



HAL
open science

Petit musée virtuel de la Pollution sonore : la sonothèque anthropohony.org

Caroline Boë

► **To cite this version:**

Caroline Boë. Petit musée virtuel de la Pollution sonore : la sonothèque anthropohony.org. No(s)Limites, ESAAIX, Locus Sonus, Dec 2021, Aix-en-Provence, France. hal-03501036v2

HAL Id: hal-03501036

<https://hal.science/hal-03501036v2>

Submitted on 26 Mar 2022

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.

Petit musée virtuel de la Pollution sonore : la sonothèque *anthropohony.org*

Caroline Boë
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France

Publication des actes du colloque No(s)Limites (13-15 décembre 2021, École d'art d'Aix-en-Provence ESAAIX) prévue pour mi 2022 dans la revue Mésozoaires.

Résumé : La sonothèque collaborative *anthropohony.org* archive des sons de pollution sonore de faible intensité pour les dénoncer. Ces sons infimes, filtrés par notre habitude auditive (Mossberg), sont *inframince* (Duchamp) et s'y intéresser relève de l'*endotique* (Augoyard). Avec un système de commentaires d'utilisateurs de la sonothèque, le son physique archivé est augmenté d'une dimension perceptive-communicative (Barbanti). Les commentaires montrent que, malgré un souhait de dénonciation, nous esthétisons nos perceptions.

Biographie : Caroline Boë est artiste sonore et compositrice. Depuis 2013, elle se consacre à la recherche-crédation en *sound-art*. Elle est actuellement artiste-chercheuse doctorante au sein du laboratoire PRISM, sous la direction scientifique de Christine Esclapez et la direction artistique de Peter Sinclair. Son domaine de recherche concerne la pollution sonore, l'art relationnel et le web-art. Son engagement écologique oriente ses travaux vers l'art environnemental, l'écologie sonore, le paysage sonore. Un prix SACEM de valorisation de la musique symphonique lui a été attribué en 2016.

Mots clé : sonothèque ; soundmap ; web-art ; éco-art ; inframince ; endotique ; éthique environnementale ;

Article : La sonothèque *anthropohony.org* est développée dans le cadre d'une thèse en pratique et théorie de la création artistique dirigée par Christine Esclapez et par Peter Sinclair. C'est l'acte I d'une création artiste qui cherche à dénoncer la pollution sonore de faible intensité et de fréquences constantes, produite par des machines qui fonctionnent de façon autonome. Faible intensité sonore et fréquences constantes sont les conditions idéales pour que notre système auditif filtre cet envahissement sonore. Notre perception est de ce fait assez éloignée de l'acoustique réelle. Sachant que ces sons presque inaudibles révèlent une pollution plus générale, ils sont susceptibles d'être dénoncés. En ce cas, la dénonciation peut-elle influencer les décisions individuelles ou politiques, est-elle efficace quant à la diminution de la pollution sonore de faible intensité ? Différentes réflexions d'ordre éthique sont mobilisées par un tel engagement artistique, notamment celles relatives à la responsabilité envers l'environnement et à l'exploration sonore. Il s'agit pour moi, par une contribution artiste, de proposer des moyens de mettre en œuvre ces engagements éthiques, et de voir

comment celle-ci peut exercer une influence sur les pratiques et les usages. Dans ce projet artiste, j'ai conçu une création en trois actes :

- Acte I : La sonothèque collaborative anthropophony.org qui relève du web art. C'est ce premier acte qui est développé ci-dessous, dans le cadre des journées thématiques NO(s)LIMITES, parce qu'il interroge un espace virtuel d'écoute qui modifie notre manière d'être au monde.
- Acte II : Des balades sonores accompagnées de documentaires sonores qui relèvent de l'art social.
- Acte III : l'installation sonore spatialisée et interactive d'un paysage dystopique qui relève de l'art relationnel.

J'avais conçu au départ cette sonothèque pour un usage personnel, afin de retrouver facilement les sons dont j'aurais besoin pour construire un paysage sonore spatialisé et pour mieux comprendre la complexité de la richesse sonore du paysage auquel je participe. Puis plusieurs personnes ont émis le souhait de poster leurs propres captations. J'ai alors ajouté un onglet « contribuer » et de fait, l'outil personnel s'est transformé en un lieu collaboratif d'archivage de certains sons de notre époque. Finalement, est apparue une sorte de petit musée collaboratif de la Pollution sonore de faible intensité. De ce point de vue, proposer un cadre relationnel d'échange avec une communauté acoustique qui partage un sentiment commun d'envahissement de l'espace sonore par des machines m'a semblé être un engagement artistique possible pour combler les lacunes sociales et environnementales de nos politiques, dont il est question dans l'esthétique relationnelle définie par Nicolas Bourriaud (1998).

