

L'HISTOIRE CULTURELLE DES CIRCULATIONS MUSICALES AU PRISME DES *SOUND STUDIES* : RÉFLEXIONS THÉORIQUES ET RETOURS DE TERRAIN

par

JEAN-SÉBASTIEN NOËL

En 2005, Michele Hilmes titrait sa double recension des ouvrages d'Emily Thompson et de Jonathan Sterne : « Y a-t-il un champ appelé *Sound Culture Studies* et cela compte-t-il ? » (Hilmes 2005). Force est de constater que, près de quinze ans plus tard, la vitalité du champ (en termes de publications, de formations universitaires ouvertes et de débats contradictoires) impose de répondre par l'affirmative à cette question qui ne relevait pas du simple procédé rhétorique. Deux ouvrages de synthèse, publiés la même année, en 2012, ont contribué à circonscrire le domaine de recherche (Pinch, Bijsterveld 2012 ; Sterne 2012). Intrinsèquement interdisciplinaire, il convoque à la fois musicologues, sociologues, historiens, spécialistes des sciences et technologies ou de *Cultural Studies*. Parfois présenté comme une émanation de la nouvelle musicologie nord-américaine, dénonçant une conception de la discipline resserrée autour d'une analyse de l'œuvre musicale et de son interprétation, les *Sound Studies* acquièrent une réelle visibilité à partir des années 1990 (on parle désormais de « tournant acoustique »). Initialement inspirées par les travaux du compositeur canadien R. Murray Schafer et par l'ouvrage d'Alain Corbin *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (Schafer 1977 ; Corbin 1997), elles sont marquées par les recherches du musicologue Jonathan Sterne et de l'historienne Emily Thompson qui procèdent à une analyse de la modernité sonore à l'heure de la reproduction technique (Sterne 2003) et du développement de méthodes de mesure du son et de technologies de contrôle dans les métropoles américaines de la fin du XIX^e siècle aux années 1920 (Thompson 2004). Ainsi, l'un des postulats porté par les *Sound Studies* consiste à affirmer que le sonore relève d'un processus de construction économique, politique et culturel, les technologies qui permettent la production et la diffusion du son traduisant des rapports de force et des hiérarchies

d'ordre social. Si une partie des chercheurs (dont Sterne lui-même) a été influencée par le double appareil critique des *Cultural* et des *Subaltern Studies*, des historiens du social et de la culture se sont eux-aussi appropriés le son comme objet d'analyse.

« *Acoustic turn* » en histoire et Sound studies : dynamiques croisées et renouvellement du champ historique

Dès les années 1970, les travaux précurseurs de l'historien américain William Weber et sa réception critique par le champ académique (Weber 1975 ; Milo 1987) annonçaient l'intérêt croissant que l'histoire, au cœur des sciences humaines et sociales, allait porter aux productions, aux sociabilités et aux pratiques musicales. De fait, la dimension politique et idéologique du musical constitue, depuis les années 1990, un territoire de rencontres et de débats interdisciplinaires (Escal, Imberty 1997). Approches sociologiques et musicologiques s'articulent dans les travaux fondateurs de Tia De Nora et d'Esteban Buch sur Beethoven (De Nora 1995 ; Buch 1999). Des études portant sur la place de la musique dans les processus de construction de la nation, aux plus récents développements consacrés à la diplomatie musicale, historiens et musicologues ont le plus souvent considéré le « sonore » à travers le prisme des répertoires, des représentations et des tournées, des créateurs et des publics. Ainsi, Jessica Gienow-Hecht, qui analyse des circulations musicales transatlantiques entre Allemagne et États-Unis dans son ouvrage *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, conçoit pour l'essentiel cette « diplomatie du son » en ne s'attachant que marginalement aux enjeux acoustiques (Gienow-Hecht 2009). Les tournants spatiaux et globaux de l'historiographie ont conduit les historiens à considérer la musique et l'évolution des conditions techniques de sa production et de sa médiation comme un élément déterminant dans l'analyse des processus historiques. En l'articulant à d'autres facteurs, Jürgen Osterhammel considère le rôle des technologies de reproduction du son et l'émergence de l'industrie discographique dans l'apparition d'un phénomène de globalisation de la musique savante des années 1860 aux années 1930 (Osterhammel 2012). Dans l'article « *Geschichtswissenschaft und Musik* », Osterhammel et Sven Oliver Müller invitent par ailleurs à historiciser les phénomènes musicaux, en resituant dans leur contexte les conditions de création (appareils administratifs, formes de financement, structures d'exécution des œuvres, conditions de diffusion des répertoires) et à prendre en considération la dimension subjective des environnements acoustiques. En effet, selon eux :

Tout genre de musique est un bruit domestique, c'est-à-dire un cas particulier dans une vaste histoire de timbres, de bruits et de sons, donc

de sensibilité acoustique. La communication intervient rarement dans des contextes acoustiques neutres ; la langue aussi est son (Osterhammel et Müller 2008 : 19).

