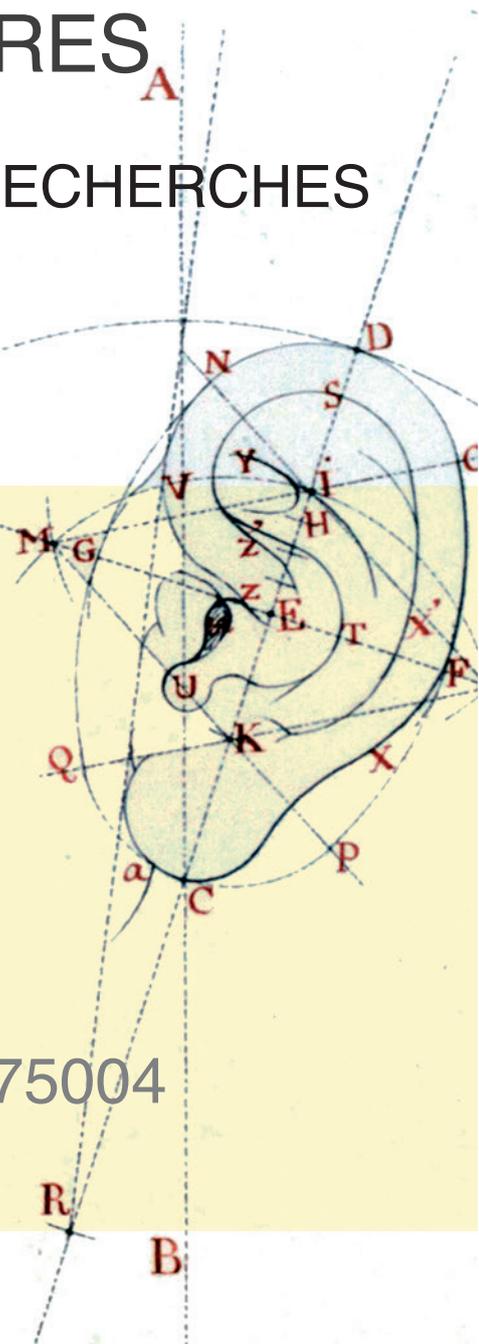


# TECHNIQUES DU SON ET PROFESSIONS DE L'ÉCOUTE

## JOURNÉES D'ÉTUDES INTERDISCIPLINAIRES

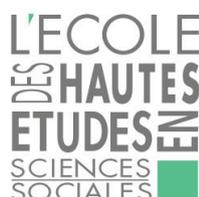
PROPOSÉES PAR LE CENTRE DE RECHERCHES  
SUR LES ARTS ET LE LANGAGE  
(CRAL-EHESS/CNRS UMR 8566)

ORGANISÉES PAR ANDRÉ TIMPONI



### CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS

18, RUE DE L'HÔTEL DE VILLE 75004  
LES 30 ET 31 OCTOBRE 2014





## Techniques du son et professions de l'écoute

Journées d'études interdisciplinaires  
proposées par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage  
(CRAL-EHESS/CNRS UMR 8566)

Ces journées d'études se proposent d'étudier l'ensemble de pratiques spécialisées, artistiques, techniques, médicales, cliniques, scientifiques, à l'intérieur desquelles l'écoute fait l'objet d'une théorisation, d'un débat, d'une réglementation et de consignes précises, visant l'instruction, l'entraînement d'un praticien censé développer certaines compétences d'écoute pour l'exercice plus ou moins réussi de son activité. C'est donc dans la conjonction de l'histoire des arts et des sciences, de l'histoire du corps et celle des techniques, que nous souhaitons créer un espace de discussion interdisciplinaire autour des professions, des métiers et, plus largement, des pratiques culturelles reposant sur une certaine forme d'acuité auditive, qu'elle soit d'ordre physiologique, perceptive ou métaphorique.

