

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

Mémoire

LA MAITRISE DU SON

**Réflexions artistiques, philosophiques et
pédagogiques sur la pertinence d'un discours
basé sur la maîtrise du son en musique.**

**Nom : FREART
Prénom : Antoine
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : Trompette**

**Formation Initiale
Promotion 2008-2010
Session Juin 2010
Réfèrent : Bertrand DUPOUY**

LA MAITRISE DU SON

**Réflexions artistiques, philosophiques et
pédagogiques sur la pertinence d'un discours
basé sur la maîtrise du son en musique.**

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p.3
INTRODUCTION	p.4
I. Un son, des sons ? Réflexion sur la perception et la relativité du phénomène sonore	p.7
a. Le son en tant qu'objet d'étude	p.7
b. Perception et réalité du son	p.9
c. Le son dans son rapport au temps	p.11
II. La maîtrise du son ou la quête du son parfait	p.16
a. La question de la perfection dans l'art	p.16
b. Qu'est-ce que la perfection du son ?	p.18
c. Maîtriser le son de sa conception à sa perception	p.21
III. La maîtrise du son en pédagogie musicale	p.24
a. Apprendre à concevoir le son, apprendre à le percevoir	p.24
b. Limites de la maîtrise du son comme objectif pédagogique	p.26
CONCLUSION	p.29
BIBLIOGRAPHIE	p.30

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Bertrand Dupouy, mon référent pour ce mémoire, qui m'a permis de prendre conscience des attentes spécifiques de ce travail et de m'interroger de façon plus précise et plus fine sur les enjeux d'un questionnement sur le son.

Je remercie également toutes les personnes, nombreuses, qui ont eu la gentillesse de m'aiguiller dans l'élaboration de ce mémoire. Je pense en particulier aux professeurs du CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire que j'ai pu côtoyer pendant mes deux ans de formation.

Je remercie enfin les différents professeurs de musique que j'ai rencontrés tout au long de ma formation et qui ont toujours su éveiller ma curiosité et accroître ma motivation et mon envie de progresser.

INTRODUCTION

Puisque « la musique ne peut exister sans le son »¹, il apparaît que le premier objectif du musicien est de dompter son matériau de base – le son – comme le peintre maîtrise ses couleurs et le danseur ses mouvements. Tout l'art du musicien repose alors dans le contrôle qu'il a, non pas tant de son instrument, mais bien des sons qui en sortent. Ainsi, la formation de tout musicien semble consister en l'apprentissage de principes permettant cette maîtrise particulièrement fine du médium-son nécessitée par la pratique de la musique. Seulement, ces simples considérations ne sont-elles pas finalement de véritables puits d'interrogations et de questionnements pour le musicien qui souhaite s'intéresser de manière plus fine à la définition même de ce qu'est le son et de la façon dont on peut ou non en apprivoiser les contours ?

En effet, force est de constater que peu de musiciens connaissent réellement la nature même de leur art. Il suffit de leur poser la question pour prendre conscience que la définition de ce qu'est un son n'est finalement pas aussi simple qu'il y paraît. Que l'on compare la réponse du musicien et de l'acousticien à cette même question et l'on prend la pleine mesure de la difficulté que soulève la définition du son. Entre phénomène physique et phénomène perceptif, les divergences de points de vue sont nombreuses et peuvent parfois même apparaître antinomiques. Comment alors peut-on imaginer que le musicien puisse maîtriser un objet qu'il ne peut même pas définir ?

De plus, contrairement à la peinture, la littérature, les arts graphiques ou le cinéma, on constate que la musique est, par essence, un art de l'instant. En effet, les œuvres musicales, contrairement à la majeure partie des productions artistiques, n'existent effectivement qu'au moment de leur représentation. Bien que l'apparition des enregistrements phonographiques à la fin du XIX^{ème} siècle ait certainement changé cet état de fait, il n'en reste pas moins que la musique et, par conséquent, les sons ont un rapport particulier au temps et à l'instant. Il apparaît donc nécessaire de prendre en compte cette question du temps dans l'étude du son

¹ Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, p.149

et de la musique de manière plus globale. Une éventuelle maîtrise du son n'impliquera-t-elle pas un certain contrôle du temps ou, tout du moins, une réelle prise en compte de celui-ci ?

La maîtrise du son par le musicien sous-tend également un rapport particulier avec la notion du beau et plus encore avec celle de la perfection. En effet, dans sa soif de contrôle des différents paramètres de son art, le musicien semble rechercher une certaine perfection de ses productions sonores. Les concours musicaux semblent en être un exemple particulièrement significatif. Nous devons donc nous interroger sur la nature de cette perfection visée par le musicien dans la production des sons qu'il émet pour comprendre en quoi consiste la maîtrise de son matériau.

En tant que pédagogue de la musique, je considère primordial de m'intéresser à ce sujet. Le professeur de musique, en plus d'être artiste lui-même, forme les artistes de demain et est, par conséquent, l'un des garants de la transmission de réflexions basées sur le son comme élément central de la pratique musicale. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la musique est avant tout un moyen d'échange et de partage et ne peut se concevoir sans son rapport aux autres. L'apprentissage musical centré sur l'instrumentiste seul ne peut suffire à la considération de l'art musical dans sa globalité. Maîtriser le son implique probablement de s'interroger sur la perception qu'ont les autres de notre propre son. Le professeur de musique ne peut pas ignorer ces réflexions et va devoir s'interroger pour trouver un équilibre entre savoir-faire et écoute dans les apprentissages de ses élèves.

Dans ce document, je traiterai de ces questions diverses dont l'axe de réflexion central sera mon questionnement sur l'intérêt et la pertinence du principe de maîtrise du son en musique et dans son enseignement. Ce travail constitue une base de réflexion personnelle sur un domaine particulier qui m'apparaît essentiel dans la pratique de l'enseignant-musicien. Bien que je me sois appuyé sur la lecture d'ouvrages divers de philosophie, d'acoustique, de musicologie, *etc.*, pour écrire ce mémoire, il s'agit avant tout de ma propre analyse sur ce sujet.

Il m'a semblé nécessaire d'essayer de définir dans une première partie ce qu'est le son, ou plus exactement de souligner les problématiques soulevées par la définition du son. Je tenterai de confronter l'approche physique du son à une autre basée sur la perception. J'essaierai de trouver ce qui peut relier ces deux conceptions visiblement opposées. J'évoquerai également le rapport particulier des sons au temps. Je présenterai mes réflexions sur la temporalité – ou l'intemporalité – des phénomènes sonores éclairées par la prise en compte de la révolution apportée par les enregistrements sonores.

La seconde partie de ce mémoire sera axée autour de l'étude de la notion de perfection du son telle que peuvent la rechercher les musiciens. Je tenterai d'abord de présenter les rapports qu'entretiennent la perfection et l'art. J'appliquerai ensuite ces réflexions au domaine musical. A la lumière de la définition bivalente du son, j'évoquerai la quête de l'artiste qui consiste à combler le fossé qui sépare ce qu'il conçoit de ce que les autres perçoivent réellement.

Puisque je me destine à l'enseignement de la musique dans les établissements spécialisés, je consacrerai ma dernière partie à interroger la pertinence de la maîtrise du son comme objectif pédagogique. J'exposerai mon point de vue sur la nature même de cet objectif qui ne consiste peut-être pas tant en un « savoir-jouer » qu'un « savoir écouter ». J'en discuterai ensuite les limites et les conditions nécessaires d'application. Mes réflexions m'amèneront finalement à questionner la nature même de l'art des sons, ses enjeux, ainsi que le rôle du musicien et du pédagogue face à ces considérations.