Cette notion centrale de « sensibilité acoustique » constitue une pierre de touche entre l'historiographie et les travaux des chercheurs plus spécifiquement inscrits dans le champ des *Sound Studies*. Empruntée aux travaux pionniers d'Alain Corbin, elle propose d'émanciper l'analyse du sonore de la seule sphère musicale, comme Ludovic Tournès l'a lui aussi suggéré (Tournès 2006). Le développement des études consacrées aux mutations de l'*aural culture* dans un contexte de modernité technique et esthétique s'effectue donc en parallèle en Amérique du Nord et en France. Dans d'autres champs, notamment la philosophie de l'art ou les sciences des médias, la place du sonore dans la création et la performance artistique constitue un territoire systématiquement exploré dans les travaux de Petra Maria Meyer en Allemagne, au croisement des études culturelles et de la philosophie de l'art (Meyer 1993, 2008). En France, Marie-Madeleine Mervant-Roux a contribué à poser les jalons d'une méthodologie du traitement de l'archive sonore dans l'histoire du théâtre, soulignant le « besoin de protocoles » (Mervant-Roux 2013).

La nécessité de délimiter des champs d'expertises spécifiques, bien que connexes ou croisés, entre musicologues, sociologues de la musique ou historiens, a pu laisser croire à une prudence excessive, voire à une frilosité des historiens vis-à-vis de la dimension sonore des sources musicales. La réalité des corpus exploités depuis une quinzaine d'années dans l'enquête historique met en lumière une tout autre réalité. Aux matériaux traditionnels relevant des sources écrites (critiques, correspondances, mémoires, partitions), les études inscrites dans l'ère de la musique enregistrée ont ajouté de nouvelles sources permettant non seulement de prendre en compte les conditions techniques, matérielles et économiques de la production discographique, mais également les modalités de sa médiation au sein de processus de circulations transnationaux (Fléchet 2013). Dans la lignée des travaux que l'historien américain William Howland Kenney a consacré au rôle du phonographe dans l'évolution des comportements des foyers américains face au développement de la musique enregistrée (Kenney 1999), Ludovic Tournès et Sophie Maisonneuve ont – en France – contribué à une histoire culturelle des environnements sonores et à l'apparition de la discophilie. Il ne s'agit pas alors de s'attacher à une simple histoire des innovations techniques, ni même aux discours technologiques, mais bien à une histoire sociale des pratiques et des consommations culturelles à l'heure de la musique enregistrée (Maisonneuve 2001, 2007 ; Tournès 2005). Parallèlement, une série

d'études est consacrée aux industries musicales, aux stratégies des labels et des firmes discographiques (Gronow et Saunio 1998 ; Tournès 2002 ; Lebrun 2006). Ces travaux qui procèdent à une analyse systématique des évolutions sociales, économiques et culturelles du sonore, s'articulent aux études consacrées aux vecteurs de médiatisation et aux institutions, interrogeant les enjeux politiques des espaces de production du son, dont l'analyse immersive et critique de l'IRCAM réalisée par l'anthropologue et musicienne Georgina Born constitue un exemple décisif. Cette étude, qui a fait date, ouvre également sur le champ des *Software Studies* ou études des logiciels, à la croisée des sciences et techniques et des sciences humaines et sociales (Born 1995). Par ailleurs, les travaux consacrés aux figures de Robert Moog ou de Pierre Schaeffer, tout comme la thèse que le musicologue américain Virgil Moorefield consacre à l'évolution du rôle du producteur dans la musique populaire (de Phil Spector à George Martin), permettent de repenser une histoire des productions musicales du point de vue des agents et des acteurs qui ne se limitent pas aux compositeurs et aux publics (Pinch, Trocco 2004 ; Moorefield 2010 ; Le Bail, Kaltenecker 2012).

