

L'écoute musicale comme construction du commun

Makis Solomos, Makis.Solomos@univ-paris8.fr

En interaction avec les mouvements altermondialistes et écologistes, la théorie des communs a émergé ces dernières années à travers de nombreux travaux dans les champs de l'économie, de la sociologie, de la philosophie... – citons seulement le classique qu'est devenu l'ouvrage *Commonwealth* de Michael Hardt et Antonio Negri¹. En parallèle, des travaux empiriques ont posé les règles de fonctionnement et les instruments juridiques qui permettent à des collectivités de gérer des ressources partagées en dehors du marché et de l'État, qu'il s'agisse des ressources naturelles ou des communs de connaissance². Dans le domaine de l'art, il y a « sans doute mille manières de s'inscrire dans cette invention du Commun », écrit la musicologue Joëlle Caullier³. On pensera aux projets artistiques collaboratifs ou participatifs, aux projets « qui utilisent l'art comme moyen pour pouvoir faire émerger de nouveaux modèles et communautés »⁴ ou encore aux utilisations partagées de la technologie.

Dans son livre *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Matthew Crawford appréhende l'attention – cette faculté qui nous lie au monde – comme un bien commun, au même titre que l'air que nous respirons ou que l'eau que nous buvons, dont la libre disponibilité constitue le fondement des activités humaines⁵. Dans le présent article, on s'intéressera à l'une des formes de l'attention : l'écoute, et on se focalisera sur un type d'écoute particulièrement affiné : l'écoute musicale. L'article émettra l'hypothèse suivante : l'écoute

¹ Hardt et Negri, 2009.

² Cf. Dardot et Laval, 2014, chapitre 4.

³ Caullier, 2015.

⁴ Elias, 2016, p. 3.

⁵ Cf. Crawford, 2015.

musicale pourrait être appréhendée comme *construction* du commun. En d'autres termes, elle pourrait nous aider à aller à l'encontre du mouvement dominant aujourd'hui tant dans l'économie que dans la culture, mouvement qui tend à la disparition du commun.

Afin d'étayer cette hypothèse, plusieurs considérations théoriques seront développées et regroupées en trois parties. Dans un premier temps, nous évoquerons la repolitisation de l'écoute qui s'opère par la critique du modèle classique – lequel tend à inscrire les processus musicaux dans la sphère du privé – et par la nouvelle attention de la musique et des arts sonores portée aux expériences du lieu, de la situation, de l'environnement et, plus généralement, du réel. Cette nouvelle attention conduira ensuite à penser l'écoute comme située, incarnée et impliquée, c'est-à-dire en interaction avec son environnement. Pour finir, ce dernier sera analysé en tant que milieu, à la fois « milieu » (environnant) et « mi-lieu » (centre) ; et c'est ce milieu que nous penserons comme le résultat d'un « travail du commun » auquel contribuent les opérations de l'écoute musicale, lesquelles relèvent d'une co-activité et non d'une possession.

REPOLITISER L'ÉCOUTE

À maints égards, l'histoire de la musique récente se lit comme une histoire de l'écoute et de ses mutations. Si, pendant longtemps, les musiciens et les musicologues ont mis l'accent sur les évolutions radicales du matériau et des techniques compositionnelles, on sait désormais que ces évolutions ne font sens que lorsqu'elles sont pensées par rapport aux nouvelles formes d'écoute avec lesquelles elles interagissent. Plus encore, du fait en quelque sorte de l'épuisement du « progrès » du matériau, l'écoute est devenue l'enjeu majeur des processus musicaux. Que ce soit avec les pratiques « acousmatiques » de la musique concrète, l'expérience par John Cage de la

chambre anéchoïque, la composition à partir des « idiosyncrasies de la perception » chère à Jean-Claude Risset, la « tragédie de l'écoute » de Luigi Nono, l'« écoute désarmée » de Helmut Lachenmann, l'écoute appareillée de Glenn Gould, la *deep listening* de Pauline Oliveros, le projet des « écoutes signées » de l'Ircam ou encore l'« écoute aveugle » de Francisco López, les musiciens comme les théoriciens se sont souvent recentrés sur l'écoute⁶.

Au sein de ces interrogations sur l'écoute musicale, plusieurs tendances remettent en cause le modèle classique qui culmine avec le romantisme et se prolonge dans la modernité. Modèle classique : le sujet et l'objet de son écoute, l'œuvre musicale et le son, sont comme détachés du monde. Ils ne se constituent pas en monde à part, plutôt le monde se joue en eux. L'œuvre devient univers, elle fait travailler par analogie les conflits du monde et promet leur résolution dans un monde idéal ou utopique. La philosophie de la musique d'Adorno a magnifié ce modèle, d'où la position que l'écoute doit être adéquation avec l'œuvre⁷. L'idéalisme hégélien constitue le socle de cette philosophie de l'écoute musicale. Pour Hegel, le pouvoir du son réside dans son « immatérialité », c'est-à-dire sa négation de l'espace : étant pure temporalité, il s'attache aux mouvements de l'âme. L'écoute se tourne alors tout entière vers une « intériorité pure » :

L'oreille [...] perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste et se révèle, non la calme figure matérielle, mais une première idéalisation venant de l'âme. [...]

⁶ Cf. Solomos, 2013, chapitre 3.

⁷ Dans le livre d'Adorno sur Mahler, on trouve de belles pages déployant cette philosophie : « Si, au cours de son évolution, Mahler assure dans la musique qu'il compose la médiation entre le cours du monde et ce qui serait autre, une telle médiation, pour être assez profonde, demande à être découverte dans le matériau même de la composition. [...] La musique de Mahler, avec un romantisme qui affecte le langage musical lui-même et ainsi se radicalise, espère trouver là l'immédiateté capable d'apaiser la souffrance de l'aliénation, comme souffrance de la médiation universelle. [...] Pour éviter que l'Autre ne soit bradé, il faut aller le trouver incognito, dans ce qui est perdu. Ce n'est pas ce qui se croit au-dessus de l'activité qui assure sa conservation tout en profitant d'elle qui, selon une telle conception, échappe à la culpabilité générale, mais ce qui a été broyé, qui doit porter la charge, et ce faisant s'éveille à cette résistance que la *coincidentia positorum* de la musique de Mahler confond en une même pensée avec la matière explosive de l'utopie » (Adorno, 1976, p. 30-34). Quant à la position que l'écoute doit être en adéquation avec l'œuvre, elle est développée dans l'*Introduction à la sociologie de la musique* (chapitre « Types d'attitude musicale » : Adorno, 1994, p. 7-25).