Judi 30 octobre, matinée

Présidence : Rafael MANDRESSI (CNRS/EHESS-  
Centre Alexandre-Koyré)

09h30 – 9h45

Introduction par André TIMPONI (EHESS/CRAL)

09h45 – 10h30

Clotilde LEGUIL (Université Paris 8/École de la cause  
freudienne)

*L'interprétation en psychanalyse avec Lacan, un art de la  
surprise*

10h30 – 11h15

Edith LECOURT (Université Paris Descartes/Association  
française de musicothérapie)

*L'écoute clinique psychanalytique en musicothérapie de  
groupe; le sonore dans le groupe*

11h15 – 11h30 PAUSE

11h30 – 12h15

Melissa VAN DRIE (THALIM-ARIAS/BNF)

*Explaining the art of auscultation: the role of textbooks  
and sound recordings in educating the medical ear  
(1950-2010)*

12h15 – 13h

Andrea BENVENUTO (EHESS)

*Écouter les sourds*

13h00 – 14h30 PAUSE DÉJEUNER

Judi 30 octobre, après-midi

Présidence : Martin KALTENECKER (Université Paris 7/  
CERILAC)

14h30 – 15h15

Florence ENCREVÉ (Université Paris 8)

*L'écoute de l'interprète en langue des signes, une  
pratique linguistiquement et historiquement spécifique*

15h15 – 16h00

Ana WEGNER (Université Paris 8)

*L'écoute dans le travail vocal de l'acteur : la démarche  
de Cicely Berry*

16h00 – 16h15 PAUSE

16h15 – 17h00

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (CNRS/THALIM-  
ARIAS)

*Genèses conjointes d'une compétence aurale et de  
l'objet qui la requiert : l'écoute des archives sonores du  
théâtre par une nouvelle théâtrologie*

Vendredi 31 octobre 2014, matinée

Présidence : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (CNRS/  
THALIM-ARIAS)

09h30 – 09h45 ACCUEIL

09h45 – 10h30

Anthony PECQUEUX (CNRS/CRESSON)

*"Lire la rivière": techniques instrumentées d'écoute d'un  
torrent de montagne*

10h30 – 11h15

André TIMPONI (EHESS/CRAL)

*De l'amateur sans-filiste au radioélectricien : techniques  
du son et compétences d'écoute aux débuts de la  
radiophonie*

11h15 – 11h30 PAUSE

11h30 – 12h15

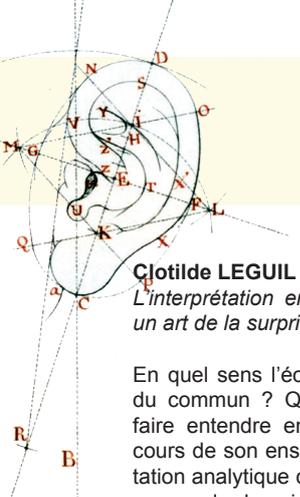
Christine GUILLEBAUD (CNRS/CREM-LESC)

*L'ingénierie sonore du rituel : l'exemple du temple hindou*

12h15 – 13h00

Carlotta DARÒ (École nationale supérieure  
d'architecture Paris-Malaquais)

*L'aventure Philips : histoire technique et culturelle d'un  
objet singulier*

**Clotilde LEGUIL**

*L'interprétation en psychanalyse avec Lacan, un art de la surprise*

En quel sens l'écoute analytique est-elle hors du commun ? Que s'agit-il d'entendre et de faire entendre en psychanalyse ? Lacan au cours de son enseignement a conçu l'interprétation analytique comme un art de surprendre : surprendre le sujet qui parle sans entendre ce qu'il dit, surprendre le sujet qui disparaît là où la pulsion répond à la place, surprendre le sujet qui tente de venir à bout avec des mots de ce qui ne relève plus d'aucun langage. Entre contingence et répétition, l'interprétation lacanienne fait surgir le sujet là où il ne pensait pas être. Par-delà toute empathie, cette interprétation dérouté celui qui croyait savoir qui il était et ce qu'il voulait, pour le confronter à l'excentricité d'un désir hors norme, lieu d'une éthique singulière possible.

