



HAL
open science

His Master's Voice (H. Westerkamp). Écoféminismes sonores

Frédéric Duhautpas, Makis Solomos

► **To cite this version:**

Frédéric Duhautpas, Makis Solomos. His Master's Voice (H. Westerkamp). Écoféminismes sonores. Compositrices, l'égalité en acte, 2019. hal-02055018

HAL Id: hal-02055018

<https://hal.science/hal-02055018>

Submitted on 2 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

His Master's Voice (H. Westerkamp). Écoféminismes sonores

Frédéric Duhautpas, Makis Solomos

in Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix, Bastin Gallet (éd.), *Compositrices, l'égalité en acte*, Paris, Éditions MF, 2019, p. 139-150.

INTRODUCTION

De nombreuses femmes artistes et/ou théoriciennes sont aujourd'hui impliquées dans les démarches de l'écologie acoustique ou sonore, de l'environnementalisme sonore ou de la musique liée à des questionnements d'ordre écologique comme en attestent par exemple les travaux du Cdmc sur *Création musicale et jardins*¹, le colloque *Musique et écologies du son. Approches théoriques et pratiques*² ou le livre collectif *Environmental Sound Artists*³. Parmi elles, certaines développent des préoccupations d'ordre féministe⁴. Cette démarche, qui permet d'évoquer des « écoféminismes sonores » (ou musicaux), est encore assez rare, elle semble plus répandue dans d'autres arts.

Nous nous centrerons ici sur la compositrice et « faiseuse de sons » – *soundmaker*, une expression qu'elle affectionne – Hildegard Westerkamp. Pionnière de l'écologie acoustique, la musicienne germano-canadienne a donné de nombreuses compositions à base de paysages sonores et a publié plusieurs articles explicitant les démarches de l'écologie acoustique⁵ ; « Je ne suis plus intéressée par faire de la musique dans le sens conventionnel ; je m'intéresse à soulever des questionnements culturels et sociaux à travers l'idiome musical. [...] Je considère que je suis une écologiste du son », écrit-elle⁶. Simultanément, elle a composé des pièces telles que *Breathing*

¹ Ont participé les compositrices, artistes sonores, paysagistes ou designeuses sonores Émilie Mousset, Corinne Pontier, Cécile Le Prado, Jagoda Szmytka, Cécile Planchais, Sophie Barbau... Cf. <https://www.creation-musicale-jardins.cdmc.asso.fr/ourstory>.

² Université Paris 8, mai 2013, avec les contributions des compositrices ou artistes sonores Ros Bandt, Marie-Hélène Bernard, Sabine Breitsameter, Maile Colbert, Pascale Criton, Christine Groult, Leandra Lambert, Claire Renard. Publications des actes : Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos, Makis Solomos, *Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde : revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°18, 2015 ; Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos, *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, 2016.

³ Cf. les articles d'Andrea Polli, Cheryl E. Leonard, Leah Barclay, Ximena Alarcón, China Blue et Dawn Scarfe, in Frederick Bianchi, V.J. Manzo (éd.), *Environmental Sound Artists*, Oxford, Oxford University Press, 2016. On notera que sur les 23 textes d'artistes sonores environnementalistes que contient ce livre qui souhaite devenir une référence, seulement les 6 cités sont de femmes.

⁴ Cf. Claire Piché, « Des pratiques d'artistes et de chercheuses en écologie sonore », *Recherches féministes* vol. 22, n°1, 2009, pp. 27-45, <http://id.erudit.org/iderudit/037794ar>.

⁵ Pour ses compositions et ses écrits, cf. son site web : <https://www.sfu.ca/~westerka>. Pour une introduction à son travail du côté de l'écologie sonore, cf. Frédéric Duhautpas et Makis Solomos, « Hildegard Westerkamp and the Ecology of Sound as Experience », revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* vol. 13 n°1, 2013-14, p. 6-10 (version française: « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », in Makis Solomos et al, *Musique et écologies du son...*, op. cit., pp. 75-84).

⁶ Hildegard Westerkamp, « Acoustic Ecology and the Zone of Silence », *Musicworks* 31, 1985.

*Room*⁷, qui met en scène son propre souffle et son propre corps, *Moment's of Laughter*, où elle intègre les rires de sa fille bébé, ou encore, *École Polytechnique*, moins d'un an après la tuerie misogyne de Montréal. Pour analyser cette convergence entre écologie et féminisme chez Westerkamp, nous traiterons la question de l'écoute et nous prendrons pour exemple sa pièce *His Master's Voice*. Mais, auparavant, un bref développement théorique sur la notion d'écoféminisme s'impose.