Cette suppression de l'état spatial] est à son tour supprimée par la réaction du corps [...]. Par cette double négation de l'extériorité, inhérente au principe du son, celui-ci correspond à la subjectivité intérieure, la sonorité qui est déjà par elle-même quelque chose de plus idéal que la corporéité réelle renonçant même à cette existence idéale et devenant ainsi un mode d'expression de l'intériorité pure⁸.

Cette conception de l'écoute explore merveilleusement bien la capacité de la musique à (é)mouvoir, à générer des affects, à créer des processus de subjectivation, voire même à guérir. Cependant, recentrée sur une subjectivité pensée comme intériorité pure et postulant que tout se joue dans la musique « même », elle tend finalement à inscrire les processus musicaux dans la sphère de l'intime, voire du *privé*. Critiquant la théorie de l'autonomie de la musique, Hildegard Westerkamp – pionnière de l'écologie acoustique, un courant qui cherche à ouvrir la musique à l'environnement – cite l'ouvrage classique *The Anthropology of Music* (1964) de l'anthropologue de la musique Allan P. Merriam : « The core of assumption in Western aesthetics concerns the attribution of emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound. By this is meant that we in Western culture, being able to abstract music, and regard it as an objective entity, credit sound itself with the ability to move the emotions »⁹. Westerkamp ajoute : « In other words, the Western aesthetic separates the experience of music from its social context. When one is moved by the music in that sense, one is moved *internally*, privately, as an individual »¹⁰.

Cette conception de l'écoute tend à *dépolitiser* la musique au sens premier du terme, c'est-à-dire à la sortir de la sphère de la *polis*. Déployée dans les sociétés d'aujourd'hui où l'espace commun fait de plus en plus défaut, elle risque de se retourner en son contraire : au lieu

⁸ Hegel, 1979, p. 321-322.

⁹ Merriam, cité par Westerkamp, 1988, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

d'émanciper l'individu, elle pourrait en devenir un instrument de contrôle par le biais des intérêts privés ou de l'État¹¹. Repolitiser la musique en la réinscrivant dans l'espace commun : c'est sans doute le sens de plusieurs des tendances qui remettent en cause ce modèle classique de l'écoute. Sans abandonner la force que procure l'intériorité, l'écoute s'ouvre au monde – au monde non passé au crible de sa représentation analogique à travers l'œuvre.

Parmi les précurseurs de ce tournant, John Cage nous apprend qu'écouter, c'est d'abord se rendre disponible – « I am here, and there is nothing to say [...] I have nothing to say and I'm saying it. [...] We need not fear these silences,—we may love them », commence sa « Conférence sur rien » (*Lecture on Nothing*)¹². Écouter, c'est également écouter les autres, comme l'en atteste un très beau texte politique, « Other People Think », que Cage rédigea à l'âge de quinze ans pour un concours oratoire¹³. Et finalement, écouter c'est accueillir l'environnement sonore : lors de la première de 4'33'', « you could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began patterning on the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out »¹⁴. Autre précurseur : Pierre Schaeffer et la musique concrète. Il est difficile, encore aujourd'hui, de ne pas être surpris par la « révolution de 48 », qui introduisit l'univers du réel et de ses bruits dans la salle de concert. Certes, tout le travail entrepris par Schaeffer consista à « musicaliser » les bruits ; il n'en reste pas moins que plusieurs musiciens de la première musique concrète, et notamment les plus dissidents, composèrent des œuvres quasi « environnementales » avant la lettre (*Diamorphoses* de

¹¹ On pensera à l'utilisation de la musique et du son à des fins de consommation (publicité, Muzak...) ou de coercition (torture, armes sonores). Westerkamp (1988) a réalisé une critique remarquable de la Muzak. Quant au « pouvoir » de la musique utilisé à des fins de torture, cf. les travaux pionniers de Suzanne Cusick (dont un article a été traduit en français in Velasco-Puffleau, 2014) ou encore Papaeti (2013) et Chornik (2018). Sur les armes sonores, cf Volcler (2011).

¹² Cage, 1949, p. 109-110 et 113.

¹³ Cf. Cage, 1927.

¹⁴ Cage, 1982, p. 105. Sur Cage et l'écoute, cf. Pardo Salgado, 2007.

Xenakis, *Hétérozygote* de Ferrari). Quant à Schaeffer lui-même, en mettant l'action sur la phénoménologie, en montrant qu'entendre c'est tendre vers, il inaugure une voie royale suggérant que l'objet écouté se constitue en même temps que le sujet écoutant¹⁵ – nous reviendrons à cette question. On pourrait citer également Luigi Nono qui ouvre sa musique à l'espace. Récusant la scène à l'italienne, dont la neutralisation de l'espace conduit à une réduction des sens de l'écoute et, de fait, à une sorte de visualisation de la musique, le *Prometeo* réinvente la multispatialité et, par là, la multidirectionnalité de l'écoute¹⁶.

Le courant de l'écologie acoustique généralise la disponibilité et l'ouverture de l'oreille à cet espace commun que constitue l'environnement. Si on lit *The Tuning of the World* de Murray Schafer¹⁷ du point de vue du musicien, on sera frappé par l'injonction permanente : apprends à écouter ton environnement ! Armé de cette conviction, Schafer propose d'écouter l'environnement sonore – conceptualisé sous le nom de « paysage sonore » – avec les oreilles affinées et parfois la terminologie du musicien. Une des parties du livre est dédiée à l'analyse des paysages sonores, elle aborde les questions de notation, de classification, de perception ou de morphologie¹⁸. Pour caractériser les paysages sonores, le théoricien canadien propose des concepts tels que « tonalité », « signal », « empreinte sonore » ou « sons archétypes » – ainsi, « dans l'étude du paysage sonore, la tonalité est donnée par un son que l'on entend en

¹⁵ Cf. Solomos, 1999.