I. Un son, des sons ? Réflexion sur la perception et la relativité du phénomène sonore

Bien que les sons fassent partie intégrante de notre environnement, au même titre que la lumière et l'air que nous respirons, l'homme, dans son histoire, ne s'est intéressé que tardivement à ce phénomène de manière scientifique. Du reste, il ne pouvait le faire avant puisque l'acoustique, partie de la physique qui étudie les sons, ne s'est réellement développée qu'au XX^{ème} siècle. En effet, ces dernières décennies ont vu s'accroître considérablement les progrès dans le domaine de l'étude du son. Cependant, le son ne peut être réduit à un simple phénomène physique puisqu'il s'agit avant tout d'une « sensation auditive »². Nous voyons donc que la définition du son ne pourra se faire qu'en considérant ces deux aspects, le versant physique et le versant perceptif. Nous nous interrogerons sur la concomitance de ces deux approches qui semblent bien opposer un son objectivable à un son plus subjectif. Nous nous intéresserons également au rapport qu'entretient le son avec le temps. Un son n'existe en réalité que dans l'instant où il est perçu. Le son est alors un phénomène à la temporalité très marquée. Mais cette instantanéité permet-elle de penser une certaine stabilité ou une relative reproductibilité du son ? Si un son n'existe que dans l'instant, peut-on y appliquer l'idée d'évolution et de progrès³ ? Nous évoquerons la conception « scelsienne » du son comme phénomène intemporel et verrons en quoi elle rejoint la recherche de complétude et de perfection du son.

a. Le son en tant qu'objet d'étude

Pour pouvoir le définir clairement, il faut objectiver le son, qu'il devienne l'objet de sa propre étude. Que l'on parle de la vision, du toucher, ou dans une moindre mesure du goût et de l'odorat, il est assez aisé de concevoir l'objet de ces sens. Dans le cas de l'ouïe, l'objectivation du phénomène est plus complexe. Notre perception du monde est principalement de l'ordre de la vision, dans le cas

² *Le Petit Larousse Grand Format 2003*, p. 950

³ Notons ici que la notion de progrès ne relève pas d'un jugement de valeur ajoutée mais de l'évolution du son dans son histoire, sans que celle-ci ne soit considérée positive ou négative.

du son, l'objet est invisible. Toutefois, cela ne rend pas pour autant l'étude du son impossible et les avancées acoustiques du siècle dernier et du nouveau millénaire nous permettent aujourd'hui d'avoir un regard précis sur les phénomènes sonores.

Le sujet de ce travail n'est pas de définir avec précision les caractéristiques physiques et neurophysiologiques du son ; l'énumération en serait trop longue et probablement inutile dans le cadre de ce travail. Nous pouvons juste signaler qu'un son, du point de vue purement physique, est :

« une onde qui, à la suite de l'ébranlement d'une ou plusieurs sources nommées corps sonores, se propage. »⁴

Cette définition marque bien la distinction entre la source du son – les corps sonores – et le son en lui-même. Longtemps, l'assimilation entre les deux fut la règle et cette conception est d'ailleurs tentante si l'on n'y prête pas cas. Or il s'agit bien de deux entités différentes. Rappelons cette expérience d'un réveil qui sonne sous une cloche où règne le vide. L'observateur voit alors la source sonore mais n'entend aucun son puisque l'onde sonore a besoin d'un milieu pour se propager. Cette expérience nous permet de comprendre la distinction rappelée dans cette définition et n'a pas d'autre but que de nous faire prendre conscience de la difficulté de saisir ce qu'est réellement l'objet de notre étude : le son.

Bien que la question de la définition des critères objectifs du son soulève aujourd'hui encore de nombreuses polémiques, le son, ou onde sonore, entité invisible et impalpable, ne semble être définie que par quatre caractéristiques : sa fréquence, son intensité, sa durée et son timbre. Dès lors, nous pouvons être surpris que le son dans son immense diversité puisse n'être décrit que par si peu de critères objectifs. Cela vient en partie du fait que pour deux de ces caractéristiques, la fréquence et l'amplitude, plusieurs valeurs peuvent se superposer et, de surcroît, varier d'un instant à l'autre. Le timbre, cette autre caractéristique si chère aux oreilles du musicien, résulte de la forme d'attaque du son, c'est-à-dire de la façon dont le son est initié.

⁴ Michel Chion, *Le son*, p. 23

Notre définition du son au point de vue physique pourrait tout à fait s'en tenir à cela, et bien qu'elle soit réduite, suffirait à qualifier chaque son avec des données objectives. Cependant, le mot *son* pose un problème sémantique que nous évoquons en introduction de ce chapitre. En effet, la langue française a donné au mot *son* deux réalités différentes : un son est à la fois phénomène perceptif, c'est-à-dire ce que l'on entend, et la cause qui lui donne naissance, l'onde physique dont nous parlions plus haut. Il est évident que cette bivalence porte bien souvent à confusion. Pour illustrer ce propos, prenons l'exemple des infrasons et des ultrasons. Ces sons existent en tant qu'objets, mais quelle est cette existence sonore qui ne trouve aucune résonance chez l'homme ? Quel est la nature d'un son qui n'a pour nous qu'une existence dans les représentations que l'on peut en faire ? Notre système auditif est malheureusement – et heureusement – très limité et nous ne percevons qu'une infime minorité des sons produits dans la nature. Cet exemple montre assez bien l'écart sémantique difficile à combler qui existe entre le son objet et le son perception. La définition du son comme phénomène perceptif semble soulever d'ailleurs plus de problèmes et de difficultés que sa définition purement physique.

b. Qu'est-ce que la perception d'un son ?

Nous venons de voir qu'un son physique ne correspond pas toujours à un son perceptif. La réciproque est également vraie : considérons la théorie de « l'internalisme de la perception »⁵ appliquée au son – théorie qui s'adapte aussi aux autres perceptions sensibles. Selon cette théorie, une perception peut être sans que son objet n'existe réellement. Par exemple, nous pouvons tout à fait percevoir le son d'un violon sans qu'il y ait réellement un violoniste qui joue dans notre environnement, il s'agit d'un phénomène purement mental. La question est alors de savoir quelle est la réalité d'un son sans existence physique réelle, mais qui peut toutefois être perçu par le seul fait d'être imaginé.

Avant même de définir la perception sonore, il convient de s'interroger sur ce qu'est la perception. Tout comme le mot *son*, le mot *percevoir* présente une

⁵ Jérôme Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p. 14

ambiguïté, une ambivalence sémantique : percevoir est à la fois processus et résultat, activité et état. En d'autres termes, percevoir un son est à la fois écouter et entendre : il s'agit d'un phénomène complexe pouvant être actif et passif. Prenons l'exemple d'un son de moteur de voiture. Il ne sera pas perçu de la même façon s'il est entendu fortuitement dans la rue ou lors de l'écoute concentrée de *City Life*, œuvre de Steve Reich. Nous sommes en effet plus aptes à nous interroger sur la qualité d'un son et à en apprécier la valeur quand le fait de l'entendre est une activité consciente et orientée. Mais, déjà, cet exemple ouvre les portes d'un autre élément dont la prise en compte est capitale dans l'étude des phénomènes liés à la perception, il s'agit des modes de présentation perceptifs.