À l'écoute de l'archive sonore

S'il n'est évidemment pas question de faire des innovations techniques la condition *sine qua non* des mutations des pratiques musicales, force est de constater que le XX^e siècle requalifie de manière substantielle la hiérarchie entre le timbre, le son et le bruit. Les travaux de l'ingénieur et musicien Pierre Schaeffer, père de la musique concrète, ont profondément contribué à l'évolution de la perception des « objets sonores » qu'il incitait à appréhender pour leurs propriétés intrinsèques (Schaeffer 1952, 1966). Pour le musicologue Makis Solomos, le son occupe une place centrale dans la création musicale à partir du début du XX^e siècle (qu'il s'agisse des répertoires savants ou populaires). Il évoque même un changement paradigmatique qu'il traduit par le passage d'une culture musicale centrée sur le ton (élément sonore constitutif du système tonal) à une culture musicale centrée sur le son (des premières expériences d'atonalité aux recherches en musique électroacoustiques et concrètes). Au-delà de la formule, le propos de Solomos invite à analyser les pratiques musicales contemporaines, comprenant de nouvelles pratiques d'écoute (incorporation de dispositifs électroacoustiques en concert, écoute sur des supports enregistrés ou radiophoniques) dans ce contexte de mutations profondes des conditions de production et d'enregistrement sonores (Solomos 2013). S'intéressant aux deux siècles précédents, le musicologue Martin Kaltenecker analysait, dans *L'Oreille divisée : discours sur*

l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles, la production de discours relatifs à l'écoute d'une œuvre savante (pour l'essentiel dans l'Europe germanophone) à partir des sources écrites couvrant un très vaste champ, traquant les traces d'une écoute réelle ou concrète et proposant une typologie des modalités d'écoute propres au XVIII^e et au XIX^e siècles, ou communes à l'un et à l'autre (Kaltenecker 2011). De fait, les environnements sonores doivent être appréhendés en termes de régimes d'écoutes historicisés.

Une des questions en débat dans le champ des *Sound Studies* touche à la place accordée à l'otologie, ou science de l'oreille et de l'ouïe et, ce faisant, à « l'auralité » (anglicisme caractérisant ce qui est transmis par les mécanismes de l'écoute). S'inscrivant dans le champ des sciences et technologies, et parente d'une histoire sensorielle (en cela redevable à Alain Corbin), l'*auditory culture* dépasse toutefois une approche techniciste du son perçu pour le resituer dans son contexte d'audition et dans l'univers symbolique produit par son époque (Bull et Back 2003). Le son n'est pas alors conçu comme un simple « objet » vibratoire – ce qui conduirait à concevoir une écoute autonome et anhistorique – mais comme un complexe prenant en considération les conditions de sa production et de son émission, sa médiation ainsi que les conditions (y compris culturelles) de sa réception par l'auditeur. Cette conception, qui articule en définitive audition, perception et écoute, permet à l'historien d'appréhender ses sources dans toute leur complexité interne, externe, contextuelle et relationnelle.

Partant d'une acception de la modernité sonore née avec la phonographie et la reproductibilité mécanique, les *Sound Studies* incitent à appréhender le processus de fixation, d'archivage, de duplication et de médiation de la source sonore non comme un appauvrissement mais comme un processus dynamique de construction réciproque entre l'original et la copie (Sterne 2015 : 406). De ce fait, derrière le document sonore produit et reproduit, c'est bien l'appareil institutionnel et économique, la chaîne décisionnelle et le processus de production que l'on s'attache à comprendre. L'influence de l'école de Francfort et de l'œuvre de Walter Benjamin est ici manifeste. Les travaux du musicologue américain Timothy D. Taylor sur l'économie de marché, s'attachant aux nouveaux modes de distribution et de consommation de la musique, s'inscrivent dans cette problématique (Taylor 2016).

En histoire, la notion de « patrimoine sonore », tout comme les politiques présidant à la constitution des fonds d'archives acoustiques ou radiophoniques, ont été bien documentées, fournissant aux chercheurs le recul critique et la méthodologie nécessaires (Callu, Lemoine 2005 ; Chambat-Houillon, Cohen 2013 ; Goetschel, Jost, Tsikounas 2010). L'archive sonore propre à l'ère de l'enregistrement se décline donc en de nombreux supports et en de

nombreux fonds, offrant d'importantes possibilités de renouvellement du questionnement historique. On peut, à titre d'exemple, se référer à la prise en considération des archives radiophoniques dans l'analyse de systèmes de propagande (Favre 2014) ou dans le renouvellement de l'histoire africaine postcoloniale (M'Bokolo, Sainteny 2001). Dans ces corpus radiophoniques, le discours politique côtoie alors l'émission de variété comme l'annonce publicitaire. Il s'agit, de surcroît, d'interroger le document sonore dans sa matérialité et dans son format propre tout autant que dans sa dimension historique. Définissant le format mp3 comme un « artefact culturel » – Georgina Born avait, avant lui, utilisé la même expression pour caractériser la technologie et les logiciels produits par l'IRCAM –, le musicologue Jonathan Sterne le caractérise comme « un ensemble cristallisé de relations matérielles et sociales ». Selon lui, en effet, « c'est un objet qui *fonctionne pour* et est *travaillé par* une foule de gens, d'idéologies, de technologies et d'autres éléments sociaux et matériels » (Sterne 2006 : 826). En d'autres termes, le processus d'encodage d'un médium audio au format mp3 – on peut à profit élargir la remarque à toute entreprise de transformation ou d'altération numérique – se doit d'être à la fois historicisé et documenté. De fait, porter un intérêt, en tant que chercheur, aux travaux se rattachant aux *Sound Studies* doit conduire à s'interroger à la méthodologie de constitution et d'analyse des corpus composés de sons numérisés. Ce qui semble relever d'une affirmation tautologique ne va toutefois pas de soi : combien de notes de bas de pages, dans des ouvrages académiques, se limitent à des liens acritiques vers des sites ou des plateformes d'hébergement de matériaux multimédias ? Si les sites académiques ou officiels (telles que les très nombreuses plateformes d'archives sonores numérisées) accompagnent les ressources en lignes d'une littérature grise renseignant les conditions d'encodage et d'archivage, ce n'est pas systématiquement le cas des sites privés, qui ne rendent pas non plus publics – ou rarement – les algorithmes permettant une traçabilité rigoureuse de la recherche.