**Edith LECOURT**

*L'écoute clinique psychanalytique en musicothérapie de groupe ; le sonore dans le groupe*

La co-présence sonore, en groupe, offre des indices perceptifs qualitatifs et quantitatifs qui informent sur l'état psychique du groupe, son humeur, comme aussi certaines de ses caractéristiques physiques. Ce « bruissement de groupe », qui s'exprime généralement à l'insu des participants, constitue un outil de travail précieux pour des animateurs, chefs de services, d'équipes de travail, thérapeutes de groupe etc., lorsque ces derniers ont développé une écoute, une « acuité auditive » particulières à ces phénomènes.

C'est ce qui se trouve amplifié dans la technique de « communication sonore » que nous avons proposée dès le début des années 1980 et développée depuis dans la clinique de la musicothérapie avec tout type de populations en difficulté (enfants, adolescents, adultes). Dans ce dispositif il est proposé aux membres du groupe d'« entrer en relation par l'intermédiaire des sons, de façon non verbale ». A chaque fois que cela est possible on demande aussi de « fermer les yeux afin de mieux se concentrer sur le sonore ». Cette communication se fait par association libre, de son en son, groupe de sons, rythme, bruit, mélodie... Ces productions sonores, improvisées, sont enregistrées et analysées. De séance en séance l'affinement de l'écoute du groupe fait émerger la structure relationnelle qui se met en place et permet de la suivre pas à pas sous la forme d'une sorte de « radiographie sonore » du groupe. Des étapes de ce processus non conscient peuvent être ainsi identifiées par les caractéristiques de cette production sonore particulière.

**Melissa VAN DRIE**

*Explaining the art of auscultation: the role of textbooks and sound recordings in educating the medical ear (1950-2010)*

Articulating how to enact a bodily sensory skill is a complex and difficult task, as depicted by the teaching of novices. The challenges in

teaching skills, in educating the senses, rests in making the implicit explicit. Conversely, the difficulty of learning skills and of adjusting the senses involves embedding instruction into practice. This paper contributes to reflection on processes of sharing embodied experiences of listening to sound by examining the role of textbooks and of sound recordings in a medical student's learning of auscultation. Drawing on French, British and American medical resources from 1950 onwards, I'll examine how these teaching tools were used by both novices and experts to communicate about new auditory practices. Additional focus will be placed on how such historical documents indicate shifts in didactic methods for teaching diagnostic listening of the lungs, and how this corresponds to certain changes of auscultation's status as a means of producing knowledge in medicine. Finally, these examples reveal how this particular sonic skill is not taught in isolation, but draws on broader cultural and contemporary sonic practices, sound technologies and representations of sound.

**Andrea BENVENUTO**

*Écouter les sourds*

Les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont fait de la surdité une figure épistémologique pour interroger les origines des connaissances. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de l'abbé de l'Épée (1712-1789) a des effets pédagogiques considérables avec l'utilisation des signes méthodiques et la collectivisation de l'enseignement des sourds. Elle a aussi des conséquences politiques importantes. Le gouvernement de la Révolution française reprend à son compte l'éducation des enfants sourds. L'Institut national des sourds-muets de Paris, créé en 1791, deviendra le centre de référence de l'éducation des enfants sourds et, en même temps, un espace privilégié de visibilité où le regard médical sera posé sur la surdité des enfants. Au XIX<sup>e</sup> siècle et à partir de nombreux foyers de recherches, toutes sortes de traitements et de prothèses auditives sont mises au point, suivies au XX<sup>e</sup> siècle par les premières prothèses électriques – appareils auditifs et implants cochléaires –, dans le but de faire entrer le sourd dans le monde sonore. L'univers auquel le sourd doit dorénavant avoir accès n'est plus centré sur la dimension signifiante mais sur la dimension sonore du corps physique. La pédagogie s'orthopédie et la surdité devient une maladie à soigner. S'il y a eu des médecins obnubilés par la guérison de la surdité et une médecine centrée sur la médiation du déficit physiologique, d'autres ont plutôt tenté de communiquer avec les patients et pratiqué une médecine des sourds. C'est le cas aujourd'hui des unités d'accueil et de soins des sourds en langue des signes. Un déplacement s'opère: la surdité ne sera plus objectivée exclusivement par le corps médical comme un manque entraînant un déficit langagier auquel la science doit fournir le remède. Dans cette nouvelle approche, la surdité du patient fait partie d'une relation qui engage tout autant le patient que le soignant dans la communication thérapeutique et qui vise à soigner le premier dans une perspective plus globale incluant, s'il