« Il fait chaud la fenêtre est ouverte
des enfants jouent dans la cour
ils gueulent ils crient ils piaillent
ils m'emmerdent
alors je sors et je vais m'asseoir
sur un banc dans un square voisin
là je suis bien tranquille enfin
et des enfants jouent et piaillent autour de moi, les chérubins. »⁶

Ce poème de Raymond Queneau nous montre que le même phénomène sensoriel peut avoir des répercussions différentes suivant la manière dont il est présenté à la personne qui le perçoit. Il s'agit là de comprendre l'impact de l'attention du sujet qui perçoit. Ces simples exemples montrent qu'un même son, au sens de phénomène physique, peut avoir des résonances différentes, non seulement suivant l'individu qui le perçoit, mais aussi chez un même individu suivant la situation et l'environnement dans lesquels il est perçu. C'est ce que résume Michel Chion en disant :

« La sensation auditive n'est pas le simple compte rendu des variations de sa cause vibratoire. »⁷

⁶ Raymond Queneau, *Les Ziaux*, p.32

⁷ Michel Chion, *Le son*, p. 30

Autrement dit, la réalité physique d'un son ne permet pas *a priori* de présager de sa réalité perceptive. Pour étayer ce propos, intéressons-nous au compositeur Jean-Claude Risset. Dans ses œuvres, en particulier dans *Sud* (1985), J.-C. Risset utilise l'hybridation de sons concrets sans hauteur définie avec des sons de synthèse à hauteur déterminée. L'effet est alors de brouiller les pistes de la hauteur des sons en imposant une structure de hauteur aux sons concrets et en imprimant la forme des sons naturels aux harmoniques synthétisées⁸. Arrêtons-nous également sur les notions de puissance et de pression acoustique. Pour une même pression acoustique, un son puissant et lointain paraîtra plus fort qu'un son faible et proche. Notre système perceptif des sons est très complexe et intègre de nombreuses données qui nous permettent de distinguer de façon précise deux sons entre eux. Les seules valeurs objectives physiques ne suffisent pas à la définition d'un son.

Nous touchons ici du doigt la difficulté majeure que pose la définition du son, entre phénomène physique et phénomène perceptif, entre objectivité et subjectivité. En effet, il semble bien que la description d'un son de manière purement physique est objective au sens fort et scientifique du terme, mais la description du son de façon sensorielle et perceptive laisse une place très importante à l'homme en ce qu'il est de plus variable, l'homme en tant que sujet, et est, de ce fait, fondamentalement subjective. Intéressons-nous à présent à la relativité du son dans son rapport au temps.

c. Le son dans son rapport au temps

Que reste-t-il d'un son une fois qu'il n'est plus ? Au mieux subsiste-t-il le souvenir de ce son dans la mémoire de ceux qui l'ont entendu. Mais qu'en est-il de l'objet en lui-même ? Dans le cas de la poésie, dès lors qu'il est écrit, le poème peut commencer sa longue route vers l'éternité sans craindre, s'il n'est pas détruit, de disparaître. Un tableau peint, même s'il doit subir les affres du temps cherchant à falsifier ses couleurs, reste visible aux yeux de la postérité. Faisons une courte parenthèse pour rappeler qu'il n'est pas question ici de musique qui, écrite,

⁸ Vincent Tiffon, *Jean-Claude Risset : Sud (1985)*, in *Musurgia*, volume VIII, n° 3-4, 2001

pourrait prétendre à la même pérennité que les autres arts – bien que cela pourrait encore être discuté – mais bien du son en tant que phénomène présent. Objectivement, un son n'existe que dans l'instant. Intéressons-nous tout de suite à l'objection qui pourrait nous être adressée concernant la persistance des sons apportée par les enregistrements.

Nous avons éclairé dans les paragraphes précédents le fait qu'un son ne se résume pas au seul phénomène physique qui le constitue. Un enregistrement fixe certes toutes les données physiques du son – les avancées dans le domaine permettent même aujourd'hui de rétablir la moindre variation d'intensité, de dynamique – mais il ne suffit pas à nous replonger dans la même configuration d'une écoute à l'autre. Ecouter la même musique vingt fois, est-ce percevoir vingt fois la même chose ? N'y a-t-il pas une évolution, au fil des écoutes, de la finesse de notre attention comme de l'impact affectif que l'enregistrement peut avoir sur nous ? Le but de ce propos est simplement de considérer qu'un son, même enregistré n'existe, en tant que tel, que dans l'instant où il est perçu.

Nous pouvons donc considérer qu'un son n'existe effectivement que dans l'instant et que seule notre mémoire très subjective nous permet d'en retenir les contours. Se pose alors la question de savoir comment le son peut s'inscrire dans la durée et, de ce fait, prétendre à son histoire, son évolution et son progrès. Nous pouvons confronter le son à deux systèmes de pensée qui, bien qu'opposés n'en sont pas moins complémentaires, ceux de Gaston Bachelard et de Giacinto Scelsi.

Dans *L'Intuition de l'instant*, G. Bachelard nous offre une philosophie du temps où « le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant. »⁹ Cette thèse me semble intéressante pour considérer le rapport du son au temps. En effet, G. Bachelard considère que le temps n'a pas de durée mais que seul existe l'instant dans ce qu'il apporte de nouveau. Le temps n'est alors que la succession, plus ou moins riche, d'*instants féconds*. L'histoire du son se retrouve dans cette vision puisqu'aucune réelle continuité ne peut lui être accordée. Appliquée aux phénomènes sonores, cette philosophie nous fait prendre conscience qu'un son ne peut être dissocié de

⁹ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p.8

l'instant dans lequel il est perçu. Prenons l'exemple d'un son pur du point de vue de la physique :

« Si nous examinons un son qui soit aussi uni que possible objectivement, nous verrons que ce son n'est pas uniforme subjectivement. Il est impossible de garder un synchronisme entre le rythme de l'excitation et le rythme de la sensation. [...] Mais même sans prendre le son qui, par son prolongement, devient une douleur, en laissant au son sa valeur musicale, nous devons reconnaître que dans un prolongement mesuré, il se renouvelle et chante ! Plus on fait attention à une sensation en apparence uniforme, plus elle se diversifie. »¹⁰

En effet, la résonance en chacun d'entre nous d'un son pur prolongé évolue d'un instant à l'autre. Nous avons tous expérimenté ce phénomène lors du retentissement d'une sirène, celle d'une alarme incendie par exemple. Si la sirène est maintenue suffisamment longtemps, on perçoit une modification progressive du son qui n'est pas réelle mais de l'ordre de la perception et qui peut mener jusqu'à la douleur. De même, quand la sirène s'arrête, le silence qui s'ensuit n'est pas ressenti comme étant le même que celui qui avait précédé l'alarme, rappelant l'importance des modes de présentation perceptifs et de l'attention accordée au son perçu dont nous parlions précédemment.

