



HAL
open science

Ces sons qui nous envahissent, du dénoncé à l'énoncer

Caroline Boë

► **To cite this version:**

Caroline Boë. Ces sons qui nous envahissent, du dénoncé à l'énoncer. Rencontres Nationales sur les Recherches en Musique 2020, Ministère de la Culture, Oct 2020, Paris, France. hal-03119991

HAL Id: hal-03119991

<https://hal.science/hal-03119991v1>

Submitted on 25 Jan 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ces sons qui nous envahissent, du dénoncer à l'énoncé

Caroline Boë (PRISM, UMR 7061, CNRS / Aix-Marseille Université).

RNRM2020_Caroline_BOE_image_1 / RNRM2020_Caroline_BOE_son_1

RNRM2020_Caroline_BOE_son_2

Constater la pollution sonore engage à dénoncer certains sons qui nous envahissent à notre insu, qu'on nous impose, et qui s'opposent à notre écoute claire (Schafer, 2010). À notre époque d'environnement sonore pollué, s'intéresser à l'écoute en tant que compositeur·rice de musique contemporaine mixte, métamorphose les habitudes compositionnelles en les orientant vers le paysage sonore composé. Il s'agit de remplacer l'instrumentarium classique ou de synthèse par un instrumentarium constitué uniquement de sons issus de *field recording*.

Au cœur de notre relation au monde sonore, *Du dénoncer à l'énoncé* s'intéresse au glissement artistique qui se produit entre la musique et l'art sonore, entre le *montrer* et le *dire*, entre l'archive et la composition, entre le documentaire et la fiction. Le dénoncer est compris comme une notification brute, un *montré* sans arrangement formel, une somme de fragments de *field recordings*, tandis que l'énoncé est le résultat de l'élaboration d'une signification, un *dit* construit, un *soundscape* composé.

Notre relation au monde

L'écologie sonore, qui se concentre sur les interrelations entre le son, la nature et la société, pose la question de l'écoute.

Si notre écoute du monde conditionne notre vivre-ensemble (Pardo Salgado, 2018), si l'écologie acoustique concerne notre relation avec les sons qui nous entourent, *soundscape* et *field recordings* nous proposent un partage d'expériences singulières qui pourraient avoir une certaine efficacité sur l'éducation de l'oreille (Schafer, 2010), voire même, d'un point de vue utopique, influencer notre monde vers une possible résilience écologique (Ardenne, 2018). En effet, depuis les années 2000, l'art écologique ou éco-art, qui balbutiait dans les années 1970 est devenu un véritable courant artistique, aussi bien dans les disciplines plastiques que sonores. L'*artivisme* – art activiste – prend petit à petit une place prépondérante dans ce courant environnemental.

Dans notre réel sonore, les sons se mélangent entre eux, tous types confondus. Ce mélange, crée un « brouillard de bruit » (Krause, 2013, p. 171). La notion de brouillard de bruit rapproche du concept de *mécanosphère* (Deleuze & Guattari, 1980, p. 423) : une strate supplémentaire du mille-feuilles, comme une seconde atmosphère qui nous englobe, constituée de machines et de dispositifs techniques. À travers l'écoute de notre mécanosphère, nous vivons pleinement notre environnement réel. Une prise de conscience collective est nécessaire, un minuscule point d'incidence sur l'avenir de la planète et de l'humanité.

Des archives sonores

Pour cette recherche, il fallut mettre au point un outil méthodologique permettant de constituer une palette sonore. Ainsi, la constitution d'une base de données en ligne a semblé une solution pratique pour explorer des sons anthropophoniques constituant le « brouillard de bruit » de la mécanosphère. L'expression « sons anthropophoniques » provient de Bernie Krause, qui distingue dans le paysage sonore de la planète les sons géophoniques, les sons biophoniques et les sons anthropophoniques – provenant de l'activité humaine (Krause, 2013).

Ainsi est né le site en ligne collaboratif <https://anthropophony.org/>.

Ce site permet d'une part de dénoncer la présence de ces sons dans notre environnement, et d'autre part d'affiner nos sensations auditives. Écouter des bribes de mécanosphère permet d'identifier sa sonorité, d'exercer notre capacité d'attention (Crawford, 2016) et ainsi de renforcer notre conscience écosophique (Guattari, 1989).

Les sons archivés sur le site *montrent* un état des lieux subjectif d'environnement sonore pollué. Ces sons *attachants* nous suggèrent à la fois goût et dégoût, par leur substance souvent riche, agglomérée à leur dimension sémio-phénoménologique liée à la pollution. Leur infime intensité à laquelle s'ajoute notre habitude auditive (Mossberg in Solomos et al., 2016) les rend inaudibles à notre perception, tandis que la lutte contre le bruit se limite à des aspects quantitatifs. Ceci explique un tel engagement de sensibilisation qualitative aux bruits de faible intensité.