le faut, sa surdité. Le développement des techniques ne peut plus alors se désolidariser d'un dispositif d'écoute qui dés-objective la surdité en la plaçant au cœur des rapports de communication.

**Florence ENCREVÉ**

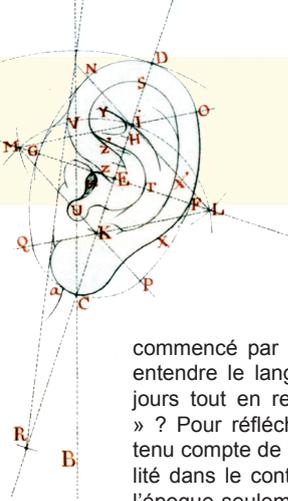
*L'écoute de l'interprète en langue des signes, une pratique linguistiquement et historiquement spécifique*

Si l'on trouve des traces indirectes de son existence dès l'Antiquité, la langue des signes n'est reconnue officiellement comme une langue à part entière que depuis la promulgation de la loi du 11 février 2005. Langue d'instruction privilégiée de l'abbé de l'Épée, officiellement proscrite pendant plus de cent années de l'éducation des sourds (de 1880 à 1991), au profit de l'enseignement de la parole par la parole, ce n'est qu'à partir du « Réveil sourd » de la fin des années 1970 qu'elle commence à renaître socialement. Parallèlement, l'interprétation en langue des signes n'est pas non plus récente, puisque la fonction d'interpréter est effectuée par des proches de personnes sourdes depuis aussi longtemps que la langue existe ; mais ce n'est que depuis le « Réveil sourd » que la profession s'organise. Dans leur travail, les désormais « interprètes en langue des signes française (LSF)/français » jonglent quotidiennement entre deux langues très différentes : une langue à modalité audio-phonatoire dominante dans l'espace français et une langue à modalité visuo-gestuelle longtemps infériorisée socialement. En interprétation simultanée, les interprètes LSF/français mobilisent leurs ressources cognitives pour réaliser en continu les mécanismes interprétatifs, décomposables en six étapes, dont l'écoute est la porte d'entrée indispensable. L'écoute est auditive lorsqu'il s'agit d'interpréter vers la LSF et elle est visuelle lorsqu'il s'agit d'interpréter vers le français ; dans un cas comme dans l'autre cette écoute professionnelle ne revêt pas les mêmes caractéristiques qu'une écoute non professionnelle, comme pourrait l'être celle d'un entendant ou d'un sourd participant à la communication. Par ailleurs, ces deux modalités de l'écoute sont à la fois différentes et similaires, puisqu'elles œuvrent dans un but identique : transmettre le sens de l'énoncé émis d'une langue dans une autre.

**Ana WEGNER**

*L'écoute dans le travail vocal de l'acteur : la démarche de Cicely Berry*

Dans son parcours de préparatrice vocale pour les acteurs, Cicely Berry a développé une démarche dans laquelle la première étape essentielle consiste à saisir le rythme sonore d'un texte. Par conséquent, l'écoute devient l'un des principaux ressorts du jeu de l'acteur. Ce parti pris a été initié avec son travail de la dramaturgie shakespearienne mais il ne se restreint pas à cet auteur. En effet, Berry a déclenché une révolution dans la manière d'aborder le texte shakespearien à partir des années 70, en Angleterre, notamment au sein de la Royal Shakespeare Company. Cette révolution a



commencé par une question : comment faire entendre le langage de Shakespeare de nos jours tout en respectant son « extravagance » ? Pour réfléchir à cet interrogatoire Berry a tenu compte de la place de l'écoute et de l'oralité dans le contexte élisabéthain : en effet, à l'époque seulement huit pour cent de la population anglaise savait lire. Aussi, l'expression « voir une pièce de théâtre » était formulée comme « hear a play » (écouter une pièce de théâtre). A partir de ces considérations, elle a envisagé autrement le rapport entre l'oral et l'écrit dans la création vocale de l'acteur.