Cette conception de la temporalité instantanée du son pose tout de même des questions : ne nie-t-elle pas toute idée d'évolution et de progrès des phénomènes sonores ? Les musiciens et les musicologues sont particulièrement aptes à déterminer des courants de pensée appliqués au son, à ses qualités particulières qui évoluent suivant les époques et les lieux. Comment peut-on, si le son n'existe que dans l'instant, parler d'évolution dans la pensée sonore ? Pour répondre à cette interrogation, il faut, comme G. Bachelard, s'intéresser à la notion d'habitude qu'il définit comme suit :

« L'habitude n'est pas inscrite dans une matière, dans un espace. Il ne peut s'agir que d'une habitude toute sonore qui reste, croyons-nous, essentiellement relative. [...] Elle est [...] une phrase musicale qui doit reprendre parce qu'elle fait partie d'une symphonie où elle joue un rôle. »¹¹

¹⁰ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p.87

¹¹ *Idem*, p.52

Selon Bachelard, l'habitude n'est que le report d'un instant sur un autre et la part de nouveauté inhérente à la répétition fait alors naître le progrès. Un son identique répété plusieurs fois, nécessairement perçu de manières différentes, rend possible l'évolution des sons dans le temps. Comme l'illustre la vision du temps de Bachelard, le son ne peut pas être considéré dans une évolution continue de son histoire. C'est notre mémoire qui tente de retracer la continuité du discontinu mais se faisant atténue les variations. Autrement dit, « la sensation est variété, c'est la seule mémoire qui uniformise. »¹² Le son ne peut être considéré comme réel que dans l'instant et il faut donc attribuer au poids de l'histoire du son un rôle relatif.

La pensée musicale du compositeur Giacinto Scelsi, basée sur la prééminence du son, propose une autre vision du temps sonore. Pour Scelsi :

« Le son est sphérique, il est rond. Tandis qu'on l'écoute toujours en durée, en hauteur. Ce n'est pas du tout cela. Toute chose qui est sphérique a un centre. On peut le démontrer scientifiquement. Il faut arriver au cœur du son, alors on est musicien. »¹³

Et, par conséquent :

« [...] lorsque l'on rentre dans un son, celui-ci vous enveloppe. Vous devenez une partie de ce son. Peu à peu, vous êtes englouti par le son et vous n'avez pas besoin d'un autre son. Mettre un son avec un autre [...] ce n'est plus du tout nécessaire. Tout est là-dedans. Il y a déjà dans ce son-là, tout le cosmos entier qui remplit l'espace. Tous les sons possibles sont contenus en lui. »¹⁴

En d'autres termes, Scelsi considère qu'un son se suffit à lui-même. La musique vue comme la succession de plusieurs sons et qui fait qu'elle évolue dans le temps est dépassée. Le son, lui, est intemporel. Le son plein, contenant toute chose, n'est pas lié à un instant particulier. Scelsi applique au son la théorie de Goethe sur les couleurs¹⁵ qui implique que toute chose préexiste à sa manifestation. C'est alors au musicien de maîtriser le terrain, l'environnement qui, dans une configuration particulière, vont permettre la manifestation de ce *son*

¹² Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p.88

¹³ Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs...*, p.64

¹⁴ *Idem*, p.77

¹⁵ voir Goethe, *De la théorie des couleurs*, 1810

juste. Rappelons que cette vision est proche des philosophies bouddhistes, de l'art du zen et du yoga.

Le rapport du son au temps, illustré par ces quelques réflexions, apparaît extrêmement complexe. Toutefois, il semble bien qu'une véritable analyse du son ne peut faire l'impasse sur la prise en compte du facteur temps. Le musicien et le pédagogue de la musique doivent être sensibles aux applications de ces considérations théoriques et ne pas perdre de vue la particularité de la musique entre instantanéité et intemporalité.

Toute cette première partie nous a permis de prendre conscience de la difficulté majeure que représente la définition du son. Que ce soit au niveau de l'environnement, de l'individu et du temps, un son est unique. Il est impossible d'envisager de reproduire un son au sens de phénomène perceptif. En d'autres termes, un son est toujours inouï. De ce point de vue, un musicien ne peut alors présager du son qu'il va émettre. Cette remarque, simple conséquence des réflexions précédentes, pose de nombreuses questions. N'est-ce pas là tout l'art du musicien que de maîtriser le son et de lui donner la forme qu'il souhaite à la manière du potier qui modèle la terre ? Toute la pédagogie musicale n'est-elle pas basée sur le fait d'apprendre aux élèves le contrôle et la maîtrise du son ? C'est oublier la relativité perceptive des sons et l'hétérogénéité des impacts que peut provoquer un son chez chacun d'entre nous. Un musicien doit-il alors ne s'intéresser qu'au caractère scientifique du son qu'il produit pour le contrôler au plus près ? Doit-il ne considérer que sa propre perception des sons qu'il émet et mettre de côté la résonance de ce qu'il fait chez ceux qui l'écoutent ? Ces questions sont au centre du travail du musicien et le professeur de musique doit en tenir compte pour éclairer ses choix pédagogiques.

La seconde partie de ce mémoire tentera d'analyser la possibilité de maîtrise du son en regard de la notion de perfection du son, véritable Graal de bon nombre de musiciens. Déjà pressenti dans le paragraphe consacré à Scelsi, quelle est la nature de cet état d'absolu et quel en est le but ? Est-il un point de mire utopique mais toutefois nécessaire ? A-t-il un sens ?

II. La maîtrise du son ou la quête du son parfait

Traiter la question de la maîtrise du son suppose que l'on accorde une certaine échelle de valeur aux sons. Le fait que le musicien puisse non seulement présager du son qu'il va émettre mais qu'il puisse aussi, en quelque sorte, le « manipuler » pour lui donner la « forme » souhaitée, ne trouve de justification que dans l'adaptation du son à un environnement et une situation donnés. Par extension, accepter l'idée d'une hiérarchie esthétique des sons ne sous-entend-elle pas l'acceptation d'une idée de perfection sonore ? Si le musicien cherche à maîtriser les moindres éléments constitutifs de son son, ne souhaite-t-il pas atteindre l'idée qu'il se fait de la perfection sonore ? Seulement, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, la notion de perfection telle qu'elle nous est transmise par les philosophes depuis l'Antiquité est concomitante de celle d'absolu. Quelle peut alors être cette perfection du son entre absolu et relativité perceptive ? Au vu des réflexions menées dans les pages précédentes, comment peut-on justifier un état de perfection sonore ? La perfection sonore est-elle alors plus une notion d'esthétique sonore ou de maîtrise absolue du son ?

a. La question de la perfection dans l'art

Dans un premier temps, pour clarifier au mieux notre sujet, attardons-nous sur la définition même de la perfection et sur quelques points de vue historiques qui ont marqué son histoire et son rapport à l'Art et au Beau.

« Pour Platon, le Beau, accomplissement le plus haut dans l'ordre esthétique, tend à s'identifier avec la perfection. »¹⁶

A l'Antiquité, les philosophes considèrent que le but de l'art est de tendre vers la perfection. Dans cette conception, le but du musicien est alors de maîtriser totalement son art pour parvenir à la perfection et au Beau. Or, la beauté n'a de réalité que dans la perception qu'en a l'homme. Cette philosophie de l'art pose donc problème si l'on se réfère à ce que nous avons démontré sur la perception

¹⁶ *Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques, tome 2, p. 1907*

humaine. En effet, si la perfection est absolue, la perception humaine ne peut pas l'être par sa nature même. Rappelons que notre système de perception auditive n'est en aucun cas un système de haute fidélité et que le rapport particulier du son au temps n'autorise pas la pensée d'une perception absolue. Ces différences de perception vues comme des imperfections ne peuvent que mettre en faux la vision platonicienne. Si l'on considère la perception humaine imparfaite, l'art ne peut prétendre à la perfection. Devrait-on alors parler de perfection de la perception humaine comme condition *sine qua non* à l'existence d'une perfection sonore ?

Il existe d'autres théories confrontant perfection et beauté. Citons celle de Burke, écrivain anglais du XVIII^{ème} siècle.