¹⁶ Cf. l'entretien entre Nono et le philosophe Massimo Cacciari : « NONO. [...] On peut] localiser dans l'histoire de la musique la genèse de ce processus d'effacement de la dimension originelle de l'écoute. Elle se situe vraisemblablement au XVIII^e [siècle], dans le retour qui s'effectue sous l'impulsion de Rameau à la classification classico-platonicienne des modes grecs – basée sur l'identification de sentiments descriptibles [...] C'est aussi l'écueil du théâtre d'opéra italien ou "à l'italienne", qui produit une *totale neutralisation de l'espace*... alors que, pour moi, la relation qui unit les sons et les espaces est fondamentale. [...] CACCIARI. Voilà, c'est cela... l'espace... [...] La concentration et l'homogénéisation de l'espace, la disparition de la multispatialité possible du fait musical, sont étroitement liées à la réduction flagrante de la polyvocité, multivocité possible des "sens" de l'écoute. [...] Le son s'en trouve ainsi irrémédiablement visualisé... en lieu et place de l'écoute, c'est la vision, l'image qui sont privilégiées... » (Nono, 1984, p. 489).

¹⁷ Cf. Schafer, 1977.

¹⁸ Cf. *ibid.*, chapitres 8 à 11.

permanence, ou assez fréquemment pour constituer un fond sur lequel les autres sons seront perçus »¹⁹. Par ailleurs, la grande idée de l'ouvrage est ainsi énoncée : « Considérons le monde comme une immense composition musicale, qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs. Quels sons voulons-nous préserver, encourager, multiplier ? »²⁰.

Du côté de la musique, les partisans de l'écologie acoustique inventeront le concept de composition à base de paysages sonores (*soundscape composition*). Bien que sur support, les œuvres qui en résultent se différencient de la musique électroacoustique qui, privilégiant le travail sur la morphologie sonore, tend à couper le son de son origine, à le décontextualiser. Dans la composition à base de paysages sonores, l'origine du son est transmise, même si le son, physiquement parlant, du fait de l'enregistrement, a été décontextualisé. Est transmise notamment l'expérience du contexte global (le lieu) dans lequel le son est né, s'est développé et a disparu. Il en va souvent ainsi chez Westerkamp, ses compositions incarnant l'expérience d'un lieu par l'utilisation de sons peu transformés, et ceci dans une élaboration très musicale, comme l'illustre *Beneath the Forest Floor* où, au début de la pièce, le son d'un corbeau, l'un des rares sons à être très transformé, devient une sorte de basse obstinée²¹.

Le son et la musique comme expérience d'un lieu, mais aussi d'une situation, d'une relation à l'environnement et, plus généralement, du réel, et non seulement comme expression de l'intériorité pure où se jouerait le monde : de nombreux courants de la musique et des arts sonores récents vont dans ce sens, de la généralisation du bruit à l'émergence d'un art sonore

¹⁹ *Ibid.*, p. 377.

²⁰ *Ibid.*, p. 281-282. Nombreuses sont les critiques qui ont été émises, notamment ces dernières années en même qu'elle se popularisait, de la notion de « paysages sonore » et, plus généralement, de la conception schaférienne de l'écologie acoustique : cf. entre autres Chion (2000, p. 11), Ingold (2007), Solomos (2018, p. 100-102), Stoichita et al (s.d.).

²¹ Cf. Solomos et al, 2015, p. 35.

documentaire, en passant par l’ancrage dans l’espace, les installations sonores, le *field recording*, les écosystèmes sonores... Au travers de ces courants, l’écoute entre en interaction avec le monde réel, avec l’environnement, et s’inscrit dans l’espace commun.

AUTONOMIE ET ÉCOUTE SITUÉE, INCARNÉE, IMPLIQUÉE...

(Re)politiser l’écoute en l’inscrivant dans l’espace commun, c’est d’abord redéfinir l’autonomie. Dans l’ouvrage précédemment cité, Matthew Crawford remet en cause la notion d’autonomie : « J’estime qu’il est presque impossible de rendre compte de notre rapport au réel dans le cadre de l’anthropologie dominante en Occident, qui perçoit l’autonomie comme le bien humain le plus fondamental », écrit-il²². En effet, c’est l’environnement qui *constitue* le moi. Par sa capacité d’agir – en opposition à la notion de représentation – le moi entre en contact avec les objets extérieurs, qui fournissent un point d’ancrage à notre esprit : « C’est dans la rencontre entre le moi et l’altérité brute du réel que la beauté peut émerger, une beauté qui s’exprime par exemple dans la virtuosité avec laquelle un joueur de hockey manipule son palet »²³. Au moi « autonome », solipsiste en quelque sorte, Crawford oppose un moi « attentif », qui est le moi *situé* : les contraintes imposées par les circonstances, par les lieux, par l’histoire, par le social, par l’environnement ou par le réel d’une manière générale, couplées à notre capacité d’agir, façonnent « une plénitude d’une vigoureuse indépendance spirituelle qui repose sur une attention disciplinée et sur le type d’activité qui nous rapporte au monde »²⁴.

²² Crawford, 2015, p. 38-39.

²³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

Sur ce point, il est important de citer l'un des pionniers des théories de l'enaction, le biologiste et philosophe Francisco Varela, lequel défend la notion d'autonomie, mais en la définissant précisément comme la capacité d'un organisme vivant à se façonner dans son interaction avec son environnement²⁵. Déployant dans les années 1980 ce paradigme dans le cadre des sciences cognitives, Varela oppose la théorie de l'autonomie à la théorie de la commande, selon laquelle le contact du cerveau avec l'environnement se passe comme dans un ordinateur (boîte noire entrée-sortie), théorie qui va de pair avec la notion de représentation (les informations entrent dans le cerveau et, à la sortie, celui-ci produit l'image mentale qu'est la représentation). S'inspirant de la cybernétique et de la théorie des systèmes, la théorie de l'autonomie met au contraire en avant le fait que le cerveau ainsi que les organismes vivants se constituent en systèmes « autopoïétiques »²⁶ du fait de la boucle action-perception et de leurs propriétés d'émergence.

