



HAL
open science

Démarches artistiques et préoccupations écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore

Antoine Freychet

► **To cite this version:**

Antoine Freychet. Démarches artistiques et préoccupations écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore. L'Harmattan, 2022. hal-04288146

HAL Id: hal-04288146

<https://hal.science/hal-04288146v1>

Submitted on 19 Nov 2023

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.

**Démarches artistiques et préoccupations
écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore**

Antoine Freychet

**Démarches artistiques et préoccupations
écologiques :
l'écoute dans l'écologie sonore**

Préface de Makis Solomos et Alejandro Reyna

PRÉFACE

Par Makis Solomos et Alejandro Reyna

L'utilisation du mot écologie en association à la musique n'est pas nouvelle. Les pionniers, comme on le sait, sont à chercher du côté du Canada, à Vancouver, où Murray Schafer, accompagné par la suite de Barry Truax ou d'Hildegard Westerkamp, délimitent le nouveau champ de l'*acoustic ecology* (« écologie acoustique »), faisant naître une tradition qui, aujourd'hui, a essaimé dans le monde à travers, entre autres, le World Forum for Acoustic Ecology et ses sociétés nationales. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Schafer lance l'idée du World Soundscape Project : il propose d'écouter attentivement l'environnement sonore et de l'enregistrer afin de témoigner des rapides changements qui surviennent – un disque est édité en 1973, centré sur la ville de Vancouver, qui comprend des plages nommées « Sons d'océan », « Entrée dans le port » ou « La musique de cors et de sifflets » (principalement fait de sirènes de bateaux). L'idée d'écologie qui est ici déployée, et qui restera fortement associée au courant de l'*acoustic ecology* est associée, d'une part, à la naissance d'une esthétique sonore environnementale ou écologique et, d'autre part, à la conviction que notre environnement sonore se dégrade. Par ailleurs, avec son livre de 1977, *The Tuning of the World* (ou *The Soundscape*)¹, Schafer a touché un vaste public, notamment du côté des sciences humaines, qui s'est approprié la notion de *soundscape* (paysage sonore), notion centrale à ce livre. En prolongement de l'*acoustic ecology*, on pourrait citer, parmi de très nombreuses autres utilisations possibles de la notion d'écologie en référence au son, l'approche – plus apparentée aux sciences exactes – d'Almo Farina, qui parle d'« écologie du paysage sonore » (*soundscape ecology*) ou encore le travail de Bernie Krause². Il est important enfin de signaler que l'*acoustic ecology* est liée, dès ses débuts, à des ambitions artistiques et que de nombreux musiciens ou artistes sonores s'y réfèrent. Ce n'est pas tant le projet développé par Murray Schafer de constituer une nouvelle discipline, l'« esthétique acoustique » ou « sound design » (complémentaire de l'écologie acoustique), qui les anime, que l'idée plus simple de *soundscape composition* (composition à base de paysages sonores). Cette idée fédère d'une manière vaste et large, attirant des artistes allant des passionnés de *field recording* (enregistrements de lieux particuliers, souvent associés

¹ R. Murray Schafer, *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., 1977. Dans la réédition de 1994, le titre devient : *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Traduction française : *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, traduction Sylvette Greize, Paris, J.C. Lattès, 1979 (réédition : *Le paysage sonore. Le Monde comme musique*, Wildproject, 2010).

² Cf. Almo Farina, *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Springer, 2014 ; Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra. The Origin of Music in the World's Wild Places*, 2012 (traduction française : *Le grand orchestre animal*, trad. Thierry Prélat, Paris, Flammarion, 2013).

à la *wilderness* – la nature sauvage) à des activistes écologistes, en passant par des musiciens aux préoccupations écologiques tels que Westerkamp.

Un autre usage important du mot écologie en relation avec la musique et le son est lié à la question de l'*écoute*. En schématisant, on dira que, dans la tradition occidentale, d'une part, on se préoccupe davantage du faire que de l'écouter et que, d'autre part, lorsqu'il est question d'écouter, on se centre sur le monde *intérieur* – l'écoute de l'âme, de la pure subjectivité, etc. : c'est ce que nous apprennent les grands textes sur la musique occidentale de Platon à Hegel et au-delà, en passant par Augustin d'Hippone. L'approche écologique, elle, se focalise dès le début sur l'écoute. Par ailleurs, apprenant aux musiciens à écouter également le monde extérieur, cette approche s'efforce de dépasser le clivage intérieur/extérieur pour écouter le monde dans son ensemble. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une écologie *sonore* plutôt qu'acoustique – le mot « sonore » indique bien en français le mouvement vers l'écoute³. Il est important de noter que de nombreux musiciens modernes sont allés dans ce sens – à commencer par John Cage, qui aimait souhaiter *Happy new (y)ear*⁴. Pour nous limiter ici à la relation entre écoute et écologie, on pourrait citer un nombre considérable de travaux tels que ceux d'Eric Clarke (qui se réfère à James Gibson), Michael Stocker (qui relie écoute et lieu) ou Pauline Oliveros (qui développe la notion de *deep listening*) sans oublier de citer à nouveau Hildegard Westerkamp⁵.

Il est enfin un dernier usage du mot « écologie », cette fois en amont de l'association avec la musique et le son. Cet usage procède à un élargissement de la notion. Partant de la constatation que la crise environnementale est *aussi* une crise sociale, on peut noter, avec Catherine Larrère et Raphaël Larrère : « La crise environnementale, c'est le naturel qui fait irruption dans le social (nos problèmes environnementaux sont des problèmes sociaux) et le social qui s'imprime sur le naturel (ce sont certaines activités de notre vie sociale, notamment depuis l'âge industriel, qui dégradent la nature) »⁶. Les luttes pour le bien-être économique et social passent souvent, dans les pays pauvres, par la défense des écosystèmes du

³ Cf. Roberto Barbanti (« Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités* n°6, 2011, p. 11, repris in Roberto Barbanti, *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écologie sonore*, Les presses du réel, 2023) qui, précisément, préfère parler d'écologie sonore plutôt que d'écologie acoustique : « La dimension acoustique désigne l'aspect quantitatif, objectivement mesurable par des instruments, sur la base des paramètres physiques, et indépendamment du fait que ces mêmes événements vibratoires soient, ou pas, ressentis par un sujet sensible », alors que, dans « la notion de sonore c'est le sujet qui est massivement mis en cause et par là, la question de l'*écoute* ».

⁴ Sur l'importance de l'écoute pour John Cage, cf. Carmen Pardo, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Editorial Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2001 (traduction française de Nathalie Lluillier : *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007).

⁵ Cf. Eric F. Clarke, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, 2005 ; Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer Sound Practice*, New York, iUniverse, 2005 ; Michael Stocker, *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer, 2013 ; Hildegard Westerkamp, *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*, master thesis, Simon Fraser University, 1988.

⁶ Catherine Larrère, Raphaël Larrère, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophiques*, Paris, La découverte, 2017, p. 6.

vivant, comme le montre, entre autres exemples, le mouvement historique Chipko de femmes paysannes indiennes popularisé notamment par l'écoféministe Vandana Shiva⁷. Inversement, le mouvement récent des Gilets jaunes en France suggère que, jouer l'écologie environnementale contre l'écologie sociale, mène à la révolte⁸. Il existe, en effet, une *écologie sociale* : l'expression a été forgée dans les années 1960 par Murray Bookchin pour souligner le fait que la domination de la nature est née de la domination de l'être humain sur l'être humain et que, par conséquent, « aucun des principaux problèmes écologiques auxquels nous sommes confrontés aujourd'hui ne pourra être résolu sans un changement social profond »⁹. Rien n'empêche d'évoquer également une *écologie mentale* pour désigner l'étroite relation entre la crise environnementale et les problèmes que connaissent aujourd'hui les individus à travers leur sentir ou leur manière d'exister dans le monde. On en vient ainsi à convoquer la théorisation visionnaire de Félix Guattari dans un petit ouvrage de 1989, *Les trois écologies*, qui écrivait : « Seule, une articulation éthico-politique, que je nomme écosophie, entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine, serait susceptible d'éclairer convenablement ces questions »¹⁰, c'est-à-dire la crise que traverse la planète Terre, qui est aussi une crise de la société ainsi qu'une crise de la *psychè*.

Le livre d'Antoine Freychet s'inscrit dans cette triple définition du mot écologie. Son titre, *Démarches artistiques et préoccupations écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore*, est éloquent. Préférant parler d'écologie « sonore » plutôt que d'écologie « acoustique », il choisit l'angle de l'écoute. Bien entendu, la tradition de l'écologie acoustique y est omniprésente. Par ailleurs, il épouse l'optique guattarienne (une citation plus complète de la première page des *Trois écologies* où appartient la phrase donnée précédemment se trouve dans l'introduction), tissant préoccupations environnementales, sociales et mentales. Ce livre est pionnier, notamment dans la littérature *musicologique* francophone, où peu de monde croise – et croise si bien – enjeux écologiques, réflexion sur l'écoute musicale et entremêlement des multiples registres écologiques.

Nous voudrions insister sur le mot « musicologique ». En effet, l'écologie acoustique s'est développée comme une discipline à part, de même que les compositions à base de paysages sonores – ainsi que les autres formes artistiques qui en sont liées – se posent en quelque sorte en concurrence à la musique. Le livre d'Antoine Freychet parle de son, mais aussi de musique. Il s'adresse aux

⁷ Cf. Vandana Shiva, *Staying Alice: Women, Ecology and Survival in India*, New Delhi, Kali for Women, 1988.

⁸ « Les Gilets jaunes ne seraient en rien des anti-écologistes, mais seraient porteurs d'une vision alternative de l'écologie, plus "populaire" et visant à articuler demande de justice sociale et demande de justice environnementale. Le slogan *Fin du monde, fin du mois, même combat !*, repris dans les manifestations, offre un bon condensé de ce positionnement » (Jean-Yves Dormagen Michel, Laura, Emmanuelle Reungoat, « Quand le vert divise le jaune. Comment les clivages sur l'écologie opèrent au sein des Gilets jaunes », in *Vers de nouvelles écologies populaires*, revue *Écologie et Politique* n°62, 2021, p. 25).

⁹ Murray Bookchin, *L'écologie sociale. Penser la liberté au-delà de l'humain*, une anthologie composée, traduite et commentée par Marin Schaffner, Marseille, Éditions Wildproject, 2020, p. 11.

¹⁰ Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

musicien•nes, faisant converger écoute musicale et écoute écologique, allant vers une nouvelle définition de la notion de musique et montrant ce que la musique a à y gagner. Pour citer son introduction :

« Porter attention, pour un•e musicien•ne ou un•e artiste sonore, c'est se mettre à l'écoute. Et c'est à cet endroit, précisément, qu'un ensemble de pratiques musicales peuvent être mobilisées, en réponse aux enjeux de la crise que nous connaissons. Mais encore faut-il qu'elles participent activement à faire converger "écoute musicale" – par laquelle les sons nous touchent, nous affectent – et "écoute écologique" – par laquelle nous intensifions la relation que nous entretenons avec nos différents mondes, internes et externes. En fait, il s'agirait, en guise de réponse aux crises écologiques multiples, de déployer une écoute "musicale" (la notion de "musique" étant alors à redéfinir) de nos environnements, de l'autre et du commun, et de soi-même. L'idée conductrice de ce travail est donc la suivante : montrer la pertinence d'un travail (d'un développement, d'une "élaboration") de l'écoute musicale au sein de l'écologie, tout en observant ce que la musique a à y gagner en retour. Cette démarche est motivée par le souci de trouver de nouvelles manières d'être musicien•ne, et auditeur•trice, qui fassent sens aujourd'hui ».

Le livre porte sur quatre nouvelles formes artistiques – formes « en transition », si l'on reprend le langage de l'écologie – issues de ce croisement entre écologie et écoute, entre écoute musicale et écoute écologique, entre musique et écologie, *in fine*. Il est d'abord question des *promenades sonores*. « *Caminante no hay camino, se hace camino al andar* » (« Toi qui marches, il n'existe pas de chemin, le chemin se fait en marchant »), écrit le poète Antonio Machado. Qu'ils soient marcheurs, promeneurs, baladeurs, flâneurs ou encore péripatéticiens ou hodologues au sens étymologique¹¹, nombreux et nombreuses sont ceux et celles qui, au sein de traditions variées, ont fait de la marche bien plus qu'un moyen de transport. En musique (et en arts sonores), le genre est introduit par la série d'œuvres intitulée *Listen* (1966-76) de Max Neuhaus ainsi que par Murray Schafer qui introduit une distinction entre « promenade d'écoute » [*listening walk*], qui « est simplement une marche au cours de laquelle on se concentre et on écoute »¹². et « l'itinéraire acoustique » [*soundwalk*] qui est « une exploration du paysage sonore dans un lieu donné, guidée par une partition »¹³. Puis viennent les « ateliers d'écoute », chapitre centré sur les propositions de Pauline Oliveros. Dans ses *Sonic Meditations*, Oliveros demande aux participant•es de mettre

¹¹ « Péripatéticiens » : de *περίπατος*, promenade ; bien entendu, l'expression est réservée aux disciples d'Aristote, qui avaient l'habitude de se promener avec leur maître en parlant et en réfléchissant. « Hodologue », de *ὁδός*, chemin (mais l'« hodologie » désigne globalement la science des connexions dans les réseaux).

¹² R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, *op. cit.*, p. 291.

¹³ *Ibid.*, p. 292.

en relation les flux (sonores) de leur corps avec ceux du milieu extérieur. Élargissant ses analyses à des propositions d'artistes plus jeunes, Antoine Freychet traite des pratiques écosomatiques en danse, du partage de l'écoute et de sa dimensions capacitante et de bien d'autres questions. Le troisième chapitre porte sur le *field recording*, qui nous met face à l'expérience du lieu. Simple – si l'on peut dire – enregistrement de terrain, par exemple dans les pratiques des anthropologues de la musique, le *field recording* est devenu un enjeu de création dans les arts sonores et de plus en plus en musique. Antoine Freychet s'intéresse aux réalisations de compositeur•trices tel•les que Hildegard Westerkamp, Jez Riley French, Jana Winderen ou encore Valentina Villarroel, et analyse plus en détail certaines pièces de Graciela Muñoz Farida et Francisco López. Un « interlude-interférence » traite de la notion de bruit de fond, que l'on voit si souvent travaillée ces dernières années chez des artistes tels qu'Agostino DI Scipio, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama... Le dernier chapitre porte sur les installations sonores, où se croisent préoccupations écologiques et sonores, et que les musicien•nes investissent également de plus en plus. Ce chapitre porte particulièrement sur l'installation *Music Chapel* de Dominique Leroy, une installation sonore permanente située à Kerminy (Bretagne). Kerminy est un lieu de résidence artistique décroissant et en chemin vers l'autogestion, et c'est un lieu au développement duquel Antoine Freychet a contribué.

Ce livre n'est pas un livre comme un autre. Il est issu d'une thèse de doctorat menée à l'école doctorale EDESTA et au laboratoire MUSIDANSE de l'université Paris 8, sous la direction de Makis Solomos. La thèse a été achevée début août 2022. Le 13 août, Antoine envoyait à ce dernier la dernière version incluant les index. Une semaine après, le samedi 20 août au soir, il se donnait la mort.

Né le 12 janvier 1993, Antoine a étudié le saxophone à Angers et la musicologie à l'université catholique de l'Ouest (Angers) – il a notamment suivi les cours de Jean-Yves Chevalier, Florent Caron Darras, Pascal Terrien... Il s'est ensuite inscrit à l'université Paris 8 en septembre 2014, en master parcours théorie et pratique de la musique. Il a soutenu son mémoire de master 1 sur l'analyse de la musique électroacoustique et l'écologie sonore¹⁴. En master 2, il a soutenu un mémoire intitulé *La dimension éthico-politique de l'écologie sonore*¹⁵. Après un séjour au Mexique, il s'est inscrit en philosophie, où il a soutenu un mémoire de master 2 sur l'écoute musicale¹⁶. Il a également préparé le master 2 du parcours création musicale et sonore. En juin 2018, il a réussi le très difficile concours pour l'obtention d'un contrat doctoral de la COMUE Paris Lumière. Durant ses années de master et de thèse, il a noué des

¹⁴ Antoine Freychet, *Analyser la Musique électroacoustique à l'aide de la notion de paysage sonore*, mémoire de master 1 Théories et pratiques de la musique, université Paris 8, juin 2015.

¹⁵ Antoine Freychet, *La dimension éthico-politique de l'écologie sonore*, mémoire de master 2 Théories et pratiques de la musique, université Paris 8, juin 2016.

¹⁶ Antoine Freychet, *Problématiques sur l'écoute*, mémoire de master 2 Philosophie, sous la direction de Plino Prado, université Paris 8 juin 2017.

liens importants avec plusieurs enseignants-chercheurs (outre ses directeurs de recherche : Roberto Barbanti, Clara Biermann, Alain Bonardi, Aurélien Bourdiol, Frédérick Duhautpas, Guillaume Gilles, Isabelle Ginot, Guillaume Loizillon...) et plusieurs étudiant•es (Boris Allenou, Marcelo Bonvicino, Raphaël Bruni, Grégoire Bressac, Anastasia Chernigina, João Dias Fernandes, Ulysse Del Ghingaro, Léo Ducatez, Minkyong Gu, Sara Lehad, Hiroyo Morooka, Alejandro Reyna, Jordi Tercero Bustamante...).

Pendant sa thèse, il a mené une grande activité de recherche. Il a participé pendant plusieurs années à l'élaboration du séminaire *Arts, écologies, transitions* au sein d'un collectif composé d'enseignant•es-chercheur•ses et de doctorant•es : Yann Aucompte, Roberto Barbanti, Ulysse Del Ghingaro, Alice Gervais-Ragu, Isabelle Ginot, Gala Hernandez, Makis Solomos, Cécile Sorin. Il a effectué un séjour de recherche au Chili et en Argentine, où il a croisé Gustavo Celedón, Graciela Muñoz... Il participait au projet sur le field recording avec l'Universidad Nacional del Litoral (Argentine), dont sont issues deux publications importantes qu'il a codirigées¹⁷, et il s'apprêtait en novembre 2022 à y effectuer une mission avec le collectif du projet. Il a collaboré à la naissance d'un centre d'art dédié à l'écologie à Kerminy (Bretagne), avec Marina Pirot et Dominique Leroy. Il a également collaboré au séminaire sur l'écologie sonore organisé par l'UNICAMP (Brésil), avec Stéphan Schaub, José Augusto Mannis et Janete El Haouli. Il coorganisait des promenades sonores avec des groupes d'enfants, en compagnie d'Anastasia Chernigina, Raphaël Bruni, Gilles Malatray... Il a fait partie du comité de rédaction de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* avec Caroline Boë, Louis Martin Chevalier, João Dias Fernandes, Christine Esclapez, Isabel Pires, Makis Solomos, Luis Velasco Pufleau. Il a publié plusieurs articles, dont une analyse de Hildegard Westerkamp et une autre de Francisco López¹⁸ ainsi que plusieurs notices pour l'ouvrage collectif *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*¹⁹. Les deux dernières années, il donnait un cours en licence, au département musique de Paris 8, sur l'écologie sonore. Ces derniers mois, il s'était réinstallé à Angers, reprenant la musique avec son groupe Bilboquet et ses amis Pierre Chevalier et Baptiste Renou.

Antoine était un jeune homme remarquable. Il avait un sourire délicat et énigmatique ainsi qu'un timbre de voix difficile à décrire, sinon pour dire qu'il laissait entendre simultanément deux sentiments contradictoires : une grande aisance

¹⁷ Antoine Freychet, Alejandro Reyna, Makis Solomos (éd.), *Escuchando lugares. El field recording como práctica artística y activismo ecológico*, Santa Fe, ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2021, 308 p.; mêmes auteurs, *A l'écoute des lieux : le field recording comme pratique artistique et activisme*, revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°26, décembre 2021, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane>.

¹⁸ Makis Solomos, Frédérick Duhautpas, Antoine Freychet, « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale* n°76, 2015, p. 34-42 ; Antoine Freychet, Alejandro Reyna, « Morphologie et représentation : écologies de l'écoute dans *La Selva* de Francisco López », revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°26, décembre 2021, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane>.

¹⁹ Notices « Apprentissage, expérience » (avec Anastasia Chernigina) et « Promenades artistiques », in Roberto Barbanti, Isabelle Ginot, Makis Solomos, Cécile Sorin (éd.), *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*, à paraître.

intellectuelle lorsqu'il énonçait des idées et, en même temps, une certaine fragilité – lorsqu'il parlait, il fallait parfois tendre l'oreille pour l'entendre. Il était particulièrement intelligent et brillant et, en même temps, extrêmement sensible, très prévenant envers les autres. Cette alliance particulière entre intelligence et sensibilité fait que son travail musicologique est un vrai bonheur pour quiconque lit ses écrits ou l'entendait parler. Sa réflexion est à la fois profonde et équilibrée. Il a une grande capacité d'abstraction et est familier avec les concepts philosophiques. Et il sait analyser des œuvres musicales et sonores pour saisir leur substance. Pour l'un des deux auteurs de cette préface, Makis Solomos, Antoine était en quelque sorte un alter ego de trente ans plus jeune : il l'a connu à un moment où, dans son travail musicologique, il effectuait le tournant écologique ; Antoine l'a tout de suite suivi dans ce tournant et, pendant toutes ces années, ils eurent des échanges très fructueux, avançant en parallèle ; au moment où Antoine finissait sa thèse, Makis Solomos finissait son livre sur musique et écologies²⁰.

Cette thèse de doctorat devait être soutenue le 3 décembre 2022, avec un jury conséquent : Roberto Barbanti, Christine Esclapez, Dominique Leroy, Pauline Nadrigny, Carmen Pardo Salgado, un jury qui avait accepté de siéger en moins de vingt-quatre heures, connaissant d'avance la qualité du travail d'Antoine. Elle ne sera jamais soutenue, mais à défaut de continuité humaine, à travers ce livre, il y aura continuité intellectuelle.

Remerciements à Marine Chevalier qui a réalisé la couverture ainsi que les illustrations entre les chapitres. Remerciements à la famille et aux amis d'Antoine qui ont soutenu cette publication. Publication avec le soutien de MUSIDANSE, l'EDESTA, l'université Paris 8.

²⁰ Makis Solomos, *Exploring the Ecologies of Music and Sound. The Living, the Mental and the Social in Today's Music, Sound Art and Artivisms*, Londres, Routledge (à paraître), version française à paraître.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

ÉCOLOGIE(S)

La crise écologique que nous traversons actuellement n'est pas seulement une crise environnementale (pollution de l'air et des sols, dérèglement climatique, épuisement des ressources et extinction massive d'espèces animales et végétales), mais aussi une crise sociale (crise des métiers du soin et du lien, normalisation et appauvrissement des relations sociales, accroissement des inégalités économiques, crise de la démocratie) et mentale (crise de l'attention, crise du sens, augmentation de la fatigue, anxiété et dépression, négation de nos propres singularités). Le fondement de cette crise multiple est à chercher dans le manque de relations équilibrées que nous pourrions entretenir avec nos environnements, avec les autres et avec nous-mêmes. Or, l'un des prérequis pour tisser un lien convenable entre ces différents mondes, c'est l'attention. En ce sens, l'une des réponses à cette crise serait d'apprendre, ou réapprendre, à porter une attention à ce qui nous entoure, nous englobe et nous constitue. Car c'est à partir de là que nos modèles de réflexion et d'action peuvent changer.

Porter attention, pour un·e musicien·ne ou un·e artiste sonore, c'est se mettre à l'écoute. Et c'est à cet endroit, précisément, qu'un ensemble de pratiques musicales peuvent être mobilisées, en réponse aux enjeux de la crise que nous connaissons. Mais encore faut-il qu'elles participent activement à faire converger « écoute musicale » – par laquelle les sons nous touchent, nous affectent – et « écoute écologique » – par laquelle nous intensifions la relation que nous entretenons avec nos différents mondes, internes et externes. En fait, il s'agirait, en guise de réponse aux crises écologiques multiples, de déployer une écoute « musicale » (la notion de « musique » étant alors à redéfinir) de nos environnements, de l'autre et du commun, et de soi-même. L'idée conductrice de ce travail est donc la suivante : montrer la pertinence d'un travail (d'un développement, d'une « élaboration ») de l'écoute musicale au sein de l'écologie, tout en observant ce que la musique a à y gagner en retour. Cette démarche est motivée par le souci de trouver de nouvelles manières d'être musicien·ne, et auditeur·trice, qui fassent sens aujourd'hui.

Avant d'aller plus loin, prenons le temps de développer la notion d'« écologie », à partir des textes de Félix Guattari (1989), Hartmut Rosa (2018) et Anne Alombert (2021), pour voir comment les questions de la sensibilité, de la subjectivité et du social peuvent être introduites dans la pensée écologique ; puis à partir de travaux de Makis Solomos (2016), Carmen Pardo Salgado (2016) et d'écrits collectifs, comment la musique (et l'écoute musicale) se sont ouvertes, au cours du XX^e siècle, jusqu'à inclure les sons de nos milieux et devenir une attitude permettant d'habiter convenablement – que ce soit à un niveau individuel ou collectif – le monde.

Le terme « écologie » vient du grec *oikos* (la maison, la demeure, nos manières d'habiter) et *logos* (la science, l'intelligence de, la production de connaissance). L'écologie, étymologiquement, renvoie donc à l'intelligence de notre relation au monde. Elle cherche à produire, en pensée et dans l'action concrète, des manières adéquates d'habiter le monde – des manières sensées et respectueuses, respectant les rythmes et dynamiques des choses et des êtres, dont nous-mêmes. Une telle manière

de considérer l'écologie, *profondément* (jusqu'à toucher nos « manières d'être »), c'est ce que proposent des auteurs comme Félix Guattari. Avec son manifeste *Les Trois Écologies* (1989), le psychanalyste et philosophe français explique que les enjeux et les champs d'action de l'écologie sont certes environnementaux, mais aussi sociaux et mentaux (les rapports excessifs d'accumulation, d'appropriation, de domination, de compétition et de normalisation sont des rapports aliénés au monde, des réalités psychosociales qui aboutissent à la crise environnementale).

Dans les premières lignes du livre, on peut lire :

La planète Terre connaît une période d'intenses transformations technico-scientifiques en contrepartie desquelles se trouvent engendrés des phénomènes de déséquilibres écologiques menaçant, à terme, s'il n'y est porté remède, l'implantation de la vie sur sa surface. Parallèlement à ces bouleversements, les modes de vie humains, individuels et collectifs, évoluent dans le sens d'une progressive détérioration. Les réseaux de parenté tendent à être réduits au minimum, la vie domestique est gangrenée par la consommation mass médiatique, la vie conjugale et familiale se trouve fréquemment « ossifiée » par une sorte de standardisation des comportements, les relations de voisinage sont généralement réduites à leur plus pauvre expression... C'est le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique – qui se trouve ainsi compromis dans une sorte de mouvement général d'implosion et d'infantilisation régressive. L'altérité tend à perdre toute aspérité. Le tourisme, par exemple, se résume le plus souvent à un voyage sur place au sein des mêmes redondances d'images et de comportements.

Les formations politiques et les instances exécutives paraissent totalement incapables d'appréhender cette problématique dans l'ensemble de ses implications. Bien qu'ayant récemment amorcé une prise de conscience partielle des dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés, elles se contentent généralement d'aborder le domaine des nuisances industrielles et, cela, uniquement dans une perspective technocratique, alors que, seule, une articulation éthico-politique²¹ – que je nomme écosophie – entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine, serait

²¹ Éthico-poétique : qui relève à la fois de l'éthique (branche de la philosophie qui concerne le *comment vivre*, pour s'épanouir individuellement, mais aussi collectivement) et de la politique (développement de moyens permettant d'organiser la vie en commun de manière juste, et de lutter lorsque les dynamiques collectives sont injustes).

susceptible d'éclairer convenablement ces questions. (Guattari, 1989, p. 11-13.)

Ce qui est souligné ici, c'est que l'enjeu – qui est un enjeu éthique, politique et technologique – est de (ré)orienter nos manières (individuelles et surtout collectives) de percevoir, de ressentir, de penser et de partager, car elles seules peuvent contrer les processus de normalisation, domination ou de destruction (du vivant, du social et des singularités). Autrement dit, pour Guattari, il s'agit de

réinventer des façons d'être au sein du couple, au sein de la famille, du contexte urbain, du travail, [...] reconstruire l'ensemble des modalités de l'être-en-groupe. Et cela pas seulement par des interventions « communicationnelles » mais par des mutations existentielles portant sur l'essence de la subjectivité²². [...] Car] de son côté, l'écologie mentale sera amenée à réinventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux « mystères » de la vie et de la mort. Elle sera amenée à chercher des antidotes à l'uniformisation mass médiatique et télématique, au conformisme des modes, aux manipulations de l'opinion par la publicité, les sondages, etc. (Guattari, 1989, p. 22-23.)

Or, à cet endroit – de la transformation des sujets et des dynamiques sociales – l'art peut être un outil puissant d'intervention, de subversion, de remise en question, de proposition et de création.

Nous aimerions maintenant prendre le temps d'examiner la dimension éthique de l'écologie (qui est à articuler avec sa dimension politique), en présentant l'idée de « résonance ». L'enjeu éthique de l'écologie est de produire des outils²³ et des situations nous permettant de mener notre vie, ici (sur la terre, dans une région et une culture particulière) et maintenant (à ce moment précis d'avancement de nos civilisations, à l'ère de l'hégémonie du capitalisme), de la meilleure manière possible. Le sociologue et philosophe Hartmut Rosa propose, pour s'orienter dans cette problématique, le concept de « résonance », qu'il oppose à celui d'« aliénation ». Selon lui, pour mener une vie épanouissante (non pas de manière égoïste, mais en incluant les autres et le monde), il faut chercher la résonance, sur différents niveaux, à différentes échelles et suivant différents « axes » – voici par exemple les différents axes que le sociologue allemand définit : horizontaux (famille, amitié, politique), diagonaux (objets, travail, école, sport) et verticaux (religion, nature, art, histoire) où la résonance peut, ou non, se produire.

²² Quand Guattari parle de « mutations existentielles portant sur l'essence de la subjectivité », il désigne la nécessité de nous transformer nous-mêmes, de changer nos manières de sentir et de penser, de quitter les automatismes que l'on adopte (au cours de notre éducation notamment) et qui nuisent à notre liberté de créer, individuellement et collectivement, une vie qui nous convienne vraiment.

²³ Au sens large du mot outil, qui inclut, en plus des outils matériels, les « outils pour la pensée » ou encore les « outils de vie en commun ».

Dans ces différents domaines de la vie humaine, il s'agit de chercher à tisser des relations « responsives », dans lesquelles nous nous sentons à notre place, écoutés, et où le monde nous « répond », en même temps que nous nous transformons à son contact. Pour cela, les relations à nous-mêmes, aux autres et à la « nature » doivent être établies, soignées, et expérimentées librement (c'est-à-dire en laissant de l'espace et de la disponibilité pour accueillir l'inattendu).

Pour comprendre la genèse de l'idée de « résonance », il faut savoir d'où vient Rosa. Il s'inscrit dans la lignée de l'École de Francfort et a beaucoup travaillé sur le paradigme contemporain de l'accélération. Pour lui, l'idéal éthique de la modernité est celui de la mise à disposition : il s'agit de « rendre le monde [toujours plus] accessible et disponible au niveau individuel et collectif » (Rosa, 2020). C'est contre cette idée présumée de ce qu'est une vie réussie qui repose sur la *quantité de ce qui est disponible* que Rosa propose l'alternative de la résonance : une vie réussie est une vie de *résonance*, dit-il, pas (seulement) une vie *outillée*. Et puis, la volonté de *s'approprier* le monde, à travers l'accumulation de moyens, entrave la construction d'une vraie relation avec celui-ci. En effet, pour qu'il y ait une vraie relation, il faut qu'il y ait une place pour la voix de l'autre en tant qu'autre. À l'*appropriation* (la « mise à disposition du monde ») Rosa oppose l'*assimilation*, qui est une « rencontre transformante ». Il ne peut y avoir assimilation qu'à condition que le sujet soit ouvert à la rencontre vivante, que s'il cède sur sa volonté de contrôler, que s'il accepte de rencontrer quelque chose qui lui soit étranger, et que cette rencontre l'amène à se reconfigurer :

L'intégrité ou l'échec des rapports au monde constitue le fondement d'une vie réussie ou ratée. [...] Mais] la vie bonne est plus que la somme des moments de bonheur qu'elle a rendus possibles (ou que la minimisation des expériences de malheur) : elle est le résultat d'une relation au monde caractérisé par le maintien d'*axes de résonance stables*, grâce auxquels les sujets peuvent se sentir *portés* et *protégés* dans un monde accueillant et responsif. [...] Une telle définition, à bien y réfléchir, est certes encore trop réductrice pour juger de la qualité de vie. Un rapport au monde qui ne connaîtrait aucun dérèglement, aucune interruption, aucune rencontre avec l'inconnu, aucune phase d'étrangeté au monde serait, comme je le montrerai par la suite, non seulement superficiel – et potentiellement totalitaire, en ce qu'il exclurait le non-identique et le dysharmonieux – mais il finirait par se transformer subrepticement en *rapport muet au monde*, car celui-ci y perdrait ce qu'il a d'*indisponible*, c'est-à-dire sa propre voix et, partant, sa qualité responsive – et le sujet sa capacité à assimiler et à transformer l'inconnu, assimilation au cours de laquelle il se transforme lui-même. (Rosa, 2018, p. 40-41.)

Ce qui se dit ici, c'est l'importance écologique de l'ouverture de nos subjectivités – de rester ouvert·es à l'altérité, et voir comment, malgré nos différences radicales, un contact peut s'établir, et initier un processus de transformation mutuel. Replacé dans

le cadre de la crise environnementale, cela correspond au fait de se mettre à l'écoute des processus du vivant, et d'y adapter nos activités ; dans le cadre de la crise sociale, à observer comment se constitue le commun afin d'adapter nos manières d'y prendre part sans renoncer à nos singularités ; dans le cadre de la crise mentale, à observer et accepter ce qui, de nous-mêmes, échappe à notre propre volonté.

À noter : la notion de « résonance²⁴ » est intéressante du fait qu'elle soit tournée vers ce que les logiques de l'écologie produisent en termes d'épanouissement, *mais elle ne doit pas masquer ni la réalité politique des rapports de pouvoir ni celle des inégalités systémiques dans l'accès aux ressources matérielles et immatérielles.*

CONTRE L'INSIGNIFIANCE

La crise écologique actuelle est aussi une crise de sens. Elle s'intensifie chaque fois que le monde ne résonne plus, chaque fois qu'il devient plus insignifiant. Voici un tableau (non exhaustif) (cf. exemple 1), où se croisent les trois écologies de Félix Guattari, et qui montrent l'ampleur et la complexité de la crise.

Exemple 1 — Tableau : les trois écologies, crises et des aliénations

Mondes	Mentaux	Sociaux	Environnementaux	Techniques	Sensibles
Crises					
Mentales	<ul style="list-style-type: none"> – Rapport à soi-même figé, muet (jusqu'à la haine de soi-même) – Dévalorisation de sa propre histoire – Fatigue, anxiété, dépression 	<ul style="list-style-type: none"> – Relations fondées sur la peur de l'Autre – Volonté de soumettre – Individualisme et compétition 	<ul style="list-style-type: none"> – Rapport au monde muet – Non-respect des autres formes de vie 	<ul style="list-style-type: none"> – Technique au service du repli voir du « remplacement de soi » (destruction de la singularité) 	<ul style="list-style-type: none"> – Orientations de la sensibilité qui nourrissent de mauvaises relations internes : fétichisation du corps, autonegation (de sa propre singularité comme être sensible)

²⁴ Que nous emploierons régulièrement au cours de cette thèse.

Démarches artistiques et préoccupations écologiques

Mondes Crises	Mentaux	Sociaux	Environnementaux	Techniques	Sensibles
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Crise de la part sociale du sujet – Injonction productiviste, « marchandisation » de soi, stress, agitation – Repli sur soi, fragmentation du sujet, isolement – Instrumentalisation de l'autre – Dynamiques normalisatrices – Sentiment d'insécurité 	<ul style="list-style-type: none"> – Précarisation – Rejet – Fatalisme, dépolitisation – Désagrégation du commun – Colonisation 	<ul style="list-style-type: none"> – Marchandisation de la nature – Rejet ou relation de domination vis-à-vis des autres formes de vie 	<ul style="list-style-type: none"> – Technique au service de l'accumulation – Technique au service de la violence physique et psychologique, de la guerre, de la colonisation – Technique (et économie) qui contredit la production de sens social et de commun 	<ul style="list-style-type: none"> – Sensibilité tournée vers la productivité, la réussite – Normalisation de la sensibilité – Sensibilité fermée à l'Autre (ses processus corporels et psychiques)
Environnementales	<ul style="list-style-type: none"> – Rapports froids aux lieux (aux non-humains, aux espaces, à la temporalité du monde) – Impossibilité de se sentir chez soi 	<ul style="list-style-type: none"> – Destruction des « lieux du commun » (individualisation) 	<ul style="list-style-type: none"> – Réchauffement climatique, disparition de nombreuses espèces – Pollution des sols, de l'air, des eaux – Menace globale de destruction du vivant 	<ul style="list-style-type: none"> – Technique comme puissance de destruction (du vivant) 	<ul style="list-style-type: none"> – Réductionnisme (du vivant) – Projection narcissique de l'ego dans l'appréhension (et la compréhension) du monde

Exemple 1 — Tableau : les trois écologies, crises et des aliénations (suite)

Mais cette montée de l'insignifiance, à laquelle nous assistons n'est pas une fatalité. Et le pouvoir des artistes est celui-là même de créer d'autres sensibilités, d'autres imaginaires, d'autres existences :

Je pense que nous devrions être les jardiniers [des jardiniers-artistes, bien entendu !] de cette planète. Il faudrait la cultiver. La cultiver comme elle est et pour elle-même. Et trouver notre vie, notre place relativement à cela. Voilà une énorme tâche. Et cela pourrait absorber une grande partie des loisirs des gens, libérés d'un travail stupide, productif, répétitif, etc. Or cela est très loin non seulement du système actuel mais de l'imagination dominante actuelle. L'imaginaire de notre époque, c'est celui de l'expansion illimitée, c'est l'accumulation de la camelote – une télé dans chaque chambre, un micro-ordinateur dans chaque chambre –, c'est cela qu'il faut détruire. Le système s'appuie sur cet imaginaire-là. (Castoriadis, 1998.)

En effet, et c'est d'ailleurs l'une des tâches de l'écologie elle-même : pour être véritablement opérante, elle doit pouvoir recréer de nouveaux imaginaires, qui s'appuient sur d'autres rapports à soi-même, aux autres et au monde. Voici un autre tableau (cf. exemple 2) qui indique cette fois-ci les possibilités d'émancipation pouvant guider nos pensées et nos actions.

Mondes / Émancipations	Mentaux	Sociaux	Environnementaux	Techniques	Sensibles
Mentales	<ul style="list-style-type: none"> – Épanouissement personnel – Cohérence nourrissante entre les différentes parties de soi-même – Intelligence affective, émotionnelle 	<ul style="list-style-type: none"> – Tissu social pouvant s'appuyer sur la confiance mutuelle – Entraide – Commun qui inclut les singularités – Lutte du commun contre la dépression, l'agitation, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> – Confiance dans le fait que le monde puisse être résonnant – Attention et souci des lieux que l'on habite – Respect des autres formes de vie 	<ul style="list-style-type: none"> – Acceptation de la part humaine du travail – Technique au service de la sensibilité, et de la connaissance de soi, des autres et du monde 	<ul style="list-style-type: none"> – Émancipation de la sensibilité – Libre sensibilité à soi, et expérimentation de soi (de son corps, sa voix...)
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Intelligence sociale – Relations sociales « saines », qui nourrissent le sujet, apprentissage de soi à travers l'Autre – Émancipation des normes injustifiées – Confiance, sentiment de solidarité, l'Autre comme recours possible 	<ul style="list-style-type: none"> – Souci de l'Autre, acceptation de l'altérité – Accueil et interrelations entre les différentes communautés humaines – Différence comme richesse, potentiel d'émancipation et d'épanouissement (par la diversification des connaissances et des pratiques) 	<ul style="list-style-type: none"> – « Nature » comme bien commun (interspèce) – Décisions communes conscientes des crises du vivant 	<ul style="list-style-type: none"> – Conscience collective de l'impact des activités humaines sur le monde – Technique au service de la création de commun (sensible) 	<ul style="list-style-type: none"> – Sensibilité et attention comme bien commun – Pratiques du <i>care</i> et pratiques communes de la sensibilité – Sensibilité à l'Autre et aux dynamiques sociales – Art et social, art et politique

Exemple 2 — Tableau : les trois écologies, émancipations

Mondes Émancipations	Mentaux	Sociaux	Environnementaux	Techniques	Sensibles
Environnementales	<ul style="list-style-type: none"> – Acceptation des limites du soi, acceptation et valorisation de l’interdépendance – Volonté de travailler « pour le monde », appétit pour la connaissance du réel – Possibilité de donner une valeur « cosmique » à son existence, comme partie du « cosmos » 	<ul style="list-style-type: none"> – Développement de lieux pour le commun – Prise en charge, par le commun, du soin des équilibres naturels (biodiversité, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> – Biodiversité – Interactions saines entre les différentes formes de vie, et avec les entités inorganiques – Autorégulations et interrégulations, durabilité 	<ul style="list-style-type: none"> – Dépassement de l’opposition technique/nature – Technique au service de la connaissance du monde, qui se fonde sur des motivations éthiques et esthétiques – Technique au service de l’équilibre énergétique – Abandon des techniques qui prétendent « remplacer le monde », au profit de techniques qui amplifient les interactions avec lui 	<ul style="list-style-type: none"> – Écoute du monde – Possibilité de se sentir chez soi dans le monde – Sensibilité aux lieux – Sensibilité à la complexité (des phénomènes et écosystèmes)

Exemple 2 — Tableau : les trois écologies, émancipations (suite)

Bien sûr, ces tableaux ne sont pas exhaustifs, et leurs différentes cases sont à penser en interaction. Leur vocation est schématique et pédagogique : ils cherchent à introduire brièvement aux fondements psychologiques, éthiques, sociaux, politiques et environnementaux de l’écologie (telle qu’elle est pensée, entre autres par Félix Guattari). L’idée, avec le second tableau (exemple 2) est d’insister sur la portée émancipatrice de la pensée écologique – qui peut aujourd’hui avoir tendance à renforcer la résignation –, et de voir comment l’écoute des milieux sonores – à travers des pratiques telles que les promenades sonores, les ateliers d’écoute, le *field recording* ou encore les installations sonores *in situ* – peut y prendre part. En effet, ces pratiques permettent de (re)construire des rapports au(x) monde(s) émancipateurs, pour soi et pour les autres.

RÉENVISAGER LA MUSIQUE ET L’ÉCOUTE DEPUIS LA PENSÉE ÉCOLOGIQUE

Au vu de ces (re)définitions de l’écologie, nous pouvons facilement imaginer les relations qu’elle peut entretenir avec la musique (et les arts sonores), et la place que peut y avoir l’écoute. En effet, les processus de création artistique, dès lors qu’ils se centrent sur l’écoute (une écoute critique et créatrice), se situent à l’endroit de la création d’émotions, d’affects, de représentations, d’histoires et de commun, mais aussi de singularité et de relation au monde, dont on a vu l’importance pour l’écologie.

En fait, l'écoute, dès lors qu'elle est librement menée, peut devenir le lieu d'une relation riche avec ce qui nous entoure, nous englobe et nous constitue. En effet, porter une écoute libre, c'est s'ouvrir, librement et respectueusement, aux choses, aux êtres et aux mondes qu'on écoute. C'est se laisser transformer par eux, suivre leur temporalité, leur spatialité, leurs dynamiques, c'est changer notre rapport aux lieux, à l'espace, au temps, c'est ménager une situation à investir créativement. Dans le cas d'une écoute collective, c'est aussi partager une expérience sensible et produire ensemble des situations particulières, intenses, où les sujets se répondent.

Bien sûr, toutes les pratiques qui se réclament de l'art et de la musique ne sont pas créatrices de situations résonnantes (il y a des pratiques aliénantes, qui répètent les mécanismes d'aliénation : par exemple, la musique de supermarché, destinée à pousser l'acheteur·se à la consommation). C'est d'ailleurs à cet endroit précis – de la création d'émotions, d'affects, de représentations, d'histoires et de commun – que l'art est en danger : puisque le capitalisme et ses logiques normatives touchent les émotions, affects, désirs (cf. Lordon, 2013), un·e artiste court toujours le danger de faire le jeu du « capitalisme esthétique » (Assouly, 2008), cette partie du capitalisme qui s'est emparée du pouvoir de l'art et de la perception esthétique. Celui-ci, à travers l'industrialisation et l'instrumentalisation du goût, le met au bénéfice du rendement, du profit, du contrôle et de la répression.

D'où l'importance de revenir, *de manière consciente et critique*, à la création de sensible, à la manière dont les perceptions et les affects émergent. D'où l'importance de s'efforcer (individuellement et collectivement) de porter sur le monde, les autres et soi-même une sensibilité libre et créatrice. Plus exactement, en ce qui nous concerne, il s'agit de prendre soin de l'écoute, comme état d'attention aux sons (du monde, de l'Autre et de soi), et de se la réapproprier créativement, de la réinventer continuellement. Car, comme l'explique Hildegard Westerkamp, une écoute qui s'élabore librement est une manière de lutter contre l'aliénation (par exemple, contre la pression exercée par le système de production sur le temps vécu) :

Une pratique d'écoute continue tend à devenir un mode de vie qui révèle et amplifie inévitablement ce qui est normalement ignoré ou évité. 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 des sons [*soundmaking*], de parler et de s'exprimer musicalement [...] Cette force de perception devient une question de survie, lorsque la perturbation elle-même est devenue la norme de la société, lorsque les conditions du monde 24/7 ont été intériorisées, lorsqu'il y a incapacité à ralentir, lorsque les interruptions, les invasions et les bruits de la prétendue vie moderne deviennent un besoin addictif. (Westerkamp, 2019.)

Dans une perspective similaire, Carmen Pardo Salgado propose, comme projet musical et écologique, d'« habiter le monde par l'écoute », en restant ouvert·e à toutes nos expériences, *sans les réduire* :

Une musique écologique est une musique qui permet d’habiter le monde en sa totalité. Cela implique d’atteindre la complexité en s’éloignant du désir de céder à une fragmentation qui simplifie le monde pour mieux l’expliquer. S’il s’agit d’habiter le processus qu’est le monde, il n’est pas possible de l’encadrer par des petites parties qui offrent un sens unique. Il faut porter l’attention à la polyphonie du monde. La musique écologique devient, en conséquence, une musique qui tient compte de la complexité et de la nécessité de s’ouvrir aux expériences. Cette musique n’est pas un objet ; elle se présente comme un processus qui peut montrer qu’on habite déjà le monde. L’écoute de cette musique doit être en rapport avec le monde, elle doit accepter la complexité. Cela implique une autre oreille. Cette nouvelle écoute qui s’ouvre à la complexité des sons permet d’habiter le monde sans le réduire. (Pardo Salgado, 2016, p. 202.)

Ainsi, l’écoute musicale produit de la singularité (singularité des rapports du sujet à sa propre corporalité, à son propre fonctionnement psychologique, singularité de sa rencontre avec l’Autre, singularité de sa rencontre avec le lieu, etc.), et de l’intensité. Cela permet de s’orienter, en déterminant quelles sont les « bonnes » manières – les manières résonantes – d’habiter le monde (cf. Pardo Salgado, 2016, p. 191). Encore faut-il prendre soin de son écoute, la travailler, l’affiner, l’intensifier, l’ouvrir ou la libérer, et ce de manière adéquate. L’écoute peut être pensée comme un pont entre musique et écologie parce qu’elle représente à la fois un lien avec ce qui nous entoure, une possibilité de connaître le monde (par le biais des sons) et de s’y positionner de manière critique, et parce qu’elle est au cœur de l’art musical (et l’art sonore) et de ses dynamiques de création.

Il nous semble que l’un des endroits où s’exprime le plus intensément la relation entre la musique et l’écologie, à travers l’écoute justement, est le champ des pratiques artistiques de l’écologie sonore – à savoir les promenades sonores, les ateliers d’écoute, le *field recording* et les installations sonores. Ces pratiques, relativement expérimentales, ont émergé dans la continuité des bouleversements esthétiques et technologiques opérés au cours du XX^e siècle, qui ont conduit à repenser le champ musical et à ouvrir notre écoute (musicale) – en y incluant, au fur et à mesure, les dimensions texturales, spatiales, atmosphériques ou encore paysagères du son.

Autrement dit, dans la continuité des dynamiques transformatrices et émancipatrices de la modernité musicale, la pensée écologique/écosphique pousse les musicien·nes à inventer de nouvelles formes artistiques qui nous amènent à transformer notre rapport au monde, mais aussi aux autres (lors des pratiques musicales et des moments d’écoute) et à nous-mêmes (à notre propre subjectivité, à nos propres goûts, etc.).

Nous défendons ici une musique qui se définit comme un art de l’écoute, en supposant que le musical, la musicalité, est une *qualité de l’écoute*²⁵ – on pourrait

²⁵ Donc la qualité de la rencontre entre un sujet et un objet plutôt que la qualité d’un objet (sonore).

donc définir la condition de l'écoute musicale comme une disposition à se laisser toucher (perceptuellement, émotionnellement, affectivement, et même conceptuellement) par le monde, au travers de quelque chose (ou quelqu'un·e) qui sonne. Il s'agit donc, dans une telle perspective, d'être curieux·ses des formes marginales, nouvelles, alternatives, qui nous font prendre part, en tant que musicien·nes, aux processus de transformations du monde, aux transformations des subjectivités, de la sensibilité aux autres et aux environnements.

ÉLÉMENTS HISTORIQUES À PROPOS DE LA RENCONTRE ENTRE MUSIQUE, ÉCOUTE ET ÉCOLOGIE

Nous nous plaçons dans la continuité d'une lignée de chercheur·ses et d'artistes qui travaillent au développement artistique et écologique de l'écoute. Depuis la modernité musicale et les musiques expérimentales, avec des figures comme Edgar Varèse, Iannis Xénakis, Gérard Grisey, John Cage, Luc Ferrari, Pauline Oliveros, Max Neuhaus, etc., la musique s'ouvre aux espaces sonores, à la « nature » du son et aux temporalités du monde, aux anecdotes de la vie courante, à l'écoute du monde (cf. Solomos, 2013). Mais si le rapprochement entre musique et nature, musique et mondes, musique et écologie n'est donc pas nouveau, un pas a été franchi dans le courant des années 1960-1970, avec l'explicitation et la systématisation des recherches à ce propos. Nous pouvons citer, notamment, les pionnier·ères de l'écologie acoustique, comme Murray Schafer, Hildegard Westerkamp ou Barry Truax, et leurs travaux autour de la notion de « paysage sonore » – qui insistent sur la manière dont les environnements sonores sont perçus et compris par l'individu ou par la société (cf. Solomos, 2018, p. 8 : en se centrant sur l'interaction entre les environnements sonores et les sujets, la pensée du paysage sonore constitue un pas important pour une pensée du son en tant que tissu de relations). L'écologie acoustique, en tant qu'étude et engagement vis-à-vis du paysage sonore mobilise des disciplines telles que la musicologie, l'acoustique, l'esthétique, l'anthropologie, la sociologie, l'urbanisme, l'économie, etc., et à partir du constat suivant : « le paysage sonore du monde change. L'homme moderne habite aujourd'hui un univers acoustique qu'il n'a jamais connu » (Schafer, 1979) sur lequel l'humain, du fait du progrès technique, a de plus en plus d'impact.

En termes organisationnels, institutionnels, le projet d'une écologie acoustique a pris consistance à la fin des années 1960. Au sein de la Simon Fraser University, dans le département des *communication studies* (où il était déjà enseignant), Schafer, accompagnés de collègues compositeur·trices et d'étudiant·es, initie le *World Soundscape Projet* (et institue le *Sonic Research Studio*), dont le propos est d'interroger (à l'aide des outils des *communication studies*, entre autres) les relations entre les êtres humains et leur environnement acoustique. De cette entreprise résulteront, dans un premier temps, la publication de *The New Soundscape* (1969), *The Book of Noise* (1970), de *The Music of the Environment* (1971), puis de *A Survey of Community Noise By-Laws in Canada* (1972) – un recueil sur la législation canadienne en ce qui concerne les bruits –, ainsi que la parution du disque *The Vancouver Soundscape* (1973), regroupant des travaux portant sur l'étude de divers paysages sonores vancouverois, et la diffusion radiophonique de *Soundscapes of Canada* (un programme d'environ dix heures au total, diffusé pendant l'émission

Ideas, sur la CBC Radio, en 1974), créé à partir de la captation de paysages sonores réalisés dans l'ensemble du territoire canadien. Puis, à partir de 1975, le *WSP* sort du Canada, allant écouter les paysages sonores d'autres régions du monde²⁶.

L'écologie acoustique, comme champ d'étude, a eu de nombreuses suites, et, aujourd'hui, les chercheur·ses (dont les artistes-chercheur·ses) en écologie acoustique forment un réseau international conséquent, avec des antennes aux États-Unis, au Canada, en Grèce, au Japon, en Finlande et au Royaume-Uni. D'autres termes sont maintenant employés : l'écologie sonore²⁷, l'écoacoustique, l'écomusicologie, etc. – avec chacun leurs spécificités –, ce qui manifeste le fait que de nombreux projets de recherches traitent du lien entre musique et écologie.

Nous souhaitons également nous placer dans le sillage des initiatives qui relèvent des pratiques artistiques « en transition » (en ce qui nous concerne ce seront plutôt des pratiques musicales et sonores « en transition »). Ainsi, nous analyserons des pratiques qui correspondent à des « nouvelles formes (performances interagissant avec l'environnement, promenades sonores ou artistiques, [installations, ateliers d'écoute,] réalisations associant des *performers* handicapés...) [qui] explorent la relation au milieu ainsi que les contiguités avec les expériences de la vie quotidienne ou encore les actions citoyennes²⁸ ». Les promenades sonores, ateliers d'écoute, *field recording* et installations sonores, sur lesquels nous nous attarderons, relèvent en effet de ces « démarches d'artistes et de théoriciens actuels qui, à l'écoute de questionnements découlant des crises écologique, économique ou sociale ainsi que de la crise des représentations, sont à la recherche de nouvelles formes de création et de pensée artistiques²⁹ ».

²⁶ Dans les mêmes années (aux alentours de 1970), le compositeur français Pierre Mariétan a également développé l'étude des sons dans leur rapport à l'environnement. Provenant de la musique concrète (il est le fondateur du Grem), il a participé, entre autres, à la mise en rapport entre l'écologie sonore et l'architecture, l'urbanisme, etc., en créant le *Laboratoire d'acoustique et musique urbain* (à Paris en 1979) – au cours de la même année voit le jour le *Centre de recherche sur l'espace sonore et urbain* (Cresson). Puis, le développement d'une telle approche (mêlant l'écologie sonore avec l'architecture, l'urbanisme ou encore la sociologie) amènera l'organisation de divers colloques (dont le « Paysage sonore urbain » en 1980). En 1996, est fondé le *Collectif environnement sonore* (en vue de préparer le premier congrès international d'écologie sonore) – avec à l'époque un comité directeur composé de Pierre Mariétan (France-Suisse), Roberto Barbanti (Italie), Michael Fahrès (Pays-Bas), Ray Gallon (Canada-France), José-Antonio Orts (Espagne). Ce collectif organise, à partir de 1998, les *Rencontres architecture musique écologie* (sous la direction de Pierre Mariétan) – et de ces rencontres naîtra, en 2006, la revue *Sonorités* (dont l'intégralité des numéros a été réalisée sous la direction de Roberto Barbanti et Pierre Mariétan) –, ainsi que, en 2012, le second *Congrès mondial d'écologie sonore*.

²⁷ Le terme « d'écologie sonore » est parfois préféré à celui « d'écologie acoustique » car, plutôt que de viser une appréhension du son en termes quantitatifs (niveaux de bruit, quantité d'informations sonores, etc.), il inclut la subjectivité, le sensible, le social, dans le rapport humain-monde sonore (cf. Barbanti, 2001, p. 11).

²⁸ Cette description des pratiques en transition est donnée dans la présentation du projet de recherche *Arts, écologies, transitions*, <http://www.labex-arts-h2h.fr/arts-ecologies-transitions.html>

²⁹ Phrase également reprise de la présentation du projet de recherche *Arts, écologies, transitions*, <http://www.labex-arts-h2h.fr/arts-ecologies-transitions.html>

ÉLÉMENTS CONCEPTUELS À PROPOS DE LA RENCONTRE ENTRE MUSIQUE, ÉCOUTE ET ÉCOLOGIE : DU PAYSAGE SONORE AUX MILIEUX, ATMOSPHÈRES ET AMBIANCES SONORES

En poursuivant les recherches à propos de la dimension relationnelle du son, il s'est avéré que la notion de « paysage sonore », précédemment mentionnée (et qui d'ailleurs fut particulièrement fructueuse dans le champ des sciences sociales), détenait un certain nombre de limites. En effet, le problème d'une telle conception paysagère du sonore tient au fait qu'elle soit « calqué[e] sur le visuel » (Solomos, 2018, p. 9), là où « le son et l'écoute invitent à une immersion [la perception étant alors située, et partielle] davantage qu'à une contemplation » (Solomos, 2018, p. 10). Pour cela, la notion de « milieu sonore » a pu être préférée, car celle-ci permet de tenir compte du fait que : d'abord, le son est *événementiel* et *processuel*, il se déploie dans l'espace-temps que nous habitons ; ensuite, le son est une *forme d'énergie*, qui affecte simultanément l'auditeur·trice (dans sa globalité : son corps tout entier) et son environnement ; puis, le son est un *phénomène complexe*, qui *émerge* de et dans l'environnement, en ce sens où il est une trace audible des relations et interactions situées (dans l'espace-temps circonscrit de l'expérience d'écoute) ; enfin, le son est relatif à une *globalité*, une *immersion* et une *présence* (cf. Solomos, 2018, p. 4). En effet, quand nous écoutons, nous nous tenons (et participons) à l'intérieur du milieu sonore. Des signaux sonores peuvent parvenir du derrière, du dessus ou du dessous tout autant que du devant. Ils peuvent aussi tout autant provenir du dedans (du corps) que du dehors. Ces signaux entourent et traversent le corps. Ces signaux sont inclusifs, partagés par toutes les habitant·es d'un milieu sonore, et naissent et meurent dans le même temps que celui de l'écoute. Le son implique donc une *coexistence ontologique* et une *non-séparation* (entre l'auditeur et le monde qu'il écoute), qui renvoie 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 » (Barbanti, 2011, p. 13). De plus, inclure les réflexions autour du son au sein d'une pensée des milieux a pour avantage de nous permettre de penser ensemble les implications environnementales, sociales, techniques, symboliques et psychologiques du son. Autrement dit, le milieu sonore est toujours en intermodulation avec nos milieux sociaux, techniques, symboliques, etc.

Pour comprendre plus en profondeur l'idée de « milieu sonore », il est nécessaire de s'arrêter sur celle de « milieu ». En écologie, un milieu correspond à la « partie du monde avec laquelle un organisme vivant est en contact » (Sacchi, 2022). Cette partie du monde n'est pas indépendante de l'organisme vivant, mais en interaction avec celui-ci : « elle en détermine les réactions, les adaptations physiologiques et parfois même morphologiques » mais aussi, en retour est « modifiée, transformée, façonnée par ce contact » (Sacchi, 2022). En fait, l'idée de « milieu » suppose cette interaction : il n'y a de milieu que *pour* un sujet. Autrement dit, le milieu dépend toujours d'une certaine saisie des objets qui le composent en tant que quelque chose : il nécessite d'être, pour un sujet, chargé de sens, d'informations, de possibilités d'action. Augustin Berque (2019) donne l'exemple d'une touffe d'herbe, qui peut exister comme un « aliment pour la vache », comme un « obstacle pour la fourmi » ou comme

un « abri pour le scarabée ». De même, la forme et les couleurs de la carapace du scarabée ou encore le système digestif de la vache se sont élaborés en conjonction avec les couleurs, formes et propriétés chimiques de l'herbe. Cela veut dire, qu'en retour, tout être est « en fonction d'un certain milieu » (Berque, 2019). En résumé : les choses sont fonction d'un sujet, « singulières et non réductibles aux objets universels de l'environnement » (Berque, 2019), et ce sujet fonction des choses et relations entre ces choses qui constituent son milieu. Ainsi, pour Jakob von Uexküll (1934-2010), chaque espèce vivante (qui apparaît alors en tant que sujet collectif) a son propre milieu, avec ses champs de perceptions, ses significations et ses déterminations. Chacun de ces milieux est partiel, composé uniquement des éléments avec lesquels le sujet interagit (suivant la boucle perception-action), s'inscrivant dans un monde plus grand : l'environnement, au sens large (*Umgebung*). Lorsqu'on parle de milieu sonore, donc, il est important de noter que l'on ne parle pas uniquement des milieux physiques de propagation (l'air ou l'eau, par exemple), mais du son comme milieu, dans lequel l'auditeur·trice est immergé·e et grâce auquel iel récupère des informations, donne du sens, fait émerger des possibilités d'action. Le milieu sonore n'est alors pas indépendant de l'oreille interne du sujet, de ses autres sens, de la position de son corps et de ses mouvements (qui induisent déjà un certain rapport à l'espace), ni, encore, de ses pensées ou de ses projections (qui sont elles-mêmes liées aux habitudes individuelles et collectives).

À ces réflexions de Uexküll et Berque, il est possible de combiner (comme le fait Solomos, 2018) celle de Gilbert Simondon, qui insiste sur l'être fondamentalement *relationnel* – dont la relation est *toujours en train de s'opérer*, un *devenir* conjoint – du milieu et du sujet. Dans l'usage qu'il fait du terme, deux acceptions se rejoignent : le milieu comme ce qui entoure l'individu et comme ce qui se situe entre les choses et les êtres (le *medium*). Le milieu (comme ce qui entoure l'individu) et l'individu ne sont pas encore émergés, mais sont *en cours d'émergence*, l'un dépendant de l'autre pour se constituer complètement. Ainsi, le milieu n'est pas l'environnement en ce sens qu'il n'est pas extérieur, mais *complémentaire*, indissociable de l'individu. Le milieu et le sujet ne peuvent être déterminés à partir de l'un ou de l'autre : ils n'existent pas l'un sans l'autre, ils ont co-émergé, co-deviennent et se co-déterminent. Un milieu est toujours milieu d'un sujet, et un sujet toujours sujet évoluant et *se définissant* au regard du contexte. Ce n'est qu'à partir de l'« individuation » – de l'émergence et du développement *situé* d'un individu (c'est pour répondre aux exigences du milieu qu'il se développe) – que cela est possible. Le milieu sonore est donc toujours en train d'advenir, suivant un ensemble de co-conditions qui découlent de l'environnement (les architectures, les matières, etc.) et du sujet. En effet, le son est un phénomène transversal, qui n'existe qu'au moment de la rencontre du sujet et de son dehors (que lorsque l'environnement infiltre le sujet et lorsque le sujet y agit). Cela nous amène à une pensée de l'écoute en tant qu'émergente et située, comme processus à travers lequel nous entrons en contact et habitons notre milieu sonore.

En parallèle de cette pensée du son en termes de milieu, il est possible de mobiliser les concepts « d'ambiance sonore » et « d'atmosphère sonore ». Celles-ci correspondent à des entités fragiles, diffuses, qui mettent l'accent sur la tonalité affective, qualitative et globale de notre expérience du monde sonore. Selon Jean-Paul Thibaud, elles « admet[tent] un mode d'existence précaire, tout en nuances et en degrés, à mi-chemin entre une présence pleine et entière et une absence complète de réalité » (Thibaud, 2018, p. 1). Une fois installées, il suffit de peu de chose pour

qu'elles s'évaporent. La détonation d'un orage et l'assombrissement d'un ciel jusqu'alors ensoleillé et les premiers cliquetis des gouttes dans l'eau ont toutes les chances de transformer radicalement l'ambiance d'un bord de rivière, par exemple, lui faisant prendre une tout autre teinte.

Les atmosphères et ambiances sonores colorent notre expérience de la vie de tous les jours, lui servent de « fond », et lui permettent de relier entre elles les différentes attitudes d'écoute et les autres champs de la sensibilité. Les termes « d'ambiance sonore » et « d'atmosphère sonore » sont utilisés dans le champ de la création musicale (notamment dans les productions radiophoniques et de la musique pour le cinéma³⁰), et ont également été longuement développés par un ensemble de chercheur·ses – issues plutôt de l'architecture et de l'urbanisme, qui se sont penché·es – d'un point de vue sensible, proche de l'art – sur la question des ambiances (sonores) en milieu urbain. Ces chercheur·ses (nous pensons aux chercheur·ses du Cresson : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) ont développé des manières de les nommer, de les qualifier, ainsi que des méthodes pour les analyser, les appréhender toujours plus dans leur complexité. Ce sont des approches qui tirent profit des recherches sur l'écoute musicale (réalisées par Pierre Schaeffer, notamment) et sur l'écoute des paysages sonores (réalisées, quant à elles, par Murray Schafer, entre autres). Notons tout de même que les atmosphères et ambiances sonores se distinguent, conceptuellement, d'autres notions qui sont abordées dans le présent travail – telle que celles « d'environnement sonore », de « paysage sonore » ou encore de « milieu sonore » – justement en insistant sur les dynamiques de synthétisation globale, qualitative et fuyante et de tonalisation affective.

Développer une esthétique des atmosphères sonores et des ambiances sonores permet d'ouvrir le champ de la réflexion esthétique à un grand nombre d'expériences quotidiennes : l'atmosphère suspendue de l'annonce d'une tempête, l'atmosphère résonnante d'une église, l'atmosphère polyphonique d'un marché, l'atmosphère tamisée d'un jour de neige, etc. Elles nous semblent familières, et communes, et sont donc largement employées pour communiquer nos expériences d'un lieu – « j'aime l'ambiance sonore calme et ouverte du parc », « ça y est, je retrouve l'atmosphère sonore mate et mélancolique de l'hiver ». Cependant, malgré leur apparente simplicité et communicabilité, les ambiances et atmosphères sonores sont complexes (elles résultent de la combinaison d'une multitude de choses, d'événements, de paramètres et de qualités, de relations), désignant toujours des ensembles « instables », « subtils » et « entre-deux » sur lesquels notre attention peine à se poser, et que notre pensée peine à circonscrire. L'écoute qu'elles impliquent n'est donc pas uniquement orientée vers des objets (une voiture qui crisse, une horloge frappant minuit, des moustiques voletant dans le halo de l'éclairage public), mais elle laisse *l'espace, la présence, l'atmosphère* (de la « nuit sonore ») affecter les auditeurs et auditrices. C'est une attitude inhabituelle, car l'écoute tend à porter vers des événements prégnants et des contrastes, là où les ambiances sonores ont à voir avec une certaine continuité, avec

³⁰ Cf., par exemple, l'article « Reconstructing atmospheres: Ambient sound in film and media production » de Budhaditya Chattopadhyaya (2017), publié dans *Sage Journal*, vol. 2, n° 4.

des transitions longues, avec ce que Thibaud (2018, p. 6) nomme les « qualités secondes³¹ ».

Jean-Paul Thibaud, dans son texte « Les puissances d'imprégnation de l'ambiance » (2018), mentionne trois manières complémentaires de penser les ambiances (sonores) : comme un *pont* entre le sujet et l'objet, le sujet sentant et l'objet senti ; comme *ce qui donne un ton*, une teinte, aux situations dans lesquelles nous nous retrouvons ; comme le *fond* de notre existence pratique et sensible.

L'ambiance désigne toujours un phénomène « instable », un « entre-deux », qui fait office de *pont*. Elle se situe, en premier lieu, *entre les sujets et les objets* (les atmosphères et ambiances sont objectives, dépendant d'agencements matériels, et subjectives, puisque dépendant de ce qu'elles provoquent dans la sensibilité d'un sujet) ; en second lieu, *entre les différents sens* (puisque avant de pouvoir différencier les sens l'expérience est éprouvée sur le mode d'une unicité sensorielle) ; en troisième lieu, *entre production esthétique et réception esthétique* (relevant à la fois du perçu et du produit, la perception elle-même participant à la production d'ambiances et d'atmosphères). Prenons l'exemple d'une ambiance sonore constituée par une myriade de gouttes contre l'herbe, les feuilles, le bitume et contre la vitre ouverte, par les ruissellements de la gouttière, par les voix des participant·es de la promenade sonore qui vient de se terminer, sous la pluie. Cette ambiance n'est pas étrangère à la lumière dans laquelle nous baignons, de l'odeur de terre qui s'élève du sol et se mêle à l'air que l'on respire. Cette ambiance nous enveloppe tous·tes, au même titre que les gouttes, que l'herbe, que la terre, qui constitue l'interface à travers laquelle je perçois les choses et qui détermine mon état affectif. À travers elle, se rendent sensibles le lieu et ce qui le constitue, les relations qui s'y tissent, et comment elle nous y rend présent·es, d'une présence *commune* (cf. Thibaud, 2018, p. 3). L'ambiance sonore se situe également à la croisée de l'action et de la perception (« le monde est vécu à la fois comme un monde d'objets à partir desquels nous agissons et nous nous orientons et comme un monde de qualités avec lesquelles nous vibrons et nous nous accordons », Thibaud, 2012 (1), p. 5), ainsi qu'à celle du monde phénoménal et du monde psychique³².

³¹ Il prend l'exemple de l'attention que Martine Leroux, dans « Le silence de la vulnérabilité en institution gériatrique » (2016), porte aux multiples silences des maisons de retraite. Ces silences, ce sont ceux du repos, du repli, de la lenteur due à la diminution de la capacité physique et psychique des résidents. Des silences qui semblent raconter la fragilité de l'existence et du besoin de ralentir. Des silences qui nécessitent une sensibilité aux lenteurs et aux mouvements-limites – mouvements à la limite du mouvement – de ces mondes-là (cf. Thibaud, 2018, p. 6).