« Burke considère que la perfection n'est pas la cause de la beauté. [...] La beauté se détache de la perfection – en particulier dans les objets sensibles – en ceci précisément qu'elle a besoin de faiblesse et d'imperfection. »¹⁷

Cette pensée du beau évacue la question de la perfection dans l'art. Selon Burke, l'art, en tant que réalisation humaine, est emprunt d'imperfection et de faiblesse puisque l'homme ne peut atteindre la perfection divine. Non seulement l'art ne peut pas être parfait mais, plus encore, il ne doit pas l'être au risque de perdre son caractère esthétique. Nous pouvons toutefois interroger les notions d'imperfection et de faiblesse. Burke entend-il par imperfection la maladresse de l'artiste novice ou bien les limites imposées à l'homme par son propre corps ?

La pensée de Kant sur le sujet se rapproche de celle de Burke. Il admet dans sa III^{ème} critique, que la question de savoir si perfection et beauté sont liées dans la critique du goût est fondamentale.

« Pour Kant, le jugement de goût pur est entièrement indépendant du concept de perfection. [...] Séparer beauté et perfection, c'est du même coup distinguer clairement satisfaction intellectuelle et plaisir esthétique ; c'est aussi fonder cette distinction sur l'opposition capitale chez Kant de l'objet (la perfection est objective) et du sujet (la beauté est subjective). »¹⁸

¹⁷ *Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques*, tome 2, p. 1908

¹⁸ *Idem*, p. 1908

Selon Kant, la perfection est objective, absolue. La perception humaine, fondamentalement subjective, ne peut pas s'identifier à la perfection. Kant définit la perfection comme intellectuelle et morale et non pas esthétique. Seulement, n'existe-t-il pas un endroit où satisfaction intellectuelle et plaisir esthétique peuvent se rejoindre ? Ne peut-on pas imaginer une œuvre à la fois aboutie sur le plan formel et intellectuel et d'un haut intérêt esthétique ? Pour reprendre la dichotomie kantienne, l'intérêt d'une œuvre ne peut-il pas être à la fois objectif et subjectif ?

Ces quelques remarques nous permettent de réaliser que perfection et art ont toujours entretenu des rapports complexes, tantôt synonymes stricts, tantôt antonymes les plus opposés. Cet écart de point de vue vient avant tout des limites de la perception humaine. La vision platonicienne peut être rapprochée de la conception de l'art à l'époque classique, à savoir une recherche de perfection dans le respect des règles, perfection plus intellectuelle qu'esthétique. A l'inverse, bien qu'elles puissent être interrogées, les idées de Burke et de Kant semblent mieux convenir à notre vision contemporaine de la perfection dans l'art, dont la perception est vue comme relative et soumise aux limites propres de l'homme.

b. Qu'est-ce que la perfection du son ?

Jusqu'ici, nous avons perçu toute la difficulté qu'entraîne la définition du son et les liens complexes qui unissent la perfection et l'art. Il semble alors évident qu'il sera tout aussi compliqué de parler de perfection du son. Nous pouvons dans un premier temps écarter une première approche qui serait de considérer la perfection du son du point de vue physique. En effet, un son parfait serait, dans ce cas, un son dont la représentation physique répondrait à une équation mathématique stable, connue et totalement maîtrisée. On omettrait alors toute notion esthétique. Il semble qu'il ne soit alors aucunement question de perfection mais bien de pureté du son. Nous pouvons toutefois interroger les liens qui unissent pureté et perfection du son. La prégnance de la question du vibrato depuis des siècles dans la musique occidentale nous fait prendre conscience que la recherche de pureté physique du son n'a pas toujours été réelle. Si l'on s'intéresse

aux musiques extra-occidentales, les exemples sont nombreux pour montrer que la pureté du son est bien souvent refusée et que la recherche « d'imperfections » - ou d'impuretés – constitue la norme. De plus, il apparaît évident qu'aujourd'hui, en considérant les musiques actuelles et contemporaines, la question d'une équivalence entre pureté et perfection ne puisse plus se poser. En effet, certains styles musicaux et certaines œuvres nécessitent d'altérer les sons pour leur interprétation, comme c'est le cas de la saturation du son des guitares dans le rock par exemple. De plus, rappelons cette citation de Michel Chion que nous évoquions en première partie :

« La sensation auditive n'est pas le simple compte rendu des variations de sa cause vibratoire. »¹⁹

La perfection physique d'une onde sonore ne permet en aucun cas de présager de sa qualité esthétique. En effet, qualité physique et qualité perceptive sont indépendantes l'une de l'autre. Quand bien même nous pourrions dire d'un son qu'il est parfait du regard physique, cela ne permettrait pas de juger de sa perfection esthétique perceptive, sujet qui semble être plus proche du notre questionnement.

Nous pouvons donc à présent nous concentrer sur la légitimité de la perfection du son sous son abord perceptif. Comme nous le disions précédemment, la perception humaine est limitée par le fait même que notre système perceptif, l'oreille, et notre système d'analyse auditive ne rendent pas de manière totale la réalité des sons qui nous entourent. Qui plus est, la perception auditive doit être relativisée par l'environnement et la situation dans lesquels elle opère, ainsi qu'elle doit être confrontée à la notion du temps et de l'instant qui l'ont vu naître. Si l'on considère la perfection comme état absolu qui ne pourrait être amélioré, il semble bien que perception et perfection ne puissent pas cohabiter. Si notre perception des sons n'est pas parfaite, nous ne pouvons nécessairement pas dire qu'un son puisse être parfait, puisque nous n'en aurons jamais l'expérience. En ce sens, nous venons de démontrer que la perfection sonore est un concept qui ne peut avoir d'existence réelle. Seulement, cette vision

¹⁹ Michel Chion, *Le son*, p. 30

est réductrice de la notion de perfection. Ne peut-on pas imaginer que la perfection puisse ne pas avoir de réalité concrète mais être un concept intellectuel abstrait, une notion purement philosophique, presque métaphysique, pensée par l'homme ? En ce sens, la question n'est alors pas de savoir si un son parfait existe mais plutôt de savoir si l'on peut l'imaginer ?

Nous ne pouvons nier que notre perception du son est une perception sensible qui est soumise à notre propre jugement, à notre goût. Nous possédons donc bien une échelle de valeur esthétique à laquelle nous pouvons confronter les sons que nous percevons dans notre environnement. Une fois ce constat établi, n'est-il pas presque logique d'imaginer qu'il existe non pas tant une limite objectivable qu'un état de qualité qui ne puisse être dépassé, correspondant à l'idée de perfection. Nous pouvons comparer cet état à l'infini mathématique qui n'est pas une valeur réelle mais la représentation d'une quantité qui ne peut être surpassée par aucune autre. Nous ne pouvons pas nous représenter mentalement cet infini mathématique mais il existe pourtant en tant que concept. Nous pourrions de même considérer la perfection du son comme un concept intellectuel qui n'aurait d'autre réalité que l'image que l'on s'en ferait. L'analyse de la perfection du son prise comme telle doit nous interroger sur son intérêt et sur son caractère absolu ou relatif. En effet, quel est l'apport de cette pensée sur notre connaissance du son ? A-t-elle un impact sur notre pratique musicale ? Peut-on lui imaginer un caractère absolu ou ne serait-elle que relative à chaque individu, chaque culture, chaque situation et chaque instant ?