On peut adapter parfaitement cette idée de l'autonomie à l'écoute. L'autonomie de l'écoute ne signifie plus alors immersion dans l'intériorité pure : elle désigne le fait qu'elle s'invente en permanence au moment où elle travaille dans son interaction avec son environnement. Si elle peut transmettre l'expérience d'un lieu comme il était dit, c'est parce qu'elle est d'abord expérience du lieu où nous sommes au moment où nous écoutons : elle est située. Voilà déjà un certain temps que les théoriciens pensent le son *dans* l'espace : on parle d'espace-son pour désigner cette indissociabilité²⁷. Mais l'oreille est elle aussi liée à l'espace du fait qu'elle appartient à notre corps. Comme l'a montré James Gibson dans sa théorie écologique de la

²⁵ Cf. Varela, 1989.

²⁶ « Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau » (*ibid.*, p. 45).

²⁷ Cf. Solomos, 2013, chapitre 6.

vision, notre perception est *incarnée*²⁸ : nous percevons à travers notre corps en mouvement. Si la perception n'est pas un traitement d'information aboutissant à la fabrication d'une image mentale (la représentation), c'est parce qu'elle se déroule au sein d'un corps qui forme système avec l'environnement. On peut se référer à l'écoute des aveugles : « J'ai appris qu'on n'écoute pas avec ses oreilles, mais avec son corps entier », écrit John Hull²⁹ – je renvoie également aux écoutes « sonotactiles » (ou « solidiennes ») mises en place par Pascale Criton³⁰. Située, incarnée, émergeant dans son *feedback* avec l'environnement : telle est l'écoute comme l'analyse Eric Clarke dans *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, en transposant l'approche de Gibson³¹.

En outre, l'objet de l'écoute – l'œuvre musicale, le son plus généralement – est aussi construit dans son interaction avec l'écoute, comme nous l'apprend la phénoménologie. Pour Varela – dont la phénoménologie est l'autre source d'inspiration –, la réalité ne peut pas être comprise comme une donnée prédéterminée : « si nous suivons le fil conducteur de la circularité [...] sujet et objet sont inséparablement mêlés »³². D'où les courants musicaux importants, notamment dans l'*electronic live* – d'Alvin Lucier à Agostino Di Scipio – qui pensent l'écoute comme participant à la construction du son et de l'œuvre musicale résultante, dans un espace donné. Si l'on se réfère à Di Scipio, on parlera d'écoute *impliquée*³³. Le « sujet-en-écoute » constitue un médiateur actif dans les conditions de production du son. De ce fait, la fonction

²⁸ Cf. Gibson, 1979.

²⁹ Hull, 2001, p. 12.

³⁰ Cf. Criton, 2016, p. 29-30.

³¹ Cf. Clarke, 2005.

³² Varela, 1989, p. 29.

³³ Cf. Di Scipio, en cours.

cognitive de l'écoute, qui analyse et comprend ces conditions joue un rôle fondamental. L'écoute est donc le corrélat de l'événement sonore. Au final,

ce qu'on écoute dans le son est le devenir-audible des actions [...] par lesquelles un système ou organisme construit et explore son autonomie (toujours relative) par rapport à l'environnement, voire par rapport à l'ensemble des conditions d'existence du système et des possibilités d'action. On peut ajouter que, au niveau de base, ce qu'on entend dans le son est le réseau d'interactions physiques (mais culturellement connotées) duquel surgit l'événement sonore³⁴.

Di Scipio est le compositeur d'« écosystèmes audibles », qui construisent des boucles interactives entre trois éléments : un espace donné qui conditionne l'apparition du son ; des sujets (le performeur et les auditeurs) dont l'existence dans cet espace génère du son, amplifié et renvoyé dans l'espace ; un système traitant le son et le renvoyant dans cet espace³⁵.

MILIEU SONORE ET COMMUN

L'écoute consiste en la co-création d'un sujet (l'intention de l'auditeur) et d'un objet (l'œuvre musicale, le son) – sujet et objet étant à prendre dans leur acception phénoménologique. Elle est également située : elle élabore son autonomie dans son interaction avec un environnement. Il y a donc trois éléments : le sujet, l'objet et ce que l'on pourrait appeler *milieu (sonore)*. Plutôt que d'environnement, il serait en effet plus judicieux de parler de « milieu ». Le mot « environnement » désigne un contexte extérieur, objectif au sens physicaliste du terme. « Milieu » à l'avantage d'indiquer un élément qui n'est ni un contenant, ni un contexte, ni une contrainte extérieure. Chez Gilbert Simondon, à qui est ici emprunté le terme, le concept de

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cf. Meric et al, 2014.

milieu est utilisé dans ses deux acceptions, « milieu », c'est-à-dire autour (environnement) et « mi-lieu », entre (centre). Pour donner sens aux extrêmes, à savoir l'individu et le milieu, il faut partir du mi-lieu, à savoir la *relation* elle-même³⁶.

La co-création, par les opérations de l'écoute, de l'auditeur et du son (ou de l'œuvre musicale) a lieu grâce au milieu sonore : ce dernier pose le socle à partir duquel vont émerger l'intention de l'écoute et l'objet écouté. Inversement, l'écoute, qui tend vers une entité sonore ou musicale, construit le milieu sonore (pour se concentrer sur un son, il faut bien l'isoler du magma sonore, il faut donc définir ce dernier ; la même chose vaut pour l'œuvre musicale, où l'écoute donne un sens au continuum des sons musicaux). Il y a indissociabilité entre les trois entités, milieu sonore, sujet écoutant et objet écouté. Le milieu sonore peut être pensé comme *réseau de relations* qui fait émerger l'auditeur et l'œuvre musicale ou le son ; mais un réseau de relations non prédéterminées, qui sont elles-mêmes produites par les opérations de l'écoute³⁷.