D'autres travaux d'historiens proposent des pistes fécondes de renouvellement méthodologique directement inspirées par les *Sound Studies*. Michael J. Kramer, travaillant sur les archives du Berkeley Folk Festival, pose les jalons d'une analyse sonore des images qu'il traduit dans son article « “A Foreign Sound To Your Ear” : Digital Image Sonification for Historical Interpretation ». Appuyant sa réflexion sur une photographie – nécessairement aphone – du chanteur et guitariste de blues Mance Lipscomb, l'auteur s'interroge sur la nature du regard posé par l'historien sur cette « silhouette numérique », rappelant en cela la dimension lacunaire et partielle de l'archive. Comment recouvrer le « passé audible » que Sterne évoquait dans le titre anglais de son ouvrage ?

Kramer reprend d'une certaine manière la proposition portée par Sterne d'envisager la source numérisée non comme une perte par rapport à l'original mais comme une relation dynamique entre l'objet enregistré et ses doubles reproduits et médiatisés (Kramer 2018). L'un comme l'autre envisagent le document sonore numérisé comme une représentation, telle que l'histoire culturelle la conçoit. Proposant un encodage croisé d'une source visuelle (ici une photographie) et d'une source sonore relatives à un même événement, Kramer propose de sortir de l'empire d'une analyse visuelle pour y adjoindre une analyse sonore qu'il qualifie, s'inspirant des apports de l'*auditory turn*, de « sonification ». L'historien ne change pas seulement de regard mais de sens. C'est bien, alors, une méthodologie de l'écoute et de l'analyse du spectre sonore qu'il s'agit de développer et d'adapter à la discipline historique. Parmi les ressources utiles pour accompagner ce tournant méthodologique, la musicologue Michèle Castellengo (2015) propose un manuel d'écoute musicale et acoustique, posant notamment les bases d'une analyse des sonagrammes, représentations visuelles du spectre sonore. De ce point de vue, la « sonification » ne se comporte pas en révélateur magique d'un passé audible disparu : elle permet de générer de nouvelles hypothèses et d'appréhender l'événement par le truchement d'un autre sens.

« Paysages » ou « environnements » sonores ?

Si les historiens et, plus largement, le champ des *Sound Studies* se sont volontiers appropriés la notion de paysage sonore, cette dernière mérite d'être à la fois resituée dans son contexte et interrogée. Étroitement associés à la critique des nuisances sonores produites par la société industrielle et à l'essor de l'écologie acoustique, les travaux du compositeur canadien R. Murray Schafer dans le cadre du « World Soundscape Project » (dès la fin des années 1960) et de son ouvrage célèbre *The Tuning of The World* (Schafer, 1977, trad. 1979) procèdent d'une logique militante, incitant notamment ses étudiants et ses lecteurs à dénoncer la saturation sonore des environnements urbains :

Le véritable esthéticien urbain doit tout comprendre de l'environnement auquel il s'attaque : il lui faut des connaissances en acoustique, en psychologie, en sociologie, en musique, et en bien d'autres matières encore suivant les cas. Il n'y a pas d'écoles dispensant pareilles formations, mais leur création ne devrait tarder, car le glissement du paysage sonore vers la lo-fi incite déjà les promoteurs de musique de fond à s'emparer de l'esthétique acoustique – une affaire en or. (Schafer 1979 : 282-283).