³² Bien qu'elle soit une notion éminemment esthétique, l'ambiance (et l'atmosphère, mais sans doute dans une moindre mesure) déborde ce champ-là, peut aider à clarifier des problèmes plus généraux. Développée, notamment, dans le giron de la psychopathologie existentielle, elle permet de faire le pont entre esthétique, réflexions éthiques et analyses thérapeutiques. On pourrait considérer, comme le propose Minkowski, que l'équilibre mental dépend de deux conduites complémentaires : la *syntonie* (pleine présence et pleine participation à l'ambiance, contact immédiat avec ce qui nous entoure) et la *schizoïdie* (prise de recul vis-à-vis de l'ambiance). Seul un bon équilibre entre elles permet à une existence humaine de n'être ni absolument dépendante de l'état de son milieu (pureté hétéronome) ni repliée sur elle-même et isolée (cf. Thibaud, 2012 (1), p. 4). En effet (pour reprendre Biswanger), si, après un trauma, un individu « perd sa capacité de mise à distance et d'articulation du monde dans lequel elle se trouve », il se retrouve en quelque sorte coincé dans une « atmosphère homogène », dépossédé

Disant que l'ambiance sonore relève du *ton*, Jean-Paul Thibaud explique qu'elle induit des tensions, des dynamiques, au sein de notre existence affective (*tonalité*) et motrice (*tonicité*) (cf. Thibaud, 2018, p. 5). En effet, ajoute-t-il, l'ambiance détient une « puissance d'animation, au sens fort du terme, c'est-à-dire d'une capacité à insuffler de la vie » (Thibaud, 2018, p. 4), et peut réduire ou intensifier le « sentiment d'être en vie », participer à notre abattement ou à notre enthousiasme psychologiques et corporels (cf. Thibaud, 2018, p. 5). Autrement dit, à travers des « microdynamiques sensibles et kinésiques » (Thibaud, 2018, p. 7), elle détermine nos manières générales d'être au monde, de s'y confronter et de s'y insérer, d'y participer. Chacun de nous *tonalise*, à travers l'ambiance sonore, la situation dans laquelle il se trouve : « nous entrons en sympathie avec le milieu ambiant, et retenissons à ses vibrations. Il en va du rapport intensif que nous entretenons avec notre entourage, de la participation rythmique et de la communication énergétique constitutive du monde du sentir » (Thibaud, 2018, p. 7). L'ambiance sonore mouvementée d'un marché peut nous animer, nous « situer » dans un espace physique et social que nous aimons et nous procurer l'énergie nécessaire pour déambuler avec entrain entre les étalages.

L'ambiance peut aussi être envisagée comme le *fond* de la sensibilité quotidienne, comme « la basse continue du monde sensible, la toile de fond à partir de laquelle s'actualisent nos perceptions et nos sensations » (Thibaud, 2012 (1), p. 1). Dans une telle perspective, l'ambiance correspond à une sorte de « socle existentiel » (qui rend notre milieu habitable) à partir duquel nous pouvons sentir et penser le monde (cf. Thibaud, 2018, p. 10). Son existence est « moindre », elle n'existe que comme fond (« fond sensible ») de nos activités courantes – elles viennent « avant » la circonscription, la clarification ou l'interprétation, par l'intellect, opèrent au plus près « de la corporéité, des émotions et des sensations là où la connaissance opère une mise à distance minimale » (Söderström, 2016). Je fais ma vaisselle, l'air de la fin d'après-midi m'apparaît lourd, et les sons de l'eau chargent une partie de mon imagination d'un vague sentiment de fraîcheur. Tout ça, je n'y pense pas : c'est là, intégré dans mes sensations, imprimé dans ma posture, participant de mon état global, mais effacé, recouvert par les préoccupations courantes. Bien qu'elles soient de l'ordre du ressenti, du flou, de l'instable, les ambiances et atmosphères sonores ne sont pas inexistantes et ni sans impact. Au contraire, elles sont toujours déterminantes, bien que nous nous en rendions compte uniquement lorsque leur « autorité » perce, leur permet d'accéder à la conscience, de se révéler en tant que telles. En effet, ce n'est qu'exceptionnellement que l'ambiance émerge à la surface de la conscience, à des moments particuliers : des moments d'*errance consciente de l'attention*.

Les concepts de « milieu sonore » ainsi que d'« ambiance sonore » et d'« atmosphère sonore » seront particulièrement présents dans cette thèse. Ils témoignent de l'évolution de la pensée écologique du son qui s'est tournée vers chaque plus de relationnalité et de finesse.

de lui-même. Dans le cas contraire, la mise à distance peut être trop marquée, et c'est du monde que l'individu se voit alors dépossédé : rien ne semble l'atteindre, rien ne semble avoir d'importance ni de profondeur (cf. Thibaud, 2012 (1), p. 5).

PROBLÉMATIQUE ET PLAN

L'hypothèse que nous soutiendrons ici et à laquelle nous apporterons des éléments tout au long du texte est donc la suivante : en travaillant à partir de l'écoute (et en travaillant sur l'écoute), il est possible de faire converger art et écologie, de créer des formes et des pratiques qui relèvent tant de la musique et des arts sonores que de l'écologie (au sens large). Dans la thèse, l'idée est donc d'examiner comment opère cette convergence, et quelles sont les différences en fonction des pratiques : comment les pratiques de l'écologie sonore (promenades sonores, ateliers d'écoute, *field recording*, installations sonores) produisent-elles, à travers une « mise au travail » de l'écoute, une jonction entre la musique et l'écologie ? Comment se mêlent, en elles, des enjeux esthétiques et environnementaux, sociaux et mentaux ?

Nous consacrerons la première partie de cette thèse aux promenades sonores. Nous parlerons, tout d'abord, de la dimension « complète », « intégrale », « holistique », en nous référant à des ouvrages et articles issus de la recherche en danse (De Morant, 2012 ; Perrin, 2017), des arts plastiques (Barbanti, 2018 ; Davila, 2002), ainsi que d'articles divers provenant du site internet *Walking Art, Walking Aesthetics*³³, spécialisé dans le thème des promenades artistiques. Nous verrons ensuite quelles sont les stratégies de création que les organisateur·trices peuvent employer, en commentant des textes de Hildegard Westerkamp (1974, 2006), de Gilles Malatray (2021), Elena Biserna (2015, 2018), John L. Drever (2013), Bastien Gallet (2018) ou encore Andra McCartney (2010). Puis nous nous intéresserons à la promenade sonore comme lieu de rencontre entre l'art et le quotidien en invoquant les notions « d'infraordinaire » (Perec, 1989 ; Sheringham, 2013) et « d'inframince » (de Duchamp, reprise par Davila, 2010). Nous mentionnerons également, entre autres, un article de John L. Drever (2009). Le passage suivant traitera de la promenade sonore comme occasion d'apprentissage (plus exactement d'« apprentissage expérientiel ») et reviendra longuement sur une expérimentation réalisée par Anastasya Chernigina, Raphaël Bruni et l'auteur, avec un public d'adolescent·es déscolarisé·es. Un appendice, centré sur l'impact du microphone sur l'expérience sonore du monde lors des promenades, fermera cette première partie.

La seconde partie portera sur les ateliers d'écoute. Nous nous focaliserons longuement, dans un premier temps, sur les *Sonic Meditations* de Pauline Oliveros, qui correspondent à des protocoles d'écoute à réaliser en groupe. Puisque dans certaines de ses *Sonic Meditations* il est demandé aux participant·es de mettre en relation les flux (sonores) de leur corps avec ceux du milieu extérieur, nous prendrons le temps d'examiner comment la proposition de Oliveros permet de mettre les participant·es à l'écoute d'autres « niveaux de réalité » (cf. Mourélos, 1964 ; Oliveros, 1999, Luett, 2010) et se rapproche des pratiques écosomatiques, telles qu'elles ont été théorisées par Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (2019). Nous consacrerons quelques pages à la question du partage de l'écoute, en insistant sur la dimension capacitante de l'écoute collective que la pratique des *Sonic Meditations* peut générer. Nous présenterons des témoignages (Allison, 1994 ; Gardner, cité dans Mockus, 2008) et discussions (Farinati & Firth, 2017) allant dans le sens d'une telle pensée de l'écoute. Nous envisagerons également les *Sonic Meditations* comme des

³³ Que l'on peut consulter sur le lien suivant : <https://walkingart.interartive.org/>

pratiques de soin (cf. O'Brien, 2016) et introduirons le concept de *care* (Gilligan, 1982 ; Brugère, 2009 ; Zielinski, 2010 ; Ginot, 2021). Nous reviendrons ensuite sur différents types d'ateliers d'écoute qui se situent dans la continuité des *Sonic Meditations* : les ateliers d'écoute collective (Gendron-Blais, 2021), les protocoles d'écoute et les partitions pour l'écoute (de Carla J. Maier, Cathy Lane ou encore Iris Garrelfs), et les pratiques d'improvisation avec le lieu (John Grzinich).

Dans la partie suivante, nous parlerons de la pratique du *field recording*, présenterons rapidement les travaux de compositeur-trices telles que Hildegard Westerkamp, Jez Riley French, Jana Winderen ou encore Valentina Villarroel, et analyserons plus en détail certaines pièces de Graciela Muñoz Farida et Francisco López. Nous ferons référence aux travaux de Katharine Norman (1996) et d'Alejandro Reyna (2018) sur la relation entre musique et partage des expériences, ainsi qu'à ceux de Keith Basso (2016) à propos d'une anthropologie du lieu. Pour l'analyse de *Ruta Kawésqar-Yagán* et *Oschkan*, de Graciela Muñoz Farida, nous ferons appel aux travaux de l'anthropologue Ángel Acuña (2013, 2016), ainsi qu'aux idées d'« expérience-limite » (reprises de Georges Bataille et revues par Foucault, 1994, puis Bourdeilh, 2010) et de *sound diary* (que l'on trouve chez Duffy et Waitt, 2011). Pour l'analyse de *La Selva*, de Francisco López, nous nous référerons, entre autres, aux travaux de Solomos (2019) sur l'écoute phénoménologique comme relation au monde, et de Norman (2010, 2012) sur la faculté des œuvres sonores à produire du commun expérientiel.

Un interlude-interférence abordera la thématique du bruit de fond. Nous y parlerons, avec Biddle (2013), Guionnet (2003), LaBelle (2015), de la question des sons non voulus et de leur possible usage musical. Nous exposerons également une discussion autour de la place qui y est laissée au bruit dans l'écologie acoustique (Schaffer, 1979 ; Thompson, 2017) ainsi que dans d'autres modèles (Di Scipio, 2015). La dernière partie de cet interlude-interférence s'emploiera à analyser le travail de Jean-Luc Guionnet, avec Seijiro Murayama (*improvisation du 11 juin 2016*) et Eric La Casa (*Slapshot*, 2007).

La dernière partie traitera des installations sonores *in situ*. Après une rapide introduction aux arts sonores et aux installations *in situ* – nous reviendrons sur une série d'exemples d'installations, créées par des artistes tels que Maryanne Amacher, Max Neuhaus, Akio Suzuki, Gordon Monahan, Rudy Decelière, Agostino Di Scipio ou encore Nikola Bašić – nous analyserons, plus en détail, l'installation *Music Chapel*, de Dominique Leroy, qui est une installation sonore permanente située à Kerminy, en Bretagne – Kerminy est un lieu de résidence artistique décroissant et en chemin vers l'autogestion. Ensuite, après avoir montré comment l'écoute pouvait être mise en relation avec une sensibilité particulière au temps historique (notamment en relation à l'histoire complexe des milieux environnementaux), comme nous le verrons en nous appuyant sur Barbanti (2021), Locher & Quenet (2009) et Rockhill (2012), nous aborderons les notions d'« utopies concrètes » (d'Ernst Bloch, puis repris par Broca, 2012 ; et Dinnerstein, 2016) puis de « décroissance » (nous mentionnerons un article de Bengi Akbulut, 2019) – que nous interrogerons du point de vue de l'art et de la musique avec Solomos (2021), Duhem (2014), ou encore Di Scipio (2020). Ces différentes pistes de réflexion seront chaque fois appliquées au cas concret qu'est *Music Chapel*.

L'objectif principal de cette thèse étant d'analyser des œuvres et des pratiques dans lesquelles la musique rencontre l'écologie – dans son sens multiple –, nous avons

mobilisé des outils issus de la pensée musicale récente et des *sound studies*, ainsi que de différentes disciplines telles que l'anthropologie, la philosophie, l'histoire, ou les recherches dans d'autres domaines artistiques (en danse, en arts plastiques, etc.). Une telle méthodologie, interdisciplinaire, s'est imposée du fait des nombreux enjeux déployés par les œuvres qui débordent les questions habituellement traitées par la musicologie : le rapport entre écoute, corps et mouvements implique des commentaires appuyés sur les écrits de la recherche en danse ; l'ouverture documentaire de l'écoute peut quant à elle impliquer des incursions sociologiques ou anthropologiques, etc.

Enfin, en ce qui concerne le choix des travaux artistiques présentés, nous dirons que chaque fois les œuvres choisies détiennent quelque chose d'écosphique, dans le sens où elles cherchent à articuler différents registres de l'écologie : par exemple, dans le cas de Graciela Muñoz Farida, en allant enregistrer des paysages chargés d'une histoire personnelle (un voyage transformateur accompagné de son fils en bas âge) et collective forte (celle des peuples kawésqar et yagán, et de leur extermination et de leur assimilation) ; dans le cas de Dominique Leroy et Marina Pirot, en initiant une écoute qui invoque différentes histoires, humaines, techniques, environnementales, etc., dans lesquelles les sujets se sentent impliqués (dans lesquelles ils se sentent « à la pointe de l'histoire ») ; ou encore, dans le cas de Pauline Oliveros, en situant ses propositions à la frontière de l'expérimentation de soi (de son *sensorium*, de son corps, de sa voix), du partage des singularités et de l'exploration sonore du monde .

CHAPITRE 1.

LES PROMENADES SONORES : DES PRATIQUES D'ÉCOUTE MUSICALE À LA RENCONTRE DU MONDE

1.1. INTRODUCTION DE LA PARTIE

Durant une promenade sonore nous marchons en silence, généralement en groupe, pour écouter ce qui nous entoure, afin de prendre conscience des sons que nous pouvons rencontrer dans les lieux que nous traversons. Ainsi, elle vise à *augmenter notre conscience sonore, notre sensibilité à l'espace, aux microdétails, au corps et aux interactions sonores* (ce qui est le propre de l'écoute musicale, dans son acception élargie). Pour cette raison, parce que l'enjeu est l'ouverture de l'écoute (et que donc cette ouverture nécessite d'être initiée et développée) les artistes y ont joué et y jouent un rôle central.

Les promenades sonores, du moins dans la forme sous laquelle nous les étudions, ont émergé à la fin des années 1960 et connurent un développement important dans les années 1970 – conduisant à la diversité de pratiques que nous connaissons maintenant –, à la fois dans le champ des arts sonores et des musiques expérimentales (avec des figures comme Max Neuhaus et Christina Kubisch), et dans le champ de l'écologie acoustique (Murray Schafer, Hildegard Westerkamp ou encore Andra McCartney).

Murray Schafer (1977-1979) dans *Le Paysage sonore*, établit une distinction entre les promenades d'écoute et les promenades sonores. Les premières, selon lui, se font à un « rythme tranquille », et sont relativement spontanées, là où les secondes sont établies à partir d'une partition, qui, en prévoyant un itinéraire ainsi que des consignes en fonction des points d'écoute, prépare l'expérience de l'auditeur·trice. Dans ces dernières, les promeneur·ses peuvent également directement prendre part au paysage sonore, en « frappant sur les boîtes de conserve, dans un magasin », ou en « chantant des airs suivant les harmoniques des néons » (cf. Schafer, 1977-1979).

Cette distinction est utile, mais nous aimerions la décaler légèrement, en rangeant d'un côté *les promenades durant laquelle les auditeur·trices sont silencieux·ses et à l'écoute du paysage tel qu'il s'offre à l'oreille* (catégorie qui inclut les promenades avec des consignes d'écoute et une préparation de l'itinéraire), et en plaçant d'un autre *les promenades qui incluent des interventions sonores supplémentaires* (frapper sur les boîtes de conserve, amplifier les bruits de pas, superposer aux sons du lieu des narrations spécifiques, etc.).

Dans cette seconde catégorie, nous pouvons trouver la *Walking Machine* (2003) de Jessica Thompson, promenade au cours de laquelle les participant·es ont des micros-cravates accrochés à leurs chaussures, et un casque retransmettant en direct le son des pas amplifié ; les *Electrical Walks* de Christina Kubisch, série de promenades organisées depuis 2003, au cours desquelles les participant·es sont équipé·es d'un capteur d'ondes électromagnétiques et d'un casque leur permettant de percevoir sous forme de sons (des sortes de *buzz*) les champs magnétiques présents dans la ville, ou encore les contributions de Janet Cardiff qui, depuis les années 1990, propose des promenades où l'auditeur·trice est muni·e d'un lecteur MP3 – diffusant dans un casque des éléments de narration liés aux lieux traversés – et d'une carte. Les couches « d'histoires possibles » (cf. Biserna, 2015) se superposent (présentes et passées, fictives et réelles), transformant le monde en une gigantesque scène de théâtre. Nous ne reviendrons pas, au cours de ce chapitre, sur les promenades appartenant à cette seconde catégorie, et renverrons aux travaux d'Elena Biserna (2015 ; 2018) sur ce sujet.

Quant à nous, nous généraliserons l'expression « promenade sonore » en l'utilisant pour désigner tant les promenades spontanées que comprenant des consignes d'écoute et un itinéraire prédéterminé, ainsi que pour parler des promenades où l'auditeur·trice est muni·e d'un enregistreur portable.

Mais quoi qu'il en soit, les artistes promeneur·ses, même s'ils ne génèrent pas de sons, produisent une médiation entre l'auditeur et son milieu sonore, et permettent à toutes les participant·es de prendre part au processus de création, d'être actif·ves dans la production d'intensités perceptives et affectives.



Exemple 3 — Photographie de la promenade sonore dirigée Hildegard Westerkamp au Royal Botanical Garden de Melbourne, 2003³⁴.

Si l'on s'intéresse à la promenade sonore depuis la musicologie, c'est justement pour étudier ce qu'il y a de musical dans cette pratique. Certes, pour ce faire, il est incontournable d'envisager les notions de « musical », de « musicalité » de manière ouverte, pouvant inclure l'écoute – une écoute qui serait « musicale » et « musicalisante », justement – des sons de nos milieux. Si une chose est certaine, c'est qu'en remettant en question cette pratique, on trouve rapidement de nombreux éléments qui légitiment cette démarche : la posture d'écoute comme étant une posture musicale, les choix de l'itinéraire comme étant une manière de composer, les consignes d'écoute faisant office de consignes musicales, l'écoute collective rappelant l'expérience du concert, etc.

Ce faisant, une telle pratique ouvre la notion de « musique » à un champ de création en lien avec un ensemble d'enjeux écologiques, nous conduisant à expérimenter notre implication dans les milieux, et à nous vivre en tant que sujets, que subjectivités en constante reconfiguration. C'est une dynamique absolument nécessaire pour émanciper notre rapport à la musique et au son.

Qualifier de « musicales » un certain nombre de pratiques de la promenade sonore, c'est une manière de chercher à décentrer la musique sans renoncer à ses exigences esthétiques et sociales. Cela permet, notamment, de conceptualiser la musique comme un devenir et non comme un donné, de conceptualiser l'écoute comme « artifiante »,

³⁴ Photographie de Vivien Dilkes-Frayne publiée dans *Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 4, n° 2, 2003, p. 40.

« musicalisante », comme manière de produire une convergence entre les enjeux de l'art et les processus de la vie – ici, les processus internes à la personne qui marche (ses affects, perceptions et pensées), les processus des milieux traversés et ceux de la promenade qui émerge, avec sa forme propre.

Cette pratique repose sur la responsabilité (et la responsabilisation) des auditeur·trices, sur un effort de s'engager dans le monde, sur une « discipline » de la sensibilité et de la pensée, qui représente un risque pour l'artiste – le risque que ça « ne prenne pas ». En fait, c'est une de ces formes qui restent assez marginales, non pas par volonté élitiste³⁵, mais parce qu'elles sont moins confortables, et particulièrement fines à atteindre. Mais n'est-ce pas, pour le moment, le lot de toutes les pratiques émancipatrices ? – car c'est bien d'émancipation dont nous parlons : il s'agit de décoloniser notre relation à la musique, au son, sortir de l'évidence que la musicalité doit être automatiquement dépendante de la possibilité de dominer le son, de contrôler le son, de normativiser l'écoute.

Les promenades sonores et les ateliers d'écoute (qui feront l'objet de la partie suivante) sont les formes qui nous apparaissent les plus proches de ce désir que nous avons de valoriser l'écoute comme geste à partir duquel émerge la musique. Bien sûr, ces pratiques sont complémentaires – et sans doute interdépendantes – avec d'autres manières de vivre la musique et de musicaliser nos vies, que ce soit par des formes plus traditionnelles ou autrement expérimentales (concerts, écoute de disques, improvisations, etc.).

Les usages de la forme promenade dans la musique et les arts sonores s'inscrivent dans une histoire interdisciplinaire³⁶, où elle se voit ressaisie par les poète·sses, philosophes, performeur·ses, photographes, danseur·ses, philosophes ou encore les cinéastes (en plus des musiciens et artistes sonores). Dans un premier temps, nous aborderons donc les promenades de manière générale, en mentionnant toutefois les spécificités liées au sonore. Ensuite, nous nous centrerons plus spécifiquement sur les enjeux des promenades sonores, en abordant la question des stratégies compositionnelles et improvisationnelles employées par les artistes, et nous rapprocherons la promenade sonore des thématiques du quotidien et de l'apprentissage expérientiel – tout en gardant à l'esprit les questions suivantes : quels sont les enjeux musicaux des promenades sonores ? Quels sont leurs enjeux écologiques ? Comment est-ce que ces deux dimensions, musicales et écologiques se nourrissent mutuellement ?

³⁵ Au contraire, de nombreux·ses artistes promeneur·ses s'emploient à diffuser leur pratique dans les milieux les plus divers, en l'adaptant aux différents publics.

³⁶ C'est surtout à partir des années 2000 que les promenades, comme pratiques artistiques et sujets de recherches en art, ont explosées (cf. Morris, 2018). Aujourd'hui, il existe même un réseau social mettant en relation des artistes-marcheurs·seuses de différents pays : <http://www.walkingartistsnetwork.org/details-of-member/?pdb=16>

1.2. LA PROMENADE ARTISTIQUE : UNE FORME HOLISTE

1.2.1. La promenade comme forme dynamique et comme « art dans le monde »

Pour aborder la thématique des promenades³⁷ dans l'art, Thierry Davila, dans son ouvrage *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (2002), recourt au concept de « cinéplastique » : les formes d'art dont on parle lorsque l'on parle de promenades artistiques sont relatives à une *plasticité dynamique*. En effet, la forme promenade correspond à un système – incluant un sujet, un environnement, et un déplacement physique dans l'environnement – qui évolue, cherchant à intégrer dans sa structure même les événements auxquels elle assiste – cela modifiant cette structure, ce qu'elle définit comme dedans ou dehors, comme structurel ou accidentel, et mettant en question la stabilité supposée des formes (cf. Davila, 2002, p. 23). La promenade relève alors de la forme à la fois en tant qu'elle *donne forme* (en tant que cadre, elle donne lieu à une expérience esthétique particulière) et qu'elle *prend forme* (au fur et à mesure de l'expérience, ce cadre change). Autrement dit, la déambulation dans l'art (mais aussi ailleurs) est productrice d'une attitude et d'une forme, *et est « elle-même l'attitude ou la forme »* (Davila, 2002, p. 15)³⁸, et est dynamique : la promenade artistique fait partie de ces formes qui se reconfigurent au cours de l'expérience.

L'expérience sensible du déplacement est l'occasion d'un déplacement de la relation sujet-milieu. À travers les promenades, les sujets donnent forme aux territoires qu'ils arpentent. Lors de celles-ci se rencontrent la sensibilité des promeneur·ses (ses orientations, ses dispositions, son rythme) et le « contenu sensible » de l'endroit (ses formes, ses sons, ses couleurs et ses lumières, ses odeurs, ses espaces, ses flux, etc.). Dit autrement, un·e promeneur·se, en s'orientant, propose un chemin qui émerge et s'adapte au contexte (accidents, contraintes, événements, appels et tentations, etc.) et par les rythmes de ses mouvements participe au rythme de la succession des phénomènes (révélant plus rapidement de nouveaux fragments du monde en accélérant, faisant bouger le paysage perçu en tournant la tête, etc.) ; et, en retour, ce qu'il percevra du monde, ce qui l'affectera, conduira ses pas, modulera son rythme et sa posture.

Les pratiques « actuelles » (à la différence des praticiens du *land art* des années 1970, par exemple, ou plus généralement de ce que Davila nomme le « nomadisme

³⁷ Thierry Davila parle davantage de « marches » que de « promenades » (et l'on parle parfois de « balades »), mais il est d'usage dans les études en musique et en danse d'utiliser le terme « promenade », comme en témoignent les journées d'études du 12 et 13 janvier 2018, organisées par Nicolas Donin et Julie Perrin : « Les promenades sonores et chorégraphiques en question »

(https://www.musicologie.org/17/les_promenades_sonores_et_choregraphiques.html). Là où la marche insiste sur l'engagement du corps, la promenade met au centre le déplacement, expérimenté pour lui-même, et non pour aller quelque part (on dit « marcher vers... » mais pas « se promener vers... »).

³⁸ Cela suit l'idée que le terme « plastique » a deux sens : « qui a le pouvoir de donner la forme » et « susceptible de changer de forme » (Davila, 2002, p. 22).

moderniste ») ont pour caractéristique de réinsuffler du corporel, de l'instabilité et des processus contextuels dans la création : ce qui compte dans la mobilité, ce n'est plus seulement les œuvres qui en aboutissent, mais aussi, encore une fois, l'expérience du déplacement lui-même. Désormais, « ce qui est au centre de la forme artistique de la promenade est la promenade elle-même, et le désir de créer des connexions directes entre le corps qui marche, les milieux sociaux et physiques qu'il traverse et les autres êtres vivants qui habitent ces milieux³⁹ » (Morris, 2018, nous traduisons).

Les pratiques des promenades artistiques répondent à une double volonté (cf. Davila, 2002, p. 176 et Barbanti, 2016) : d'une part, de sortir l'art des sphères (conceptuelles et matérielles) de la « neutralité esthétique », de repenser l'engagement de l'artiste dans le monde et de le faire sortir les pratiques artistiques et musicales du musée et de la salle de concert afin de les confronter aux lieux réels, concrets, habités, éprouvés ; d'autre part, d'inclure pleinement le monde – les lieux concrets, les histoires vécues, les réalités environnementales et psychosociales, politiques, en tant que telles – dans le travail artistique. Mieux encore : il s'agit de faire se rencontrer l'ouverture de l'art (en ce qui nous concerne de la musique, des arts sonores) avec l'appréhension artistique de ce qui le déborde (du monde sonore dans sa multiplicité). Cela enclenche une reconfiguration des enjeux esthétiques ainsi que du rôle de l'artiste et des stratégies qu'il a à sa disposition.

La forme promenade est une forme artistique qui nous apparaît comme étant particulièrement engagée à produire de la rencontre – et encline à se voir transformée *en tant que forme* par cette rencontre, chaque fois différente car située – entre l'art et le réel, entre l'art et la vie. C'est une forme d'art que l'on pratique dans les milieux, en étant attentif·ves et présent·es à eux, à leur écoute.

1.2.2. Une expérience holistique : corps et polysensorialité, imaginaire et histoires

Quel que soit le sens privilégié et quelle que soit l'orientation de la sensibilité, l'expérience de la promenade est toujours une expérience intégrale dans le sens où elle engage le corps, les différents sens, ainsi que la pensée et la mémoire. Elle permet également de *les mettre en lien*, et de faire se rencontrer les facultés humaines – de sentir et de penser – et le monde, produisant « idéalement [...] un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent, un peu comme trois personnages qui se mettraient enfin à converser ensemble, trois notes qui soudain composeraient un accord. Marcher nous permet d'habiter notre corps et le monde sans nous laisser accaparer par eux. Nous sommes libres, alors, de penser sans pour autant nous perdre entièrement dans nos pensées » (Solnit, 2002, p. 12). Cette recherche de lien entre corps, esprit et monde est, nous semble-t-il, une motivation commune aux différentes pratiques artistiques de la promenade.

³⁹ « The central gesture of the artistic medium of walking is the walk itself, and the desire to create direct connections between the walking body, the social and physical landscapes it traverses, and the other living beings that inhabit those landscapes » (nous avons remplacé le terme *medium* par celui de forme pour ne pas perturber le déroulé de nos propos avec l'introduction d'un nouveau concept).

1.2.2.1. Expérience somatique et polysensorialité : le cas de la danse

Pour Hartmut Rosa (2018, p. 110), l'attitude corporelle d'une personne qui marche est un indicateur de résonance ou d'aliénation. Elle « révèle à la fois son comportement à l'égard du monde et la manière dont elle se perçoit *dans le monde* ». Il existe un lien entre le projet de soi, le projet commun et les comportements spatiaux de notre corps (Rosa, 2018, p. 111, mentionne à ce propos la philosophe américaine Iris Marion Young⁴⁰).

Dans la majorité des promenades artistiques, l'attention au corps, à ses sensations internes et à ses dynamiques spatiales, joue un rôle déterminant, mais c'est dans les « promenades chorégraphiques » qu'elle trouve son lieu privilégié. Dans son article « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », la chercheuse en danse Julie Perrin analyse l'expérience produite par *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz, expérience au cours de laquelle le ou la participant·e reste en silence, les yeux fermés et se laisse guider par l'artiste suivant des modes de toucher variés. Lors d'une telle expérience, le ou la promeneur·se marche lentement, et se sent « peser sur le sol », prend conscience de son corps, de ses mouvements, de son contact avec l'environnement (par le sol, par les sons, par les odeurs) ainsi que l'accompagnatrice et génère des petites intentions et des micromodifications de sa posture. Voici un témoignage des premiers moments de la pratique :

Mon attention se focalise d'abord sur les sols [...] avec leurs dénivelés, leurs bosses, leurs failles ; les pavés parfois. Le pied s'assure de son support, car l'équilibre est en jeu. [...] Je pèse sur le sol, tandis que mon ouïe se tend et que s'éveillent les zones en contact avec Myriam : ce sont là les nouveaux modes d'orientation qui me permettent de cheminer, c'est-à-dire de tenir debout et de m'orienter. Je marche lentement d'abord, pour goûter cette exploration des supports. C'est une découverte des matériaux, de leur résonance aussi [...] La posture signale un moment de notre rapport à l'environnement (Launay & Roquet, 2008) et reflète les affects comme les combinaisons du sentir propres à chaque instant. Car il apparaît bien vite qu'il s'agit d'abord de cela : non pas rejoindre un lieu quelconque, mais traverser la ville et l'explorer en déployant mes propres compétences perceptives. [...] De fait, les variations de l'attention ne cessent jamais de fluctuer : je passe d'une concentration focalisée à une perception périphérique, à des moments

⁴⁰ Dans nos sociétés modernes, ajoute le sociologue allemand, la culture dominante est une « culture du regard baissé » (Rosa, 2018, p. 110) qui indique que l'on n'attend plus rien du monde qui ait un sens pour nous. Ainsi, prendre conscience de notre posture et lui redonner du jeu libre favorise la réalisation d'expériences auxquelles nous attribuons de la valeur, et multiplie les possibilités de donner de la valeur aux choses, aux gens, aux lieux, et à l'expérience de la vie sur Terre en général.

Chapitre 1

d'attention flottante, de rêverie, de distraction, d'inattention nécessaire aussi. Car j'ai pu ressentir une forme de fatigue liée à la tension vers l'écoute exacerbée de la ville alentour – écoute gravitaire, kinesthésique, sonore, haptique, olfactive... (Perrin, 2017, p. 5.)

Si, dans le cadre des promenades chorégraphiques, l'attention est focalisée sur le corps, vécu depuis l'intérieur et dans sa relation avec le monde, dans le cas des promenades sonores également le corps est important : il ne s'agit jamais uniquement de travailler et faire travailler nos compétences à appréhender les qualités acoustiques du lieu, le son n'est pas désolidarisé de notre sensibilité aux « contours du corps, [à] ses extensions possibles, voire [à] sa qualité dispersive » (c'est-à-dire notre sensibilité proprioceptive) ainsi qu'à celle des espaces, des distances, des volumes ou encore de simultanéité qui existent entre les variations du son, des flux de l'air, des gestes et des sensations (cf. Perrin, 2017, p. 7).



Exemple 4 — Photographies de la série de promenade *Walk, Hands, Eyes* (Edinburgh), qui se sont tenues entre novembre 2019 et février 2020⁴¹.

Une promenade artistique, en tant qu'elle engage le corps, l'éprouve de l'intérieur et dans son rapport au milieu, relève toujours quelque part d'une « pratique écosomatique⁴² » – où le corps est vécu comme système vivant en lien avec les milieux qui lui sont extérieurs (cf. Clavel, 2017, p. 10⁴³). En effet, le corps peut être appréhendé comme une « mesure du milieu », car il est un « écosystème perméable », interagissant avec l'extérieur. Pour cela, explique une autre chercheuse en danse, Alix De Morant (2012), on peut observer précisément les changements physiologiques –

⁴¹ Photographies provenant du site de l'université d'Edinburgh :

<https://www.trg.ed.ac.uk/exhibition/myriam-lefkowitz-walk-hands-eyes-edinburgh>

⁴² Nous reviendrons plus tard sur cette notion.

⁴³ En ce qui concerne la question du corps des marcheur·ses, notons que des artistes et théoricien·nes (notamment issu·es des recherches sur les pratiques somatiques et écosomatiques, tel·les qu'Isabelle Ginot) travaillent sur les questions du handicap (moteur ou sensoriel) et des limitations progressives dues aux blessures répétées et à la diminution des capacités physiques avec l'âge, etc. – et à tout ce qui peut empêcher la marche libre – le terrain, ses contraintes et ses dangers.

plus ou moins infimes –, en fonction de la luminosité, de la température, de l'humidité, etc.⁴⁴.

Comme le montre la description de Julie Perrin, la promenade est polysensorielle. Bien sûr, dans son cas, la vue n'en fait pas directement partie – quoi que, sans doute, les variations de luminosité, même à travers les paupières, aient participé à la production des impressions. Notons d'ailleurs que les informations visuelles recouvrent généralement les informations issues des autres sens, et que la soustraction du rapport visuel au monde a été une stratégie artistique permettant d'approfondir les autres modes de perception (et d'expérimenter d'autres manières d'être au monde, cf. Barbanti, 2020).

Quel que soit le sens privilégié, ou le centre de l'intention, l'expérience de la promenade est toujours polysensorielle parce que les autres sens continuent de fournir des informations sur ce qui nous environne, que nous corrélons entre elles, et qui viennent influencer l'orientation globale de notre sensibilité, incluant le(s) sens souhaitant être privilégié(s). Dans tous les cas, prendre le temps d'entrer en relation « esthétique » (au sens d'*aisthesis*) avec les lieux que l'on traverse a de grandes chances de produire un déclic, un « ré-épaississement » de notre rapport sensoriel au monde, plus riche que celui qu'induit notre usage exclusif et atrophié de notre regard habituel, porté à la va-vite, qui réduit, met à distance et cadre le monde pour optimiser son intelligibilisation et son exploitation. Ce n'est évidemment pas le regard qui est dénoncé ici, mais son usage aliénant, réducteur, motivé par la volonté de gagner de temps, d'optimiser, de conformer nos existences aux logiques de la rentabilité économique. Au contraire, l'attention patiente à ce qui constitue nos horizons, aux mouvements et aux flux du paysage, à ses textures et à ses grains, aux formes dans leur singularité et aux relations entre ces formes, aux intensités lumineuses, etc. Et puis, il y aurait beaucoup à dire sur la relation entre le regard et les autres sens, et sur la nécessité culturelle, liée à ce que l'on expliquait précédemment, d'horizontaliser ce rapport, de sortir le visuel de son statut de sens dominateur dans la culture occidentale (cf. Barbanti, 2020, en particulier le paragraphe intitulé « Le paradigme rétinien occidental »). Pour ce faire, encore une fois, il s'agit de laisser de la place aux autres sens pour les mobiliser activement et les faire interagir, les laissant ainsi se nourrir réciproquement.

Voici les témoignages de Calume et d'Élisabeth, collectés lors de la discussion qui a suivi une promenade sonore ayant eu lieu à l'université Paris 8, en mai 2019 :

J'ai eu une expérience synesthésique, c'est-à-dire que j'étais très conscient de ce que je voyais : les marguerites, les brins d'herbe qui m'effleuraient, les feuilles, tout ça (Calume). On se met à voir, à sentir, et avoir une sorte de perception très forte du corps des autres, de leur déplacement [...] Le moindre déplacement se met à avoir du poids et du sens [...] Pour moi,

⁴⁴ Alix De Morant évoque Min Tanaka et le *Body Weather*. L'observation du corps changeant, explique-t-elle d'ailleurs, pourrait déjà être considérée comme de la danse en soi (avec une conscience des sensations et des jeux d'intentions corporels ou encore une libération du mouvement). Cela fait bien sûr écho à notre volonté d'intégrer dans la musique et les arts sonores l'écoute de nos milieux sonores.

Chapitre 1

c'était très frappant de voir que c'était induit par le lieu, les sons, les couleurs, la lumière et la présence des autres [...] Je voyais que ça changeait des choses dans nos déplacements qui devenaient parfois très précautionneux, très joueurs, très visiblement sensibles [...] On était vraiment dans le lieu, avec les autres. Moi, c'est ce qui m'a vraiment frappée... et dans une expérience corporelle très singulière (Élisabeth).

Dans un certain nombre de promenades artistiques, cette dimension (éco)somatique et polysensorielle est prise en charge par l'attention portée au pas, et cela laissant une belle part au son. Le pas est le premier contact corporel avec l'environnement lorsque l'on marche. Il est aussi synonyme de marque, d'empreinte, qui témoigne de la « performativité » de notre présence et notre passage dans l'environnement (qui ici est avant tout la présence du corps et de son poids). L'empreinte est le résultat *matériel* d'un contact, et le « bruit de pas » (comme signal sonore) le résultat *événementiel*. Il serait alors à la fois matériel, dynamique, c'est-à-dire relatif à un mouvement, vibratoire, énergétique. Il établirait une continuité entre le geste corporel et l'environnement, venant activer le milieu acoustique (tout en propageant les vibrations produites par le contact avec le sol dans notre corps). Inversement : le milieu acoustique transforme le bruit de pas. Il génère un effet de présence, et nous situe (notamment parce qu'il active les alentours) dans un espace. Il est le premier événement qui nous permet de lire et de réécrire le milieu dans lequel nous sommes situées – en tant que corps percevant. Pour Elena Biserna, l'écoute du « bruit de pas » serait le modèle de l'exploration, par la perception mais aussi de la participation et de la modification, du milieu sonore : de la relation matérielle, mais aussi encorpée, située, mutuelle, avec notre contexte (relation à partir de laquelle il est possible de révéler et de réécrire l'espace) (cf. Biserna, 2018).

1.2.2.2. Imaginaire et histoires

Les différents théoriciens (Augoyard, 1979 ; Biserna, 2015 ; De Certeau ; 1990, Perrin ; 2017 ; entre autres), suggèrent d'appréhender la promenade comme une histoire en construction, car à travers elle émerge de la narration : l'expérience est ressaisie, intégrée dans la continuité de nos existences individuelles et collectives. Cette narrativisation nécessite généralement de recourir à l'imaginaire. L'imaginaire, ici, n'est pas compris en opposition au réel, mais comme co-constitutif de celui-ci : il est convoqué pour produire du lien entre les événements perçus. En effet, dans l'expérience vécue, puisque le réel sans cesse nous dépasse, puisque la diversité des informations sensorielles excède notre capacité à les traiter, nous construisons des histoires – individuellement et collectivement – pour nous y frayer un chemin cohérent, qui a du sens.

Pour Elena Biserna (2015, p. 13), la promenade artistique, du fait de la disponibilité perceptive et affective qu'elle offre, plonge le sujet dans cet espace où interagissent le réel et l'imaginaire, lui permettant de prendre du recul sur les lieux – notamment les lieux ordinaires – auxquels il est confronté, de changer de perspective, de transformer les représentations que nous en avons, et finalement de transformer nos actions (cf. Biserna, 2015, p. 13). Au fond, il s'agit de « quitter la description d'une réalité telle qu'elle est pour la charger d'une virtualité, d'un possible duquel on s'équipe pour revenir au monde en ayant entrevu une autre forme. [...]

[Cela] rapproche le sentir et l'imaginaire [– ce dernier pouvant être] considéré comme un processus dynamique qui fonde le fonctionnement du sentir » (Perrin, 2017, p. 15).

Dans le cas de la promenade chorégraphique citée précédemment, c'est un imaginaire propre au corps qui a été largement convoqué par Julie Perrin. Il s'agit d'un imaginaire émergeant de la rencontre entre les schèmes issus de notre histoire perceptive et culturelle et l'expérience actuelle, et qui est « essentiellement proprioceptif (les contours du corps, ses extensions possibles, voire sa qualité dispersive) et spatial (distances, volume, variation des densités de l'air, localisation) » (Perrin, 2017). Un imaginaire permettant d'introduire concrètement de la liberté, du jeu, dans la manière d'expérimenter son propre corps et sa relation au milieu.

Dans le cas de promenades sonores urbaines, la présence d'autres piéton·nes est propice à l'appréhension de la ville comme une multitude d'histoires humaines. Voici un témoignage allant dans ce sens, celui d'Alexis, étudiant en licence de cinéma, recueilli lors de la discussion suivant une promenade sonore réalisée à Saint-Denis⁴⁵ :

Je riais tout seul, à certains moments, tellement rien ne m'échappait. Par exemple quelqu'un qui en passant se frottait les mains pour les réchauffer, pendant que quelqu'un d'autre faisait rouler sa valise. [...] J'ai eu l'impression d'être un supersentant. Cette dame qui mangeait un sandwich. Elle pensait que personne au monde ne l'entendait, mais je lui disais en pensée : « moi je t'entends ».

Disant cela, Alexis pointe le fait que son attention – par le biais des sons – s'est portée sur la présence d'autres sujets humains. Que son histoire est entrée en contact, si minimal soit-il, avec d'autres histoires.

Cela rejoint les propos de théoricien·nes (tel·les que Jean-François Augoyard, 1979 et Michel De Certeau, 1990), qui se sont penché·es sur la dimension performative de la promenade urbaine et sur le fait que les corps en déplacement participent à définir la ville. La marche se révèle alors comme action, et les promeneur·ses sont appréhendé·es en tant qu'ils créent des histoires sans auteurs (à leur insu) ni spectateurs – elles passent souvent inaperçues par les marcheur·ses mêmes, et les décideurs, organisateurs et penseurs de la ville restent aveugles à ces histoires, qui sont contingentes, hasardeuses, improvisées, situées, instoppables. Cet ensemble d'histoires, c'est ce que les promenades artistiques peuvent révéler. Elles peuvent conduire à expérimenter la ville comme un milieu humain qui constitue un corps vibrant, complexe et en perpétuelle transformation. Et les promeneur·ses peuvent se sentir à la fois observateur·trices et parties des processus de la ville. Cela peut s'étendre aux non-humains – notamment dans le cas de promenades non urbaines –, et l'imaginaire activer les histoires possibles d'une famille de canards, d'un écureuil, d'un ver de terre. Il peut également s'étendre à la totalité des êtres, organiques ou non, qui peuplent le lieu.

⁴⁵ Dans le cadre des journées d'études sur le fictionnalisme scientifique, organisées par le philosophe Ciro Bruni, nous avons été invité·es (Anastasya Chernigina, Raphaël Bruni et Antoine Freychet) à organiser une promenade sonore dans l'enceinte de l'université Paris 8, en mai (2019).

En engageant la sensibilité dans sa singularité, en mobilisant le corps et ses différents sens de manière interactive, la mémoire ainsi que la construction d'histoires, et en mettant ces facultés au service de la rencontre avec le monde, les expériences produites par les promenades artistiques ont un caractère intégral, complet.

1.3. LA PROMENADE SONORE : D'AUTRES MANIÈRES DE PENSER LA MUSIQUE, D'AUTRES MANIÈRES DE COMPOSER

1.3.1. La promenade sonore : un espace-temps réservé à l'écoute

Dans son article « Soundwalking as Ecological Practice » (2006), Hildegard Westerkamp explique que la promenade sonore est l'occasion d'exercer sans compromission sa faculté d'écoute (*uncompromised listening*). John L. Drever, quant à lui, parle d'écoute « attentive et impartiale », d'une écoute non lésée (*attentive unprejudiced listening*). Dans les deux cas est désignée une écoute portée librement, et qui permet l'accueil inconditionnel de l'événement sonore.

Si nous ouvrons nos oreilles à cette expérience du déroulement du son comme un *maintenant continu*, nous laissons inévitablement une porte ouverte aux surprises, à l'inattendu, au difficile et à l'inconfortable, au bruit ou aux inconforts potentiels du silence. Cela signifie rester avec le son pendant un certain temps, peu importe quelles réactions il peut susciter en nous. Il ne fait aucun doute que nous faisons tous face à l'inconfort lorsque nous sommes exposés à des paysages sonores perturbants ou au bavardage intérieur déstabilisant. Dans ces moments, décidons-nous d'ouvrir notre écoute *davantage* à la réalité de ce malaise et essayons-nous de produire des changements – c'est ce que je qualifierais de nature perturbatrice de l'écoute. (Westerkamp, 2016.)

Dans les pratiques de la promenade sonore telle que ces artistes-théoricien·nes (Hildegard Westerkamp et John L. Drever, mais on pourrait également citer Murray Schafer ou Andra McCartney) les proposent, les participant·es ménagent un moment réservé à une écoute ouverte, attentive aux événements qui surviennent, quels qu'ils soient⁴⁶. La démarche implique également d'atténuer l'envie de les définir, catégoriser, interpréter et juger immédiatement – c'est-à-dire d'essayer, *dans un*

⁴⁶ Dans les cas les plus inconfortables, cela permet de pratiquer sa flexibilité mentale, son attitude à écouter (et tolérer) des sons habituellement refoulés par l'oreille – les sons de travaux ou du trafic routier – ou encore son aptitude à tourner son écoute vers l'intérieur pour supporter des situations. Cela permet également de noter le degré d'inconfort causé par les sons trop forts, ou parasites, ou trop présents, trop longs, de voir comment il se manifeste, et éventuellement de prendre la décision de partir si cela s'avère physiquement ou psychologiquement dangereux (cf. Drever, 2009).

premier temps, d'écouter profondément, consciemment, le son, sans oublier qu'il existe aussi *en tant que son* (avec ses rythmes, ses fréquences ou encore ses espaces propres). Par exemple, il peut être demandé aux participant·es de discerner le bruit de fond des saillies, de distinguer les différents plans sonores, de laisser émerger les mélodies ou les harmonies présentes dans le milieu⁴⁷.

« La pratique de la promenade sonore pose, de manière inhérente, l'hypothèse que le paysage sonore est, en toutes circonstances digne d'être écouté. Ou, pour le dire autrement, qu'il vaut la peine de se consacrer, durant un certain temps, à l'acte d'écoute, et peu importe ce que rencontre l'oreille⁴⁸. » (Westerkamp, 2006.) Cette pratique pousse donc l'auditeur·trice à accorder, en quelque sorte, une « présomption de musicalité » aux sons *du lieu dans leur ensemble* : à persévérer dans son écoute, même si, en premier lieu, les sons semblent n'avoir aucune valeur particulière (à la différence, par exemple, du son d'un instrument de musique, pour lequel on aurait tendance à supposer un potentiel musical). L'auditeur·trice se rend disponible aux affects portés par ces sons, si banales que soient leurs conditions de production. Une telle écoute est alors une posture qu'il est envisageable d'adopter dans la vie quotidienne (nous y reviendrons).

En s'accordant des moments où l'on exerce ainsi son écoute sur un temps incompressible – car les phénomènes du monde sonore ont leur temporalité propre, que l'on ne peut pas réduire – on résiste à la tendance contemporaine à la fragmentation de l'attention et à la surmobilisation de l'énergie cognitive. Dans un contexte où l'attention est recouverte par la production et la consommation de masse et les impératifs de production et de consommation qui font que l'on « zappe » d'une pensée à une autre, d'une activité à une autre, en permanence, nous ôtant la possibilité de nous engager profondément dans ce que l'on fait, l'invitation minimale de la promenade sonore, celle d'écouter, d'explorer de manière curieuse et attentive le milieu par l'écoute, n'est pas anodine. Elle contredit l'accélération des rythmes de la vie, nous éloigne de la possibilité de faire des expériences de résonance (cf. Rosa, 2018), qui cherche à développer un autre rapport au temps et à l'attention que celui de la tendance dominante dans nos sociétés actuelles, colonisé par le capitalisme (cf. Crary, 2013 ; Citton, 2013).

Quiconque a expérimenté le changement d'état induit par l'écoute, la plongée dans le milieu sonore, sait qu'une telle invitation vaut la peine d'être rappelée – même pour un·e promeneur·se écoutant·e expérimenté·e.

⁴⁷ Pas nécessairement dans le sens tonal de ces termes, mais en tant que rapport cohérent entre des fragments et des successions de fragments du milieu sonore : par exemple, un rapport cohérent entre deux zones du spectre sonore. Les pratiques musicales environnementales sont justement une bonne occasion pour revoir les catégories de « mélodie » et d'« harmonie » (cf. Mancero *et al.*, 2017).

⁴⁸ « Inherent in the act of going on a soundwalk is the assumption that the environment is worth listening to during every second of the soundwalk. Or, to put it another way, that it is worthwhile to devote a certain time span to the act of listening, no matter what may meet the ear » (notre traduction).

1.3.2. « Voix intérieure » et « voix extérieure »

Avancer sur ses deux pieds rend semble-t-il plus facile le déplacement dans le temps ; l'esprit passe aisément des projets aux souvenirs, de la mémoire à l'observation. Le rythme de la marche donne en quelque sorte son rythme à la pensée. La traversée d'un paysage ramène à des enchaînements d'idées, en stimule de nouveaux. L'étrange consonance ainsi créée entre cheminement intérieur et extérieur suggère que l'esprit, lui aussi, est un paysage à traverser en marchant. (Solnit, 2002, p. 13.)

Pour Rebecca Solnit, le déplacement opéré lors de la promenade est un déplacement tant physique que psychique. Cette double dynamique, dans laquelle il y a une analogie entre la vitesse du corps et la vitesse du sujet dans sa relation au temps, trouve un écho – même s'il ne s'agit pas tout à fait de la même chose – chez Hildegard Westerkamp.

On trouve chez la compositrice et théoricienne canadienne l'idée que l'écoute se tourne à la fois vers le « monde intérieur » et vers le « monde extérieur », donnant lieu à des allers-retours de l'un à l'autre. L'enjeu, dit-elle, serait de trouver un équilibre entre les *orientations* de l'écoute, de *se* trouver une place en tant qu'auditeur·trice, en tant que corps sonnant, et de se sentir touché·e, physiquement et psychiquement, par le son. C'est ce qu'elle souhaite faire éprouver lors de ses promenades sonores⁴⁹ : outre l'attention que l'on prête aux sons rencontrés lors du trajet, outre la prise de conscience de leur répartition dans l'espace, de leurs rapports, il est important de nous rappeler que nous prenons part au paysage sonore, tout autant qu'en retour ce dernier participe de notre constitution en tant que sujets, à notre « territorialisation subjective » (car le *son*, dans sa puissance affective, matérielle et psychique, peut littéralement venir modeler la manière dont nous agissons et pensons).

Souvent, donc, Hildegard Westerkamp (2016) appelle les auditeur·trices à adopter une attitude de « profonde concentration intérieure », afin de prendre note de la manière dont nous sommes traversé·es par les flux sonores. Cette « conscience de soi », à travers le son, est une opportunité pour prendre soin de soi-même, de sa propre subjectivité, d'équilibrer les relations qui définissent notre « écologie mentale ». Elle constitue, pour le dire avec Westerkamp (2016) « une source pour le sens du sacré qui renforce [*empowers*] la vie quotidienne ».

Dans les intentions d'écoute, cela se manifeste par la volonté d'observer aussi bien les sons qui nous entourent que les sons internes à notre corps, les effets du son sur le corps et l'humeur et inversement les impacts de notre état (de fatigue) sur l'écoute, ainsi que nos « voix intérieures » : nos pensées, réactions, commentaires, associations, etc. Tout cela fait partie et témoigne de la complexité de notre relation au milieu

⁴⁹ On pourrait dire qu'il en va de même, certes moins explicitement, pour un certain type d'installations – parce qu'elles sont pensées *en situation* – et de compositions à base de paysage sonore – puisque ces dernières, dans leur processus de composition, nécessitent une écoute *in situ*, et dans la majorité des cas, souhaitent inciter l'auditeur à faire l'expérience du paysage sonore réel.

sonore qui imbrique des dimensions à la fois acoustiques, sociales et subjectives (cf. Westerkamp, 2016).

1.3.3. Composer l'expérience d'écoute, composer les mouvements de l'écoute, choisir les moments de l'écoute

De nombreux·ses théoricien·nes et artistes proposent de penser la promenade sonore en termes compositionnels. Par exemple, Hildegard Westerkamp (2006) écrit : « lors d'une promenade sonore, les auditeurs et l'environnement créent ensemble une "pièce" unique. Cela ne se produit qu'une seule fois, pendant la durée de la promenade elle-même⁵⁰ » (notre traduction), et Elena Biserna (2015, p. 10) parle d'« orchestrer une expérience auditive qui accueille le hasard et la temporalité naturelle des événements sonores ». Bien sûr, ces stratégies compositionnelles sont singulières, impliquant le choix des lieux, le rythme du mouvement, les conseils pour orienter son écoute, mais elles relèvent pleinement du musical, au sens où elles viennent dessiner les contours d'une expérience créative, affective et imaginative du son⁵¹.

1.3.3.1. Le choix des lieux traversés et du moment de la promenade

L'écriture du trajet est parfois rapprochée de l'écriture d'une partition musicale (cf. Drever, 2013), et l'artiste peut jouer sur le choix des lieux (sur la quantité d'informations sonores qu'on y trouvera), sur les variations d'espaces acoustiques (rues réverbérantes, places ouvertes, façades en verre, jardins aux sons étouffés), sur la clarté de la structure de la promenade (avec des moments bien distincts ou au contraire comme un continuum), etc. Cette écriture peut prendre du temps, et des moments de repérages sont généralement requis. C'est une écriture qui n'est pas uniquement acoustique, et si les endroits de la promenade sont généralement avant tout choisis pour leur acoustique et les événements sonores qui s'y produisent, il ne faut pas oublier que leur histoire, ainsi que ce qu'ils dégagent et ce qu'ils représentent, importe profondément (cf. Biserna, 2018).

C'est une écriture qui n'est pas sans contraintes (les espaces doivent être accessibles⁵² et sûrs, il faut éviter les intrusions qui pourraient être mal vécues par les habitant·es des lieux), et qui doit inclure les dynamiques spontanées du groupe et la sérendipité des participant·es (il est extrêmement important de ne pas trop fermer les cadres de l'expérience et de permettre aux participant·es de se laisser guider par tout un tas de petits événements hasardeux).

⁵⁰ « In a soundwalk then, listeners and the environment create a unique "piece" together. It occurs only once, during the time of the walk itself ».

⁵¹ Comme dans bon nombre de pratiques artistiques *situées*, la pensée musicale s'articule à tout un ensemble de considérations pratiques : « le calendrier, les points de départ et d'arrivée, les capacités des marcheurs, l'agenda des participant·es, d'où ils et elles viennent et leur nombre, la météo, etc. » (Drever, 2013, nous traduisons). C'est là, sans doute, l'occasion de repenser la question de l'autonomie de la musique, pour la sortir du solipsisme, de la réclusion et de l'idéal du « moi sans attaches », pour la penser comme « autonomie dans l'interaction » (ici, par exemple, entre pratique inhabituelle et pratique du quotidien), qui « invente en permanence au moment où elle travaille dans son interaction avec son environnement » (cf. Solomos, 2018).

⁵² La question de l'accessibilité est fondamentale, car elle va de pair avec le fait d'inclure ou d'écarter un certain nombre de personnes – les personnes en fauteuil roulant notamment.

Chapitre 1

Quant au choix du moment⁵³, il peut avoir un impact considérable sur les types de sons que l'on trouvera dans le lieu choisi, ainsi que sur les ambiances qui seront expérimentées. Les états dans lesquels va nous plonger l'expérience seront différents si l'on sort se promener le matin ou en fin d'après-midi ou encore si l'on décide d'aller marcher dans les sons et les silences de la nuit⁵⁴ :

On est parties en file indienne dans la nuit [...] Il y avait les grillons, tout autour de nous. Quelques voitures au loin, et des cris d'oiseaux aussi... de chouettes je crois, qui venaient des bois, un peu plus loin. C'était une ambiance spéciale. On était là, en groupe mais aussi chacune dans notre expérience, et il y avait les champs tout autour... et aussi le ciel étoilé au-dessus de nos têtes. [...] Il y a aussi toutes les pensées, tous les souvenirs que ça m'a rappelé. Par exemple, quand on était adolescents et qu'on sortait dans la nuit pour se faire peur après avoir regardé un film d'horreur... Ça m'a rappelé ça. Mais ça m'a pas fait peur... Ça m'a réconforté, plutôt, de revivre ça... et puis pas vraiment toute seule. [...] Je me souviens aussi des arbres... Il y avait juste leur ombre... euh, la silhouette. Il y avait juste la lumière de la Lune alors on ne voyait que la silhouette... [...] L'air était frais aussi [...] Il y avait des moments où je me disais qu'il n'y avait plus rien, que je... un peu comme si je touchais le silence. Mais à chaque fois, juste après... en ouvrant mon oreille, je trouvais... j'arrivais à entendre de nouvelles choses. (Antoine, durant la discussion qui a suivi une promenade sonore informelle, organisée à Saint-Saturnin-sur-Loire durant l'été 2020.)

Comme le montre ce témoignage, une promenade sonore nocturne produit plus spontanément un autre rapport à soi, au paysage, au silence et au groupe. Le choix d'un moment tardif pour la promenade permet également d'accéder à certains aspects du lieu, qui, à d'autres heures, sont inaccessibles, notamment lorsqu'il s'agit d'un lieu avec de nombreuses activités humaines (industries, écoles, etc., qui s'arrêtent en fin

⁵³ Ici, nous prenons le cas d'une promenade unique. Mais, certaines artistes choisissent de répéter la promenade – d'inclure la répétition dans la composition de la promenade – pour renforcer l'expérience et la relation aux lieux traversés, et de se rendre compte de ce qui est amené à changer au cours du temps – au cours des moments de la journée, entre deux jours de promenade ou encore au cours des saisons. (Cf. McCartney, 2010). Cela peut aussi nous amener à rendre plus évidents les changements de nos propres centres d'intérêt sonores, de nos propres états affectifs, ou à l'inverse de voir comment notre état du moment impacte notre manière d'écouter.

⁵⁴ Le site internet *desartsonnants* (<https://desartsonnantsbis.com/>), tenu par l'artiste-promeneur Gilles Malatray, compte un grand nombre de retours sur des promenades diverses et variées. Pour compléter le témoignage à propos des ambiances (sonores) nocturnes, voir, par exemple, sur ledit site internet : « Point d'ouïe – Traversée n° 2 – Choses entendues de nuit » (<https://desartsonnantsbis.com/2021/07/25/point-douie-traversee-n-2-choses-entendues-de-nuit/>).

de journée). Ainsi, le choix du moment importe également, et, si le moment est imposé – pour des raisons d’organisation, par exemple –, il est important d’en tenir compte, et il peut s’avérer judicieux de réaliser des repérages à des horaires similaires.

1.3.3.2. La composition des mouvements

L’artiste-promeneur·se compose l’écoute par le mouvement. Bastien Gallet, dans « Marcher dans les sons : pratique et esthétique de la marche sonore » (2018), souligne que l’écoute mobile du milieu peut se déployer suivant différentes modalités générales : 1) en mouvement : il est ainsi possible de superposer un rythme (le nôtre) à celui du paysage, et de participer activement à la constitution du paysage tel qu’il est subjectivement perçu ; 2) en s’arrêtant : ainsi se délimite, le temps de l’arrêt, une zone à saisir comme unité (paysagère) et depuis laquelle il est possible d’entendre les sons arriver et repartir, de distinguer ce qui relève de l’invariant et du régulier de ce qui relève de l’accidentel, de la variation ; 3) en s’immobilisant sur une relativement longue durée : rester sur un point d’écoute fixe est propice à la focalisation, progressive, sur les « petits sons » (sur les sons de faible intensité et sur les microdynamiques du son), ainsi que sur la singularité du lieu.

L’artiste-promeneur·se doit donc décider au préalable l’itinéraire de la promenade, les moments d’arrêt et d’immobilisation, ainsi que les moments de repos, où l’attention peut se relâcher – et le corps aussi : il est donc opportun de réaliser cette pause dans un endroit relativement calme et dans lequel on trouve de quoi s’asseoir (des bancs, des grosses pierres, etc.).

Si elle peut être induite par l’artiste-promeneur·se, il ne faut pas oublier que la structure du mouvement est toujours une co-création, où le milieu sonore (et ses contingences) et l’artiste-promeneur·se, mais aussi les auditeur·trices jouent un rôle. Souvent, le rôle actif de l’auditeur·trice a tendance à être oublié (auditeur·trice qui, pourtant, oriente sa propre écoute et *compose* avec ce qui arrive, analyse, filtre⁵⁵, joue, s’étonne, bouge). Lors d’une discussion avec Elena Biserna, Gilles Malatray (2018) a proposé de penser l’écoute des promeneur·ses en analogie avec les techniques utilisées dans les musiques électroacoustiques, parlant de montage, de mixage ou encore de spatialisation en temps réel (Malatray, 2018). En effet, il est possible de choisir ses mouvements en fonction de ce que l’on entend : se rapprocher de la source du son pour lui donner plus de place dans notre écoute, tourner notre corps pour le faire passer dans notre dos, faire des allers-retours à l’endroit précis où l’architecture du lieu change, entre deux espaces acoustiques différents (par exemple, l’endroit où une petite ruelle s’ouvre sur une grande place).

La pièce *Presque rien n° 2 : Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple*, de Luc Ferrari (1977), est une bonne illustration. Dans le début de la pièce, Luc et Brunhild Ferrari parlent depuis l’intérieur du paysage sonore – avec de nombreuses stridulations qui forment un tout très riche rythmiquement et mélodiquement, des aboiements, des cloches au loin, etc. Iels commentent leurs actions et décrivent les lieux (parfois, une voix *off*, encore celle de Luc Ferrari, prend le relais, complétant la contextualisation). Ainsi, iels nous partagent leur manière de conduire leur écoute, de la conduire géographiquement, en se déplaçant dans le paysage. Par exemple, à partir

⁵⁵ L’auditeur·trice filtre toujours les sons, de manière plus ou moins consciente, notamment en distinguant des phénomènes focaux (centres de l’attention) et marginaux (cf. Drever, 2009).

Chapitre 1

de 8' 45", après une intervention de la voix *off* (« dans la nuit, je m'approche des oiseaux invisibles »), Luc dit à Brunhild : « Il faut aller encore plus près... Il y a un insecte bizarre. » Et, après quelques secondes où l'on se déplace avec le microphone et où le son de l'insecte en question s'intensifie, Brunhild ajoute : « C'est bien ici, c'est pas mal. » Luc commente : « C'est comme quand on cherche quelque chose, on en trouve une autre. » Ce fragment de discussion montre la volonté d'explorer les lieux par l'écoute, par une écoute en mouvement – volonté artistique dont le contenu sonore de la pièce montre, en quelque sorte, la concrétisation.

Certes, ici, le microphone revêt un rôle important, et son usage malin de la part du compositeur participe activement à la pièce. Mais la situation n'en est pas moins réaliste, et nos oreilles pourraient, dans d'autres circonstances, être à la place du microphone (de plus, il arrive que l'usage des enregistreurs et de casques soit fait, lors d'une promenade sonore, pour transformer et compléter l'écoute).

1.3.3.3. *Composer avec l'imprévu*

Bien que de nombreuses décisions puissent être prises concernant la composition d'une promenade sonore, il reste toujours une large part d'inattendu dans le déroulé final de l'expérience. Westerkamp (2006) écrit à ce propos :

On peut essayer de structurer une promenade sonore comme une composition afin de connaître les grands gestes de la « pièce » finale. On peut essayer de trouver un itinéraire qui garde les oreilles en éveil, c'est-à-dire qui offre des changements et des contrastes, des occasions de reposer des oreilles surchargées, etc. Mais ce qui se passe pendant la planification de l'itinéraire d'une promenade sonore peut ne pas se produire du tout pendant la promenade finale du groupe. Il y aura toujours des changements inattendus, comme la météo ou d'autres événements plus ou moins importants sur lesquels l'auditeur·trice/compositeur·trice n'a que peu ou pas d'influence. La capacité de la personne qui guide à rester présents dans leur propre écoute, quels que soient les surprises ou les changements, est donc cruciale pour une promenade sonore bien menée, qui encourage une atmosphère d'écoute profonde et permet aux participant·es de se sentir en sécurité⁵⁶.
(Notre traduction.)

⁵⁶ « One can attempt to structure a soundwalk like a composition in order to know the larger gestures of the final 'piece'. One can attempt to find a route that keeps the ears alert, i. e. that offers changes and contrasts, opportunities to rest overburdened ears, etc. But what occurs during the planning of a soundwalk route may not happen at all during the final group walk. There will always be unexpected changes such as weather or other occurrences of more or less significance onto which the listener/composer has very little or no influence. Crucial then for a well-lead soundwalk that encourages an atmosphere of deep listening and allows participants to feel safe, is the leaders' ability to stay present in their own listening, no matter what surprises or changes may occur. »

Cette nécessité de composer avec l'imprévu rapproche, par certains aspects, la promenade sonore des pratiques musicales improvisées, et demande à l'artiste des compétences d'improvisateur·trice : la capacité de mettre rapidement en relation la perception, la cognition et l'action, en passant par la reconnaissance de situations analogues à celles que l'on a déjà expérimentées et en allant puiser dans des modèles de comportement élaborés au cours de ces expériences analogues (cf. Dobrian, 2018). Autrement dit, cela nécessite de l'expérience et de l'entraînement.

Les décisions prises sur place peuvent être du type : varier l'itinéraire, accélérer ou ralentir le rythme de la marche, proposer une consigne d'écoute s'adaptant à ce que le lieu propose. Pour cela, l'artiste doit rester à l'écoute – d'une écoute « compositionnelle », à l'affût, que « les musiciens improvisateur·trices connaissent intimement » (cf. Westerkamp, 2006) – et la mettre au service de l'expérience collective.

Andra McCartney, notamment dans son article « Soundwalking and Improvisation » (2010), insiste sur la dimension éthique liée au fait d'inclure l'imprévu dans le processus de composition de la promenade sonore : la volonté de laisser du jeu libre dans l'expérience permet de ménager une place pour l'autre, pour l'altérité. En effet, composer avec l'imprévu – non pas uniquement dans le sens d'« anticiper l'imprévu », mais aussi dans le sens de composer *avec* lui, en situation, « sur le vif » – permet de se défaire un peu du désir de maîtriser le réel, d'ouvrir l'engagement dans le lieu à autre chose qu'à des logiques préétablies. Ainsi s'ouvre la possibilité d'une autre expérience du lieu et du son qui passe par l'optique d'expérimenter une autre manière de se relationner au lieu et au son. Cela est en accord avec la libération du rapport au temps, du rapport à soi, du rapport au monde, qui, nous l'avons vu précédemment, est une des motivations centrales de la promenade sonore.

Au fond, il s'agit de laisser le lieu et la situation sonore elle-même participer, de laisser les circonstances prendre part au processus musical, de décentrer la composition. L'enjeu n'est pas simplement un enjeu éthique mais aussi un enjeu de stratégie musicale, car ouvrir les possibilités de l'expérience, c'est ouvrir les possibilités de se relationner au son, d'être touché·es par eux.

Cela va sans dire que, pour la musicologue canadienne, il est de bon ton d'encourager les participant·es à utiliser des « tactiques d'improvisation » pour répondre au son « de façon immédiate et créative », pour approfondir l'expérience d'écoute (cf. McCartney, 2010, notre traduction⁵⁷). Voici, par exemple, un conseil d'écoute qui pourrait correspondre à cette volonté : « laissez-vous le droit de ressentir le monde d'une manière différente, inhabituelle. Laissez-vous guider par le lieu et par le son eux-mêmes, par leurs imprévus. Dites-vous bien que cela pourrait vous amener à percevoir et à comprendre quelque chose du monde que vous n'aviez pas saisi avant » (exemple de consigne que l'auteur donne durant les promenades qu'il organise).

⁵⁷ « Listening in soundwalks needs to be active, imaginative, dynamic and attendant to the requirements of the moment, similar to the listening of improvising musicians. [...] Participants in soundwalks and soundwalk-inspired experiences and installations can be encouraged to use improvisational tactics to respond to sound immediately and imaginatively, deepening their listening experience. This focus on listening draws attention to the important role of the audience. »

1.3.3.4. *Les consignes de base d'une promenade sonore « classique »*

Pour John L. Drever, les règles fondamentales de la « forme canonique⁵⁸ » de la promenade sonore sont les suivantes :

Une fois le groupe réuni, l'artiste prépare les promeneur·ses. Il peut s'agir d'une discussion sur les méthodes d'écoute, d'une anticipation de ce qui sera rencontré compte tenu de la géographie et du moment, et d'un rappel des questions de santé et de sécurité, notamment en ce qui concerne la circulation routière [...] Ensuite, le groupe est invité à adopter un certain nombre de règles : ne pas parler pendant toute la durée de la marche ; éteindre les téléphones portables ; [...] marcher en file indienne en suivant l'artiste. (Drever, 2013, nous traduisons, en changeant *walk leader* par « artiste »⁵⁹.)

Il vaut toujours la peine d'insister sur le fait qu'il s'agit de prioriser l'écoute, de commencer par écouter, simplement écouter, avant toute autre chose – avant par exemple de récolter des cartes, des données acoustiques, des traces, des propos – d'être pleinement, et de rester, dans l'expérience d'écoute. Un conseil utile est également généralement donné pour éviter d'en sortir : si quelqu'un d'extérieur nous interroge⁶⁰, le mieux est de lui expliquer rapidement qu'on réalise une promenade sonore, pendant laquelle on écoute, et où l'on ne parle pas.

John L. Drever (2013) juge aussi important de rappeler qu'il n'y a aucun impératif de performance, qu'il est important de prendre son temps – le temps pour que la marche soit tranquille, le temps de respirer posément – et qu'il vaut la peine d'envisager la lenteur comme une possibilité de changer d'état, d'entrer dans un état d'écoute particulier : « le rythme lent semble aider à modifier les pratiques d'écoute habituelles, et permet aux gens de prendre simplement leur temps. La marche lente et la contemplation vont de pair, et [il faut juste prendre garde à ce que les promeneur·ses ne deviennent pas] trop introspectifs dans leur écoute⁶¹ » (nous traduisons).