Ce milieu construit, et à son tour constructeur, est peut-être le *commun* que nous recherchons ici. Participant à la fois de l'individu écoutant et du son écouté, il est le lieu de cette « vibration commune » qu'évoque Roberto Barbanti en affirmant la « co-existence ontologique » entre le son et l'auditeur : « La notion de “*co-existence*” ontologique renvoie à une forme d'immanence et d'appartenance au monde, à une vibration commune qui met en résonance mon être avec les énergies mouvantes des autres êtres, des objets ou des éléments naturels qui sont en train de vibrer ici et maintenant »³⁸. L'écoute est irréductible au phénomène sonore. Elle présuppose toujours d'autres êtres qui la partagent. Si elle a un pouvoir de subjectivation, de

³⁶ « Commencer par le mi-lieu implique certes de ne pas commencer par l'individu, mais implique aussi de ne pas commencer par le milieu ! En effet, le milieu ne saurait exister comme tel avant l'individuation » (Petit, 2013, p. 49).

³⁷ J'ai développé la notion de « milieu sonore » dans l'article Solomos, 2018. Concernant la notion même de « milieu », je m'y réfère également à Jakob von Uexküll.

³⁸ Barbanti, 2011, p. 13.

constitution du sujet, c'est en tant qu'émergeant du milieu sonore, de ce commun aux sujets.

Dans son livre sur les liens entre son et lieu physique – lien matérialisé par la proposition « hear here »³⁹ –, Michael Stocker montre que « [the] sound perception is a perception of mutual engagement. It is the visceral bridge between us and others, and our contiguous connection to our surroundings »⁴⁰ ; il ajoute : « It is sound that bounds us to our community and keeps us whole – and not just by way of speech and conversation; we hear the movement and actions of those around us –distant voices, footsteps, cars passing, the sound of running water in our pipes– all indicating the presence and proximity of others »⁴¹. Comme le montre également Peter Nelson, l'écoute constitue « une pratique de lien social »⁴².

Le modèle classique de l'écoute, évoqué au début de l'article, tout entier tourné vers l'« intériorité pure » et finissant par inscrire les processus musicaux dans la sphère du privé, avait réduit la communauté des auditeurs à un « public » – un agglomérat d'individus demandant à jouir quasi seuls de la musique et ne communiquant qu'à travers elle. Ceci du fait de la disparition du milieu sonore, de la neutralisation de l'espace dont parle Nono. L'affirmation du milieu sonore, ce commun à la fois construit et constructeur, permet de réintroduire l'idée de communauté musicale et de partage de l'écoute⁴³.

Howard Becker a montré que, derrière l'artiste et l'œuvre d'art – ces singularités –, il y avait un « monde de l'art », marqué par des réseaux de coopération, des activités de production, de diffusion et de consommation – ainsi, l'œuvre d'art peut être pensée comme le point de

³⁹ Stocker, 2013, titre du chapitre 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p. XIII.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² Nelson, 2016, p. 209.

⁴³ Sur le partage de l'écoute, cf. Freychet, en cours.

convergence d'un tissu complexe de choix, de contributions, d'actions⁴⁴. De la même manière, l'écoute construit des communautés qui sont tout autre chose que des juxtapositions d'individus atomisés ou des amas de consommateurs passifs. Cette construction relève d'un « travail », qu'on peut penser comme le *travail du commun* dont parle Pascal Nicolas-Le Strat :

Le travail du commun empêche de reconduire à l'identique les rapports d'identité acquis et hérités, avant tout parce qu'il transforme profondément la façon dont chacune de ces pratiques se relie aux autres, se lie à son environnement et se délie, au final, de ses attaches historiques. La façon dont l'artiste "se rapporte" au public, l'enseignant à l'étudiant, le réparateur à l'utilisateur, le paysan au consommateur est affectée notablement et durablement à partir d'un travail du commun et où il relève le défi d'une co-création ou d'une co-opération⁴⁵.

Le processus d'écoute est en effet une construction, une activité, il n'est pas une possession ou une manière d'être possédé (modèle classique de l'écoute). Il rejoint l'idée de commun défendue par Pierre Dardot et Christian Laval « comme une co-activité, et non comme co-appartenance, copropriété ou copossession »⁴⁶ – il permet également d'éviter la réification des œuvres⁴⁷. Du fait qu'ils supposent un pouvoir d'agir, le commun et les communautés dont il est question ne doivent pas être confondus avec des mondes homogènes, amorphes, sans antagonismes – les relations et liens qu'instaure l'écoute comme construction du commun ne relèvent pas de la *chôra platonicienne*, ni des utopies de la réconciliation. On peut penser l'écoute

⁴⁴ Cf. Becker, 1982.

⁴⁵ Nicolas-Le Strat, 2016, p. 230. Comme exemple de mise en évidence du travail en commun d'un artiste et de son public, mais aussi d'une tradition, cf. l'analyse des *Serrenhos du Calderão, exercices en anthropologie fictionnelle* de la danseuse et performeuse portugaise Vera Montero par Launay (à paraître).

⁴⁶ Dardot et Laval, 2014, p. 48.

⁴⁷ « La transmission musicale la plus exigeante participe à l'édification du Commun, évitant la réification des œuvres, trop souvent considérées comme "biens culturels", pour en révéler la puissance vitale » (Olive et al, 2016).

comme une « éthique de l'accordage », selon l'idée défendue par Lisbeth Lipar⁴⁸ ; et certes, il s'agit de « mettre l'accent sur ce qui relie plus que sur ce qui différencie, tel est le propre des pratiques du (des) Commun(s) »⁴⁹. Néanmoins, l'idée de « partage du sensible » défendue par Jacques Rancière, qui introduit une « distribution polémique des manières d'être », a toute sa place dans les processus dynamiques de l'écoute⁵⁰.