UNE APPROCHE ECOFEMINISTE NON-ESSENTIALISTE DU SON

Le terme écoféminisme recouvre plusieurs sens et approches théoriques. Dans le cadre de cette réflexion, l'utilisation du terme rejoint plus spécifiquement l'approche qu'en propose notamment Karen Warren, à savoir :

La position selon laquelle il existe d'importantes connexions, tant historiques qu'empiriques, symboliques que théoriques, entre la domination à laquelle les femmes ont été soumises et celle qui s'est exercée à l'encontre de la nature. Prendre la juste mesure de cet état de fait me semble avoir des conséquences décisives aussi bien pour le féminisme que pour l'éthique environnementale⁸.

Prise en ce sens, la notion désigne une approche intersectionnelle et non-essentialiste qui entend mettre au cœur de sa réflexion deux formes de domination : la domination des êtres humains sur la nature et celle que les hommes exercent sur les femmes. Poser la question du genre dans le cadre d'une éthique écologique, c'est donc introduire une dimension sociale et mentale dans une interrogation portant sur les rapports entre les humains et la nature.

En quoi se relie les aspects écologiques et féministes ? Dans le cadre des questions soulevées par l'écologie mentale guattarienne⁹, qui entend penser d'autres manières d'être (ou plutôt de « devenir », d' « advenir »), en dehors des carcans existentiels aliénants, la connexion se joue déjà au niveau conceptuel, à savoir interroger les cadres conceptuels d'ordre oppressif qui justifient et légitiment les rapports de domination, qu'ils soient de genre, de « race », de classe ou de nature spéciste. Dans le contexte de la pensée féministe sur le genre, l'un des axes de réflexion consiste précisément à analyser et à déconstruire les cadres conceptuels de perception qui ancrent et légitiment ces rapports d'oppression fondés sur la base d'une pensée dualiste de différenciation et de hiérarchisation entre les sexes :

Un *cadre conceptuel* est un ensemble de croyances, de valeurs, d'attitudes et l'hypothèse *fondamentale* qui configurent et expriment la manière dont on se voit soi-même et dont on voit le monde. Il s'agit d'un prisme socialement construit à travers lequel nous nous percevons nous-mêmes ainsi que les autres. Il est susceptible d'être affecté par des facteurs tels que le genre, la race, la classe sociale, l'âge, l'orientation sexuelle, la nationalité et le contexte d'éducation religieuse. Parmi ces cadres conceptuels théoriques, il en est quelques-uns de nature oppressive. Un *cadre conceptuel oppressif* se reconnaît à ce qu'il explique, jus-

⁷ Cf. Makis Solomos, « Modèles du souffle dans la musique d'aujourd'hui », in Muriel Joubert, Denis Le Touzé (éd.), *Le souffle en musique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 171-188.

⁸ Karen Warren, « Le pouvoir et la promesse de l'écoféminisme » in *Multitudes*, vol.1, n°36, 2009, p. 170.

⁹ Cf. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

tifie et maintient les relations de domination et de subordination. Lorsqu'un cadre conceptuel théorique est *patriarcal*, il explique, justifie et maintient la subordination des femmes par les hommes¹⁰.

Une approche écoféministe étend ce type d'interrogation à la nature dans la mesure où « les connexions qui existent entre la domination des femmes et la domination de la nature se jouent sur le plan des cadres conceptuels d'une pensée dualiste »¹¹. Aborder ce type de questionnement dans le cadre plus spécifique de l'écologie du son à la lumière des problématiques de genre, c'est donc déjà se distancier des présupposés essentialistes au profit d'une conception écologique (Warren, Plumwood) qui entend déconstruire les modes de pensée dualiste dans le but de révéler les mécanismes de domination communs à l'oppression des femmes et à celle de la nature¹². C'est donc aussi s'interroger sur les rapports oppressifs et aliénants qui s'opèrent à travers la distribution de rôles et de comportements types définis autour de différentes dichotomies socialement construites qui se relient, entre autres, à l'opposition masculin/ féminin. Le genre, par définition, est un système de bipartition fondé sur des rapports oppositifs de différenciation et de hiérarchisation. L'un des axes de réflexion consiste à analyser et à déconstruire les cadres conceptuels de perception qui ancrent et légitiment ces rapports d'oppression fondés sur la base d'une pensée dualiste de différenciation et de hiérarchisation entre les sexes – une pensée dualiste qui tend à essentialiser les individus en s'appuyant sur la distribution de qualités types selon les identités sexuelles. Cette distribution, a-t-on dit, s'appuie sur une rationalité qui relie l'opposition masculin/féminin à d'autres dichotomies (intellect/émotion, esprit/corps, culture/nature, fort/faible, objectif/subjectif, actif/passif, intérieur/extérieur, écouter/parler, etc.).