Chaque instrumentiste, pour peu qu'il y ait réfléchi, a évidemment des idées précises du son vers lequel il souhaiterait tendre, bien que la verbalisation n'en soit pas toujours évidente. Seulement, ce son parfait rêvé sera-t-il le même sur une pièce du répertoire classique que lors d'une interprétation de musique contemporaine ? Il est évident que l'idée de perfection évolue avec le répertoire interprété. Pouvons-nous même dire que ce son parfait puisse être le même si les conditions, l'environnement, l'humeur du musicien changent ? Il est une fois de plus évident que la réponse est négative. Nous comprenons donc que la perfection du son est alors une notion très individuelle et totalement situationnelle qui n'a, comme le son lui-même, de valeur que dans l'instant où elle est pensée.

La maîtrise du son, sujet de notre questionnement, doit donc être vue comme la capacité à faire coïncider le son émis au son parfait pensé. L'idéal du musicien est alors de pouvoir contrôler l'émission et la nature du son qu'il émet pour que la perception qu'il en a *a posteriori* soit identique à l'idée qui a présidé à sa création. Seulement, cette vision de la perfection sonore centrée sur le musicien qui produit le son n'est-elle pas très limitée ? Le musicien, à la fois émetteur et perceuteur, suffit-il à garantir une réelle maîtrise du son ? En effet, la musique n'est-elle pas avant tout l'art du partage des sons ? Le premier objectif du musicien n'est-il pas de transmettre par les sons qu'il émet une émotion, un sentiment, une idée ou un message²⁰ ? La maîtrise du son et l'idée de perfection sonore doivent alors être reconsidérées dans le rapport à l'autre. Un spectateur aura sa propre perception du son qu'il reçoit, perception qui ne sera pas forcément identique à celle de son concepteur. La prise en compte de la différence de perception entre l'artiste et les autres dans la production du musicien va constituer la base de réflexion du prochain paragraphe.

c. Maîtriser le son de sa conception à sa perception

« Une activité créatrice se développe entre deux pôles : La conception [et] la perception. Le chemin qui relie ces deux terres incertaines et jalonnées de méandres, est complexe. [...] Le but à court terme est évidemment la recherche de la plus étroite adéquation possible entre la conception d'un phénomène et la manière dont il sera perçu. »²¹

Selon Philippe Manoury²², l'un des buts de l'artiste est que ses productions soient perçues telles qu'il souhaite qu'elles le soient. Cependant, que le musicien tienne compte de la perception de ses productions sonores chez son auditoire soulève de nombreuses questions. Tout d'abord, est-ce là le rôle du musicien que d'adapter son art au public qui l'écoute ? Ne perd-il pas alors l'essence même de sa spécificité, de son identité artistique ? Doit-il alors ignorer le fait que les sons

²⁰ L'objectif du musicien peut également être la transmission du son uniquement pour ce qu'il est sans qu'il n'y ait de « sous-entendu » quelconque. La question est alors la même et la maîtrise du son dans ce contexte est tout autant justifiée que dans le cas d'une transmission signifiante des sons.

²¹ Philippe Manoury, *La note et le son*, p. 23

²² Philippe Manoury est un compositeur français né en 1952. Proche de l'Ircam, il développe des liens étroits entre la composition instrumentale et l'utilisation de nouvelles technologies.

qu'il émet ne seront pas constamment perçus comme il souhaiterait qu'ils le soient ? Doit-il être conscient de cela mais ne pas en tenir compte dans ses choix artistiques ? A l'opposé, n'est-ce pas là le plus haut point de maîtrise de l'art musical et sonore que d'arriver à faire en sorte que les sons que l'on produit soient perçus de la façon dont on imagine qu'ils le seront ? Autrement dit, la perfection sonore est-elle atteinte quand la conception d'un son peut se confondre avec sa perception ?

L'artiste a la possibilité de se situer de différentes manières : il peut soit faire en sorte que sa production s'adapte à la perception qu'en a le public, soit agir pour que la perception du public corresponde à l'idée-mère de la conception de son objet sonore. Nous pouvons considérer les extrêmes de ces deux visions. Il semble qu'elles ne puissent pas convenir au rôle du musicien, et plus encore, qu'elles peuvent être dangereuses. En effet, si le seul but de l'artiste est de proposer des productions sonores dont la perception du public sera sans équivoque et ne générera aucune discussion, il semble que le musicien perde son statut d'artiste. Sa pensée se rapprocherait alors d'une pensée plus consumériste qu'artistique. Le rôle de l'artiste n'est-il pas aussi de faire avancer la société en ouvrant les portes de certaines idées dérangeantes ou problématiques au premier abord ? A l'inverse, si l'artiste agit sur son public pour qu'il perçoive les sons qu'il émet de la façon dont il veut qu'il les perçoive, il ne se situe plus non plus du côté de l'art mais de celui de la manipulation. Les grands régimes dictatoriaux du XX^{ème} siècle ont d'ailleurs compris ce phénomène et se sont servi de la musique comme d'un outil de propagande et d'embrigadement des foules. Ces deux cas de figures, même s'ils impliquent une réelle maîtrise de l'art des sons qui pourrait être intéressante à interroger, ne sauraient être essentiels dans le questionnement musical qui nous anime ici.

Il semble donc qu'un équilibre entre ces deux situations corresponde mieux au réel objet de l'artiste, à l'échange qui naît de tout art. Le musicien, en tant que créateur de sons, doit être capable de maîtriser suffisamment son instrument afin de contrôler au mieux les sons qu'il en fait sortir. En d'autres termes, il doit maîtriser la conception de ses propres sons. Mais, en plus de cela, le musicien doit être capable de s'interroger sur la perception que peut avoir autrui

de ses productions. La question n'est pas tant de savoir si le musicien doit modifier sa façon de faire en fonction des personnes qu'il a en face de lui, mais plutôt de réfléchir sur son aptitude à considérer la perception de ses sons par le public pour tenter de proposer des productions où concepteur et spectateurs pourraient être en accord sur la perception de l'objet sonore qu'ils partagent.

Bien évidemment, en regard de toutes nos réflexions passées, cette aptitude à adapter conception et perception ne saurait être acquise. Il faut, sans cesse, que l'artiste-musicien réinterroge sa pratique et son écoute du son et des autres, qu'il tienne compte des principaux paramètres qui peuvent modifier la perception des sons : les personnes en présence, l'environnement, la situation et l'instant de la perception. La réelle maîtrise du son, si tant est qu'elle existe, est probablement plus celle-là qu'un simple contrôle, aussi fin puisse-t-il être, des phénomènes de production du son. Comme la définition du son qui ne peut se concevoir sans considérer son physique et son perceptif, la maîtrise du son ne peut être analysée que sous ses deux angles complémentaires : la maîtrise technique de la conception et la maîtrise humaine de la perception, plus complexe et utopique. L'artiste ne peut cependant jamais présager du public qu'il a en face de lui. Penser l'inverse serait extrêmement dangereux et fondamentalement limitant. A l'inverse, ne pas tenir compte de l'instant présent d'une production serait tout aussi limitant.

Si la maîtrise du son constitue un élément important du travail du musicien, il apparaît évident que le professeur de musique doit aborder ce sujet en cours avec ses élèves. Il semble être le mieux placé pour transmettre aux élèves cette capacité à maîtriser leur matériau sonore pour qu'ils puissent, à leur tour, s'en servir au profit de la musique qu'ils voudront créer. Seulement, transmettre cette maîtrise totalement relative aux niveaux temporel et personnel est-il si simple ? La maîtrise du son peut-elle réellement constituer un objectif pédagogique ? Quel est le rôle du professeur dans cet apprentissage particulier qu'est celui de la maîtrise du son ? Comment faire prendre conscience aux élèves de l'importance du rapport au temps et à l'instant de la perception sonore ? Nous tenterons d'aborder ces questions dans la dernière partie de ce mémoire.