EN GUISE DE CONCLUSION : DE LA CAPACITATION

De cette activité de l'écoute pensée comme travail du commun résulte une capacitation (*empowerment*). Le modèle classique de l'écoute appréhende la force empathique, vibrationnelle des sons et de la musique comme « pouvoir », comme « effet » sur l'individu. En le faisant vibrer, en l'immergeant dans le bain sonore, en le possédant, la musique agit *sur* le sujet écoutant. Celui-ci est en quelque sorte passif ; isolé, il ne communique avec les autres sujets que *dans* la musique, un monde qui le subsume. Avec l'écoute comme construction du commun, cette force de la musique et des sons s'élabore à travers le *pouvoir d'agir* du sujet. Elle renforce ainsi la capacité de celui-ci à bâtir son autonomie dans son interaction avec l'environnement. La musique et l'univers des sons – tissus fragiles de relations – ne sont pas des entités à part, mais des co-

⁴⁸ « In this book we challenge the readily taken-for-granted suppositions about listening, language, and communication in order to develop a new way of thinking about listening that we will call *akroatic thinking*. As we will discuss in the chapters ahead, thinking *listening as a way of being* creates the possibility of an ethics driven neither by rules and obligations nor by outcomes and consequences, but rather, one that is drawn toward an ethics of attunement—an awareness of and attention to the harmonic interconnectivity of all beings and objects » (Lipar, 2014, p. 5).

⁴⁹ Caullier, 2015.

⁵⁰ « L'idée de "partage du sensible" ajoute quelque chose de plus [à l'idée de « fabrique du sensible » comme « constitution d'un monde sensible commun »]. Un monde "commun" n'est jamais simplement l'*ethos*, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des "occupations" dans un espace des possibles » (Rancière, 2000, p. 35). Sur l'écoute comme lieu de conflits, cf. Nicolas, 2017.

constructions sans cesse à recommencer. L'activité du sujet écoutant est partagée également avec la communauté sonore et musicale qui, constituant le résultat du travail en commun, est effective et opérationnelle et, de ce fait, en sort elle aussi renforcée.

Un exemple de cette capacitation nous est donné par la position *a priori* surprenante – pour une tenante de l'écologie acoustique – de Hildegard Westerkamp face au problème du bruit comme pollution sonore. Insistant sur la nécessité de redonner la priorité à nos oreilles, qui ont été négligées, elle explique qu'écouter peut parfois constituer une expérience douloureuse, épuisante ou même déprimante lorsque les sons environnants sont trop forts ou nous paraissent dénués de sens. « Trying to ignore them, however, makes even less sense [...] We desensitize our aural faculties by shutting out sounds and thereby not allowing our ears to exercise their natural function »⁵¹. Ce qu'il faut, c'est produire la force (intérieure) pour résister à ces sons.

Westerkamp explique qu'elle a expérimenté ce type d'attitude sonore en Inde, en observant par exemple « des gens en dévotion et une profonde concentration intérieure dans un temple pendant que des foules, des bruits et tout une agitation avaient lieu autour d'eux »⁵². Sa pièce *Gently Penetrating Beneath the Sounding Surfaces of Another Place*, réalisée à partir d'enregistrements effectués en Inde, illustre magistralement cette dialectique de l'écoute grâce à son subtile mixage entre ambiances animées de rues et moments de paix sonore.

⁵¹ Westerkamp, 1974, p. 49.

⁵² Westerkamp, 2018.

Cette capacitation qui résulte de l'écoute lorsqu'elle est pensée comme travail du commun et non comme acte consumériste est aujourd'hui précieuse. Elle est à même de nous permettre, à nous auditeurs qui subissons le bruit assourdissant du néo-libéralisme, de réagir. Nous vivons dans des sociétés où règne une individualisation de plus en plus massive et une disparition du commun. Se présentant comme le signe de la « liberté », cette atomisation forcée n'a cependant rien d'une émancipation de l'individu, elle ne constitue ni une individuation ni une autonomisation véritables. Elle est plutôt le symptôme d'une aliénation qui génère un vide profond, comme en témoigne le besoin fréquent d'avoir du son et de la musique en continu⁵³. Elle génère les peurs qui poussent aux replis identitaires, au refus de l'Autre. Pour aller à l'encontre de ces dérives, nous avons besoin de construire le commun, de fonder des communautés humaines, musicales, sonores : il s'agit d'écouter, d'écouter en commun, et, ce faisant, de trouver la force pour résister.

INSÉRER FIG. 1

⁵³ Ce besoin “resembles the desire for womblike comfort. The difference is that this ‘womb’ is artificially created and therefore disconnected from the real world, whereas the real womb is intricately connected with it. To seek out an artificially created ‘womb’ is like suffering from aural addiction. It is a psychological addiction that puts a screen of illusion between us and the world as well as, and perhaps more seriously, between us and our imagination, between us and our emotions, between us and our thoughts. In this womb all knowledge of how to listen or how to make sound has left us. What we hear is a homogeneous music”, écrit Westerkamp (1998, p. 33).