Avec les participantes et les participants de cette sonothèque nous dénonçons collectivement l'« invisible présence » (Jankélévitch, 1981) de ces sons, tandis que la lutte contre le bruit se limite à des aspects quantitatifs. C'est la raison pour laquelle la sensibilisation aux bruits de faible intensité est envisagée comme un véritable engagement dans le réel. De fait, cette sonothèque partagée, affirme une certaine ambition éco-artiviste, celle d'avertir, comme « l'un des premiers réflexes » de l'éco-artiste qui s'attache à : « opérer en fonction de la réalité telle qu'elle se donne en cours » (Ardenne, 2020).

Ces sons presque inaudibles, presque transparents, révèlent quelque chose d'*inframine* (Duchamp, 1999) et relèvent d'une « phénoménologie de l'imperceptible » (Kramer-Mallordy, 2011). Pour Thierry Davila qui a théorisé le concept *inframine* de Duchamp, il s'agit d'interroger « une part de non-conscience qui passe par des perceptions si infimes qu'elles ne se manifestent justement pas directement à l'attention, à la conscience » (Davila, 2010, p. 39). En effet, ce qui échappe à la conscience est au cœur des relations citoyennes, comme quelque chose qui se donne à être perçu sans attirer l'attention. Ces sons d'intensité infime esquivés par la négligence de notre discernement participent à une relative anesthésie, et en ce sens, réveiller la perception réveille le sentiment d'appartenance à une communauté partageant le même espace sonore. De fait, un effort s'impose si l'on souhaite résister à ce que Walter Benjamin a désigné comme la chute du « cours de l'expérience », c'est-à-dire à la pauvreté grandissante de nos expériences privées et collectives (Benjamin, 2000, p. 365). Comme le souligne Davila qui s'inspire de Benjamin pour analyser l'œuvre de Max Neuhaus, nous sommes « à l'époque de l'amenuisement de la possibilité d'expérience » du fait que « l'homme occidental semble plus que jamais en proie aux règles techniques qui mécanisent

la perception, qui l'instrumentalisent au profit d'une logique sensorielle purement quantitative » (Davila, 2010, p. 205). Pour s'opposer à cette logique quantitative, Felix Guattari a développé la notion de *mécanosphère* : une couche d'inventions humaines imbriquées – d'ordres technologique, économique, théorique, esthétique et social –, qui actuellement s'opposent à la santé de la biosphère ainsi qu'à l'épanouissement personnel des êtres humains, à leur santé mentale et sociale. Guattari remet en question cette *mécanosphère* pour entrevoir une meilleure qualité d'habitation sur terre, où des choix éthico-politiques, qualitatifs plutôt que quantitatifs, au service des multiplicités de désirs singuliers seraient prioritaires (Guattari, 2003). La notion de qualité se retrouve aussi dans la sociologie qualitative développée par Jean-François Augoyard qui s'intéresse à la qualité de l'espace vécu au quotidien, car la vie quotidienne est un tissu de manières d'être. D'un point de vue anthropologique, s'y intéresser signifie se concentrer sur l'*endotique* – c'est-à-dire l'opposé de l'exotique – (Augoyard, 1979). Dans le même ordre d'idées, Georges Perec oppose l'*infraordinaire* à l'extraordinaire : « interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine... Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner... » (Perec, 1989, p. 11). Ceci réfère à la philosophie de la vie quotidienne dont le concept, lié au scepticisme, vient de Pyrrhon (environ 300 av JC) : il s'agit d'observer les phénomènes que nous vivons en faisant abstraction de nos opinions (Sextus Empiricus & Pellegrin, 1997). En effet, il est besoin un instant d'oublier notre répulsion à la pollution sonore, si nous voulons en faire l'expérience, notamment en ce qui concerne les sons constants de faible intensité – ventilations, buzz électriques etc. – que nos oreilles filtrent du fait de notre habitude auditive (Solomos et al., 2016). Quelle serait alors la condition de possibilité de l'acte volontaire d'écoute de sons de faible intensité ? Elle repose sur la capacité à se laisser immerger sans résistance dans l'épaisseur sonore urbaine. Être à la fois actif dans le discernement et disponible pour accueillir l'infini sonore aiguise notre acuité auditive et ainsi déplace notre seuil de perception. Cette attitude – ou plutôt cette non-attitude –, rejoint la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty, pour qui la réflexion « s'enfonce dans le monde au lieu de la dominer » (Merleau-Ponty & Lefort, 1979, p. 60). Il s'agit pour l'écouter d'être « partie prenante de ce qu'il observe et de la forêt de phénomènes qu'il fait lever pour en décrypter les résonances et les relations » (Davila, 2010, p. 213). Ce décodage des nuances est rendu possible par la suspension de notre jugement dichotomique son désirable/son indésirable (Schafer, 2010) pour mieux comprendre la complexité de la richesse sonore du paysage auquel on participe.