Cette communication porte sur les mécanismes mis au point par Cicely Berry pour travailler l'écoute dans la préparation vocale des acteurs dans le processus de « mise en voix » de la langue d'un auteur, avant même de se soucier de la question du personnage. Être à l'écoute a une double signification dans ce travail : l'acteur a une écoute attentive du sens de ses répliques et de celles de ses partenaires mais il forge aussi son jeu à partir de la matière sonore des voix de chacun.

#### Marie-Madeleine MERVANT-ROUX

*Genèses conjointes d'une compétence aurale et de l'objet qui la requiert : l'écoute des archives sonores du théâtre par une nouvelle théâtrologie.*

Depuis la fin des années 1980 et dans plusieurs cadres successifs (recherche sur l'événement théâtral, programmes collectifs sur le son du théâtre [XIXe-XXIe siècles], projet ANR ECHO comportant l'exploration méthodique d'un fonds d'archives audio [1950-2000], séminaires de formation), nous avons tenté d'écouter (de faire écouter), d'annoter (de faire annoter), de décrire (de faire décrire) des enregistrements sonores de représentations : disques, bandes magnétiques, K7, fichiers numériques, jusqu'à totalement oubliés par la recherche. En revenant sur ces différents exercices et sur le processus théorique et épistémologique qui les a suscités (l'analyse de l'oubli du son, la mise en doute du lien ontologique du théâtre et du regard, la redéfinition du théâtre comme espace acoustique), nous souhaitons montrer pourquoi les méthodes expérimentées depuis 2008 (protocoles d'audition, modes de transcription) n'ont pas pour premier objectif de permettre de mieux entendre (même si ce n'est pas négligeable) mais de faire que l'écoute interroge l'audible.

#### Anthony PECQUEUX

*« Lire la rivière » : techniques instrumentées d'écoute d'un torrent de montagne*

Cette conférence vise à rendre compte des écoutes familières d'un torrent de montagne, le Vénéon (Oisans, 38). Par « écoutes familières » sont désignées les différentes écoutes qui, à des titres divers (activités professionnelles, demeure à proximité, etc.), sont indexées à des expositions sonores prolongées.

Dans un contexte de bruit blanc comme celui,

continu, d'un tel torrent (et des nombreuses cascades qui s'y jettent), les repères ne sont pas spécialement auditifs, et d'autant moins que, pour le coup, ils nécessiteraient une oreille particulièrement entraînée (capable de discriminer divers niveaux d'informations dans « un tel brouhaha »). C'est pourquoi d'autres modalités sensorielles entrent en ligne de compte et fournissent des repères primordiaux : essentiellement des repères visuels (la couleur de l'eau, un point dépassé qui signale une montée des eaux, etc.). Ainsi, lire la rivière est le principal instrument ordinaire pour écouter le torrent et comprendre ses variations.

L'enjeu pour les acteurs n'est dès lors plus seulement de lire le Vénéon, mais de parvenir à « l'entendre comme », en l'occurrence l'entendre comme une « berceuse » (selon une autre expression souvent employée). Pour montrer cela, le récent travail d'Alessandro Arbo sur les préoccupations musicales de Wittgenstein nous sera d'une aide précieuse. In fine, nous mettrons en regard ces techniques d'écoute avec d'autres, qui engagent d'autres formes d'équipement et d'expertise, à savoir celles d'un hydrologue qui plonge des microphones dans le torrent pour en mesurer les fluctuations.