Si les propositions de Schafer ont permis d'établir une typologie des paysages sonores et de caractériser les critères permettant de les décrire (ibid : 23 *et sq.*), la démarche peut être critiquée. Le compositeur et théoricien Michel Chion a mis en évidence la difficulté de « totaliser ce que l'on entend » (Chion 2018 : 14), c'est-à-dire de passer d'une écoute individuelle et subjective (sur laquelle se fonde Schafer) à une analyse en système d'un « paysage sonore ». Aussi, au-delà de l'efficacité et la poésie de l'expression, lui préférera-t-on celle d'environnement sonore, postulant une interaction complexe société-milieu telle qu'analysée dans l'histoire sociale des sensibilités et des représentations de Corbin et dans les travaux d'équipes interdisciplinaires telles que le C.R.E.S.S.O.N.¹ à Grenoble, croisant sociologie, géographie urbaine, architecture et acoustique (Amphoux 2003). Une histoire de l'environnement sonore des villes ne consiste pas nécessairement à reconstituer les ambiances du passé mais bien à analyser l'ensemble des interactions entre les sociétés urbaines et leur environnement acoustique, ayant pour objet l'entrelacs anarchique des bruits (mécaniques, animaux, de la foule), le silence (de la nuit, de la procession, de la commémoration) et le musical (sociabilités, pratiques institutionnelles, en place publique, de rue)². La prise en considération des indices sonores, qu'ils relèvent d'une « préhistoire » antérieure à l'invention des techniques d'enregistrement (Fritz 2000 ; Alexandre-Bidon 2012 ; Hablot, Vissière 2016) ou de l'époque contemporaine, marquée par la reproductibilité technique du son, permet de contribuer à l'histoire des sociabilités urbaines. Il s'agit également d'étudier les corrélations entre la réalité physiologique des bruits perçus (prenant par exemple en considération le seuil pathogène affectant les organes ou la santé) et culture des individus en fonction de leur niveau social (seuil de tolérance). Les dernières décennies ont été marquées par l'invention du *design* sonore qui façonne les caractéristiques acoustiques de la vie urbaine (Augoyard 1999), les laboratoires d'acoustique, d'ingénieurs et de compositeurs (tel que l'IRCAM) jouant un rôle majeur dans l'élaboration des bruits de moteurs de véhicule (voitures, motos) comme dans l'habillage sonore des espaces publics. Cette signalétique acoustique construit une grammaire de l'espace urbain et contribue à sa lisibilité. Travailler à une histoire de l'environnement acoustique des villes conduit donc

1. Acronyme du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, fondé en 1979.

2. Voir le projet interdisciplinaire « Bretez », au croisement de l'histoire, de la musicologie, de la géographie et des sciences de l'ingénieur, qui propose des hypothèses de reconstitution de Paris à partir du plan Bretez (1734-1739) et de restitutions sensibles de l'environnement sonore des rues de certains quartiers.

à s'attacher au cadre juridique et aux politiques publiques, qu'il s'agisse des normes édictées à la période contemporaine³ ou de périodes ultérieures : dans ses *Tableaux de Paris* (1781), Louis-Sébastien Mercier évoquait déjà les nuisances des mugissements du bétail dans le quartier des bouchers (Leteux 2013). L'historiographie de l'environnement et de l'écologie urbains prend peu à peu en considération la dimension acoustique de la question, intégrant les facteurs sonores à la notion de pollution industrielle (Massard-Guilbaud 1999 ; Bala 2003).

Au cœur de l'analyse des environnements acoustiques des mondes contemporains, la question du « bruit » et des « paysages sonores » de la guerre ont été systématiquement étudiés, en particulier pour ce qui concerne le premier conflit généralisé (Audoin-Rouzeau, Buch, Chimènes, Durosoir 2009). Là encore, à côté des approches qui se concentrent sur des types de répertoires spécifiques (Francfort 2009), des auteurs ont opté pour d'autres paramètres, en convoquant une méthodologie ouvrant, dans le champ de l'histoire culturelle de la Grande Guerre, de nouvelles perspectives. En s'intéressant à une organologie des tranchées, Florence Gétéreau permet d'appréhender les sons de la guerre à travers les timbres des instruments produits par ou pour les soldats-musiciens. Outre le cas de l'instrument conçu pour le violoncelliste Maurice Maréchal (par deux luthiers, Neyen et Plique, qui signent leur œuvre), d'autres exemples de processus d'élaboration d'instruments sont bien documentés, grâce aux notes et plans retrouvés et conservés dans les fonds de l'Historial de Péronne (Gétéreau 2009). Esteban Buch s'est, quant à lui, interrogé sur les temps, les espaces ou les phases de retour au silence. Le fameux sonagramme, enregistré sur le front, en Moselle, le 11 novembre 1918, une minute avant et une minute après 11h, l'heure du cessez-le-feu, donne à *voir* (et non pas à entendre) la transformation du spectre sonore traduisant l'estompement du grondement continu de l'artillerie. S'il y fait référence comme une preuve observable et quantifiable de l'effet de l'armistice sur l'environnement sonore à cet endroit du front, Buch procède à une analyse plus générale de la place des silences en temps de guerre, marqueurs acoustiques négatifs pouvant signifier l'accalmie comme le danger ou le risque de mort (Buch 2014). Le retour effectif au silence, ou sa dimension ritualisée à travers les cérémonies publiques ou privées d'expression du deuil, constituent également des champs d'études permettant d'appréhender la signification historique des environnements

3. On peut se référer ici aux rapports de l'AFNOR (Agence Française de Normalisation), créée en 1926, sur les nuisances sonores ou à des rapports équivalents, produits dans les métropoles anglaises ou américaines dans les années 1960-1970.

sonores en temps de guerre ou dans les phases de sortie de conflit (Audoin-Rouzeau 1999 ; Noël 2016).