III. La maîtrise du son comme objectif pédagogique

Plutôt que de répondre en premier lieu à la question de la pertinence d'un objectif pédagogique basé sur la maîtrise du son, j'ai préféré m'interroger d'abord sur les enjeux et les conditions nécessaires à l'application d'un tel objectif. J'en examinerai ensuite les limites et essaierai de proposer une conception de la maîtrise du son en pédagogie musicale. Comme nous l'avons vu précédemment, la maîtrise du son consiste en deux versants complémentaires : la maîtrise de la conception du son et la maîtrise de sa perception, il semble donc qu'un objectif de maîtrise du son ne peut être abordé que comme la conjonction de deux sous-objectifs correspondants chacun à l'une des deux compétences suivantes : savoir concevoir et savoir percevoir.

a. Apprendre à concevoir le son, apprendre à le percevoir

Le pédagogue-musicien doit ici s'interroger sur la finalité même de son enseignement. Quel est l'objectif qu'il poursuit et comment organise-t-il son action pour parvenir à atteindre son but ? Nous avons à l'esprit qu'un professeur de musique doit d'abord transmettre un savoir-faire à ses élèves. En clair, nous considérons que le rôle du professeur de musique est d'apprendre à ses élèves à jouer de leur instrument, au sens technique du terme. Pour que l'élève puisse maîtriser le son, il va devoir contrôler son émission, sa conception. Ceci ne peut se faire que par un apprentissage fin de gestes instrumentaux. Seulement s'il souhaite que cette maîtrise soit réelle, l'élève doit aussi apprendre à considérer la perception du son comme un élément constitutif de chaque phénomène sonore. Là réside toute la difficulté de cet apprentissage. En effet, comme nous l'avons vu dès les premières lignes de ce mémoire, le son est invisible et si le professeur peut montrer de façon explicite la réalisation d'un geste instrumental – bien que ce ne soit pas possible dans tous les cas – il ne pourra jamais « montrer » à ses élèves ce qu'est exactement un son du point de vue perceptif et l'élève ne pourra jamais « voir » ce dont il est alors question. Ce manque de repères visuels peut être déstabilisant pour l'élève. Ses apprentissages généraux ont généralement un

rapport au visuel et la musique, et plus exactement le son, ne peuvent pas lui apporter ce confort et cette assurance dont il pourrait avoir besoin.

Le professeur de musique doit être conscient de cette caractéristique de l'apprentissage musical et doit en tenir compte dans ses choix didactiques. Clairement, le professeur doit aider les élèves à prendre conscience du monde sonore qui les entoure et dont ils sont des acteurs dès l'instant où ils émettent un son avec leur instrument. Ainsi, l'un des buts de l'apprentissage musical est que, dans leur action sur le monde sonore, les élèves ne soient pas seulement « ceux qui font » mais qu'ils deviennent « ceux qui décident », qu'ils puissent avoir une certaine emprise sur les sons. Le pédagogue doit, dès le début de l'apprentissage d'un élève, l'accompagner sur le chemin de l'écoute, seule véritable garantie d'acquisition de la conscience du monde sonore et, par conséquent, d'une possible maîtrise du son. L'élève doit être conscient que chaque geste instrumental réalisé n'a de sens que dans le son qu'il produit. La vraie preuve d'une bonne réalisation du geste instrumental n'est autre que sonore et auditive.

Dès lors, le rôle du professeur de musique n'est plus tant d'apprendre à des élèves à manier le mieux possible leur instrument pour maîtriser la conception des sons (transmettre un savoir-faire), mais plutôt de leur apprendre à écouter les sons qu'ils produisent comme seul véritable indicateur de la qualité esthétique de leur production (transmettre un savoir-écouter). Seulement, comme nous l'avons étudié précédemment, le « savoir-écouter » mérite très certainement d'être interrogé plus précisément. Ce savoir est-il une condition nécessaire et suffisante à la maîtrise du son de son point de vue perceptif ? Savoir écouter est-ce maîtriser le son ?

Nous avons démontré que le son était un phénomène très relatif dans son versant perceptif et qu'il ne pouvait être considéré qu'en tenant compte des conditions dans lesquelles il est perçu. Si le professeur enseigne à un élève que le son n'est que la conséquence des phénomènes qui en ont été à l'origine, il oublie totalement de considérer la perception sonore comme un élément constitutif du son, écueil très important d'un discours pédagogique musical. Le son est à la fois le seul moyen de prendre conscience de la qualité d'un geste instrumental et, en

même temps, la perception que l'on peut en avoir est influencée par de nombreux autres facteurs indépendants de celui qui produit le son. Cette remarque semble rendre impossible l'adéquation entre le son tel qu'il est émis et le son tel qu'il est perçu. Cependant, je pense qu'ignorer le caractère relatif du son constituerait un vrai manque dans l'apprentissage musical. Le jardinier doit-il abandonner l'idée d'une action sur la nature pour la simple raison qu'il n'en contrôle pas tous les éléments ? La richesse de la musique réside aussi dans le fait qu'elle ne véhicule aucune vérité absolue. Le professeur, conscient du fait que le son n'a de valeur que dans l'instant, ne peut pas proclamer de jugements définitifs sur le son. Il doit constamment réinterroger sa maîtrise du son, tant au niveau de sa création que de sa perception, et accompagner l'élève pour qu'il prenne conscience de ces questionnements riches, qu'il les accepte et les applique à son action sonore quotidienne. Seulement, cette relativité de la question de la maîtrise du son, sa nécessaire et constante remise en question, permettent-elles de considérer la maîtrise du son comme un réel objectif pédagogique ? Cet objectif aurait-il un intérêt ? Quelles en seraient les limites ? Ces questions ne font-elles pas entrevoir la musique, en tant qu'art du son, comme une sorte de quête impossible à atteindre et à transmettre ?

b. Limites de la maîtrise du son comme objectif pédagogique

Avant de discuter de l'intérêt de considérer la maîtrise du son comme un objectif pédagogique à part entière, nous pouvons nous intéresser à la notion même d'objectif pédagogique. La pédagogie par objectifs est un courant né dans les années 1950 et qui trouve, aujourd'hui encore, de nombreux échos chez les grands pédagogues. Retenons la définition qu'en donne Vandeveldel dans son ouvrage *Aider à devenir* :

« Ceux-ci (les objectifs) ne sont plus simplement des vues de l'esprit, des représentations relativement imprécises et abstraites de projets, ils désignent des produits réellement attendus, des résultats effectivement escomptés. »²³

²³ L. Vandeveldel, *Aider à devenir*, 1982, p.23

Un objectif pédagogique est donc une capacité que doit acquérir l'élève. De même, Robert F. Mager considère, dans son ouvrage *Comment définir des objectifs pédagogiques ?*, qu'un objectif pédagogique est l'énoncé d'une performance que l'on attend d'un élève. Il doit être énoncé grâce à un verbe d'action. Au vu de ces réflexions, « maîtriser le son » peut-il définir un objectif pédagogique ? Maîtriser le son relève-t-il vraiment d'une action ? N'est-ce pas une simple aptitude à penser les choses sous un certain angle de vue ?