À propos des méthodes d'écoute, Andra McCartney (2010) précise :

⁵⁸ C'est-à-dire telle qu'elle a été théorisée par les pionnier·ères de l'écologie acoustique, et qui est maintenant la forme la plus répandue dans le champ de l'écologie sonore.

⁵⁹ « Once the group has assembled, the walk leader prepares the walkers. This could include a discussion on listening methods, anticipation of what will be encountered considering the geography and timing, and a reminder of health and safety issues in particular related to traffic [...] Next, the group is invite to adopt a number of rules : no talking for the duration of the walk ; mobiles phone turned off; no recording of the walk (audio or visual) ; walk in a single line following the leader. »

⁶⁰ Car voir un groupe se déplacer silencieusement peut générer, chez les spectateur·trices extérieur·es, une curiosité, et intérêt à ce qui se passe. En ce sens, une promenade est aussi, d'une certaine manière, une « mise en scène », dans l'espace public, de l'écoute (cf. Malatray, 2021 (2) et Westerkamp, 2006).

⁶¹ « The slow pace appears to help shift habitual listening practices, and allows people to simply take their time. Slow walking and contemplation come hand in hand, and the walkers must remind themselves not to become too introspective in their listening. »

En général, on insiste sur une façon d'écouter musicale des hauteurs, des rythmes, des textures, des harmonies ; [mais aussi] en réfléchissant aux relations entre les sons corporels et leur environnement ; [ou encore en incluant une dimension] historique, dans laquelle les participants pensent à d'autres moments où eux-mêmes et d'autres personnes se sont promenés à cet endroit ou dans des endroits similaires et à la façon dont les sons actuels sont similaires ou différents ; [une dimension] politique, qui consiste à prêter attention à quels sons sont plus omniprésents, masqués, inaudibles et qui contrôle ces sons ; [ou enfin une dimension] évocatrice, dans laquelle l'auditeur prête attention aux associations sensorielles connexes qui remontent à la surface⁶². (Nous traduisons.)

1.3.4. Composer l'écoute à l'aide de consignes d'écoute spécifiques

Une autre manière de composer la promenade est de proposer des conseils pour « composer l'écoute ». À ce sujet, il existe de nombreuses possibilités, et nous avons décidé de retenir celle qui nous semble la plus pertinente du point de vue de la convergence entre les dimensions musicales et écologiques de la promenade sonore. Il s'agit d'une succession de consignes qui guident les auditeur·trices vers une écoute nominative, puis une écoute morphologique, puis une écoute fictionnelle et enfin une écoute globale. L'intérêt d'une telle succession est d'ouvrir, progressivement, à différentes dimensions de l'écoute, de les faire éprouver dans leur complémentarité, et d'amener, progressivement, à une écoute en termes de milieux sonores. Ce processus d'ouverture de l'écoute peut également être complété par des invitations à « écouter en commun » et à « écouter le commun », ainsi à écouter le lieu dans ses dimensions historiques et sociopolitiques. Dans les pages qui suivent, nous donnerons quelques exemples de consignes, de notre propre invention et que nous employons dans les promenades que nous organisons, visant à mobiliser ces différentes écoutes.

1.3.4.1. Écoute nominative et écoute morphologique

Voici un exemple de consigne conduisant les promeneur·ses vers une écoute nominative : « prenez une feuille de papier, et listez les sons que vos oreilles rencontrent ». Cette première consigne, donnée sans autres indications, donne généralement lieu à des listes où les sons sont associés uniquement à leur source. Par exemple : une voix, un oiseau qui passe, le vent dans les arbres, des voitures, etc. Cette

⁶² « Group soundwalks are often led by a listening guide who will suggest ways of listening to the participants including musical listening to pitches, rhythms, textures, harmonies ; subjective listening while thinking about relationships between bodily sounds and their surroundings ; historical listening in which people think of other times they and others have walked in that place or in similar places and how the present sounds are similar or different ; political listening when paying attention to which sounds are more ubiquitous, which masked, which inaudible and who controls these sounds ; and evocative listening where the listener pays attention to related sensual associations that are brought to the surface. »

Chapitre 1

écoute a divers intérêts. D'abord, à travers celle-ci, bien des participant·es peuvent se rendre compte que le milieu sonore est très varié, et qu'après une première écoute rapide – d'une ou deux minutes –, la liste est plus longue qu'on aurait pu le croire. Ensuite, cela permet également de prendre conscience, rapidement, des types de sons qui sont les plus présents – les sons produits par les éléments inorganiques, par les animaux, par les plantes, par les humains ou encore par les machines. Il est possible, pour prolonger cette première consigne, d'ajouter les questions suivantes : « ces sons nous évoquent-ils quelque chose ? Les avait-on déjà tous entendus ? »

Voici maintenant un exemple de consigne conduisant les promeneur·ses vers une écoute morphologique :

Dans un premier temps, choisissez un son ou un ensemble de sons. De préférence continu(s) ou qui se répète(nt). Essayez de caractériser le plus précisément possible la manière dont vous le percevez. Pour réaliser cela, vous pouvez imaginer que vous devez le décrire à quelqu'un qui ne l'aurait jamais entendu, et qui ne connaîtrait pas la chose qui le produit. En fait, l'idée est de se défaire de ce que l'on croit déjà connaître, pour se focaliser sur le son tel qu'il nous apparaît ici et maintenant, sur ses caractéristiques et ses dynamiques (ses comportements dans le temps) fréquentielles, rythmiques, texturales, d'intensité ou encore spatiales. Voici quelques questions qui peuvent guider une telle écoute : qu'est-ce qui change au cours du temps, qu'est-ce qui se conserve ? Le son a-t-il des limites (spatiales, temporelles) claires ? Lesquelles ?

Un tel exercice d'écoute peut aller de pair avec une introduction à la morphologie sonore (telle que développée par Pierre Schaeffer, Denis Smalley ou encore Lasse Thoresen) afin de clarifier certains termes, de donner quelques exemples ou encore de montrer un spectrogramme. Il est bienvenu de rappeler que tous les moyens de décrire le son *en tant que son* sont bons (le vocabulaire musical traditionnel peut beaucoup aider) et que l'important ici est d'essayer de l'écouter en tant que tel. Ce type d'écoute relève de la phénoménologie, c'est-à-dire qu'il se focalise sur la manière dont les phénomènes (sonores) prennent forme dans notre conscience⁶³. C'est un outil qui peut être mis au service d'une relation écologique au monde, dans le sens où elle est une manière de conscientiser les mécanismes de notre perception et d'enrichir nos relations aux choses – et puis, en produisant une réduction, il est possible d'appréhender les phénomènes dans leur singularité. Cela permet de redécouvrir les choses qui nous entourent et de sonder leur potentiel musical (en faisant une jonction claire avec le musical : en parlant de mélodie, de *crescendo*, etc.). De plus, cet outil est une bonne manière de se focaliser sur le son, voire de « plonger » dans le son. Mais il est déjà important de dire qu'il peut être anti-écologique si, comme c'est parfois le

⁶³ Définition philosophique : un phénomène est « ce qui apparaît, ce qui se manifeste au sens ou à la conscience » (définition du CNRTL). Ce qui se donne à la sensibilité d'un sujet. La phénoménologie de l'écoute s'intéresse à la manière dont ce qui nous entoure, par le biais de la perception auditive, apparaît à notre conscience.

cas, il amène l'auditeur·trice à penser les sons en termes d'objets isolés entre eux, et isolés de nous. Il faut donc bien garder à l'esprit qu'au cours de cette étape, de cette « réduction de l'écoute », nous appréhendons des unités sonores dans un tout plus vaste. Il faut prendre garde à ce qu'une telle écoute ne nie pas une approche plus complexe, plus globale : une approche par les paysages, les ambiances, les milieux. Autrement dit, une fois contourné le risque de croire que la caractérisation morphologique permet de circonscrire entièrement l'expérience du sonore et de l'objectiver, il est possible de bénéficier de son grand avantage : celui de jeter les bases d'un vocabulaire commun pour partager l'expérience du son.

1.3.4.2. Écoute fictionnelle

Choisissez un élément dans le paysage, dont vous appréciez la présence et qui vous semble vivant. Ça peut être une rivière, un arbre, une fleur, un insecte, un bâtiment, etc. Changez l'échelle de votre perception, et essayez de ressentir quelque chose de sa corporéité, de sa temporalité, de sa spatialité, de sa manière de percevoir le son.

Pour donner un exemple de ce genre d'écoute, voici un exemple un peu loufoque, réalisé dans le cadre du séminaire intitulé *Pratiques musicales et écologiques de l'écoute*, en 2020, à l'université Paris 8, à Saint-Denis. Il s'agissait d'écouter un verre de kéfir (puis le paysage dans sa globalité) depuis la perspective des levures. D'abord, nous avons pris le temps de mettre les gens dans un état de détente et de décentrement du rapport au corps à l'aide de techniques issues des pratiques somatiques, afin de favoriser l'impression de changer d'échelle. Puis nous avons lancé une bande-son, réalisée à partir de *The Wanderer* (de Jana Winderen, 2016), à laquelle nous avons superposé une voix disant :

« Cette pièce est *The Wanderer*, de Jana Winderen. Vous y écoutez depuis la perspective des phytoplanctons, qui, comme les levures, sont des micro-organismes qui vivent dans un milieu liquide. Laissez le son vous envelopper, écoutez chaque particule de son qui traverse l'espace, qui parcourt le milieu, avant de rencontrer vos oreilles. » Une fois la bande-son terminée (une bande-son de quelques minutes, immersive, qui se finissait en *decrescendo* jusqu'au silence), nous offrions un verre de kéfir en ajoutant ceci : « Nous aimerions que vous vous mettiez maintenant à l'écoute du verre comme si vous étiez un ou une *Saccharomyce*. Les *Saccharomyces* sont des levures qui participent à la fermentation de la bière, et du kéfir, paraît-il. Ils et elles mesurent entre 5 et 10 micromètres (soit 200 000 fois moins que nous). Ils et elles se répliquent assez rapidement : environ toutes les deux heures, à 30 °C. Leur perception du temps et du son donc être bien différente, beaucoup plus dense et intense : deux heures équivalent à 25 ans, si on se rapporte au temps nécessaire au changement de génération, et chaque

Chapitre 1

micro-bulle qui éclate doit sonner massivement depuis leur subjectivité. »

Passer par une fiction permet d'ouvrir notre écoute, de nous conduire vers d'autres manières d'écouter, en travaillant activement notre rapport au temps et à l'espace. En ce sens, la fiction modifie nos dispositions d'écoute. Ce faisant, elle change effectivement notre écoute. Elle n'est pas uniquement en dehors de la réalité : elle peut venir prendre part à la manière dont nous construisons notre rapport au « réel » (qui ne se réduit pas à la production de pensées subjectives). C'est en ce sens qu'une telle écoute peut revêtir un rôle écologique, en insistant sur le lien qui existe entre les choses, et en rappelant l'agentivité et l'affectivité des êtres non humains. Là encore, il y a un risque, celui d'oublier l'altérité de l'autre. L'analogie que nous supposons entre notre sensibilité et celle de la levure est bien sûr loin d'être certaine. Alors, au contraire de vouloir la calquer sur la nôtre, servons-nous-en pour décentrer la nôtre, en gardant à l'esprit, encore une fois, que notre sensibilité, bien que complexe et aboutie en tant que singularité, est toujours partielle et limitée.

1.3.4.3. Écoute globale ; écoute du commun et en commun ; écoute historique et politique

Voici un exemple de consigne conduisant les promeneur·ses vers une écoute globale :

« Choisissez un son. Placez-le au centre de votre attention. Puis laissez-le entrer en interaction avec les autres sons du lieu. Petit à petit, laissez remonter dans votre attention tous les autres sons, de sorte à appréhender le milieu dans sa globalité : au sein de celui-ci, le son que vous avez choisi n'est qu'un des constituants. Si le son s'éteint, continuez d'écouter, car le reste du milieu sonore n'aura pas disparu. Si besoin, prenez un autre son pour focaliser votre attention. Mais si vous arrivez à persévérer dans l'écoute, sans en avoir besoin, ce n'est pas la peine. »

Voici quelques suggestions pouvant supporter l'écoute globale : « Déterminez d'où viennent les sons et la distance qui les séparent de vous. Portez votre attention sur la manière dont ils se déplacent, et sur la manière qu'ils ont, pris tous ensemble, de vous englober. » Ou encore : « Essayez de saisir l'acoustique du lieu (c'est-à-dire la manière dont l'architecture du paysage influe sur le son). Et comment pourriez-vous décrire l'atmosphère générale de la pièce ? » Ici, de nombreuses suggestions d'écoute sont proposées. L'idée n'est pas de toutes les appliquer, mais de choisir celles qui semblent les plus pertinentes ou les plus musicales. Cela permet d'introduire les différents axes d'écoute et de faire sentir comment ceux-ci sont complémentaires ou convergents. C'est important de garder comme horizon une écoute multimodale, complexe, incluant le plus grand nombre de dimensions possibles du son. Un tel exercice peut s'accompagner d'une réflexion collective sur les notions de « paysage », d'« atmosphère », d'« ambiance » et de « milieu ».

Voici maintenant un exemple de consigne conduisant les promeneur·ses vers une écoute du commun et en commun :

« Serait-il possible de se représenter la situation comme si vous la voyiez depuis l'extérieur ? Nous sommes tous en silence dans le lieu. Est-il possible d'écouter en ayant conscience que ce l'on écoute, c'est une infime, infime, infime partie de l'espace-temps qui constitue l'univers ? Est-il possible d'écouter en ayant conscience que nous partageons cet espace-temps local, que nous partageons cette expérience d'écoute, et qu'il y avait presque aucune probabilité qu'on se retrouve là, un jour, dans cette salle, pour faire cela ? Essayez d'écouter en tant que groupe, en tant que conscience collective. »

De telles consignes permettent de renforcer le lien entre les personnes du groupe, de faire prendre conscience que la qualité d'une telle expérience dépend fondamentalement de son caractère collectif, du fait que l'on écoute « à travers » le commun. C'est aussi une manière de faire sentir qu'il existe des dimensions très fines, labiles, de socialité, des manières de construire du commun par la présence et par le partage d'un espace-temps particulièrement sensible.

Voici enfin un exemple de consigne conduisant les promeneur·ses vers une écoute historique et politique :

« Écoutez les sons du lieu en vous disant que ce sont les sons actuels. Demandez-vous : quels sont ceux qui ont toujours été là ? Quand les autres sont-ils apparus ? Sont-ils voués à rester, ou à disparaître ? De quoi cela témoigne-t-il ? Quels sont les sons les plus omniprésents ? Ce sont les sons que vous aimez le plus ? Quels sons sont masqués ? Par quoi, par qui ? Y a-t-il des écoutes plus justes que d'autres ? »

Ce type de questions permet de plonger les auditeur·trices dans un autre rapport au lieu, qui n'est pas directement audible. Elles peuvent faire profondément varier l'expérience d'écoute, ses centres, ses atmosphères et les affects qu'elle produit. Pour renforcer cette historicisation ou cette repolitisation du rapport au lieu, il est possible, comme le suggère Andra McCartney (2012), d'inviter des personnes qui y habitent à prendre la parole, expliquer son fonctionnement, son histoire, ses marges. Voici un exemple, pour illustrer cela : dans le cadre des journées de recherche de *Premières rencontres : arts, écologies, transitions*, en octobre 2018, nous avons organisé (Marcelo Bonvicino et moi-même) une promenade sonore dans les alentours de l'université. L'un des lieux traversés était un terrain en friche, situé à quelques centaines de mètres de l'entrée des bâtiments. C'était un chantier, et nous avions la permission des ouvriers pour passer y faire un tour. À l'intérieur, curieusement, persistaient une cabane et un petit jardin potager – probablement les vestiges de l'époque des jardins ouvriers – appartenant à un certain Oualy. Au cours de la promenade – environ au milieu, c'est-à-dire 40 à 45 minutes après le départ, ce dernier a pris la parole – nous avons prévu cela avec lui lorsque nous l'avions rencontré lors

de nos repérages – afin de parler de l’histoire et des devenirs du lieu, de la transformation du paysage (les champs et les jardins ouvriers petit à petit remplacés par des lotissements et un complexe éducatif) et des dynamiques socio-politiques (l’éloignement progressif des populations à très faible revenu, son expulsion à moyen terme).

Lors de ces différents types d’écoute, il est important pour l’auditeur·trice de garder un contact avec sa propre subjectivité, justement pour observer la relation qui se tisse. Après avoir expérimenté de son côté cette série de consignes d’écoute, la compositrice et artiste sonore Duu Din Ka, rappelait :

L’expérience est autant vis-à-vis du monde extérieur que vis-à-vis de nous-mêmes. Une telle écoute est donc aussi, déjà, une expérience de soi-même : qui suis-je, moi, dans mon écoute, pourquoi je me focalise sur ça, pourquoi c’est ça qui me touche dans le son. Et puis ça amène à se demander : comment suis-je transformé·e, et est-ce que d’ailleurs je me laisse ou non être transformé·e ? C’est aussi ça que je trouve intéressant dans l’écoute morphologique. (Duu Din Ka, 2020, communication personnelle, par mail.)

Il est donc important, tout au cours de ces exercices, de demander aux participant·es de noter ce qu’iels ressentent, comment iels réagissent à l’expérience – « qu’est-ce que ça vous fait d’être là ? ».

1.3.5. Composer une communauté d’écoute, et laisser de la place au temps de discussion

Au cours d’une promenade sonore, on jongle entre l’expérimentation individuelle et l’expérimentation collective – c’est-à-dire où l’on s’expérimente à la fois en tant que sujet individuel et sujet collectif. Ces subjectivités s’imbriquent, et pour cela l’écoute en groupe ne correspond pas uniquement à une somme d’écoutes individuelles, mais inclut aussi les interactions entre les personnes, qui modifient substantiellement leur expérience du son. La dimension collective de l’expérience crée donc quelque chose, elle fait naître de nouvelles dynamiques et de nouvelles conduites d’écoute, qui se répercutent sur chacun·e. L’impact du collectif n’est pas nécessairement tangible, et peut passer par des jeux de regards (où l’on remarque que d’autres ont perçu le même son que nous, y ont réagi de manière similaire), par des dynamiques spontanées (le fait d’aller explorer une même zone, d’être curieux·se de l’écoute de l’autre, de lui emboîter le pas pour découvrir ce qui attire son attention, etc.), ou encore par le fait de ressentir le groupe comme une sorte de corps collectif dont les membres sont soudés dans l’écoute⁶⁴ – auquel on peut participer consciemment, se détacher, revenir. L’écoute se charge, impalpablement, d’une autre

⁶⁴ D’ailleurs, le fait de prendre part au groupe soutient l’écoute. Il aide à entrer dans, garder ou revenir à l’écoute. Il peut également susciter des regains d’intérêt, des regains de motivation, si l’expérience commence à se faire longue ou inconfortable (cf. Drever, 2009, p. 14).

dimension. Ainsi se constitue une communauté – une communauté d’écoute ou d’écouter·es –, qui se définit à travers la « co-activité » et le partage des singularités.

Le temps de la discussion qu’il est d’usage de réaliser après la promenade participe à la construction de ce commun expérientiel. C’est un moment où peuvent s’exprimer les ressentis, les émotions, les états traversés, les moments marquants, les bonnes surprises mais aussi les tensions et frustrations. Peuvent également s’échanger les manières d’avoir fait l’expérience d’être en groupe – en silence verbal, ce qui est rare –, des lieux et du son. C’est un temps au cours duquel il est possible de laisser s’entrecroiser la singularité des récits de ce qui vient de se passer, de voir comment ils se recourent, ou comment ils se distinguent, et ainsi de noter les affinités et les différences dans les façons d’orienter son écoute, de remarquer et de percevoir les sons. Il peut être rempli d’enthousiasme lorsque les différents vécus (perceptifs) finissent par entrer en résonance.

Pour les participant·es, la conversation est une opportunité de revenir « à chaud » sur l’expérience qui vient d’avoir eu lieu, une première « assimilation » qui passe par la verbalisation des ressentis et croise les éléments qui émergent de la « mémoire concrète⁶⁵ » avec les remarques des autres participant·es. Ainsi s’opère une sorte de synthèse collective de l’expérience, qui permet de lui donner un terme, de la « refermer ». Pour l’artiste-promeneuse, c’est un temps qui nécessite un peu de préparation, et beaucoup de tact. L’idée est de laisser la parole émerger, sans la brusquer – quelques questions, ouvertes et à poser à un moment opportun, peuvent être prévues pour la réactiver la parole. Gilles Malatray écrit :

La [promenade] s’achevant, il nous faudra rompre le silence, celui qui, paradoxalement, à la fois a plongé les écoutants dans une bulle acoustique intime, et a contribué à souder la communauté éphémère de [promeneur·ses], unis dans un silence fédérateur car en fait inhabituellement installé et partagé. L’expérience n’en est que plus forte. Il faut donc rompre ce silence sans violentes cassures, revenir à un état où la parole se libère lentement, en prenant le temps de réémerger à son rythme, de sortir d’un état qui a pu être vécu comme une forme de douce méditation sonore⁶⁶. (Malatray, 2021.)

Enfin, c’est aussi l’occasion, pour l’artiste-promeneur·se, de mesurer l’impact de ses propositions, de voir ce qu’elles ont produit en termes d’expérience d’écoute. Comment les participant·es ont réagi, comment iels ont été transporté·es, transformé·es, ce qu’iels ont découvert, etc. Ce que ça a déplacé dans leur rapport à l’autre, aux lieux et aux sons.

⁶⁵ Cette partie de la mémoire qui se réactive « à chaud », justement (cf. Chernigina, à paraître).

⁶⁶ Nous remplaçons « PAS », c’est-à-dire parcours audio-sensible, par « promenade » et « marchécouter » par « promeneur·ses » pour ne pas perturber la lecture avec de nouveaux termes et se centrer sur le fond du propos, qui concerne la question du commun.

1.4. LA RENCONTRE ENTRE L'ART ET LA VIE QUOTIDIENNE

1.4.1. Le quotidien, l'inframine et l'infra-ordinaire, les ambiances sonores

Les promenades sonores permettent de tisser un lien entre la musique et la vie de tous les jours, en dirigeant notre attention vers les choses, les événements, les lieux et les situations du quotidien :

La promenade sonore questionne notre engagement vis-à-vis du monde extérieur, en privilégiant l'écoute. À un certain niveau, elle exige la révérence de l'écoute telle qu'elle est opérée dans les salles de concert, mais nous nous trouvons physiquement placés et traversons le quotidien : un état qui incite naturellement à un comportement quotidien, en contradiction avec les contingences de l'écoute en salle de concert. Ainsi, le discernement entre le signal et le bruit, l'avant-plan et l'arrière-plan, l'esthétique et la fonction (c'est-à-dire ce que le compositeur veut que nous écoutions et comment nous devrions l'écouter) devient une question d'attitudes et de sensibilités changeantes⁶⁷. (Drever, 2009)

Ajoutons également qu'en plus de « traverser le quotidien », les promeneur·ses sonores ont le pouvoir d'y introduire de la différence. L'écoute peut venir prendre part à la manière dont se tisse la relation entre les sujets et la quotidienneté, arrêtons-nous sur l'idée de « quotidien ».

Nous avons vu que la notion « d'habiter » est au centre de la pensée écologique. Or, l'expérience de l'habiter passe par celle du quotidien, par la relation quotidienne aux choses, aux gens, aux lieux. La vie « de tous les jours » n'est-elle pas qualifiée ainsi justement parce qu'elle constitue la plus grande partie de notre temps, parce qu'elle est au centre de nos existences, parce que c'est ici que se trouve la « vraie vie » ?

Or, généralement, la quotidienneté, l'ordinaire, etc. sont perçus négativement : associés « à l'ennui, l'habitude, le commun, le banal, le trivial, le monotone, le routinier, l'inauthentique et l'ingrat » (Sheringham, 2013, p. 31), c'est comme s'ils méritaient à peine d'être vécus. Comme si nous subissions, malgré nous, « l'inlassable ritournelle de la répétition dérisoire » alors, qu'en attendant, la vie, la vraie vie, celle qui vaut la peine, se déroule ailleurs (Sheringham, 2013, p. 31).

⁶⁷ « As we shall go into, soundwalking asks questions of our engagement with the outside world with a bias towards aural sensibilities. On one level it demands the reverence of concert hall listening, yet we find ourselves physically placed and passing through the everyday: a state that naturally prompts everyday behaviour, which is at odds with the contingencies of concert hall listening. Thus discernment between signal or noise, foreground and background, aesthetics and function, (i.e. what does the composer intend us to listen to and how should we be listening to it?) becomes a matter of shifting attitudes and sensitivities. »

D'où l'intérêt de fournir un effort, de pensée et de sensibilité, pour « sauver le quotidien de l'indifférence et de l'oubli où il est habituellement relégué » (Sheringham, 2013, p. 10). C'est ce à quoi s'appliquent de nombreux·ses auteur·trices, notamment depuis *La Critique de la vie quotidienne* (1947), d'Henri Lefebvre, ouvrage qui cherche, selon Michael Sheringham (2013, p. 133), à « réhabiliter la vie quotidienne en tant que socle essentiel de l'existence humaine ».

Désaliéner notre relation au quotidien est en enjeu politique (et écologique) fondamental, mais aussi esthétique, si l'on veut, à l'instar d'Allan Kaprow (1993), fusionner la vie et l'art (et les manières d'habiter le monde). Seule une revalorisation critique et artistique du quotidien – une « révolution » du quotidien ? –, motivant des pratiques investigatrices, exploratrices, créatives et militantes – peut être à même d'engendrer une transformation positive, vers toujours plus de résonance, de la vie de tous les jours.

En effet, depuis l'après-guerre et jusqu'à nos jours, la consommation de masse impacte la relation que nous entretenons avec le quotidien, bien souvent pour le pire. En effet, « en nous fournissant, sous forme de films, de séries télévisées, de modes et de scandales, des substituts au quotidien » (Sheringham, 2013, p. 25), plus spectaculaires, plus alléchants (mais illusoire), elle dévalue notre expérience réelle du monde que l'on habite, bloque les possibilités d'émerveillement qui pourraient en jaillir. Ainsi, au fond, elle déprécie la valeur de nos propres histoires, de nos propres vies – modestes mais singulières, que nous « vivons sans vivre » : « tel un écosystème fragile, le quotidien est particulièrement exposé aux ravages des puissances invasives et manipulatrices (à la fois internes et externes) ; la peur que nous avons que notre vie s'y réduise accentue encore cette menace, et nous conduit à fuir un tel vide » (Sheringham, 2013, p. 28).

La première chose à faire, pour suivre cette volonté de se réapproprier le quotidien, est de réserver un espace, dans l'expérience, qui ne soit pas celui de la planification, d'envisager l'« expérience du quotidien » comme une expérience *irréremédiablement indéterminée*, parce qu'elle est « toujours en devenir », comme un « territoire précaire », toujours à découvrir – cela garantissant une marge de liberté créatrice au sein de l'expérience humaine. Pour accéder à cette dimension-là du quotidien, il s'agit de porter son attention sur le spontané, l'éphémère, le presque imperceptible, de se laisser éblouir par le simple fait que les choses, les personnes, les situations que nous rencontrons existent, et par le « comment elles existent » (cf. Sheringham, 2013, p. 378).

Nous pouvons accéder à l'*infra-quotidien*, l'*infra-ordinaire* (comme dit Georges Perec, 1989) et à l'*inframince* (suivant la terminologie, cette fois-ci, de Marcel Duchamp, cf. Davila, 2010). Accéder à l'*infra-quotidien* ou à l'*infra-ordinaire* veut dire que nous prenons conscience de la singularité des choses et des situations. Nous nous rendons compte des différences intimes qui existent entre elles : la différence entre le son des pas de telle personne et de telle autre, les différences de fréquence, de rythme, de dynamique spatiale et de profil d'intensité, les interactions entre ces deux marches, et celles qu'elles entretiennent avec le reste du milieu sonore. Pour le dire autrement, il s'agit de déstabiliser l'évidence de l'habituel, de ménager une disponibilité à l'imprévu qui se situe au sein même du quotidien et dans le pouvoir affectif, imaginaire, narratif, des micro-événements.

Le rôle des artistes dans cette réappropriation du quotidien est déterminant. En effet, leurs compétences perceptives, leur travail des affects, leur recherche de

nouveaux modes de relations avec le monde permet de bouleverser les cadres habituels du quotidien. Ici, il ne s'agit pas de produire une différence temporaire, mais bel et bien de transformer, sur le long terme, le quotidien et la quotidienneté en tant que tels. Depuis la fin des années 1960⁶⁸, de nombreux·ses artistes et chercheur·ses s'intéressent aux possibles rapprochements qui peuvent s'opérer entre la vie et l'art, et qui conduisent à une transformation de notre perception et de nos pratiques de la vie de tous les jours.

Des chercheur·ses tel·les que Yuriko Saito (*Aesthetics of the Everyday*, 2021), Barbara Formis (*Esthétique de la vie ordinaire*, 2010), ou encore Katya Mandoki (avec Nicole G. Albert, *L'esthétique du quotidien*, 2011), s'intéressent aux formes d'art qui, d'une part, sont ouvertes aux objets, situations et processus du quotidien, et qui, d'autre part, nous poussent à inclure dans nos rapports au quotidien un engagement artistique – en y déployant nos facultés perceptives, notre curiosité, en le laissant nous toucher, nous émouvoir, nous émerveiller, et transformer nos actions.

Il y aurait de nombreuses choses à dire à ce sujet, mais nous nous centrerons ici sur deux notions qui nous paraissent pionnières en la matière : celle d'« inframince », conceptualisée par Marcel Duchamp, et celle d'« infra-ordinaire » (ou infra-quotidien), développée par Georges Perec.

1.4.2. Inframince

Commençons par l'« inframince ». Cet adjectif, employé par Marcel Duchamp à partir des années 1930 (dans ses « notes sur l'inframince⁶⁹ »), qualifie « ce qui est à peine perceptible, à peine repérable, ce qui représente une différence infime et singularisante » (Davila, 2010, p. 31).

C'est un concept qui naît en réponse aux bouleversements scientifiques du début du XX^e siècle (théories de la relativité, hypothèse des quanta, etc.), qui « contredi[sent] l'intuition que nous avons de la matière » : « le fer est le béton ne sont pas ces êtres compacts que l'on sent sous la main mais un enchevêtrement incalculable de forces instables » (Triail, 2010). Ces transformations profondes, en remettant en cause les systèmes traditionnels (qui s'appuyaient sur la physique newtonienne) de représentation du monde, ont engendré la nécessité de se lancer dans l'exploration artistique des formes les plus infimes, subtiles et instables. En s'immergeant

⁶⁸ Mentionnons Allan Kaprow, dont les travaux au sein de Fluxus à partir des années soixante, donneront naissance à un recueil intitulé *Blurring art and life*, en français *L'Art et la vie confondus*, publié plus tard, en 1993. Plus généralement, le questionnement radical du statut de l'art a été central dans le mouvement Fluxus, avec des personnes comme Robert Filliou (« l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », disait-il), Georges Brecht, etc.

⁶⁹ « C'est ainsi que dans les 46 notes rassemblées dans la chemise *Inframince* par Duchamp et éditées par Pontus Hulten, il n'est question que de la mesure en deçà du mesurable. Certaines notes renvoient plus précisément à ce que la connaissance de l'époque établit comme très petit, d'autres traitent de différentes formes d'écart. Pratiquement, Duchamp s'interroge sur ce que peut être la matière réduite au minimum de sa dimension imaginable, ce qui rejoint des interrogations sur la lumière en tant que matière, ainsi que sur l'énergie, le son, les odeurs. Une autre catégorie de notes pose des hypothèses expérimentales ou des idées d'action, certaines laissant reconnaître les œuvres à venir. Dix notes enfin suggèrent une réflexion sur le concept même d'inframince. » (Triail, 2010).

systématiquement en deçà de la fixité apparente des choses, il s'agit de pousser la perception et l'imagination jusque dans leurs limites, les faisant entrer en crise et se redéployer, les obligeant à inclure un ensemble de microprocessus, de forces fluides, de phénomènes à la limite de l'imperceptible, de différences, de singularités, dans l'expérience esthétique du réel. La temporalité de l'expérience esthétique y est également importante, car l'attention aux temps longs, aux phénomènes lents, et l'immersion sont généralement requises pour saisir l'inframince – pour révéler ces « perceptions si infimes qu'elles ne se manifestent justement pas directement à l'attention, à la conscience » (Davila, 2010, p. 39). En effet, comme l'écrit Antje Kramer-Mallordy (2011), Duchamp propose une « phénoménologie de l'imperceptible où la singularité et l'action différentielle s'expriment non seulement dans des dimensions réduites [...], mais encore par des opérations jouant sur la durée, la lenteur et le retard ».

Un·e explorateur·trice de l'inframince s'intéressera donc, par exemple, au processus de la poussière, au fait que des jours, des semaines, voire des mois, sont nécessaires pour que se construise une couche de poussière visible. L'attention portée aux couches de poussière – relayée par un peu d'imagination – peut nous relationner à la lenteur de l'emprise de la gravité sur les corps légers, et la dimension diffuse d'une telle réalité (la poussière est partout), dont l'aspect poétique est habituellement ignoré (on y voit juste les désagréments causés : il faut épousseter, les mécanismes s'abîment, etc.) – mais, cela manifeste le fait que des infimes parties de notre sol et de nos murs sont momentanément en l'air, autour de nous et au-dessus de nos têtes. Un·e autre explorateur·trice de l'inframince pourra porter son attention sur la pousse des cheveux, ou sur les dynamiques des mouvements lents des plantes (vers la lumière, généralement), ou encore sur la légère chaleur d'un siège de bus qui vient d'être quitté.

Mais l'un des exemples les plus évocateurs est celui de la fumée ou de la vapeur d'eau. Prenons un café fumant, par exemple. Si l'on veut saisir la complexité des volutes qui s'en extraient, leur volume, leur dynamique spatiale, et leur composition (une multitude de gouttelettes d'eau que l'on peut voir, dans certaines configurations, quand la vapeur entre dans un rayon de soleil par exemple), il faut faire un usage fin de sa sensibilité – le seul regard n'est pas suffisant, il n'en capte au fond qu'une partie, et il doit être complété, associé à notre corporalité, notre manière de ressentir les flux spatiaux sans les réduire. Il faut, comme le propose Roberto Barbanti (2021), mobiliser une sensibilité à l'espace qui serait « apte à conceptualiser en termes de points, lignes, plans, surfaces, volumes, tout comme de limites et continuités topologiques, mais aussi capable de se constituer à partir de réalités dynamiques », et inclurait des sensations de présence et d'absence, qualifierait la dimension localisée ou diffuse des événements, leur extension et leur contraction, ou encore leur manière de transiter et de nous entourer, de nous englober ou de nous infiltrer et de nous relier aux autres êtres (un·e autre buveur·se de café qui inhale également ces vapeurs).

Cela est valable pour des phénomènes isolés, mais aussi pour des situations globales au cours desquelles s'associent des perceptions variées (odeurs, chaleurs, sons, etc.), produisant des ambiances ou des atmosphères qui résistent à la quantification stricte et à la saisie nette, qui peuvent être fugitives mais qui n'en sont pas moins réelles. Une telle démarche est à même de renforcer la proximité, l'intimité qui se tisse entre les sujets et le monde (due au fait de se sentir partie d'un moment et d'un espace, et parce que sentir la singularité des choses, des êtres et des situations va

de pair avec la singularisation de soi), fait que le monde dans son ensemble recèle un intérêt esthétique, et peut à tout moment nous émerveiller.

La relation entre sons et quotidien, pensée depuis la perspective de l'infrance, est intéressante à plusieurs égards. D'abord parce que le son indique quelque chose de la dimension infrance de toutes les situations de la vie quotidienne. En effet, il y a toujours de la complexité sonore, de nombreuses choses à écouter, si l'on y prête l'oreille. Il y a toujours du « bruit de fond » (nous reviendrons longuement sur cette notion par la suite), toujours des dynamiques transitoires, des entre-deux, des variations, et toujours un espace complexe qui se dessine. Ensuite, l'idée d'infrance exprime ce qui se joue dans les intentions et les dynamiques d'écoute, cette volonté d'aller sonder les microdétails, les microprocessus et les fluidités du quotidien. En ce qui concerne cette seconde idée, nous pouvons mentionner Thierry Davila qui, dans son livre sur l'infrance, réserve une partie à l'écoute comme pratique de l'infrance : il convoque Max Neuhaus, pionnier par sa volonté de sortir l'écoute des salles de concert (il a organisé, à partir de 1966, des promenades sonores, ou encore s'est employé à coller des affiches sur les murs de New York où il était écrit « *Listen* »).

Pour Barbanti, se relationner au monde par le biais des sons nous engage d'emblée dans une relation qui a trait à l'infrance. Lorsqu'on privilégie l'écoute, notre rapport au réel change, nos manières de sentir et de penser le réel se chargent d'une certaine fluidité, d'une certaine dynamique, d'une certaine spatialité, d'une certaine temporalité, et nous plonge dans un monde relationnel. Car le son implique « une co-existence, de la continuité et de la connivence ontologiques (ontologie ici considérée en tant que discours sur l'existant, ce qui est constitutif de la réalité) » (Barbanti, 2011, p. 13), car l'objet qui sonne et le sujet qui l'écoute sont pris dans un « même devenir », dans une même vibration (qui traverse les échelles), dans une même « trame ». L'écoute renvoie également aux notions de « présence » et « d'holisme » (« nous prenons conscience aussi du fait que tout cela est immédiatement et constamment une totalité intégrée »), à une spatialité englobante ou encore à une certaine « polysensorialité » et « multimodalité ». Bref, un ensemble de champs composites, mouvants, poreux que l'exploration de l'infrance amène à la perception et à la sensibilité :

Le son de la vie quotidienne implique une sensorialité profondément impressionnable, influençant la pensée et les sentiments, mettant l'accent sur le moi en mouvement [*shifting self*]. La physicalité du son, en tant que mouvement de la pression de l'air, de vibratoire et constitué d'échanges interpénétrés de tous les côtés, forme une influence enveloppante et affective. Une telle expérience charge la vie quotidienne d'une fluidité matérielle continue, formant une force de vie phénoménale existant ici et là, dans laquelle nous sommes profondément impliqués⁷⁰. (LaBelle, p. 94)

⁷⁰ « The sonority of daily life is a deeply impressionable sensing, impinging on thought and feeling in ways that give accent to the shifting self. The physicality of sound, as a movement of

La notion d'inframince va dans le sens de cette volonté de réintensifier la vie de tous les jours dont nous parlions auparavant – cette volonté de refuser d'assimiler le quotidien à une routine, anesthésiante, désensibilisée – en prêtant l'oreille à « ce qui existe à peine, dans ce qui est à peine saisissable et qui, cependant, n'est pas dénué d'intensité » (Davila, 2010, quatrième de couverture). En s'attachant à percevoir les dynamiques inframinces du quotidien – en explorant le potentiel esthétique que peuvent revêtir les choses et les situations de la vie de tous les jours – nous pouvons changer nos manières d'appréhender les choses ordinaires, non plus comme des choses purement fixes mais comme processuelles, suivant de multiples processus. Ainsi, la notion « d'inframince » rejoint celle « d'infra-ordinaire » (ou « infra-quotidien ») – qui est quant à elle plus directement centrée sur la sensibilité quotidienne et sur la recherche autour de l'idée de « quotidienneté ».

1.4. 3. L'infra-ordinaire : une sensibilité en deçà de l'« évidence spontanée » du quotidien

Pour Georges Perec (1990, p. 11), le quotidien est ce qu'il y a de plus difficile à découvrir : bien qu'il soit là, « sous nos yeux », il ne se livre pas de lui-même. Il nécessite, pour surgir, un effort, une volonté, et une série de compétences attentionnelles et *critiques* – il ne peut être révélé que s'il est défait de « l'addiction, propre à la société de consommation, aux mondes de rêve forgés par les images de la publicité » (Sheringham, 2013, p. 260-261). Plus précisément, il s'agit, pour Perec, de contrecarrer la colonisation du quotidien par des formes « spectaculaires » et des fantasmes manipulés – qui l'aliènent, le déguisent et le dépolitisent (cf. Perec, 1990, p. 10). « Nous échouons à nous engager dans le quotidien lorsque nous sommes victimes de modes de vie préfabriqués et que nous leur laissons nous dicter nos manières d'être et nos réactions. » (Sheringham, 2013, p. 267)

Dans une telle perspective, seule une prise de recul vis-à-vis de la planification, de l'instrumentalisation, de la fonctionnalisation des choses et des situations du quotidien peut conduire au rapprochement entre art et vie – en leur conférant une valeur autre que celle de leur usage habituel :

Les bénéfiques qu'il y a à s'extraire de la marche en avant de la vie sont nombreux : le protagoniste [d'*Un homme qui dort*] découvre le présent, y compris sa propre présence concrète au monde de l'expérience, lorsqu'il est allongé dans sa minuscule chambre à écouter le murmure de la ville au-dehors ou qu'il remarque, au fil de ses errances, des choses qu'il avait jusqu'ici négligées. Le registre surréaliste est explicitement convoqué lorsque le personnage goûte les bienfaits de la dérive, distinguant des motifs et des lois au sein des micro-éléments de la rue : deux hommes portant la même sacoche ; des séries et des variations de démarche, de couleur et de but ; un monde de

air pressure, of vibration, of interpenetrating exchanges from all around, forms an enveloping and affective influence. Such experience fills everyday life with an ongoing material flux, forming a phenomenal life-force existing here and there in which we are deeply involved. »

Chapitre 1

différences infinies. Il jouit de la plénitude des choses dans leur évidence nue. Accepter un état de fait, se passer du cadre restrictif formé par les goûts et ambitions propres à chacun, devient une manière d'appréhender simplement ce qui est. (Sheringham, p. 265-266)

Cette prise de recul – qu'il faut veiller à ne pas transformer en désengagement essulé (cf. Sheringham, 2013, p. 267) – peut charger l'expérience d'une dimension « où ce qui compte n'est pas [seulement] ce qui arrive mais [aussi] comment cela arrive », et tendre vers l'« immersion » dans le monde perceptif (Sheringham, 2013, p. 267).

Car tel est le projet de Perec : à travers un travail portant sur ce qu'il appelle l'« infra-ordinaire », il cherche à développer une attention rigoureuse à « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance » (Perec, 1990, p. 12), mais qui pourtant est au centre de ce que nous vivons. Pour accéder à l'infra-ordinaire, il faut « interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner » (Perec, 1990, p. 12) : la forme des cuillères, les gestes de composition d'un numéro de téléphone, le contenu des poches, les sons de ventilation à la bibliothèque... Petit à petit, en initiant des dynamiques d'étonnement et en soutenant la volonté de caractériser la manière dont les choses sont, peut alors s'initier une « transformation de l'attention, rendant visible ce qui était, aux dires de Perec, masqué par l'étroitesse de nos manières habituelles de voir » (Sheringham, 2013, p. 281).

L'ambition de Perec est de raviver cette curiosité que nous pouvons porter, *de l'intérieur*, sur nos propres vies. De quoi sont-elles constituées, comment se déploient-elles, qu'est-ce qui en fait la substance véritable – et non l'image fantasmée ? En plus d'englober les micro-événements, les marges des situations, l'infra-ordinaire touche à la temporalité de la quotidienneté, à l'imprévisible et au provisoire que l'on trouve toujours *au sein de l'ordinaire*. Pour lui, quand on se cale sur le rythme des choses, on s'aperçoit « que ce que nous semble identique change en vérité constamment et que nous faisons nous-mêmes partie de ce mouvement perpétuel » (Sheringham, 2013, p. 278). Il s'agit de percevoir le quotidien, en tant que tel, comme un processus mouvant. Non pas comme quelque chose de linéaire, que l'on réduit à sa dimension administrée, prévisible, planifiable, mais comme une série de processus qui restent toujours imprévisibles, chargée de tout un ensemble de potentialités, pouvant prendre de nombreuses directions possibles et voir émerger des dynamiques inattendues, des déclics, des émerveillements (« nous sommes vivant·es ! Et la vie nous a amené·es jusqu'ici... »). Une telle perception nous amène à capter les liens que « nous » – en tant que processus, que sujets en construction et reconfiguration – entretenons avec le monde – en tant que multiplicité de processus.

Notons la dimension politique de cette attention à l'infra-ordinaire, qui nous permet de valoriser – autrement – les objets, les rencontres, les expériences : il s'agit d'initier un « processus d'ouverture et d'harmonisation avec quelque chose qui va au-delà des mots et du langage, car le monde qui nous entoure, l'artifice de la ville, toutes les structures et, vous savez, l'argent, restreignent notre champ de perception, comme l'a dit Marx, entre autres, parce qu'ils réduisent notre façon d'appréhender les

choses⁷¹ » (Farinati & Firth, 2017, p. 30, notre traduction). En réévaluant le monde, nous faisons émerger d'autres manières de faire, d'autres actions possibles et d'autres affects.

L'écoute morphologique peut nous aider justement par la mise entre parenthèses des associations quotidiennes – à reconsidérer les sons ce qui nous entoure. C'est une activité qu'on réalise rarement – sonder la musicalité formelle d'un son banal (quelle est sa hauteur, sa durée, sa rythmicité, etc.) –, qui rejoint cette volonté de saisir l'infraordinaire (ici l'infraordinaire sonore).

Prenons l'exemple de la sonnerie annonçant la fermeture des portes du métro. Si elle est perçue, ce n'est généralement que pour son contenu informatif : « il est trop tard pour monter », « il est temps de s'écarter de l'ouverture », « le métro repart enfin, nous ne serons pas trop en retard ce matin ». Et encore, si cette information ne nous regarde pas, parce que nous sommes déjà assis·es et pris·es dans notre livre, nos pensées ou nos mails, il y a de fortes chances que ce son soit complètement refoulé, rejeté hors du champ de notre conscience. Les caractéristiques et relations sonores sont alors occultées, ainsi que leur dimension affective. Pourtant, il serait intéressant d'y porter une écoute attentive. Car les sonneries sont des sons harmoniques composés de trois ondes en dent de scie (de 315, 325 et 960 Hz), succédées par un bruit blanc, intense, à l'attaque nette et à la chute rapide, puis par le glissement de la fermeture des portes et le choc de leur verrouillage. Le grincement des sièges, les cliquetis des poignées, et le grondement du train qui se déplace et les crissements des freins... ont des caractéristiques et des relations acoustiques qui leur procurent l'allure d'une composition musicale – notons d'ailleurs que les sons de métro ont largement inspiré les compositeur·trices de musique électroacoustique : par exemple *L'Œil écoute* de Bernard Parmegiani, pièce composée en 1970, ou encore *Trajet #1* de Vincent Guiot, composée en 2015).

Autre exemple : lors d'une promenade sonore, réalisée à Saint-Denis avec un groupe d'adolescent·es (je reviendrai par la suite sur cette expérience), l'un d'entre eux a commencé à suivre une personne parce qu'il aimait le son de sa chaussure. Il était muni d'un microphone – dont l'intérêt était justement d'intensifier l'expérience morphologique du son – et visait ladite chaussure dont la semelle, qui était en train de se décoller par le talon, raclait par terre. C'est le genre de choses que l'on n'écoute pas nécessairement, mais qui peuvent nous toucher profondément – un pas dont on aime le rythme, dont on aime la résonance et la granularité touffue. Cette fois-ci, il est possible de renvoyer à la prise de son intitulé *Snew/Isu* de Jez Riley French (2016), qui se centre sur une série de pas dans la neige.

Toujours dans la volonté d'explorer l'infraordinaire par le sonore, on peut compléter cette dimension morphologique de l'écoute par une autre dimension qui inclut une conscience et une sensibilité à la fonction des objets et des espaces et aux « informations globales » concernant la situation (« il pleut », « je me rends à l'université »...). Ces écoutes peuvent cohabiter, enrichissant cette exploration. Pour reprendre le cas du métro (parisien), on peut, en plus des qualités morphologiques de la sonnerie, être touché également par le fait que tout le monde ici sait ce qu'elle

⁷¹ « ... process of opening yourself up and attuning to something beyond just words and language because the world around us, the artifice of the city, all the structures and, you know, money are restricting our perceptual field, as for instance Marx said, because it's reducing your way of apprehending things. »

signifie, par le fait qu'elle retentit dans l'ensemble des stations de Paris, des centaines de fois chaque jour. Et puis, surtout, on peut laisser l'expérience d'écoute être teintée par l'expérience plus large du métro, avec les habitudes qu'elle réactive, par la conscience d'être dans un espace sonore et un mouvement sonore commun, bref... d'être affecté par les « ambiances » ou « les atmosphères » sonores (cf. introduction).

1.5. LA RENCONTRE DE L'ART ET DE L'APPRENTISSAGE

1.5.1. Promenade sonore et apprentissage

Avec les pratiques de la promenade sonore, les paysages traversés et les événements vécus acquièrent une consistance singulière, altérant et enrichissant progressivement – et généralement collectivement – nos manières de sentir et de penser. En fait, une promenade, en plus d'être l'occasion d'une expérience esthétique, est aussi celle d'un apprentissage. Ou, plus exactement, de *dynamiques* d'apprentissage dont les enjeux sont doubles : le développement d'une sensibilité écologique (et d'une « écologisation » de la sensibilité), et la production de connaissances par le biais de la sensibilité (en ce sens, il s'agit de réévaluer le rôle de la sensibilité dans nos façons de comprendre le monde et de nous perfectionner dans nos activités). Ces dynamiques d'apprentissage concernent le soi, le groupe, les lieux traversés, les activités humaines, animales, végétales, qui s'y tiennent, et comment tout cela interagit et constitue un milieu. Elles sont chargées d'une motivation, une curiosité et une prégnance particulière puisqu'elles sont issues de l'expérience vécue. Elles permettent aussi de renforcer notre sentiment d'appartenance et notre implication vis-à-vis de nos milieux de vie.

Cet apprentissage (à habiter le milieu sonore par l'écoute active) est au fond indiscernable de la dimension artistique de la promenade sonore, et même y participe, puisqu'elle impacte là encore directement la provocation des affects. On pourrait dire qu'au cours des promenades sonores s'initient une hybridation entre des dynamiques d'apprentissage et des processus esthétiques au cours desquels s'articulent l'action d'un sujet *en situation*, le vécu de cette situation, et les processus de construction de sens. En mobilisant les liens qui existent (d'abord dans l'expérience puis au-delà) entre conscience affective et développement cognitif, elles font converger apprentissage écologique et art en transition.

Pour étoffer cette approche des promenades sonores, nous nous appuyerons sur les thèses de la pédagogie expérientielle (Albarello *et al.*, 2013) qui s'appuient sur les théories de la cognition incarnée (*embodied cognition*). Celles-ci, pour le dire rapidement, définissent l'apprentissage comme une rencontre, une codétermination, entre un sujet en cours de transformation et une situation. L'expérience, mélangeant affects, actions, mémoire, travail de conceptualisation, produit, au sein de la cognition, des changements structuraux, c'est-à-dire qu'elle (re)configure les co-relations qui existent entre le sujet et son monde. L'apprentissage, dans son acception profonde et globale, n'est donc pas étranger à nos mondes sensibles, au « monde des actions possibles », et aux processus situés de construction de sens.

1.5.1.1. *Savoirs locaux et contextuels, apprentissages en situation*

Pour connaître le monde et ce qui constitue notre existence incarnée (*embodied*), et si nous souhaitons élargir nos manières d’appréhender notre milieu, de s’y *ajuster*, d’étendre le champ des actions et réactions possibles afin de favoriser les relations « résonnantes » au monde (et lutter contre les relations « aliénées », « muettes », productrices d’existences atrophiées⁷²) ; alors la connaissance nécessite l’expérience, et ce qu’elle contient de tâtonnements et d’erreurs, de détours, d’allers-retours entre moments d’autonomie et de coopération. Et plus l’expérience sera particulière, intense, inattendue, *touchante*, et plus l’on a de chance d’en tirer quelque chose : des habiletés à poser et à résoudre des problèmes, à réagir de manière opportune à un événement inattendu, à s’ouvrir pleinement à la situation. Puis, nous devons tenir compte du fait que l’apprentissage concerne aussi, et peut-être même avant tout, notre « conscience préreflexive incarnée », ayant trait au fonctionnement sensori-moteur, cette intelligence du corps sans lequel je ne me gratterais pas à l’endroit exact d’une piqûre de moustique, par exemple. Apprendre *en situation* redouble donc d’avantages.



Exemple 4bis — Photographie d’une promenade sonore réalisée par le collectif *La balade sonore* à l’école primaire Jules Ferry, Meudon, 2016.

Or les promenades sonores permettent cela, en amenant les participant·es à découvrir, réactiver, et/ou affiner *effectivement* leur sensibilité – ce qui implique déjà un ensemble d’apprentissages –, et en impliquant le sujet dans son milieu d’une manière particulière. Prenons l’exemple d’ateliers mêlant exercices somatiques et exercices d’écoute au cours desquels il s’agit de prendre conscience des sons de notre environnement et de nos sensations corporelles⁷³. En prenant note de ce qui est là et

⁷² Cf. Crawford, Matthew, B. (2015), *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, La Découverte, et Rosa, Hartmut (2018), *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l’allemand par Sacha Zilberfarb, La Découverte, Paris.

⁷³ Nous faisons ici référence aux rencontres agri-culturelles Agrilab (juin 2019), qui se sont tenues sur un terrain maraîcher en périphérie de Nantes. Durant une semaine ont eu lieu des ateliers (somatiques, d’écoute, etc.) travaillant notre relation au paysage.

en expérimentant, par l'écoute et l'observation de ses sensations, nos milieux sonores et corporels, les participant·es deviennent aptes à déceler *de nouveaux phénomènes* – les graines d'un genêt s'éjectant de leur gousse dans une atmosphère crépitante, la répartition des petits grains de son dans le temps et l'espace du buisson –, *de nouvelles activités* – un scarabée cheminant sur une feuille morte, un maraîcher binant son champ de pommes de terre au tracteur – et à *guider leur écoute, leurs mouvements et leur imaginaire différemment*, en cohérence avec ce qu'ils rencontrent.

1.5.1.2. Un apprentissage complet

Un tel apprentissage revêt une dimension holistique : issu d'une activité concrète et située, il tire profit de l'inséparabilité et l'interdépendance des dimensions cognitive, affective, conative (ce qui motive le passage à l'action) et corporelle qui sont en jeu dans l'*expérience vécue*. Il favorise la bonne mémorisation, la souplesse et la cohérence lors de notre prise de décisions, ainsi que le déploiement d'une réflexion synthétique, simultanée, spatiale et intégrative. Bien sûr, apprendre *en situation* nécessite du temps, et de la régularité dans la pratique, et c'est justement cela qui permet au sujet, à travers ses erreurs notamment, de prendre conscience de la conséquence de ses actes. Puis, ainsi ouvert à l'exploration de ses milieux sensibles, le sujet apprenant est confronté à des objets et des apprentissages non intentionnels. Il développe des compétences et dispositions qui n'étaient pas spécialement prévues, décentrant ainsi le rapport à l'apprentissage – le sortant des logiques volontaristes, autoritaires ou marchandes.

Le son, en tant que médium relationnel, affectif et cognitif, constitue un lien entre un milieu environnemental – puisqu'il manifeste l'architecture et les dynamiques du lieu – et un sujet – puisqu'il affecte sa pensée, ses sentiments, produit une mémoire, s'associe à des souvenirs, mobilise ses capacités cognitives jusqu'à s'insérer dans la structure de ce système vivant qu'est le sujet. Sachant cela, l'écoute apparaît comme une manière singulière de connaître qui passe par l'attention au détail et au non-attendu ; par l'insolite ; par les atmosphères et les connexions entre les sons et les choses, les autres et soi-même ; par l'espace et par le corps. C'est ce qui rend cet apprentissage *de l'écoute* et *par l'écoute* profondément écologique (incluant les dimensions mentales, sociales et environnementales de l'écologie).

1.5.1.3. Situer les savoirs et « conscientiser »

L'articulation des questions pédagogiques, écologiques et esthétiques permet de formuler une critique du néolibéralisme, dans lequel l'expérience esthétique, la relation au monde et l'apprentissage sont marchandisés, mis à profit pour l'accumulation de capital (économique, social, etc.) et non pour leur potentiel émancipateur ou d'épanouissement. Le propos est de développer des savoirs *situés* – et non de reproduire les connaissances légitimées – dans le cadre d'une éducation *conscientisante* : plutôt que d'opérer uniquement par transfert ou transmission des connaissances et des valeurs, elle doit être un *acte cognitif* (cf. Freire, 1970-1980). Une telle éducation part des problèmes, nécessités et critères propres au sujet cognitif (à son corps, son histoire, ses « sensibilités à »), et tend à conserver le lien avec cette dimension *située* du savoir et du jugement – dans quelles conditions, à quelles fins tel savoir est-il produit ? Sur quoi porte-t-il exactement et qu'implique-t-il ? –, et ainsi à éviter la pure abstraction et la réification des idées.

Cette portée critique est accentuée du fait que la conscientisation des situations matérielles et techniques, situations sociales et politiques, puisse aboutir à de nouvelles possibilités d'agir collectivement. En captant le monde, le soi et le commun comme des réalités en transformation, l'apprenant·e augmente son pouvoir d'agir, se « capacite » (*empower*) – en adéquation avec ce qui l'entoure (nous reviendrons sur ce thème de la capacitation par la suite). Sa conscience et ses compétences à participer à ses milieux de manière cohérente se trouvent renforcées : à partir de ce qui est nécessaire, pertinent, bon, juste, pour le sujet, de ce qui le touche et de ce à quoi il aspire, un renforcement, un changement, une ouverture dans le rapport au monde devient possible, pouvant conduire à des transformations *vers le mieux*, de soi et du monde, effectives.

1.5.1.4. Dynamique collective, mutualisation et circulation des savoirs

Une éducation véritablement écologique – c'est-à-dire incluant la dimension sociale – se doit d'être accessible à tous·tes, et à vocation émancipatrice. Il s'agit de laisser le sujet se construire un *avis éprouvé* sur les questions écologiques, et agir en conformité avec celui-ci. Le but est d'amener à une autonomie de l'apprentissage qui ne soit pas une autonomie indépendante de l'environnement, mais qu'au contraire le sujet gagnerait en affinant son rapport avec ce qui nous englobe : ce serait une autonomie qui serait une autoproduction du sujet à l'aide de ce que l'environnement (social, technique, naturel...) lui fournit comme possibilités de transformation.

Le fait de réaliser une expérience artistique particulière à plusieurs crée une nouvelle forme de communication et de socialisation. Au cours des promenades sonores, une communauté d'écoute se forme : le lieu et le moment, les phénomènes et atmosphères sonores sont partagés. Et l'orientation de notre écoute se fait en interaction avec les autres : en observant les conduites et les objets de la curiosité des autres, chacun peut entendre quelque chose qu'il n'avait pas remarqué. Il faut ajouter que cette forme de socialisation n'est pas déconnectée des singularités de chacun·e – pour tout ce qui concerne les micro-événements, le traitement des perceptions ou encore les dispositions affectives, l'écoute garde une dimension singulière – ni des êtres non humains ou des éléments inorganiques – si l'on cherche à écouter comme une araignée, comme un lac ou comme un train. C'est donc une forme d'apprentissage interactif, n'ayant pas nécessairement besoin de communication verbale, qui passe à travers l'écoute de l'environnement, dont chaque participant se sent une partie intrinsèque.

De plus, l'un des enjeux d'une écologie de l'apprentissage est de repenser la circulation des savoirs, des compétences. Plutôt que de hiérarchiser l'accès aux savoirs, aux savoir-faire ou aux outils, il s'agit de les faire circuler ou de les mutualiser : les participant·es d'une promenade ont tout à gagner, quand l'occasion se présente, à œuvrer ensemble et se former au contact les un·es des autres, en pratique, sur des questions concrètes – l'un·e qui est à l'aise avec l'usage d'un enregistreur portable, l'autre qui connaît les espèces d'oiseaux du coin et sait vers où tendre l'oreille, etc. Un apprentissage expérimentant les avantages du partage et de la coopération permet également de développer l'intelligence sociale et collective.

1.5.2. Étude de cas : promenades sonores à l'AVVEJ, avec

des adolescent·es déscolarisé·es

1.5.2.1. L'AVVEJ et les orientations pédagogiques de l'atelier scolaire

À la conjonction des thématiques de l'apprentissage et des promenades sonores, l'une des expérimentations marquantes que nous avons menées (avec Anastasya Chernigina et Raphaël Bruni) a été la réalisation de promenades sonores et de composition à partir de sons enregistrés lors des promenades, avec des adolescents de l'atelier scolaire de l'AVVEJ, en Seine-Saint-Denis. Au cours de huit séances, étalées sur un mois (novembre 2019), nous avons, avec sept adolescents de la structure, sillonné les villes de Saint-Denis, Livry-Gargan et la forêt de Sevran. Elles ont été accompagnées d'intenses réflexions de notre part, dont un certain nombre ont été consignées dans une sorte de carnet d'observation numérique (issus de la collecte de nos ressentis, analyses, entretiens, etc., à tous les trois) qui constitue une source d'information importante pour les pages qui suivent.

L'AVVEJ (Association vers la vie pour l'éducation des jeunes) est une association, qui compte sept cents salariés, répartis sur une vingtaine d'établissements, et qui propose de nombreux services pour accompagner les personnes en difficultés sociales et familiales. Rencontres 93, qui est l'une des antennes de l'AVVEJ, située à Saint-Denis, accueille une centaine de personnes, allant des très jeunes enfants (de 0 à 3 ans) aux adultes, en passant par les adolescents (garçons et filles de 12 à 18 ans) en situation problématique, voire très problématique. De l'hébergement et de l'accueil de jour sont proposés et des repas sont servis dans un *self*. L'équipe administrative de Rencontres 93 est composée de vingt employé·es, plus un directeur et un directeur adjoint. L'équipe éducative est composée de soixante personnes : éducateur·trices, psychologues, etc.

L'atelier scolaire est un des pôles de l'AVVEJ et se déploie en deux endroits : l'un est le site de Rencontres 93, à Saint-Denis et l'autre se situe à Livry-Gargan. Il accueille des adolescent·es (de 12 à 18 ans) déscolarisé·es et les accompagne, afin de les faire renouer avec une dynamique d'apprentissage et de les accompagner dans leurs formations. L'objectif est qu'ils sortent de l'AVVEJ avec un diplôme, un projet professionnel ou même un emploi – et, surtout, avec une confiance dans leur capacité d'apprendre, de travailler et de tisser des liens sociaux (familiaux, professionnels, amicaux) équilibrés. L'équipe est composée d'éducateur·trices, d'un psychologue titulaire (et une stagiaire, au moment où y étions) et de formateur·trices. Leur travail touche tant à l'apprentissage qu'au social et au thérapeutique (« un éducateur qui prend dans ses bras un jeune pour lui faire sentir qu'il n'est pas seul avec ses problèmes, une formatrice au service de leur expression artistique, est tout à fait thérapeutique. [...] En fait, leur proposer un cadre avec des règles justes et claires, un lieu où ils se sentent bien et libres de développer des relations équilibrées, ou encore de partager sans crainte leurs envies, leurs problèmes et leurs projets pour le futur, est thérapeutique », explique Sylvain Diaz, le psychologue de la structure).

Il s'agit, écrit Stéphane Merlet, « d'accompagner individuellement et collectivement ces jeunes, en pariant sur leurs propres ressources pour tracer leur chemin, en faisant avec, et s'ils le peuvent en faisant face à toutes leurs réalités, souvent source d'inquiétudes telles que les relations au sein de leur famille, leur propre histoire, la majorité, l'indépendance financière, les contraintes administratives... Pour ce faire, un certain degré de sécurité intérieure est nécessaire et il convient de ne pas

aller trop vite en demandant trop à certains jeunes » (Merlet, 2011), mais plutôt de proposer un cadre dans lequel puisse surgir de la confiance et une progressive responsabilisation. Cela passe par la participation à la vie en collectif, la ponctualité aux rendez-vous, l'investissement dans différents types de projets (la réalisation d'un jeu vidéo, par exemple, pour laquelle il faut prendre en charge les nécessités logistiques, se former aux différents outils, organiser le travail collectif, etc.). Cela passe également par la mise en place d'un cadre non répressif, par de nombreux temps de discussion avec les éducateurs et les psychologues, où l'adolescent est mis en confiance et est amené à une certaine « conscientisation », au sens de Freire, afin que les adolescent·es puissent dépasser leurs « propres obstacles mentaux intériorisés » (cf. Tessier, 2010, p. 115).

L'atelier propose des activités dans lesquelles sont engagés les adolescent·es, en tant que sujets, avec un poids dans la conduite des activités (choisir des morceaux à répéter, par exemple, dans le cadre d'un atelier de musique). Cela leur permet de développer des apprentissages concrets et orientés vers la bonne réussite de projets communs (un concert). L'idée est de (re)donner confiance dans le pouvoir d'apprendre, de prendre des décisions, de réaliser des projets importants, d'évoluer au sein d'un collectif de travail : ici, l'éducation « n'a pas pour objectif d'agir sur les individus, mais de leur donner le pouvoir de transformer [leur et] le monde » (Pereira, 2018), avec le lot d'engagements que cela entraîne.

1.5.2.2. Balade et création sonore : un dispositif artistique et pédagogique d'écoformation par la promenade et la création sonore

Nous avons été invité·es, dans ce contexte-là, à mettre en œuvre le dispositif artistique et pédagogique que nous élaborons depuis plusieurs années⁷⁴. Ce dispositif inclut des balades sonores durant lesquelles nous écoutons et enregistrons les sons des lieux traversés, des séances de composition sur ordinateur à partir de ces enregistrements et des entretiens d'explicitation.

⁷⁴ *Balade et création sonore* est un projet pédagogique d'éducation à l'écoute, qui existe depuis 2015, composé d'Anastasya Chernigina, Raphaël Bruni et Antoine Freychet – au démarrage du projet tous·tes étudiant·es à l'université Paris 8. Son objectif est d'apprendre aux enfants et adolescents à écouter les milieux sonores, lors de promenades, d'amener les participant·es à développer une relation consciente aux sons dans leurs rapports avec la vie et la société. L'utilisation, par intermittence, de microphones portatifs (Zoom H4) et de casques, permet d'entrer dans un rapport particulier au milieu sonore, notamment parce qu'ils permettent une auscultation précise, ainsi que la réalisation de compositions musicales (réalisées à partir des sons enregistrés lors des balades). Entre 2014 et 2019, nous avons réalisé une petite dizaine de séries de promenades sonores, dans des écoles (l'école maternelle Les Sablons et l'école élémentaire Jules-Ferry, situées à Meudon), dans des collèges (le collège Alfred-Sisley, à Saint-Denis et le collège Raymond-Poincaré, à La Courneuve), mais aussi dans un centre de santé (à Clichy-sous-Bois, avec des enfants et adolescent·es en surpoids).

Chapitre 1



Exemple 5 — Photographie de la première promenade sonore réalisée à Saint-Denis, avec les adolescent·es de l'AVVEJ, novembre 2019.

Les promenades suivent des trajets traversant des milieux sonores diversifiés, et nous proposons des protocoles et des consignes d'écoute variés afin de guider les participant·es dans des états d'écoute relatifs aux thèmes suivants : sensibilité à l'atmosphère sonore globale, concentration sur des sons inhabituels et auxquels on ne prête généralement pas d'attention, écoute du corps et par le corps, écoute de la spatialité des sons, écoute de notre impact sur le milieu sonore. Nous proposons des moments d'écoute fixe, parfois allongé·es ; des moments d'écoute seul (ou aidé par un accompagnateur) ou en groupe. L'idée est vraiment de multiplier les modes d'écoute.

Lors des sessions de composition, une bonne partie du temps est consacrée à la réécoute des enregistrements et à la sélection de fragments à « travailler », c'est-à-dire à monter pour créer une forme, et, si le participant le souhaite, à y appliquer certains des traitements sonores « basiques » dont nous avons expliqué le fonctionnement et l'emploi (*reverse*, mise en boucle, accélération et ralentissement, *fade in*, *fade out* et *crossfade*, filtre à bande et quelques autres en fonction de l'aisance du participant). Une chose est sûre, l'idée n'est pas d'envisager l'environnement sonore comme un réservoir à l'usage de la production musicale, mais de se servir du microphone et des techniques de studio afin de déclencher un étonnement vis-à-vis de l'habituel, renouveler et enrichir le désir d'écouter. Il arrive, lors de cette phase-là, que nous effectuions une composition collective où les choix esthétiques sont débattus. Mais, dès lors que les moyens le permettent, nous préférons inviter chaque participant à réaliser sa propre pièce afin qu'il puisse exprimer la singularité de son vécu, de son rapport au lieu, et affirmer une démarche propre de création sonore⁷⁵.

⁷⁵ À partir des compositions, il est possible de dégager une hétérogénéité entre les écoutes et, plus généralement, des manières différentes de penser le monde. En les corrélant avec ce que nous pouvons observer des participants en cours de pratique et de nos échanges avec les éducateurs et les psychologues, l'analyse des compositions nous amène à réexaminer et adapter

Quant aux entretiens d'explicitations, ils peuvent prendre la forme de discussions collectives ou d'entretiens individuels durant lesquels il s'agit de verbaliser l'expérience vécue, de réactiver l'action effectuée – en allant puiser dans la « mémoire concrète » – et de laisser émerger la part de sa réalisation restée jusqu'alors implicite. L'expérience d'écoute est ainsi étendue, et les éléments dont le participant a pris conscience – telle ambiance, tel événement, tel sentiment – s'ancrent d'une manière plus marquée.

Pour ce projet, nous avons convenu de huit séances, pour sept participant·es : quatre promenades et quatre ateliers de composition, durant lesquels Anastasya Chernigina « prélevait » tour à tour les participant·es, afin de réaliser les entretiens d'explicitation.

1.5.2.3. Les enjeux de ce dispositif éducatif dans un tel contexte, les manières de l'adapter

L'un des enjeux les plus évidents de notre intervention, sur huit semaines, a été l'adaptation. Parce que nous n'étions jamais intervenus avec ce genre de public et parce que ce public nécessite une attention particulière et un ajustement constant. En effet, les adolescents de l'AVVEJ sont dans des situations d'échec – il serait plus juste de parler d'un manque de compatibilité, *vécue comme des échecs*, avec le système scolaire traditionnel et d'autres instances sociales normées (la famille, etc.) – et expriment à leur manière des doutes à l'égard de leurs propres capacités, des rapports sociaux et du monde en général.