Dans le contexte spécifique des camps de concentration, des centres de mise à mort et des ghettos sous le Troisième Reich et dans le Gouvernement Général de Pologne, la place des dispositifs sonores occupe un rôle décisif. Guido Fackler démontre ainsi que l'administration du camp de Dachau, dès 1933, faisait usage des haut-parleurs fixes pour relayer la radio ou diffuser de la musique par le gramophone à des fins de propagande ou de rééducation des opposants politiques qui y étaient internés. Fackler met également en lumière la mise en place de systèmes de sonorisation comparables dans d'autres camps de concentration, y compris dans des centres de mise à mort tels que Majdanek. Il en établit une typologie propre aux différents contextes concentrationnaires, les usages évoluant en fonction de la chronologie et de la spécificité de chaque structure d'internement (Brauer 2009). À la fois moyen de communication et outil de coercition, la sonorisation du système concentrationnaire permettait de démoraliser les prisonniers (diffusion de marches militaires à l'annonce d'une victoire du Reich) et de lutter contre les velléités de résistance. Le cas des haut-parleurs mobiles dans le centre de mise à mort de Majdanek, diffusant des airs de fox-trot au moment des exécutions de masse, a été documenté dans des études révélant leur caractère ambivalent et polyfonctionnel (Fackler 2000 ; Gilbert 2006). L'événement sonore (le genre de musique diffusé comme son volume excessif) couvrait les cris des victimes et brouillait la compréhension du crime qui s'opérait, en créant un effet de discordance entre la réalité des faits et l'environnement dans lequel ils avaient lieu (Fackler 2000).

Les travaux plus spécialement consacrés aux conséquences neurologiques ou psychiatriques d'une exposition excessive au son en temps de guerre et à l'usage du son dans les pratiques de torture permettent, là encore, d'envisager l'historiographie des conflits sous un angle neuf, excédant très largement les objets et les problématiques de l'histoire culturelle, mais croisant des champs disciplinaires tels que la neuropsychologie (Daunan, Keller 2010) ou l'otorhinolaryngologie. Pierre Darmon s'est intéressé aux tâtonnements de la médecine militaire qui, dès les premiers mois du premier conflit généralisé, dut faire face à un ensemble de pathologies mal connues et mal diagnostiquées, fruit d'un profond choc émotif, ne laissant pas de lésions apparentes à la radiographie. Bientôt rassemblés sous les appellations génériques de « sinistroses » ou « obusite » (Darmon 2001 ; Delaporte 2004), ces troubles, pour certains d'entre eux, étaient le produit d'une exposition violente et prolongée au bruit. Les travaux de Morag Josephine Grant et de Suzanne G. Cusick ou bien encore les études que la neuropsychologue Nathalie Gosselin consacre aux effets de la

musique sur les troubles post-traumatiques, permettent de mieux appréhender les utilisations du son, par les États-majors comme par les administrations concentrationnaires, et leurs conséquences sur les organismes des populations impliquées dans les conflits, soldats comme civils (Cusick 2008 ; Grant 2018).

*

Plus qu'un champ disciplinaire homogène, les *Sound Studies* constituent un espace d'expérimentation et de débats heuristiques croisés. S'il permet la rencontre de musicologues et d'acousticiens, de spécialistes d'histoire des sciences et technologies et d'historiens culturalistes, de chercheurs attachés au son perçu ou à la note écoutée, il ne conduit pas à homogénéiser les pratiques ou les positionnements académiques. Cependant, toutes et tous acceptent la critique d'une conception « cybernétique » du sonore, d'une approche exclusivement techniciste qui biaiserait, dans une illusion d'objectivité, l'analyse sociale et culturelle de l'écoute, ainsi que la dimension construite de l'archive sonore. Il s'avère donc décisif de concevoir ce « tournant acoustique » au pied de la lettre et de ne pas le réduire à un « tournant musical », sans davantage confondre l'entendu avec l'écouté. La question touche ici à la dimension acoustique du musical et aux nombreux problèmes que cette redéfinition de l'objet pose aux historiens. Toutefois, circonscrit depuis une quinzaine d'années après que des ouvrages de synthèse ont permis de dégager la cohérence du champ, les *Sound Studies* interrogent les pratiques et les objets de l'histoire, incitent les chercheurs à sortir de leur zone de confort en les confrontant à la dimension ondulatoire de leur objet, à l'intense variété des cultures de l'écoute.