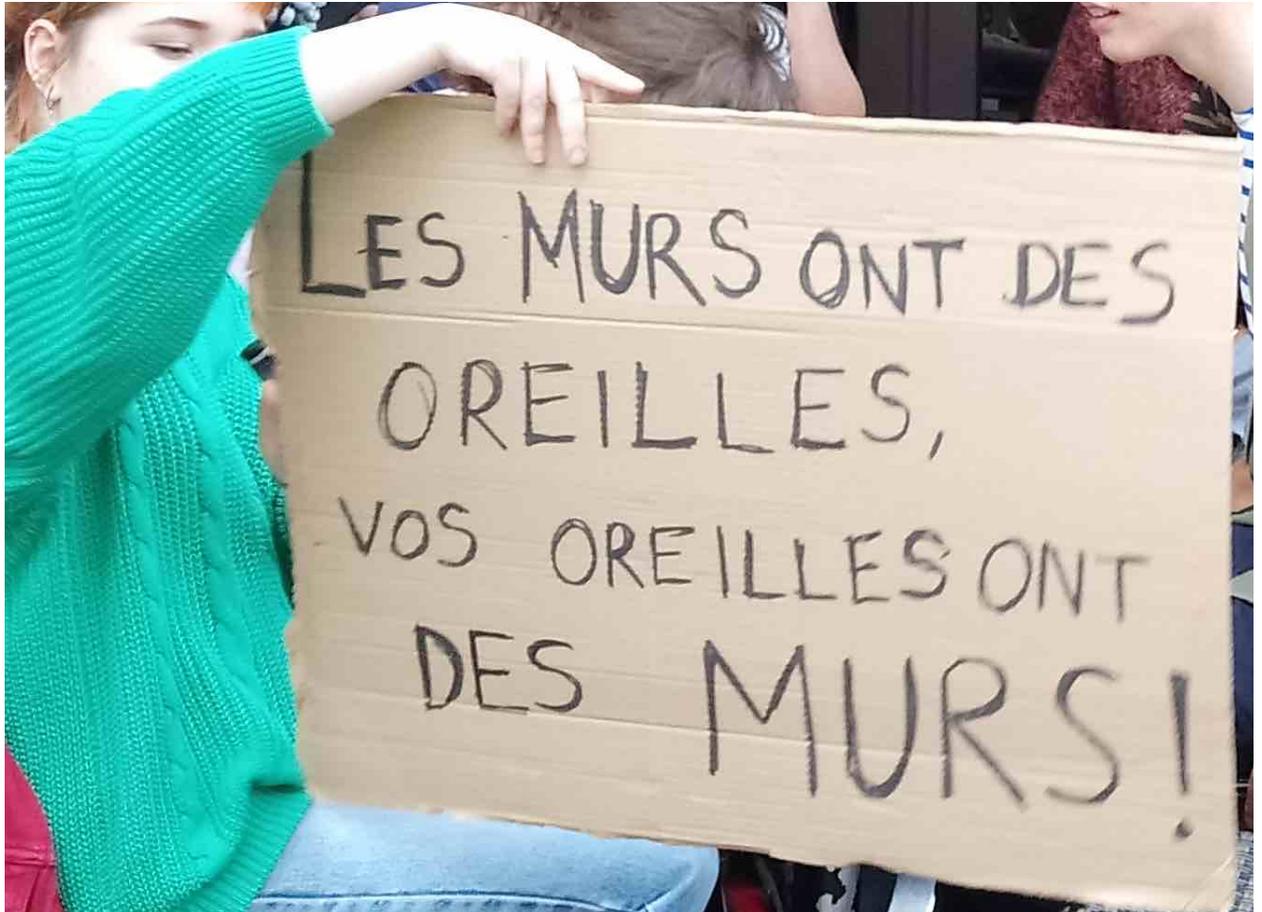


Figure 1. Slogan de mai 68 repris par Caroline Wojcik, étudiante de licence musique de l'université Paris 8 lors des mobilisations étudiantes contre la loi ORE du gouvernement néo-libéral de Macron (avril 2018).

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W. (1976), *Mahler. Une physionomie musicale*, traduction Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Minuit. Original allemand : 1960.

ADORNO, Theodor W. (1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, traduction Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, p. 15-30. Original allemand : 1962

BARBANTI, Roberto (2011), « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités*, n°6, p. 11-42.

BECKER, Howard S. (1982), *Art Words*, Berkeley, University of California Press.

Traduction française de Jeanne Bouniort : *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

CAGE, John (1927), « Other People Think », in KOSTELANETZ, Richard (dir.) (1991), *John Cage. An Anthology*, New York, Da Capo Press, p. 45-48.

CAGE, John (1949), « Lecture on Nothing », in CAGE, John (1961), *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.

CAGE, John (1982), entretien avec Michael John White, in KOSTELANETZ, Richard (1988), *Conversing with Cage*, Limelight Editions.

CAULLIER, Joëlle, (2015), « Édifier le(s) Commun(s) », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°19 : *Édifier le Commun, I*, en ligne : [www.http://revues.mshparisnord.org/filigrane/](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/) (consulté le 21 avril 2018).

CHION, Michel (2000), *Le Son*, Paris, Nathan/HER.

CHORNIK, Katia (2018), « Memories of Music in Political Detention in Chile under Pinochet », *Journal of Latin American Cultural Studies* vol. 27 n°2, p. 157-173.

CLARKE, Eric F. (2005), *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press.

CRAWFORD, Matthew B. (2015), *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, traduction de l'américain par Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte. Publication originale : *The World Beyond your Head. On Becoming an Individual in an Age of Distraction*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2014.

CRITON, Pascale (2016), « L'écoute plurielle », in BARBANTI, Roberto, LOIZILLON, Guillaume, PARDO SALGADO, Carmen, PAPARRIGOPOULOS, Kostas, SOLOMOS, Makis (dir.) (2016), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, p. 20-33.

DARDOT, Pierre, LAVAL, Christian (2014), *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte.

DI SCIPIO, Agostino (en cours), *Perspective écosystémique de la musique et du son. Les conditions du « vivant » dans la performance live-electronics*, thèse de doctorat, Université Paris 8.

ELIAS, Amy J. (2016), « Introduction », *ASAP/Journal*, vol. 1, n°1 : *Art & the Commons*, p. 3-4.

FREYCHET, Antoine (en cours), *Entre démarche artistique et préoccupations écologiques : les orientations de l'écoute dans l'écologie sonore*, thèse de doctorat, Université Paris 8.

GIBSON, James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin. Traduction française O. Putois : *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.

HARDT, Michael et NEGRI, Antonio (2009), *Commonwealth*, Harvard University Press. Traduction française Elsa Boyer : *Commonwealth*, Paris, Stock, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979), *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch, volume 3, Paris, Flammarion.

HULL, John (2001), « Sound: An Enrichment of State », *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, n°1, p. 10-15.

INGOLD, Tim (2007) « Against Soundscape », in CARLYLE Angus (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris: Double Entendre, p. 10–13.

LAUNAY, Isabelle (à paraître), *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après*, Vol. 2, Paris, Centre national de la danse.