#### André TIMPONI

*De l'amateur sans-filiste au radioélectricien : techniques du son et compétences d'écoute aux débuts de la radiophonie*

L'avènement de la radiophonie s'accompagna de l'émergence d'une vaste littérature technique, destinée à rendre compte des avancements qui se produisaient en vitesse dans le domaine de cette électro-acoustique naissante. Ouvrages de vulgarisation, manuels, opuscules thématiques, revues scientifiques, magazines : nombreuses étaient les publications spécialisées permettant à un tout nouvel auditoire d'apprendre les « tours de main » nécessaires pour la pratique de la dite « téléphonie sans fil ». L'examen de ces sources révèle la figure d'un auditeur dont les compétences requises s'identifiaient à celles d'un opérateur, celles, en l'occurrence, de l'amateur sans-filiste qui construisait, manipulait, réparait lui-même son poste récepteur, dans une relation intime avec les sonorités nouvelles de la radioélectricité. Cette intervention étudiera l'hypothèse selon laquelle l'écoute radiophonique relevait alors d'un apprentissage, mobilisant des connaissances spécifiques et, souvent, un certain entraînement de l'oreille. En portant une attention particulière à la circulation des savoirs, du laboratoire d'électricité à la chambre de l'auditeur, de l'observatoire de météorologie au studio d'émission, il s'agira d'éclairer la dimension technicienne de l'écoute radiophonique, telle qu'elle fut pratiquée au cours des années 1920 et 1930.

#### Christine GUILLEBAUD

*L'ingénierie sonore du rituel : l'exemple du temple hindou*

Au premier abord, l'espace sonore du temple hindou donne l'impression d'un vaste chaos, mais quand on y regarde de près, les différents dispositifs en usage semblent tantôt s'ajuster entre eux tantôt s'ignorer, mais occupent toujours l'espace sonore de manière partielle. Cette communication présentera l'ethnographie que j'ai menée au début des années 2000 au sein de différents temples à Shiva en Inde du Sud. J'aborderai les dispositifs techniques en usage tels que les cloches manuelles, les instruments mécanisés (automates), les musiques amplifiées (par mégaphones et haut-parleurs), ou encore les dispositifs électroniques (mantra box). Chacun participe en effet à créer des modalités d'attention spécifique pour les dévots telles la captation à distance, l'effet de visualisation, ou encore l'accumulation acoustique. Le cas hybride de la musique mécanique par rapport aux autres dispositifs visuels et sonores du temple sera en outre soulignée à travers l'analyse du travail d'un ingénieur ayant contribué à la genèse du marché de l'automate en Inde du Sud. Localement, la « musique mécanique » cristallise un débat portant précisément sur ses propriétés intrinsèques, à savoir sa capacité à rendre visible le son à travers un geste non humain. L'ambivalence de la machine devient ainsi l'objet de controverses et de négociations incluant des ingénieurs, des officiants, des divinités, des dévots, des autorités religieuses, des industriels et enfin des ministres d'État.

#### Carlotta DARÒ

*L'aventure Philips : histoire technique et culturelle d'un objet singulier*

Réalisé en 1958, à l'occasion de l'exposition universelle de Bruxelles, le pavillon Philips est à la fois le résultat d'un procédé savant de construction et d'un usage habile de technologies électroniques pour son intérieur. Cette synthèse expérimentale représente une réalisation singulière pour l'un des pionniers du mouvement moderne tel que Le Corbusier. Découlant directement de l'écriture musicale, la forme très sinieuse du pavillon, faite de paraboloïdes hyperboliques, s'insère plutôt dans un tournant expressionniste de la carrière de l'architecte. À l'intérieur, une synthèse d'effets de lumière, des projections de couleurs et d'images, des diffusions de rythmes et de sons devaient créer ce que l'architecte avait baptisé le « Poème Electronique ». Le Pavillon Philips est par ailleurs le témoin d'une histoire humaine, le résultat inventif de la collaboration entre Le Corbusier et le compositeur, ingénieur et architecte Yannis Xenakis, mais aussi la raison d'une rupture irréversible entre ces deux artistes, après douze ans de travail commun. Par sa généalogie et sa mise en perspective, cette intervention retrace l'histoire de cette architecture qui marque un jalon important dans l'évolution des techniques du son et de l'expérimentation spatiale.