Jean-Sébastien Noël
(Université de La Rochelle.)

Références

Alexandre-Bidon, D. (2012) « À cor et à cri. La communication marchande dans la ville médiévale », in *Communications* 2012/1, n° 90 : 17-34.

Audoin-Rouzeau, S. (1999) « La Grande Guerre : le deuil interminable », in *Le Débat*, n° 104 : 117-130.

Audoin-Rouzeau, S., Buch, E., Chimènes, M. et Durosoir, G. (eds.) (2009) *La Grande Guerre Des Musiciens*. Lyon : Symétrie.

Augoyard, J.-F. (1999) « Du bruit à l'environnement sonore urbain. Évolution de la recherche française depuis 1970 », in Mattei,

M.-F. et Pumain, D. (eds) *Données urbaines*, n° 3, pp. 397-409. Paris : Anthropos.

Bala, O. (2003) *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle*. Grenoble : À la croisée.

Brauer, J. (2009) *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*. Berlin : Metropol Verlag.

Buch, E. (1999) *La Neuvième de Beethoven. Une Histoire Politique*. Paris : Gallimard.

Bull, M. et Back, L. (eds.) (2003) *The Auditory Culture Reader*. Oxford : Berg Publishers.

Callu, A., Lemoine, H. (eds) (2005) *Le patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignages. Guide de recherche en sciences sociales*. Paris : Belin.

Castellengo, M. (2015), *Écoute musicale et acoustique*. Paris : Éditions Eyrolles.

Chambat-Houillon, M.-F., Cohen, E. (2013) « Archives et patrimoines visuels et sonores », in *Sociétés & Représentations*, 2013/1, 35 : 7-14.

Chion, M. (2018) *Le son. Ouïr, écouter, observer*, 3^e édition. Paris : Armand Colin.

Corbin, A. (1994) *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris : Flammarion

Cusick, S. G. (2008) « "You Are in a Place That is Out of This World" : Music in the Detention Camps of the "Global War on Terror" », in *Journal of the Society for American Music*, 2/1, 2008 : 1-26.

Darmon, P. (2001) « Des suppliciés oubliés de la Grande Guerre : les pithiatiques », in *Histoire, économie et société*, année 2001, 20-1 : 49-64.

Dauman, N. et Keller, P.-H. (2010), « Épistémologie de l'acouphène : histoire d'une controverse scientifique », in *Cliniques méditerranéennes* 2010/2, 82 : 317-330.

De Nora, T. (1995) *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles : University of California Press.

Delaporte, S. (2004) « Névroses de guerre », in Audoin-Rouzeau, S., Becker, J.-J. (eds), *Encyclopédie de la Grande Guerre*, pp. 357-367. Paris : Bayard.

Escal, F., Imberty, M. (eds) (1997) *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Paris : L'Harmattan.

Fackler, G. (2000) *Des Lagers Stimme: Musik Im KZ. Alltag Und Häftlingkultur in Den Konzentrationslagern 1933 Bis 1936: Mit Einer Darstellung Der Weiteren Entwicklung Bis 1945 Und Einer Biblio-/Mediographie*. DIZ-Schriften, Bd. 11. Bremen : Temmen.

Favre, M. (2014) *La propagande radiophonique nazie*, Paris : INA éditions.

Fléchet, A. (2013) *Si tu vas à Rio... La musique populaire en France au XX^e siècle*. Paris : Armand Colin.

Fléchet, A., Noël, J.-S. (2018) « Chéreau *soundscape*s. Musiques, silences et sons dans les longs métrages de Patrice Chéreau », in Lévy, M.-F., Goetschel, P., Tsikounas, M. (eds), *Chéreau en son temps*, pp. 271-292. Paris : Éditions de la Sorbonne.

Francfort, D. (2009) « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in Audoin-Rouzeau, S., Buch, E., Chimènes, M. et Durosoir, G. (eds.), *La Grande Guerre Des Musiciens*, pp. 17-27. Lyon : Symétrie.

Fritz, J.-M. (2000) *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*. Paris : Champion

Gétreau, F. (ed.) (2014) *Entendre la guerre : sons, musiques et silence en 14-18*. Paris : Gallimard, Historial de la Grande Guerre.

Gienow-Hecht, J. (2009) *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*. Chicago : The University of Chicago Press.

Gilbert, S. (2006) *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford : Oxford University Press.