Tout ce que nous avons vu jusqu'à présent nous incite à croire que la maîtrise du son est plus une limite vers laquelle le musicien peut tendre qu'un réel état de compétence. En effet, puisque la perception du son, qui ne peut être éloignée de la notion de maîtrise du son, dépend de nombreuses conditions à la fois spatiales, personnelles et environnementales, il semble que la capacité à maîtriser le son ne puisse pas être atteinte par manque de contrôle sur ces différents facteurs. A plus forte raison, si l'on considère le rapport du son au temps et à l'instant, nous ne pourrions jamais prétendre réellement à la maîtrise du son puisqu'elle sous-entendrait en effet un certain contrôle sur le temps. Ainsi, la maîtrise totale du son ne saurait être humaine. Nous abordons ici la frontière de réflexions basées sur le rapport de l'Art au Divin, mais ce questionnement, aussi riche soit-il, déborde du cadre de notre sujet. Par conséquent, nous ne le traiterons pas.

Mais, l'échec prédéterminé du musicien, qu'il soit élève ou enseignant, à maîtriser son art et plus particulièrement le matériau même de sa musique, le son, empêche-t-il d'accorder une certaine valeur à ce questionnement ? Si cette quête de maîtrise du son par le musicien ne peut être atteinte, l'empêchant d'être considérée comme un objectif pédagogique, n'en demeure-t-elle pas moins un objectif artistique ? Répondre à cette question revient à nous interroger sur ce que peut être le but de l'artiste, son objectif suprême ? Je pense que, loin d'être inutile, une réflexion profonde sur la notion même de son et sur toutes les problématiques qu'elle soulève est primordial pour le musicien qui souhaite comprendre ce qu'il fait, connaître les raisons et les buts de son action.

Nous arrivons ici à la question presque métaphysique du but de l'art et du rôle de l'artiste. L'homme recherche dans tous les domaines toujours plus de contrôle sur les objets qui l'entourent. Les sciences et les techniques permettent ces avancées mais l'art ne le permet pas, en cela qu'il fait appel à la sensibilité humaine, par essence imprévisible et incontrôlable. Pourtant, cela n'empêche pas aux arts et à la musique de prétendre à leur histoire, à leur progrès. Le terme de progrès est d'ailleurs intéressant à interroger au vu de toutes les réflexions que nous avons menées dans ce mémoire. Comme je le signalais page 7, la notion de progrès, appliquée à l'art et au son, ne peut pas et ne doit pas être perçue comme elle pourrait l'être pour les sciences. Il ne s'agit pas d'accroître indéfiniment des compétences, d'enrichir la somme des possibles à tout prix, de comprendre toujours plus le fonctionnement des objets pour parvenir au plein contrôle – volonté qui pourrait être comprise comme une recherche d'égaliser le divin. En ce qui concerne l'art – et le son correspond tout à fait à ce schéma, la seule réalité est celle d'un questionnement constant sur les pratiques pour faire évoluer les conceptions sans pour autant accorder de prévalence au futur sur le passé. Maîtriser le son devient alors synonyme de réinterroger sans cesse les enjeux artistiques des phénomènes sonores. Maîtriser le son ne peut plus être considéré comme une réelle capacité à améliorer les productions artistiques.

Pour conclure sur la pertinence de la question de la maîtrise du son en pédagogie, je souhaiterais souligner que même si un jeune enfant qui débute l'apprentissage d'un instrument n'est évidemment pas apte à percevoir toute la richesse et la difficulté d'un tel questionnement, l'interrogation de ce mémoire n'en est pas moins primordiale. Il revient au professeur, avec simplicité et humilité, dans ses choix pédagogiques et didactiques, d'aider l'élève à prendre conscience de la nature délicate et spécifique du son, de l'accompagner sur le chemin d'une prise de conscience de la relativité de la perception humaine. Alors, grâce à l'apport de son professeur, l'élève pourra percevoir, au plus près, la richesse infinie de l'art des sons et les possibilités que lui offre sa pratique.

CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, nous avons pu percevoir toute la richesse pour le musicien d'un questionnement basé sur le son et sur sa maîtrise. Il ne s'agissait pas, pour moi, de proposer des réponses à des questions souvent complexes ayant trait à la perception, la philosophie et l'art, mais de présenter le déroulement logique de mes réflexions sur la nature même de mon art et de son matériau basal.

Bien que la maîtrise du son par le musicien semble être une capacité recherchée par tous, de manière plus ou moins tacite, nous avons constaté que cette compétence soulevait de nombreux problèmes souvent peu abordés. Même si la maîtrise totale du matériau sonore constitue une sorte de Graal pour tous les musiciens, la question de la relativité de ce contrôle doit être considérée. Le son, en tant que phénomène physique et perceptif, ne peut être maîtrisé qu'en tenant compte de ces deux versants constitutifs : la maîtrise du son doit donc avoir trait à la fois à sa conception, sa création et sa perception. Seulement, la perception des phénomènes sonores est emprunte d'une subjectivité essentielle et ne peut être considérée que tenant compte de l'instant qui l'abrite. L'interrogation du rapport des sons au temps est primordiale et l'on constate que la maîtrise du son ne peut être que relative à un instant donné.

Nous avons examiné le fait que de la maîtrise du son émanait la question de la perfection sonore. Mes réflexions m'ont alors amené à penser que cette perfection ne pouvait avoir de valeur réelle mais symbolisait un état d'absolu, inaccessible pour l'homme, et pour autant nécessaire pour faire naître le progrès artistique – au sens d'évolution et non d'amélioration.

Les implications de ces réflexions en pédagogie musicale me semblent capitales. Je considère que malgré leur apparente difficulté, ces questions doivent être insérées dans la formation du musicien. Un artiste accompli doit avoir conscience des enjeux de son art. Le son est un matériau formidable, d'une richesse incroyable, qui ne peut nourrir l'art que si on le questionne et le remet constamment en question.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*, Le Livre de Poche, Biblio essais, n°4197, Paris, Stock, 1931, réédition de 1992, 152 pages

CHION, Michel. *Le son*, collection Nathan Cinéma dirigée par Michel MARIE, Paris, Editions Armand Colin, 2004, 342 pages

DOKIC, Jérôme. *Qu'est-ce que la perception ?*, collection Les chemins philosophiques, dirigée par Roger POUIVET, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2004, 128 pages

MAGER, Robert-F. *Comment définir des objectifs pédagogiques*, Paris, Dunod, 2003, 132 pages

MANOURY, Philippe. *La note et le son*, écrits et entretiens 1981 – 1998, collection Musique et Musicologie : Les Dialogues, dirigée par Danielle COHEN-LEVINAS, Paris, L'Itinéraire – L'Harmattan, 1998, 422 pages

NANCY, Jean-Luc. *A l'écoute*, collection La philosophie en effet dirigée par Jacques DERRIDA, Paris, Editions Galilée, 2002, 84 pages

QUENEAU, Raymond. *L'instant fatal ; précédé de Les ziaux*, Paris, Gallimard, 1977, 223 pages

SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs...*, textes et écrits recueillis et commentés par Sharon KANACH, Arles, Edition Actes Sud, 2006, 304 pages

VANDEVELDE, L. *Aider à devenir*, Bruxelles, Labor, 1982, 129 pages

Le Petit Larousse Grand Format 2003, sous la direction de Philippe MERLET et Anémone BERES, Paris, Editions Larousse, 2002

Encyclopédie philosophique universelle, Les notions philosophiques, tome 2, sous la direction d'André JACOB, Presses Universitaires de France, août 1990

TIFFON, Vincent. *Jean-Claude Risset : Sud (1985)*, in *Musurgia*, volume VIII, n° 3-4, 2001