Pour exemple, voici un spécimen, enregistré en août 2020 lors du festival en plein air de La Roque d'Anthéron. Dans cet îlot de verdure dédiée à l'écoute d'interprètes renommés de musique pianistique, ronronne le container frigorifique de la cafétéria :



RNRM2020_Caroline_BOE_image_1 / RNRM2020_Caroline_BOE_son_1

Dans ce contexte, le public mélomane – et entraîné à l'exercice de l'écoute –, ne semble absolument pas prêter attention à ce son, qui pourtant envahit l'environnement sonore, et de fait crée un paysage acoustique pollué. Si ce son est très peu perceptible sur les scènes elles-mêmes, il se perçoit d'assez loin, dès lors qu'on se promène dans le parc. Or, la qualité d'écoute est liée à notre capacité à laisser se reposer nos organes auditifs. Ceci permet de parvenir à la *clairaudience*, dans un paysage sonore *hi-fi* où les signaux sonores sont séparés par du silence : « Le paysage sonore *hi-fi* est celui dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant » (Schafer, 2010, p. 77).

Cet exemple montre, pour qui est préoccupé par la question écologique, l'urgence de dénoncer ces sons qui nous envahissent, qui s'opposent à notre écoute claire et nuisent à notre capacité d'attention et à notre relation au monde – c'est le problème de l'écologie sonore –, et qui révèlent en outre une pollution plus générale pour la planète et les espèces, y compris l'espèce humaine, – c'est le problème écologique, de façon plus générale.

Pour continuer cette recherche en musique orientée vers l'écologie sonore, et une fois que cette dénonciation rigoureuse est définie sans autre mise en forme qu'une banque de sons

listée et cartographiée, se pose la question de l'énonciation d'un paysage sonore, basé sur ces fragments de captation du réel.

Composition de paysage dystopique

Passer du dénoncer en tant que notification à l'énoncé en tant qu'expression implique un travail sur la forme en vue de construire du sens. C'est un élargissement à la création sonore de certaines théories sémio-phénoménologiques du langage sur l'énonciation (Colas-Blaise et al., 2016). C'est aussi une prise en compte des réflexions sémiotiques et herméneutiques des musicologues Hauer ou Vecchionne (Grabócz, 2008).

Il s'agit de composer, c'est-à-dire d'énoncer avec une mise en forme articulée, les sons archivés sur le site, en s'intéressant à leur substance singulière, de façon matérialiste et peut-être bruitiste (Russolo, 2001). Ceci confère à ces *sons-déchets* un statut ontologique (Dagognet, 1997), et situe la création dans la lignée d'une esthétique du rejet (Bourriaud, 2017). Enfin, la spatialisation symbolique des sons, déterminée à partir de la cartographie des archives sonores, est un paramètre de composition spatio-temporelle qui propose un partage d'expérience de l'écoute du réel à travers l'immersion dans la fiction.

Donc, composer et spatialiser implique une posture du « dire » subjectif, qui cherche à passer du *monde des sons* – « montré » par les captations archivées sur le site – à un *monde* [dit] *par les sons* (Barbanti in Solomos et al., 2016). L'énonciation est ainsi comprise ici comme une articulation imaginaire libre, et relève de l'idée de paysage « [sans] oublier que le paysage est construction, composition, et donc artefact » (Chenet-Faugeras, 1994, p. 27). Si cette conception du paysage artialisé (Roger, 1991) s'oppose en quelque sorte au *soundscape* d'origine de Schafer, l'engagement rejoint un certain activisme qui cherche à « renforcer la conscience environnementale et sociale » pour « favoriser les changements dans les pratiques sociales et culturelles » (Polli, 2012). Cet activisme s'inspire de Joseph Beuys qui, avec le terme de « sculpture sociale », définit l'art comme un processus de pensée, de parole, de discussion et d'action politique et environnementale. L'énonciation s'évade du registre documentaire, pour rejoindre le domaine de la composition artistique.

Toute la difficulté éthique de cette énonciation poétique réside dans un effort de sincérité permanent pour ne pas, d'une part esthétiser de manière à rendre l'énonciation artificiellement agréable, ni d'autre part la présenter de façon catastrophique. Ceci renvoie à la théorie du jeu de Bateson qui souligne la possibilité de menace, de parade et de tromperie dans le jeu de la communication (Bateson et al., 1995, p. 249). Il s'agit de tendre vers un neutre barthien (Barthes, 2002), en considérant cet objectif comme une règle du jeu : « Quelle que soit l'approche adoptée, ce qu'on appelle « énoncer » semble être finalement le fait de *jouer d'une règle* au sein d'un processus, [...] s'en servir dans le sens plein du terme : l'invoquer et la plier, l'adapter et la contourner » (Colas-Blaise et al., 2016, p. 445).