Apprendre à écouter « de manière active et non passive » (Krause, 2013, p. 243) resserre notre lien au monde, pas seulement à la biosphère comme nous le recommande Bernie Krause, mais aussi à la mécanosphère. Ainsi, pour Carmen Pardo, l'artiste sonore a la responsabilité de soigner la qualité de son écoute :

L'expérience de l'écoute dévoile notre rapport au milieu, notre rapport aux autres. [...] Dans un son, on peut percevoir de nombreux sons, et pour l'artiste sonore la manière de dire les sons est en rapport avec sa manière de les écouter. (Pardo Salgado, 2018)

Et cette « manière de les écouter » est une voie exploratrice et créative vers l'engagement avec le monde, comme le souligne Salomé Voegelin :

[L'écoute est envisagée] non pas comme un fait physiologique mais comme un acte d'engagement avec le monde. C'est dans l'engagement avec le monde plutôt que dans sa perception que le monde et moi-même en son sein nous nous constituons, et c'est le

mode sensoriel de cet engagement qui détermine ma constitution et celle du monde. [...] En ce sens, l'écoute n'est pas un mode de réception mais une méthode d'exploration, une manière de « marcher » dans le paysage sonore/l'œuvre sonore. Ce que j'entends est découvert et non reçu, et cette découverte est fertile pour l'imagination : il s'agit de quelque chose de toujours différent, subjectif, continu et présent¹. (Voegelin, 2010, p. 3-4)

L'écoute exploratrice n'est donc pas seulement « un paramètre ou un indicateur de plus que l'on ajoute aux autres pour analyser le monde, mais une nouvelle façon d'y être et de l'*entendre* » (Barbanti & Marietan, 2011, p. 12). Ces précisions de Roberto Barbanti, de Carmen Pardo et de Salomé Voegelin suggèrent que l'écoute nous permet de connaître le monde et de nous y orienter : elle est, selon la formule de Barbanti, un « critère et outil d'investigation gnoséologique privilégié ». C'est précisément ce qui est visé par l'écologie sonore que Murray Schafer a définie comme un courant théorique et artistique :

L'écologie est la relation entre les êtres vivants et leur environnement. L'écologie sonore est donc l'étude des sons dans leurs rapports avec la vie et la société. Ce n'est pas une discipline de laboratoire. Elle ne se conçoit que par l'observation sur le terrain de l'influence de leur environnement acoustique sur les êtres vivants. (Schafer, 2010, p. 293)

La plateforme *anthropophony.org* expose des fragments sonores zoomés, normalisés, comme si l'on utilisait une « loupe pour *toucher* » (Duchamp, 1999, p. 22). Les visiteuses et les visiteurs du site naviguent dans un musée virtuel qui propose un état des lieux subjectif de l'environnement sonore, où les nuances du quotidien deviennent prioritaires, où la manière d'écouter le monde révèle et aiguise notre manière d'être au monde, où l'écologie sonore change le paradigme de perception du monde, où l'exploration sonore est fertile pour l'imagination. Pour relayer l'information, j'utilise le réseau social Facebook avec une page et un groupe, qui recueillent des commentaires. En voici quelques exemples anonymisés :

- « On apprend à écouter, à faire vivre les sons seuls »
- « Dingue tous ces sons »
- « Je suis à l'écoute ! »
- « Merci pour tous ces bouts sonores de réel anormalement constant »
- « C'est absolument dérangent ! »
- « Ce son m'a défoncé les oreilles et le crâne »
- « Belle trouvaille »
- « Hors contexte je les trouve plutôt beaux et plein d'intérêt, très loin de l'idée de pollution »