Chacun de ces dualismes se présente dans notre culture dans des contextes qui participent à la légitimation et à la perpétuation des mécanismes de domination. La déconstruction de ces dichotomies (et notamment celles reposant sur les oppositions écouter/parler et corps/esprit) apparaît comme un des points de jonction entre la question de l'écologie du son et celle de la critique féministe, dans la mesure où de nombreux axes de la critique féministe s'inscrivent pleinement dans les interrogations écosophiques que soulève plus globalement la question de l'écologie mentale guattarienne au regard des processus de subjectivation et du rapport du sujet au corps.

LA QUESTION DE L'ÉCOUTE

Il en va ainsi de l'*écoute*. Dans la tradition musicale, l'écoute a souvent été reléguée en seconde zone, minorée. Les perceptions qu'on attache à la dimension de l'écoute sont imprégnées de ces dichotomies passif/actif, intérieur/extérieur ou subjectif/objectif, valorisant toujours un des termes au détriment de l'autre. Perçue comme une activité passive de réception (codée culturellement en termes de féminité et d'assujettissement) par opposition à la parole et l'acte

¹⁰ *Ibid.* p.171.

¹¹ *Idem.*

¹² Cf. Karen Warren, *op.cit.* ; cf. Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993. (cf. notamment le chapitre « Dualism, the Logic of Colonisation », pp. 41-69).

d'énonciation (encodé en termes de pouvoir et de masculinité), elle renvoie à une forme d'« obéissance ». Pour citer Emmanuel Swedenborg, théosophe du XVIII^e siècle, fondateur de l'Église de la nouvelle Jérusalem, dans son *Traité des représentations et des correspondances* :

Les Esprits qui correspondent à l'Ouïe, ou qui constituent la province de l'Oreille, sont ceux qui sont dans l'Obéissance simple ; c'est-à-dire ceux qui ne raisonnent pas pour savoir si telle chose est ainsi, mais qui, parce qu'elle est dite être ainsi par d'autres, croient qu'elle est ainsi ; de là, ils peuvent être appelés des Obéissances. Si ces esprits sont tels, c'est parce qu'il en est de l'ouïe par rapport au langage, comme du passif par rapport à l'actif, ainsi comme de celui qui entend parler et acquiesce par rapport à celui qui parle ; de là aussi dans le langage ordinaire, *écouter quelqu'un*, c'est être obéissant ; et *écouter la voix*, c'est obéir [...] ¹³.

Il faudra attendre la musique contemporaine pour que des *composit-eur-ric-e-s* – des êtres qui, dans la dichotomie dénoncée, sont en principe « actifs » – revalorisent l'écoute. Mais, ici aussi, forte sera la résistance : ainsi de John Cage – dont le 4'33'' donne la parole aux auditeurs (et à l'environnement) –, on dira pendant longtemps qu'il représente une sorte de démission du compositeur. L'écologie sonore est le premier grand courant à abolir la dualité entre écouter et faire, et ceci en mettant l'écoute au centre de son *activité*. Analysant le propos des promenades sonores – cet art mineur devenu majeur chez les écologistes sonores –, Westerkamp écrit : « Une promenade sonore est une promenade dont le but principal est d'écouter l'environnement. Il s'agit d'exposer nos oreilles à chaque son autour de nous où que nous soyons. [...] Où que nous allions, nous donnerons la priorité à nos oreilles. Nous les avons négligées pendant longtemps et, par contrecoup, nous avons fait peu pour développer un environnement acoustique de qualité » ¹⁴. Il s'agit d'écouter *activement*, pour développer une conscience critique.

Aussi, l'écologie sonore recherche l'équilibre entre écouter et faire-son (*soundmaking*). « À travers l'écoute, nous avons eu une sensation du monde dans lequel nous sommes nés, et avec le *soundmaking*, nous avons exprimé nos besoins, désirs et émotions. Écouter en tant que bébés constitua un processus actif d'apprentissage, une manière de recevoir des informations vitales sur nos entourages et sur les gens qui nous étaient proches. Ce que nous avons entendu et écouté devint du matériau pour l'imitation vocale, pour nos premières tentatives d'articuler, d'exprimer et de faire des sons » ¹⁵, nous rappelle Westerkamp : le bébé fait les deux à la fois, et c'est la division du travail qui introduit la grande dichotomie que l'écologie du son nous invite à dépasser.