La règle du jeu ici est très simple, mais bouleverse les habitudes de la musique mixte ou électroacoustique. Il s'agit d'intervenir le moins possible dans la matière sonore, de s'interdire toutes les transformations électroniques, ainsi que tout ajout instrumental – naturel ou de synthèse. Les seuls outils compositionnels de cette règle du jeu se limitent donc à la possibilité de : 1/ Tronquer les *field recordings*, 2/ Isoler une zone de fréquences pour certains sons stationnaires, 3/ Les empiler – au sens de l'arrangement musical, 4/ Intervenir sur leur intensité, les mixer les uns avec les autres.

Enfin, pour que l'énonciation sonore/musicale soit perceptible, une des possibilités discursives est de regrouper les sons en nuages sémantiques articulés entre eux, de façon à suggérer une narration. La difficulté, avec des sons non modulables, est d'inventer une nouvelle narratologie musicale, qui ne peut plus s'appuyer sur les principes de narratologie

classique, liée à la musique (Grabócz, 2008). Cette recherche sur l'énonciation *bruitiste* n'en est qu'à ses débuts.

Pour exemple, un paysage sonore dystopique très court, d'une durée de 25'', réalisé à l'occasion d'une campagne radio canadienne anti-pub. Il s'agissait pour cette émission *Folie Culture* de Radio-Canada de remplacer les publicités radiophoniques par des créations sonores sur le thème des injonctions bienveillantes.

RNRM2020_Caroline_BOE_son_2

Ici, les sons sélectionnés dans la sonothèque <https://anthropophony.org>, concernent des signaux sonores bienveillants nous appelant à faire attention – bips, alarmes, klaxons, jingles – et des annonces vocales envahissant l'espace public. Ces voix sont-elles réelles ou synthétiques ? Ces signaux sonores sont-ils légitimes dans l'espace public ?

Bibliographie :

- Ardenne, P. (2018). *Un art écologique : Création plasticienne et anthropocène*. Le Bord de l'eau.
- Barthes, R. (2002). *Le neutre : Notes de cours au Collège de France 1977-1978*. Seuil IMEC.
- Bateson, G., Drosso, F., Lot, L., & Simion, E. (1995). *Vers une écologie de l'esprit*. Éd. du Seuil.
- Bourriaud, N. (2017). *L'exforme : Art, idéologie et rejet*. PUF.
- Chenet-Faugeras, F. (1994). L'invention du paysage urbain. *Romantisme*, 24(83), 27- 38. <https://doi.org/10.3406/roman.1994.5932>
- Colas-Blaise, M., Tore, G. M., & Perrin, L. (2016). *L' énonciation aujourd'hui : Un concept clé des sciences du langage*. Lambert-Lucas.
- Crawford, M. B. (2016). *Contact : Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver* (M. Saint-Upéry & C. Jaquet, Trad.).
- Dagognet, F. (1997). *Des détritux, des déchets, de l'abject : Une philosophie écologique*. Institut Synthélabo.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : Tome 2, Mille plateaux*. Editions de Minuit.
- Grabócz, M. (2008). *Sens et signification en musique*. Hermann.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Galilée.
- Krause, B. (2013). *Le grand orchestre animal ; à la recherche des origines de la musique dans la nature* (T. Pielat, Trad.). Flammarion. <https://halldulivre.com/livre/9782081243668-le-grand-orchestre-animal-a-la-recherche-des-origines-de-la-musique-dans-la-nature-bernie-krause/>
- Pardo Salgado, C. (2018, février 21). *Entendre le monde sonner*. PEEP, Iméra, Marseille. <https://www.youtube.com/watch?v=QePvtL5nFAA>
- Polli, A. (2012). Soundscape, sonification, and sound activism. *AI & SOCIETY*, 27(2), 257- 268. <https://doi.org/10.1007/s00146-011-0345-3>
- Roger, A. (1991). Le paysage occidental : Rétrospective et prospective. *Le Débat*, 65(3), 14. <https://doi.org/10.3917/deba.065.0014>
- Russolo, L. (2001). *L'art des bruits* (G. Lista & N. Sparta, Trad.). l'Âge d'homme.
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : Le monde comme musique* (S. Gleize, Trad.). Éditions Wildproject.
- Solomos, M., Barbanti, R., Loizillon, G., Pardo Salgado, C., Paparrigopoulos, K., Iliescu, M., Di Scipio, A., & Mossberg, F. (2016). *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde* (L'Harmattan).