LIPAR, Lisbeth (2014), *Listening, Thinking, Being. Toward an Ethics of Attunement*, Penn State University Press.

MERIC, Renaud, SOLOMOS, Makis (2014), « Analysing Audible Ecosystems and Emergent Sound Structures in Di Scipio's Music », *Contemporary Music Review*, vol. 33, n°1, 2014, p. 4-17.

NELSON, Peter (2016), « But does the World Listen? Some Thoughts on Rhythmic Bonding Between Humans and the Sounding World », in BARBANTI, Roberto, LOIZILLON, Guillaume, PARDO SALGADO, Carmen, PAPARRIGOPOULOS, Kostas, SOLOMOS, Makis (dir.) (2016), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, p. 209-216.

NICOLAS, Jérémie (2017), *L'entente agonistique*, mémoire de master 1, Université Paris 8.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal (2016), *Le travail du commun*, Paris, Éditions du commun.

NONO, Luigi (1984), « Conversation entre Luigi Nono, Michele Bertaggia et Massimo Cacciari », traduction T. Baud, in NONO, Luigi (1993), *Écrits*, réunis par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, p. 487-511.

OLIVE, Jean-Paul et OVIEDO, Álvaro (2016), « Écriture musicale et interprétation : compte-rendu d'un engagement musicologique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°20 : *Édifier le Commun, II*, en ligne : [www.http://revues.mshparisnord.org/filigrane/](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/) (consulté le 21 avril 2018).

PAPAETI, Anna (2013), « Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Military Junta (1967–1974) », in *The World of Music* vol. 2 n°1, p. 67-90.

PARDO SALGADO, Carmen (2007), *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, traduction Nathalie Lhuillier, Paris, L'Harmattan.

PETIT, Victor (2013), « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », *Cahiers Simondon*, n°5, p. 45-58.

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

SCHAFFER, R. Murray (1997), *The Tuning of the World. A pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*, Random House Inc. Cité dans la traduction française de Sylvette Greize : *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, J.C. Lattès, 1979.

SOLOMOS, Makis (1999), « Schaeffer phénoménologue », in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-INA/GRM, p. 53-67.

SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

SOLOMOS, Makis (2018), « From sound to sound space, sound environment, soundscape, sound milieu or ambiance... », *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, n°1 : KAY, Sarah, NOUDELMANN, François (dir.), *Soundings and Soundscapes*, p. 95-109.

SOLOMOS, Makis, FREYCHET, Antoine et DUHAUTPAS, Frédérick (2015), « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n°76, p. 34-42.

STOCKER, Michael (2013), *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer.

STOICHITA, Victor A., BRABEC DE MORI, Bernd (s.d.) « Postures of listening. An ontology of sonic percepts from an anthropological perspective », *Terrain. Anthropologie et sciences de humaines* : Lectures et débats, en ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/16418>.

VARELA, Francisco (1989), *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, traduction de l'américain par Paul Bourguin et Paul Dumoulié, Paris, Seuil.

VELASCO-PUFLEAU, Luis (éd.) (2014), *Musique et conflits armés après 1945*, revue *Transposition. Musique et sciences sociales* n°4.

VOLCLER, Juliette (2011), *Le son comme arme : les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte.

WESTERKAMP, Hildegard (1974), « Soundwalking », in CARLYLE Angus (2007), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, 2007, p. 49-54.

WESTERKAMP, Hildegard (1988), *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*, master thesis, Simon Fraser University.

WESTERKAMP, Hildegard (2018), « La nature disruptive de l'écoute », traduction Anastasia Chernigina, Makis Solomos, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°23 : *Éthiques du son, I*, à paraître, en ligne : [www.http://revues.mshparisnord.org/filigrane/](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/)

MOTS-CLEFS

écoute musicale, commun(s), milieu sonore, autonomie, écologie sonore

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Français

Dans la tradition musicale idéaliste, l'écoute s'apparente à la plongée dans l'univers singulier de l'œuvre musicale, conçue comme monade où chaque élément de la réalité a sa représentation : écouter signifie s'immerger dans une intériorité qui forme un monde en soi. La conséquence de cette forme d'écoute est une relative surdité à son environnement immédiat. Certaines formes d'addiction aurale actuelle, bénéficiant notamment du productivisme consumériste, renforcent jusqu'à la caricature cette surdité. C'est sans doute pourquoi de nombreux artistes d'aujourd'hui, et notamment ceux gravitant autour de l'écologie acoustique ou sonore, renversent la perspective et pensent l'écoute comme manière de se mettre en relation avec le monde. Cela passe souvent par une relative disparition de l'œuvre (au profit de processus) et par un recentrement sur l'acte même d'écouter. Ce renversement n'est pas seulement un choix esthétique, il est aussi politique : il met en avant l'idée que l'écoute peut être *construction du commun*.

English

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Français

Professeur de musicologie à l'université Paris 8 et responsable de l'unité de recherches MUSIDANSE, Makis Solomos a publié de nombreux travaux sur la création musicale actuelle. Ses recherches portent sur l'émergence du son, la notion d'espace musical, les nouvelles techniques musicales, les mutations de l'écoute... Spécialiste de la musique de Xenakis, auquel il

a consacré plusieurs publications et colloques, il est cofondateur de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Son dernier livre traite d'une mutation décisive de la musique : *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles* (Presses universitaires de Rennes ; traduction anglaise en cours). Ses recherches récentes portent sur l'écologie du son. Il prépare un ouvrage sur la question et co-dirige le projet *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*.

English : à corriger svp

Professor of musicology at the University Paris 8 and director of the research team MUSIDANSE, Makis Solomos has published many works about new music. His main fields of research are the focus on sound, the notion of musical space, new musical techniques, the mutations of listening... He is also one of the main international Xenakis' specialists, to whom he devoted many publications and symposiums. He is co-founder of the review *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. His last book deals with an important mutation of today's music: *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles* (Presses universitaires de Rennes, 2013; English translation forthcoming: *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*). His recent research focuses on sound ecology. He is preparing a book on the subject and co-directs the project *Arts, ecologies, transitions. Building a common reference*.