Ces quelques commentaires permettent de remarquer d'une part à quel point l'écoute est subjective, et d'autre part que certaines auditrices et certains auditeurs prennent du plaisir à exercer leur capacité d'écoute. La notion de plaisir dévoile d'ailleurs notre ambigüité :

¹ Traduction personnelle de : "[Listening is considered] not as a physiological fact but as an act of engaging with the world. It is in the engagement with the world rather than in its perception that the world and myself within it are constituted, and it is the sensorial mode of that engagement that determines my constitution and that of the world. [...] In this sense listening is not a receptive mode but a method of exploration, a mode of 'walking' through the soundscape/the sound work. What I hear is discovered not received, and this discovery is generative, a fantasy: always different and subjective and continually, presently now".

dénoncer l'envahissement de l'espace sonore par la *technophonie* (Arnoux, 2021) provoque une certaine résilience et nous esthétisons en permanence nos perceptions. Cependant, grâce aux échanges d'impressions, prennent naissance des enjeux artistiques, en lien avec l'écologie sociale : partager des histoires, intensifier le sentiment de faire partie d'un récit commun, produire de la mémoire collective. Les réseaux sociaux dans ce cas participent au développement d'un certain supplément d'interactions, qui augmente le son physique archivé d'une dimension perceptive-réceptive et perceptive-communicative (Barbanti & Marietan, 2011, p. 12). L'archive se transforme en constellation où gravitent émotions et histoires singulières, elle prend la forme d'une boule de neige qui dévale la pente en charriant au passage tous les commentaires. Ceci relève presque de l'art moléculaire qui s'intéresse aux manipulations génétiques sur l'ADN, et qui démontre que ce qui est invisible à l'œil nu est aussi support de messages. Ces archives seraient en quelque sorte des boîtes de Petri dans lesquelles les sons se cultivent symboliquement et « soulèvent la question de la responsabilité et de l'éthique d'une société en proie aux techniques qu'elle invente » (Voison, 2011).

Soulever la question de la responsabilité et de l'éthique environnementale nous engouffre dans une critique de la notion même d'éthique. En effet, comme le démontre Hicham-Stéphane Afeissa, nous sommes confrontés à deux courants éthiques ontologiquement assez éloignés : le courant anglo-saxon de la *valeur intrinsèque* de la nature qui considère « les êtres vivants non humains, ainsi que les composantes abiotiques du milieu naturel [...] comme des objets de préoccupation morale pour eux-mêmes » (2009, p. 9), et le courant européen continental qui « met l'accent sur l'idée de notre responsabilité dans l'usage des techniques et sur la nécessité de trouver une solution qui passerait par une recomposition du politique » (2009, p. 10). Pour résumer rapidement, l'éthique environnementale anglo-américaine, en se limitant à des obligations morales à propos de l'environnement non humain critique l'anthropocentrisme européen du *principe responsabilité* (Jonas, 2007) qui cherche les moyens d'intégrer la nature dans la « dynamique sociale, économique et politique » (Beck, 2001, p. 146). Si la première, limitée à des devoirs moraux semble inefficace à l'échelle planétaire, l'autre, plus active d'un point de vue législatif, tend vers l'anthropocentrisme. Il n'y a donc pas de réponses claires, ni à propos des soupçons d'anthropocentrisme, ni à propos des risques d'inefficacité, et ce constat nous engage à accepter de « vivre avec le trouble », dans un monde où « l'Humain, décomposé en humus, composte avec les autres espèces » (Haraway, 2020, 4^e de couverture). Il s'agirait, dès lors, d'envisager de laisser l'éthique se composter, selon la métaphore d'Haraway. Or, l'éthique, cette construction humaine antique et occidentale n'est-elle pas notre unique garde-fou artistique ? C'est bien notre civilisation occidentale qui est ici remise en question, et le simple fait de s'y intéresser relève d'un anthropocentrisme que nous souhaiterions décentrer sans y parvenir. L'éthique environnementale de ce fait ébranle la notion même d'éthique. L'éthique de responsabilité environnementale critique la notion même d'éthique, peut-être même la fait-elle exploser. Ni l'éco-art, ni l'activisme écologique ne semblent aujourd'hui permettre de sortir de cette impasse. Peut-être pouvons-nous simplement composer dans une sorte d'humus éthique en décomposition comme le préconise Haraway, et essayer de se réveiller à travers une action artistique guidée par des interrogations éthiques de type critique. Finalement, l'écologie guattarienne, par sa position souple, ni géocentrée, ni biocentrée, ni anthropocentrée semble nous permettre de vivre activement dans le trouble de l'anthropocène.