En effet, au vu des profils des adolescents auprès desquels il fallait intervenir, et de la posture de la structure qui nous accueillait, il fallait reconsidérer les enjeux de notre pratique : en plus de nos objectifs habituels, nous devons inclure dans notre pensée du projet et nos stratégies pédagogiques un certain nombre de considérations. Nous pouvons situer notre pratique dans le cadre d'une « *pédagogie de l'interstice* », telle que la décrit Tessier, qui vise le « respect de la liberté de l'individu, [...] la reconnaissance de ses compétences, [...] l'*empowerment* des participants et l'amélioration de leur estime d'eux-mêmes » (Tessier, 2010, p. 120).

Dans ce contexte-là, il est très important de redonner aux adolescent·es de la confiance, de leur offrir des opportunités de reprendre possession de leur faculté d'agir, de créer, de penser « par eux-mêmes ». Odile Girardin-Gantier (2019, p. 289) définit quatre « sites d'action » qu'il est possible de mobiliser : l'impression, qui correspond au contact avec le monde par la sensorialité ; l'intention, relative à l'orientation de la sensibilité et à l'émergence de projets de création ; l'action, qui est la « capacité de l'être humain à être guidé dans un "savoir-faire" pour satisfaire son intention » (Girardin-Gantier, 2019, p. 289) ; la production artistique et les discussions, qui correspondent à des moments de partage de ce qu'il s'est passé au niveau des autres sites. Ce faisant, en stimulant des régimes d'action et de création habituellement en veille, ainsi qu'en stimulant l'imaginaire, il est possible « d'atténuer la violence du réel » – violence symbolique et injustices structurelles, violences familiales, violences verbales et physiques entre adolescent·es (cf. Girardin-Gantier, 2019, p. 289).

nos manières de nous occuper du groupe et de guider les participants dans leur écoute et dans leurs gestes.

Chapitre 1

Bien souvent, les systèmes de valorisation – des activités, des attitudes, des aboutissements – que portent les adolescent·es sont limitateurs, en décalage avec leurs qualités et potentiels. Elles sont généralement calquées sur les normes psychosociales dominantes auxquelles iels ne correspondent pas, et qui ont tendance à réduire leur capacité à imaginer et à limiter la liberté de leurs démarches artistiques, dans leurs actions et dans leurs discours. Ces normes limitatrices peuvent être répétées par les éducateur·trices (malgré eux), et il est donc important d’impliquer ces dernier·ères, afin de créer un cadre social propice à la revalorisation des pratiques originales telles que les promenades sonores. L’un des enjeux est donc de contourner collectivement les normes sociales dominantes (productivité, efficacité, dévaluation de la réceptivité sensible) afin de nous « débrouiller autrement et ensemble dans un monde qui semble parler d’une seule et même voix, celle du néolibéralisme, et qui nous enjoint à penser, dire, entendre, voir, regarder, créer d’une certaine manière, acceptable et normée » (Bouillet, 2014). Il s’agit de remettre en cause cette espèce de consensus néolibéral – qui n’est pas un consensus mais une tyrannie, entretenue par le matraquage mass médiatique – afin de reconnecter les participant·es à leur liberté de création, tant sur le plan du symbolique que sur celui de l’action.

Il ne faut pas oublier que ces adolescent·es ont pour la plupart rejeté – d’une certaine manière et pour certaines raisons – les stratégies et les situations traditionnelles d’apprentissage, et surtout qu’iels ne croient plus en leur capacité d’apprendre, de voir leur activité valorisée, de considérer positivement leurs démarches et résultats. Il est alors primordial d’écouter leurs remarques, leurs demandes, et, pour certain·es adolescent·es, de ne pas oublier d’encourager et de féliciter. Notamment, lorsque nous présentons et mettons en pratique des savoir-faire, relatifs en ce qui nous concerne à la prise de son et aux traitements électroacoustiques – même s’ils ont l’air basiques –, il est judicieux d’avancer lentement, de rappeler que nous sommes là pour les aider et que nous pouvons sans problème répéter comment lancer l’enregistrement, refaire avec eux quelques gestes fondamentaux du montage (s’organiser sur différentes pistes, utiliser le *fade in*, *fade out* et le *crossfade* pour adoucir les transitions et éviter les « clicks »), si besoin, les réglages du microphone ou encore prendre le temps de les observer et de rectifier les imprécisions d’un filtrage, par exemple. Il est très important, cependant, de ne pas faire à leur place, bien que ce soit parfois ce qu’iels attendent de nous. En ce sens, nous nous rapprochons de la posture de l’art-thérapeute telle que la mentionne Girardin-Gantier :

L’apprentissage d’un savoir-faire, d’une technique, fait partie de la mise en place d’une action. Des techniques peuvent être apprises en art-thérapie pour aider le patient à retrouver confiance en lui. S’appuyant sur ses compétences artistiques, l’art-thérapeute doit être capable de transmettre des méthodes [telles que la prise en main d’outils numériques de manipulation du son]. Oser l’action, c’est se confronter à son propre jugement. La personne [ici l’adolescent en échec vis-à-vis des institutions éducatives traditionnelles] souffre de la culpabilité [...], mais peut retrouver dans l’action artistique une valorisation. (Girardin-Gantier, 2019, p. 294)

Notre proposition touche au singulier : en développant chez le participant la conscience de ses propres compétences perceptives et corporelles – en particulier sa « compétence sonologique⁷⁶ » –, et en l’invitant laisser cours à son imaginaire.

Au cours des promenades sonores, des temps de silence sont ménagés au sein desquels nous souhaitons, au fur et à mesure des séances, éveiller une écoute *disponible*. Il s’agit de confronter le participant à une sorte de vide (vide de parole, vide de détermination volontaire), qui n’en est pas complètement un, étant donné qu’il est chargé de relations et d’un contact vivant (très important pour nous, puisque le rapport au silence, chez le genre d’adolescent·es à qui nous avons affaire, est très délicat).

Raphaël Bruni, dans le carnet d’observation, revient sur les moments où il a guidé Kamal, en binôme, lors de la quatrième promenade :

Je propose à Kamal d’être notre guide jusqu’à la basilique. Je pense que cette responsabilité lui permet d’avoir une plus grande confiance en lui. Je lui demande d’essayer d’écouter davantage ce qui l’entoure, et d’être attentif à diminuer les sons qu’il produit : en évitant de faire froter ses vêtements et en adoptant un pas plus léger, notamment.

Cet appel à devenir silencieux est très ambitieux : il suppose que le participant accepte de se laisser, en tant que sujet, fondre dans le milieu sonore, plutôt que de manifester son existence, et se donner une consistance, une solidité, une indépendance en tant que sujet. D’ailleurs, Kamal répond qu’il préfère continuer de se rendre audible, parce que ne pas s’entendre va le déstabiliser et le rendre potentiellement agressif. Raphaël s’emploie alors à le rassurer, lui donnant des pistes pour contourner la dimension angoissante du silence (qui réactive, pensons-nous, les affects liés au sentiment d’abandon) :

J’essaie alors de lui expliquer que le milieu sonore peut s’écouter comme une musique, et que quand on écoute de la musique on n’a pas forcément envie de s’entendre. Cette démarche semble l’amuser, et il se prête au jeu : je sens qu’il change, même si c’est infime, ses gestes. Il les rend plus légers. Je profite alors de ce processus, qu’il démarre, et je lui propose des exercices d’écoute qui vont dans le sens d’une ouverture au monde extérieur. Je commence par lui demander quel type de sons il a autour de lui, et parmi ceux-ci lesquels il n’a pas encore vraiment pris le temps d’écouter ou d’enregistrer. Il me parle des voitures, des motos et du tramway. Par la suite, quand nous arrivons au niveau de l’église [Saint-Denys-de-l’Estrée] je lui propose une minute d’“écoute inerte”, sans mouvements de sa

⁷⁶ Cf. Otto Laske, cité par Murray Shafer dans *Le Paysage sonore*.

Chapitre 1

part, afin de se concentrer entièrement sur les sons environnants.

Ce travail, effectué par Raphaël Bruni, est difficile mais de première importance : dans notre démarche, c'est au prix de ce vide relatif, que l'attention soutenue au son accompagne, qu'il est possible de se libérer du connu et de laisser l'ordinaire devenir source d'émerveillement.

Prenons comme autre exemple Luigi. Pour lui, notre pratique a été l'occasion de valoriser ce qu'il connaissait déjà. Il est vrai qu'il pouvait repérer de nombreux sons, les associer directement à leur source (« ça, c'est une meuleuse »). Seulement, il en venait à la conclusion suivante, qu'il n'y a rien d'extraordinaire à écouter le milieu sonore, qu'il faisait cela depuis longtemps déjà et qu'il avait un peu fait le tour de ce qu'il y avait à entendre. À nous dire cela, et à se le répéter, il se plaçait dans une démarche de justification plutôt que d'écoute – faisant d'ailleurs preuve d'une expertise très curieuse consistant à exagérer de manière vraisemblable les informations qu'il tire de l'écoute : « ce son, c'est celui d'une Peugeot 306, six cylindres, qui a de sérieux problèmes de freins ». Notre rôle, auprès de lui, a été de lui rappeler que ce qu'il découvre des caractéristiques du son – et il a une bonne écoute pour cela – et ce qu'il note de ses effets sur lui nous suffit. Car il est capable d'expliquer, plus simplement (et cela démontre une incroyable capacité à discerner certains types de sons ainsi que leurs caractéristiques) : « c'est un son grave, qui passe rapidement, accompagné de crissements aigus, que je sais être les freins », et « ces crissements aigus me donnent des frissons ».

Mais pour l'investir plus entièrement dans la pratique, nous devons également l'aider à renforcer sa curiosité envers ce qui arrive, lui faire sentir que le monde des sons est événementiel, toujours porteur d'un potentiel musical, affectif, imaginaire : les sons de ses pas peuvent par hasard entrer dans un jeu rythmique avec des coups lointains de marteau, ces coups de marteau peuvent activer l'espace et sa poésie, ou encore, les quelques piailllements provenant d'un bosquet peuvent le faire changer de perspective et le pousser à se laisser captiver par l'existence des oisillons. Il fallait aussi l'amener à accueillir la singularité de la situation, de son écoute et plus généralement de ses affects. Il fallait lui faire suivre une dynamique plus équilibrée, incluant ce qui est de l'ordre de la réceptivité, plutôt que de chercher systématiquement, et immédiatement, à partager et valoriser ce qui est de l'ordre du schème (l'entendement projette ses attentes et régente notre manière même d'appréhender le son).

Une telle expérimentation, qui est une expérimentation par le sujet de lui-même et de la singularité de sa sensibilité, ne bloque en aucun cas la construction d'un commun – un commun d'écoute. Simplement, elle participe au renouvellement du rapport des participants au groupe, car il est clair qu'au fur et à mesure du temps passé à écouter ensemble, une forme de relation particulière s'établit, qui est l'indice – mais aussi l'opératrice – d'une transformation – d'une *capacitation* – des sujets. En fait, la construction d'un véritable commun passe par le travail de la singularité, car c'est à travers celui-ci, dans notre cas du moins, que le participant, en développant et valorisant ce qui le spécialise, affirme son plein droit d'appartenir au groupe, d'en être un membre au même titre que les autres. Nous devons donc veiller à poser le principe d'une « égalité d'intelligence » (cf. Schaller, 2014), et éviter la hiérarchisation des modes de connaître mobilisés. Car le savoir qui nous intéresse ici met justement en

jeu l'inséparabilité et l'interdépendance des dimensions cognitive, affective, conative (ce qui motive le passage à l'action) et corporelle de l'expérience vécue. Ce savoir, holistique permet de « structurer l'inscription de la personne dans une corporéité positive, c'est-à-dire un être au monde plus valorisant » (Tessier, 2010, p. 123) et de produire de nouveaux liens avec ses milieux de vie.



Exemple 6 — Photographie de la première promenade sonore réalisée à Saint-Denis, avec les adolescent·es de l'AVVEJ, novembre 2019.

Autrement dit, en favorisant un partage de l'écoute, au moment des promenades, des discussions et de la composition assistée par ordinateur (car ce partage est porté par la démarche même d'aboutir à une composition), nous cherchons à renforcer la démarche de l'atelier scolaire, qui, en proposant un lieu où les adolescent·es se retrouvent, entre eux et avec les éducateur·trices et les psychologues, leur permet de sortir de l'isolement résigné et leur ouvre des possibilités d'action à travers des projets de relativement longue durée (plusieurs semaines ou plusieurs mois).

1.5.2.4. Organisation, présentation et consignes d'écoute

Avant de présenter quelques situations concrètes ainsi que les stratégies artistico-pédagogiques que nous avons employées pour y répondre, nous allons rapidement revenir sur la manière dont nous présentons et organisons nos journées d'intervention. Voici, en premier lieu, un exemple déroulé – ici celui de la première journée d'intervention :

- 9 h 30 : petit-déjeuner ;
- 10 h 30 : présentation du projet ;
- 11 heures : première balade (30 minutes) ;
- 11 h 45 : discussion (retours, impressions, recensement des sons entendus, etc.) ;
- 12 h 15 : pause ;
- 12 h 30 : explication du fonctionnement des microphones et rappel des consignes ;

Chapitre 1

- 12 h 45 : seconde balade ;
- 13 h 20 : discussion et transfert des sons sur les ordinateurs ;
- 13 h 30 : fin.

Nous avons prévu, pour présenter notre pratique auprès des participant·es, de nous préparer à répondre à la question « à quoi ça sert ? ». Voici, en vrac, les éléments de réponses que nous pouvions proposer : apprendre à se concentrer ; développer son écoute (écoute du monde, écoute de soi, etc.) ; entrer en contact avec l'environnement et avec les autres par le biais des sons ; examiner quels sont les sons qui nous plaisent et ceux qui ne nous plaisent pas, pour quelles raisons et comparer nos avis ; être à l'écoute de son corps et se sentir bien ; redécouvrir les lieux de notre quotidien ; apprendre à enregistrer ; créer à partir de ces enregistrements à l'aide d'un logiciel informatique ; participer à une expérience spéciale que l'on partage avec d'autres participant·es (les accompagnateur·trices, et nous aussi, nous participons avec eux) ; voir si ça nous donne des idées pour améliorer notre quotidien, nos activités, nos comportements ; découvrir d'autres manières de communiquer que la parole.

Puisque nous annonçons cette pratique comme une pratique artistique, il fallait pouvoir donner des explications dans le cas où l'on nous demanderait « en quoi c'est de l'art ? » Nous pouvions répondre qu'il s'agissait d'une expérience sensorielle, avec des émotions ; qu'elle constituait une opportunité d'écouter la musicalité des sons de l'environnement ; et que tout cela aboutirait sur la création d'une œuvre artistique (entre musique et documentaire) à partir des enregistrements réalisés au cours des promenades.

Puisque nous venions en tant que chercheur, et pour impliquer les adolescent·es, nous avançons que notre pratique relevait aussi de l'enquête scientifique. Et à la question « pourquoi c'est scientifique ? », nous envisagions de répondre : pour développer de nouvelles manières d'apprendre et d'enseigner, d'autres façons de connaître notre environnement qui passent par les sensations et les émotions ; pour comprendre comment fonctionne le quartier : quels types de personnes, d'oiseaux, d'activités s'y trouvent ? Quelle est la couleur de l'eau du canal, quel bruit il fait ? Quelle est la place des voitures, des trains, des piétons ? ; pour examiner comment l'environnement nous influence et peut-être à l'inverse comment nous influençons l'environnement.

1.5.2.5. Consignes d'écoute pour la première balade

Pour investir les participants, pour les mettre à l'écoute, nous avons décidé de réaliser une première promenade sans microphone, et avec des consignes d'écoute pour les différents types d'endroits que nous allions traverser (nous avons fait un repérage en amont pour décider de l'itinéraire exact et se rendre compte des types de sons que nous allions rencontrer). Solliciter fréquemment les adolescent·es en leur donnant des consignes – qui sont en fait plutôt des propositions pour l'écoute – leur permet de recentrer leur attention, et, surtout, leur donne des repères dans une pratique qui leur est tout sauf évidente. Les consignes que nous avons établies étaient les suivantes :

1. Dans la rue

Nous avons tous l'habitude d'entendre des véhicules passer. Mais nous ne les écoutons jamais vraiment. Voici quelques consignes pour le début de la balade, pour nous habituer à utiliser notre écoute : écoutez les différents types de véhicules : les voitures, les motos, les trams, les vélos font-ils les mêmes sons ? Essayez de remarquer les différences (un son est plus grave, plus fort, ou avec plus de vibrations) ;

Essayez de sentir les sons traverser le paysage : écoutez-les apparaître, devenir de plus en plus forts, puis se réduire. Sentez la vitesse des sons dans l'espace : combien de temps un son dure-t-il entre le moment où il apparaît et celui où il disparaît pour nous ?

Quel effet ça vous fait ?

2. Dans le parc (square de Geyter)

Maintenant, nous changeons de type de lieu. Essayez d'écouter ce qui change, du point de vue des sons, entre la rue et le parc.

Y a-t-il d'autres sons ? Lesquels ?

Continue-t-on d'entendre les mêmes sons ? Deviennent-ils plus « lointains » ?

3. Dans la petite allée (passage du Canal)

L'environnement sonore, ce n'est pas que des sons, c'est aussi l'acoustique du lieu. Par exemple, la petite allée que nous allons emprunter forme une espèce de couloir dans lequel les sons résonnent de manière différente, plus « fermée ». Essayez de sentir cette différence.

4. Sur le pont (de la place Thiers)

Exercice d'écoute localisée : collez votre oreille sur la barrière, donnez un petit coup sur une des barres métalliques, écoutez la résonance, écoutez le son diminuer progressivement. Que reste-t-il ? Arrivez-vous à entendre le monde à travers la barrière ?

Exercice d'écoute globale : collez votre oreille de la barrière, essayez d'écouter globalement l'environnement sonore, comme si les sons formaient un grand paysage. Vous pouvez fermer les yeux. Normalement, on se sent un peu « petit », comme des « petits points » dans le paysage : de chaque côté du pont la rivière s'étend à perte de vue, et autour de nous le quartier s'étend, les trains transportent des gens. Au-dessus de nous passent des oiseaux, des nuages, et au-dessus des nuages le ciel « continue ». Nous sommes au milieu de tout ça, et on écoute. Après 1 ou 2 minutes, écoutez ensemble les sons des oiseaux, des voitures, du vent, comment ils se combinent.

À l'issue de cette promenade, nous avons organisé une discussion, afin que les participants fassent quelques retours, et afin de faire une liste (nous avons un tableau

à disposition) des sons et des atmosphères sonores que nous avons croisés, en insistant sur les spécificités du lieu.

Puis, après un récapitulatif du fonctionnement des microphones, avant de partir pour la seconde promenade, nous avons expliqué aux participants que nous allions réaliser le même trajet, et qu'il serait intéressant : de voir ce que ça change, d'écouter à travers le microphone (entend-on l'espace de la même manière ?) ; de se rappeler des sons qui nous ont marqués (l'une des idées étant de se mettre en quête de ces sons, et d'une manière pertinente de les enregistrer) ; d'expérimenter ce que le microphone rend possible (tout en faisant attention au matériel) ; de capter des sons qui sont propres au lieu où nous sommes et à l'expérience que nous faisons (le passage des trains, les sons du groupe marchant, etc.). Nous leur avons rappelé qu'il est tout à fait possible de conserver le temps de l'écoute le casque, et de réactiver les consignes de la première promenade.

Nous n'allons pas développer le contenu de chaque journée ni de chaque promenade. Disons simplement que nous avons cherché à diversifier les types d'endroits traversés, au sein d'une promenade, et entre les promenades, afin de varier les types de sons entendus, de laisser se produire des changements d'espaces, d'ambiances, et de faire varier les types d'écoutes mises en jeu (globales, rattachées à des activités de la vie quotidienne, à des souvenirs, centrées sur des objets particuliers, oscillant entre écoute de soi et écoute du monde, etc.). Pour cela, nous avons proposé des protocoles et des consignes d'écoute elles aussi différentes. Ainsi, si nous avons opté pour une première promenade courte (entre 20 et 30 minutes) et proche des locaux de l'AVVEJ de Saint-Denis – réalisée une première fois avec les oreilles nues et une seconde fois avec les microphones –, la seconde, plus longue (1 h 30 à 2 heures), a eu lieu après un premier atelier de composition, à proximité des locaux de l'AVVEJ à Livry-Gargan cette fois-ci. L'environnement sonore était sensiblement moins bruyant, les rues étaient très rarement empruntées par des voitures, les aboiements des chiens et les chants des oiseaux étaient beaucoup plus présents que lors de la première promenade. Pour la troisième promenade, nous sommes allés dans la forêt de Sevran. À la grande différence des précédentes, il s'agissait d'un contexte relativement éloigné (sauf peut-être pour Kamal qui avait habité dans un foyer à proximité de celle-ci) de leur environnement quotidien. Il faisait froid et pluvieux, et les sons étaient très « petits » : peu d'animaux (seulement quelques oiseaux), des gouttes de pluie, nos pas dans la boue, etc. Lors de la quatrième, nous avons suivi un itinéraire décidé en commun qui correspondait à un assez grand tour dans le centre de Saint-Denis : depuis la gare, en suivant la rue (piétonne) de la République, puis en passant devant la basilique, nous nous sommes rendus dans le parc de la Légion d'honneur, puis nous sommes revenus à l'AVVEJ par un autre chemin, traçant une sorte de boucle.

1.5.2.6. Quelques exemples de trajectoires d'apprentissage

Notre proposition, ici, est d'examiner différentes trajectoires d'apprentissage, les blocages repérés ainsi que les stratégies mises en place pour contourner ces derniers, et les transformations produites. Nous exposerons un certain nombre d'anecdotes⁷⁷ et

⁷⁷ Bien réelles, mais dans lesquelles nous avons modifié les noms afin de garantir l'anonymat des participants.

d'observations que recourent nos propres expériences, nos retours croisés entre organisateur·trices et avec les éducateur·trices et le psychologue. Nous développerons certains cas, mais ne proposerons pas de décrire ce qu'il en a été pour chaque participant·e.

Au cours des promenades et des ateliers de composition, nous nous « répartissons » les participant·es, afin d'avoir un suivi plus complet, une continuité dans les échanges, de pouvoir s'adapter aux demandes spécifiques et aux nécessités de chacun·e. Cela ne nous empêche pas d'aller voir un des adolescent·es « à la charge » d'un·e autre organisateur·trice, ponctuellement. À l'AVVEJ, il y avait sept participant·es – parfois moins quand il y avait un empêchement –, ce qui était particulièrement adapté pour approfondir les échanges de personne à personne et très utile pour analyser les impacts de notre pratique sur les participant·es.

Lors de notre balade dans la forêt de Sevrans (la troisième), puisqu'il n'y avait qu'un nombre limité d'adolescent·es – iels n'étaient que quatre – et j'ai pu accompagner individuellement Eddie. Dès lors que l'on se retrouve en groupe, Eddie a besoin d'attirer l'attention et l'approbation des autres. Il raconte chaque chose qu'il fait, essaie d'amuser la galerie en alpaguant des passant·es puis en décrivant leurs réactions à toutes personnes qui n'auraient pas vu la scène. Avoir la possibilité de s'en occuper séparément des autres était donc bienvenu : il était possible de le solliciter suffisamment souvent pour éviter de le laisser monopoliser l'attention – pousser des cris, imiter des oiseaux exotiques, etc. J'ai donc passé mon temps à orienter son écoute : vers les gouttes tombant des feuilles, en lui proposant de secouer doucement quelques branches et de placer le microphone à quelques centimètres de l'endroit où s'écrasaient les gouttes, afin de les entendre en détail ; vers nos chaussures, qui faisaient « grouiller » le mélange de gravats et de boue sur lequel nous marchions ; nous avons couru jusqu'à une aire de jeux pour enregistrer les installations qui s'y trouvaient (les crissements des balançoires, les graviers que l'on jetait et qui retombaient sur le métal du toboggan).

Dans un premier temps, donc, nous nous sommes focalisés sur des événements sonores sollicitant son action. Puis, petit à petit, j'ai essayé de le mettre à l'écoute de sons dont l'audition nécessitait une attitude plus contemplative : l'ensemble des gouttes tombant sur le sol, lorsqu'un coup de vent faisait trembler un très grand nombre de feuilles, les trains passant en bordure de la forêt, les avions, ou encore les oiseaux – des corneilles ou des corbeaux, majoritairement. J'ai eu beaucoup de mal à lui faire écouter ces derniers, car ils étaient souvent au loin. Mais voici une petite anecdote montrant que mes efforts n'étaient pas vains, à propos des sons d'oiseaux. Nous marchions dans un petit chemin de terre – presque de la boue – hors du chemin principal. Nous étions cependant en train de nous en rapprocher de cette allée goudronnée. Nous avons aperçu Raphaël Bruni et Luigi, et entendu des bribes de discussion. Bien sûr, Eddie a appelé Luigi et a commencé à émettre des cris ressemblant aux oiseaux. « Je le fais bien ? », m'a-t-il demandé. Je n'ai pas eu le temps de répondre, car un oiseau est venu se poser dans un arbre proche de nous et a commencé à chanter. Eddie s'est précipité sur le microphone pour lancer l'enregistrement. Le temps qu'il y parvienne, l'oiseau reprenait – ou presque – son envol. Le fragment enregistré a été très court (quelques secondes), mais il fallait voir la fierté d'Eddie qui était déjà sorti de l'écoute pour m'expliquer que c'était « dans la boîte » et qu'il fallait absolument en parler à Luigi. Comme souvent, je lui ai demandé de garder cela pour la discussion que nous aurions tous ensemble par la suite.

Chapitre 1

La technique d'enregistrement d'Eddie est très intéressante : il capte de courts fragments – entre dix secondes et une minute – et se concentre généralement sur des sons particuliers et parfois seulement prélève des ambiances. *Il a toujours été silencieux durant ses prises*, et celles-ci se sont révélées être de très bonne qualité (il n'a pas tapé sur le microphone, ni trop bougé au moment de celles-ci, il a plutôt réussi à éviter le vent, etc.), ce qui contraste avec son attitude générale, plutôt agitée et dispersée. À l'issue de la promenade, il a produit dix-sept fichiers audio, dont l'un correspond au son du vent dans les feuilles, un autre au passage d'une voiture sur le chemin principal, au passage d'un corbeau ou d'une corneille, aux graviers dans un toboggan, ou encore à l'ambiance de la forêt qui résonne au son de mille gouttes. C'est une technique très opératoire pour la composition.

En ce qui concerne les ateliers de composition, justement, Eddie a là aussi demandé une attention constante. Au démarrage de l'atelier, j'ai pris le temps de lui expliquer le fonctionnement basique du logiciel (ce qu'est une forme d'onde, comment lire un son depuis l'endroit que l'on souhaite, comment prélever un extrait et le déplacer). À ce moment-là, il a été très attentif. En fait, chaque fois que j'étais avec lui, à l'encourager, il était totalement immergé dans la pratique.

Seulement, dès lors que je m'éloignais pour m'occuper d'un autre participant, il s'agitait, perdait ses moyens ainsi que sa patience. Chaque petite tâche que nous avions vue et qu'il arrivait à exécuter sans problème en ma présence, devenait alors compliquée, puis insurmontable : « Viens m'aider, je n'y arrive pas ! C'est trop dur, je ne comprends pas ! » La frustration montait alors soudainement : en trente secondes, sa tension s'exprimait par de la précipitation – bouger la souris très vite, cliquer en permanence, ce qui avait pour conséquence de tout brouiller dans l'interface du logiciel – puis par des mouvements brusques et violents – taper la souris sur la table, donner des coups de pied dans les pieds de sa chaise, etc. Revenir à ses côtés, lui demander ce qui n'allait pas, refaire avec lui les gestes, calmement, puis lui laisser le soin de les refaire en le rassurant quant à ses capacités à bien faire le travail demandé, l'apaisait presque aussi rapidement, et lui faisait reprendre le cours de l'exercice dans lequel il était investi – « Génial, ce son, écoute ! C'est bien, non ? ». Il a donc fallu du temps, et beaucoup d'attention et d'encouragements, pour que sa concentration et sa confiance (sur ses manières de faire et sur ses résultats compositionnels) s'accroissent. Mais cela s'est réellement débloqué lorsque la situation m'a amené à lui proposer une nouvelle manière de travailler : en binôme, avec Luigi (dont je m'occupais également), qui travaillait sur l'ordinateur à côté de lui.

Luigi voulait être trop exhaustif : il voulait tout réécouter (1 h 30 de sons enregistrés !), faire un premier tri, puis un autre, etc. S'il avait suivi sa méthode, tout cela aurait duré des heures et des heures. Je lui ai proposé de se focaliser sur les moments de la promenade qui lui avaient paru importants, touchants, etc. En parallèle (et pour retrouver ces moments-là), je lui montrais comment écouter « en diagonale » : en choisissant des extraits de plusieurs secondes espacés les uns des autres, pour écarter les passages inutilisables (la forme d'onde pouvait également permettre de déterminer lesquels seraient saturés par le vent), pour se focaliser sur les fragments qui lui semblaient les plus beaux, intenses ou proches de l'expérience vécue (dans le cas d'une démarche plus documentaire), et pour avoir le temps de les assembler, les traiter, etc. Après avoir choisi ces sons et tenté un premier montage, Luigi a eu une baisse de motivation. Eddie, de son côté, commençait à se déconcentrer sérieusement.

Luigi et Eddie avaient l'intention de laisser leurs compositions là où elles en étaient, malgré l'aveu qu'elles n'étaient pas complètement terminées. Je leur ai proposé, avant de les laisser partir dans complètement autre chose – ç'aurait été contre-productif de les forcer à rester devant leur écran, à s'emplier d'énervement et de frustration – d'échanger leur poste et d'écouter leurs compositions respectives. Eddie a été impressionné par la composition de Luigi, et se montrait à son égard très anxieux, il scrutait ses réactions à l'écoute de sa pièce. Dans tous les cas, je ne m'attendais absolument pas à ce que chacun des deux s'investisse autant dans la composition de son camarade. Eddie a même demandé s'il pouvait modifier la composition de Luigi, car un passage lui semblait trop long. Luigi a accepté, à condition de pouvoir lui aussi faire quelques retouches.

Je ne pensais pas qu'Eddie aurait osé demander cela, ni qu'il aurait travaillé *sans aucune aide ni encouragement de ma part*. Ils ont continué leurs échanges et leurs remarques jusqu'à la fin. Quand il s'agissait de proposer aux autres de venir écouter leurs pièces, ils insistaient à deux voix. Constituer un binôme a permis d'installer une confiance et une valorisation des efforts de chacun (ce qui a été valable pour moi : j'ai été enthousiasmé par le tournant qu'avait pris la situation), ainsi que d'amener à des pièces plus élaborées, plus abouties.

Lors de la quatrième promenade, dans les rues de Saint-Denis et le parc de la Légion d'honneur, Eddie a été très impliqué. Et une fois complètement pris au jeu, il a été très réactif. Chaque fois qu'un son lui a semblé digne d'intérêt, il s'est employé à le capter d'une manière très soigneuse, silencieusement, et toujours suivant la même technique (à l'issue de cette promenade se trouvait dans la mémoire de l'appareil une trentaine de fichiers audio !). Ce jour-là, il n'a pas hésité à partager ses impressions avec moi, mais aussi à me faire comprendre, à plusieurs reprises, qu'il n'arrivait plus à se concentrer et qu'il préférerait courir pour se défouler, ou faire un jeu, ce qui m'a beaucoup aidé : le fait qu'Eddie ait pu me dire calmement quand il estimait ne plus s'intéresser à ce que je lui proposais m'a permis d'adapter ce que je lui demandais, voire, par moments, de lui faire faire des pauses d'expérimentation sonore.

Au fur et à mesure des promenades, des progrès ont été constatés : le temps d'immersion dans l'écoute s'est allongé ; il était possible de l'orienter vers des sons précis et non plus de réexpliquer le but de la pratique ; il engageait des discussions à propos de ce qu'il venait d'expérimenter sans que l'on n'ait besoin de lui « tirer les vers du nez ». Lors de cette dernière promenade, nous avons réussi à faire prendre part Eddie à une écoute collective. Au vu de son rapport au groupe, cela fut une vraie réussite. Certes, il a eu beaucoup de mal à entrer dans l'exercice – il voulait continuer de discuter avec Nihal et Kamal – mais, une fois lancé, il s'est prêté au jeu très sérieusement. Au moment où nous annoncions qu'il fallait arrêter (il commençait à faire froid et nous étions statiques), il a même proposé de poursuivre encore un peu l'activité. Ce que nous avons fait quelques minutes supplémentaires.

Eddie n'a pas pu assister à la dernière séance de composition. Son absence a été un réel regret, d'autant plus que sa relation de coopération avec Luigi avait été très bénéfique pour leur engagement dans le travail.

Pour Nihal, Angie et Kamal, l'entrée dans la pratique s'est faite progressivement. Il et elles ont été assez attentif-ves, lors de la promenade. Leur sérieux et leur concentration révèlent un intérêt certain vis-à-vis de notre proposition. Un autre détail ne trompe pas : iels ne perturbent ni nos explications, ni les exercices en cours, même

lorsqu'ils sont un peu « décroché·es ». Iels ont aussi été assez autonomes dès les premières sessions de composition.

Nous avons commencé la seconde session de composition par une discussion sur l'effet de la pratique sur leur écoute quotidienne. « Avez-vous, à la suite de notre pratique, remarqué des sons qui ne vous avaient jamais frappés ? » Pour Nihal, c'était évident : « Un soir, je me suis arrêté, et j'ai écouté le fleuve en face de chez moi, avec ses sortes de mouettes. J'ai aussi pris le temps d'écouter le lapin de mon voisin. »

Kamal, quant à lui, a globalement beaucoup apprécié les entretiens d'explicitation avec Anastasya Chernigina. Il lui a notamment parlé des bonnes sensations qu'il a ressenties pendant les balades, expliquant qu'à l'occasion cela lui faisait penser à une « sorte de yoga ». Dans ses compositions (contrairement à la majorité du groupe), il s'est petit à petit penché sur les ambiances sonores des lieux, plutôt que sur des sons en particulier ou que sur un travail rythmique.

Lors de notre dernière sortie au parc de la Légion d'honneur, nous avons réalisé un exercice d'écoute particulier. Allongés, les yeux fermés, lorsque l'on appelait un·e participant·e, iel devait nommer un son et indiquer sa provenance spatiale.

Cet exercice, en plus de rendre les participant·es sensibles à la spatialité du son, a eu un effet méditatif. Au fur et à mesure, les remarques hors consignes ont cessé et une concentration calme, sans effort, s'est installée. Cela a eu une incidence sur le collectif : cet atelier a été l'occasion d'un rare moment d'écoute partagée. Parce que chaque participant·e développait une écoute sensible au milieu sonore (où l'auditeur·trice se sentait immergé·e, englobé·e), parce que le fait de mentionner des événements sonores permettait d'orienter l'attention commune, parce que chacun·e était attentif·ve aux autres. Puis, on peut supposer que la recherche de sons qui n'étaient pas encore relevés les poussait à agrandir leur espace perceptif. La réussite de ce petit atelier n'est pas anodine. La finesse des interventions des participant·es, mentionnant des sons de plus en plus « petits » et éloignés, en plus de témoigner d'un certain intérêt de leur part pour notre pratique, témoignait des progrès de leur écoute et de leur implication dans l'écoute. D'un plaisir à expérimenter, en groupe, les possibilités perceptives – sonores et spatiales – de ce type de lieu.

Allier pratiques artistiques et apprentissage, cela permet, dans une perspective pédagogique, de développer des façons de responsabiliser, renforcer, charger d'affect l'apprentissage, le rendre prégnant, concret et situé, attentif à ce qui nous entoure effectivement, coupler acquisition d'outils pratiques et stratégiques et raisonnements globaux et interdisciplinaires. Du point de vue d'une écologie critique, cela amène à multiplier les perspectives pour remettre en question les normes dominantes, entrer en contact avec des mondes qui nous étaient inconnus (ou avec les parts inconnues de nos mondes connus), être attentif·ves aux lieux, aux non-humain·es, remettre en question nos rapports à la technique, etc. : développer une conscience, une sensibilité, des connaissances et des actions véritablement écologiques. Considérée depuis les démarches artistiques de la promenade sonore, cette conjonction ouvre la possibilité de se connecter aux courants d'affects qui circulent dans la vie quotidienne, dans les situations d'apprentissage, de transformer la sensibilité tout en la mettant au service des autres et du monde. Autrement dit, ici, les enjeux d'une « esthétique en transition » et d'un apprentissage écologique convergent.

1.6. APPENDICE À LA PARTIE I : L'USAGE DU MICROPHONE

DANS LES PROMENADES SONORES : PROVOQUER UN DÉCLIC, PLONGER DANS L'EXPÉRIENCE



Exemple 7 — Peter Ablinger, *Weiss/Weisslich 36, headphones*, 1999, Version 2004,
Hängende Gärten, Wienerberg, Wien Modern, Juli-August 2004⁷⁸.

Le grand enjeu des promenades sonores est de provoquer un déclic, à partir duquel les participant·es vont plonger dans l'expérience d'écoute et se laisser immerger dans le milieu sonore. L'emploi d'un microphone (en général enregistreur portable et d'un casque) peut aider à produire un supplément de curiosité, ainsi qu'un décalage vis-à-vis des habitudes perceptives. En ce sens, on pourrait parler d'une impulsion pédagogique et esthétique portée par le microphone, parce qu'il participe à rendre particulière, remarquable, l'expérience de la promenade sonore.

Bien sûr, l'usage du microphone est à employer avec finesse pour ne pas masquer le potentiel de l'écoute avec les « oreilles nues », pour ne pas manquer l'intérêt esthétique de l'infra-ordinaire en proposant une sorte de « spectacle inhabituel », ni favoriser une relation de dépendance à la technique. Pour cela, il suffit d'alterner les phases d'écoute avec et sans microphone (ce qui permet également de voir l'impact du microphone sur l'écoute en général), et expliquer que le microphone doit rester au service d'une bonne relation à l'écoute, où se produit de l'étonnement – avec ou sans microphone – et l'envie de la pratiquer au quotidien.

À ce sujet, Hildegard Westerkamp écrit, dans « The Microphone Ear. Field Recording the Soundscape » (2022) :

Les microphones ne sont que des extensions de nos oreilles, ils ne les remplacent pas. Ils ne sont rien d'autre qu'un outil. Nos oreilles et notre corps restent les principaux récepteurs de tous les sons, y compris ceux qui sont enregistrés⁷⁹. (Westerkamp, 2022, notre traduction)

⁷⁸ Photographie provenant de l'article « Mediated Listening Paths : Breaking the Auditory Bubble » (Biserna, 2015).

⁷⁹ « Even though microphones and headphones bring the soundscape intimately close, ultimately they [can] separate us from our immediate surroundings. Microphones are only

Chapitre 1

Dans ce même article, Hildegard Westerkamp (2022) développe trois manières dont l'emploi du microphone vient transformer l'écoute⁸⁰, et la rendre *consciente* : lorsqu'il est en mouvement (*moving microphone*), lorsqu'il est « en recherche » (*searching microphone*), et lorsqu'il est stationnaire (*stationary microphone*).

L'usage du « microphone en mouvement » permet de rendre frappants – perceptivement frappants – les changements de directions, d'angles, de perspectives.

Les plus petits changements de direction sont rendus audibles, en raison de la nature spécifique de cette technologie [Westerkamp parle ici plus spécifiquement des microphones cardioïdes]. Par exemple, un fondu naturel du paysage sonore est créé facilement en redirigeant les microphones vers ma voix, et vice versa. De même, tout mouvement latéral produit de nouvelles perspectives d'écoute, de la même manière que notre ouïe change lorsque nous déplaçons notre tête d'un côté à l'autre. Ces transitions audibles ont toujours été d'un intérêt particulier pour moi, car elles ont tendance à attirer l'attention des auditeurs [...]. C'est de cette manière que le microphone en mouvement peut devenir un élément de liaison entre l'environnement et l'auditeur, en circonscrivant un mouvement acoustique clair⁸¹. (Westerkamp, 2022, notre traduction.)

Le « microphone en mouvement » permet également de souligner la richesse des timbres, des textures et des résonances qui existent dans le paysage sonore, mais aussi les infinies variations que produisent les éloignements, rapprochements et changements d'angle de l'auditeur·trices vis-à-vis de la source :

J'ai découvert cette approche plus active de l'enregistrement par coïncidence lors d'une occasion spéciale au début de mes aventures de *field recording*. Alors que j'enregistrais un ruisseau qui coulait doucement, je n'arrêtais pas d'entendre un petit cliquetis dont je ne trouvais l'origine nulle part. Lorsque j'ai commencé à déplacer lentement le microphone à la surface de l'eau, le son s'est rapproché de plus en plus jusqu'à ce que

extensions of our ears, not a substitute. They are nothing but a tool. Our ears and bodies continue to be the main receivers of all sounds, including any recorded ones. »

⁸⁰ Dans cet article, Westerkamp parle avant tout des auditeur·trices de *field recording*, mais cela est tout à fait valable pour les promeneur·ses écoutant.es.

⁸¹ « The smallest shifts in direction are made audible, because of the specific nature of this technology. For example, a natural fade away from the soundscape is created easily by re-directing the microphones towards my voice and vice versa. Equally, any movement from side to side produces new listening perspectives, similar to how our hearing changes, when we move our head from side to side. These audible transitions have always been of particular interest to me, as they tend to grab listeners' attention – and the recordist's for that matter! It is in this way that the moving microphone can become a linking element between environment and listener, circumscribing a clear acoustic motion, where no additional words are necessary. »

je découvre la source. Une feuille sèche était tombée d'un érable voisin sur un petit rocher. Sa fine tige a légèrement obstrué l'écoulement de l'eau et a provoqué le cliquetis. Le microphone a agi comme l'équivalent sonore d'un zoom dans cette situation. Le mouvement du microphone le long du ruisseau a également mis en évidence une autre chose : lorsque l'eau se déverse sur des rochers de tailles différentes ou se déplace à travers les formations toujours changeantes du lit du ruisseau, le son de l'eau qui coule change. Le microphone mobile mettait en évidence ces changements et révélait acoustiquement l'« architecture » du ruisseau. Depuis lors, j'ai souvent approché le microphone à quelques centimètres de l'eau en mouvement, qu'il s'agisse d'un ruisseau, du rivage d'un lac ou de l'océan, explorant d'une oreille curieuse comment l'eau et le rivage créent ensemble ces sons fascinants. [...] La technique consistant à déplacer le microphone du loin au proche, comme décrit dans les exemples ci-dessus, révèle les textures sonores, les rythmes, les timbres et les résonances des sons dans toute leur subtilité et leur richesse dans le contexte plus large du lieu où ils se produisent⁸². (Westerkamp, 2022, notre traduction.)

Dans le cas du « microphone en recherche » – qui est une extension du « microphone en mouvement », note Westerkamp –, l'auditeur·trice est en recherche active de son, et prêt·e à engager son corps dans la production de son. En tapotant, en grattant, en activant la résonance par la voix, d'autres potentialités du paysage sonore se révèlent :

Une extension du microphone en mouvement est le microphone en recherche, qui est à l'affût des résonances intérieures

⁸² « I had discovered this more active approach to recording by coincidence on one special occasion in the early days of my field recording ventures. While I was recording a gently flowing creek I kept hearing a tiny clicking sound, whose origin I could not find anywhere. When I started to move the microphone slowly across the water's surface, the sound came closer and closer until I discovered the source. A dry leaf had fallen from a nearby maple tree onto a small rock. Its thin stem lightly obstructed the flow of the water and caused the clicking sound. The microphone had acted like the sonic equivalent of a zoom lens in this situation. The movement of the microphone along the creek also highlighted something else: as the water spilled over different sized rocks or moved through the ever-changing formations in the creek bed, the sound of the flowing water changed. The moving microphone foregrounded these changes and revealed acoustically the 'architecture' of the creek. Since then, I have often brought the microphone within inches of moving water, whether it was a creek, or the shoreline of a lake or the ocean, exploring with a curious ear how water and shore create these fascinating sounds together. [...] The technique of moving the microphone from distant to close, as described in the above examples, reveals the sonic textures, rhythms, timbres and resonances of sounds in all their subtlety and richness within the larger context of the place in which they occur ».

Chapitre 1

d'objets autrement silencieux. Il exige que les formes et les matériaux d'un lieu soient touchés et explorés activement sur le plan sonore. Une action simple comme frapper sur des rampes métalliques, des porte-vélos, des lampadaires ou des sculptures peut révéler une acoustique intérieure étonnamment riche. Ce type de fabrication de sons est parfois encouragé lors des promenades sonores. Mais souvent, ces sons uniques ne peuvent être entendus correctement que lorsque l'oreille est amenée tout contre la surface de la structure [d'où l'intérêt du microphone, qu'il est très simple, et beaucoup plus intuitif, d'approcher extrêmement près des choses]. Un moment d'écoute magique et inattendu se produit, comme la révélation d'un secret ! [...] Lorsque je faisais des enregistrements de terrain dans le calme extrême d'un désert mexicain, je cherchais littéralement des sons et j'ai fini par jouer sur les différents cactus et feuilles de palmier séchées qui faisaient partie de ce paysage. En pinçant les pointes des cactus, une sorte de son intérieur liquide se révélait ; ou en frottant ma main sur les feuilles épaisses de la plante Maguey, la texture râpeuse de sa peau résonnait profondément et révélait des hauteurs de son changeantes selon l'épaisseur de la feuille. Les feuilles de palmier séchées étaient recroquevillées et lorsque je les tapotais de l'extérieur sur toute leur longueur, une résonance similaire, mais beaucoup plus sèche et changeant constamment de hauteur, pouvait être entendue. Ces sons se sont finalement retrouvés dans ma composition *Cricket Voice*, à la fois dans leur forme originale et dans leur forme traitée⁸³. (Westerkamp, 2022, notre traduction.)

Le « microphone stationnaire », quant à lui, motive une conscience globale du paysage, et de ses mouvements : « dans cette configuration [où le microphone est posé

⁸³ « An extension of the moving microphone is the searching microphone, which finds the interior resonances of otherwise silent objects. It requires for shapes and materials of a place to be touched and actively explored sonically. A simple action such as banging on metal railings, bicycle racks, lampposts or sculptures can reveal surprisingly rich interior acoustics. Sometimes this kind of soundmaking is encouraged on soundwalks. But often these unique sounds can only be heard properly when the ear is brought right up against the surface of the structure. An unexpected magical moment of listening occurs, like the revelation of a secret! [...] When I was making field recordings in the extreme quiet of a Mexican desert, I was literally searching for sounds and ended up playing on the various cacti and dried up palm leaves that were part of this landscape. Plucking on the spikes of cacti, a kind of liquid sounding interior was revealed; or rubbing my hand along the thick leaves of the Maguey plant, the raspy texture of its skin resonated deeply inside and revealed changing pitches along the changing thickness of the leaf. The dried up palm leaves were curled up and when I tapped on them from the outside along its length, a similar but much dryer, ever-changing pitch resonance could be heard. These sounds eventually made their way into my composition *Cricket Voice*, in both their original and their processed form. »

à un endroit précis], le microphone est à l'écoute, témoin de tout ce qui se passe, sur le plan sonore, dans ce lieu unique⁸⁴ » (Westerkamp, 2022, notre traduction). De plus, l'auditeur·trice peut noter les sons qui entrent et sortent du champ du microphone. Et puis, à l'inverse de la démarche de recherche active, rester immobile permet de laisser certains sons venir à nous : par exemple, écrit Westerkamp,

l'unique criquet qui m'a offert une « performance » solo de deux minutes très proche de mon microphone alors que j'étais assis très calmement dans l'obscurité d'une nuit désertique, s'est arrêté brusquement lorsque j'ai fait un mouvement léger mais involontaire, pour ne plus jamais être entendu à une telle proximité⁸⁵. (Westerkamp, 2022, notre traduction.)

Mais s'il fallait résumer les enjeux du « microphone stationnaire », nous dirions qu'il est l'occasion de s'immerger dans le milieu sonore en activant une attention globale. Car prendre conscience de tout ce que le microphone peut enregistrer, c'est aussi prendre conscience de tout ce que nous pouvons écouter, et tout autour de nous.

Pour terminer ici à propos de l'impact du microphone, nous ajouterons que le microphone change notre relation au son, lors de la promenade, parce qu'il offre la possibilité de garder une trace, charge l'expérience d'une espèce de double vie, dans le sens où on sait qu'elle pourra être réactivée, à un autre moment, dans un autre espace-temps – même si on sait qu'on ne réactivera pas l'expérience elle-même, mais une partie de sa structure sensible et émotionnelle. Le moment de la prise de son est particulier, car nous sommes dans une relation au temps et à l'espace particuliers, élargie en quelque sorte, où l'actualité se gonfle des virtualités et des devenirs introduits par la présence du microphone.

1.7. CONCLUSION DE LA PARTIE

Au cours de ce chapitre, nous avons vu les spécificités de la « forme promenade » – de la promenade comme forme artistique. Celles-ci sont liées à sa dimension « intégrale », « holiste », au fait qu'elle constitue une expérience somatique, polysensorielle, où l'imaginaire rencontre les milieux et les histoires qui s'y déroulent.

Nous avons également vu que les promenades pouvaient constituer une forme radicale d'engagement – corporel, sensible – dans le monde, et qu'en ce sens elles participaient à déplacer ce que l'on nomme « art », afin de l'amener à être un « art dans le monde » (cf. Barbanti, 2016). Un art dans lequel le corps en marche, les lieux du quotidien, la vie des gens, les ambiances de la ville et les paysages sont, en tant que tels, au centre. Car les promeneur·ses, par leur intention et surtout par leur

⁸⁴ « In this approach the microphone listens, witnessing whatever occurs sonically in this one place. »

⁸⁵ « In a very different example, the single cricket that presented me with a pristine two-minute solo 'performance' very close to my microphone while I was sitting very still in the darkness of a desert night, stopped abruptly when I made a slight but unintended move, never to be heard again at such close proximity. »

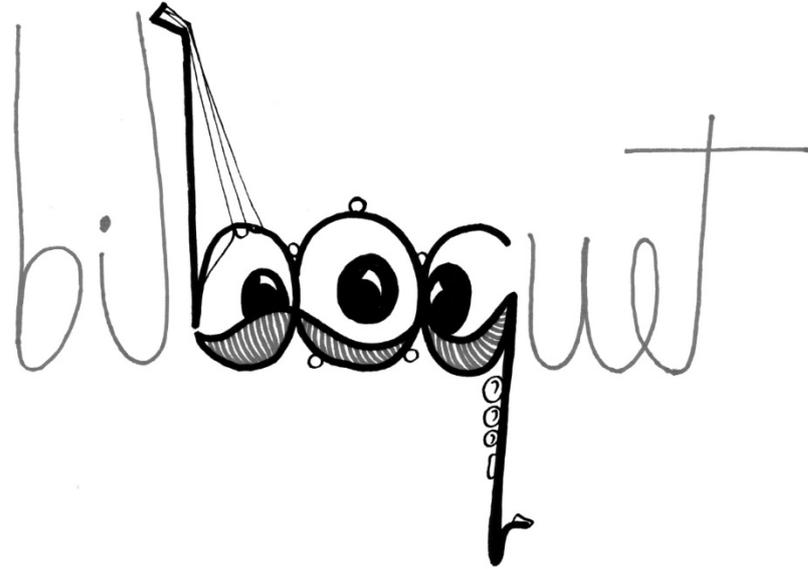
Chapitre 1

attention, font de ces réalités-là des réalités qui nous touchent, qui affectent nos corps et nos pensées.

Associée à la musique ou aux arts sonores, cette pratique tend donc à redéfinir ce qu'on attend des processus de création. Entre autres, à repenser ce qu'on entend par « composer » ou « improviser ». En effet, lors des promenades sonores, ce qui se compose et s'improvise, ce sont l'expérience d'écoute, les espaces et les mouvements de l'écoute, les dynamiques d'écoute ou encore l'écoute commune. Bien sûr, la place du ou de la musicien·ne est légèrement décalée, mais il n'empêche que ses décisions impacteront directement ce qui va sonner, pour les auditeur·trices, et ce que cela produira chez elles et eux. De plus, de nouvelles dimensions du son sont « révélables » et « exploitables » : sa dimension paysagère et immersive (le corps en mouvement est toujours dans le son), sa spatialité (ses infinies distances et directions), sa socialité, sa matérialité, ses singularités et surtout sa complexité. C'est avec tout cela qu'il devient possible de composer et d'improviser.

Ainsi ouverts, la musique et les arts sonores peuvent se rapprocher, au cours des promenades sonores mais pas uniquement, de notre quotidien – pour intensifier le rapport que l'on entretient avec lui et la vitalité qu'il porte – et de nos dynamiques d'apprentissage – pour les fluidifier, les affiner et les rendre toujours plus significatives : significatives pour nous, pour les autres et pour le monde.

La promenade sonore est, finalement, une pratique passionnante, à la fois simple à mettre en œuvre mais difficile à défendre (en tant que véritable pratique artistique, exigeante, fine, significative) et nécessite un véritable engagement dans la sensibilité et la singularité de chacun·e, dans les manières de « faire groupe » et de mobiliser une écoute en collectif, mais aussi dans nos manières de porter attention à ce qui nous entoure (sans oublier de tisser des liens entre ces mondes extérieurs et nos mondes intérieurs...).



Groupe du Bilboquet - 1

CHAPITRE 2.

LES ATELIERS D'ÉCOUTE : L'EXEMPLE DE PAULINE

OLIVEROS ET DES *SONIC MEDITATIONS*

2.1. INTRODUCTION DE LA PARTIE

« Vivre profondément. Cela place l'expérience avant tout le reste⁸⁶. » (Oliveros, 1999, p. 14, notre traduction.)

« Sortez marcher dans la nuit. Marchez silencieusement, à tel point que les fonds de vos pieds deviennent des oreilles⁸⁷. » (*Sonic Meditation n° 5 : Native*, 1974, notre traduction.)

De nombreux ateliers d'écoute en groupe⁸⁸ – écoute « active », « consciente », « profonde », etc. –, souvent organisés par des artistes de l'écologie sonore (et qui peuvent être mobilisés en complément de promenades), voient aujourd'hui le jour, à travers le monde. Ils se déroulent dans des contextes divers, tels que les festivals dédiés à l'écologie acoustique, aux musiques expérimentales et aux arts sonores (mentionnons ici le festival chilien Tsonami, qui accueille chaque année, en plus des concerts et des installations, des ateliers d'écoute), ainsi que dans le cadre de journées d'étude et de colloques (par exemple, lors du *World Forum for Acoustic Ecology*, en octobre 2011 à Corfou, Murray Schafer a dirigé un atelier d'écoute, sur lequel la musicologue Katharine Norman a écrit un texte⁸⁹), au sein de projets portés par des collectifs d'artistes (la semaine de travail artistique Agrilab, organisée par le collectif, au cours de laquelle des temps collectifs d'écoute du paysage et des corps ont été organisés par les participant·es, illustre cela), des radios (citons Radio Grenouille, à Marseille) et d'autres acteurs culturels, plus ou moins institutionnels (mentionnons pour illustrer l'atelier d'écoute menant vers une « écoute non anthropocentrique », proposé par Carmen Pardo Salgado en juin 2021 à l'Institut d'art moderne de Valence) ou indépendants (dans le lieu artistique autogéré Kerminy, par exemple).

Avant de revenir sur quelques-unes de ces pratiques actuelles, nous nous focaliserons, assez longuement, sur le travail pionnier réalisé, à partir des années 1970, par la compositrice et improvisatrice Pauline Oliveros. Bien qu'elle ne se soit jamais définie comme appartenant au courant de l'écologie acoustique, elle a souvent abordé la question écologique dans ses écrits et ses pièces. De plus, divers chercheur·ses et artistes ont montré qu'il existait des relations très fortes entre ses productions et les enjeux de l'écologie du son⁹⁰. Nous pensons donc qu'elle a toute sa place dans cette thèse.

⁸⁶ « [...] living deeply. It puts experience before everything else ».

⁸⁷ « Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears. »

⁸⁸ Ici, nous faisons référence aux ateliers qui ne relèvent pas directement du genre « promenade sonore ».

⁸⁹ Il s'agit du texte « The listening workshop », disponible en ligne : https://www.academia.edu/2319308/The_Listening_Workshop

⁹⁰ Une partie du seizième numéro de la revue *Soundscape, the Journal of Acoustic Ecology*, publié en 2017, inclut un article d'Edward Shanken et de Yolande Harris (2017), « A Sounding Happens: Pauline Oliveros, Expanded Consciousness, and Healing », ainsi que trois autres textes – écrits par Stephan Moore, Seth Cluett et Tomie Hahn et IONE –, ainsi que des articles tels que « Acoustic Ecology and Ethical Listening » d'Eric Leonardson, donnent des éléments permettant de mettre en relation évidente le travail de Pauline Oliveros avec les milieux

Plus exactement, nous reviendrons ici sur ses *Sonic Meditations* (1974), expérimentées dans le début des années 1970, avec le Fem Ensemble (♀ Ensemble), puis publiées sous forme de partitions pour l'écoute en 1974.

2.1.1. Présentation de Pauline Oliveros

Pauline Oliveros (1932-2016) était une accordéoniste et compositrice américaine. Elle est une figure importante des musiques expérimentales américaines : des musiques expérimentales improvisées, mais aussi de la *Tape Music* – elle a participé, notamment, à la création du San Francisco Tape Music Center, en 1961, puis a été chargée de sa direction pendant plusieurs années. Elle a également été enseignante, au Mills College (Oakland), à l'University of California, San Diego (UCSD), au Conservatoire de musique d'Oberlin et à l'Institut polytechnique de Rensselaer, à New York. Plus tardivement, elle s'est centrée sur l'organisation d'ateliers d'écoute, et a même fondé un institut dédié à l'« écoute profonde » (le *Deep Listening Institute*). On lui doit également plusieurs ouvrages et articles, portant, à travers la théorisation de ses propres pratiques et techniques (l'accordéon augmenté, par exemple), sur l'activisme et de la critique des institutions musicales, sur la place des femmes dans ces institutions, ou encore autour de la notion d'« écoute profonde ».

Le travail de Pauline Oliveros s'inscrit dans une histoire musicale particulière, à la croisée de l'émergence de la musique électroacoustique (qui s'est dans un premier temps déclinée sous la forme de la *Tape Music* aux États-Unis), de l'improvisation libre et d'une certaine musique minimaliste (explorant les temps longs et qui sera rattachée, par la suite, à l'idée de *drone music*), mais aussi dans la lignée d'une certaine musique contemporaine⁹¹ (dont certains compositeur·trices ont aussi également produit des partitions textes⁹²).

artistiques et théoriques de l'écologie du son. Ajoutons aussi que la compositrice Hildegard Westerkamp mentionne, lorsqu'elle se présente, l'influence de la compositrice américaine sur son propre travail, ou encore que le biacousticien et *field recordist* Bernie Krause a été étudiant de Pauline Oliveros dans les années soixante.

⁹¹ Oliveros a d'ailleurs publié quelques partitions de musique « contemporaine » instrumentale, dont ses *Variations for Sextet – For flute, clarinet, trumpet, horn, cello and piano* (1960), son *Trio for Flute, Piano and Page Turner* (1961) ou encore son *Trio for Accordion, Trumpet and String Bass* (1961). Nous nous arrêterons là en ce qui concerne la relation entre la musique contemporaine et le reste du travail de Pauline Oliveros.

⁹² Nous pensons notamment à *Aus Den Sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen, qui s'ouvre par la partition-texte suivante :

« *Right Durations*

play a sound / play it for so long/ until you feel / that you should stop
again play a sound / play it for so long/ until you feel / that you should stop
and so on
stop when you feel / that you should stop
but whether you play or stop / keep listening to the others
At best play when people are listening
do not rehearse »

2.1.2. Musiques électroacoustiques

À partir de la fin des années 1940 et dans le courant des années 1950, de nombreux compositeurs (il y a alors très peu de compositrices dans le milieu des musiques électroacoustiques, et Pauline Oliveros est une des exceptions) explorent les possibilités musicales qu'offrent les techniques d'enregistrement, de traitement et de synthèse sonore. Divers studios voient le jour, en Europe⁹³ puis aux États-Unis, à partir des années 1950 – dont le *Computer Music Center* de l'Université de Columbia (fondé par Vladimir Ussachevsky, Otto Luening, Milton Babbitt et Roger Sessions), qui fut officiellement inauguré en 1957. S'inscrivant dans ce mouvement, Pauline Oliveros a participé à fonder, avec Ramon Sender et Morton Subotnick, le *San Francisco Tape Music Center*, en 1962 – le but de cette institution était de mener des recherches sur l'usage musical de l'enregistrement et des techniques de traitement du son que les bandes magnétiques (puis les synthétiseurs) offraient⁹⁴. Elle a pu y rencontrer et collaborer avec Steve Reich, David Tudor (pour qui elle écrira une pièce : *Light Piece for David Tudor*, en 1965), Alvin Lucier (pour qui elle performera *Music for Solo Performer*, dont une version sera publiée sur disque en 1982) ou encore Terry Riley et Loren Rush (avec qui elle formera un trio d'improvisation à partir de 1957). Dans un tel environnement⁹⁵, elle a composé *Mnemonics III* (1965) où elle expérimente avec la spatialisation et les jeux de *delay* de deux dispositifs d'enregistrement couplés avec deux oscillateurs délivrant des fréquences élevées, *V of IV* puis *I of IV* (1966 et 1967), où des magnétophones et des oscillateurs interconnectés produisent une matière sonore massive et fortement texturée, ainsi que des pièces explorant la richesse dynamique du bruit telles que *Big Mother is Watching You* (1966), *No Mo* (1966) ou encore *A Little Noise In The System* (1967).

2.1.3. Improvisation libre

Dès 1957, avec Terry Riley et Loren Rush, Pauline Oliveros forme un ensemble d'improvisation (elle montera par la suite d'autres groupes d'improvisation et collaborera avec de nombreux ensembles tels que *Musica Elettronica Viva*), et l'on retrouve, dans ses *Sonic Meditations*, des enjeux communs à ceux de l'improvisation

⁹³ Nous pensons aux studios de musique concrète (le GRMC, Groupe de recherche de musique concrète, dirigé par Pierre Schaeffer et qui deviendra le GRM, fut créé à Paris en 1951), de musique électronique (le *Studio for electronic Music of the West German Radio*, à Cologne, dont Herbert Eimert prend la direction en 1951), ou encore de « phonologie » (celui de Milan fut fondé par Luciano Berio et Bruno Maderna en 1955).

⁹⁴ La pièce *Time perspective* de 1959, pour laquelle elle a employé des sons provenant d'un magasin de la chaîne Sears, et où elle a utilisé des tubes en carton pour les filtres, une baignoire pour la réverbération, et des louches à soupe et des couteaux de cuisine pour les effets. Elle y joue également avec les différentes vitesses d'un magnétophone de base. Puis, pour des pièces telles que *Mnemonics III* (1965), *V of IV* (1966) ou encore *Once Again/Buchla Piece* (1966), elle utilise des oscillateurs et des claviers pour manipuler les bandes magnétiques (cf. Nasrallah, 2009).

⁹⁵ Pas nécessairement au studio du *San Francisco Tape Music Center*, mais aussi au *Toronto Electronic Music Studio*, appartenant lui aussi au réseau de lieux nord-américains de musique électroacoustique.

libre (*free improvisation*). Nous pouvons donc faire l'hypothèse qu'elle a suivi l'évolution, et s'est inspirée, plus ou moins directement, des expérimentations esthétiques de ce genre⁹⁶.

Les collectifs Art Ensemble of Chicago, aux États-Unis, AMM et SME (Spontaneous Music Ensemble) en Angleterre, ou encore MEV (Musica Elettronica Viva) en Italie, entre autres, développaient des pratiques visant à spontanéiser radicalement la création musicale tout en la déconstruisant. Durant leurs performances, les improvisateur·trices cherchent à produire une expérience radicalement singulière et non prédéfinie, ce qui nécessitait de remettre en cause, dans la mesure du possible, leurs conditionnements (techniques de jeu, organisation formelle, etc.). En d'autres termes, ils souhaitaient, en s'émancipant d'un certain nombre de déterminations limitantes, construire une manière toujours nouvelle de produire et de sentir les sons : « l'expérimentation permettait d'interroger *par et dans* la pratique les relations de chaque individu présent à la musique et aux sons » (Saladin, 2014, p. 48).

La dimension collective est centrale dans cette pratique, puisqu'il s'agit, dans l'espace-temps de la musique, d'associer des personnes singulières en faisant en sorte que l'expression individuelle interagisse avec celle du groupe. En fait, la volonté de pouvoir « entendre à tout moment la contribution de chaque musicien » (cf. Saladin, p. 93) soutenait un perpétuel travail collectif de l'écoute. Cette dimension collective allait généralement de pair avec une reconsidération des frontières entre musicien·nes et non-musicien·nes, qui a parfois donné lieu à l'incorporation du « public » dans l'effectif des improvisateur·trices⁹⁷. C'est dans une perspective similaire que Pauline Oliveros se situera, lorsqu'elle proposera ses *Sonic Meditations* aux non-musicien·nes⁹⁸ et qu'elle les envisagera comme des manières d'expérimenter librement la relation des sujets auditeurs au collectif.

⁹⁶ L'improvisation libre s'est érigée en tant que genre à part entière à partir de la fin des années 1960, dans le sillage de divers mouvements et pratiques artistiques tels que le *free-jazz* (Cecil Taylor, Ornette Coleman encore Albert Ayler) et la musique contemporaine occidentale, qui elle aussi prenait le chemin de l'ouverture formelle – les partitions indéterminées de John Cage, ou les tentatives d'« œuvres ouvertes » de Karlheinz Stockhausen (*Klaverstück XI*, 1957) et Pierre Boulez (*Troisième Sonate*, 1957), sont de bonnes illustrations de cela (cf. Saladin, 2014).

⁹⁷ Par exemple, les deux expériences que MEV réalisa à la fin des années 1960 : *Free soup* (ou *Zuppa*) et *The Sound Pool*. La première (1968) correspond au fait de laisser ouvert le studio et de laisser les spectateur·trices (qui finalement n'en étaient plus tant) prendre part (en utilisant ou non les instruments laissés à leur disposition par MEV) à la création collective sans conditions ni prescriptions (à cet égard, *Free Soup* est l'expérience participative la plus radicale du collectif). *The Sound Pool*, un peu plus tardive (1969), est relativement similaire à *Zuppa*, à la différence près que des indications y étaient données – celles-ci étaient assez générales : par exemple, l'invitation à prendre conscience de son propre son, à écouter le collectif, à engager une réflexion sur sa contribution à l'ensemble, etc.).

⁹⁸ Les conduisant ainsi à mobiliser une sensibilité et un ensemble de compétences liées à l'improvisation : la fluidité et l'adaptation de la perception, de la cognition et des prises de décision, le maintien d'une « posture ouverte », le perfectionnement des « modes de réalisation » (tendre l'oreille, changer de posture, se déplacer, etc.). Mais il ne s'agit surtout pas de recouvrir la réception par l'action – il suffit de noter l'insistance d'Oliveros pour un retour systématique à l'« observation » dès que ce qui en a émergé commence à s'estomper – à recouvrir le mode réceptif de la sensorialité.

2.1.4. Les musiques minimales et l'exploration des temps longs

Les musiques minimales, nées aux États-Unis au début des années 1960, sont des musiques qui « fonctionnent à partir de matériaux minimaux » : on y trouve des pièces qui puisent dans un stock de quelques notes seulement, qui ont des *tempi* très bas (quelques notes ou accords par minute), qui suivent des processus lents et sont peuplées de sons aux longues durées, qui répètent des motifs mélodiques ou rythmiques simples, etc.⁹⁹. On y trouve des musiciens tels que Terry Riley, Steve Reich, ou encore Philip Glass – ces trois derniers compositeurs entrant dans la sous-catégorie des musiques répétitives : mentionnons par exemple *It's Gonna Rain* de Steve Reich, centrée sur un court morceau de phrase énoncée par un pasteur afro-américain, mis en boucle pendant les 17 minutes et demie de la pièce et travaillée par un procédé de déphasage. Mais ce n'est pas un tel minimalisme qui nous intéresse ici, sinon celui qui caractérise les pièces explorant les longues temporalités, telles que celles de La Monte Young, avec sa *Composition 1960 #7*, qui consiste en un intervalle de quinte devant être « maintenu sur une longue durée ». Ces musiques, qui seront par la suite qualifiées de *drone music*, cherchent généralement à mobiliser une écoute active qui se focalise sur les processus internes de la musique :

Les descriptions techniques de *la drone music* ne prennent que quelques mots pour indiquer qu'un ton ou un accord dure des minutes ou des heures, ce qui conduit à un déséquilibre assez important entre le nombre minimal de mots requis pour décrire un bourdon [*drone*] et la durée maximale d'un bourdon. Nous manquons également de terminologie spécifique pour transmettre exactement ce qui se passe pendant une pièce de *drone music* [...] [Pourtant], les bourdons finissent par aiguïser d'autres modes de perception en recentrant l'attention de l'auditeur sur les fluctuations subtiles du timbre ou de la hauteur qui prennent plus d'importance sur un fond [évolutivement lent]. L'un des aspects les plus remarquables de la musique de drone est sa surprenante variété¹⁰⁰. (Demers, 2010, p. 93.)

⁹⁹ À ce sujet, il est possible d'aller consulter l'article suivant : Féron, Alain « MINIMALISME, musique », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 26 novembre 2021, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/minimalisme-musique/>

¹⁰⁰ « Technical descriptions of drones take only a few words to state that one tone or chord lasts minutes or hours, leading to a rather sizable imbalance between the minimal number of words required to describe a drone and the maximal amount of time a drone takes. We also lack specific terminology for conveying exactly what goes on during a drone. [...] drones eventually sharpen other modes of perception by refocusing the listener's attention on the subtle fluctuations in timbre or pitch that accrue greater importance against an otherwise static background. One of the more remarkable aspects of drone music is its surprising variety, both within individual works and among works across the subgenre. » En effet, l'attention peut, petit à petit, se focaliser sur les microdétails du son, ses grains, ses microdynamiques. Dans l'écoute

Chapitre 2

Une grande partie de la musique de Pauline Oliveros sera caractérisée, à l’instar de celle de La Monte Young, par l’utilisation récurrente de sons longs et continus : nous pouvons penser par exemple aux sons tenus du début de *Mnemonics III* (1965)¹⁰¹, au *do#* aigu tenu sur la première minute de la pièce électroacoustique *Bye Bye Butterfly* (1967), puis, par la suite, à l’album *Accordion and Voice* (1982), dont le premier titre, *A Horse Sings From Cloud*, laisse entendre un *la* médium-aigu et sa quinte, à l’accordéon, durant la presque totalité des 22 minutes du morceau. Selon William Osborne (2000), cette « fascination » pour la continuité se retrouve dans son écoute du monde. La compositrice écrit d’ailleurs :

Je veille à être la plus consciente possible, en permanence : du son, de la lumière, du mouvement, de tout ce que le spectre du système sensoriel peut envelopper... Je suis devenue plus intéressée par le fait d’écouter le son plutôt que de le manipuler. J’ai découvert que des changements intéressants se produisaient dans les sons longs, s’ils étaient présents assez longtemps. De plus, je pouvais sentir ma physiologie réagir d’une manière qui me plaisait. J’ai commencé à être plus calme, au milieu des terribles effets de la violence dans le monde. J’ai en quelque sorte réalisé que je traversais un nouveau territoire. J’ai commencé à travailler avec des rythmes de respiration et des sons longs [*long tones*]. Il m’est venu à l’esprit que c’était de la méditation¹⁰². (Oliveros, 1984, p. 184, notre traduction.)