¹³ Emmanuel Swedenborg, cité in Jean-François Lyotard, « L'obéissance », *In Harmoniques* n°1, 1986, p. 115.

¹⁴ « A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are. [...] Wherever we go we will give our ears priority. They have been neglected by us for a long time and, as a result, we have done little to develop an acoustic environment of good quality » (Hildegard Westerkamp, « Soundwalking », *Sound Heritage*, Volume III Number 4, Victoria B.C., 1974 ; repris in *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Ed. Angus Carlyle, Double Entendre, Paris, 2007, p. 49-54.

¹⁵ « Through listening we got an impression of the world into which we were born, and with soundmaking we expressed our needs, desires and emotions. Listening for us as babies was an active process of learning, one way of receiving vital information about our surroundings and about the people who were closest to us. And whatever we heard and listened to became material for vocal imitation, for first attempts to articulate, express and make sounds » (Hildegard Westerkamp, « Speaking From Inside the Soundscape », in David Rothenberg & Marta Ulvaeus (éd.), *The Book of Music and Nature*, A Terra Nova Book, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, USA, 2001.

C'est ainsi que l'écologie sonore nous incite également à abolir l'autre clivage, entre intériorité et extériorité. Dans la tradition qu'a magnifiée Hegel, l'écoute musicale est entièrement tournée vers une « intériorité pure » : parce que le son se déroule dans le temps et non dans l'espace, nous dit-il, « 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 »¹⁶. L'écologie acoustique, elle, se tourne vers le monde (extérieur), vers l'espace. Si on lit *The Tuning of the World* de Murray Schafer¹⁷ du point de vue du/de la musicien-ne, on sera frappé par l'injonction permanente : « apprends à écouter ton environnement ! ». Cependant, il ne s'agit pas de recréer la dichotomie pour privilégier cette fois l'extériorité. Comme l'explique Westerkamp, l'écologie sonore est à la recherche de l'équilibre entre les mondes intérieur et extérieur. L'un de ses textes s'intitule « Composition à base de paysages sonores : relier les mondes intérieur et extérieur »¹⁸. Cet équilibre réside précisément dans la non dualité entre l'écouter et le faire-son : « Écouter, non seulement nous enracine dans notre propre monde intérieur à partir duquel l'inspiration jaillit, mais, surtout, cela inspire de nouvelles idées et change la manière de faire-son [*soundmaking*], de parler et de s'exprimer musicalement »¹⁹.

NOTES SUR *HIS MASTER'S VOICE*

À l'écoute active se développant grâce au plaisir né de la prise de conscience de l'environnement, Westerkamp oppose l'écoute réellement passive (et non-choisie) à laquelle nous contrainst la *Muzak*, liée, elle, à la réification et à une écoute qui fait passer en nous les voix autoritaires, dominantes²⁰. Les problématiques que couvrent l'écologie du son et la critique féministe se croisent ici dans la mesure où elles peuvent être amenées à analyser la façon dont les dispositifs (ici sonores) à caractère communicationnel, commercial ou de divertissement (messages publicitaires, discours, environnement sonore) s'immiscent dans les processus de subjectivation, opérant de manière totalitaire, intrusive et affectant la construction même des rapports à soi-même, à l'autre et, d'une façon générale, au monde. L'influence déterminante de ces dispositifs soulève la question des dangers de ces voix qui opèrent en tant que processus de contrôle et de formatage des identités asseyant des rapports de domination.

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch, volume 3, Paris, Flammarion, 1979, p. 321-322.

¹⁷ Cf. Murray R. Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Greize, Paris, J.C. Lattès, 1979.

¹⁸ Cf. Hildegard Westerkamp, « Soundscape Composition (1): Linking Inner and Outer Worlds », conférence pour *Soundscape before 2000*, Amsterdam, November 1999, <https://www.sfu.ca/~westerka>.

¹⁹ Hildegard Westerkamp, « La nature perturbatrice de l'écoute », traduction A. Chernigina, M. Solomos, conférence donnée pendant le séminaire *Espace-son. Approches interdisciplinaires des milieux sonores* organisé par Musidanse et le Crem à l'université Paris 8, en 2016, dans le cadre du festival *Transitions sonores* de la *Semaine des arts*. Cette conférence est à paraître dans la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*.

²⁰ Cf. Hildegard Westerkamp, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*, master thesis, Simon Fraser University, 1988.