Goetschel, P., Jost, F., Tsikounas, M. (eds) (2010) *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Grant, M. J. (2014) « Pathways to music torture », in *Transposition* [en ligne], 4 | 2014.

Gronow, P. et Saunio I. (1998) *An International History of the Recording Industry*. Londres & New York : Cassel.

Hablot, L., Vissière, L. (eds) (2016) *Les paysages sonores du Moyen-Âge à la Renaissance*. Rennes : P.U.R.

Hilmes, M. (2005) « Is There a Field Called Sound Culture Studies ? And Does It Matter ? », in *American Quarterly*, Vol. 57, n° 1 : 249-259.

Kaltenecker M. (2011) *L'Oreille divisée : discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Éditions MF.

Kenney, W. H. (1999) *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York & Oxford : Oxford University Press.

Kramer, M. J. (2018) « “A Foreign Sound to Your Ear” – Digital Image Sonification for Historical Interpretation », in Lingold, M. C., Mueller, D. et Trettien, W. A. (eds), *Digital Sound Studies*. Durham : Duke University Press.

Le Bail, K., Kaltenecker, M. (eds) (2012) *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*. Paris : CNRS éditions.

Lebrun, B. (2006) « Majors et labels indépendants. France, Grande Bretagne, 1960-2000 » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 2006 : 33-46.

Leteux, S. (2013) « Les nuisances dans la ville : le cas des abattoirs parisiens (du XVIII^e au début du XX^e siècles) », in *Bulletin de la société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 2013, 140^e année.

M'Bokolo, E., Sainteny, P. (2001), *Afrique : une histoire sonore (1960-2000)*, RFI/INA.

Maisonneuve, S. (2007) *De la « machine parlante » au disque : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines.

Massard-Guilbaud, G. (1999) « La régulation des nuisances industrielles urbaines (1800-1940) », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 64, octobre-décembre 1999 : 53-65.

Mervant-Roux, M.-M. (2013) « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles », *Sociétés & Représentations*, 2013/1 (n° 35) : 165-182.

Mervant-Roux, M.-M., Larrue, J.-M. (2016) *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS éditions.

Meyer, P. M. (1993) *Die Stimme und ihre Schrift: Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Vienne : Passagen Verlag.

Meyer, P. M. (ed.) (2008) *Acoustic Turn*. Munich : Wilhelm Fink Verlag.

Moorefiled, V. (2010) *The Producer as A Composer. Shaping the Sound of Popular Music*. Cambridge : M.I.T. Press.

Noël, J.-S. (2016) « *Le silence s'essouffle* ». *Mort, deuil et mémoire chez les compositeurs ashkénazes : Europe centrale et orientale - États-Unis (1880-1980)*. Nancy : PUN – Éditions Universitaires de Lorraine.

Osterhammel, J. (2012) « Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860-1930 », in *Geschichte und Gesellschaft*, 38, 1 : 86-132.

Osterhammel, J., Müller, S.O. (2012) « Geschichtswissenschaft und Musik », in *Geschichte und Gesellschaft*, 38, 1: 5-20.

Pinch, T., Bijsrerveld, K. (eds) (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford & New York : Oxford University Press.

Pinch, T., Trocco, F. (2004) *Analog Days : The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Boston : Harvard University Press.

Schafer, R. M. (1977) *The Tuning of the World*. New York : Knopf.

Schafer, R.M. (1979) *Le paysage sonore*, traduit en français par Sylvette Gleize. Paris : J.-Cl. Lattès.

Solomos, M. (2013) *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e et XXI^e siècles*. Rennes : P.U.R.

Sterne, J. (2003) *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham : Duke University.

Sterne, J. (2006) « The mp3 as Cultural Artifact », in *New Media & Society*, vol. 8 (5), 2006 : 825-842.

Sterne, J. (2015) *Une histoire de la modernité sonore*, traduit en français par Maxime Boidy. Paris : La Découverte.

Sterne, J. (ed.) (2012) *The Sound Studies Reader*. New York : Routledge.

Taylor, T. D. (2016) *Music and Capitalism. A History of The Present*. Chicago : Chicago University Press.

Tournès, L. (2002) « Jalons pour une histoire internationale de l'industrie du disque : expansion, déclin et absorption de la branche phonographique de Pathé (1898-1936) », in Marseille J. et Eveno, P. (eds), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, pp. 465-477. Paris : ADHE éditions.

Tournès, L. (2005) « L'électrification des sensibilités : le disque, l'enregistrement électrique et la mutation du paysage sonore en France (1925-1939) », in *French Cultural Studies*, 16 (2), juin 2005 : 135-149.

Tournès, L. (2006) « Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, 92 : 5-15.

Weber, W. (1975) *Music and The Middle Class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. New York : Holmes & Meyer.