En effet, la « temporalité étendue » impliquée par ce type de musique « inclut le corps en tant qu’espace résonnant » dans lequel le son vient se propager, portant avec lui quelque chose du monde ambiant. En atténuant les différenciations auditives –

peuvent également émerger les harmoniques qui prennent de plus en plus de place. Notre attention se réorganise également, change de rythme, puisqu’elle appréhende des phénomènes dont la nature « met à l’épreuve notre capacité à nous concentrer et à percevoir le passage du temps. » (Demers, 2010, p. 92, nous traduisons.) Plus largement, la confrontation à une « continuité lente du son » interroge notre rapport au temps perçu et au temps vécu – conduisant à une sorte de « dilatation ressentie du temps ». Ainsi, pour Joanna Demers, les pièces du répertoire de la *drone music* (elle mentionne alors *La Trilogie de la mort* d’Éliane Radigue, de 1998 ou encore *Long Night* de Jim O’Rourke, de 1990) ont le pouvoir de modifier notre façon d’écouter (cf. Demers, 2010, p. 92). Le temps dont il s’agit est un temps « discret », « lisse », « sans striures », qui ne peut être « mesuré » ni « quantifié » (cf. Solomos, 2013, p. 169). C’est seulement sa « qualité », sa processualité continue, qui peut alors être « intuitionnée ».

¹⁰¹ Entre 1’ 50” et 3’ 07” la note, située entre *mi* et *mib* médium, est tenue, puis, entre 2’ 45” et 3’ 45”, un son aux alentours du *si-do* grave.

¹⁰² « I charge myself to be aware of everything all the time : sound, light, movement, all that the range of the sensory system can tune to... I became more and more interested in listening to sound rather than in manipulating sounds. I discovered that interesting changes occurred in long sounds if they were present long enough. Not only that, I could feel my physiology responding in ways that I liked. I began to be calmer in the midst of the terrible effects of violence in the world. I somehow realized that I was crossing into new territory. I started to work with breath rhythms and long tones. It occurred to me that this was meditation. »

entre les mondes intérieurs et extérieurs – le champ sonore devient un tout *continu* et *contigu* qui semble traverser l’auditeur·trice, plutôt qu’un ensemble d’objets séparés du sujet auditeur.

Ces considérations à propos des musiques minimales aux sons tenus nous donnent un bon avant-goût de la manière dont les pratiques de l’écoute de Pauline Oliveros touchent à un ensemble de questions qui ont à voir avec l’écologie : comment entrons-nous en contact avec le monde et ses différentes dimensions ? Comment l’expérience-limite de la temporalité du son peut nous y aider ? Comment le corps est mobilisé dans l’écoute ? Nous y reviendrons.

2.1.5. *New sensibility*, luttes féministes et intérêt pour les traditions orientales

Pour compléter à propos du contexte musical et culturel d’émergence des *Sonic Meditations*, il nous faut également revenir sur ce qui a été parfois nommé la « nouvelle sensibilité » (*new sensibility*) (cf. Osborne, 2000). Dans le courant des années 1960 et le début des années 1970, les États-Unis, en particulier – et la culture occidentale, plus généralement – ont été bousculés par l’apparition et le développement d’un ensemble massif de mouvements socioculturels : « un esprit révolutionnaire incarné dans la lutte pour les droits civils, pour la libération des femmes, et contre les guerres », la rencontre avec un certain nombre de pratiques et philosophies orientales, et le développement de l’univers psychédélique (cf. Osborne, 2000). Il faut ajouter à cela une nouvelle vague de réflexion à propos de la « nature », et le développement de l’écologie. Pour Osborne, le développement de cette nouvelle sensibilité fut une révolution sociale de première importance dans l’histoire américaine. Nous pouvons ajouter qu’elles le sont également pour les *Sonic Meditations*. En effet, ces dernières ne sont étrangères ni aux luttes – macro et micropolitiques – pour l’émancipation de femmes, et aux *consciousness-raising groups*, qui ont proliféré à la fin des années 1960, et qui ont perduré jusqu’à la fin des années 1970 (les groupes se sont alors dissous, ou ont muté¹⁰³), ni aux préoccupations liées à la guerre du Vietnam¹⁰⁴, ni à l’intérêt pour les pratiques spirituelles orientales : la méditation, à travers laquelle est remise en question la séparation du soi et de

¹⁰³ Plus précisément, les *consciousness-raising groups* étaient des petits groupes de femmes, uniquement de femmes, dédiés au partage d’expériences. Il s’agissait de parler, ensemble, de leurs conditions de vie, du sexisme, et de tout un tas d’histoires vécues, afin de briser le silence et de surmonter l’isolement : « dans *Man Made Language*, Dale Spender soutient que [...] les *consciousness-raising groups* étaient des lieux où les femmes pouvaient commencer à nommer un problème pour lequel elles n’avaient pas de langage auparavant. Des lieux où les femmes peuvent commencer à “déconstruire leur condition muette”. » (Farinati & Firth, 2017, p. 40, notre traduction.)

¹⁰⁴ Dans le documentaire *Sisters with transistors*, de Lisa Rovner (Metrograph pictures, 2020), on peut entendre Oliveros expliquer : « J’étais alarmée, comme beaucoup bien sûr, par la guerre du Vietnam. Donc j’ai commencé à chercher différentes manières de travailler le son, pour pouvoir découvrir une sorte de paix intérieure, plutôt. [...] Je me suis retrouvée à écouter des sons longs et à devenir plus intéressée par ce que les sons faisaient eux-mêmes que ce que je faisais avec eux. [...] Durant ce travail, j’ai commencé à devenir intéressée par les effets que ce genre d’écoute pouvait avoir sur moi et mes processus internes. »

l'Autre ainsi que la distinction entre sujet et objet, ou encore le T'ai Chi (Oliveros a travaillé avec le maître et éducateur Al Chung Liang Huang, et expliquait que le travail sur les mouvements du corps et de la respiration effectué dans le T'ai Chi lui faisait ressentir des changements bénéfiques pour elle-même et pour la musique, cf. McMullen, 2010, p. 7). Notons que les musiques aux sons tenus, dont nous parlions précédemment, ont émergé en lien avec cet intérêt porté aux cultures et musiques orientales : pensons aux musiques de bourdons indiennes, où les sitars et les harmoniums, entre autres, tiennent des notes sur de longues durées, et qui peuvent servir de supports à la méditation.

2.2. LES *SONIC MEDITATIONS*

2.2.1. Présentation des *Sonic Meditations*

Les *Sonic Meditations* correspondent à un ensemble de consignes, relativement minimales, visant à conduire les participant·es dans un état d'écoute soutenue, à partir duquel iels pourront produire, de manière relativement spontanée, des sons. Voici un exemple illustrant cela, la *Sonic Meditation n° 1 – Teach Yourself To Fly* (pour « un nombre quelconque de personnes assises en cercle, tournées vers le centre ») :

Illuminez l'espace avec une légère lumière bleue. Commencez par observer simplement votre propre respiration. Restez toujours observateur. Progressivement, permettez à votre respiration de devenir audible. Ensuite, introduisez votre voix, laissez vos cordes vocales vibrer le plus naturellement possible. Laissez l'intensité augmenter très lentement. Continuez aussi longtemps que possible, tant que cela est spontané, et jusqu'à ce que tous les autres se taisent, en observant toujours votre propre cycle de respiration. Variation : employez, à la place de la voix, un instrument¹⁰⁵. (Notre traduction.)

On observe ici que la production de sons – vocaux ou instrumentaux – vient toujours dans le sillage de l'écoute : il s'agit, quoi qu'il se passe, de rester réceptif·ve aux sons.

¹⁰⁵ « Any number of persons sit in a circle facing the center. Illuminate the space with dim blue light. Begin by simply observing your own breathing. Always be on observer. Gradually allow your breathing to become audible. Then gradually introduce your voice, Allow your vocal cords to vibrate In any mode which occurs naturally. Allow the intensity to increase very slowly. Continue as long as possible naturally, and until all others ore quiet, always observing your own breath cycle. Variation: translate voice to an instrument. »



Exemple 8 — Images des *Sonic Meditations* tirées du film *Sisters With Transistors* (2020) de Laurie Anderson.

Les *Sonic Meditations* sont à réaliser en groupe (en groupe restreint, optimalement), et cherchent à exploiter les liens qui existent entre l'écoute, le corps, le collectif et l'environnement. Voici, pour montrer cela, l'exemple de la *Première variation sur la Sonic Meditation n° 6 (Sonic Rorschach)*, qui invite les participant·es à s'allonger à proximité d'une source naturelle de bruit blanc, et à écouter l'environnement sonore, puis ses propres bruits, au prisme de ce bruit blanc, avant de se laisser aller à produire des sons proches de celui-ci (cela peut-être un souffle comportant des fluctuations dynamiques). Lors d'un tel exercice, il est possible de mettre en relation (par le biais de leurs propriétés communes : leur rythmicité, leur profil mélodique, leur grain, etc.) les sons environnementaux, les sons produits par les corps des autres participant·es et nos propres sons corporels. Réemployons l'exemple du souffle, et prenant comme exemple de source naturelle de bruit blanc, le ressac de la mer. Les participant·es commenceront, collectivement, à suivre les mouvements sonores des vagues (répétition de *crescendi* et *decrescendi*), de plus en plus intensément. Ainsi, chaque participant connectera son souffle (portant une dimension intérieure) aux souffles des autres participants et au ressac, en produisant une sorte de masse globale confuse (où s'arrête le son que je produis ? Où commence celui de mes voisin·es et celui de la mer ?).

Pensée pour une écoute collective, une telle activité permet également d'intensifier le pouvoir social du son et les dimensions communes et capacitantes de l'écoute – c'est d'ailleurs pour cela que les *Sonic Meditations* ont été « performées » à de nombreuses reprises sous le signe de la création de commun : lors de festivals de femmes artistes, pour des femmes en situation de détention, ou pour des collectifs LGBT. L'un des enjeux est la prise de conscience de ses pouvoirs de créer, d'investir un lieu ou encore d'explorer librement sa voix et son corps. Chaque auditeur·trice cherche avant tout à laisser son écoute ouverte, dévoilant le potentiel affectif de chaque son, quel qu'il soit. Autrement dit, c'est parce qu'elles produisent des situations dans lesquelles la sensibilité n'est plus conduite par ces normes oppressives et limitatrices, mais partagée en prenant le temps et sur le mode de l'intime, que les *Sonic Meditations* revêtent une dimension capacitante (cf. Mockus, 2008). Nous y reviendrons.

Les *Sonic Meditations* se veulent radicalement égalitaires, à travers une recherche émancipatrice de la spontanéité... L'idée n'est pas de *maîtriser* un instrument ou sa

voix. Aucune compétence n'est requise, et la pratique ne vise aucune norme précise : il s'agit d'écouter, de se « focaliser » – de s'ouvrir – sur le milieu sonore : avec le temps et la pratique, les participant·es, plutôt que de chercher à produire des sons suivant une finalité et des effets souhaités, commencent à « autoriser des changements involontaires, ou des changements sans effort conscient », et à mobiliser l'attention avec le plus de *continuité* possible (cf. Mockus, 2008).

À l'éventuelle question de savoir en quoi une telle réflexion sur l'« écoute méditative » concerne la musique, Pauline Oliveros répond : « Cela sert à ouvrir la musique à des formes indéterminées de la perception, et à décentrer le sujet de la production de son musical. » L'idée, en effet, est d'ouvrir le musical à de nouvelles esthétiques : situées, atmosphériques, participatives, capacitantes ou encore quotidiennes. De considérer que les qualités de la situation, du lieu, du groupe, etc. ne sont pas étrangères au « musical »¹⁰⁶ (cf. Oliveros, 1998/2, p. 22).

Pour se rendre compte de la manière dont peut sonner une *Sonic Meditation*, nous renverrons à l'enregistrement amateur, réalisé au St John's Smith Square, à Londres, en juin 2016, lors du festival *Deep Minimalism*. On peut y entendre Pauline Oliveros guider une *Tuning Meditation*¹⁰⁷. Elle commence par quelques brèves instructions, expliquant que, dans un premier temps, il s'agit de former un cluster où chaque personne peut apporter une fréquence singulière, mais sans vouloir se démarquer sinon en participant pleinement à la masse globale. Ce qui va arriver, explique-t-elle, c'est que cette masse va activer la résonance de la pièce. Directement après ces instructions, le chœur, conséquent, formé de plusieurs dizaines de musicien·nes amateur·es et non-musicien·nes, commence à produire une masse sonore complexe. Parfois s'échappent des hauteurs et des timbres singuliers, et parfois un semblant d'harmonie tonale semble émerger, mais, dans l'ensemble, c'est sur l'aspect global que l'écoute se centre. Cette masse est dense et continue, mais est parfois soumise à de légères variations d'intensité.

2.2.2. Trois états de l'écoute

2.2.2.1. Attention, conscience et observation

Pour comprendre ce qui se joue dans les *Sonic Meditations*, en termes d'écoute musicale, il est impératif, justement, de comprendre l'importance de cette réceptivité, qui a motivé le recours aux idées et objectifs de la méditation. Si le terme « méditation » renvoie à différentes traditions, différentes pratiques et différentes techniques qui peuvent inclure des conduites très précises et parfois contradictoires, il est employé par Oliveros dans une acception relativement large : « j'utilise le terme méditation [...] dans son sens général d'attention soutenue [*steady attention*] et de

¹⁰⁶ « Are you listening to your own inner voice and answering its call? Are you expressing what you need to express, or what you have been taught to express by the canon of men's musical establishment? »

¹⁰⁷ L'audio peut être écouté au lien suivant : <https://soundcloud.com/lauren-martin-1/tuning-meditation-led-by-pauline-oliveros-at-deep-minimalism-london-2016>

conscience soutenue [*steady awareness*] [...] sur une période de temps continue ou cyclique¹⁰⁸ » (Oliveros, 1976, p. 138, notre traduction).

L'attention soutenue (*steady attention*) renvoie à une écoute focalisée, qui cherche le détail. On pourrait dire qu'elle est une mobilisation *locale* de la sensibilité. Elle est « étroite, pointue et sélective » (*narrow, pointed and selective*). Elle se focalise sur un point, et relève d'une « conduite », d'une « intention », de la part de l'auditeur·trice. Elle peut revêtir une dimension indiciaire (tournée vers ce que le son *indique*, de sa source, de son contexte, etc.), mais porte *aussi* sur les caractéristiques internes du son, ainsi que sur les relations et interactions entre certains événements sonores localisables. Elle est une écoute qu'il est toujours possible d'*affiner*.

La conscience soutenue (*steady awareness*) dont parle Oliveros correspond à une ouverture de la sensibilité au milieu dans son ensemble. Elle est donc une tentative d'expansion radicale de la réceptivité qui, pour Oliveros « peut être étendue jusqu'à sembler tout englober¹⁰⁹ » (Oliveros, 1976, p. 139, notre traduction). Bien sûr, cette conscience est d'abord une conscience des sons. Mais elle inclut, et c'est très important chez Oliveros, une conscience du corps et de ses mouvements à travers le son, des effets du son sur soi (apaisement, nervosité, exaltation, frissons, etc.¹¹⁰). Cette posture d'écoute inclusive cherche à *écouter tout ce qu'il est possible d'écouter* – le quotidien, la nature, le corps ou même ses propres pensées –, dans la perspective plus globale de se connecter à « tout ce qui est » (cf. Osborne, 2000).

Attention et conscience ne s'excluent pas : en effet, « tandis que l'attention vise quelque chose de spécifique, il est possible de rester ouvert et même d'étendre cette ouverture à l'environnement, au corps, aux mouvements de toutes sortes et à l'activité mentale¹¹¹ » (Oliveros, 1976, p. 139, notre traduction). Même, c'est de cette coopération que semble naître une troisième attitude, plus réflexive : l'observation, qui est observation du soi *en même temps* que de l'extérieur du soi, et des rapports qui existent entre l'intériorité et l'extériorité du sujet (Oliveros, 1976, p. 152). Il s'agit, en somme, « d'écouter notre écoute¹¹² » (Oliveros, 1999, p. 16), c'est-à-dire de prendre conscience, *depuis l'intérieur*, de la situation. D'être conscient·e du fait qu'on soit là, de ce qu'il y a là et de ce qui surgit. Cette observation du soi n'est pas un narcissisme, et n'a pas pour motif de « stabiliser l'ego », mais peut au contraire être envisagée comme une curiosité à l'égard de ce que l'on considère généralement comme « soi ». Il s'agit également de prendre la mesure, par la sensation et le ressenti, de ce qui excède notre volonté, et de l'accepter. Être un·e *observateur·trice*, c'est aussi, pour Oliveros, laisser « flotter » l'écoute et freiner le désir de manipuler, de produire intentionnellement ou de contrôler les sons, les mouvements, etc.

¹⁰⁸ « I use the word meditation [...] in a secular to mean steady attention and steady awareness [...] for continuous or cyclic period of time. »

¹⁰⁹ « Awareness is broad, diffuse and inclusive [...] and can be expanded until it seems all-inclusive. »

¹¹⁰ D'ailleurs, elle proposait des exercices issus des pratiques somatiques (*Tai-Chi* et la *Kinetic Awareness*) en préambule à ses méditations sonores, afin, dit-elle, de (nous) rendre sensibles (aux) différentes parties du corps, de même que le corps dans sa globalité – l'activité locale et globale du squelette et des muscles.

¹¹¹ « While one's attention is focused to a point on something specific, it is possible to remain aware of one's surroundings, one's body, movement of all kinds, and one's mental activity. »

¹¹² « Quantum Listening is listening to our listening. »

2.2.2.2. *La complémentarité des trois écoutes*

En fait, l'attention (ouverture locale de la sensibilité, qui s'arrête sur certains aspects et relations de certains événements sonores), la conscience (ouverture générale de la sensibilité) et l'observation (retour de la sensibilité sur elle-même, qui note ses limites), si paradoxal que cela puisse paraître, cohabitent. Ces trois états de l'écoute, l'auditeur peut sans doute passer successivement de l'un à l'autre – mais il s'agit surtout, nous dit Oliveros, de les faire *interférer* (cf. Oliveros, 1976, p. 139), car l'absence de support réciproque freine, ou bloque, leur développement respectif¹³. Si c'est à partir de l'attention et de la conscience que peut émerger l'observation, celle-ci, en retour, en tant qu'observation de l'attention et de la sensibilisation, permet un renforcement et une extension de celles-ci (cf. Oliveros, 1976, p. 152) : « le progrès vers de nouveaux niveaux d'attention, meilleurs, plus soutenus, et vers une conscience plus grande, plus inclusive, est freiné par l'absence d'un retour d'informations précis de la part de l'observation¹⁴ » (Oliveros, 1976, p. 154, notre traduction).

L'alternance et la complémentarité des dimensions globale et focale de l'écoute, mobilisées au cours des méditations, nous font prendre conscience de notre « extraordinaire capacité à filtrer les sons » : dans un environnement bruyant (une gare remplie par les sons des conversations), il est possible de se concentrer sur un son précis (ex. : la voix de la personne qui me parle). Il est possible de « créer un “silence” sélectif en concentrant notre attention » (cf. Osborne, 2000).

Pour clarifier le rôle des sons dans cette écoute méditative, on rappellera que ceux auxquels elle nous confronte correspondent non seulement aux phénomènes physiques qui m'arrivent de l'« extérieur », mais aussi à ce que mon corps produit de sonore (sachant également que psychologiquement aussi je génère des bruits, des distorsions, des coupes, etc.). Chaque son ainsi entendu peut alors être le centre de l'attention, tandis que le milieu sonore vient incessamment stimuler notre conscience sensible globale, et peut devenir ce qui lui permet, par réflexion, d'écouter ses propres conditions (situées, encorpées, relationnelles) d'existence.

2.2.3. **Écouter la multiplicité des mondes**

Chaque personne se trouve un lieu, plus ou moins distant des autres participants, en extérieur ou en intérieur. Commencez la méditation en observant votre propre respiration. Lorsque vous devenez attentifs aux sons de l'environnement, focalisez-vous sur une source sonore, et commencez graduellement à renforcer sa fréquence fondamentale. Renforcez-la soit vocalement, soit mentalement, soit avec un instrument. Si vous perdez le contact avec la source, attendez en silence une autre. Renforcer signifie souligner ou prolonger. Si la hauteur fondamentale de la source

¹³ L'écoute globale et l'écoute focale apparaissent effectivement parfois à la limite de l'indistinction : « l'écoute focale [peut prendre la forme d'une] écoute globale, car il existe une infinité de détails dans chaque son » (Osborne, 2000).

¹⁴ « Progress to new levels of finer, more sustained attention and larger, more inclusive awareness is arrested in the absence of accurate, objective feedback from the observation mode. »

sonore est en dehors de l'échelle des sons que vous pouvez produire, alors renforcez-la mentalement¹¹⁵. (*Sonic Meditation* n° 7 : *Environmental Dialogue*, notre traduction.)

Dans son album *Environmental Dialogue*, Lucija Gregov donne à entendre plusieurs sessions au cours desquelles furent réalisées la *Sonic Meditation* n° 7 – par neuf musicien·nes, tous·tes jouant des instruments à cordes (Pau Sola, Nina Hitz et Lucija Gregov au violoncelle, Maya Felixbrodt à l'alto, Christine Cornwell, Miriam den Boer et Geerte de Koe au violon, Jonathan Nagel et Gonçalo Almeida à la contrebasse), réunies à Rotterdam en juillet 2021. Sur la piste *Wind*¹¹⁶, que l'on trouve dans l'album, c'est sur les sons produits par le vent que les instrumentistes se sont principalement concentré·es. Le résultat sonore est assez mystérieux, composé de notes tenues, d'abord faibles en intensité puis se renforçant. Sur la piste *Drill*¹¹⁷, les différents instruments semblent d'abord répondre au son d'une perceuse, avec des graves très présents, et un spectre très riche. Puis (à partir de 1' 22''), des clochettes retentissent, reprises par la suite par les violons (à l'archet puis en *pizzicato*), amenant le son global à se complexifier – du fait de l'interaction avec les sons de clochette, mais aussi à quelques voix et à de légers sons d'oiseaux. On imagine bien qu'être instrumentiste, baigné·e dans le milieu sonore et l'oreille collée à son instrument, permettait de relier son monde sonore intérieur à ce qui sonnait dans la ville, de se rendre particulièrement sensible au microdétail de ce qui se passait, tout en gardant une conscience globale de la situation. On peut également très bien se représenter le fait que la ville paraissait se métamorphoser, au fur et à mesure de l'exercice, pour révéler des facettes chaque fois plus subtiles.

Pour Oliveros, l'écoute méditative, du fait de cette volonté d'ouvrir le sujet à l'ensemble des phénomènes et à leurs conditions de production, est une écoute qui révèle les multiples dimensions du réel. Car, affirme-t-elle, l'« existence à plusieurs niveaux [*multilevel existence*] », que l'on pourrait rattacher à la « théorie des niveaux de réalité », développée par le philosophe Georges Mourélos. Ce dernier cherche à mettre en évidence la relation entre les forces insaisissables par la sensibilité humaine et les aspects directement perceptibles du monde (cf. Mourélos, 1964), et insiste sur la nécessité de penser le monde et l'existence non pas comme des « totalités unifiées » mais comme des ensembles hétérogènes. Il s'agit de penser différents « modes d'existence », de considérer une « pluralité référentielle » (cf. Mourélos, 1964)... Par exemple, lorsque vous tenez un livre, vous pouvez dire que – depuis le point de vue du monde matériel macroscopique de notre expérience ordinaire – vos doigts sont en contact avec les pages : des composés végétaux et de l'encre (l'encre que l'on utilise actuellement est un mélange industriel de toutes sortes de substances). Un·e physicien·ne atomique pourrait quant à lui ou elle insister sur le fait qu'un flux

¹¹⁵ « Environmental Dialogue Each person finds a place to be, either near to or distant from the others, either indoors or out-of-doors. Begin the meditation by observing your own breathing. As you become aware of sounds from the environment, gradually begin to reinforce the pitch of the sound source. Reinforce either vocally, mentally or with an instrument. If you lose touch with the source, wait quietly for another. Reinforce means to strengthen or sustain. If the pitch of the sound source is out of your range, then reinforce it mentally. »

¹¹⁶ Il est possible de l'écouter au lien suivant : <https://lucijagregov.bandcamp.com/track/wind>

¹¹⁷ Il est possible de l'écouter au lien suivant : <https://lucijagregov.bandcamp.com/track/drill>

électrique circule, que des charges électriques se coordonnent entre les atomes du livre et ceux de votre main. Ce faisant, il révèle un autre monde – monde que les légères décharges d'électricité statique lorsque vous ôtez votre veste indiquent. Un physicien quantique pourrait « approfondir » cette explication et nous plonger dans une « réalité quantique », où, au sein de l'atome, absorbant des photons et leur énergie, les électrons changent d'*orbitale* – c'est-à-dire le nuage virtuel des positions qu'ils occupent. D'autres échelles de réalité, de plus en plus petites, pourraient être imaginées – et un jour peut-être étayées. Et encore, dans le sens inverse, du côté du plus en plus grand, d'autres échelles sont possibles. La matérialité même du livre peut être pensée en termes de relations, de temporalité et de localisation : ses éléments matériels constitutifs (le papier, l'encre), et sa localisation actuelle – dans vos mains – sont issus d'un ensemble de processus et déplacements, et travaillés par des devenirs imbriqués. Et puis, le livre que vous tenez entre vos mains ne se réduit pas à de l'encre et du papier. Il est chargé de représentations : des mots et phrases, des images, etc., qui eux-mêmes peuvent être décodés, interprétés, associés au gré des réalités sociales et psychiques des lecteur-trices. Il peut même être lu à haute voix, et se prolonger dans ce milieu – à première vue radicalement hétérogène au livre – qu'est le son.

Dans une même perspective, Oliveros questionne l'écoute, se demandant sur quoi, au juste, elle porte, mais aussi ce qu'elle engage pour l'auditeur et pour ce qui est écouté (cf. Oliveros, 1999, p. 12). Ces questionnements l'amènent à la réflexion suivante : l'écoute engage la mise en relation d'un sujet et de fragments du réel. Elle est dynamique et aide le sujet à faire émerger des mondes perceptifs aux multiples dimensions. Pour cela, l'écoute est toujours liée aux autres sens, aux « différentes échelles du sujet » et aux « différentes échelles du perçu » (cf. Luett, 2010, p. 5), allant de la saisie globale de l'environnement sonore à la perception des « plus infimes différences¹¹⁸ » (cf. Oliveros, 1999, p. 2, notre traduction).

En fait, Oliveros propose de penser l'écoute comme un contact avec la réalité – ou, plus exactement : avec *les* réalités¹¹⁹. Car il s'agit, nous dit Oliveros d'« écouter plus d'une réalité simultanément¹²⁰ » (Oliveros, 1999, p. 1, notre traduction), en s'inscrivant, d'une part, dans la dimension phénoménologique du monde sonore, en l'auscultant de façon extrêmement détaillée, et en le connectant, d'autre part, à ce qui le dépasse. En effet, si le concept phare de la compositrice américaine est celui de *Deep Listening*, nous pouvons également mentionner ici celui, moins célèbre, de *Quantum Listening* – théorisé dans un texte du même nom paru en 1999. Elle le

¹¹⁸ « Listening for the least differences possible to perceive. »

¹¹⁹ Les textes de l'écrivain argentin Julio Cortázar développent cette idée. Dans le recueil *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, notamment ; celui-ci met en évidence l'existence de différents *mondes poétiques*. Ces mondes se côtoient, se superposent, se modulent, et le poète, en « bon caméléon », sait se promener et se fondre dans le « tapis bigarré » de la réalité : il opère par « coulées affectives » dans les choses, dans les mondes (cf. Cortázar, 1980, p. 159), et se moque des « coléoptères carapaçonnés », dont la conduite logique récurrente est « de défendre la personne du sujet, de se barricader devant l'irruption osmotique de la réalité » (Cortázar, 1980, p. 160) : car « personne ne peut savoir combien de mondes il y a dans la journée [...] d'un poète, seuls les bureaucrates de l'esprit décident que leur jour se compose d'un nombre fixe d'éléments, petites pattes rigides qui s'agitent à toute vitesse pour progresser sur ce qu'on appelle la ligne droite de l'esprit » (Cortázar, 1980, p. 157).

¹²⁰ « Quantum listening is listening to more than one reality simultaneously. »

développe à partir d'une analogie avec la physique quantique dont elle emprunte les notions de « quanta », de « champ » et, justement, de « niveaux de réalité ». Elle décrit l'environnement sonore global comme une « totalité fluctuante ¹²¹ » (voir le commentaire de Juett, 2010, p. 5, notre traduction), composée de différents milieux, différents mondes, où auditeur·trices, « champ sonore » et espace se coaffectent. Elle propose une écoute qui implique une structure globale qui inclut une « multiplicité et une fluidité infinie des possibilités », c'est-à-dire où chaque possibilité de l'écoute existe comme partie autonome mais pouvant renvoyer à une globalité complexe ¹²² (cf. Juett, 2010, p. 4, notre traduction) – qui est de l'ordre d'une *multiplicité* au sens de Deleuze (dans laquelle cohabitent, interagissent, « tiennent ensemble », des mondes singuliers et hétérogènes). Pluralité et totalité, fragments et globalité, ne s'opposent pas. Chaque région peut être appréhendée comme renvoyant à la globalité, et chaque chose apparaît comme un motif, un flux, un aspect différent d'un *tout multiple*. L'écoute inclusive que propose Oliveros a pour but de nous amener à de nouvelles façons d'écouter les sons et de développer de nouveaux rapports avec le monde.

Il s'agit, pour reprendre les termes de la compositrice, de faire « évoluer l'écoute, suivant une dynamique profonde qui implique d'aller sous la surface de ce qui est entendu, et qui étend le champ global du son tout en cherchant à focaliser l'attention [sur un détail, une partie, un fragment, de l'environnement sonore]. C'est une manière de se connecter avec l'environnement acoustique, avec tout ce qui habite là, et avec tout ce qu'il y a ¹²³ » (Oliveros, 1999, p. 5). Pour dire cela légèrement autrement, d'une manière un peu plus proche de la cybernétique – et se situant explicitement dans une réflexion sur l'écologie sonore –, nous pouvons mentionner le *fieldrecordingist* et compositeur David Dunn, qui écrit la chose suivante :

Chacun de nous est composé d'une miraculeuse communauté de systèmes qui fonctionnent ensemble pour former une totalité cohérente et vivante capable de sentir le monde extérieur. Puisque cette cohérence est finie, nous sommes limités dans ce que nous pouvons sentir. Tous les sons que nous entendons ne forment qu'une fraction des vibrations qui parcourent notre univers. Ce que nous entendons est le résultat d'une danse entre le monde et la façon dont nous sommes faits. [...] Écouter peut devenir un moyen de pratiquer et d'engendrer des comportements qui soutiennent notre intégration dans l'environnement. Une écoute attentive des sons qui nous entourent est l'une des formes les plus vénérables de méditation. Elle permet de concentrer la conscience sur

¹²¹ « Oliveros poetically describes the sound environment as a fluctuating totality. »

¹²² « The undivided wholeness interpretation of quantum theory reveals that although measurable, the universe exists of an implicate order or a total structure that enfolds upon itself with an infinite fluidity of multiple possibilities, each possibility existing as an abstraction of the totality of reality. » (Notre traduction.)

¹²³ « Deep Listening involves going below the surface of what is heard, expanding to the whole field of sound while finding focus. This is the way to connect with the acoustic environment, all that inhabits it. And all that there is. »

Chapitre 2

l'endroit où nous sommes, et elle apaise le bavardage constant de notre esprit. (Dunn, 1997-2011, p. 104-107.)

2.2.4. L'écoute (éco)somatique

2.2.4.1. Sons et corps

Pauline Oliveros a développé ce qu'elle appelle l'« écoute somatique » (*somatic listening*) – qui est à penser comme la « dimension somatique de l'écoute » – dans laquelle il s'agit de porter attention aux sons de notre corps, et sur le caractère incarné ou encorpé [*embodied*] de l'écoute. Car cette dernière est toujours dépendante du corps de l'auditeur·trice :

La pratique de l'écoute profonde implique de cultiver la réceptivité, de mettre l'accent sur l'inclusion, au moment où l'on joue de la musique. Cette capacité à recevoir et à inclure est fondée sur un souci particulier à l'ouverture du corps, à travers le développement d'une pratique régulière et personnelle du mouvement, qui permet de libérer le corps (de la tension), et dans le même temps stimule la sensibilisation à l'énergie (flux) du corps. Cette écoute réceptive, avec une attention pour les flux d'énergie du corps, je la nomme « écoute somatique » [*somatic listening*]. Elle englobe à la fois une écoute vers l'intérieur pour les sensations et les mouvements du corps, ainsi qu'une écoute avec le corps tout entier, qui devient très sensible et répond à l'énergie et les mouvements du son¹²⁴. (Écrit Stewart commentant le travail de Pauline Oliveros, 2012, notre traduction.)

En effet, l'écoute attentive peut permettre de centrer son attention sur les sons de son propre corps : les battements, craquements, etc., autrement dit ce qui concerne son fonctionnement « mécanique » (et sa rythmicité) (« l'« écoute somatique » [consiste à suivre, observer, écouter] les sensations du corps, tels que la température, les impulsions électriques, la tension et la relaxation des muscles, les flux de la digestion, la circulation sanguine, la respiration, des vagues d'expansion et de contraction, et

¹²⁴ « The practice of Deep Listening is notable for its commitment to cultivating receptivity, with an emphasis on inclusiveness while performing music. This ability to receive and include is founded upon a remarkable devotion to opening the body, through developing a regular, personal, movement practice that helps free the body (of tension) while at the same time stimulating awareness of the energy (flows) of the body. This receptive listening, with attention for the energy flows of the body, I term 'somatic listening', which encompasses both a listening inwardly to the sensations and movements of the body as well as a listening with the entire body, which becomes highly sensitive and responsive to the kinetic energy (movement) of the sound it engages with. » (Notre traduction.)

autres processus vitaux¹²⁵ », écrit Stewart, 2012, notre traduction). Puis, une écoute consciente de notre existence en tant que corps vise également à tendre l'oreille aux sons générés par la rencontre de notre corps avec un ou plusieurs corps extérieur(s), par toutes sortes de chocs, qu'ils soient provoqués directement (les pas) ou par l'intermédiaire d'un ou plusieurs autre(s) corps (je jette une pierre dans l'eau). Une telle écoute est une écoute de notre présence matérielle, de notre place dans la matérialité du monde.

De plus, le corps peut être considéré comme un ensemble de milieux de propagation du son. En effet, il est formé de milieux liquides, solides et gazeux (l'intérieur des poumons gonflés), qui peuvent tout à fait servir à la propagation des ondes sonores : « le son est une onde d'énergie mécanique [...], une forme d'énergie qui se déplace dans un milieu, et il se déplace dans l'air par la projection des molécules les unes contre les autres, comme le font les boules de billard. Vous savez, une boule de billard en heurte une autre et elle s'arrête ; l'autre commence à bouger et en frappe une autre ; la seconde s'arrête et la troisième continue de bouger. C'est ainsi que les ondes sonores se déplacent dans les molécules d'air. Le son voyage cinq fois mieux dans l'eau que dans l'air, car les molécules sont plus compactes. Et le son voyage cinq fois mieux dans un solide que dans l'eau, car les molécules sont encore plus compactes. Donc, le corps physique [...] est un moyen idéal pour transmettre le son¹²⁶ » (Greenfield, 2012, notre traduction).

Seulement, les ondes sonores ne font pas que traverser les différentes zones du corps, les différents organes : elles les déplacent, les font résonner. Et à partir de cela, Jeffrey Thompson propose de développer l'hypothèse de la « résonance sympathique », où chaque partie du corps peut être mise en vibration par un son (ou plus largement une vibration) extérieur, par « résonance directe » ou « résonance harmonique » :

les différentes parties et particules du corps, des organes et des glandes, du crâne, et leur structure sont caractérisées par des densités de matériaux particulières. Vous savez que votre foie a une densité différente de celle de votre rein et que votre cinquième vertèbre lombaire a une taille, une densité et une forme différentes de celles des côtes de la neuvième paire et ainsi de suite [...] Il doit être possible de traiter chacune de ces

¹²⁵ Stewart, Sharon. « Listening to deep listening », *op. cit.* : « “somatic listening” : giving attention, observing and following the sensations of the body, such as, temperature, electric pulses, tension and relaxation of muscles, flows of digestion, blood circulation, breath, waves of expansion and contraction, currents of life force. » (Notre traduction.)

¹²⁶ « Sound is a mechanical energy [...] a form of energy that moves through a medium so it's moving through air molecule just pumping them against each other like billiard balls. You know, one billiard ball hits another one and it stops and the other one starts moving and hits another one and the second one stops and the third one keeps moving and that's how sound waves move through the air molecules. Well, sound travels through water five times better than air because the molecules are more densely packed. And sound travels through a solid five times better than water because molecules are more densely packed. So, in the physical body, it's you know, 70% water and 30% minerals. It's skeletal structure in fluids – perfect medium for transmitting sound. »

Chapitre 2

structures corporelles comme un verre en cristal [que l'on peut faire vibrer par sympathie, en jouant sa fréquence de résonance à proximité]. Il suffirait d'effectuer des tests pour déterminer quelle est la fréquence de résonance fondamentale qui permet à cette partie du corps de réagir. En faisant cela avec le corps, celui-ci devrait réagir en modifiant son activité, car vous stimulez les cellules d'une manière très spécifique ¹²⁷ (Greenfield, 2012).

Ce genre d'hypothèse, où le corps apparaît comme un « harmonica de verre », est un peu radicale, et à prendre pour sa poésie plutôt que pour sa scientificité. Mais celle-ci a l'intérêt de nous amener à intensifier notre rapport au corps, en prenant note de la manière dont il est affecté, matériellement, par les sons qui le traversent.

2.2.4.2. *Écoute écosomatique*

Écoutez l'environnement comme un son interrompu [un *drone*]. Établissez un contact, mentalement, avec tous les sons continus externes et incluez vos propres sons continus internes (la pression sanguine, les battements du cœur et le système nerveux). Quand vous vous sentez préparé·es, ou quand un événement sonore aléatoire ou intermittent, externe ou interne, vous y invite, laissez-vous produire un son ou un cycle de sons. Quand ce son ou cycle de sons se termine, rétablissez la connexion mentale avec les sons continus, avant de produire d'autres sons ou cycles de sons¹²⁸. (*Sonic Meditation n° 13 : Energy Changes*, notre traduction.)

Dans la démarche qui est la nôtre, il est possible de penser la portée somatique des processus à l'œuvre chez Oliveros en termes d'« écosomatique » – cette notion que l'on doit à des chercheur·ses en danse tel·les que Marie Bardet, Joanne Clavel et

¹²⁷ « You should be able to treat each of these body structures like a wineglass. And do some testing to find out what's the fundamental resonant frequency that makes that particular body part respond. And when you do this with the body, the body responds by normalizing its function because you're stimulating the cells in a very specific way ». Plus loin : « You know, you're the wineglass and it tells you what that frequency is and you sing it back into, you memorize it then you go your k avenue champ that tone that tonality into your own body and resonate yourself to your own core. So, it's the fact that you're resonating with a very specific frequency that you're singing and it's resonating your body with your vocal cords. »

¹²⁸ « Listen to the environment tis a drone. Establish contact mentally with all of the continuous external sounds and include one of your own continuous internal sounds, such as blood pressure, heart beat and nervous system. When you feel prepared, or when you are triggered by a random or intermittent sound from the external or internal environment, make any sound you like in one breath, or a cycle of like sounds. When a sound or a cycle of sounds, is completed re-establish mental connection with the drone, which you first established before making another sound or cycle of like sounds. »

Isabelle Ginot (2019). Ce terme est né de la jonction des termes grecs *oikos* et *soma* – *soma* c'est le corps, et *oikos*, encore une fois, c'est la « demeure », la « demeure commune » et, par extension, les « manières d'habiter », les manières d'habiter le monde par toute une série de relations (à l'environnement, aux autres, au monde). En déroulant le fil, on peut aboutir à l'idée que l'écosomalique suit deux trajectoires : d'une part avec le corps comme étant notre première demeure, notre première relation au réel, parce que le premier milieu, le premier monde qu'on habite, c'est notre propre corps ; d'autre part avec le corps comme relation entre notre subjectivité et le monde extérieur : comment, à travers le corps, le monde nous affecte.

On peut citer en exemple de pratique écosomalique le *Body Weather*, inventé par Min Tanaka¹²⁹, qui cherche à mettre en relation la conscience du corps et la météorologie. Encore une fois, il y a deux facettes : d'abord la météorologie du corps, où l'on fait l'état du corps et des flux qui le traversent – flux émotionnels, flux affectifs. Comme on pourrait faire l'état de la pluie, de l'ensoleillement, des vents, etc., là on fait l'état des blocages, des replis, des tensions ou au contraire des décontractions, mais aussi des sensations, des sentiments, des ambiances ressenties... Et d'un autre côté, il s'agit de reconnecter cette météo interne à la météo externe, avec par exemple la possibilité d'associer et de voir comment elles s'associent : comment, par exemple, la luminosité, la température, l'humidité, les nuages, la texture de la terre, le vent dans les arbres, impactent les ambiances de notre vécu, qu'est-ce que ça produit chez nous, comment ça nous touche, comment ça transforme notre posture, nos mouvements, et puis plus largement, comment ça transforme notre expérience, notre manière de vivre notre journée... Bien sûr, le focus est sur la corporalité et la conscience du corps, mais tout en incluant les différents sens. Alors, puisque notre sensorialité dépend d'organes, et passe toujours par le corps, que les informations sensibles et sonores du monde sont reçues par le corps, alors on peut envisager l'écoute d'un point de vue (éco)somalique.

Chez Oliveros, cette volonté d'expérimenter collectivement des manières de mettre en relation, à travers les sons et l'écoute, les corps avec l'environnement, est très claire. Lorsqu'elle propose aux participant·es de synchroniser leur voix avec un son du milieu, ou encore lorsqu'elle leur suggère d'écouter de manière conjointe leurs rythmes internes avec d'autres, extérieurs à leur corps (par exemple, en se focalisant sur les rapports rythmiques entre leurs battements de cœur et les battements d'un train, en arrière-plan du paysage sonore).

Autrement dit, comme le suggère Shelley Trower (2012), les corps et les sons du milieu extérieur peuvent être perçus dans une même vibration, qui les traverse tous. Avec l'écoute écosomalique, il s'agit donc d'expérimenter autrement notre corps : comme champ d'interaction, comme étant lié à des systèmes plus vastes (c'est-à-dire comme quelque chose qui n'est pas replié sur lui-même, privé ou autosuffisant, mais comme étant ouvert, en contact permanent avec ce qui l'entoure – le monde naturel et les autres humains).

¹²⁹ Min Tanaka a fondé la *Body Weather Farm* en 1985 dans le village de montagne de Hakushu (région de Tokyo). Les danseurs qui venaient s'y installer passaient plusieurs heures par jour à travailler dans les champs, cultiver du riz, des légumes et suivaient également de nombreuses heures d'entraînement quotidien à la danse – avec pour objectif d'apprendre de nouveaux modèles d'engagement social et environnemental, en prenant part au soin du lieu et à la vie en commun : en « laissant le paysage s'infiltrer dans les corps ».

2.2.5. Partage de l'écoute et capacitation

Les *Sonic Meditations* – profitons-en pour dire qu'il en va de même pour les promenades sonores¹³⁰ – revêtent une dimension critique : elles peuvent se permettre de contredire les exigences de production à l'œuvre dans une grande partie des institutions et industries culturelles. Elles permettent également de révéler et de contester les distributions dominantes (marquées par les mécanismes de contrôles et de domination genrés, raciaux, etc.¹³¹).

Ainsi, il est possible d'ouvrir de nouvelles relations avec les lieux et de nouvelles possibilités d'agir. Nous considérons donc qu'il est pertinent de mobiliser la notion de « capacitation » (*empowerment*) pour comprendre ce qui se joue au cours d'une *Sonic Meditation*. Cette notion provient des études culturelles (notamment les études féministes et décoloniales, cf. Magdalena Léon, 2017, par exemple), des sciences de l'éducation (Freire, 1970-1980), de la psychologie communautaire (Lavallée et Le Bossé, 1993) et des réflexions philosophiques à propos du concept de « pouvoir » (*power*, qui est au centre du mot *empowerment*¹³²). La notion de capacitation est alors au centre d'enjeux politiques, psychologiques, éducatifs et affectifs.

La capacitation est un processus vertueux, qui suit les étapes suivantes : d'abord, la conscientisation du fait qu'une situation pose problème ; puis, la conscientisation du fait qu'il existe des solutions à cette dimension problématique, des alternatives, qui nécessitent un mouvement de transformation de la situation ; ensuite, la conscientisation que nous pouvons prendre part, par notre production de pensée, de commun et d'actions, à cette transformation ; enfin, la transformation de nos manières de produire (de la pensée, du commun, des actions) nous conduit à conscientiser d'autres aspects problématiques de notre réalité, d'autres choix, etc. En fait, par ce mécanisme, nous acquérons des habiletés nous permettant de penser et participer autrement (plus adéquatement) et activement, à notre monde.

Le pouvoir relatif à la capacitation n'est pas un pouvoir qui se gagne ou se perd aux dépens de celui des autres, mais est *génératif* : il est une génération d'intensité

¹³⁰ « La *soundwalk* représente une véritable rupture : [elle] ne se propose pas comme une production artistique ni comme une production tout court. Elle met d'emblée en question la dichotomie classique entre un sujet acteur-créateur et un sujet spectateur. Elle propose une nouvelle subjectivité post-individualiste. Elle nous plonge immédiatement dans un positionnement écologique-écosphique. [...] La question de la présence à soi-même, du socius (de l'Autre) et la question du monde sont au cœur de la démarche. Il ne s'agit pas d'une simple expérience esthétique, mais pas non plus d'une œuvre : elle est la coïncidence entre expérience esthétique et intentionnalité esthétique, en se soustrayant aux notions "d'œuvre", "d'auteur", de "création" – [et donc aux] rapports de production matériels et symboliques actuels, c'est-à-dire la phase esthétique du capitalisme qui récupère (presque) chaque geste et induit (presque) chaque désir, sauf peut-être celui qui [justement] se soustrait à la logique productive et autorigène » (Barbanti, 2018).

¹³¹ Cf. Elena Biserna, 2015, qui parle de la pratique de la promenade comme un lieu de « participation effective et critique, dans la réalité quotidienne ».

¹³² Dans le champ de la musicologie, nous pouvons mentionner l'article « L'écoute musicale comme construction du commun », de Makis Solomos (2018).

existentielle, d'intensité affective¹³³. Ce n'est pas un *pouvoir sur* (des gens ou des choses), mais un *pouvoir de*, un *pouvoir avec* et un *pouvoir intérieur* : un *pouvoir de* parce qu'il est orienté vers la capacité d'agir ; un *pouvoir avec* parce qu'il est donné par la rencontre avec l'Autre et est dirigé vers le commun ; un *pouvoir intérieur* parce qu'il implique des transformations psychologiques, des ouvertures symboliques et éthiques¹³⁴ (cf. León, 1997).

Pour faire le lien entre la capacitation et l'écoute mobilisée dans les *Sonic Meditations*, voici un échange entre Lucia Farinati et Claudia Firth à propos de l'« écoute comme force » (*listening as a force*) :

Lucia : Alors, écouter avec attention et intention implique toujours un degré de conscience et en tant que tel peut conduire à une sorte de transformation.

Claudia : Oui, ou du moins la possibilité d'une telle transformation.

Lucia : C'est cela, je crois, qu'on cherche à nommer quand on parle de « force de l'écoute ».

Claudia : C'est une utilisation intéressante du mot *force*, qui, généralement, penche plutôt du côté de la violence, de la coercition physique et de la contrainte.

Lucia : Je pense plutôt la force comme un potentiel. En latin, le terme *potentia* signifie à la fois *force* et *pouvoir*. Oui, la force de l'écoute peut être interprétée comme mise en rapport en écoute et violence (par exemple, l'utilisation du son dans les procédures de torture). Mais c'est une force que nous ne voulons pas ! Je pense plutôt à la force de l'écoute en termes politiques, à l'écoute comme moyen de redistribuer le pouvoir, de réorganiser les relations de pouvoir entre ceux qui parlent et ceux qui écoutent.

Claudia : Je suppose que nous parlons aussi de la signification ou de la valeur de l'écoute. Qu'est-ce que l'écoute a le pouvoir de faire ? Que produit-elle en termes d'affects ?

¹³³ Chez Deleuze, le pouvoir d'affecter et d'être affecté (mon corps modifie ou est modifié par un autre corps, et cette transformation augmente ou diminue le pouvoir d'affecter et d'être affecté) est ce qui détermine la vie éthique, en produisant de la joie (augmentation du pouvoir affectif) ou de la tristesse (diminution du pouvoir affectif) (cf. Deleuze, Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, 1981).

¹³⁴ Dans ce texte, Magdalena León reprend les concepts développés par Steven Lukes dans *Power: A Radical View*, publié en 1974.

Chapitre 2

Lucia : Oui, c'est important cette relation aux *affects*. [...] L'écoute peut être considérée comme une expérience primordiale, puisqu'un être humain commence par entendre le cœur de la mère lorsqu'il est dans son ventre. [...] La nature transformatrice de l'écoute est donc liée au sens du lieu, à la mémoire et à l'identité. Les changements ne se produisent pas dans le vide ! Le contexte dans lequel l'écoute a lieu et la manière dont elle est perçue par notre corps sont également importants. Le sentiment d'unité et de connectivité que l'écoute des autres ou avec les autres peut créer chez le sujet peut aussi être considéré comme une force.

Claudia : Et la solidarité que cela peut créer, c'est une force, un pouvoir, qui va au-delà de l'individu. La force suggère aussi d'être maître·sse de ses pouvoirs, de ses énergies et de ses capacités, ce qui suggère une relation à l'agentivité, à la capacité personnelle de faire quelque chose. Peut-être même un sens de l'agentivité à la fois individuel et collectif. [...]

Lucia : [...] Cette force d'écoute ne repose pas, en d'autres termes, sur des expériences ou des actes autoréférentiels (écouter pour écouter). Il s'agit plutôt d'écouter *avec* et *pour*... [...] Comment définiriez-vous le changement par rapport à l'écoute ?

Claudia : Je dirais que c'est le processus de prise de conscience des conditions de votre vie quotidienne, et du fait d'atteindre une position où l'on peut ensuite agir sur elles pour les changer ¹³⁵ ... (Farinati & Firth, 2017, p. 18-21, notre traduction.)

¹³⁵ « Lucia: So listening with attention and intention always implies a degree of awareness and as such can lead to some kind of transformation. Claudia: Or at least the possibility of it. Lucia: This could be the force of listening. Claudia: That's an interesting use of the word *force*. It could have connotations of violence, especially of physical coercion or compulsion. Lucia: I was thinking of force as potential. In Latin, the term *potentia* means both *force* and *power*. Yes, the force of listening can be misinterpreted as violent listening (for example, the use of sound in procedures of torture). This is a force we don't want! I am rather thinking of the force of listening in political terms, as the potential of listening as a way of redistributing power, reorganising power relations between who is speaking and who is listening. Claudia: I guess we're also talking about listening's significance or value. What does listening have the power to do? To affect? Lucia: And also its relationship to *affect*. [...] Acoustic perception can be considered a primordial experience, it starts by hearing the heart of the mother in the womb. "Based on hearing, listening (from an anthropological viewpoint) is the very sense of space and of time." The transformative nature of listening is therefore connected to a sense of place, to memory and identity. Changes do not happen in a vacuum! The context in which listening happens and the way in which it's perceived through our body is also important. The feeling of

Si l'écoute méditative est toujours pour une part radicalement singulière et nécessite un « retrait », elle n'est, chez Oliveros, ni indépendante du collectif ni d'un certain activisme. D'abord car le collectif – le cadre qu'il pose, la consistance qu'il donne à l'expérience – rend possible et encourage à la fois la pleine singularité (et la continuité) de l'écoute et sa communication. Quelque chose de l'expérience intérieure d'un participant peut être rendu manifeste aux autres : par les sons, postures et expressions échangées, et parce que les conditions et la forme générale de l'expérience – c'est-à-dire la situation (le lieu, le moment, la durée), l'atmosphère affective et les consignes d'écoute – sont partagées. On pourrait également ajouter que la part proprement singulière du ressenti est commune, puisque – c'est au cœur des intentions et des prescriptions d'Oliveros – elle doit s'accomplir dans l'ensemble des expériences vécues. Un cadre favorable, une intimité du groupe, la familiarité du lieu de rassemblement (les premières séances d'expérimentation de ce qui allait devenir les *Sonic Meditations* ont eu lieu chez Pauline Oliveros) ainsi que la fréquence et la continuité de la pratique (Oliveros préconise, dans l'introduction aux partitions-textes, de pratiquer deux heures par jour, en groupe) rend les situations et les expériences d'autant plus propices à un authentique partage.

Les *Sonic Meditations* sont des occasions de « travailler le collectif », de permettre des situations dans lesquelles les participant·es peuvent expérimenter librement, radicalement, de nouveaux rapports à leur propre voix¹³⁶, à celle des autres, de nouvelles manières de se mouvoir, de se montrer, de s'exprimer. Elles permettent également de partager un moment de sensibilité exacerbée – à soi, à l'Autre, au monde –, rendant possible la création d'un commun qui ne réprime pas les singularités. Voici, par exemple, la *Sonic Meditation n° 2*, montrant la place accordée à la spontanéité des sujets et de leur voix :

Dans un canyon, naturel ou artificiel, une forêt ou une cour déserte, un nombre indéfini de personnes assises en cercle, tournées vers le centre. Allumez une lumière bleue. Commencez en observant simplement votre respiration. Soyez toujours en état d'observation. Permettez graduellement à votre respiration de devenir audible. Puis introduisez petit à petit votre voix. Permettez à vos cordes vocales de vibrer de manière

togetherness and connectivity that listening to others or with others can create in the subject can be also seen as a force. Claudia: And the solidarity that this might create, that's a strength and a force that goes beyond the individual. Force also suggests being in command of one's powers, energies and abilities suggesting a relationship to agency, to the personal ability to do something. Perhaps even both an individual and a collective sense of agency. [...] Lucia: [...] This force of listening does not rely, in other words, on self-referential experiences or acts (listening to listening). It is rather *listening with* and *for*... [...] How would you define change in relation to listening? Claudia: I would say it is the process of becoming aware of the conditions of your everyday life and being in a position where you can then act on them to change them... »

¹³⁶ La voix communique la singularité de sa corporéité et de sa subjectivité. À ce titre, la philosophe Adriana Cavarero parle de « vocal ontology of uniqueness », ainsi que du potentiel de la voix à rendre manifeste la fragilité du singulier : cf. Cavarero, Adriana (2005), *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Stanford UP.

Chapitre 2

spontanée. Permettez à l'intensité de grandir, lentement. Continuez aussi longtemps que cela vous semble « naturel », et, jusqu'à ce que tout le monde soit silencieux, tout en observant toujours votre propre cycle de respiration. (*Sonic Meditation n° 2 : Variation sur Teach Yourself to Fly.*)

Le potentiel politique, émancipateur de l'art, est généralement bloqué par les logiques de la performance, « répandue par le capitalisme cognitif (un capitalisme centré sur l'idée d'actifs immatériels), et qui touche autant l'extérieur que l'intérieur de l'art et de la sensibilité¹³⁷ » (Farinati & Firth, 2017, p. 12, notre traduction). D'où l'idée de revenir à des formes où le groupe est amené à prendre conscience et à lutter contre ces logiques, par la discussion et la pratique. Mais encore faut-il que ce groupe soit conscient de la nécessité d'une déconstruction des formes établies. Il arrive trop souvent que des « groupes collaboratifs répriment la différence » (cf. Farinati & Firth, 2017, p. 13). C'est pour cela que la réalisation des *Sonic Meditations* (la n° 2, précédemment citée est un bon exemple) ne peut se passer d'un travail micropolitique, qui défait les mécanismes habituels tendant à répéter le quadrillage et la hiérarchisation des espaces sensibles, bloquant les dynamiques d'expérimentation et le renforcement de l'intimité – qui ne peut se développer qu'à travers des relations établies sur la reconnaissance, la confiance, et l'acceptation du changement.

Par exemple, Pauline Oliveros insiste sur la mise à distance des hiérarchies musicales et humaines traditionnelles : « il n'y a pas de “bonne” ou “mauvaise” manière de les performer », explique-t-elle, « de même qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les participant·es¹³⁸ » (cf. Osborne, 2000). Il s'agit bien plutôt d'« encourager le développement d'une communauté basée sur l'interaction de l'écoute individuelle, profonde et empathique de chacun, et attentive au collectif¹³⁹ » (Osborne, 2000).

Ce faisant, en initiant une dynamique de déconstruction, il est possible

d'explorer comment les différents types de structures de pouvoir, tant hiérarchiques qu'horizontales, tendent à induire différents types d'écoute. Penser en termes de résonance et de reconnaissance offre la possibilité de montrer quelles sont les dynamiques politiques produisant des écoutes qui se fondent réellement sur la réciprocité et la mutualité. Qui écoute et comment ? Reconnaissance de qui et par qui ? Il y a aussi des questions de valeur, par exemple, comment certains types de langages [et de sons] sont considérés comme légitimes ou illégitimes, à écouter ou non. Comment les structures politiques descendantes utilisent-elles l'écoute comme techniques de pouvoir et de contrôle et comment d'autres types

¹³⁷ « ... the “mercantile media logic” of cognitive capitalism (that is, a capitalism centred on immaterial assets) and how it is imposed on both the inside and outside of the terrain of art [and sensibility] ».

¹³⁸ « There is no “right” or “wrong” way of performing them. » (Notre traduction.)

¹³⁹ « Encourages the development of community based on the interaction of every individual empathically listening deeply to the collective. »

d'organisations pourraient-ils renforcer les formes de solidarité et de reconnaissance mutuelle¹⁴⁰ ? (Farinati & Firth, 2017, p. 146, notre traduction.)

Il s'agit donc de faire émerger une communauté fondée sur une série d'*intentions* politiques, éthiques et esthétiques partagées, mais qui reconnaît et respecte les différences des sujets, de leurs capacités, de leurs histoires, de leurs positions actuelles. Ces intentions de base doivent être suffisamment adaptables pour que le groupe puisse évoluer grâce aux interactions internes et avec l'extérieur : ainsi, l'expérience collective peut apparaître non seulement comme un lieu de transformation possible des sujets – un sujet, par exemple, peut transformer les relations à soi-même à travers le groupe, à travers les processus de socialisation de ses désirs et de ses peurs –, mais aussi comme un lieu de transformation des interactions entre les sujets.

Dans le cadre des *Sonic Meditations*, cela prend la forme de la création de situations dans lesquelles la sensibilité n'est plus conduite par ces normes oppressives et limitatrices. D'où le fait que les *Sonic Meditations*, en tant que partage de l'expérience intérieure, revêtent une dimension capacitante [*empowering*].

La pratique proposée par Pauline Oliveros s'inscrit clairement dans le prolongement des « consciousness-raising groups » (« groupes de prise de conscience »), ces groupes où les femmes – tout cela prend appui dans le courant de la seconde vague féministe, au début des années 1970 – discutent de leur expérience personnelle en termes politiques. Ces groupes se caractérisent par la recherche – à travers cette sensibilisation – d'un *empowerment*, d'une capacitation, d'une reconnexion au pouvoir d'agir qui libère un puissant enthousiasme. Dorothy Allison décrit cela :

La force du groupe était la force de la prise de conscience elle-même, cette révélation franche de l'expérience à la fois personnelle et commune, et les mensonges qui peuvent être contournés lorsque nous nous acceptons comme des créatures vulnérables et humaines, nécessiteuses et pleines d'espoir. Nous avons travaillé à transformer nos peurs et nos expériences en une source d'information plutôt que de confusion. Le fait que nous puissions sentir quelque chose de serein, de la sécurité, tout en étant aussi vulnérables, avait été une source constante d'énergie et de force. Chaque pensée interdite qui

¹⁴⁰ « We explore how different kinds of power structures, both hierarchical and horizontal, might produce different kinds of listening. Resonance and recognition are terms that offer good ways of exploring certain politics of listening based on reciprocity and mutuality. Who is doing the listening and how? Recognition of and by whom? There are also questions of value, for instance, how certain kinds of language are deemed legitimate or illegitimate, to be listened to or not. Who is doing the listening and how? Recognition of and by whom? There are also questions of value, for instance, how certain kinds of language are deemed legitimate or illegitimate, to be listened to or not. How do top-down political structures use listening as techniques of power and control and how might other kinds of organisation enhance forms of solidarity and mutual recognition? »

Chapitre 2

nous parvenait malgré tout nous enrichissait. Chaque terrible désir que nous avons partagé a soudainement pris une dimension humaine et nos réunions ont été remplies de chaleur et de rire¹⁴¹. (Allison, 1994, cité dans Mockus, 2008, p. 49.)

Sur un ton enthousiaste similaire – peut-être même plus exacerbé encore ! –, une lettre de Kay Gardner (1974) (flûtiste et compositrice, fondatrice du *New England Women's Symphony*), adressée à Pauline Oliveros, vient parfaitement illustrer le pouvoir de l'écoute méditative, l'énergie procurée par le commun (bien que cette fois-ci, le commun ne soit pas celui des participantes, mais, plus larges, des méditantes, et des femmes et du monde entier) :

Chère Pauline,

Je commence à voir la lumière ! Je commence à devenir moi-même. Merci pour tes *Sonic Meditations*. Je viens juste de les lire, vraiment, pour la première fois... Je les avais parcourues, quand tu étais là, plus tôt, mais sans réellement les comprendre.

La soirée pendant laquelle nous les avons expérimentées n'a pas été très réussie. Les filles étaient vraiment crispées, et celles qui rentraient un tant soit peu dans la pratique n'étaient pas très coopératives. Dans l'ensemble, c'était plutôt incertain, chancelant, mais, pour moi, ça a été merveilleux. Je suis entrée en communication avec les sons du trafic routier (un océan créé par l'homme), et les cornes lointaines des bateaux.

Et maintenant, je retourne au milieu du chaos new-yorkais, je ressors tes *Sonic Meditations*, je les lis et oui, oui, oui. Je sais comment voler [référence à la *Meditation II : Teach Yourself to Fly*], je sais comment transformer l'espace intérieur en espace extérieur et en espace tout court [*transform that inner space to outerspace to space*]. Je souhaite que les femmes volent ! Forte, je me sens forte.

Mais assez parlé. Merci pour tout.

¹⁴¹ « The strength of the group had been the strength of consciousness-raising itself, that frank revelation of the common personal experience and the lies that are uncovered when we show ourselves as vulnerable and human creatures, both needy and hopeful. We had worked at turning our fears and experiences into a source of insight rather than confusion. That we could feel any measure of safety while being so vulnerable had been a constant source of energy and power. Every forbidden thought that was spoken enriched us. Every terrible desire that we shared suddenly assumed human dimension, and our meetings had been full of warmth and laughter. » (Allison, Dorothy, *Skin : Talking About Sex, Class and Literature*, Ithaca, New York, Fireband, 1994, cit. Mockus, 2008, p. 49.)

Amitiés,

Kay Gardner¹⁴². (Citée dans Mockus, 2008, p. 57, notre traduction.)

2.2.6. Les *Sonic Meditations* comme pratiques de soin, l'écoute comme travail attentionnel et affectif

La théoricienne, critique et artiste Suzi Gablik, dans « Connective Aesthetics: Art after Individualism¹⁴³ » propose, pour penser ce genre de pratique, l'idée d'« esthétique connective » (*connective aesthetic*), qu'elle rattache directement à celle d'« écoute emphatique » (*emphatic listening*).

L'esthétique connective est une esthétique qui critique l'individualisme de l'esthétique moderniste et considère le public comme un composant actif de l'œuvre, et va même jusqu'à intégrer dans la création les interactions entre les personnes :

Plutôt que de penser le public comme « entité irréaliste » comme Bourriaud le suggère, pour Gablik, celui-ci est constitué d'une communauté réelle. [...] Ce que dit le public et comment les membres d'un public interagissent entre eux sont au centre du processus artistique, comme dans *The Crystal Quilt* de Suzanne Lacy. Gablik considère l'écoute empathique comme une composante importante de l'esthétique connective¹⁴⁴. (Farinati & Firth, 2017, p. 122, notre traduction.)

Ce que le public dit et la façon dont les membres du public interagissent les uns avec les autres est au centre du processus artistique. Au fond, alors, ce n'est plus de « spectateur·trices » qu'il faut parler mais de « participant·es », engagé·es dans la

¹⁴² Gardner, Kay, « Lettre à Pauline Oliveros, le 9 décembre 1974 », *Archives Oliveros*, boîte 8, bibliothèque publique de New York, cité dans Mockus, 2008, p. 57) :

« Dear Pauline, I'm beginning to see the light ! I'm beginning to be me. Thank you for your sonic meditations. I have just read them for the first time... skimmed them when you were here before but didn't really understand.

The evening we did them here was not particularly good, though I didn't say so at the time. The women were very uptight and those who were observing were not very cooperative. [...] It was shaky but, personally, it was wonderful for me. I [...] communicated with the traffic sounds (a man-made ocean) and the distant ship horns. [...] And so now, back home again amidst NYC chaos, I take out your sonic meditations again, read them nos yes, yes, yes. I know how to fly, how to transform that inner space to outerspace to space. And I want women to fly ! Strong, I feel. I feel strong. [...] Enough words ? Thanks again for you. »

¹⁴³ Dans *Mapping the Terrain: new genre public art*, édité par Suzanne Lacy en 1995, Seattle, Wash, Bay Press, et cité dans Farinati & Firth, 2017, p. 11.

¹⁴⁴ « Rather than the public being the “unreal entity” that Bourriaud suggests, for Gablik it is made of a real community. [...] What the audience says and how the members of an audience interact with each other is the centre of the artistic process, like in the performance of Suzanne Lacy's *The Crystal Quilt*. This is why empathic listening is considered by Gablik an important component of connective aesthetics. »

Chapitre 2

création (de relations, de situation, d'écoute) : il s'agit, pour le dire avec Farinati, de « transformer la politique du spectateur en une politique de l'écoute » (cf. Farinati & Firth, 2017, p. 122). En effet, dans ce genre de pratique artistique, où la participation et les interactions entre les sujets sont centrales, l'art rejoint le politique :

Les actions militantes et artistiques ont en commun le fait de constituer deux manières d'affronter les tensions de la vie sociale au point de blocage de sa dynamique de transformation. Toutes deux visent à la libération de la mobilité, la fluidité de la vie, ce qui en fait des activités essentielles pour la santé d'une société – c'est-à-dire l'affirmation de son potentiel inventif de changement¹⁴⁵. (Suely Rolnik, « The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum », cité dans Farinati & Firth, 2017, p. 11, notre traduction.)

L'esthétique connective s'inspire de la perspective féminine sur le soin et la compassion, qu'elle associe à tout un processus de guérison, et souhaite mettre l'accent sur les processus de transformation (micro)sociale que l'art – et les déplacements de la sensibilité qu'il induit – peuvent produire : « l'art et la politique sont liés par un aspect fondamental : tous deux sont des domaines dans lesquels se déroule une lutte pour la reconnaissance¹⁴⁶ ». (Boris Groys, cité dans Farinati & Firth, 2017, p. 153-154, notre traduction.)

Profitions de ces pages sur la question de la capacitation (qui touche à l'idée de « santé psychosociale ») pour réaliser une parenthèse sur la question du « soin », régulièrement évoquée par Oliveros elle-même – plus exactement, elle parle des *Sonic Meditations* comme des « pratiques de soin » [*healing practices*] : ces pratiques étaient « destiné[e]s à être transformat[rice]s, voire thérapeutiques, en apportant des changements durables au corps et à l'esprit¹⁴⁷ » (O'Brien, 2016), il s'agissait en effet de « créer une atmosphère d'ouverture permettant à tous de se faire entendre et de comprendre qu'écouter est un moyen de se soigner¹⁴⁸ » (O'Brien, 2016). Cette écoute, rappelons-le, est comprise dans un sens très large, qui touche directement le commun, la relation à l'environnement, le corps tout entier et le psychisme de l'auditeur·trice :

La guérison [*healing*] peut se produire en relation avec les [*Sonic Meditations*] lorsque 1) les individus ressentent le lien commun avec les autres à travers une expérience partagée ; 2)

¹⁴⁵ « Activist and artistic actions have in common the fact of constituting two manners of confronting the tensions of social life at the point where its dynamics of transformation are blocked. Both aim at the liberation of life's mobility, which makes them essential activities for the health of a society – that is to say, the affirmation of its inventive potential for change. »

¹⁴⁶ « Art and politics are connected in one fundamental respect: both are realms in which a struggle for recognition is being waged. »

¹⁴⁷ « Oliveros's aims were clear: these works were intended to be transformational, even therapeutic, enacting lasting changes on the body and mind. »

¹⁴⁸ To create an atmosphere of opening for all to be heard, with the understanding that listening is healing. »

lorsque son expérience intérieure est rendue manifeste et acceptée par les autres ; 3) quand on est conscient de et en accord avec son environnement ; 4) lorsque ses souvenirs ou ses valeurs sont intégrés au présent et compris par les autres. En cours de route, une sorte de musique se produit spontanément. Sa beauté ne réside pas dans l'intention, mais dans l'efficacité intrinsèque de son pouvoir de soigner. Cela peut être ressenti par le groupe et la musique concerne les personnes qui y parviennent par le biais de la participation et du partage, comme un ruisseau ou une rivière dont les eaux offrent une possibilité de se rafraîchir et de s'assainir à ceux qui le trouvent¹⁴⁹. (Oliveros, 1974.)

Il faut noter que pour la compositrice, la dimension thérapeutique n'est pas un effet collatéral à la musique, mais y participe pleinement. Elle fait partie intégrante de la puissance affective, artistique : toutes les sensations, émotions, et tous les affects, elle souhaite les prendre en charge dans sa pensée de la musique : les *Sonic Meditations* ont pour objectif avoué de faire passer d'un état corporel et psychique à d'autres, et cette transformation, se faisant au travers du son, des sensations, du groupe, du monde environnant, est au cœur de ce qui pour Oliveros relève du musical.