Malgré ces soupçons d'anthropocentrisme qui nous tracassent et qui nous infligent de vivre avec le trouble, les premiers résultats de ce travail en cours sont encourageants, à propos de

l'efficacité d'une telle démarche artiste. Certains sons archivés dans la sonothèque ont disparu de l'espace public – je pense notamment à de vieilles climatizations déréglées dont les propriétaires ont eu honte lorsque je les ai enregistrées. D'autre part, la ville de Marseille qui connaît ce travail collaboratif a interdit l'installation de nouveaux panneaux publicitaires à LED dans le centre-ville. Enfin, la prise de conscience via les réseaux sociaux et via les balades sonores est tout à fait encourageante, chacune ou chacun semble prendre conscience de la qualité de son attention portée à l'autre à travers son écoute et à travers la perception de sa propre production sonore. À la fois sonothèque et *soundmap*, *anthropophony.org* est un espace virtuel d'écoute qui modifie notre manière d'être au monde : reconfigurer le sensible, dissoudre la hiérarchie des perceptions visuelles/auditives, avec un objectif écologique, celui de stimuler de nouveaux comportements pour sentir, connaître et agir dans le monde.

Bibliographie :

- Afeissa, H.-S. (2009). De l'éthique environnementale au principe responsabilité et retour. *Éducation relative à l'environnement. Regards - Recherches - Réflexions, Volume 8*, Article Volume 8. <https://doi.org/10.4000/ere.2084>
- Ardenne, P. (2020). *Courants verts : Créer pour l'environnement* (1er édition). Editions Le Bord de l'eau.
- Arnoux, Q. (2021). *Écouter l'Anthropocène. Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*. Le bord de l'eau.
- Augoyard, J.-F. (1979). *Pas à pas*. Seuil.
- Barbanti, R., & Marietan, P. (2011). *Sonorités, N° 6 (Écologie sonore Technologies Musiques)*. Champ Social Éditions.
- Barbanti, R., & Marietan, P. (2012). *Sonorités, N° 7, (Écologie sonore entre sens, art, science)*. Champ Social Éditions.
- Beck, U. (2001). *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité* (L. Bernardi, Trad.). Aubier.
- Benjamin, W., Rochlitz, R., Gandillac, M. de, & Rusch, P. (2000). *Œuvres*. Gallimard.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. les Presses du réel.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Éditions du Regard.
- Duchamp, M., Matisse, P., & Hultén, P. (1999). *Notes*. Flammarion.
- Guattari, F. (2003). Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective. *Chimères*, 50(1), 76-94. <https://doi.org/10.3406/chime.2003.1269>
- Haraway, D. J. (2020). *Vivre avec le trouble* (V. García, Trad.). Les éditions des mondes à faire.
- Jankélévitch, V. (1981). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Éd. du Seuil.

- Jonas, H. (2007). *Le principe responsabilité*. les Éd. CEC.
- Kramer-Mallordy, A. (2011). Disséquer l'imperceptible. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 37, Article 37. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1258>
- Krause, B. (2013). *Le grand orchestre animal ; à la recherche des origines de la musique dans la nature* (T. Pielat, Trad.). Flammarion.
- Merleau-Ponty, M., & Lefort, C. (1979). *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*. Gallimard.
- Pardo Salgado, C. (2018, février 21). *Entendre le monde sonner*. PEEP, Iméra, Marseille. <https://www.youtube.com/watch?v=QePvtL5nFAA>
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Éd. du Seuil.
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : Le monde comme musique* (S. Gleize, Trad.). Éditions Wildproject.
- Sextus Empiricus, & Pellegrin, P. (1997). *Esquisses pyrrhoniennes*. Éd. du Seuil.
- 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.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence : Towards a philosophy of sound art*. Continuum.
- Voison, C. (2011). L'art in vivo ou la mythification de la molécule d'ADN. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 8, Article 8. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.503>