Ainsi la pièce pour support *His Master's Voice*, que Westerkamp composa en 1985²¹, une pièce au caractère satirique, entend mettre en jeu les différentes manifestations de l'expression oppressive d'une masculinité hégémonique dans l'espace public ainsi que ses processus de légitimation – que ce soit dans le domaine culturel, quotidien, politique ou religieux. Elle juxtapose des enregistrements de voix masculines diverses et variées prises dans des contextes d'agencement où elles agissent en vecteur d'autorité, d'ascendance, de pouvoir et d'injonction. La compositrice entend illustrer le pouvoir d'énonciation qui caractérise les différents types de voix et la façon invasive dont elles occupent – et même monopolisent— l'espace d'écoute en imposant et normalisant, ce faisant, une perception androcentrée du monde dans les façons de sentir, de penser, de s'identifier et d'agir.

Elle nous fait ainsi entendre tour à tour des voix provenant de différents contextes. Cela peut être un extrait du programme radiophonique « Music and Masters », où un animateur se réfère, avec l'assurance de l'évidence, à l'autorité de figures masculines de l'histoire de la musique (Rossini, Mendelssohn, Beethoven, Chopin). Des figures prestigieuses qui, semblent aussi nous renvoyer à des éléments biographiques de la compositrice, dans la mesure où ces musiciens lui furent imposés comme des modèles incontournables au cours de ses études²². Cela nous renvoie aussi à la problématique de la canonicité androcentrée de l'historiographie musicale presque exclusivement indexée sur des modèles masculins²³. À noter que le titre de la pièce est un clin d'œil à la peinture de *Master's Voice* de Barraud (le chien face au gramophone) qui, elle-même, fut adoptée en tant que logo par le label de la *Gramophone Company* (« la voix de son maître »). On peut voir ici un parallèle ironique entre l'image soumise du chien écoutant son maître et les discours d'autorité imposant aux auditeurs la légitimité culturelle de la canonicité des « grands maîtres » de la musique classique occidentale.

Les cris dans la rue et les crissements de pneus proviennent d'un enregistrement de Westerkamp dans Davie Street à Vancouver, un quartier réputé pour sa prostitution jusqu'au milieu des années 1980²⁴. Ces interjections à la fois délurées et obscènes associées aux mots « I want you » nous renvoient à toutes les problématiques liées à l'objectification sexuelle des femmes, au *cat calling* et au harcèlement de rue. Mais d'une façon plus générale, ils renvoient aussi et surtout à la division genrée de l'espace : là où l'espace domestique est vu comme féminin, l'espace de la rue reste un territoire masculin²⁵ où les femmes qui s'y trouvent sont souvent perçues comme des objets de désir et de conquête. Or, ces sons nous rappellent que c'est aussi par l'occupation de l'espace sonore que se définit ce territoire.

²¹ On peut l'écouter sur le site de Westerkamp (cf. *supra*).

²² Cf. Irene Noy, *German Visual Culture*, and Vol. 4: *Emergency Noises, Soundart and Gender*, New York, Peter Lang, 2017, p. 248.

²³ Cf. Marcia Citron, *Gender and the musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²⁴ Irene Noy, *op.cit.* p.248.

²⁵ *Idem.* Voir aussi Andra McCartney, *Sounding Places: Situated Conversations Through the Soundscape compositions of Hildegard Westerkamp*, thèse de doctorat, York University, Toronto, 2005, p.165.

À ces enregistrements, s'ajoutent les voix de personnalités marquées par le souvenir mortifère qu'elles ont laissé, tels le révérend Jim Jones, Adolf Hitler ou encore Joseph Goebbels. Ces passages donnent à entendre la façon dont la voix, dans sa rhétorique, dans sa prosodie, s'impose par le pouvoir d'énonciation en lui-même. On relève également des extraits de slogans religieux aux allures de spots publicitaires : « *We've got a product that is a winner – it is Jesus Christ* » ; slogan suivi, de façon manifestement ironique, d'une publicité pour des lentilles de contact.

Bref, la juxtaposition d'énoncés appartenant à différents domaines de la vie (culturel, historique, politique, religieux et de dimension consumériste) met en lumière les liens qui unissent ces énoncés en dépit de leur différence de nature, au regard de leur caractère injonctif ou invasif mais aussi de la dépendance qu'ils entretiennent avec les techniques modernes de communication et de rhétorique pour promouvoir, exhorter, assujettir et obtenir l'adhésion. En mettant ces extraits en relation par décontextualisation et fragmentation, *His Master's Voice* entend illustrer avec ironie comment ces voix s'imposent à tous les niveaux dans l'espace sonore et le quadrillent de manière totalitaire, cherchant à imposer des façons univoques et aliénante de sentir et de percevoir.