La question de la relation entre soin et son est une question particulièrement épineuse, et un ensemble de théories et de pratiques reposent sur des hypothèses hasardeuses. Il existe un réel problème épistémologique, éthique et politique de certains rapprochements entre son, musique et soin (ici, qui relèvent d'une acceptation passive et naïve des idées et pratiques *new age* du son et de la méditation¹⁵⁰), qui font l'affaire du capitalisme et du charlatanisme. La figure et le travail d'Oliveros (qui, cela dit, s'y prêtent assez bien) en font eux-mêmes les frais – des formations à la *Deep*

¹⁴⁹ « Healing can occur in relation to the above activities when 1) individuals feel the common bond with others through a shared experience. 2) when one's inner experience is made manifest and accepted by others. 3) when one is aware of and in tune with one's surroundings. 4) when one's memories, or values, are integrated with the present and understood by others. In process a kind of music occurs naturally. Its beauty is not through intention, but is intrinsically the effectiveness of its healing power. This may be felt by the group, and the music relates to the people who make it through participation and sharing, as a stream or river whose waters offer refreshment and cleansing to those who find it. »

¹⁵⁰ Par exemple, comme le note « L'un des objectifs de la méditation est de vous rendre plus conscient de vous-même [...] [Un tel état peut permettre] à ce que vous avez entendu de changer votre perspective sur quelque chose. Je ne dis pas que cela ne pose aucun problème – je considère que certaines de ces idées sont issues d'un discours contre-culturel des années 1960 et que l'un des problèmes actuels est que toute forme de culture du soi peut également être instrumentalisée dans la création d'une subjectivité alignée sur le néolibéralisme. » (Farinati & Firth, 2017, p. 17, notre traduction : « one of the goals of meditation is to make you more aware of yourself. A response might not be an answer, it might be for example that you allow what you have heard to change your perspective on something. I'm not saying this isn't totally unproblematic – I see some of these ideas as coming out of a counter-cultural discourse from the 1960's and one of the problems now is that any kind of cultivation of the self can also be instrumentalised in the creation of a subjectivity that is aligned to neoliberalism. At best though it is about cultivating an openness to change. »)

Listening hors de prix, les stages promettant des résultats miraculeux, etc. Ici, ce n'est pas en tant que « technique thérapeutique » que la *Deep Listening* m'intéresse, mais comme une pratique artistique *critique* et *engagée*, tournée vers l'*expérimentation* et l'*attention* (à soi-même, aux autres et au monde). Et c'est à ce titre qu'elle touche au « prendre soin ».

Ce n'est donc pas par hasard que de nombreux·ses chercheur·ses, philosophes ou artistes – tel·les que Félix Guattari, Isabelle Ginot, Whit Hibbard, Fabienne Brugère, ou encore Agata Zielinski – s'emploient à remettre en question la notion de « soin », et à la reconsidérer à la lumière de réflexions critiques, éthiques et politiques. Prendre soin, pour elles et eux, c'est reconnecter les individus à leur corps, à leurs désirs, à leur puissance d'agir (ce qui relève de l'écologie mentale), mais aussi de les amener à *être reconnus et valorisés plutôt que niés* (ce qui touche à l'écologie sociale) et à résonner avec le monde (écologie environnementale). Ajoutons également que, dans de telles réflexions, les multiples crises écologiques – environnementales, sociales, mentales –, peuvent être lues comme étant fondamentalement une crise de l'attention, des relations et du soin, portée à nos mondes environnementaux, sociaux, mentaux, à nos singularités, nos fragilités, nos désirs.

Ici, nous nous centrerons sur la dimension psychosociale du « prendre soin » activé par l'écoute. Pour aborder cela, nous nous rapprocherons dans un premier temps de l'idée de *care* (l'éthique du *care* est une éthique de l'attention à l'autre, de la « prise en charge », de l'interdépendance et de la reconnaissance). Cette notion de *care*, théorisée à partir des années 1980 par des théoricien·nes tel·les que Carol Gilligan¹⁵¹, a pour ambition de revoir la philosophie politique et les théories de la justice en considérant que la vie (humaine) est fondamentalement « vulnérable » : les sujets humains sont à la fois autonomes et vulnérables, « fait[s] de liens et d'attaches qui le[s] rendent dépendant[s] des autres, du soin ou de l'attention qu'ils peuvent lui accorder tant [qu']il[s] sont dans le besoin » (Brugère, 2009).

Pour Mila, du collectif *Precarious Workers Brigade*, il y aurait tout à gagner d'envisager « l'écoute comme un *travail* attentionnel et affectif¹⁵² » (Farinati & Firth, 2017, p. 174, notre traduction). Autrement dit, il est un effort, un engagement, qui nécessite de la compétence¹⁵³. Cette compétence concerne la capacité de *caring about* (« constater l'existence d'un besoin, reconnaître la nécessité d'y répondre, et d'évaluer la possibilité d'y apporter une réponse »), de *taking care of* et de *care giving* (« prendre en charge », « agir en vue de répondre au besoin identifié », aider, accompagner, reconforter, soigner, à travers un contact sensoriel, verbal ou physique avec les personnes, en tenant compte de la singularité des personnes et de la situation), mais aussi d'analyse du *care receiving* (évaluer l'impact de l'action à travers

¹⁵¹ Féministe, philosophe et psychologue états-unienne qui publie, en 1982, *In a different: Psychological theory and women's development*, où elle défend l'idée que *la capacité de prendre soin d'autrui est une qualité psychologique et morale vertueuse de premier ordre*.

¹⁵² « Listening as care and affective labour. »

¹⁵³ « L'idée d'écouter comme un travail est vraiment cruciale, parce que je veux dire, je me sens très épuisée après avoir écouté attentivement quelque chose. J'ai besoin de temps et j'ai besoin de planifier, vous savez ! C'est vraiment un travail difficile ! », explique Martha, du *Precarious Workers Brigade*, dans Farinati & Firth, 2017, p. 153, notre traduction : « The idea of listening as labour is really crucial, because I mean, I feel very exhausted after listening carefully to something. I need time and I need to plan you know! It is really hard work! »

l'observation des réactions de l'autre) : « la capacité à entendre la réception du soin exige de partir de l'Autre, et non de l'idée que je me fais de ses besoins ou attentes. Le care s'acquiert et s'affine au contact de ceux dont la situation le réclame. C'est à force d'erreurs ou d'inadéquations corrigées, de mots ou de gestes maladroits que l'on nous aura fait remarquer... que la réponse s'affine » (Zielinski, 2010).

Pour réellement prendre soin, donc, comme le fait remarquer Isabelle Ginot (2021), une démarche éthique et (micro)politique est requise, dans laquelle l'Autre est considéré·e, comme sujet singulier, avec ses mondes propres, et où s'établit une confiance en l'Autre, à son potentiel transformateur, à sa capacité à « produire du mieux¹⁵⁴ » pour lui-même, les autres et le monde. Cela nécessite une conscience particulière, qui traque les microprocessus de domination, de négation, de dévalorisation, de normalisation, qui peuvent s'opérer en nous-mêmes et dans les relations interpersonnelles. Autrement dit, il s'agit de prendre soin des corps, mais aussi des situations, des espaces symboliques, des imaginaires.

La notion de « reconnaissance » peut être utile pour voir ce qui se joue dans les *Sonic Meditations*, puisque au cours de celles-ci, les sujets mettent en relation leur corps, leur voix et leurs expériences (singulières, intimes) avec celles des autres. Ainsi, pourrait-on dire avec Nick Couldry (dans Farinati & Firth, 2017), que ce ne sont pas seulement les individus (extérieurs les uns aux autres) qui sont reconnus et valorisés, mais des visions du monde toutes entières (partageables, qui peuvent être intégrées par les uns et les autres). Par l'écoute et la voix, le corps de l'Autre est reconnu comme quelque chose qui a besoin d'être tenu, protégé, aimé et soigné ; ainsi que l'Autre comme agent moral (qui cherche lui aussi l'épanouissement) ; et enfin, est reconnue la capacité de l'Autre à apporter une contribution concrète à la communauté (ce qui correspond, en gros, aux trois niveaux de la reconnaissance exposés par Nick Couldry, reprenant Axel Honneth, dans Farinati & Firth, 2017, p. 147).

2.2.7. Penser l'écoute dans une démarche micro et macropolitique

L'expérimentation introspective et intersubjective n'est pas contradictoire avec un engagement public. Au contraire, elle peut en être le moteur. Comme le notent Lucia Farinati et Claudia Firth (2017), l'écoute offre la « possibilité de revigorer notre énergie, notre espoir et notre volonté de créer un espace pour penser et agir ensemble, face à la crise¹⁵⁵ » (Farinati & Firth, 2017, p. 7, notre traduction). En fait, ajoutent-elles, il est important de considérer le potentiel politique de l'écoute, en tant qu'acte produisant des transformations, à différentes échelles, et menant à la possibilité d'un changement social et politique plus large.

¹⁵⁴ Le mieux ne renvoie pas à la perfection, n'est pas un état figé, mais un processus, une augmentation de notre pouvoir d'être, de notre pouvoir de sentir et d'agir. Ce n'est pas une fuite en avant, un manque qui ne pourrait jamais être comblé, mais est plutôt à penser comme un désir, au sens affirmatif, comme de la production d'énergie vitale, de la création de pouvoir exister – d'exister plus pleinement.

¹⁵⁵ « We embraced the shift towards activism as a possibility to reinvigorate our energy, hope and willingness of creating a space for thinking and acting together in the face of crisis. »

L'écoute – si introspective qu'elle soit – dès lors qu'elle sonde et renforce les manières d'être affecté et d'agir latentes à une situation, revêt en tant que telle une dimension micropolitique (« the personal is political », disait la seconde vague féministe, notamment Carol Hanisch, 1969). Devenir sensible aux signaux du corps, c'est aussi prendre conscience de la manière dont nous contrôlons notre perception, nos mouvements, et comment nous sommes socialement – et certain·es plus que d'autres – amené·es à réduire, ou du moins à conformer notre sensibilité à des valeurs que nous oublions d'interroger (les femmes, ici, historiquement évincées du « monde musical » et de l'expérimentation avant-gardiste), à intégrer des restrictions vis-à-vis du fonctionnement corporel – cf. O'Brien, 2016, qui mentionne la collaboration de Pauline Oliveros avec Elaine Summers, et leur réflexion sur la manière dont le corps des femmes, leurs mouvements, a été soumis, au cours de l'histoire, à toute une série de normes.

Pour Hanisch (1969, p. 2¹⁵⁶), il s'agit d'arrêter de se blâmer et de trouver des formes de contestation qui conviennent à nos tempéraments singuliers – même si elles ne sont pas visibles ni en vogue –, c'est-à-dire qui passent par un souci du *soi* (non pas au sens de l'*ego* mais des nécessités psychologiques, sociales et physiques, sans lesquelles l'émancipation n'est pas envisageable). Il s'agit également d'assumer ses propres manières de prendre part aux luttes sociales, et d'oser s'exprimer : « si tout le monde [les gens appartenant aux minorités, dévaluées et opprimées] sortait du placard, le monde changerait du jour au lendemain ». « Sortir du placard », c'est, pour une compositrice, passer outre les normes implicites reproduites par des institutions très majoritairement masculines, tout en faisant valoir sa légitimité : plus que de travailler à la construction d'une carrière, il s'agit de construire un commun, respectueux et égalitaire. En tant que musicien·ne, « écoutes-tu ta voix intérieure, réponds-tu à ses appels ? Exprimes-tu ce que tu as besoin d'exprimer, ou ce qu'exige de toi l'*establishment* musical masculin¹⁵⁷ ? » (Oliveros, 1998/2, p. 22).

Disant cela, Hanisch et Oliveros expriment l'importance politique de prendre conscience des dynamiques qui modèlent les rapports que nous entretenons avec nous-mêmes, et la mise en commun des difficultés personnelles, des conditions de nos vies, pour mettre en lumière ce qui, en elles, est partagé – pour montrer la dimension politique et systémique de la précarité, par exemple – et pour engager des dynamiques de transformation micro et macropolitiques. Oliveros n'hésite donc pas à se présenter comme « un être humain à deux jambes, une femme, une lesbienne, une musicienne, une compositrice, entre autres choses qui contribuent à son identité¹⁵⁸ » (dans un numéro du magazine *Source*, en 1971, cité dans O'Brien, 2016).

Enfin, concernant plus directement l'ouverture des *Sonic Meditations* au public, il est important de savoir qu'après leur mise au point avec le *Fem Ensemble*, elles ont été « performées » à de nombreuses reprises, souvent dans des contextes particuliers,

¹⁵⁶ « Les femmes, comme les Noir·es, les travailleu·euses, doivent arrêter de se blâmer » (« Women, like blacks, workers, must stop blaming »), car se blâmer soi-même, c'est souscrire et intégrer l'injustice, c'est jouer le jeu de l'opresseur.

¹⁵⁷ « Are you listening to your own inner voice and answering its call ? Are you expressing what you need to express, or what you have been taught to express by the canon of men's musical establishment ? »

¹⁵⁸ « Pauline Oliveros is a two-legged human being, a female, lesbian, musician, composer, among other things which contribute to her identity. »

et là encore sous le signe de la communauté : lors de festivals de femmes artistes, pour des femmes en situation de détention, ou pour des collectifs LGBT. En voici quelques occurrences : en 1971, au San Diego State College, pour le *Women's Festival for the Arts* ; puis pour la *Metropolitan Community Church*, une église ouverte aux homosexuel·les et engagée dans leurs droits ; en 1972, une série de *Sonic Meditations* pour les femmes incarcérées est réalisée à la *California Institution for Women*¹⁵⁹ ; puis en mai 1975 pour le *Gran Fork's Women's Research & Development Center* ou encore en novembre 1980 pour *Frau und Music Festival* (à Bonn et Cologne). En 1980, Pauline Oliveros « dirige » une méditation (la *Tuning Meditation*) devant 6 000 participantes, dans le cadre du *Michigan Women's Festival*, organisé par une communauté lesbienne importante de la région. Puis, de nombreuses autres *Sonic Meditations* ont eu lieu, dans divers contextes, par la suite... bref, c'est une pratique qui est loin d'être restée cantonnée à la sphère du privé et des relations proches, et qui a rayonné, diffusant ses enjeux esthétiques, éthiques et politiques.

2.3. ATELIERS, PARTITIONS D'ÉCOUTE ET PRATIQUES IMPROVISÉES D'ACTIVATION DU MILIEU SONORE

De nombreuses pratiques actuelles, dont une grande partie s'inscrit explicitement dans le champ de l'écologie sonore, se situent dans la continuité, à leur manière, des *Sonic Meditations*, engageant des processus esthétiques, éthiques, sociaux et politiques similaires. Plus précisément, nous décelons trois grands types de productions, actuellement courants, qui peuvent être considérées comme s'inscrivant, en quelque sorte, dans la lignée artistique des *Sonic Meditations* : 1) les ateliers d'écoute collective qui reprennent (plus ou moins directement) les consignes développées dans les *Sonic Meditations* et dans les pratiques de la *Deep Listening* (réalisées par des artistes tel·les que Ximena Alarcón Díaz¹⁶⁰, Viv Corringham¹⁶¹ ou Hubert Gendron-Blais) ; 2) les protocoles d'écoute et les partitions pour l'écoute (*scores for listening* et *listening protocols*), qui sont des manières de partager des intentions d'écoute, et qui peuvent également être performées collectivement

¹⁵⁹ À propos de ses interventions dans la prison californienne, Pauline Oliveros note : « J'ai été vraiment touchée par ces femmes, leurs histoires, leurs difficultés, et elles ont semblé réceptives à tout ce que j'ai proposé [même si] nous avons surtout écouté leurs histoires. Elles avaient besoin de *parler* » (Oliveros cité dans Mockus, 2008, p. 52) : « I was very moved by the women and their stories and their difficulties, and they seemed so receptive to everything. We mostly listened to their stories. They needed to *talk*. They needed to tell their stories, for one thing. I don't remember really whether I actually did any of my *Meditations* with them or not. I do remember listening to the stories – they were very very important for them to tell. So it was more of a listening meditation for me, I think, at that time. I haven't had the opportunity to do that again. » (Mockus, 2008, 52.)

¹⁶⁰ Il est possible de trouver de la documentation sur le site de l'artiste :

<https://www.ximenaalarcon.net/services>,

ainsi qu'à la page suivante : <https://listeningperformingtransforming.wordpress.com/>

¹⁶¹ Certains de ses ateliers d'écoute profonde peuvent être retrouvés sur la page internet suivante :

<http://vivcorringham.org/>

(pensons à Elena Biserna¹⁶² ou Iris Garrelfs¹⁶³) ; 3) les pratiques d'improvisation avec le lieu, d'activation artistique et consciente du milieu sonore (les Anglo-saxon·nes utilisent les expressions *sounding art* et *sounding places*, qui sont très appropriées pour désigner ces types de projets, menés par des personnes telles que John Grzinich ou le collectif Topophonie¹⁶⁴).

Les partitions et protocoles d'écoute, de même que les improvisations avec le lieu, ne sont pas nécessairement en lien revendiqué et explicite avec les *Sonic Meditations*, mais nous y voyons une certaine continuité artistique : parce que, d'une part, elles reprennent cette idée de « composer l'écoute » à travers une série d'instructions, et d'autre part, parce qu'elles cherchent à motiver l'exploration sonore des lieux.

2.3.1. Ateliers d'écoute collective et profonde : l'exemple de *Résonances manifestes* de Hubert Gendron-Blais

Tout d'abord, comme exemple d'atelier d'écoute collective reprenant, ici très explicitement, les *Sonic Meditations*, nous exposerons le déroulé de deux ateliers s'inscrivant dans le processus de création de la pièce *Résonances manifestes*, de l'artiste et théoricien québécois Hubert Gendron-Blais, jouée par le Devenir-ensemble, en mai 2019, à Montréal. Ces ateliers – mélangeant les protocoles d'écoute du collectif Ultra-Red et de Pauline Oliveros – visent à développer une cohérence dans l'improvisation collective (qui passe par un travail collectif de la sensibilité), sans pour autant réprimer l'expression spontanée.

Le premier *workshop* reprend des éléments du protocole d'écoute employé dans le cadre de la *Militant Sound Investigation*, développée par le collectif Ultra-Red. L'expérimentation musicale y inclut l'expérimentation sociale – d'ailleurs, l'artiste n'hésite pas à citer Stacy Holman Jones¹⁶⁵, pour qui « la musique n'organise pas seulement les sons, mais aussi les personnes, les choses et les ambiances dans un devenir relationnel partagé¹⁶⁶ » (cité dans Gendron-Blais, 2021, notre traduction). Le premier *workshop* s'ouvre avec une discussion à propos des participant·es, de leur positionnement politique, de leurs désirs, du contexte social, etc. Petit à petit, il s'agit de mettre en évidence les « flux micropolitiques » qui traversent la situation : en interpellant sur les manières de s'exprimer, et demandant aux participant·es d'exprimer leurs manières d'entendre et de ressentir ce qui se dit (« qu'entendez-vous [dans ce qui se dit] », « que décelez-vous dans et derrière le discours et dans la voix », sont les questions centrales des protocoles d'Ultra-Red). La situation de la discussion, les prises de parole, les manières d'écouter, sont déjà impactées par les dynamiques sociales, politiques et culturelles globales et locales, et il est possible de les rendre

¹⁶² Son projet *Walking from Scores*, incluant des partitions pour l'écoute, est documenté sur le site du GMEA : <https://www.gmea.net/evenement/walking-from-scores>

¹⁶³ On peut trouver de la documentation à propos de son *Listening Wall* en suivant le lien : <http://irisgarrelfs.com/listening-wall>

¹⁶⁴ Cf. <http://topophonie.free.fr/plan.php3>

¹⁶⁵ Holman Jones, Stacy (2010), « Singing It the Way She Hears It », *Cultural Studies* ↔ *Critical Methodologies*, vol. 10, n° ?, p. 267.

¹⁶⁶ « Because music does not only organize sounds, but also people, things and ambiances in a shared relational becoming. »

explicites. Le fait que les perceptions, les affects et la situation esthétique soient traversés par de tels « flux micropolitiques » amène le groupe à épouser l'idée que l'un des enjeux de la pièce est de se rendre sensible aux dynamiques communes, et de les travailler afin qu'elles soient propices à la création, favorisant l'expressivité, l'entraide et l'attention. L'objectif d'Hubert Gendron-Blais est plus ambitieux encore : conduire à l'« émergence contingente et volatile de communautés évanescentes mais intenses dans l'événement », et à l'« ouverture et [l']affinement des perceptions collectives » (Gendron-Blais, 2021, p. 3). La première discussion prépare donc déjà le groupe à un partage intensif d'émotions et de perceptions, qui pourrait lui donner l'opportunité de devenir une sorte d'« entité commune ».

La première discussion, lors de la réalisation de l'atelier en 2019, s'achevait avec la question suivante : « Quelles sont les traces sonores du commun affectif, de ce qui est vécu collectivement sur le plan affectif¹⁶⁷ ? » (Gendron-Blais, 2021, p. 4, notre traduction). À partir de celle-ci, il était proposé de réaliser un court *field recording* (une minute environ). Cette prise de son viendrait répondre, singulièrement et sensiblement, à cette question.

Au cours de cette étape, les participant·es se questionnent à propos de « l'expression sonore de la tonalité affective du collectif » et sondent le milieu sonore (aidé·es de leur enregistreur) à la recherche d'éléments de réponses sensibles. Cela intensifie la reconnaissance de la dimension à la fois affective et sociale (et micropolitique) des sons. Après cela, les participant·es font écouter leur *field recording* au groupe, avec toujours cette question, posée aux autres : « Qu'est-ce que vous entendez ? » Les personnes prennent des notes afin d'alimenter une seconde discussion à suivre. Dans la foulée est réalisée une présentation des différents types d'écoutes (tels qu'ils ont été théorisés par Pierre Schaeffer) afin que les participant·es « prennent conscience que [leurs conduites d'écoute et] leurs commentaires sur les premiers enregistrements [sont] probablement limités à certains d'entre eux¹⁶⁸ » (Gendron-Blais, 2021, p. 4, notre traduction). Après cette présentation, iels sont invité·es à se focaliser sur le(s) mode(s) d'écoute qu'ils et elles n'avaient pas mobilisé(s) en premier (cf. Gendron-Blais, 2021, p. 4) afin de compléter leur écoute, d'y inclure les dimensions du son qui avaient été évincées, et de les mettre au profit de l'improvisation collective terminant ce premier atelier, réalisée à partir de *field recordings*.

Le second *workshop* commence par une écoute collective et attentive du milieu sonore, pendant quinze minutes. Les participant·es sont convié·es à prendre des notes à propos des sons entendus, et des sensations éprouvées (en lien avec ces sons). De plus, il est demandé d'« explorer les limites de l'audibilité », en termes d'intensité, distance, texture, etc. ». Une discussion suit cet exercice, à partir des notes prises par les participant·es. Puis sont présentées l'« écoute focale » et l'« écoute globale » (telles qu'elles ont été théorisées par Oliveros), ainsi que la volonté de la compositrice américaine de les faire interagir afin de produire une « expansion de l'écoute ».

¹⁶⁷ « What are the sonic traces of the affective common, of what is lived collectively on an affective level ? »

¹⁶⁸ « Make the participants realize that their comments on the first recordings were probably limited to certain ones. »

Ensuite, un exercice d'écoute se basant sur deux *Sonic Meditations* est réalisé (*Teach Yourself to Fly* et *The Wheel of Life*) : d'abord, les participant·es se focalisent sur leur respiration, puis font émerger des sons instrumentaux, suivant le rythme, la durée et l'intensité de leur propre souffle. Ensuite, iels tentent de coordonner leurs jeux respiratoires avec ceux d'une ou plusieurs autres personnes, afin de favoriser l'émergence d'une rythmicité commune (cf. Gendron-Blais, 2021, p. 7).

Enfin, une dernière *Sonic Meditation* est accomplie : *Environmental dialogue*, au cours de laquelle il s'agit de renforcer les tons et les rythmes du milieu sonore, ce qui implique une oreille tendue vers les « micromouvements de ce qui advient [et] implique généralement un certain recul, une certaine rétention pour laisser place aux autres subjectivités expressives, y compris celles des agents non humains qui participent au milieu sonore¹⁶⁹ » (Gendron-Blais, 2021, p. 7, notre traduction).

2.3.2. Protocoles d'écoute et partitions pour l'écoute

Dans leurs versions écrites, les *Sonic Meditations* sont des œuvres appartenant à la catégorie des « partitions d'écoute ». Celles-ci, comme l'explique Carla J. Maier (2020), sont des « protocoles issus de la pratique et de l'observation de la pratique, et prennent la forme d'un document instructif qui, tout en fournissant un cadre partageable, conservent un espace pour la contingence et la non-répétitivité du son ». Autrement dit, ils sont à la fois le support d'une pratique quotidienne de l'écoute – qui permet aux praticien·nes de repartir de là où iels en étaient mais aussi de suivre le processus de développement de l'attention au son – et un outil pour communiquer des attitudes d'écoute. Il s'agit là d'une manière, souvent poétique, d'extérioriser son rapport intime au son, à soi, aux autres et au monde qui se dessine au sein des pratiques d'écoute. Avec ces partitions, il est possible de composer des événements sonores et des moments d'écoute consciente – plutôt que des pièces à strictement parler.

À propos de sa partition *A Listening Protocole*, Carla J. Maier explique qu'il ne s'agit pas d'un ensemble d'instructions fixes sur la façon d'écouter, mais plutôt un « ensemble de notes d'écoute qu'elle utilise dans le cadre de [s]es recherches pratiques sur le son, l'art, l'espace public et les histoires postcoloniales enchevêtrées. Il reflète les expériences d'écoute passées et anticipe les expériences d'écoute futures. Il est donc toujours préliminaire et susceptible d'être modifié¹⁷⁰ » (notre traduction).

Voici la partition en question :

Je commence dans le présent. Dans cet ici et maintenant
incertain.

Je sens mon propre corps et je sens mes pieds toucher le
sol. Je ne regarde pas quelque chose en particulier. Je

¹⁶⁹ « To listen the micromovements of the event often implies a certain retreat, a certain retention to leave room for the other expressive subjectivities, including a respect for the non-human agency of the ambient sounds. »

¹⁷⁰ « My listening protocol is not a set of fixed instructions on how to listen. This protocol is a set of notes for listening, which I use as part of my practice-based research on sound, art, public space and postcolonial entangled histories. It both reflects past listening experiences and anticipates future listening experiences. It is thus always preliminary and up for amendments. »

me concentre sur ma respiration et j'écoute les sons qui
m'entourent.
Quels sont les sons qui sont proches de mon corps ?
Quels sont les sons en arrière-plan, au loin ?
Quels sont les mouvements, les intensités, les rythmes,
les voix ?
Qu'est-ce qui me fait bouger ?
Je m'intéresse aux sons qui deviennent des histoires
enchevêtrées et réverbérées.
Des actes d'imagination.
Je me méfie de mes oreilles.
Je reviens aux réalités concrètes, matérielles, spatiales et
temporelles de mon expérience d'écoute.
Je prête attention aux sons qui se trouvent dans des
entre-deux.
Aux sons qui voyagent¹⁷¹. (Notre traduction.)

On pourrait également citer *Over Borders*, du *field recordist* Jez Riley French et Pheobe Riley Law, (une publication en ligne de 2021¹⁷² compilant les partitions d'écoute de 21 artistes), ou encore les *Scores for Listening* de l'artiste sonore et compositrice londonienne Iris Garrelfs (dont l'une est publiée dans *Over Borders*), dont voici un exemple :

Écoute
entre les pièces,
entre l'intérieur
et l'extérieur de ton habitation¹⁷³.
(*Scores for listening* #4, 2020, notre traduction.)

Cette même artiste, en plus d'écrire et publier de telles partitions, expose, depuis 2017, le *Listening Wall*. Celui-ci a été monté huit fois (à Londres, à Berlin, à Belfast ou encore à Aalborg au Danemark, etc.) et montre des partitions d'écoute de nombreux autres artistes : Barry Cullen, Blanca Regina, Bnaya Halperin-Kaddari, Catherine Clover, Cathy Lane, pour ne citer que les premiers de la liste – au sein de

¹⁷¹ « I start in the present. An uncertain here and now. / I feel my own body and feel my feet touching the ground. I don't look at something in particular. / I attend to my breathing and listen to the sounds around me. / What are the sounds that are close to my body? / What are the sounds in the background, in the distance? / What movements, intensities, rhythms, voices are there? / What moves me? / I follow instances when sounds become entangled, reverberant stories. / Acts of the imagination. / I distrust my ears. / I return to the concrete, material, spatial, temporal realities of my listening experience. / I attend to the sounds in-between. Travelling sounds. »

¹⁷² Disponible au lien suivant : <http://wfos.net/docs/overborders.pdf>

¹⁷³ « Listen / between rooms, / between the inside / and the outside of your home »

Chapitre 2

cette exposition sont ménagés des temps collectifs d'écoute et d'échange. Voici un dernier exemple de partition que l'on pouvait y trouver créée par l'artiste sonore et théoricienne Cathy Lane, intitulée *Score for Everyday Tender Listening* [partition pour une écoute quotidienne sensible] (2019) :

À jouer n'importe où ; à tout moment, aussi souvent que possible.

Étape 1. Préparation

Asseyez-vous tranquillement et pensez à vous. Réfléchissez à la manière dont un ou plusieurs des éléments suivants pourraient affecter votre écoute quotidienne :

- votre sexe
- votre âge
- votre nationalité
- votre taille
- votre langue
- votre classe sociale
- votre domicile
- votre mobilité
- votre couleur de peau
- votre éducation
- votre santé...

Étape 2. Pratique

Pratiquez votre écoute quotidienne tout en considérant comment un ou plusieurs des éléments ci-dessus pourraient affecter cette écoute. Le mieux est de réaliser cela dans le cadre de vos activités quotidiennes et dans vos échanges avec d'autres personnes. Vous n'avez pas besoin de vous absenter pour écouter¹⁷⁴. (Notre traduction.)

¹⁷⁴ « *Score for Everyday Tender Listening (2019)* / To be performed anywhere; at any time, as often as possible / Stage 1. Preparation for Tender Listening / Sit quietly and think about yourself. Consider how one or more of the following might affect your everyday listening: your gender / your age / your nationality / your height / your language / your class / your home / your mobility / your skin color / your education / your health / Stage 2. Performing Tender Listening / Practice your everyday listening while considering how a change in one ore more of the above might affect that listening. This is best done while going about your everyday activities and in your exchanges with other people. It does no require you to absent yourself in order to “listen” »

Encore une fois, si les partitions d'écoute nous intéressent ici, c'est en tant que support d'un partage des expériences d'écoute. Leur réalisation collective – ou du moins dans un cadre où il est possible de discuter des expériences réalisées – est alors ce qui semble être la plus appropriée – ce qui les rapproche d'autres types d'ateliers d'écoute. Leur simplicité, leur communicabilité et leur praticabilité font aussi leur force.

2.3.3. Explorer les lieux par le son : l'exemple de John Grzinich¹⁷⁵

2.2.3.1. Explorer les lieux par le son

Enfin, nous souhaitons aborder les pratiques de l'improvisation libre *in situ*, où, comme dans un certain nombre de *Sonic Meditations*, il s'agit de jouer avec l'architecture du lieu (qu'il soit une salle ou « dans le paysage »), à travers l'exploration de ses fréquences de résonance par exemple, ou par le biais d'imitations – fréquentielles, rythmiques ou texturales, par la voix et les instruments – des sons du milieu. Une interaction entre le corps des sujets et l'espace environnant se produit, une sorte de son commun émerge. Des sensations auditives et physiques particulières, ainsi qu'un sentiment de pleine immersion dans le lieu et la situation, peuvent avoir lieu.

Puisque les explorations improvisées du paysage visent à activer le lieu par les sons et l'écoute, nous les rapprocherons de l'idée de *sounding practise*, assez récente, et qui a été largement abordée dans *The Routledge Companion Guide to Sounding Art* (Cobussen, Meelberg & Truax, 2017). L'intérêt de la notion de *sounding art*, c'est de mettre en avant la dimension active de l'auditeur·trice, dans ces pratiques (*sound* c'est le phénomène, le son, tandis que *sounding*, c'est l'action, l'action d'explorer, de faire sonner) :

Pourquoi « *sounding art* » au lieu de l'expression plus communément acceptée et courante de « *sound art* » ? Quelle est la différence, le cas échéant ? Qu'en est-il du « -ing » dans « *sounding* », qui semble suggérer une forme plus active, comme si quelque chose était en train de se produire, mettant l'accent sur le mouvement plutôt que sur la stagnation, la fluidité plutôt que la fixité, peut-être même l'énergie plutôt que

(disponible au lien suivant : <https://are-research.com/2019/12/23/the-listening-wall-iris-garrelfs/#jp-carousel-228>).

¹⁷⁵ En ce qui concerne la relation entre Grzinich et Oliveros, voici un entretien du compositeur estonien pour *Binaural Media* (Grzinich, 2007) : « J'avais l'habitude de faire des exercices de type "écoute profonde" avec certaines musiques afin de visualiser l'espace. C'était ma façon de "rêver l'architecture" pour trouver des idées. Ce type d'écoute active est devenu un outil de créativité car il est intrinsèquement connecté à l'imaginaire. J'ai réalisé très tôt que lorsque l'on limite l'apport du sens visuel (on ferme les yeux), le sens auditif est grandement amélioré. L'écoute devient alors une clé de la visualisation. J'ai découvert bien plus tard que ce type d'exercices était pratiqué par Pauline Oliveros et d'autres comme des formes de méditation musicale. (Notre traduction.)

Chapitre 2

le son ? Et devons-nous également nous prononcer sur le terme « art » ? [...] Pouvons-nous ou devons-nous considérer le paysage sonore qui nous entoure en ce moment même, ici sur cette place, comme une composition (humaine) et donc comme un exemple potentiel de *sounding art* – n'est-ce pas ce que Murray Schafer a suggéré ? (Cobussen, Meelberg & Truax, 2017, p. 1.)

Les artistes et auditeur·trices engagé·es dans une telle démarche cherchent à écouter les lieux « sonner », en jouant avec les matériaux que l'on y trouve (en explorant la sonorité des murs, des rambardes, en expérimentant avec les objets posés sur le sol, etc.) ou en activant et modifiant ses espaces acoustiques (en cherchant les fréquences de résonance, en déplaçant le mobilier pour étouffer les échos, en ouvrant les fenêtres, etc.). Autrement dit, il s'agit donc de mettre l'accent sur une sensibilité active, dans laquelle l'auditeur·trice se sent participer au milieu sonore, en cherchant sa place, en cherchant un équilibre, pour que la réceptivité ne soit ni inactive ni recouverte par les actions. L'idée, c'est de rester réceptif·ves, sensibles à ce qui se passe, à la situation, à l'espace, et à la différence que l'on produit, ne serait-ce que par notre présence. Ce type de réflexion, encore une fois, nous emmène chaque fois plus loin du formalisme, s'émancipe des contraintes *a priori* et des habitudes (concert frontal, en intérieur, distinction musiciens-public, etc.) pour aller vers l'expérimentation *in situ*, la spontanéité, « l'esthétique connective », l'inclusion du social (et du politique, local et global), de la situation, etc.

L'artiste sonore, compositeur et *field recordist* estonien John Grzinich, organise régulièrement, depuis les années 1990, des ateliers d'improvisation *in situ*, notamment dans des sites industriels et militaires abandonnés, en Estonie et dans d'autres pays de l'ex-URSS¹⁷⁶.

Si Grzinich aime, avec les participant·es de ses ateliers, investir de tels sites, qui sont « perdus dans les plis de l'histoire » (cf. LaBelle, 2015, p. 309) (par exemple, un bunker soviétique, situé au nord-est de la Lettonie : les explorations sonores qui y ont eu lieu peuvent être écoutées sur l'album *Revenant*, publié par le label Unfathomless en 2011), c'est parce que ceux-ci sont des espaces qui offrent de nombreuses possibilités créatives : leur acoustique, leur atmosphère, et tout ce qui peut être trouvé sur place, témoignent des diverses histoires qui y sont contenues, qui orientent les dynamiques affectives et « ouvrent d'autres manières d'habiter. Occuper et jouer avec ces architectures abandonnées, même temporairement, permet de “remodeler l'espace

¹⁷⁶ Brandon LaBelle, dans son « Appendice » à la seconde édition de *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, dédie quelques pages au travail de John Grzinich, qu'il met en lien avec l'idée d'« architecture mineure » – c'est-à-dire une architecture qui « opère en dehors de l'économie majeure... en dehors des paradigmes culturels dominants, mais à l'intérieur du corps physique de l'architecture » pour devenir une forme d'« espace pratiqué » (Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture*, cité dans LaBelle, 2015, p. 310, notre traduction). En effet, explique le théoricien états-unien, l'appropriation sonore collective de ces lieux abandonnés « transforme explicitement les bords durs [*hard edges*] de l'architecture (et dans ce cas, une architecture extrêmement politisée et puissante) en une matérialité acoustique qui, comme le suggère Stoner, déloge volontiers la certitude des formes fixes en faveur du “désir et de l'énonciation collectifs” » (LaBelle, 2015, p. 310, notre traduction).

en le transformant”, d’en faire une zone collective d’écoute et d’exploration par les sons [*sounding*], où la recherche active produit des moyens d’“animer l’espace”¹⁷⁷ » (LaBelle, 2015, p. 308-310, notre traduction).

Pour *New Maps of Time* (du 9 au 13 octobre 2009) et *The Sounds of Muggenhof* (du 11 au 17 avril 2011), ou encore *Sounding Spaces: Sonic Explorations and Interventions* à Valparaiso au Chili (en 2013), John Grzinich, sur plusieurs jours consécutifs, a organisé des ateliers d’écoute, de prise de son et de performance sonore dans des bâtiments industriels de la ville de Kladno (République tchèque) et de Muggenhof (Allemagne).

Chaque fois, le but est d’explorer les espaces – et la relation des corps aux différents espaces – par l’improvisation, ainsi que de laisser émerger des formes musicales spontanées. À Muggenhof, par exemple, ce sont les immenses locaux abandonnés de la société de vente par correspondance Quelle – de grands espaces de type « parking surélevé », ouvert sur l’extérieur, de longs couloirs (carrelés) et des bureaux, ainsi que de grands *open spaces*, toujours meublés – qui ont servi de terrain d’expérimentation¹⁷⁸.

Pour son projet *Resonance Ensemble*, il a fait se rassembler entre dix et vingt personnes, généralement dans des sites industriels délaissés, afin d’explorer la matérialité sonore, la spatialité sonore et les résonances du lieu et des objets qui le jonchent. Cette exploration passe par la réalisation d’« actions sonores » : « les objets sont secoués, déplacés ou frottés de manière répétitive, parfois rythmique, afin de faire ressortir leurs propriétés acoustiques. [...] [Un] son global [résultant des différentes actions sonores, des harmoniques, des voix et des motifs] remplit l’espace et impacte le groupe¹⁷⁹ » (Grzinich, 1999, notre traduction).

Comme pour les *Sonic Meditations*, l’enjeu est, à travers l’écoute, de décentrer le sujet, d’opérer des processus de subjectivation qui incluent les autres participant·es – encore une fois, de faire émerger un sujet collectif de l’écoute :

L’accent n’est pas mis sur le participant individuel, mais sur la fonction du groupe dans son ensemble. [...] Au fur et à mesure, les participants redirigent leur attention vers l’ensemble du son dans l’espace plutôt que vers leurs actions individuelles. Plusieurs tentatives d’actions sonores de 10 à 20 minutes pour chaque objet particulier sont généralement nécessaires pour que les gens concentrent leur perception sur l’écoute et atteignent

¹⁷⁷ « The creative possibilities Grzinich finds in entering these forgotten buildings and territories gives way to a dimension that is precisely the making of another form of inhabitation. The occupation and utilization of such abandoned architectures, however temporary, “reshapes space by transforming it” into a collective zone of listening and sounding, an active search for ways of “animating the space”. »

¹⁷⁸ Sur le site de l’artiste, il est possible d’écouter un enregistrement d’une « action sonore », réalisée (dans le cadre du projet à Muggenhof) à l’aide de quatre poubelles en métal trouvées sur le site, qui, en roulant, activent l’architecture résonnante du lieu : <https://soundcloud.com/maaheli/quelle-building-sound-action>.

¹⁷⁹ « The objects are shaken, moved or rubbed in a repetitive, sometimes rhythmic fashion, to bring out the acoustic properties of the objects. [...] The overall sound fills the space and takes on the character of the group. »

Chapitre 2

un état qui excède l'ego, qui les fait prendre pleinement part au groupe. [...] Les seules exigences sont la spontanéité et l'attention ouverte des participants de l'ensemble¹⁸⁰. (Grzinich, 1999, notre traduction.)

Les témoignages de Seith Nehil¹⁸¹, qui a participé aux sessions de *Resonance Ensemble* en avril 1999, vont dans ce sens. Il écrit, à propos d'une première session :

Nous nous sommes réunis dans l'amphithéâtre vide d'un bâtiment scolaire inhabité, l'écho net de la pièce étant légèrement atténué par la présence de nos corps. Les rangées de chaises vides s'échelonnaient vers le haut en formant un angle aigu – un public implicite [...] Nous passons d'un intérêt pour les matériaux et les manipulations spécifiques à un intérêt pour l'organisation et l'acoustique. L'organisation est une structure autoproduite et évolutive, et non une hiérarchie imposée. Les champs d'intelligence et de communication entre les personnes ou les sons se produisent à chaque instant. L'influence interpersonnelle s'accroît, jusqu'à atteindre un point de rupture et céder la place à une nouvelle interaction, impliquée par celle qui précède. [...] Chacun a trouvé un récipient de matériaux divers – métal, plastique, carton, verre – nous les avons remplis de poignées de haricots. En renversant les récipients, nous avons créé une vague de bruit rose feutré. En laissant tomber les haricots d'une certaine hauteur, nous avons créé des combinaisons sonores pointillistes. Chacun de nous a voyagé dans l'espace, se déplaçant par rapport aux microphones [la session était enregistrée], se rapprochant et s'éloignant les uns des autres¹⁸². (Notre traduction.)

¹⁸⁰ « The overall sound fills the space and takes on the character of the group. The focus is not on the individual participant, but on the function of the group as a whole. [...] The participants redirect their listening attention to the whole sound in the space instead of their individual actions. Several attempts of 10-20 minute sound actions for each particular object is usually necessary for people to focus their perception on listening and to achieve the "ego-less" state of the group. [...] The only requirements are the spontaneity and open attention of the ensemble participants. »

¹⁸¹ Ces commentaires sont disponibles au lien suivant : <https://maaheli.ee/main/resonance-ensemble/>, consulté le 19 novembre 2021.

¹⁸² « We gathered in the empty lecture-hall of an uninhabited school building, the crisp echo of the room muted slightly by the presence of our bodies. The rows of empty chairs staggered upwards at a sharp angle – an implied audience. [...]

We are moving from an interest in specific materials and manipulations towards an interest in organization and acousticality. Organization is a self-producing, evolutionary structure, not an imposed hierarchy. Fields of intelligence and communication between people or sounds occur on a moment-to-moment basis. Influence builds, reaching a catastrophe point and giving way to a new trend which was implied by the one proceeding. [...] Each finding a container of

Les ressentis de Seith Nehil peuvent même nous faire dire que l'extension du sujet qui s'opère dépasse le groupe humain, car la corporéité expérimentée ne concerne pas simplement le sentiment d'une corrélation forte entre les corps humains, mais les considère comme prenant part à une ambiance, plus globale, impliquant la situation dans son entier. Les résonances acoustiques et autres rapports harmoniques entre les voix, l'architecture, les sons ambiants, semblent y jouer un rôle décisif. Il explique, à propos d'une autre session :

Nous nous sommes réunis à la maison en raison de sa tranquillité. Le salon, à peu près carré et non meublé, donnait sur une salle à manger avec une table basse et une cuisine où mijotaient des aliments. Fermant les fenêtres, nous nous sommes rassemblés en cercle, les microphones entre nous et au-dessus de nous. En fredonnant, les lèvres fermées, nous avons commencé lentement et sommes arrivés spontanément à un ton qui résonnait dans l'acoustique sèche de la pièce clairsemée. Un grondement à travers la cage thoracique et le long des membres, jusqu'à la cavité nasale et faisant vibrer la tête, grondement enfermé dans le corps par des lèvres serrées, mais résonnant dans l'espace de la pièce, traversant l'air, interagissant avec lui. Cycles de silence et d'activité, d'inspiration et d'expiration. [...] Les concepts de consonance ou de dissonance ont été abandonnés, mais l'ajustement de la hauteur du son devient un élément important dans [notre interaction]. La hauteur joue un rôle actif dans la définition de la qualité des ambiances, pouvant imbriquer les corps sonores dans une étreinte. [...] [C'est comme si] les corps fusionnaient en un tout tournant, prenaient de la masse et du poids, commençaient à respirer¹⁸³... (Notre traduction.)

various material – metal, plastic, cardboard, glass – we filled them with handfuls of bean. Tipping the containers created a wave of hushing pink noise. Dropping the beans from a height created pointillistic interspersions. We each travelled throughout the space, moving in relation to the microphones, in and out of proximity. »

¹⁸³ « We gathered at the house because of its quietude. The approximately square, unfurnished living-room led into a dining area with a low table, and a kitchen where food simmered. Closing the windows, we gathered in a circle, the microphones among and above us. Humming with closed lips, we started slowly and spontaneously reached a tone that resonated within the dry acoustics of the sparse room. Rumbling through the chest cavity and down through the limbs, up into the nasal cavity and vibrating the head, closed into the body by tight lips, yet resonating within the space of the room, passing through the air to interact with it. Cycles of silence and activity, inhalation and exhalation. The concepts of consonance or dissonance have been abandoned, yet adjustment of pitch becomes an important element in the final stages of mixing – a fine tuning of the interactions of layers. Pitch has an active role in the defining the quality of moods, interlocking sound bodies into an embrace. [...] Sound bodies merge into a revolving whole, take on mass and weight, begin to breathe... »

2.2.3.2. *Écouter les processus, et leur interdépendance*

Grzinich pense l'acte d'écouter « non pas uniquement comme une façon de percevoir les sons, mais surtout comme l'art d'être profondément conscient non seulement du son, mais de tout ce qui résonne en nous et autour de nous, de tous les processus "sociaux et mentaux" qu'implique le son¹⁸⁴ » (Izaza, 2015, notre traduction). Écouter le son en tant que force transformatrice, et non pas comme une série d'objets que l'on « accumule » et ajoutons à nos « collections » (cf. Izaza, 2015) permet de se connecter avec le milieu sonore comme une « structure entière de vie ». Autrement dit, le son apparaît comme « un système vivant [qui nous englobe et] dans lequel nous établissons non seulement des langages, mais aussi des sentiments et des expériences, qui sont en fait activés directement par l'acte d'écoute lui-même¹⁸⁵ » (Izaza, 2015, notre traduction). En fait, quand Grzinich propose de réaliser une « expérience directe du son », le son est envisagé comme un phénomène qui nous relie, en tant que corps, aux autres sujets, au lieu, à l'espace et au temps. Pour terminer à propos du compositeur estonien, voici une citation qui récapitule tout cela, et qui résonne sur de nombreux points avec la pensée de Pauline Oliveros :

J'aime écouter [depuis l'intérieur] les processus qui façonnent le monde. Il y a quelque chose de fascinant dans la façon dont les forces naturelles affectent [la matérialité du monde, qui est elle-même un processus] et [définissent les milieux sonores] [...] Les sons générés nous renseignent sur la qualité des matériaux, des architectures [et sur ce qui en eux relève du flux]. [...] Je trouve cela utile dans la façon dont nous pouvons être informés sur nos environnements, que nous ne nous contentons pas de les étiqueter ou de les analyser, mais que nous les entendons aussi comme des systèmes vivants dynamiques et interdépendants. [...] Les forces qui façonnent notre monde se situent à de nombreux niveaux, mais nous avons tendance à nous concentrer sur les éléments les plus spectaculaires, ceux qui nous touchent immédiatement ou qui sont utiles sous une forme ou une autre. Je suis généralement intéressé par le fait d'aller au-delà des niveaux ordinaires de perception [et d'affiner] les capacités dont nous disposons [...]. Cela s'applique également à notre rapport au temps [...], pour remettre en question l'ordre chronologique des événements mais aussi le découpage habituel des processus en structures

¹⁸⁴ « Grzinich [understand the act of listening] not just as a way of perceiving sounds but primarily as the art of being deeply being aware not only of sound, but everything that's resonates in and around us, all the "social and mental" aspects of sound. »

¹⁸⁵ « As Grzinich suggests, that is something important for us right now, to be able to connect with the environment as a whole structure of life, rather than just a place with objects we perceive [...] That is what actually starts the artist's journey towards the recognition of the sonic environment as a living system in which we establish not just languages, but feelings and experiences, which are actually activated directly from the act of listening itself. »

segmentées ou répétitives¹⁸⁶. (Grzinich, dans son entretien avec Izaza, 2015, notre traduction.)

2.4. CONCLUSION

Au cours de ce chapitre, nous avons vu que différentes pratiques actuelles, qui prennent la forme d'ateliers d'écoute, et qui sont régulièrement réalisés en compléments des promenades sonores, se situaient dans la continuité des enjeux soulevés par les *Sonic Meditations*. Ces enjeux sont complètement en relation avec ceux d'une écologie qui inclut des préoccupations environnementales, sociales et mentales : avec Oliveros, il s'agit de repenser la place des sujets, au sein des milieux qu'ils habitent, de modifier le rapport au réel, aux différentes échelles du réel, aux processus du vivant, aux flux internes et externes au corps, en essayant de tenir compte, dans son écoute, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, et en essayant de voir comment à la fois la sensibilité et l'imaginaire peuvent s'ouvrir et faire varier l'état affectif (corporel et psychique) de l'auditeur.

À travers une série de précautions micropolitiques, et à la recherche d'une ouverture à l'autre (à sa voix, à sa corporéité, à la singularité de son expérience), qui transforme le rapport à soi-même et au milieu, ces pratiques peuvent revêtir un caractère émancipateur, capacitant, voir « de soin » – Oliveros employant elle-même l'expression « pratique de soin » (qui est à prendre avec du recul).

L'un des intérêts du travail de Oliveros est qu'il se situe à la croisée de différentes histoires, culturelles et musicales, qui nous permettent de retracer les chemins qui ont abouti à ce genre de pratique (l'électroacoustique et la revalorisation musicale des sons du monde, l'improvisation libre et la critique de la séparation artiste-spectateurs et œuvre-processus, les musiques expérimentales aux sons tenus, l'intérêt pour les formes longues et l'altération des rapports au son et au monde des auditeur-trices, etc.). En d'autres termes, les *Sonic Meditations* font partie de ces pratiques pionnières qui se sont emparées des nouvelles formes de diffusion de la musique et des manières d'écouter – partitions d'écoute, ateliers d'écoute et travail sur des temps longs –, ce qui a amené à remettre en question la notion d'« œuvre », et à proposer de considérer que l'exploration sonore – d'un lieu, d'un autre, de soi –, dès lors qu'elle est un tant soit peu organisée, puisse faire office d'œuvre. À ce propos, lisons John Grzinich :

En général, je préfère cinq jours ou plus, surtout quand je ne suis pas familier avec le lieu. Nous commençons lentement, par

¹⁸⁶ . « I like to 'listen in' to the processes that shape the world. There is something fascinating about how natural forces affect materials and the sounds that result. [...] The sounds generated tell us something about the quality of the materials and its construction. [...] I find this useful in how we can be informed about our environments, that we not only label at them or analyze them, but also hear them as dynamic interdependent living systems. [...] There are many levels to the forces that shape our world, yet we tend to focus on the most dramatic elements, the ones that affect us immediately or are useful in some form. I'm generally interested to go beyond the ordinary levels of perception or at least to exercise the abilities we have, be it with or without technological enhancements. This also applies to time and timing, to question the chronological ordering of events or usual breaking of processes into segmented or repetitive structures. »

Chapitre 2

des exercices d'écoute et d'orientation [du corps dans l'espace, i. e. sensibilité au corps et à l'espace], puis il y a toute une série d'exercices basés sur le jeu et la réflexion en termes de construction de relations sociales, de performance et de notation pour se concentrer sur l'expérience temporelle du son et de l'écoute. [...] L'approche que j'adopte consiste plutôt à utiliser le son pour ouvrir des processus sociaux et mentaux complexes qui mènent à une meilleure compréhension de qui nous sommes et des lieux que nous habitons, et non pas sur le son comme une « chose » tangible qui peut être capturée et traitée¹⁸⁷. (Grzinich, dans son entretien avec Izaza, 2015, notre traduction.)

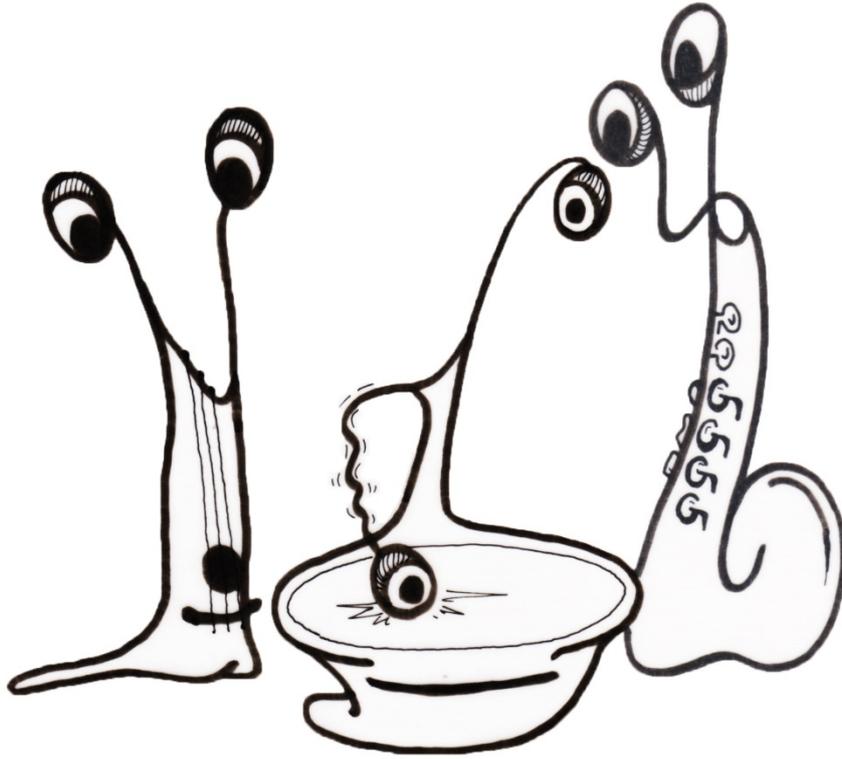
Mais laissons Pauline Oliveros conclure avec *Earth : Sensing/Listening/Sounding (1992)*, l'une de ses méditations les plus complètes, dans laquelle on retrouve les nombreux thèmes que nous venons de traverser :

Faites un cercle, avec un groupe. Placez-vous sur le sol ou sur le plancher, la tête dirigée vers le centre du lieu. Pouvez-vous imaginer abandonner tout ce dont vous n'avez pas besoin ? Alors que vous sentez le support du sol, en dessous, pouvez-vous sentir le poids de votre corps alors qu'il se déplace subtilement, en réponse à la force attractive de la gravité ? Pouvez-vous ressentir les vibrations les plus infimes du sol qui vous soutient ? Pouvez-vous imaginer votre corps se confondant avec le sol ? Pouvez-vous écouter tout ce qui sonne, comme si votre corps était la terre entière ? Il peut y avoir les sons de vos propres pensées ou de votre corps, des sons naturels, d'oiseaux ou d'autres animaux, des voix, des sons d'appareils électriques et d'autres machines. Certains sons peuvent être très faibles, d'autres très intenses, d'autres continus et d'autres intermittents. Alors que vous écoutez globalement, vous pouvez imaginer que vous pouvez utiliser n'importe quel son que vous entendez, soit pour détendre votre corps plus profondément, soit pour le revitaliser, le réenergiser. Au fur et à mesure que vous ressentez les résultats de cet exercice, pouvez-vous essayer d'inclure de plus en plus complètement le champ sonore dans votre écoute ? (Les sons proches, les sons lointains, les sons internes, les sons dont vous vous souvenez, les sons imaginés.) Tandis que vous devenez de

¹⁸⁷ « Generally I prefer 5 or more, especially when I'm not familiar with the place. We start slow, just going into listening and orientation [of the body in the space] exercises, then there's a whole range of exercises based on game play and thinking in terms of building social relationships, being performative and scoring to focus on the temporal experience of sound and listening. [...] The approach I take is about using sound to open up complex social and mental processes that lead to more of an understanding of who we are and the places we inhabit rather than focus on seeing sound as a tangible 'thing' that can be captured and processed. »

plus en plus capable d'utiliser n'importe quel son, qu'il soit faible, ordinaire ou intense, pour détendre ou revitaliser votre corps, pouvez-vous amener votre conscience [*awareness*] à inclure tous les sons qu'il est possible d'entendre, à tout moment ? Pouvez-vous vous permettre de laisser s'exprimer votre souffle, de le laisser sonner, tout en continuant votre écoute globale et votre respiration profonde ? Pouvez-vous laisser émerger, naturellement, votre voix ? Pouvez-vous imaginer continuer cette *Sonic Meditation* en ressentant le monde, en l'écoutant, en respirant et en vous laissant vous-même sonner [*sensing, listening, breathing and sounding*] ? Pouvez-vous imaginer, ou sentir, que vous êtes du son¹⁸⁸ ?

¹⁸⁸ « Make a circle with a group. Lie on the ground or floor on your back with your head toward the center of the room. Can you imagine letting go of anything that you don't need? As you feel the support of the ground or floor underneath, can you imagine sensing the weight of your body as it subtly shifts in response to the pull of gravity? Can you imagine sensing the subtlest vibrations of the ground of the ground or floor supporting you? Can you imagine your body merging with the ground or floor? Can you imagine listening to all that is sounding as if your body were the whole earth? There might be the sounds of your own thoughts or of your body, natural sounds of birds or [other] animals, voices, sounds of electrical appliances and machines. Some sounds might be very faint, some very intense, some continuous, and some intermittent. As you are listening globally, you can imagine that you can use any sound you hear as a cue either to relax your body more deeply or to energize it? As you sense the results of this exercise, can you imagine including more and more of the whole field of sound in your listening? (Near sounds, far sounds, internal sounds, remembered sounds, imagined sounds.) As you become more and more able to use any sound, whether faint, ordinary or intense to relax or energize the body, can you imagine becoming increasingly aware of all the sounds possible to hear in any moment? Can you imagine allowing yourself to express the sound of your breath as you continue your global listening and deeper breathing? Can you imagine expressing any sound that comes naturally with your voice? Can you imagine continuing this Sonic Meditation by sensing, listening, breathing and sounding? Can you imagine that you are sound? »



Groupe du Bilboquet - 2

CHAPITRE 3.

FIELD RECORDING : MUSIQUE, LIEUX ET EXPÉRIENCE

3.1. INTRODUCTION DE LA PARTIE

Dans l'éditorial du numéro 26 de la revue *Filigrane* (portant sur le *field recording*) que nous dirigeons avec Alejandro Reyna et Makis Solomos, parallèlement à l'écriture de cette thèse, voici ce que nous écrivions :

Un constat motive notre réflexion commune : la présence sans précédent du son dans nos sociétés. En effet, comme jamais auparavant, du fait de l'usage massif des technologies de reproduction sonore, notre vie quotidienne est remplie de sons – « tout se passe comme si nous avions procédé à une gigantesque sonorisation des espaces dans lesquels nous vivons, provoquant une hypertrophie de notre environnement sonore » (Solomos, 2013). Devons-nous nous limiter à condamner cette situation ? Nous condamnerions également le plaisir que procurent les sons... Le problème n'est donc pas tant la prolifération du son que la méconnaissance de cette prolifération et, plus généralement, le fait que nos concitoyens ne soient pas trop sensibilisés à l'idée même du son.

Nous considérons donc qu'il est nécessaire de mener une réflexion approfondie et largement partagée, orientée vers l'élaboration d'une conscience et d'une éthique du son. Nous pensons également que la situation appelle de nouvelles pratiques artistiques dans le domaine de la musique et des arts sonores. Parmi les usages du son les plus intéressants à interroger aujourd'hui, à la fois du point de vue de l'éthique et de celui de l'esthétique, on trouve le *field recording*, que l'on pourrait définir comme un ensemble de pratiques d'enregistrement visant à capter les sons du réel. Consubstantiel à l'apparition du microphone et au développement des technologies du son, ce champ de pratiques englobe un vaste domaine qui va de la sphère de la vie quotidienne jusqu'à celle de l'art. Par leur dimension référentielle, les productions du *field recording* sont également liées à un ensemble de préoccupations scientifiques (en écologie, en anthropologie de la musique et de plus en plus en musicologie, ainsi que dans d'autres disciplines des sciences sociales : en géographie, en sciences de l'éducation, en sociologie...). Notre publication a donc cherché à inclure des réflexions sur la convergence entre l'art et la science ou encore entre les dimensions artistiques et documentaires de l'enregistrement de terrain.

On peut certes trouver des arguments pour discréditer les pratiques du *field recording* et ses utilisations commerciales (*easy listening*, tourisme pour l'oreille, utilisation dans la

publicité, etc.), mais, comme le montrent les articles du présent numéro de *Filigrane*, elles peuvent également s'inscrire dans des démarches écologiques. La volonté de faire converger la pensée et la pratique du son avec les réflexions et actions écologiques nous semble particulièrement pertinente et productive : il suffit de voir la diversité, la profondeur et la finesse des propositions artistiques qui vont dans ce sens (pensons, par exemple, aux œuvres de Barry Truax, Chris Watson, Hildegard Westerkamp, Félix Blume, Francisco López, Graciela Muñoz, David Monacchi, Jana Winderen, Janete El Haouli, Jez Riley French, José Augusto Mannis, Marja Ahti, Proyecto Argentina Sounds, Proyecto Sonidos de Rosario, Rodolfo Caesar, Valentina Villaroël, entre autres).

Le *field recording* – en français « enregistrement de terrain¹⁸⁹ » – a gagné de l'importance dans l'art en général, et dans la musique et les arts sonores en particulier, au cours des dernières décennies. La technologie n'est pas étrangère à cela. Bien au contraire même, cette pratique a pu naître grâce aux avancées technologiques : la possibilité de réaliser des enregistrements de haute qualité avec un matériel léger et à coût relativement réduit¹⁹⁰. Mais la possibilité technique n'explique pas tout. C'est la continuité du *field recording* avec la vie concrète, aux lieux et aux histoires réelles, qui pousse les artistes à le pratiquer. Les formes d'art que nous souhaitons défendre ici répondent au besoin de s'ancrer dans des situations de la vie courante, même dans cette époque de fascination pour le virtuel, l'omniprésence. Plus exactement, comme le fait remarquer Makis Solomos (2019/2), on peut émettre l'hypothèse que c'est pour répondre à ce manque d'ancrage, à cette déconnexion de monde concret, que naît le besoin de se reconnecter aux lieux, de « prendre place » (au sens de l'*emplacement* d'Edward Casey¹⁹¹). Car la relation au lieu est fondamentale pour la vie humaine, disent des anthropologues tels que Tim Ingold ou Keith Basso (dont nous reparlerons par la suite). Notre vie dépend de nos manières d'habiter les lieux – dont nos manières de les « habiter par l'écoute » (cf. Martínez, 2016 ou Pardo Salgado, 2016). Notre équilibre en dépend. Ce besoin de lieu va de pair avec celui de renvoyer à des *événements*, pour nous raccrocher à quelque chose, et de produire des documents à

¹⁸⁹ Pourquoi utiliser le terme *field recording* plutôt que d'employer l'expression « enregistrement de terrain » ? Parce qu'il renvoie à un genre musical, avec des éléments historiques et des pratiques de référence : « en ce sens, lorsque nous parlons de *field recording*, nous incluons une certaine histoire (internationale) au sein des arts, un certain répertoire (au sens dynamique du terme) ou encore un certain nombre de débats musicologiques, bref, une certaine culture musicale », tandis que l'expression enregistrement de terrain « fait référence, de manière moins spécifique, et certainement plus floue, au fait d'utiliser le microphone pour capter les "sons du réel" » (Freychet, Reyna, Solomos, 2022).

¹⁹⁰ Les premiers enregistreurs portables, de la marque Nagra, sortaient dans les années cinquante, enregistrant en mono et pesant plusieurs kilogrammes. Puis, en 1971, sortait le Nagra IV-S, moins lourd et pouvant enregistrer en stéréo... Aujourd'hui, on peut trouver des enregistreurs portables très légers assez bons, d'occasion, pour plusieurs dizaines d'euros !

¹⁹¹ Cf. par exemple *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, publié chez Indiana University Press en 2009.

partager, nous qui sinon « vivons comme des monades, isolées, sans passé et peut-être sans avenir » (Solomos, 2019/2). Nous avons besoin de partager nos mondes, nos expériences. Nous avons besoin des histoires qui font émerger du commun (Reyna, 2016). Ce n'est que lorsque l'on est bien ancré, bien territorialisé, que l'on peut ouvrir notre territoire, ou s'en aller, et ainsi éviter les dérives totalitaires, puis recommencer, retracer un nouveau territoire, pour l'ouvrir ou s'en aller à nouveau (cf. Solomos, 2019/2, faisant référence au texte sur la « Ritournelle », dans *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari).

Il existe de nombreuses approches, très différentes les unes des autres, du *field recording*, et une diversité des priorités. Dans le cas présent, c'est l'*usage artistique* des enregistrements de terrain qui nous intéresse. Cela n'empêche pas que des enjeux pédagogiques, documentaires et scientifiques (ethnographique, éthologique, biologique), etc., s'y associent. Au contraire, c'est justement la convergence des démarches qui donne tout son intérêt à cette pratique : c'est ainsi qu'elle ouvre la musique (et l'art sonore) et l'écoute à de nouveaux horizons, et permet d'amplifier et élargir la manière dont les sons nous touchent.

Plus exactement, ici, nous emploierons le terme dans une acception musicale élargie, c'est-à-dire en incluant tous·tes les artistes qui, à l'aide de la prise de son en situation concrète, conservent dans leurs démarches et leurs productions un rapport au lieu et à l'expérience vécue.

Ainsi considéré, le *field recording* met en jeu différentes dynamiques, qui rejoignent celles, plus générales, de l'écologie sonore. Cette pratique, cependant, détient la particularité de tirer parti de la médiation induite par le microphone, du travail électroacoustique (même s'il est minimal) et du partage rendu possible par l'enregistrement, les traitements sonores et les systèmes de diffusion. Alors, bien qu'une partie de la démarche soit similaire, un ensemble d'enjeux diffère des autres pratiques de l'écologie sonore – telles que les promenades sonores, les ateliers d'écoute ou les installations sonores, dont nous parlerons par la suite.

3.2. REMARQUES THÉORIQUES

Pour comprendre d'où vient le *field recording*, nous aimerions revenir rapidement¹⁹² sur 1) les enjeux de la modernité musicale qui ont trait à « l'ouverture de la musique aux sons » ; 2) la musique concrète (et la création radiophonique), pratiques qui ont participé à conduire à l'usage musical et écologique de l'enregistrement de terrain ; 3) l'importance de la pensée du « paysage sonore » (*soundscape*) en ce qui concerne la réorientation des usages de la prise de son, dans le courant des années 1960-1970.

3.2.1. Éléments historiques à propos du *field recording*

¹⁹² Les éléments qui suivent constituent une lecture très schématique de l'histoire : il faut garder à l'esprit la complexité de l'histoire de la musique, liée aux évolutions culturelles, techniques, etc., et à la multitude de personnes et de pratiques qui la définissent, dont on n'a pas de traces.

comme pratique musicale

3.2.1.1. Une pratique qui s'inscrit dans le sillage de la modernité musicale

Dans les arts en général, la modernité peut être définie comme la volonté de créer de nouvelles manières de faire, de sentir, de penser, d'aller au-delà de ce qui se faisait, afin d'intensifier nos vies, d'en accroître la valeur (éthique et esthétique). En musique, cela renvoie à la volonté de créer de nouvelles manières de faire de la musique, de penser le son, d'écouter. Bref, d'augmenter la diversité des manières d'être touché·es par les sons. Cela a amené à l'apparition de nouvelles catégories musicales et de nouvelles esthétiques – qui sont autant de nouveaux usages des sons – et non plus nécessairement des notes – et de l'écoute. Car le XX^e siècle assiste à la « libération du son », et au « recentrement de la musique sur le son » :

Les histoires de ces nombreux courants musicaux qui composent la modernité musicale convergent vers l'*émergence du son*. Comme j'ai tenté de le montrer dans mon livre *De la musique au son*, la notion de son est devenue centrale à la musique, à travers les questions du timbre, du bruit, de l'écoute, de l'immersion, de l'idée de composer-le-son et enfin de la notion d'espace-son. Du début de la musique tonale jusqu'à la chanson actuelle, la musique était et est centrée sur la notion de note et de ce qui va avec – les constructions thématiques, l'harmonie, les formes musicales, etc. La notion d'atonalité, tout en continuant à être centrée sur la notion de note (de ton), a développé une sorte de territoire en mouvement, duquel a fini par émerger la musique des et du son(s). Pour résumer d'une manière très schématique, nous dirons que tout s'est passé comme si, durant la modernité, la musique avait amorcé un changement de paradigme, passant d'une civilisation musicale centrée sur le ton à une civilisation du son. Et l'on pourrait parier que cette mutation est au moins aussi fondatrice que la révolution qui, il y a quatre siècles, fit naître la tonalité (Solomos, 2016).

Ce que signifie cette citation, c'est que de nombreux·ses compositeur·trices, dans le courant du XX^e siècle, notamment à partir de l'emploi musical de l'enregistrement et sa démocratisation, ont changé leur manière de travailler avec les sons, et de vivre la musique. On peut même dire que les usages et les finalités de la musique, avec ce genre de pratique, ont été transformés.

Il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet de la modernité musicale, qui est très important car il permet de comprendre les processus de « recentrement de la musique sur le son » dans un ensemble de musiques, et de comprendre comment ces dynamiques, dans l'histoire (ou les histoires) de la musique, ont mené aux pratiques qui nous intéressent ici, et en particulier le *field recording*. Nous nous contenterons d'un résumé, en renvoyant à l'ouvrage *De la musique au son* (Solomos, 2013), qui analyse cela en détail. Cet intérêt pour le son correspond, dès les débuts du XX^e siècle (et même dans les décennies précédentes) : 1) à un intérêt pour le timbre et la

dissonance (nous pensons à Claude Debussy ou aux compositeurs de la Seconde école de Vienne) ; 2) à un intérêt pour l'exploration de la texture, des surfaces, des masses, et de tout ce qu'on appelait « bruit » du fait de sa complexité (musiques électroniques, musiques industrielles et *noise*, musique contemporaine dite « savante », musique spectrale, *free-jazz*, etc.) ; 3) à un intérêt pour l'espace sonore et sa composition, ainsi que pour la dimension immersive du son (musiques minimalistes et *drone*, orchestres de haut-parleurs de la musique électroacoustique et composition assistée par ordinateur, etc.). En fait, les artistes souhaitent désormais « composer le son » dans ses différentes dimensions. Et cela implique, bien sûr, une exploration libre de l'écoute, une volonté d'ouvrir l'écoute, qui s'est faite de plus en plus centrale dans toutes ces musiques du son. Bien sûr, les avancées techniques, en particulier l'enregistrement et les techniques de transformations du son ont profondément participé à ces transformations de nos pensées et pratiques musicales.

C'est dans un tel mouvement global qu'est apparue la musique concrète, qui constitue l'un des courants musicaux les plus importants pour comprendre la naissance du *field recording* et sa dimension musicale. Là encore, nous irons vite. Nous dirons simplement que la musique concrète est née à la Maison de la radio, à Paris, à la suite des manipulations accidentelles réalisées par Pierre Schaeffer : le « sillon fermé » (où les sons d'un vinyle se répètent, puisque à la place de suivre sa course en spirale vers le centre, le diamant, à chaque tour, rejoue le même fragment sonore) et la « cloche coupée » (l'attaque du son étant mise de côté, le son devient méconnaissable : le son d'une cloche se rapproche de celui d'un hautbois). C'est à partir de là que l'ingénieur et compositeur français s'est rendu compte que les transformations techniques du son (celles-là puis bien d'autres) pouvaient être des sources privilégiées de création musicale. Et c'est ce qu'il a voulu défendre en créant le GRMC, Groupe de recherche de musique concrète, qui deviendra plus tard le GRM (Groupe de recherche musicale), en 1951.

Une telle « révolution musicale » est allée de pair avec de larges réflexions menées sur l'« écoute réduite » (qui est une écoute du son « en soi », en mettant de côté les évocations), et sur l'« objet sonore¹⁹³ » (pour « dépasser » la notion de note en ce qui concerne le matériau de composition). L'idée est également de développer un « solfège de l'écoute » qui soit opératoire pour affiner notre écoute des nombreux détails et dimensions du son (et ainsi compléter le solfège traditionnel focalisé sur les hauteurs, les durées, et parfois les intensités). Tous ces travaux étaient, dans les premières années de la musique électroacoustique (dont fait rétrospectivement partie la musique concrète), associés à la volonté de couper le son de sa source, pour empêcher le fait qu'il soit uniquement écouté en tant que « son de » (son d'oiseau, son

¹⁹³ « Le nom objet sonore fait référence à tous les phénomènes et événements sonores perçus, en leur totalité, comme des entités cohérentes écoutées par moyen de l'écoute réduite, qui les cible en eux-mêmes, indépendamment de leurs origines ou leur signification. [...] Il n'existe pas en « lui-même » mais par l'effet d'une intention fondatrice spécifique. C'est une unité sonore perçue dans son matériel, sa texture particulière, ses propres qualités et dimensions perceptuelles. D'autre part, il est la perception d'une totalité qui reste identique au long de plusieurs écoutes ; une unité organisée qui peut être comparée à une « gestalt » [forme structurée, complète et prenant sens pour nous...] dans la psychologie de la forme » (Chion, Michel, *Guide des objets sonores*, 2009).

de chaise, etc.), et amener l'écoute à saisir les qualités internes du son, à être sensible au « son en tant que son¹⁹⁴ ».

Dans les années soixante, au prix d'une scission avec les directives premières de Schaeffer (rendre le son musical par l'abstraction), certains compositeurs, tels que Luc Ferrari ou encore François-Bernard Mâche, ont cherché à faire bénéficier leur musique, en plus du son en tant que son, du pouvoir évocateur du son, de sa capacité à renvoyer à des expériences, des situations, des personnes et des choses, des histoires. En 1963, Luc Ferrari compose *Hétérozygote*¹⁹⁵, une pièce dans laquelle se développe « une sorte de "cinématographie sonore" où "se mêlent des sons anecdotiques, des souvenirs de vacances, des bouts d'interviews, des ambiances de lieux" » (Michel Chion, *La Musique électroacoustique*¹⁹⁶, cité dans Solomos, 2013, p. 83). Il continuera, dans sa lancée en composant *Music Promenade* (1964-1969), puis la série des *Presque rien*, œuvres musicales dites « anecdotique » : *Presque rien n° 1 – Le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970) ; *Presque rien n° 2 – Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) ; *Presque rien avec filles* (1989). On pourrait également mentionner la *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps* (1973-1974), cette pièce qui fait usage d'enregistrements de la voix humaine, des sons d'insectes, des moutons, collectés dans un paysage du sud de la France et combinés avec des sons de flûte de pan, pour transmettre musicalement, comme le dit le compositeur, les « impressions ressenties devant ce paysage ». Les sons des insectes et des moutons ne sont pas manipulés jusqu'à devenir méconnaissables, comme il aurait été d'usage de le faire dans la musique concrète, mais au contraire, *tout en gardant un intérêt morphologique* (un intérêt pour leurs qualités proprement sonores), ils racontent une histoire : celle de la rencontre entre le compositeur et un paysage du sud de la France.

Pour résumer, disons alors que les notions d'« objet sonore » et d'« écoute réduite » ont été responsables de nombreuses transformations dans la façon de penser et composer la musique. Les compositeur·trices ont pu manipuler de manière inédite les sons enregistrés, et ont pu ainsi créer des compositions aux matériaux sonores tout à fait nouveaux. De plus, l'enregistrement s'est avéré être une forme d'écriture complétant la partition, et permet de faire entrer dans la musique de nouvelles dimensions du son, mais aussi d'y incorporer des « fragments du réel », des sons associés à des lieux, à des souvenirs, etc.

3.2.1.2. La musique des « paysages sonores »

À partir de la fin des années 1960, certain·es compositeur·trices ont rapproché leurs travaux de la notion, alors émergente, de « paysage sonore » (*soundscape*). Cette notion, qui peut être associée à l'idée de « monde comme musique » (le titre du livre de Murray Schafer, paru en 1977, *The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World*, a été traduit par *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, pour l'édition française parue en 1979 aux éditions J.-C. Lattès), a considérablement

¹⁹⁴ À propos de tout cela, cf. Schaeffer, 1966.

¹⁹⁵ Le terme « hétérozygote », employé en biologie lorsqu'un même gène possède deux allèles différents, renvoie justement à cette coprésence, au sein d'une même œuvre, la reconnaissance d'un environnement enregistré porteur d'une certaine forme de dramaturgie et le travail de composition musicale au niveau du matériau et de la forme.

¹⁹⁶ Publié au Presses universitaire de France, en 1982.

impacté les manières de penser les sons et la musique : 1) elle propose de penser la dimension paysagère du son, incluant sa spatialité (avec différents « plans sonores »), sa dimension immersive (le corps est dans le paysage sonore) ainsi que sa dimension sociale (les sons sont partagés par des « communautés acoustiques », et certains sons font office de « marqueurs », c'est-à-dire manifestent la singularité du lieu et de ses habitant·es) et sémantique (le son signifie quelque chose, et ses significations aussi nous affectent) ; 2) elle permet d'envisager les sons du monde comme pouvant être porteurs d'une « musicalité » propre – une musicalité particulière, qui inclut la dimension paysagère du son dont nous venons de parler –, ce qui accorde *d'emblée* un potentiel musical aux pratiques d'enregistrement du monde (en tant que tel).

Pour illustrer de manière particulièrement claire la notion de « monde comme musique », on peut mentionner les travaux théoriques et artistiques de *field recordists* comme Bernie Krause, pour qui la répartition (spectrale, spatiale, temporelle, d'intensité, etc.) des sons animaux (et parfois végétaux) dans les écosystèmes naturels peut être rapprochée de l'idée « d'orchestration ». En effet, dans son livre *Le Grand Orchestre animal* (2012) : Krause constate que, spontanément, un écosystème a tendance à s'organiser d'une manière cohérente, c'est-à-dire que chacune des espèces qui le composent peut faire entendre sa « voix » de manière distincte¹⁹⁷ – ce qui fait du paysage sonore une sorte de polyphonie finement orchestrée. Sur le plan artistique (et bioacoustique), cela va de pair avec un immense travail de prise de son sur le terrain, mené depuis la fin des années 1960 jusqu'à aujourd'hui (plus de quinze mille espèces animales différentes ont été enregistrées !), afin de documenter la « musicalité naturelle » de nombreux écosystèmes (et militer contre leur dégradation, qui implique la disparition de cette richesse sonore).

Une telle manière de penser le son des écosystèmes doit être prise avec du recul, pour ne pas expérimenter la musicalité des sons du vivant uniquement en la rapprochant des formes occidentales traditionnelles de la musique humaine¹⁹⁸ (et de se limiter en appréciant les mélodies d'un oiseau seulement parce qu'il ressemble à un air connu, par exemple). Elle doit plutôt être réinsérée dans une démarche créatrice qui laisse de la place à l'altérité, qui *expérimente dans les sons du monde de nouvelles manières de penser, de faire, et d'écouter ce qu'on appelle « musique »*.

3.2.2. Le *field recording* comme possibilité de renforcer notre expérience du lieu et son partage

3.2.2.1. Renforcer l'expérience du lieu

Le *field recording* a gagné en importance dans la musique et les arts sonores pour des raisons technologiques – il est devenu possible de réaliser des enregistrements de haute qualité avec un matériel léger et à coût relativement réduit –, mais aussi, et surtout, du fait de la nécessité, pour les artistes, de se reconnecter avec la vie concrète,

¹⁹⁷ Krause a développé la théorie de la « niche acoustique » : dans un écosystème donné, chaque espèce occupe une « niche acoustique », une place particulière dans le spectre et dans le cours de la journée, ce qui lui permet de ne pas être recouverte par les signaux d'individus d'une autre espèce, ni d'empiéter sur ceux-ci.

¹⁹⁸ Et en reprenant ses manières hiérarchiques d'évaluer ce qui est « convenable » et ce qui ne l'est pas.

aux lieux et aux histoires réelles (l'artiste ne se soustrait pas au besoin de s'ancrer, de se lier au lieu, de résister aux désirs de mise à distance et d'omniprésence qui vont de pair avec la fascination contemporaine pour le virtuel). Car en dépliant notre rapport au lieu et en renforçant notre engagement dans le lieu, le *field recording* nous reconnecte à cette facette déterminante de la construction du sujet et du social que les anthropologues appellent le *sens du lieu* [*sense of place*].

Ce concept de « sens du lieu » a été théorisé par un ensemble d'anthropologues, psychologues et éducateur·trices (Basso, Feld, etc.) afin d'étudier la manière dont le rapport au lieu détermine nos dynamiques psychologiques, émotionnelles et cognitives. Celui-ci désigne l'ensemble des interactions que nous entretenons avec un lieu, la manière dont nous construisons, à travers un ensemble de processus, notre rapport avec lui. Il est un sens perceptif ou émotionnel qui inclut les histoires personnelles et collectives dont le lieu est chargé. Il renvoie aux constructions perceptives, sociales et culturelles qui, à travers l'interaction avec l'environnement matériel, conduisent à l'émergence des émotions et des significations relatives au lieu.

Arrêtons-nous quelques instants sur le travail de Keith Basso. Ses études sur les Apaches occidentaux soulignent les interactions profondes qui existent entre la constitution du sujet, les constructions collectives (le langage, les liens sociaux, la culture commune, etc.) et l'espace (physique, senti, vécu)¹⁹⁹. Le manque d'attention à l'un de ces pôles conduit à un déséquilibre, et initie un cercle vicieux : le manque de soucis du lieu participe aux détériorations du sujet, du social et du culturel. En retour, ces failles nous éloignent de la possibilité de constituer des relations conscientes, profondes, saines, aux lieux. Keith Basso écrit :

Dans l'époque turbulente qui est la nôtre, marquée par le déracinement des populations et l'ampleur des diasporas, il devient de plus en plus difficile de se raccrocher à des lieux – et de prendre pleinement conscience de ce qu'ils ont à nous offrir –, et je crains que cela soit considéré partout comme un privilège et un don dans les années à venir. Les Indiens d'Amérique, qui furent les premiers à peupler ce continent et les premiers à en être chassés, ne le comprennent déjà que trop bien. Pussions-nous apprendre de leur expérience. (Basso, 2016, p. 22.)

L'une des stratégies, pour contrer cette perte de relation, consiste à aménager des temps où l'on se rend attentif aux lieux²⁰⁰, où l'on intensifie notre sens du lieu, jusqu'au moment durant lequel

¹⁹⁹ Pour cela, lorsqu'un élément du paysage vient à manquer – Basso évoque « l'absence de certaines odeurs » ou d'un « ciel insuffisamment visible », qui « s'immiscent subitement dans notre conscience » –, nous nous rendons parfois compte que « les attachements géographiques [sont peut-être plus importants que nous le pensions], et que nous nous sentons menacés lorsqu'ils sont mis en péril » (Basso, 2016, p. 18).

²⁰⁰ Cette stratégie attentionnelle ne peut que s'accompagner d'une réflexion et d'actions politiques globales, en lutte contre celles, capitalistes, de monopolisation du temps d'attention et de l'imaginaire pour les tourner vers la consommation massive, de fragmentation des rapports sociaux pour asseoir les logiques individualistes et la compétition, ou encore de réquisition des

Chapitre 3

un événement survient bel et bien [qui vient ébranler ces perceptions superficielles, guidées par l'évidence du familier]. Peut-être remarque-t-on un arbre récemment tombé, une trace de peinture écaillée, ou encore une maison qui se dresse là où il n'y en avait pas auparavant – toute perturbation, qu'elle soit significative ou infime, témoignant du temps qui passe –, et un lieu révèle alors les relations qu'il entretient avec des événements passés [intimes, sociaux, ou l'histoire propre du lieu]. [...] À cet instant précis, lorsque l'état des perceptions ordinaires se desserre peu à peu, une frontière est franchie et le paysage se met à changer²⁰¹. (Basso, 2016, p. 26.)

L'attention au lieu sur laquelle nous proposons de nous focaliser ici est l'attention sonore, telle qu'elle est développée dans le cadre des pratiques du *field recording*. Car les *field recordists*, en effet, au cours des différentes étapes du processus de création – l'écoute *in situ* en premier lieu, puis à travers les stratégies de prise de son, éventuellement de manipulation en studio, puis de diffusion –, travaillent à renforcer et partager quelque chose de leur propre rapport au lieu (c'est ce que développe par exemple Hildegard Westerkamp dans ses articles « The Local and Global "Language" of Environmental Sound », « Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology » ou encore « Acoustic Ecology and the Zone of Silence ») : « Je cherche à trouver les "voix" d'un lieu ou d'une situation, voix qui peuvent parler puissamment d'un lieu [*place*] ou d'une situation ainsi que de notre expérience dans et avec. Je considère que je suis une écologiste du son » (Westerkamp, 1985).

Sa pièce *Beneath the Forest Floor* (1992) constitue une démarche exemplaire en ce sens :

La plupart des sons de cette composition ont été enregistrés dans un lieu spécifique, la vallée de la Carmanah sur l'Île de Vancouver. Cette vieille forêt humide abrite certaines des plus grandes épinettes Sitka connues au monde ainsi que des cèdres âgés de plus de mille ans. Son calme est énorme, il est ponctué seulement occasionnellement par les sons de petits oiseaux chanteurs, de corbeaux et de geais, d'écureuils, de mouches et

territoires à des fins extractivistes et dévastatrices... qui détruisent la possibilité d'habiter convenablement les lieux.

²⁰¹ Basso reformule plus loin la même idée, en mettant l'accent sur la puissance évocatrice du lieu : « aussi nombreuses que singulières, spécifiques, et parfaitement concevables sur de longues distances, les relations aux lieux prennent vie à chaque fois qu'un site suscite une prise de conscience. Celle-ci est bien souvent furtive et inconsciente, tel un instant fugace (une reconnaissance subite, la trace d'un souvenir) qui s'efface dès que la conscience se tourne vers un autre objet. Mais de temps à autre, sans raison apparente, la conscience est saisie – captivée –, et le lieu où elle élit domicile devient l'objet d'une réflexion spontanée et de sentiments intenses. Dans de tels moments, lorsque les individus se détachent du cours de leur vie quotidienne et dirigent consciemment leur attention vers les lieux – lorsque, pour ainsi dire, ils prennent le temps de les appréhender activement –, les relations à l'espace géographique prennent toute leur dimension » (Basso, 2016, p. 137).

de moustiques. Bien que le ruisseau Carmanah constitue toujours une présence acoustique, il ne trouble jamais la paix. Son son entre et sort du silence de la forêt au fur et à mesure que la piste serpente à travers les clairières proches du ruisseau. Un séjour de quelques jours dans la vallée de la Carmanah crée une profonde paix intérieure – transmise, sans aucun doute, par les arbres qui se dressent toujours au même endroit depuis des centaines d’années. *Beneath The Forest Floor* tente de créer un espace dans le temps qui nous permette de ressentir cette paix. Mieux encore, la pièce vise à encourager les auditeurs à visiter un endroit tel que la vallée de la Carmanah, dont la moitié a déjà été détruite par la coupe à blanc. En plus de nous permettre de ressentir l’impressionnant silence, une visite donnera aussi un sens très réel de ce qui est perdu lorsque ces forêts disparaissent : non seulement les arbres, mais aussi cette paix intérieure qu’ils nous communiquent – un sentiment d’équilibre et de concentration, d’énergie nouvelle et de vie. La forêt intérieure, la forêt en nous. (Westerkamp, Hildegard, notice de *Beneath the Forest Floor*, traduction française modifiée d’Aline Barnoti, citée dans Frédérick Duhautpas *et al.*, 2015).

Nous pouvons ajouter que, si avec cette pièce, Hildegard Westerkamp documente un lieu particulier (les forêts de la vallée de la Carmanah, au Canada), elle produit également, plus généralement, un appel à l’écoute consciente. Elle nous rend sensible, curieux·ses, et modifie notre manière d’écouter les forêts (nous avons, après l’écoute de cette pièce, une référence, des pensées, des histoires ou des imaginaires – une expérience – à invoquer). Plus largement encore, une telle production est une invitation à « habiter le monde par l’écoute » (Pardo Salgado, 2016) – ce qui nous permet de souligner que la question de l’habiter ne concerne pas simplement les lieux particuliers, mais implique un rapport au monde plus général :

Il y a eu un certain consensus – parmi ceux qui sont en désaccord avec un système qui réduit tout à une quantification et à des statistiques – à propos de la nécessité d’habiter le monde en tant qu’artistes, tout en considérant la figure de l’artiste comme l’idéal d’une disposition indispensable face à des attitudes qui vont contre la façon d’habiter humainement [et écologiquement] la terre. (Pardo Salgado, 2016.)

Autrement dit, à travers sa pratique, un·e *field recordist* déploie et partage une conscience sonore du lieu, entretient et motive un rapport de participation active avec lui. Ce faisant, il devient possible d’associer au lieu des considérations plus générales, et de charger le lieu de nouvelles possibilités expressives, et de développer des manières d’y être co-acteur·rices. Une dialectique s’opère entre le *local* – l’écoute comme engagement direct avec les espaces concrets, les organismes et les phénomènes d’un lieu, les histoires et les souvenirs qu’il invoque – et le *global* – l’écoute comme rapport au monde critique (cf. Westerkamp, 2000).

3.2.2.2. *Documenter les expériences vécues, les field recordists comme narrateur·trices*

Ce besoin de lieu va de pair avec celui de produire des documents, qui renvoient à des événements et offrent l'opportunité de partager nos mondes et nos expériences. Nous avons besoin des histoires qui font émerger du commun :

Le partage de nos expériences est une activité humaine qui excède le cadre de la musique. Au quotidien, d'un côté, nous exprimons tout en recherchant des correspondances avec le monde des autres, avec leurs propres expériences. En tant qu'auditeurs, de l'autre côté, il arrive que le récit entendu résonne en notre vécu par moments, ce qui permet de dimensionner autrement l'expérience qui nous est [documentée]. (Reyna, 2018.)

Lorsqu'un·e compositeur·trice manipule de l'expérience vécue, iel opère une conjonction « entre des contenus du passé individuel et du passé collectif » (Reyna, 2018). Son travail constitue « un effort pour construire un sens collectif à travers le partage des expériences subjectives », un effort pour transversaliser son expérience (pour rendre audible les éléments de son expérience propre qui relèvent, supposément, d'une réalité plus transversale, partageable). Le ou la *field recordist*, en ce sens, assume le rôle de « conteur·se » (tel qu'il est théorisé par Walter Benjamin), et « cherche à faire résonner l'expérience commune » (Reyna, 2018). Iel produit des « ponts » entre les sujets : des repères communs qui leur permettent de se comprendre. Lorsqu'iel nous raconte ses histoires, « nous essayons de trouver en nous des expériences similaires qui puissent nous permettre de vivre, plus intensément, l'expérience qui nous est racontée » (Reyna, 2018).

Dans le cas du *field recording*, l'utilisation des « sons du monde réel » (*real-world sounds*, comme les nomme Katharine Norman, 1996) permet de travailler dans un champ bien particulier, à la frontière entre la fiction et la réalité. « Narrativiser » les sons du monde réel permet de dépasser la perception normale de la réalité (et sa dimension habituellement fonctionnaliste) afin de libérer le potentiel irrationnel de la normalité, en faisant voyager l'auditeur·trice (cf. Norman, 1996).

L'enregistrement permet donc aux compositeur·trices de dégager le potentiel narratif et imaginaire des situations sonores locales. Il est important de noter que, dans le cadre du *field recording*, cette narrativisation ne se fait pas au détriment des situations sonores vécues, mais à partir d'elles : plutôt que de forcer les éléments locaux à intégrer une structure syntaxique préétablie, il s'agit de laisser les éléments locaux conduire la construction formelle. Ici, déjà, les compositeur·trices et leurs habiletés à écouter font office de filtres.

3.2.2.3. *L'aspect technique du field recording (1) : le microphone au service de la conscience sonore*

Une grande partie des *field recordists* reprennent à leur compte la pensée du « paysage sonore », mais contredisent la position anti-technologique de Murray Schafer. La technologie, fondamentale dans toutes les pratiques fondées sur l'enregistrement (dont le *field recording* et la *soundscape composition*), n'apparaît

plus comme « ontologiquement destructrice », mais comme « stratégiquement générative » : elle est mobilisée en tant que « force connectrice [*connective force*], outil pouvant être intégré et au service d'une relation équilibrée avec la nature, en nous permettant d'entendre sa voix et d'y répondre » (Reich, 2016, p. 18).

Autrement dit, l'enregistrement est pensé comme participant au processus de conscientisation (sonore) porté par l'écologie sonore. De plus, il ouvre un monde artistique nouveau, c'est-à-dire une occasion pour la musique de se lier aux enjeux écologiques. Dès lors que l'on sait l'importance de la sensibilité (et de la techno-esthétique) dans l'objectif de répondre d'une manière adéquate à la crise écologique, il paraît absurde de se priver du champ entier des pratiques musicales et sonores rendues possibles par l'enregistrement.

3.2.2.3.1. *Le microphone, un outil technique au service de l'immersion dans le sonore*

Les possibilités offertes par la technique du son – zoomer, répéter, manipuler les sons –, que ce soit dans le lieu même ou ultérieurement en studio, facilitent l'accès au « monde intérieur des sons » [*the inner world of sounds*], c'est-à-dire à l'ouverture de l'écoute aux qualités propres et aux processus internes au sonore. Ainsi, l'auditeur étend sa « connaissance aurale de la nature » [*aural understanding of nature*] (cf. López Francisco, *Environmental sound matter*). En ce sens, il est possible de penser le microphone comme un outil exploratoire, grâce auquel il est possible de « trouver de nouvelles intensités » dans la réalité du son (selon les mots de Varèse, cité par Reich, 2016).

Pour le dire d'une autre manière, parce qu'il peut permettre de produire une série de déplacements dans notre sensibilité, le microphone détient ce pouvoir de changer nos manières de percevoir et de nous insérer dans le réel : il nous ouvre à toutes les subtilités (acoustiques, spatiales, etc.) du « lieu acoustique », de ses strates et de ses complexités (cf. López, 2004).

En lisant les témoignages des *field recordists*, on se rend rapidement compte que cette pratique se lie à une pratique quotidienne de l'écoute (certains d'entre eux et d'entre elles tiennent un *sound diary*, un journal intime sonore), dans lequel le microphone reste *au service de l'écoute*. Le compositeur américain Jez Riley French, par exemple, explique : « fondamentalement, ce que je fais, c'est écouter. Donc, parfois, je ne lance même pas l'enregistrement », dès qu'il y a un risque de casser le moment [*break the moment*] ou même « lorsque je n'ai pas envie de sortir tout mon équipement ». Car, de toute façon, « les enregistrements qui fonctionnent, ceux qui durent, ceux que je peux réécouter, proviennent de ces occasions où l'enregistrement n'a pas cassé le moment. Ceux qui marchent pour moi sont ceux qui me rappellent que je suis assis là, écoutant, plutôt que ceux qui représentent ce que vous pourriez décrire comme un paysage sonore intéressant²⁰² » (French, *in* Carlyle, Lane, 2013, p. 161, notre traduction).

²⁰² « For me, what I do, fundamentally, is listen. So, sometimes I don't even press record, especially if doing that would have broken the moment. Or, more simply, I don't press record when I don't feel like getting out all my equipment. The recordings that work, the ones that last, the ones I can listen to again, are from those occasions where recording did not break the moment. The ones that work for me are the ones that remind me of being sat there enjoying

Chapitre 3

Autre exemple : pour Westerkamp, il s'agit d'être dans une écoute active au cours de l'enregistrement. Ainsi, il est possible de « guider le microphone par l'écoute » (Carlyle, Lane, 2013, p. 117), notamment à travers les mouvements qu'on lui fait subir. À travers les jeux du microphone, il est possible de révéler des mondes microscopiques, des détails, et de les connecter à quelque chose de plus global :

L'eau est toujours un bon exemple : imagine-toi au bord d'une rivière, en train de l'enregistrer à partir d'une perspective lointaine, puis t'en rapprochant jusqu'à t'ajuster à une petite partie de l'eau qui s'écoule, et en bougeant graduellement le microphone [vis-à-vis des petits mouvements aquatiques], jusqu'à ce que tu sois tellement proche que tu ne puisses entendre qu'un seul geste de l'eau. Ensuite, tu bouges, en restant toujours aussi proche des flots, et tu explores la fabuleuse variété des voix individuelles de l'eau, qui ensemble forment le son global de la rivière à cet endroit. (Carlyle et Lane, 2013, p. 118, notre traduction.)

L'artiste sonore et chercheuse anglaise Felicity Ford rejoint cette idée, en affirmant que

l'acte d'enregistrement du paysage sonore est un moyen de se retrouver dans un endroit, de sentir le contexte. [...] L'enregistrement du paysage sonore nous oblige à nous concentrer sur le terrain. Ce n'est qu'en enregistrant du paysage sonore que je peux vraiment rester tranquille, toujours en écoute, ce qu'aucune autre approche ne me permet de faire. L'écoute pendant l'enregistrement du paysage sonore est la clé pour comprendre le monde physique, la matérialité de l'endroit, les surfaces qui m'entourent, leur texture, taille et dimensions. (Carlyle & Lane, 2013, p. 85, notre traduction.)

3.2.2.3.2. Accéder à différentes échelles

L'usage du microphone, notamment, permet d'amplifier les sons environnementaux presque inaudibles ; nous conduisant à produire de nouvelles relations, emphatiques, avec des formes de vie généralement inaperçues, ou dévaluées.

En ce sens, il permet la valorisation du milieu sonore dans sa complexité, et dans sa large gamme dynamique. Il revêt une dimension révélatrice et amplificatrice vis-à-vis des êtres et des phénomènes généralement imperceptibles. Loin d'être anodins, cela revient à leur donner une importance au sein de notre sensibilité, de notre monde : à leur *donner une voix*. Et, ce faisant, en prenant conscience de leur existence sonore, nous établissons une relation avec eux. Ils occupent désormais une place dans notre

listening rather than the ones that represent what you might describe as an interesting sonic landscape. » (161)

monde, nous nous ouvrons à cette dimension-là du réel (les *barnacles* de Westerkamp dans *Kits Beach Soundwalk*, 1989, le plancton de *The Wanderer* de Jana Winderen, 2015). Au fond, il s'agit, ni plus ni moins, de chercher une nouvelle relation humain-environnement à travers le sonore, et ici en particulier, à travers ce que le microphone révèle ou active du milieu sonore.

À propos de sa pièce *Five micro-worlds* – composée à partir de sons de la communication animale (fourmis, écholocation ultrasonique des chauves-souris, etc.) – David Dunn écrit :

Voilà des sons que l'homme ne peut pas entendre sans l'aide de dispositifs spéciaux d'enregistrement. Mon travail de compositeur consiste à dévoiler la présence sonore de ces mondes, afin que l'homme puisse contempler leur beauté [leur musicalité, leur complexité]. Je cherche à montrer la continuité étonnante de la vie, avec sa capacité de variation infinie en termes de communication sonore. (David Dunn, 2008-2011, p. 85.)

The Wanderer de Jana Winderen (2015, pour 16 canaux) est élaborée à partir des sons du zooplancton et du phytoplancton de l'océan Atlantique. Ces organismes, globalement méconnus, jouent un rôle fondamental dans la formation de l'écosystème global de notre planète : le phytoplancton produit par photosynthèse la moitié de l'oxygène terrestre. L'enregistrement hydrophonique, à travers une stratégie perspectiviste (reconsidérer la vie à travers l'existence planctonique), fait office de stratégie pour amplifier la présence de ces organismes. À travers le partage de ces sons auxquels nous sommes habituellement sourd·es (la technique, en ce sens, complète notre sensorium), Jana Winderen cherche à mettre l'auditeur·trice « à l'échelle » de ces petits êtres et à s'interroger sur leurs mondes perceptifs et leurs modes d'existence. Il s'agit, comme le dit Carmona Jimenez (2018), de déployer une écoute attentive, une disponibilité, un accueil, afin de *se laisser toucher par l'autre*, un autre nécessairement singulier. Il s'agit de se connecter avec ce qui au départ nous est étranger, de sentir une certaine interdépendance. En nous plongeant dans une réalité perceptive à l'échelle différente, le microphone peut contribuer à déplacer la subjectivité de l'auditeur.

3.2.2.3.3. Interpréter activement le lieu : l'artiste et le microphone comme filtres

Étant donné que tout microphone entraîne une interprétation, partielle, du milieu sonore (avec ses propres manières de colorer le sonore, de couper les espaces concrets, spectraux, etc.), Megan Reich – à la suite de Hildegard Westerkamp, entre autres – propose de le considérer comme un instrument, avec ses propres spécificités, et qui requiert une habileté particulière pour être manié, ou « joué ». Il oriente notre rapport au lieu.

Les habiletés techniques (incluant un ensemble des savoirs tacites et une certaine intuition, cf. Carlyle & Lane, 2013, p. 10) et les prises de position esthétique dans le choix des microphones, de leur placement, sont donc déterminantes. Cela permet, par exemple, de « donner une voix » à des êtres, des phénomènes ou des choses dont l'expression sonore occupe généralement une place très limitée dans le paysage

acoustique (« donner une voix à des existences réduites au silence », dit Carmona Jimenez, 2018). Cet emploi du microphone permet de rééquilibrer le paysage sonore, et par la suite, de maintenir cet équilibre grâce à l'orientation de l'écoute et sa sensibilité aux petits sons.

Le rapport du *field recordist* au lieu (son « sens du lieu » particulier) oriente sa manière de capter les sons, de les choisir et de les manipuler. La subjectivité du compositeur fait donc office de filtre²⁰³. Plus exactement, c'est le couple microphone-compositeur qui filtre l'environnement sonore.

3.2.2.4. *L'aspect technique du field recording (2) : l'enregistrement du son comme possibilité d'un partage des dynamiques d'écoute*

Pour comprendre le *field recording*, il est important d'étudier les transactions qui existent entre le son enregistré et les dynamiques d'écoute qui s'y rattachent. Ces dynamiques à la fois *ont eu lieu* (lors de la prise de son), *sont* (lors de l'écoute du son enregistré) et *sont à venir*, car les productions du *field recording* revêtent généralement une dimension prescriptive : elles veulent impacter l'écoute en général, la conduire à appréhender autrement, de manière plus sensible, nos milieux sonores.

Le son enregistré peut témoigner des dynamiques d'écoute du ou de la preneur-se de son, de la manière dont iel porte sa perception afin d'explorer le milieu. Jez Riley French dit à ce propos la chose suivante :

Pour tout travail de création sonore, une grande clé pour moi est d'intéresser les gens à l'écoute à un autre niveau. Si, après avoir écouté l'un de mes enregistrements d'escalier [qui est un « son représentatif de la richesse et l'étonnement que peuvent procurer nos environnements quotidiens »], lorsqu'ils attendent un train, ils arrivent à écouter l'atmosphère plutôt que de [bloquer leur écoute], alors ce sera un succès. Nous, les *field recordists*, nous sommes vraiment obsédés par le son, nous pensons que c'est une chose tellement géniale que nous voulons la partager avec d'autres personnes, de toutes sortes de façons²⁰⁴. (French, in Carlyle & Lane, 2013, p. 162, notre traduction.)

Le travail en studio peut permettre de renforcer cela. Les sons longs, les contrastes dynamiques, le travail de spatialisation où sur l'atmosphère produisent une sensibilisation de l'écoute, nous font changer de relation à l'espace et au temps, ou

²⁰³ Pour Westerkamp, la *soundscape composition* permet de relier les mondes intérieurs et extérieurs [*inner and outer worlds*].

²⁰⁴ « A big key for me with any creative sound work is to get people interested in listening at other levels. If they can come to think, having listened to one of my staircase recordings, for example, a sound that is representative of the amazing sounds that exist in our daily surroundings, that while they are waiting for a train they can listen to the atmosphere rather than blocking everything out, then that will be another kind of success. We field recordists are so obsessed with sound, we think it is such a lovely, luxurious thing, and we want other people to share that thought in a whole variety of ways. » (162)

encore au collectif. Ces transformations, ces émerveillements, que le travail en studio rend possible ou intensifie, ne se limitent pas à l'écoute du son sur support, mais s'exportent dans l'écoute non médiatisée.

On trouve, par exemple, dans la série *Paisajes sonoros I* de Valentina Villarroel (publiée en 2014), une très courte pièce : *Lluvia y canaleta* (*Pluie et gouttière*). Pendant une minute cinquante, nous entendons les crépitements de l'eau que l'on sent s'écraser lourdement autour du microphone. On imagine que les gouttes sont grosses et compactes. Il semblerait que l'on puisse les discerner presque toutes : elles sont nettes et relativement peu nombreuses, à la différence de ces pluies dont ne résulte qu'un bruit blanc.

Sur un premier plan acoustique retentissent les rebonds des gouttes sur ce que l'on sait être une gouttière (*canaleta*). Les chocs sont assez courts, mais suivis d'une légère résonance. Ils ont quelque chose des tic-tac des vieilles horloges, mais ils se distribuent dans le temps d'une manière irrégulière. Ils exhibent le passage du temps et, à la manière de « l'horloge du vent » de Joan Miró (en 1893, Miró sculptait la *Reloj del viento* sculpture dont Silvio Ferraz, en 1998, s'inspirait pour sa pièce électroacoustique du même nom), la rythmicité irrégulière de la pluie impacte notre perception du temps. On retrouve dans *Lluvia y canaleta* quelque chose de l'hypothèse poétique de l'horloge du vent : le temps lui-même fluctue en fonction de la vitesse, de l'intensité, de la dynamique d'un élément naturel. Avec cette courte pièce, Valentina Villarroel nous encourage à expérimenter un nouveau rapport au temps. L'enregistrement lui permet de témoigner d'un espace-temps perceptif alternatif. En nous mettant aux « prise[s] avec l'écoulement du temps et la qualité sonore de toutes les périodes du temps », elle conteste le « style de vie et du flot temporel 24/7 sans rythme et en bourdonnement continu²⁰⁵ » (Westerkamp, 2015). C'est ce qui est le plus beau dans tout ça : l'espèce d'invitation à l'écoute que cela procure. Si un peu de pluie suffit à nous sortir de nos tourments et de notre temporalité comptable, si la délicatesse du monde sonore qu'elle ouvre nous met dans un tel état, alors nous ferions mieux de sortir nous perdre plus souvent dans la logique temporelle des sons du réel.

En plus de partager des dynamiques d'écoute et des « volontés d'explorer », l'enregistrement peut permettre de témoigner d'une expérience d'écoute particulière. Bien sûr, l'expérience vécue par la ou le *field recordist* n'est pas entièrement communicable, mais l'enregistrement peut venir faire « résonner l'expérience commune » (cf. Reyna, 2018). Car dans le son enregistré est inscrit quelque chose de l'expérience d'enregistrement, de l'engagement du *field recordist* dans le monde – engagement du corps, de l'écoute, de l'imaginaire, etc. (cf. McCartney, 2010). Les orientations du microphone, ses mouvements (et éventuellement les sons des pas, de la respiration, de la voix, etc.), sa focalisation sur certains sons ou certaines caractéristiques du paysage sonore plutôt que d'autres nous renseignent sur le rapport des *field recordists* au lieu et aux événements : nous nous faisons une idée de leur expérience.

Par exemple, la pièce *Snew/Isu* (2016) de Jez Riley French retranscrit l'expérience d'un promeneur au milieu d'un univers enneigé (dans l'East Yorkshire, au Royaume-Uni). Au départ, c'est une texture abstraite que l'on perçoit : une trame

²⁰⁵ Westerkamp, 2015), « La nature perturbatrice de l'écoute », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, (traduction de Makis Solomos et Anastasya Chernigina).

bruiteuse et des petits craquements. Puis les craquements s'intensifient. À partir de la quarantième seconde, des événements aigus, nombreux, des « petits sons aqueux », se font entendre ; et les pas commencent, petit à petit, à prendre forme (de 57" à 2' 05", nous pouvons nous représenter clairement une marche : quelques pas relativement réguliers, puis une pause, quelques autres pas, une autre pause, etc.). Puis, çà et là (à partir d'environ 1' 05"), très proches, des « fourmillements », dans la dynamique et le registre, presque confondus, apparaissent progressivement. Ce n'est véritablement qu'un peu plus tard, vers, 1' 55", que l'on se rend compte qu'il s'agit, indéniablement, de piailllements secs d'oiseaux. Alors, la situation se dessine, il s'agit de quelqu'un qui se déplace d'un pas bruyant, craquant, dans la neige. Car ce n'est que dans la neige qu'un promeneur fait ce bruit-là. Mais les grains et les fourmillements, alors ? Des flocons qui tombent dans l'eau ? Des bulles dans la glace ? Impossible de savoir. Mais au fond, peu importe. Ce qui compte, c'est la manière dont tout cela nous emporte, dont notre écoute est attirée vers une sorte de corporalité. En nous plongeant d'abord dans une dimension texturale et en conduisant notre attention à buter contre un bruit de fond presque amorphe, la pièce permet à notre attention de changer de registre. L'écoute ne cesse d'osciller entre un pôle incluant la représentation et un pôle plus « typo-morphologique » (centré sur les caractéristiques acoustiques et psycho-acoustiques du son : la rythmicité, la texture, la spatialité, l'articulation, etc.). L'écoute est également chargée d'autre chose : une dimension fluide et *organique*, une sorte de sensation de présence et de mouvement du corps. Notre sensibilité associe le sonore au visuel et au corporel, et ces associations nous permettent de sentir la chose suivante : *des formes (mais ce sont des formes floues, imprécises, comme des ombres) se déplacent*. Nous ressentons les mouvements subtils du preneur de son et du microphone, comme si nous prenions sa place, dans cette atmosphère hivernale et tranquille, que les sons de la neige et les sons éparpillés d'oiseaux installent. Nous réalisons, à la suite de Jez Riley French, cette expérience de « dissolution minérale » de l'écoute (*minerals, dissolve*, sont des mots-clés de la présentation de sa pièce).

Les impressions éprouvées par un·e preneur·se (et les histoires qui apparaissent à son esprit) lors de son expérience d'enregistrement peuvent également persister dans la production artistique. Ainsi, Graciela Muñoz essaie de retransmettre, dans sa pièce *Oschkan* (2016), le sentiment intense, « chargé d'une spiritualité particulière », éprouvé lors de sa rencontre avec Gabriela Paterito et le style de vie du peuple *Kawésqar*.

Mais comment transférer cette expérience à des auditeur·trices qui ne l'ont pas vécu ? Comment « enjamber le fossé qui sépare l'audience et le langage compositionnel, originaire d'un lieu et une culture étrangère [à l'auditeur·trice]²⁰⁶ » ? Comment lui faire écouter et comprendre quelque chose de cette expérience, ce lieu, cette culture ? (Westerkamp, 2002, notre traduction). En mobilisant et en amplifiant les affects, les émotions ou les représentations, dont les sons du réel sont chargés, et qui dépassent l'expérience individuelle, et qui cherche les points de résonance entre les expériences vécues.

²⁰⁶ « [How to] bridge the gap between audience and the compositional language that originates in foreign places and transmit that which assists us to be open to foreign cultures, to hear and understand each other ? »

Les différentes dynamiques du *field recording* que nous avons décrites dans les pages précédentes s'entrecroisent dans les faits. La volonté de plonger les auditeurs dans le « monde interne du son », de les faire accéder à d'autres échelles du réel, ou encore le désir de partager des dynamiques d'écoute et de faire résonner les expériences sont généralement entremêlés. Pour rendre compte de cela, nous souhaitons maintenant présenter deux grandes analyses, portant sur les travaux de Graciela Muñoz Farida et Francisco López. Les premiers nous permettront de mettre l'accent sur les processus d'enregistrement comme étant pensés au centre de la démarche de création, et d'insister sur le *field recording* comme un partage d'expérience vécue, tandis que les seconds nous permettront de souligner comment le résultat sonore induit un dialogue entre les dimensions morphologiques et représentationnelles de l'écoute.

3.3. EL SONIDO RECOBRADO, RUTA KAWÉSQAR-YAGÁN ET OSCHKAN DE GRACIELA MUÑOZ. LE FIELD RECORDING COMME RECHERCHE TRANSVERSALE

3.3.1. Présentation de Graciela Muñoz

Graciela Muñoz est née et a grandi à Petorca, au Chili (une province située au nord de Santiago, au Chili). Elle a étudié la musique à l'université de Valparaíso avant de partir à Barcelone pour réaliser une résidence à Phonos Foundation, étudiant la composition électroacoustique avec Andrés Lewin-Richter, et découvrir les pratiques de l'écologie sonore. Son travail, depuis quelques années, se situe au croisement des musiques expérimentales (elle est altiste improvisatrice), des arts sonores (elle réalise des installations et des performances relevant généralement de ce qu'elle nomme « ethnographie sonore ») et de l'écologie sonore (ses travaux, depuis son retour au Chili, émergent de travaux de terrain et s'efforcent de transformer l'écoute des paysages sonores).

Lors d'un entretien, elle explique que « la notion de paysage sonore et le *field recording* [lui] ont permis de [se] reconnecter, en tant qu'artiste, aux enjeux concrets, aux problèmes du monde » (Muñoz, 2020). C'est justement ce qui nous intéresse tout particulièrement dans son travail : la place qu'y tient l'écoute située, et la manière dont elle les lie aux événements politiques, sociaux, environnementaux et personnels. Ses différentes productions naissent systématiquement de l'écoute, *active*, du lieu. L'écoute est constitutive de la manière dont un sujet construit son rapport aux lieux, à l'action, à la mémoire. Elle est désormais installée à la campagne, dans les environs de Valparaíso, où elle poursuit ses activités artistiques tout en réalisant une thèse de doctorat (*Una poética transpotencial. La obra de Tomás Lefever en la senda de la filosofía lupasquiana – Une poétique transpotentielle. L'œuvre de Tomás Lefever dans le sillage de la philosophie de Stéphane Lupasco*).

3.3.1.1. Le thème de l'eau

Depuis sa série d'enregistrements du Río Baker (2011), le thème de l'eau est au centre du travail de Graciela Muñoz. Par exemple : 1) *Río Baker* (2011) documente un lieu marqué par les protestations s'opposant à la construction de barrages

hydroélectriques ; 2) *El Sonido Recobrado* (2013) avait pour objectif de faire raviver la catastrophe écologique et sociale provoquée par l'assèchement du fleuve Petorca ; 3) pour *Humedal Rio Cruces* (2014), il s'agissait d'enregistrer le territoire d'une espèce menacée (les cygnes à cou noir), que les plantations de pins alimentant l'industrie du bois polluent, décimant les algues dont ils se nourrissent ; 4) *Ruta Kawésqar* (2016) est né de la rencontre avec les canaux de la Patagonie occidentale et une représentante du peuple kawésqar, peuple nomade vivant sur ces canaux ; 5) pour *Epitafio* (2016) s'est effectuée une série de prises de son dans la *Ballenera de Quintay*, où, durant 25 ans, l'on a chassé la baleine.

Ce thème, dans le travail de Graciela Muñoz, relie les dimensions *politiques, perceptives* (les sons d'eau, notamment, sont morphologiquement particuliers ; les paysages sonores de fleuves, de mers, sont dotés d'une qualité particulière ; etc.) et *existentielles-éthiques* (le style de vie des Kawésqars, par exemple, dépend immédiatement des canaux du sud du Chili).

Si au Chili l'eau porte une dimension politique particulière, c'est parce que sa distribution, depuis le début des années 1980 (la dictature de Pinochet était toujours en place), n'est plus basée sur une rationalité éthique, mais est juridiquement considérée comme un bien de consommation, qui, comme tant d'autres, se soumet aux lois du libre marché. Le *Water Code*, rédigé en 1981, a fixé « les règles et les conditions juridiques pour qu'un marché puisse spontanément émerger, à partir de l'initiative privée²⁰⁷ » (Muñoz *et al.*, 2018, p. 189). La gestion chilienne de l'eau, depuis lors, repose sur l'évidence néolibérale que « la meilleure utilisation de l'eau est l'utilisation qui génère plus d'argent pour le propriétaire [des installations et du droit à l'usage de la ressource] » (Muñoz *et al.*, 2018). Malgré le fait que de nombreuses instances et travaux de recherche aient convenu qu'il était fondamental, pour une véritable économie de l'eau (une économie juste et durable), de se lier aux enjeux politiques, sociaux et environnementaux qui gravitent autour de cette ressource²⁰⁸, le *Water Code* est toujours opérant.

Graciela Muñoz a grandi dans la province de Petorca, au nord de Santiago, que le fleuve du même nom – le Río Petorca, long de 80 kilomètres – traverse. Là-bas, la culture d'avocat s'est intensifiée (puisant de grandes quantités d'eau dans les nappes souterraines), « laissant à la population [à partir des années 1980] un accès quasi

²⁰⁷ « The Code set the legal rules and conditions for a market to emerge spontaneously, as a result of private initiative, meaning in practical terms that any person (in possession of information, knowledge, technical and legal resources) can apply to get for free and perpetuity the rights to use a water source that is physically and legally available, not having to specify or justify their intended uses. There is no possible prioritization among competing applicants, be for drinking water or industrial use, other than private ownership. » (Notre traduction.)

²⁰⁸ Contrairement à ce qu'il en est généralement dit, le *Water Code* n'est pas une réponse à la crise de l'eau, ni une manière saine de gérer la ressource. Il conduit au contraire à une gestion désastreuse, guidée par la logique de la rentabilisation optimale, pour les populations rurales, pauvres et différentes communautés (isolées). Celles-ci (dont une grande partie est indigène) sont forcées à « changer à modifier leur mode de vie, [...] à modifier leur économie, et à accepter et naturaliser [*naturalize*] la rareté de l'eau » (Muñoz *et al.*, 2018, p. 189) : « This effected deep changes in the day-to-day life of small landowners and indigenous communities, forced to redefine their economies, and accept and naturalize water scarcity. » (Notre traduction.)

inexistant à l'eau potable²⁰⁹ » (Muñoz *et al.*, 2018, p. 189). S'ajoutant à cela les détournements illégaux du fleuve et la mauvaise gestion des barrages, le terrible sort du fleuve s'est peu à peu dessiné. La population (appauvrie) et les institutions publiques (faibles dans le contexte du *Water Code*), n'ont pas eu les moyens de renverser la situation. Depuis 1997, il est officiellement déclaré « épuisé » (*agotado*).

L'impact écologique et social de l'assèchement du Río Petorca est dramatique, car, en plus de représenter la destruction de « l'habitat de nombreuses espèces du centre du Chili » et de l'accessibilité libre à une ressource fondamentale, il signifie aussi la disparition d'un lieu incontournable de l'expérience humaine des habitants de la région : « dans mon enfance, l'été, nous profitons du fleuve. Nous nous baignions, nous pêchions. Et puis, chaque année, le fleuve inondait le village. Il stoppait toutes les activités humaines. En se manifestant ainsi, le fleuve nous rappelait l'importance des éléments naturels, et nous poussait à les intégrer dans notre rapport au monde » (Muñoz, 2020).



Exemple 9 — Photographie du Río Petorca dans les années 1980²¹⁰.

Pour des raisons similaires – la mauvaise gestion et abus des ressources, la faiblesse juridique des habitants, mais aussi le changement climatique – d'autres cours d'eau ont connu le même destin ou sont menacés, eux aussi, d'assèchement. Cette évolution catastrophique est longtemps restée largement ignorée.

3.3.1.2. *El sonido recobrado*

C'est dans ce contexte que Graciela Muñoz a réalisé son installation-performance *El sonido recobrado*. Celle-ci proposait de réactiver la mémoire du fleuve, en diffusant dans son lit sec les sons d'un autre cours d'eau chilien : le Río Baker²¹¹. Pendant huit heures, les participant·es ont porté et posé des haut-parleurs diffusant les sons du Río Baker. Lors de cette journée, on pouvait, écrit Graciela Muñoz, « entendre le vent qui choque contre les oreilles, être là, sous le soleil, se déplacer dans le lit sec,

²⁰⁹ « In the Petorca Province, just a couple hours north of the capital, Santiago, water was ceded to mining and agriculture companies, leaving the population almost without access to drinking water. » (Notre traduction.)

²¹⁰ Photographie provenant de Muñoz, 2014.

²¹¹ Le Río Baker, fleuve de la Patagonie occidentale, fut choisi pour la grande diversité biologique et culturelle qu'il représente. Il fut lui aussi menacé par la construction d'une centrale hydroélectrique dont l'usage devait profiter, notamment, aux compagnies minières et à leur activité énergivore (cf. Muñoz, 2014, p. 6-7).

contempler l'immensité du fleuve asséché et écouter l'eau qui suit son cours invisible, quelque part²¹² » (Muñoz, 2014, p. 54).

Les sons émis par les haut-parleurs ont réactivé la présence de l'eau : en transmettant à l'auditeur des informations troublantes – l'eau qui s'écoule, là où elle s'écoulait et où le paysage est désormais celui d'une sécheresse radicale –, les sons « [ont reconfiguré] la scène, [ont fait] émerger la catastrophe » (Muñoz, 2014, p. 15). Les sons captés ont réveillé l'espace acoustique du fleuve asséché, « resitu[a]nt dans la perception audible et dans l'imagination, les contours de ce qui manque, de ce qui est désormais absent » (Muñoz, 2014, p. 52).

La force affective de cette installation-performance résidait dans le contraste : *El sonido recobrado*, en proposant une prothèse incommensurablement insuffisante (la présence acoustique de l'eau est évidemment éphémère, presque cynique), révèle l'implacable sécheresse du paysage. « Là-bas, les haut-parleurs deviennent des fissures, les fissures d'un paysage ruiné. » En effet, « le son et les images qu'il charrie entrent dans la scène », ils sont installés là ; mais le contexte s'oppose à leur intégration : la présence visible et audible produite des haut-parleurs ne s'y incorpore pas complétement. Quelque chose cloche, l'action du haut-parleur n'atteint pas le paysage : elle « n'est pas en mesure de couvrir (de réparer ou de cacher) la fatalité de la scène », elle s'épuise dans la profondeur immense et vide du fleuve, « elle n'embellit rien²¹³ » (cf. Muñoz, 2014, p. 13-14). Mais son impuissance n'est pas vaine : elle rend sensible « les événements catastrophiques qui inondent notre actualité, actualité dans laquelle le paysage se transforme en ruine, absence et mélancolie » (Muñoz, 2014, p. 13). Et, en plus d'être une expérience esthétique, l'installation-performance est le lieu d'une prise de conscience : le Code de l'eau, les plantations d'avocats, le changement climatique... Le capitalisme dépossède l'être humain – et les êtres non humains – de ses ressources et de ses lieux de vie : « *¡Nos estan robando el agua!* », peut-on lire sur les murs de Santiago, quelques mois après l'*estallido social* (« explosion sociale » lancée le 18 octobre 2019, dont l'un des éléments déclencheurs a été l'augmentation du prix des tickets de métro).

Mais ce thème est aussi politique pour d'autres raisons : la colonisation des peuples du sud du Chili, qui vivaient dans les canaux²¹⁴ et la dissimulation, dans l'océan, des opposant·es assassiné·es lors de la dictature, font de l'eau un élément

²¹² « Oír el viento que choca contra las orejas, estar ahí, bajo el sol, transitar por el lecho seco, contemplar la inmensidad de un río seco y oír agua que corre invisible por alguna parte. » (Notre traduction.)

²¹³ « Los objetos [parlantes] allí se vuelven grietas, son las fisuras de un paisaje arruinado, el sonido y su imagen ingresan en la dispersión escénica de los elementos que constituyen el contexto y se declaran, se manifiestan. Una cierta austeridad, sin embargo, emerge de los objetos allí colocados, instalados. Austeridad dada por la profundidad inmensa y vacía del río, el ente emisor no es capaz de cubrir (tapar) la escena de lo fatal, no es capaz de embellecer nada, una dialéctica constante entre el objeto y su entorno, objeto que se niega a ser consumido por la espesura del contexto, que de tan vacío es abrumador. » (Notre traduction.)

²¹⁴ Graciela Muñoz, commentant son projet *Ruta Kawésqar Yagán*, écrit : « Il y a peu de temps nous étions à Puerto Edén avec Gabriela [Paterito], une femme qui porte les histoires de son peuple, le peuple kawésqar. Elle nous a parlé des temps anciens, et de sa vie d'aujourd'hui. Je crois que ce sont des voix qui doivent retourner au territoire parce qu'il y a en elles un potentiel fondateur qui ne devrait jamais s'en aller. L'idée est de faire écouter ce cri silencieux, rendu silencieux. » (Muñoz, dans Espinoza, 2017.)

relié à la mémoire des exterminations qui se sont déroulées au Chili : « Si on s'approche au plus près, on pourrait entendre [dans l'eau] la voix de chaque Indien et de chaque disparu [de chaque personne assassinée et jetée à la mer, lors de la dictature de Pinochet] » (Guzman, 2015).

3.3.2. Une méthode artistique expérientielle

À partir de sa rencontre avec la notion de « paysage sonore », Graciela Muñoz a recentré sa production artistique sur les pratiques *in situ* et les sons enregistrés sur le terrain. Cela, comme elle dit, lui permet d'y intégrer les « enjeux concrets » de la vie et du monde, et de donner à l'écoute de l'enregistrement des situations vécues – et souvent vécues à plusieurs – une place centrale dans ses démarches et productions.

3.3.2.1. *Sound diary*, documenter l'expérience vécue

Comme un certain nombre de *field recordists*, la pratique de la prise de son prend la forme, chez Graciela Muñoz, d'un « journal de bord sonore » (*sound diary*). Puisque les enregistreurs portables sont désormais relativement légers, il est possible d'en garder un en permanence sur soi (dans sa poche, dans son sac). Ainsi, dès lors qu'une situation intéressante, importante, touchante, se présente, il est possible d'en garder une trace audible. Se constitue une archive qu'il est possible de réécouter et parfois d'exploiter dans une visée de partage (pour illustrer une expérience, pour composer, ou tout simplement pour partager une expérience sonore). Un journal de bord sonore, comme un journal intime, est en rapport avec l'écriture de soi : il s'agit de garder ce que le sujet suppose faire sens dans sa propre histoire – ici, dans le travail de Graciela Muñoz, dans sa propre expérience des lieux et du voyage.

La pratique du *sound diary* n'est pas uniquement un outil de production d'archives : elle est également productrice d'une écoute particulière : 1) elle pousse les auditeurs à se demander ce qui leur semble signifiant ; 2) à partir du moment où iel se relie à la possibilité d'objectiver et de partager son expérience, l'auditeur·trice change son écoute, en y incluant un ensemble de critères supplémentaires (cf. Duffy & Waitt, 2011).

La réécoute d'un enregistrement de terrain replonge l'ensemble de notre mémoire sensorielle et affective dans la situation expérimentée. Pour cela, l'écoute du paysage sonore d'un lieu où s'est produite une expérience forte fait ressurgir des sensations, des pensées, des émotions et affects – on pourrait dire qu'elle remobilise un certain état structurel particulier de la sensibilité du sujet. En effet, les *sound diaries* permettent l'écriture des géographies vécues sans avoir à passer par la formalisation discursive et sans interrompre l'expérience initiale (cf. Duffy & Waitt, 2011, p. 127). Ainsi, ils peuvent témoigner des relations « intuitives et affectives » qu'un sujet établit avec le monde. Puis, à la différence des journaux écrits, ils permettent de réactiver le sens que nous avons attribué au paysage et que le son avait activement participé à forger. Ils permettent de garder une trace – pour soi, ou pour partager – des situations expérimentées. Cela peut nous amener, d'ailleurs, à comprendre comment les effets physiques, perceptifs et émotionnels du son influencent la production de l'expérience, du sens et de la mémoire (du lieu) (cf. Duffy & Waitt, 2011, p. 128 à 130).

La pratique du *sound diary* n'a pas seulement à voir avec l'expérience individuelle : elle permet plutôt de bâtir des ponts entre l'individuel, l'intersubjectif et le commun. « Bien sûr, la manière dont chacun·e répond tels ou tels sons est

informée par les histoires de vie, et dépend de ce à quoi les sujets attachent de l'importance. Par exemple, les sons peuvent raviver des souvenirs d'événements passés ou de lieux lointains », mais ce qui est sûr, c'est que « certains sons suscitent des émotions qui aident le sujet à renforcer un sens de soi [*sense of self*], ou produit un sens commun [*sense of a community*] sensible²¹⁵ » (Duffy & Waitt, 2011, p. 122).

On pourrait dire, avec Katharine Norman (2010, p. 120), que cela peut produire une mise en lien de l'expérience individuelle et collective, qui passe par autre chose que du langage – qui transite par des sensations, des émotions, etc. :

Je ne pense pas que ce soit trop personnel de vous raconter des histoires qui se rapportent à ma propre expérience d'être dans le monde. Ce faisant, je vous pousse à vous questionner sur ce que vous ressentez. Bien, cela n'implique pas nécessairement que chacun de nous sera en mesure d'exprimer pleinement ces expériences en mots, en images ou même en sons [...] : il n'y a [parfois] rien d'autre que des images ou des sentiments vagues²¹⁶. (Notre traduction.)

À l'inverse d'une initiative individuelle, il s'agit de déplacer l'expérience singulière vers le commun. Au fond, ce type de pratique relève du « récit de vie ». C'est-à-dire qu'elle constitue une tentative de partager du vécu jugé signifiant, afin de provoquer une « résonance expérientielle » (faire résonner le « timbre de nos expériences », écrit Norman, 1994, p. 103).

À travers ces récits circule une vérité d'un certain genre : toutes nos expériences recèlent leur part d'inaffable, de vrai, car elles sont ancrées dans le monde, et parce que « nous sommes sûrs de les avoir [vécues] » (Reyna, 2019). Un récit de vie témoigne, dès lors qu'il est sincère²¹⁷, des processus de structuration subjective. Lorsqu'un autre sujet se confronte à un tel récit, il se connecte, par empathie, aux « sensations propres » de la situation évoquée, et il « les explore dans le même mouvement » : une analogie se produit, au niveau des développements structurels de l'expérience subjective (cela suppose une analogie dans la structure des différentes sensibilités humaines, l'existence d'une possibilité de communiquer des ressentis). Autrement dit, « si le travail du récit vise la compréhension d'un vécu singulier, il est peut-être et surtout un effort pour saisir, à travers lui, ce qui s'éprouve de la condition

²¹⁵ « Further, how individuals each respond to particular sounds is informed by life histories and what they value. For example, sounds can trigger memories of past events or far away locations. In other instances, certain sounds may stir emotions that help bring into sharp relief a sense of self or that of a community. » (Notre traduction.)

²¹⁶ « I don't think it's too personal to tell you stories that relate to my experience of being in the world, providing that by doing so I tease out questions about how your experience might feel. But I don't necessarily think that either of us will be able to articulate those experiences fully in words, images or even sounds – even to ourselves. At some point even the memories that contribute to our individual experience are unidentifiable as other than vague images or feelings, even to us. » (Notre traduction.)

²¹⁷ La sincérité est ce qui compte, plutôt que la factualité, car « l'important alors n'est pas de savoir si le récit correspond ou pas à ce qui s'est passé sur le plan factuel, "mais plutôt de reconnaître que dans ce travail de la narration, le sujet est en construction" » (Reyna, 2019).

humaine dans sa complexité, sa confusion et son inachèvement » (Roselyne Orofiamma, cité dans Reyna, 2018).

Pour un artiste, travailler avec de tels matériaux permet d'ajouter à l'intérêt formel des sons – ou des paysages sonores – une affectivité et une émotivité liée à la « charge du vécu », qui, bien plus que de rester dans la sphère de l'individualité, peut venir faire « résonner l'expérience commune ». Une telle expérience d'écoute crée du commun, venant ouvrir le musical, en complétant le travail purement morphologique du sonore par une dimension narrative, émotive, affective, ayant trait au commun (cf. Reyna, 2018).

3.3.2.2. *Expérience partagée*

Le travail de terrain rend possible, au sein du travail artistique, un contact avec le lieu et ses habitants – humains ou non –, et un partage de l'expérience de création. Le rapport au son et au lieu (au milieu sonore), expérimenté à travers le collectif, est alors radicalement différent. L'écoute se déplace vers le commun, la perception elle-même inclut le collectif. Les logiques particulières se chargent d'une affectivité et d'une émotivité collective : le sujet individuel n'est pas transcendé ni nié, mais conduit à un point d'ouverture. D'autres mondes perceptifs et affectifs viennent se loger dans le champ de ses possibilités concrètes. En résumé, lors d'une écoute partagée, l'expérience perceptive se transforme ; l'expérience affective s'élargit ; le musical change de statut : le social, le partage existentiel, les histoires rendues possibles par le lieu, déterminent notre rapport à l'espace et au temps – et bien sûr au son.

En 2011, Graciela Muñoz et Cristián López ont réalisé un voyage pour enregistrer le Río Baker. Quelques mois auparavant, une lutte s'était tenue là-bas pour empêcher la construction de barrages hydroélectriques (cf. projet HidroAysén²¹⁸). La lutte ayant porté ses fruits, les territoires menacés de submersion étaient désormais hors de danger immédiat. Mais leur avenir était encore incertain (jusqu'à l'abandon du projet, en mai 2012). Il s'agissait donc d'aller les explorer, de se rendre dans les lieux de lutte, etc. Graciela Muñoz et Cristián López ont été hébergés par Rosendo, un natif entretenant un refuge, et sa femme allemande Lily. Ils y sont restés trois nuits, « au milieu de la forêt, au milieu du néant » (*en medio de la noche, en medio de la nada*), parce que la pluie les empêchait d'avancer (le cheval qui les accompagnait ne pouvait plus avancer, il glissait à cause de la boue). Rosendo et Lily étaient au courant du projet et ont pu leur donner des informations sur la lutte et des indications pour se rendre aux points cruciaux (là où devait se construire le barrage, là où ont eu lieu les confrontations les plus décisives, par exemple).

Une telle rencontre, explique Graciela Muñoz (2020), a été déterminante dans le déroulement du projet, et plus généralement dans son rapport au lieu et aux événements. En effet, lorsque nous rencontrons une personne et que nous la laissons nous décrire, nous montrer, et partager ses activités, ses histoires, ses préoccupations, ses valeurs, la possibilité s'offre à nous de nous immerger dans le lieu tel qu'il est vécu par ses habitant·es. Nous nous *familiarisons*, les êtres, les espaces, les choses

²¹⁸ Ce projet de construction de cinq centrales hydroélectriques aurait provoqué la submersion de 5 900 ha de réserves naturelles, et de territoires mapuches (cf. « Comunidades mapuche se opondrán a instalación de torres de alta tensión de Hidroaysén », *BiobíoChile.cl*, en ligne, consulté le 25 avril 2020, <https://www.biobiochile.cl/noticias/2011/05/11/comunidades-mapuche-se-opondran-a-instalacion-de-torres-de-alta-tension-de-endesa-y-colbun.shtml>).

prennent une signification nouvelle, leur logique nous apparaît. Mieux nous connaissons la personne – plus elle s’emploie à nous confronter à son monde – plus son lieu fait sens. Nous nous appuyons sur des éléments de notre propre histoire – des situations analogues – desquels nous extrayons des schèmes impressifs et cognitifs, et ceux-ci nous amènent à construire notre expérience du lieu. Ainsi, un lieu nouveau nous apparaît toujours comme une hybridation – entre du déjà structuré et de l’inconnu, entre un donné extérieur et des associations le reconnectant à l’histoire du sujet. La rencontre avec Rosendo et Lily, inattendue, a finalement pris une place centrale dans le processus de création : elle a déterminé un certain nombre de trajets, de ressentis, s’est répercutée sur la manière d’envisager les lieux et leur histoire, et la manière de les saisir pour les documenter.

Concernant le partage expérientiel au sein du processus de création, nous pouvons également mentionner *Ruta Kawésqar et Oschkan*, productions pour lesquelles Graciela Muñoz est partie à la rencontre de la Patagonie occidentale et de Gabriela Paterito, l’une des dernières représentantes du peuple kawésqar.

3.3.3. Ruta Kawésqar et Oschkan (1) : la place du voyage, l’expérience-limite

La plupart des projets artistiques de Graciela Muñoz, ces dernières années, sont centrés autour de lieux. Mais ceux-ci, dans le travail de l’artiste, ne se présentent pas pour eux-mêmes, mais en tant que matière et résultat d’expériences intenses. Nous l’avons vu, le *field recording*, chez Graciela Muñoz, prend son sens au sein du tissu expérientiel. Mais ce n’est pas tout. Plus que de se construire à partir de l’expérience vécue, il s’agit de l’impacter, d’*expérimenter* sur soi-même. Et l’expérimentation n’est donc pas uniquement sonore, mais aussi existentielle, éthique : « les expérimentations doivent être entières et radicales [*experimentos enteros*] » (Muñoz, 2020). Cela est évident dans le cas de *Ruta kawésqar et Oschkan*. En effet, en 2016, la compositrice s’est engagée, accompagnée de son mari (Cristián López, artiste sonore également) et de leur fils de neuf mois, dans un périple en bateau d’une vingtaine d’heures. Cela leur a permis de rejoindre les canaux dans lesquels vivaient les Kawésqars. L’idée, dit-elle, était de « s’ouvrir au lieu et rencontrer ce qu’il reste d’une culture dans laquelle l’humain et l’eau sont intimement reliés. Nous n’avions pas de plan fixe, nous voulions rester disponibles à ce qui pouvait nous arriver. Nous voulions nous laisser guider par l’intuition, les affects, les nécessités... Nous laisser envahir » (Muñoz, 2020).

Au cours de notre entretien (Muñoz, 2020) est apparu le concept d’« expérience-limite » (proposée par Georges Bataille), c’est-à-dire une expérience au cours de laquelle un sujet expérimente un état à *la limite de ce qu’il est capable d’éprouver*. Ses structures cognitives, sa sensibilité, ses outils pour se socialiser, ses ancrages dans le monde n’arrivent pas à supporter les situations qu’il expérimente. Il doit se réorganiser, en urgence. En résulte une expérience chargée d’affects intenses, un apprentissage existentiel, dans le sens où le sujet prend conscience et apprend à s’orienter dans un monde complexe, substantiellement différent de ceux qu’il connaissait. Les moments de difficulté extrême, de remise en cause fondamentale du sujet et de ses habitudes, de son rapport au monde – de sa capacité à se lier aux fragments de monde auxquels il est confronté (trop d’éléments échappent au sujet pour qu’il réussisse à s’orienter dans les situations qu’il expérimente) – le poussent à

la production de nouvelles conditions d'expérience de résonance (Rosa, 2018). Pour s'en sortir dans ce qui lui apparaît chaotique, il est obligé de se référer à des repères radicalement nouveaux.

En allant chercher au-delà de ce qui constituait ses mondes, le sujet prend également conscience de ses limites. Et puisqu'il sait que le réel excède sa sensibilité et son entendement, il n'a d'autre choix pour réagir à son propre manque que de se mettre en mouvement vers ce qui le dépasse :

Je crois qu'on pourrait appeler « spiritualité » la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité. On appellera alors « spiritualité » l'ensemble de ces recherches, pratiques et expériences que peuvent être : les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard [de l'écoute, etc.], les modifications d'existence, etc., qui constituent non pas pour la connaissance, mais pour le sujet, pour l'être du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité. (Foucault, 1982-2001, p. 159.)

Le sujet se défait de toute la série d'ancrages qui constitue son monde habituel. Ainsi, il est poussé à chercher de nouvelles manières de s'orienter. De nouvelles habitudes, de nouvelles habiletés et un nouveau monde de possibilités. Il s'ouvre à un ensemble de mondes supplémentaires, à des logiques (incluant des logiques sensibles) qu'il ne soupçonnait pas. Cette notion d'« expérience-limite » revêt donc un sens éthique, puisqu'il concerne les orientations existentielles du sujet. Du point de vue d'une « éthique des intensités », que promeut Bataille, elle est même un cap : elle garantit la progression du sujet, l'enrichissement de ses capacités affectives, de sa « puissance d'être au monde ». Comme le dit Foucault, l'expérience-limite est « quelque chose dont on sort soi-même transformé », conduite par la volonté de « [se] changer [soi-même] et ne plus penser la même chose qu'auparavant » (Foucault, 1994, p. 41-42).

Plus précisément, nous pouvons parler, dans le cas de l'expérience de Graciela Muñoz, d'une expérience de voyage, qui est au fond une expérience-limite d'un certain genre : la transformation éthique s'y opère à travers le développement de la connaissance de l'Autre, de ses différences et de ses proximités, et à travers l'élargissement de ce que le sujet suppose être le « fonds commun de la vie » (cf. Bourdeilh, 2010).

C'est donc d'une oreille impactée par les processus inhérents au voyage que la compositrice les écoute, puis souhaite les partager. C'est-à-dire d'une écoute décentrée. En effet, souligne Éric Bourdeilh, l'expérience du voyage conduit à la réalisation, par le sujet, d'un ensemble d'« apprentissages émancipatoires » : 1) une réorientation des logiques et des conduites expérientielles qu'il s'impose ; 2) une intensification et une transformation de la perception ; 3) la hausse des exigences de découvertes, des efforts que le sujet est prêt à fournir, des risques qu'il est prêt à prendre ; 4) l'ouverture à l'altérité culturelle, sensible, existentielle, spatiale (les lieux jouent un rôle primordial dans l'expérience du voyage, et impliquent des transformations subjectives dès lors qu'ils ne se laissent pas saisir selon des rapports habituels). Il existe donc une sorte de dialectique entre la conduite de soi vers

l'inconnu (l'aménagement de situations propices à l'expérience-limite) et l'ouverture à autre chose que la conduite volontaire. Éric Bourdeilh insiste : un tel apprentissage requiert un risque, et il mentionne à ce propos l'idée de Jeanette Winterson, que « ce que l'on risque révèle ce que l'on vaut²¹⁹ ». Autrement dit, « le déploiement de la conscience dépend fondamentalement des dimensions du soi (sensibilité, raison, vision du monde, etc.) que l'on accepte de mettre à l'épreuve de l'altérité » (Bourdeilh, 2010, p. 241). Dans le cas de Graciela Muñoz, l'altérité est logée dans le lieu, la rencontre avec des styles de vie radicalement étrangers et dans le risque que comportait le voyage en bateau.

3.3.4. Ruta Kawésqar-Yagán et Oschkan (2) : une recherche transversale anthropologique et esthétique

L'un des enjeux de l'expérience radicale entreprise par Graciela Muñoz et sa famille était en effet de comprendre le plus finement possible, la culture kawésqare, de s'y immerger, et d'en partager un certain nombre de qualités. Par conséquent, nous souhaitons développer un certain nombre de points anthropologiques et esthétiques à propos de ce peuple²²⁰.

3.3.4.1. Présentation des Kawésqars

Les Kawésqars (parfois nommés les *Alacufes*) sont des nomades dont le mode de transport est le canoë. Ils vivaient originalement dans les canaux de la Patagonie occidentale et « voyageaient d'île en île. Chaque famille avait un feu qui brûlait au milieu du canoë » (Guzman, 2015).

La colonisation (les massacres et les maladies apportées par les colons, arrivés à partir de 1883, les « chasses à l'Indien », la déportation d'individus vers les « zoos humains » européens), l'évangélisation et l'assimilation culturelle et économique ont mis en péril la population, le langage et la culture kawésqare – en 2017 sur 3 448 personnes déclarant appartenir à ce peuple, seules sept parlent le kawésqar ; de plus, le mode de vie et la culture se sont radicalement transformés (sédentarisation, éloignement des canaux).

²¹⁹ Winterson, Jeanette (2000), *The Passion*, Random House of Canada, Toronto.

²²⁰ Le projet mentionne aussi le peuple *yagán* (ou *yamana*). Ceux-ci étaient également des nomades se déplaçant en canoë, et sur un territoire imbriqué à celui des Kawésqars. En plus des canaux, ils partageaient sans doute un ensemble d'orientations sensibles et existentielles (ce qui concerne la vie dans les canaux, le monde perceptif, etc.), mais aussi, globalement, l'alimentation... Et ils possèdent une histoire commune (partant de la colonisation). Nous proposons de nous focaliser sur les Kawésqars, parce qu'il semble que c'est avant tout cette culture qui a intéressé Graciela Muñoz (notamment à travers sa rencontre avec Gabriela Paterito), et en insistant que de nombreuses remarques sont valables pour les Yagáns. Pour approfondir à propos des Yagáns, cf. Ojeda, Jaime ; Rozzi, Ricardo, Rosenfield, Sebastián ; Contador, Tamara ; Massardo, Francisca ; Malebrán, Javiera ; González-Calderón, Julia et Mansilla, Andrés (2018), « Interacciones bioculturales del pueblo yagán con las macroalgas y los moluscos : una aproximación desde la filosofía ambiental de campo », *Magallania*, vol. 46, n° 1, p. 155-181, en ligne, consulté le 7 mai 2020, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/magallania/v46n1/0718-2244-magallania-46-01-00155.pdf>

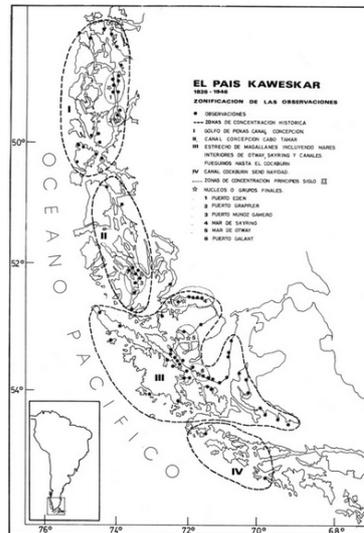


Exemple 10 — À gauche : Puerto Edén : embarcation kawésqare, Gabriela Paterito en train de ramer ; à droite : José Tonko en train de pêcher des oursins²²¹.

Les anthropologues ne sont pas d'accord sur l'époque à laquelle sont apparus les Kawésqars, mais des tombes de plus de 4 000 ans ont été découvertes, vraisemblablement appartenant à la culture kawésqare (lors de l'expédition *Ultima Patagonia*, menée en 2008 par Marcelo Agüero et Bernard Tourte²²²). Ils ont donc, comme le dit poétiquement Patricio Guzman, « cohabité pendant des siècles avec l'eau et les étoiles » (Guzman, 2015). C'est donc une culture vraisemblablement vieille de plusieurs milliers d'années qu'il s'agit de garder en mémoire, et dont il s'agit de maintenir actifs un certain nombre d'éléments. Quelques représentant·es du mode de vie traditionnel kawésqar – un mode de vie entièrement tourné vers les canaux – sont encore vivant·es.

²²¹ Photographie appartenant à la série de photographies prises au cours des trois expéditions linguistiques réalisées par Christos Clairis à Puerto Edén durant les étés australs (janvier-février) des années 1971, 1972 et 1973. Cf. http://christosclairis.fr/fr_FR/galerie/qawasqar/

²²² Voir l'article « Descubren milenarias tumbas alacalufes de más de 4 mil años de antigüedad », publié dans *La Tercera*, le 11 juin 2008, en ligne, consulté le 10 avril 2020 : <https://www.latercera.com/noticia/descubren-milenarias-tumbas-alacalufes-de-mas-de-4-mil-anos-de-antigüedad/>



Exemple 11 — Carte du pays kawésqar²²³, mettant en évidence la dimension archipélique du territoire.

3.3.4.2. Anthropologie des histoires de vie

Dans l'introduction de son article « Memoria del pueblo kawésqar a través de una historia de vida » (« Mémoire du peuple kawésqar à travers une histoire de vie »), l'anthropologue Ángel Acuña (2013) explique que toute une partie du savoir ne se reconnaît pas comme tel, mais circule à l'intérieur des pratiques et des conversations du quotidien. Autrement dit, plutôt que de se fonder dans une rationalité abstraite et (prétendument) neutre, c'est de l'existence singulière, dans les préoccupations, les craintes et les désirs fondamentaux, que le savoir anthropologique émerge. La méthode indiquée, pour comprendre un mode d'existence, est alors d'en éprouver soi-même les difficultés et les joies.

Dans une telle dynamique de recherche, le savoir passe par la confrontation au vécu, à la dimension qualitative du vécu. C'est à travers ces enjeux affectifs et émotionnels que les lieux, les êtres, les choses, prennent un sens, ou changent de sens (que l'on peut « voir autre chose dans les choses », dit Rodolfo Kusch). D'où l'intérêt des rencontres et du partage des « histoires de vie²²⁴ » (Acuña, 2013, p. 100).

²²³ Carte provenant du document suivant : Martinić, Mateo (1989), « Los canoeros de la Patagonia meridional », *Journal de la société des américanistes*, n° 75, p. 35-61, en ligne, consulté le 4 avril 2020, https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1989_num_75_1_1342

²²⁴ « Por tal motivo, para hacer fluir el conocimiento de tales personas, es preciso dialogar en la forma que habitualmente lo hacen, dejando hablar con libertad y contextualizando ampliamente los acontecimientos. En este sentido, las historias de vida pueden desempeñar un papel privilegiado. » (Notre traduction.)



Exemple 12 — À gauche : Gabriela Paterito ; à droite : Gabriela Paterito et Teresa Paterito²²⁵

Concernant le peuple kawésqar, Gabriela Paterito est une personne tout indiquée : une dame « âgée de plus de 70 ans, enracinée dans les canaux de la Patagonie, d'où elle n'a jamais voulu sortir, et a une grande connaissance pratique des coutumes de son peuple » (Acuña, 2013, p. 101). Bien qu'elle se soit sédentarisée depuis plusieurs années, elle reste « peu matérialiste », « non possessive » et « détachée de tout ce qui lui semble superflu » (cf. Acuña, 2013, p. 119). D'une certaine manière, le voyage reste son monde – elle change de domicile fréquemment, relate ses aventures de voyage, conserve ses réflexes et son imaginaire, continue de partager systématiquement ses ressources, etc. Ensuite, en plus d'une histoire personnelle particulièrement mouvementée²²⁶, elle est également un témoin du processus de transformation et d'assimilation qui eut cours à partir des années 1940. Puis, « honnête et sincère », elle est dotée d'une grande mémoire et d'une aisance à s'exprimer. Enfin, puisque son histoire personnelle se déploie dans le cadre de l'histoire du peuple kawésqar, ses récits font converger les enjeux de l'autobiographie et de la mémoire collective. Son expérience propre, marquée par un ensemble d'événements significatifs pour la culture kawésqare en général, permet d'en donner une appréhension particulière, proche du vécu.

Ces événements centraux de la culture kawésqare, ce sont notamment ceux liés au processus d'assimilation sociale et culturelle vécu au cours des soixante-dix dernières années. Cette assimilation s'est concrétisée de différentes façons : les personnes les plus attachées aux canaux – dont fait partie Gabriela Paterito – se sont installées sur place et se sont entourées de meubles et de matériel électroménager (réfrigérateur, baignoire, lit et canapé, etc.) tandis que les autres ont migré vers les villes (comme Puerto Edén). Concernant ces dernières, elles n'ont pas toutes obtenu les subventions

²²⁵ Photographies réalisées par Christos Clairis à Puerto Edén, durant les étés australs (janvier-février) des années 1971, 1972 et 1973. Cf. http://christosclairis.fr/fr_FR/galerie/qawasqar/

²²⁶ L'enfance de Gabriela Paterito fut difficile : « orpheline à l'âge de 8 ans, elle fut ensuite adoptée contre sa volonté, pour ne pas dire kidnappée » (Acuña, 2016, p. 113). Puis, c'est dans la méfiance vis-à-vis des habitants non kawésqars de la région et des loups, qui existaient encore à cette époque, qu'elle a grandi. Pour cela, elle a développé une perception alerte, un esprit critique et un caractère rebelle (cf. Acuña, 2016, p. 113). Elle eut cependant des amis non kawésqares (Laidita y Liria), qui lui servirent d'expérience interculturelle.

de l'État attendues, et les villes dans lesquelles elles sont allées s'installer n'ont pas forcément répondu à leurs attentes. Au contraire, « l'absence d'expectatives, l'exploitation par des entrepreneurs opportunistes et la déception collective ont fait exploser la consommation d'alcool, lieu de déversement des frustrations [...] et a conduit à la déstructuration familiale et sociale²²⁷ » (Acuña, 2016, p. 119-120).

Graciela Muñoz, lors de son voyage en Patagonie occidentale, a rencontré Gabriela Paterito :

Une fois que nous sommes arrivés à Puerto Edén, la personne qui nous logeait nous a présentés à un gardien de parc (notre logement était à l'intérieur d'une réserve nationale). Celui-ci nous a conduits à Gabriela. C'est comme ça que nous l'avons rencontrée. [...] Cette rencontre fut importante pour moi. Je ne saurais pas vraiment l'expliquer, mais je pense que c'est ce qui diffère, la différence entre nos êtres, de nos histoires, de comment elles se sont cristallisées... mais en même temps sans que ce soit inaccessible... Elle m'apparaît vraiment comme un Autre radical, mais qui peut nous toucher. Parce qu'elle accepte, parce qu'elle se prête au jeu de la communication, qu'elle fait l'effort de partager ça. Être en présence d'une telle personne est profondément marquant. (Muñoz, 2020)

Pour cela, il était important pour la compositrice de partager la voix de Gabriela Paterito²²⁸, cette voix plutôt percussive, parfois hachée, dont l'espagnol oscille parfois – ce n'est pas sa langue, elle l'emprunte pour témoigner de l'histoire des Kawésqars. C'est la voix d'une vieille personne (entre 75 et 80 ans²²⁹), plutôt grave, s'éraillant parfois lorsque l'intonation descend. Cette voix exprime quelque chose de singulier ; une intimité, une sagesse : « sa personnalité, ses histoires, ce qu'elle représente, mais aussi sa voix, sa manière de parler l'espagnol... Il faut bien s'imaginer que la voix qui nous parle ne fait que se déployer dans l'espagnol ; c'est une voix d'une ayant vécu presque exclusivement dans les canaux, d'un être modelé par eux... C'est une des

²²⁷ « En cuanto a estos últimos, no todas las familias consiguieron subsidios del Estado, una pequeña paga vitalicia con la que ayudarse; no todos fueron igual de emprendedores, ni Puerto Edén cumplió con las expectativas de desarrollo que suponían tendría. La falta de expectativas, unida a la explotación de las personas por parte de los más oportunistas, y la desilusión colectiva, hizo que el alcohol cobrara protagonismo como aliviadero de frustraciones y provocara estragos en buena parte de la población, tanto en hombres como en mujeres, lo cual ha constituido y constituye en la actualidad un importante elemento de desestructuración familiar y social. » (Notre traduction.)

²²⁸ Le projet *Ruta kawésqar-yagán* est constitué de fragments d'entretiens entre Cristián López et Gabriela Paterito, de prises de son brutes de type paysager et d'une composition (*Oschkan*). Nous pouvons noter, au passage, que les premiers (les fragments d'entretiens) semblent provenir d'une même prise, ayant eu lieu à l'intérieur (probablement la maison de Gabriela Paterito) – il nous semble d'ailleurs entendre quelques chocs contre ce qui serait le mobilier, et le craquement de chaises – ce qui procure un sentiment d'intimité à la scène.

²²⁹ Cf. Acuña, qui en 2013 écrivait qu'elle avait plus de 70 ans.

dernières voix qui portent en elles l'existence, les croyances et les sagesse kawésqares » (Muñoz, 2020).

Au centre des histoires de Gabriela Paterito, on trouve la description de la vie dans les canaux, et de ses exigences. L'un des impératifs de la vie kawésqare est l'apprentissage rapide de pratiques liées à la subsistance dans les canaux : ramasser du bois de chauffage, rapporter de l'eau, savoir pêcher, chasser les loups de mer, ramasser les plantes comestibles, construire rapidement des abris, démarrer et entretenir un feu, garder les enfants les plus jeunes, réaliser des travaux d'artisanat (des paniers de jonquilles, notamment) pour entretenir le commerce. Bien sûr, il fallait aussi savoir ramer, nager et plonger (pour récolter les fruits de mer). En plus de devoir se perfectionner, toute une vie durant, dans ces différentes activités, les membres des communautés kawésqares devaient s'habituer à affronter des conditions météorologiques difficiles (froid, pluie et vent) – voire dangereuses au vu de la fragilité et de l'instabilité d'un canoë face au « gros temps » – et des épisodes réguliers d'incertitude extrême : lors des plus longues tempêtes, il était possible de rester plusieurs jours sans pouvoir se déplacer, avec des réserves diminuant. Il est arrivé fréquemment à Gabriela Paterito de rester plusieurs jours sans manger²³⁰. Au fond, donc, « l'incertitude qui envelopp[ait] le mode de vie [kawésqar] apparaît comme une constante à laquelle il [fallait] s'adapter²³¹ » (Acuña, 2013, p. 103). C'est-à-dire que la vie de tous les jours n'était pas régulière – au contraire, elle dépendait des comportements de la météo et des canaux – ni sans dangers. Au fur et à mesure du développement des relations avec l'« extérieur », mais aussi de la diminution des ressources naturelles due à la pêche et la chasse à grande échelle, à la recherche de produits locaux, s'est également ajouté l'achat de farine, de pâtes, de sucre et de riz, peu à peu devenus incontournables pour réaliser des traversées de plusieurs jours (cf. Acuña, 2013, p. 111). L'introduction de la monnaie, l'impulsion de différentes mesures de l'État chilien ont fini par avoir raison du mode de vie traditionnel kawésqar : la population a rejoint les villes ou s'est sédentarisée. L'autosubsistance, le « vivre sans réserves », sans stocks (*vivir sin reservas*), la cohabitation pacifique (sans chef de communauté) et le nomadisme strict qui avaient caractérisé les Kawésqares vivant dans ces lieux a progressivement muté, sous la pression de l'extérieur, vers une existence aux fondements dictés par les logiques capitalistes (cf. Acuña, 2016, p. 112 et p. 114).

Il s'agit donc, dans les processus de recherche anthropologique et artistique sur la culture kawésqare, d'y porter attention et de protéger ce qu'il en reste, d'entretenir la mémoire politique, et enfin d'activer l'extraordinaire sensibilité qui en était constitutive. Les documents (témoignages, textes, œuvres) sont ainsi propices à une lecture critique de l'histoire et à un renouvellement de l'engagement dans le sensible.

²³⁰ « La travesía de un punto a otro que con buena meteorología solía ocupar tres días, en condiciones adversas se podían demorar dos o tres semanas, ya que remar con una canoa monóxila en condiciones desfavorables supone un enorme riesgo, como bien saben. Es por ello que estar siempre alerta, preparados para afrontar cualquier tipo de adversidad, junto con la prudencia, son requisitos para lograr mayores probabilidades de sobrevivir en un ambiente tan incierto como el de los canales patagónicos. »

²³¹ « La incertidumbre que envuelve el modo de vida de sus coetáneos aparece como una constante a la que es preciso adaptarse. » (Notre traduction.)

Nos propres rapports aux mondes peuvent se laisser affecter, et c'est sans doute cela qui justifie le plus le partage de la mémoire kawésqare.

3.3.4.3. *L'empreinte des lieux sur les sujets*

Les histoires, la mythologie et la spiritualité kawésqares sont tournées vers les canaux, les êtres et choses qui le peuplent. Les contes kawésqars mettent en scène des animaux des canaux (cygne au cou noir, martin-pêcheur, rat, crapaud, *carpintero*), des arbres (arbre de cannelle) ou des astres (le Soleil, la Lune, les étoiles) (cf. Aguilera Faúndez & Tonko Paterito, 2009). Le monde mythologique des Kawésqars est majoritairement peuplé d'animaux-femmes et d'animaux-hommes et, parfois de plantes-femmes et plantes-hommes, et de quelques êtres humains « standards » qui interagissent avec eux (cf. Aguilera, 2003). Dans ce monde-là, la mort apparaît comme un agent de transformation et une possibilité de se « relier à l'origine ». Elle est également une connexion entre le monde des esprits et le monde réel : les animaux-hommes et les animaux-femmes, au moment de mourir dans le monde mythologique, se transforment en animaux terrestres. À l'inverse, lorsqu'un être humain meurt, le passage de son esprit dans le monde des morts peut « se manifester » à travers les rêves, par le biais de l'environnement physique (des sons environnementaux notamment) ou dans les comportements animaux (« une otarie sortant de l'eau et allant hurler », « un dauphin qui s'approche de la terre ») (Aguilera, 2016). Il existe également, dans la spiritualité kawésqare, des esprits particulièrement malveillants, tels qu'Ajajéma, Kwatcho et Mwono. Ajajéma est un esprit inamical (il provoque les accidents) qui dispose des forces naturelles (le « terrible vent nord-ouest qui renverse les embarcations », le feu qui provoque les incendies, etc.). Kawtcho, l'esprit rôdeur de la nuit, est « un géant qui, le jour, marche sous terre, et le jour parcourt les plages ». Le jour, il fait trembler la terre lors de son passage, et la nuit, son odeur fétide agite les chiens. Quant à Mwono, l'esprit du bruit, il réside au sommet des montagnes et des glaciers, se manifeste en les faisant craquer, en provoquant des coulées de pierres, de terre et de glace (cf. Gleisner & Montt, 2014). Ces différentes entités soulignent l'importance des éléments et des phénomènes naturels, mais aussi des atmosphères et des signaux sensibles – particulièrement les sons : le bruit du vent, des montagnes et les avalanches sont les voix d'Ajajéma et Kawtcho, tandis que les aboiements des chiens peuvent révéler la présence de Mwono.



Exemple 13 — À gauche : monticule de coquilles de moules dans un campement de pêcheurs ; à droite : vue²³².

Les Kawésqars ont également développé une toponymie particulièrement fournie : « les îles, îlots, fjords, canaux, fleuves, collines et autres accidents géographiques ont leur nom » (Aguilera, 2016, p. 86). De nombreux lieux insignifiants pour les explorateurs occidentaux sont suffisamment importants pour les Kawésqars pour être nommés. Cela se remarque dans le langage (ce que désignent les mots qui le constituent) et les discours, lesquels sont attentifs à la position détaillée des personnes, animaux et des objets. Leurs formes et leurs comportements spatiaux sont presque systématiquement spécifiés (« parallélisme, circularité, perpendicularité », cf. Aguilera, 2016). Ils sont aussi sensibles à la qualité du sol (lisse, meuble, dur, etc.), aux matières qui le constitue (sable, pierres, galets), aux volumes. Ils ont également une grande connaissance des animaux, des végétaux, ont conscience de la variation de la profondeur de l'eau, de la force du vent (et des endroits plus ou moins exposés), des différences de température, etc. (Aguilera, 2016, cf. p. 100).

Ces différentes informations rendent compte d'une acuité perceptive et un sens de l'espace particulièrement affiné. Elles témoignent également d'une relation aux lieux à la fois esthétique, éthique et spirituelle (c'est ici qu'ils mènent leur vie, que leur existence et leur mode de vie se « justifient », que se manifestent les esprits), tout autant que fonctionnelle.

²³² Photographies prises au cours des trois expéditions réalisées par Christos Clairis à Puerto Edén durant les étés australs (janvier-février) des années 1971 à 1973. Cf. http://christosclairis.fr/fr_FR/galerie/qawasqar/

3.3.4.4. *Instabilité et dissolution*

« Ici, la Cordillère des Andes plonge et ressurgit sous forme de milliers d'îles. C'est un lieu hors du temps, un archipel de pluie » (Guzman, 2015).

Lors de notre entretien avec Graciela Muñoz (2020), celle-ci a longuement parlé de sa recherche du point où l'humain (dans ses dimensions physiques, sociales, psychiques et spirituelles) fusionne avec l'eau. D'où son intérêt pour la Patagonie occidentale et la culture kawésqare, lieu d'une porosité entre l'être humain et l'eau. Le Chili est un pays dont la géographie, considérée du nord au sud, est marquée par la dissolution progressive de la terre dans l'eau. À partir de la ville de Pucón, la terre se fragmente, des lacs apparaissent. En continuant vers le sud, les lacs se multiplient, puis, peu à peu s'inverse l'équilibre terre/eau : au sud de Puerto Mont, les portions de terre sont des presqu'îles et des îles, et les lacs se connectent grâce à des canaux, et se lient à l'océan Pacifique. « On pourrait dire qu'il y a des archipels de terre et des archipels d'eau imbriqués » (Muñoz, 2020). Le continent et la mer ne peuvent être discernés.

Une telle instabilité géographique se reflète dans l'instabilité de la vie dans les canaux et à l'ensemble des instabilités perceptives qu'elle implique : le plancher du canoë comme sol de référence, les mouvements de l'eau, de ses reflets et de ses sons, la complexité des courants, les changements rapides d'atmosphère (apparition soudaine de nuages, de pluie, de vent, préparation d'une tempête). Cette vie, mouvante, située « dans un milieu marqué par les extrêmes » (cf. Acuña, 2013, p. 106) pousse la sensibilité à s'affiner : « le voyage sur les canaux semble s'imprimer sur la mémoire et le caractère de quiconque s'y est exposé et l'a vécu comme son milieu de vie, de manière prolongée²³³ » (Acuña, 2013, p. 104). Cette sensibilité-là permet aux Kawésqars d'apprécier la « beauté de ce monde » (cf. Acuña, 2013, p. 106), de s'y sentir à leur place. Mais, plutôt que de « beauté », il serait sans doute plus juste de parler d'un « *sens* aquatique de l'existence », qui relève, comme le montre ce petit poème, de la nécessité : « Parfois je m'assois face à la mer et je pense : quand pourrais-je retourner naviguer ? Quand serais-je de nouveau en mer ? Mais je sens que je deviens vieux. Tout me donne envie de retourner à la mer, mais je me fais vieux²³⁴. » Mentionnons aussi Gabriela Paterito qui explique : « Je suis née et j'ai grandi ici. J'ai voyagé par les canaux, je suis revenue. Toute ma vie fut ainsi, je suis née, j'ai grandi à la mer. [...] Je ne veux partir d'ici pour aucune raison... Le paysage, la mer... » (entretien avec Gabriela Paterito, *Ruta Kawésqar*).

On peut imaginer que cette présence permanente de l'eau, la situation des êtres humains au milieu des canaux, adossée à la fluidité extrême de l'existence – cette « *présence* du présent » rendue continue par l'impossibilité d'accumuler des

²³³ « El viaje por los canales parece que queda impreso en la memoria y el carácter de quienes han estado expuestos permanentemente a él como medio de vida durante un tiempo prolongado. » (Notre traduction.)

²³⁴ « A veces me siento frente al mar y pienso: ¿Cuándo volveré a navegar? ¿Cuándo estaré nuevamente en el mar? Pero siento que me estoy volviendo muy viejo. De repente me dan ganas de volver al mar, pero estoy quedando viejo. » (Alberto Achacaz Walakial, 1993, notre traduction.)

provisions et de se projeter dans le futur – et à une spiritualité liant les humains aux autres êtres, aux choses et aux lieux, détermine la manière dont les sujets se pensent eux-mêmes, et pensent le monde. C’est tout cela, cette fusion (pragmatique, perceptive, « paysagère », éthique et spirituelle) entre l’existence humaine et l’eau (ici, plus globalement, les canaux), que Graciela Muñoz a cherché à expérimenter, d’abord, puis à capter et à partager.

3.3.5. *Ruta Kawésqar-Yagán* et *Oschkan* (3) : analyses des prises de son brutes

3.3.5.1 *Prises de sons brutes*

Ruta Kawésqar-Yagán inclut une série de documents audios²³⁵ de deux genres différents : 1) des fragments d’un entretien de Cristián López et Gabriela Paterito (quatre au total, durant entre une et trois minutes) ; 2) des prises de son brutes de paysages sonores des canaux (six, en tout, durant entre deux et treize minutes). Nous avons beaucoup parlé du contenu des fragments de l’entretien et mentionné la qualité de la voix. Nous allons maintenant nous focaliser sur les enregistrements paysagers. Tous sont des enregistrements des canaux, majoritairement peuplés de sons d’eau (pluie, vagues, etc.). Nous proposons d’en analyser deux d’entre eux : *Ruta KawesqarYagan 163000 (2)*²³⁶, que nous renommerons « Fragment 1 : pluie sur les canaux » et *Ruta KawesqarYagan 000102 0717*, que nous renommerons « Fragment 2 : vagues²³⁷ ».

L’esthétique générale des enregistrements de *Ruta Kawésqar* est assez particulière : relativement statique du point de vue de la forme (ce qui permet de focaliser l’attention sur les microdynamiques et/ou de laisser l’imagination travailler), et « sale ». En effet, nous pouvons entendre le souffle du vent (ordinaire gommé des *field recordings*), les sons parasites produits par le microphone lorsque de grosses gouttes lui tombent dessus, diverses interférences, des fins brusques (sans *fade out*), etc. L’intérêt de cela est de replacer le microphone dans le paysage sonore : lorsque l’on écoute une telle prise, on peut sentir le rôle du microphone dans la chaîne de production du signal sonore. On sait qu’il est là, qu’il n’est pas neutre, qu’il colore le son. Nous pourrions dire qu’à défaut de nous rapprocher le plus fidèlement possible du paysage sonore, la présence assumée du microphone nous rapproche de l’expérience d’enregistrement. De plus, dans ces cas précis, cette saleté a une cohérence avec les types de sons captés. Dans « pluie sur les canaux », par exemple, les clics du microphone se conjuguent à la dimension granulaire des gouttes de pluie. Puis, le souffle présent dans les deux enregistrements (bande aiguë du spectre active en permanence), donne une épaisseur au paysage.

La staticité, la « saleté », l’aspect radicalement brut des *field recordings* de Graciela Muñoz les différencient des productions de ce genre qui circulent le plus

²³⁵ Que l’on peut écouter sur la page internet suivante : <https://labsonoro.cl/blog/portfolio/rky/>

²³⁶ Que l’on peut écouter à l’adresse suivante : https://soundcloud.com/labsonoro_las/ruta-kawesqaryagan-163000-2?in=labsonoro_las/sets/ruta-kawesqar-yagan-2016#t=0:07

²³⁷ Que l’on peut écouter à l’adresse suivante : https://soundcloud.com/labsonoro_las/ruta-kawesqaryagan-000102-0717

(dont la musicalité est plus « familière », si l'on peut dire). Pour cela, du point de vue du son, un effort est exigé afin de « rentrer » dans les enregistrements, afin de se laisser immerger dans les paysages sonores. Mais cet effort en vaut la peine, puisque se donner le temps d'explorer patiemment ces enregistrements, c'est se frayer un accès à la cohérence que propose Graciela Muñoz, entre la démarche conceptuelle, les processus (expérientiels) de création et les « documents esthétiques » produits – cohérence qui relève de la volonté d'amplifier la sensibilité aux paysages (incluant leur dimension sociale, historique, politique), d'intégrer les « enjeux concrets de la vie et du monde », de créer du « commun expérientiel » (en partageant des histoires et des expériences qui résonneront chez l'auditeur·trice).

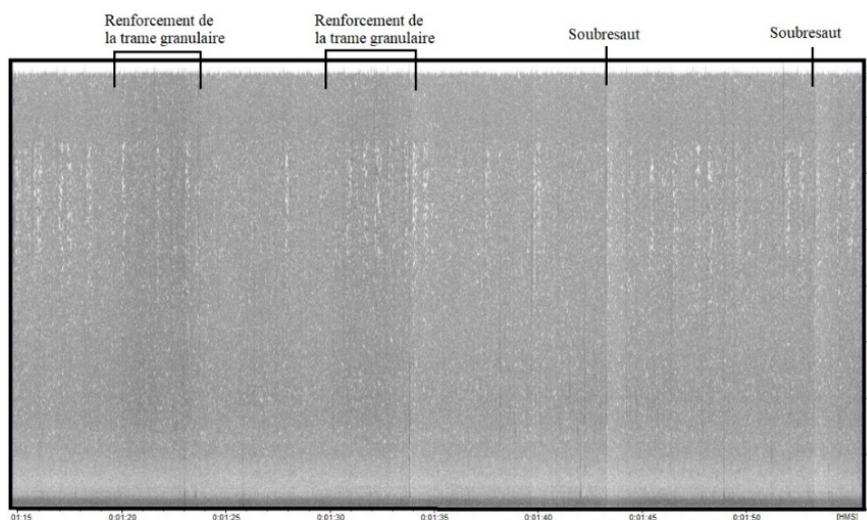
3.3.5.2. *Fragment 1 : pluie sur les canaux*

L'élément central de ce paysage sonore est la pluie. Des gouttes tombent dans l'eau des canaux, et directement sur le microphone (pour cela, nous entendons à l'occasion des chocs plus « volumineux »). Le second élément qui attire immédiatement notre écoute est le son grave du moteur (situé entre 20 Hz et 500 Hz). Ce moteur, c'est celui du bateau qui a amené Graciela Muñoz, son mari et son fils, au cœur de la Patagonie occidentale. Il fait partie du voyage : à l'aller (puis au retour), ils auront passé entre 20 et 24 heures à son bord, au milieu des fjords, des tempêtes et du froid. Le reste de ce qui constitue l'enregistrement, c'est une succession, très éparse, d'événements qui semblent filtrés par le rideau granulaire de la pluie, comme s'ils devaient le traverser pour se ménager une place dans le paysage sonore. Ces événements, ce sont des chants et des piailllements d'oiseaux et les hurlements des chiens.

L'enregistrement est assez long pour une prise si brute (11' 21"), et avec si peu d'événements. On pourrait le qualifier de statique. Cette staticité, renforcée par la cyclicité du son de moteur, encourage l'écoute à sonder les différentes zones du spectre, et à s'ouvrir aux sons à la limite de l'audible. À plusieurs reprises, nous ne pouvons dire avec assurance si nous avons entendu, ou non, un chant d'oiseau. Parfois, ce sont des sons continus que nous n'arrivons ni à distinguer complètement ni à nous enlever de l'écoute : au cours de la minute 10, par exemple, il nous semble entendre un son tenu, très léger, aux alentours du *la* 4 (440 Hz). À d'autres occasions, de la masse sonore du moteur semble se détacher une autre note tenue, aux alentours du *do* 3 (environ 260 Hz), mais il est impossible de savoir si elle se détache acoustiquement ou si c'est notre perception qui varie.



Exemple 14 — Le bateau à moteur d'un « poblador » (suivi d'un canoë kawésqar)²³⁸. On peut imaginer que c'est dans ce type de bateau que Graciela Muñoz et sa famille ont réalisé leurs déplacements dans les canaux²³⁹.

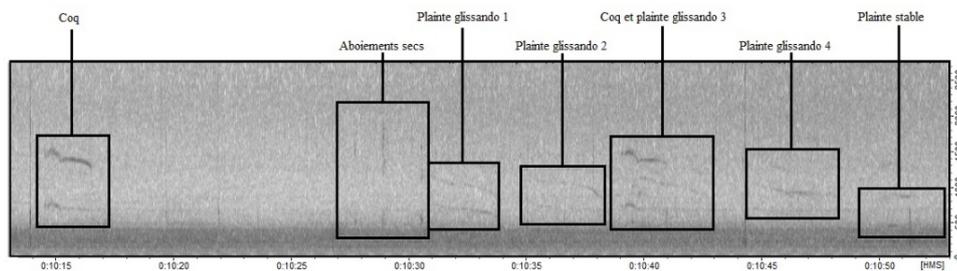


Exemple 15 — Spectrogramme de « pluie sur les canaux » (de 1' 15'' à 2' 00'') mettant en évidence les renforcements de la trame granulaire et les soubresauts globaux du paysage sonore.

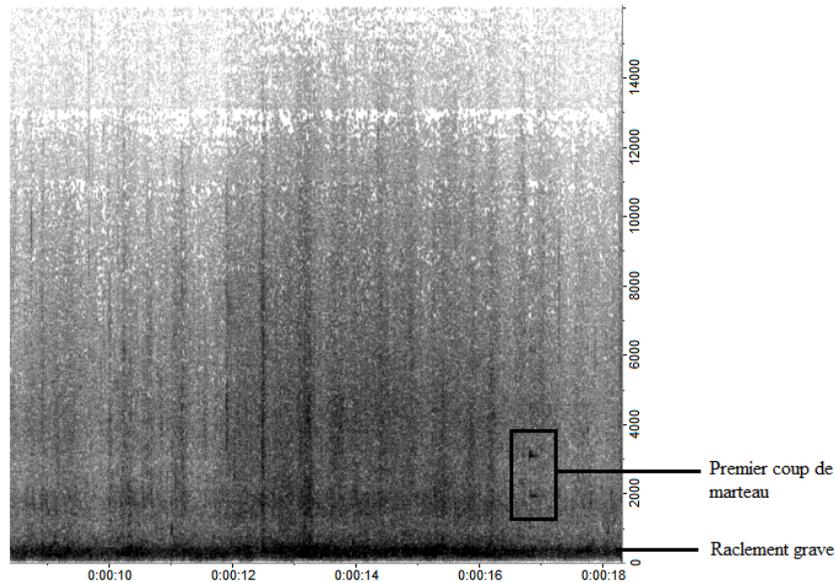
²³⁸ Photographies appartenant à la série de photographies prises au cours des trois expéditions linguistiques réalisées par Christos Clairis à Puerto Edén durant les étés australs (janvier-février) des années 1971, 1972 et 1973. Cf. http://christosclairis.fr/fr_FR/galerie/qawasqar/
²³⁹ Pour venir, ils ont pris un ferry plus conséquent, pouvant accueillir un peu plus d'une centaine de passagers.

Chapitre 3

Cependant, à bien l'écouter, ce fragment possède, bien qu'elle soit très subtile, une dynamique interne. Nous relevons deux éléments allant dans ce sens. D'abord, nous pouvons entendre, tout au long de la pièce, et cela vient la « scander », des « soubresauts » du paysage dans sa globalité. À 0' 15", à 1' 04" à 1' 22", 1' 34", 1' 43", 1' 53", etc., l'intensité baisse sans transition, produisant une sorte de décrochage, léger mais notable. De tels soubresauts se produisent jusqu'à la fin de la pièce, toutes les 10 à 30 secondes²⁴⁰. On peut également remarquer qu'inversement, à 1' 22", 1' 32", 1' 42" et 1' 52", la trame granulaire se renforce, venant gonfler le paysage dans sa globalité (et, par contraste avec la baisse globale d'intensité qui peut suivre, intensifier les soubresauts). À la fin, également, aux alentours de 10' 25", la pluie se densifie légèrement.



Exemple 16 — Spectrogramme de « pluie sur les canaux » (10' 12" à 10' 52").



Exemple 17 — Spectrogramme de « vagues » (de la seconde 8 à la seconde 18), témoignant de l'intensification globale, entre 12" et 17".

²⁴⁰ Parfois, les soubresauts sont particulièrement marqués (à 3' 11" par exemple).

Le second élément dynamique est le surgissement des sons d'oiseaux et de chiens dont nous avons parlé plus tôt, notamment à partir de 6' 09", où les surgissements s'accroissent et s'organisent. Nous pouvons d'abord entendre des sons d'oiseaux divers (à 6' 09", 6' 56", 7' 06", 7' 13", 8' 13", entre autres) puis un coq répétant son chant (à 8' 30", 8' 44", 9' 07", 9' 37", 10' 15"). Enfin partir de 10' 27", ce ne sont plus seulement des sons d'oiseaux qui complètent le paysage sonore initial, mais aussi des hurlements de chiens (qui, d'ailleurs, reliés aux sons des coqs, nous renseignent sur la présence probable d'une habitation proche). Les premiers hurlements, assez brefs, puis, entre 10' 31" et 10' 48", quatre hurlements un peu plus longs, tenus sur trois secondes et opérant des *glissandi* (du *fa* vers le *ré*, approximativement). À 10' 41", les hurlements se mélangent au chant du coq. Puis, enfin, à 10' 50", le son des chiens retentit une dernière fois, (sa hauteur est fixe, c'est un *la* 5, environ 880 Hz).

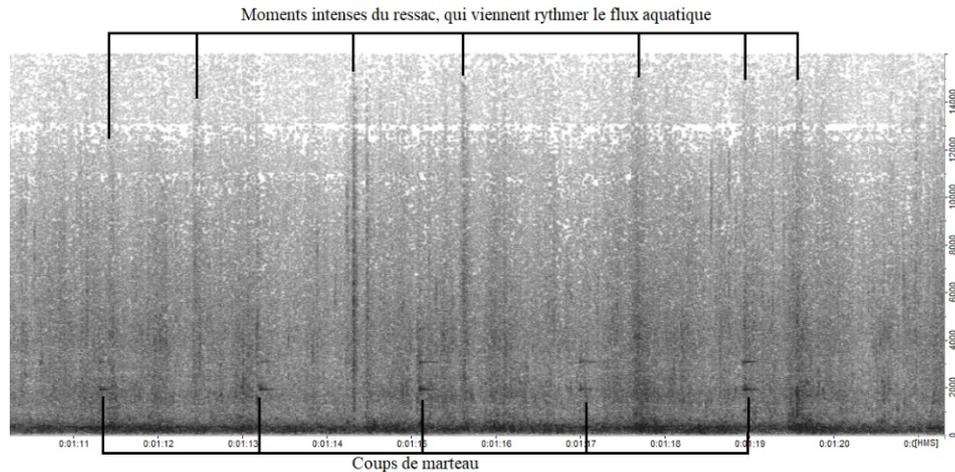
La staticité du fragment joue un rôle immersif. Si l'on se concentre sur le son, notre écoute se focalisera tour à tour sur différents aspects du son. Mais l'attention touche vite ses limites, et c'est un ensemble de sensations plus générales qui prend la place, liées à l'eau et au granulaire (au microscopique, à la multitude, à l'espace comme tissu d'éléments, à notre corps également comme tissu d'éléments, qui peuvent se diffuser dans le lieu). Des images peuvent également survenir : les canaux, le froid, les oiseaux, les chiens et le coq, l'approche d'un village, etc. D'autant plus si l'on connaît les conditions de prise de son : « Il est 16 h 30, nous sommes sous la pluie et j'écoute les gouttes qui tombent. Nous nous déplaçons en bateau, je ne sais plus si c'est l'aller ou le retour de notre trajet. Les coqs et les chiens sont assez énigmatiques, nous devons nous approcher du village. Je me souviens qu'il faisait très froid, et qu'il était difficile de tenir le coup, dehors, sous la pluie, et fouetté·es par les bourrasques occasionnelles. Le rivage était parsemé de congères. » (Muñoz, 2020.) En ce sens, il nous semble que ce fragment 1 peut mener l'auditeur à un endroit où le perceptif et l'imaginaire se lient.

3.3.5.3. Fragment 2 : vagues²⁴¹

« Ce fragment provient d'un enregistrement réalisé sur une berge, où s'amarre parfois un bateau, qui se trouvait à côté de la maison où nous étions logés pour quelques jours. Il est 7 h 17, et des personnes travaillent déjà, un peu plus loin, sur un bateau [...], c'est pour ça que l'on peut entendre des coups de marteau. Une tempête s'approchait, je crois, et la mer commençait à s'agiter : on entend le bruit du vent et de l'océan qui frappent contre le quai. » (Muñoz, 2020.)

Le fragment 2 (« vagues ») est plus court le fragment 1 : il dure 2' 09". Il est d'apparence répétitive, rythmé par le va-et-vient des vagues. Seulement, au fur et à mesure de l'écoute, en se mettant progressivement « à la mesure », à l'échelle, du paysage sonore, l'oreille perçoit une infinité de variations internes. Effectivement, l'intérêt perceptif de cette prise, c'est la révélation progressive et dynamique et la complexité de l'eau, dont le son est à la fois *un* son et une infinité de « micro-constituants », qui se situe à la convergence de la structuration rythmique et de la pure fluidité.

²⁴¹ Que l'on peut écouter à l'adresse suivante : https://soundcloud.com/labsonoro_las/ruta-kawesqaryagan-000102-0717



Exemple 18 — Spectrogramme de « vagues » (de 1' 10" à 1' 21") montrant le jeu contrapuntique entre le ressac et les coups de marteau.

Lorsque certaines vagues s'écrasent, elles produisent un « coup sonore », un choc, d'une courte durée et à l'attaque brève. Ces coups sont des sons que l'oreille circonscrit assez clairement, dont elle détermine les contours. À 1' 17", par exemple, nous pouvons entendre trois vagues aux basses intenses, puis après un retour au calme, d'autres chocs brusques (à 1' 37", 1' 43" et 1' 45"). Seulement, ces coups semblent émerger du flux global de l'eau. Il n'y a pas de frontière entre la « strate des coups » et celle de « l'écoulement permanent²⁴² », mais une continuité. Au fur et à mesure de l'écoute (et des réécoutes), il nous semble que cette prise nous confronte à la corporalité particulière de l'eau, à sa matérialité fluide et épaisse – tant sur le plan du son que de l'imagination. Mentionnons également les « raclements » dans les graves (sans doute dus au vent s'engouffrant dans le microphone : au début, cette strate grave est présente, on entend un regain vers la seconde 4, puis vers les secondes 8-9 ou encore vers la seconde 20), qui, tout au long de l'enregistrement, ajoutent du « corps » au paysage sonore, et produisent une strate dynamique supplémentaire. À travers la « corporalité », la « masse » des chocs, on imagine la proximité du microphone et de l'eau.

Une autre caractéristique de la pièce va dans le sens d'une écoute hybride (entre fluidité énergétique et émergence de moments rythmiquement formés) : la dimension granulaire de la prise. Bien que celle-ci soit beaucoup moins flagrante que dans la prise précédemment analysée, nous pouvons noter la présence de « grains », comme si l'on pouvait entendre les gouttes qui composent les vagues, s'unissent jusqu'au

²⁴² En effet, l'une des strates correspond à un *écoulement* permanent. Cette strate est parfois recouverte par l'activité sonore des chocs, mais dans les creux dynamiques ressurgit chaque fois la mélodie radicalement fluide de l'eau (qui acoustiquement se définit comme une multitude de hauteurs se succédant très vite).

moment où les vagues se brisent, redevenant alors des unités d'eau, puis regagnant séparément le flux général des canaux.

À un niveau formel plus large, le profil énergétique de la prise semble suivre le modèle des vagues, suivant une logique de « retenues » (retenues précaires, prêtes à déborder) et de « décharges » (soudaines et imprévisibles malgré la répétitivité apparente). Lors de ces décharges, le paysage sonore se densifie durant quelques secondes (cette densification opère à partir de la seconde 12, jusqu'à la seconde 17, puis à 28, jusqu'aux environs de la seconde 34).

Pour l'instant, nous n'avons parlé que des sons de l'eau. Mais un autre élément, certes très occasionnel, caractérise la pièce. En effet, si le début du fragment nous présente un paysage « élémentaire » – l'activité de l'eau, un peu de vent – et acoustiquement dépourvu de toute présence humaine... très rapidement retentit un son percussif d'une autre nature (d'abord deux fois aux secondes 16 et 20). Mais il est alors difficile de se représenter la source de ce son, et c'est lorsqu'il sera répété cinq fois (à partir de 1' 12", un peu moins d'une fois par seconde) que l'on peut la supposer : c'est un marteau. Un ouvrier est en train de faire des réparations sur son bateau, venant compléter la cyclicité globale des sons de l'eau, produisant un jeu contrapuntique avec le ressac.

3.3.5.4. Remarque conclusive des analyses

Dans ces deux prises, la fusion entre l'eau et l'humain est représentée de deux manières différentes : dans la première, c'est le fond sonore qui est lui-même hybride, composé des sons de la pluie et du moteur ; dans la seconde, les sons de l'activité humaine semblent émerger d'un paysage sonore aux premiers abords sans traces humaines – ils semblent également y rester liés : la dynamique des sons de marteau fait rythmiquement contrepoint avec celle du ressac. Mais cette fusion, surtout, opère à un niveau plus « perceptif », comme si nous « entrions » dans le son des vagues ou de la pluie, jusqu'à les explorer de l'intérieur.

Un autre point commun entre ces deux prises, est le fait que leur dimension statique incite à une écoute exploratrice et « réveille l'imagination paysagère » (Muñoz, 2020). Cette imagination mobilise en premier lieu la sensation, et nous présente des scènes globales : le canal au volume irréprésentable, les gigantesques flux d'eau qui y transitent, le temps récessif des canaux, qui maintient dans l'actualité un certain nombre de qualités que les Kawésqars ou les Yagáns expérimentaient déjà il y a plusieurs milliers d'années.

Puis, enfin, il y a ce troisième point commun, peut-être moins tangible pour l'auditeur : il renvoie à des moments vécus intensément. « Pourquoi j'ai gardé ces fragments ? Parce qu'ils contiennent des petits blocs d'affects liés à notre histoire, à l'histoire de Gabriela. Ce sont des choix affectifs autant qu'esthétiques. » (Muñoz, 2020.)

Nous proposerons d'appeler ces prises de sons publiées de « documents artistiques », parce qu'en elles le sens esthétique et le sens documentaire des sons sont jumelés. La dimension indiciaire des sons et des paysages sonores (leur pouvoir de renvoyer à d'autres situations vécues, réellement vécues, que celle de l'écoute) participe directement à la production de perceptions, d'atmosphères, d'affects. En ce sens, une telle musique est documentaire.

3.3.6. Ruta Kawésqar-Yagán et Oschkan (4) : analyses de

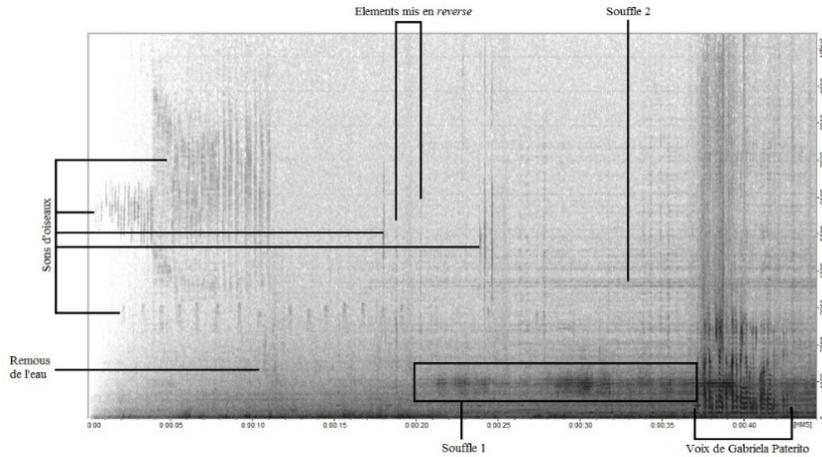
Oschkan

À la différence des prises brutes publiées, la pièce *Oschkan* est une composition (les enregistrements ont été montés, traités, de la guitare a été ajoutée). Celle-ci a été réalisée par Cristián López et Graciela Muñoz.

L'élément central de la pièce est la voix de Gabriela Paterito. Celle-ci intervient quatre fois : 1) de 37'' à 47'', après ce que nous nommons « l'introduction » ; 2) de 1' 14'' à 1' 28'', au sein de la partie 1 ; 3) de 2' 46'' à 3' 08'', au centre de l'architecture de la pièce, c'est-à-dire venant marquer la transition de la partie 1 à la partie 2 ; 4) de 6' 23'' à 6' 33'', avant ce que nous appelons « la conclusion ». Nous avons déjà commenté l'importance de la voix de Gabriela Paterito dans les projets de Graciela Muñoz : mais, ici, la Kawésqar parle sa langue natale. Nous qui ne la connaissons pas, nous nous focalisons sur les qualités morphologiques (notamment ayant trait aux durées et à l'articulation) et sur la charge expressive de la voix (ici relevant d'un mélange de douceur et de l'autorité d'une sage femme ancienne : que l'utilisation d'une langue ancestrale vient renforcer). Si nous ne savons pas ce qui est raconté, nous savons tout de même que c'est *un* conte kawésqar qui est déclamé. Nous n'avons pas d'informations sur son contenu, mais, expliquent Cristián López et Graciela Muñoz, il s'agit d'une des histoires préférées de Gabriela Paterito, que son père lui racontait lorsqu'elle était petite (et c'est aussi l'un des rares souvenirs de son père).

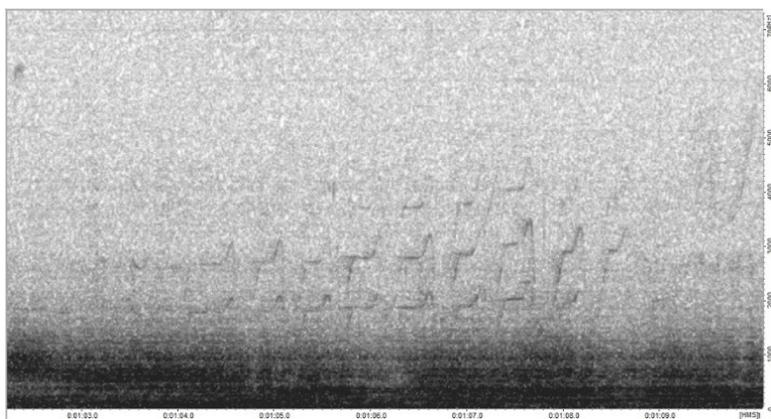
Lors des premières secondes, nous entendons quelques oiseaux chanter. D'abord un gazouillis continu, suivi d'un second, plus aigu, ainsi que des piaillements brefs et réguliers. Puis, très rapidement, un « fond paysager » entre. Si nous l'appelons « fond », c'est parce qu'il est très minimal : un léger souffle (sans doute un mélange du souffle du microphone et d'un léger vent, grâce auquel nous pouvons nous représenter un espace) et quelques remous aqueux. Aux alentours de la seconde 20 entre une bande spectrale (un autre souffle) ramassée autour de 1 000 Hz, complétée par une bande plus aiguë (aux alentours de 3 600 Hz) émergeant progressivement.

Ça et là, de brefs sons d'oiseaux apparaissent, ainsi que de courts sons transformés (temporellement renversés, mis en *reverse*) (19'', 21''-22'', 26''-27'', 31'', 33''-35'', mentionnons aussi 49'' et les secondes qui suivent ou 59'' et les secondes qui suivent. Puis, après presque deux minutes sans événements en *reverse*, ces derniers reviennent, de 2' 35'' à 3' 10''). Ils produisent une première série d'événements aux aspects mystérieux que nous pouvons interpréter comme des « interférences paysagères ». Nous pourrions qualifier cela, cette survenue d'éléments extraordinaires dans une scène jusqu'alors vraisemblable, de « fantastique » (« Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel », écrit Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* de 1970). Un autre élément est à même de générer un tel ressenti : à 1' 05'', un son d'oiseau voit sa hauteur progressivement altérée, peu à peu transposée vers les aigus, par les moyens d'un traitement sonore (à l'oreille, il est évident que cette variation n'est pas naturelle). Un son d'oiseau du même type est audible un peu plus tard dans la pièce, à 3' 08''.



Exemple 19 — Spectrogramme de *Oschkan* (début-45'').

La dimension étrange de la pièce est complétée par la présence d'une nappe continue, toute la première partie durant. Dès la seconde 20, un son complexe (avec deux régions de fréquences émergentes, aux alentours de 1 000 Hz et de 3 600 Hz) entre. À partir de la seconde 55, il subit un filtrage, et la fréquence la plus prégnante module, d'abord très fréquemment, puis ces fréquences se stabilisent sur des durées plus longues : à 1' 37'', la fréquence est située aux alentours du *fa*#4 (728 Hz) particulièrement ; puis, à 2' 17'' (jusqu'à 2' 58''), c'est plus ou moins un *si*4 (aux alentours de 950 Hz). Nous pouvons remarquer également une fréquence grave, s'installant à partir de la seconde 40 et devenant particulièrement audible à la seconde 57. Elle se situe proche du *sol*2 (190 Hz) et donne une « assise » à la partie (à partir de 2' 20'' ce son grave n'est plus continu mais répété, pouvant faire songer à des tambours). La première grande partie (jusqu'à 3' 20'') est donc caractérisée par l'omniprésence de sons massifs (spectralement complexes ou profondément graves) et continus.



Exemple 20 — Spectrogramme d'*Oschkan* (1' 02"-1' 10") mettant en évidence les variations de hauteur au chant d'un oiseau.

À 1' 50", nous entendons, dans le lointain, des cris d'enfants. La présence de ce son est fortement évocatrice et très ambiguë : sans doute l'apparition de ces sons témoigne, confusément, à la fois de la présence effective d'enfants dans le paysage sonore des canaux, d'une mémoire (à la frontière de l'imaginaire) des enfants kawésqars qui se sont construits ici, de l'enfance de Gabriela Paterito et enfin de la place de l'enfant de Graciela Muñoz et Cristián López dans l'expérience du voyage.

Quelques secondes après ces apparitions enfantines (à 1' 58"), un *glissando* de guitare retentit et, dans son sillage, émerge un son proche de la guimbarde (qui voyage dans les harmoniques d'un *ré*), durant jusqu'à 2' 17". Mais la guitare était apparue quelques dizaines de secondes avant, d'abord par petites touches : à 1' 34" et 1' 37", elle émet de courts sons évoquant des gouttes. Ensuite, à 2' 05", elle laisse résonner des harmoniques, à volume relativement réduit. C'est à partir de 3' 21" et jusqu'à 6' 23", qu'elle s'empare de son rôle central : un *ostinato* s'installe, constitué des sons de vagues (ceux du second fragment, « Vagues », analysé : les sons de marteau certifient cela) et de deux notes de guitare (*la* et *si* grave qui alternent toutes les 3-4 secondes). De 4' 07" à 6' 22", sur cette base, la guitare développe une sorte de thème construit autour de trois procédés : les *glissandi*, les répétitions d'une même note, les arpèges d'harmoniques. Habituellement peu présents dans les compositions à partir de paysages sonores, les instruments de musique peuvent permettre de prendre de la distance à la dimension documentaire induite par l'utilisation de « sons du monde réel ». C'est ici le cas, et toute la partie de la pièce où la guitare est l'élément central (entre 3' 10" et 6' 23") relève de l'« audio-fiction ». Ainsi, à certains moments, le rôle de la guitare est, plus ou moins, de produire une « bande-son » pour les scènes imaginaires que nous nous représentons. Pour Graciela Muñoz, une telle utilisation de la guitare « constitue la possibilité de manifester la dimension mystérieuse contenue dans les lieux, et dans l'expérience que nous y avons faite » (Muñoz, 2020).

Après cette longue partie caractérisée par la place centrale de la guitare, la voix de Gabriel Paterito résonne une dernière fois, succinctement (une dizaine de secondes seulement). Lorsque celle-ci se stoppe, à 6' 33", elle laisse place au bruit de fond à peine audible des canaux. L'image d'une dissolution dans l'eau peut, là encore, émerger : depuis l'intensité de la guitare qui précède, en passant par la voix, jusqu'au bruit de fond du canal et son évaporation progressive.

3.3.7. Conclusion des pages sur Graciela Muñoz

Le *field recording*, chez Graciela Muñoz, s'inscrit dans un processus de recherche, artistique, anthropologique et éthique. Le sensible joue un rôle particulier dans un tel processus : il fait office de guide, de preuve et de moyen pour communiquer avec soi-même, les autres et le monde environnant. Le *field recording* est alors un prétexte, un témoin et moyen de produire des « documents artistiques » permettant le partage de l'expérience vécue. L'écoute des lieux, de leurs voix et de leurs histoires, constitue le centre du travail (incluant le sens existentiel et social de l'idée de « travail ») de l'artiste.

Dans un projet comme *Ruta Kawésqar*, le rapport esthétique au monde, les réflexions sur la vie humaine en général et l'expérimentation existentielle particulière se rejoignent. La confrontation à l'immensité et à la complexité des canaux et la

rencontre d'une culture singulière permettent au sujet de se distancier de ses activités et pensées habituelles. Cette mise à distance, parfois douloureuse (les difficultés du voyage, la crainte provoquée par la perte de contrôle et le mouvement vers l'inconnu), permet cependant de laisser un espace pour découvrir de nouveaux « axes de résonance » (cf. Rosa, 2018), c'est-à-dire de nouvelles manières de faire émerger du sens, de s'orienter dans le monde.

« Les moments d'expérience intense de résonance [...] s'accompagnent toujours d'une puissante aspiration : ils recèlent la *promesse* d'une autre forme de relation au monde – on pourrait dire : une promesse de guérison (d'adéquation psychique, physique, sociale entre le sujet et le monde) – et procurent l'intuition d'une connexion profonde ; mais ils ne suppriment pas les formes d'étrangeté et d'indisponibilité qui s'y mêlent [et les rendent possibles] », écrit Hartmut Rosa (2018, p. 212). Il ajoute également que, pour que cela puisse survenir, il faut que le sujet soit dans une attitude de confiance minimale, qu'il porte une « sensibilité résonnante fondamentale est la condition d'une attitude non réifiante [non réductrice] à l'égard de ce qui apparaît de prime abord dans son étrangeté radicale, incompréhensible et déroutante » (Rosa, 2018, p. 217). Dans le cas de Graciela Muñoz, le désir de rencontrer les Kawésqars et la pensée du risque comme moteur d'apprentissage étaient donc requis. Mais pourquoi ce détour par le concept de « résonance » ? Parce qu'elle peut expliquer ce qui se joue au cœur du *field recording*, qui nous apparaît comme une manière de documenter des expériences de résonance et de partager les dynamiques de résonance (en initiant chez l'auditeur la production des conditions requises pour vivre une expérience analogue).

Enfin, pour conclure, nous souhaitons expliciter quelques-unes des questions qui ont accompagné, en filigrane, nos recherches sur le travail de Graciela Muñoz : jusqu'où peut-on voir/écouter un paysage avec les yeux/oreilles d'un·e autre, l'écouter avec les oreilles d'un·e autre ? Jusqu'où peut-on se rapprocher du sentir avec lequel un·e autre radicalement éloigné·e appréhende le monde ? Ces questions permettent d'affiner les stratégies et pratiques qui permettent et intensifient le partage de nos expériences – pratiques dont le *field recording* fait partie.

3.4. MORPHOLOGIE ET REPRÉSENTATION : ÉCOLOGIES DE L'ÉCOUTE DANS *LA SELVA* DE FRANCISCO LÓPEZ²⁴³

Les pages qui suivent ont été écrites à deux. Elles ont fait l'objet d'une double publication, en français, dans le n° 26 de la revue *Filigrane*, et en espagnol dans l'ouvrage collectif *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (2021, UNL Ediciones). Elles ont été pensées dans la perspective de la présente thèse, et sont donc réexposées ici avec uniquement quelques légères modifications. Une telle décision peut sembler surprenante, puisque l'exercice de la thèse est censé être solitaire. Si nous avons décidé de contourner les règles, c'est parce qu'il nous semble que, dans une telle thèse, un tel processus de travail a tout son sens. En effet, l'idée de commun, sensible et théorique, est souvent mobilisée, et comment mieux la concrétiser qu'en se plongeant de manière effective dans une réflexion et un

²⁴³ Cette partie du chapitre a été coécrite avec Alejandro Reyna. Elle a été publiée, avec le même titre, dans la revue *Filigrane*, n° 26.

travail d'écriture à plusieurs. Cette décision est également l'aboutissement d'une longue discussion sur la diffusion des travaux scientifiques. Unir nos forces – celles d'un doctorant en cours de rédaction de thèse et celles d'un docteur en fonction – nous a semblé une solution évidente pour pousser l'exigence de nos recherches respectives, mais aussi pour accroître les motivations et le sens de nos recherches. C'est aussi une décision militante, car la recherche en musicologie à tout à gagner dans le travail en collectif, dont l'écriture en collectif – qui, par ailleurs, est sans doute plus lente, du fait des nombreux compromis et ajustements qu'elle nécessite.

3.4.1. Introduction

La complexité des environnements sonores, leur richesse spontanée, le rythme inhabituel du flux des événements sonores – toutes ces caractéristiques ont influencé ma façon d'appréhender la création sonore. J'utilise des changements dramatiquement lents, des dynamiques d'intensité extrêmes (depuis les limites de la perception auditive jusqu'au seuil de la douleur), je me focalise particulièrement sur les sons à large bande et leur complexité – je m'inspire de tous ces processus, que l'on trouve dans la réalité sonore de la nature²⁴⁴. (López, 2000, nous traduisons.)

Lorsque nous avons décidé d'écrire ensemble un texte autour du *field recording*, l'idée de travailler sur *La Selva* est venue très spontanément. Déjà parce que nous apprécions tous les deux cette pièce de Francisco López²⁴⁵ et, sans doute, parce que nous sentions que le compositeur espagnol témoignait, à travers celle-ci, d'un engagement dans l'expérience du milieu sonore analogue à celui que nous cherchions à expérimenter. En effet, afin de préparer une semaine de réflexion et de pratique en lien avec l'enregistrement de terrain²⁴⁶, nous réalisons des sorties d'écoutes et de

²⁴⁴ « The complexity of the sound environments, their natural richness, the unusual pace of the flow of sound events – all these features have influenced my way of understanding the creation of soundworks. I use dramatically slow changes, extreme level dynamics (from the limits of hearing perception to the threshold of pain), an intense focus on broadband sounds and their complexity – all the things you find in the sonic reality of nature. »

²⁴⁵ Francisco López est une figure influente dans le champ de la musique expérimentale et des arts sonores. Il travaille sur des formes variées, allant du concert-performance aux installations, en passant par les ateliers d'écoute et de prise de son. En plus d'être musicien et artiste sonore, il est un spécialiste de la dynamique des systèmes biologiques. Dans son entretien avec Russell Cuzner, pour *Music Machine Magazine*, il explique que son travail de terrain en tant que biologiste lui a permis d'expérimenter la complexité et la musicalité du monde, notamment à travers l'hétérogénéité et les contrastes radicaux qui existent dans la « réalité sonore de la nature » (cf. López, 2010).

²⁴⁶ Il s'agissait du séminaire « À l'écoute des lieux », prévu en mars 2020, qui devait avoir lieu à l'UNL (Universidad Nacional del Litoral), mais qui fut annulé au dernier moment à cause de la crise sanitaire, tout juste arrivée en Argentine (la semaine de séminaire fut remplacée par la première semaine de confinement !). Ce séminaire s'est finalement tenu en ligne à l'automne

prises de son autour du fleuve Colastiné, dans la province de Santa Fe, en Argentine (où habite et travaille Alejandro Reyna). Au cours de ces sorties, en complément de notre travail pour ce séminaire, nous nous sommes régulièrement rendus dans les bras du fleuve – ses nombreux bras et ses nombreuses îles. Partager de telles expériences du fleuve (de son espace, de ses sons, de ses énergies) fut très puissant. Rester en silence, à deux, au milieu de l'eau sur nos kayaks pour explorer et enregistrer la multitude des voix qui composent le milieu sonore du fleuve est une expérience rare, intense et productrice de sens pour les musicologues que nous sommes. C'est cela que la pièce de Francisco López a fait résonner : nous y avons en effet décelé une sensibilité fine au lieu et la volonté de partager cette expérience à travers un travail de création musicale. Et cela donnait une légitimité à notre entreprise : il nous semblait que nos expériences nous permettaient de saisir les enjeux compositionnels, esthétiques et affectifs de *La Selva* – dont le contenu musical est rarement analysé en profondeur²⁴⁷, malgré le fait qu'elle soit l'une des pièces mêlant enjeux écologiques et enjeux compositionnels les plus mentionnées dans les sphères de l'écologie sonore. Nous avons donc voulu en savoir plus : 1) sur ce que contient la pièce et sur sa construction morphologique ; 2) sur la place que l'expérience concrète y tient ; 3) sur la portée écologique d'une telle entreprise.

Comme son titre l'indique, une des raisons profondes de cette analyse est d'examiner les points de convergences qui existent entre la musique et l'écologie (au sens où elle inclut les enjeux sociaux et les rapports à soi-même, nous développerons cela par la suite), sur lesquels nous réfléchissions séparément depuis un certain temps. Précisons que la « musique » et le « musical » ne sont pas ici des catégories hiérarchisantes, outils de domination et d'exclusion – où l'on distingue ce qui relève du musical de ce qui n'en relève pas à partir de considérations ethnocentriques, androcentriques, patriarcales ou même anthropocentriques. La « musique » et le « musical » ne sont pas, ici, des chapelles à défendre, mais des outils conceptuels à partir desquels nous pouvons comprendre, critiquer et transformer nos relations au monde – Carmen Pardo Salgado (2016) propose d'« habiter le monde en artistes et en musicien·nes ». Dans ce sens, la « musique » et le « musical » sont des termes nous permettant de nommer un certain type de rapport – sensible – que nous entretenons avec le monde. Avec l'analyse musicale qui suit, autant dans sa dimension morphologique (première partie) que représentationnelle (deuxième partie), nous proposons d'examiner ce qui s'est passé lors de notre écoute des sons de *La Selva* : les formes que nous avons perçues, les affects qui nous ont traversés, les histoires que nous avons construites. En ce sens, proposer une analyse musicale, c'est chercher à partager la manière dont nous avons été touchés, enthousiasmés, par une expérience ou une série d'expériences (ici une série d'expériences d'écoute de *La Selva*). Il s'agit également de motiver un engagement dans le son qui produise du sens : du sens esthétique et éthique – qui nous aide à produire des dynamiques grâce auxquelles nous entrons en contact « résonnant », (cf. Rosa, 2018) avec le monde, et qui nous aiguille dans notre existence, dans notre recherche de manières de « vivre comme il faut ». En

2020, et le projet de recherche a fini par aboutir au numéro 26 de la revue *Filigrane* (en français et en anglais) ainsi qu'à un ouvrage collectif (en espagnol).

²⁴⁷ Les références à *La Selva* que l'on trouve chez Nadrigny (2010), Solomos (2019), Norman (2012), Kim-Cohen (2009) ou encore Cox (2021) sont plutôt de l'ordre d'une réflexion philosophico-esthétique, et ne proposent pas d'analyse précise du contenu sonore.

résumé, nous avons donc travaillé pour produire et partager des manières d'écouter *La Selva*, avec pour horizon la volonté d'enrichir nos manières de nous ouvrir, par le son, à ce qui nous englobe.

La problématique de notre travail rejoint cette vieille interrogation à propos des rapports entre la dimension morphologique et la dimension représentationnelle (dans les mots de López) ou documentaire (nous préférons ce qualificatif) de la musique²⁴⁸ ; ou, pour le dire avec Martin Kalteneker, la question de la « tension poétique » entre la possibilité de composer la matière sonore et celle de faire office de « fenêtre radiophonique » ouvrant sur le réel (cf. Kalteneker, 2013, p. 537). Partant de ces questions, nous avons rejoint une série de réflexions issues de l'écologie sonore, reliant l'analyse des dynamiques de l'écoute et de leurs rapports aux enjeux d'une écologie sonore. Ainsi, formulée sous forme interrogative, la problématique est la suivante : comment, à partir de *La Selva*, se déploient les dimensions morphologique et documentaire de l'écoute ? Quels rapports y entretiennent-elles ? Quelles implications écologiques sont en jeu dans ces deux dimensions de l'écoute, tant séparément que dans leur rapprochement ? Pour y répondre, nous avons choisi de suivre le plan suivant : d'abord, nous analyserons la construction formelle et la richesse de la « matière sonore » de la pièce ; ensuite, nous exposerons notre réflexion à propos des dynamiques représentationnelles qui opèrent lorsque nous écoutons la pièce ; enfin, nous étudierons les implications écologiques de l'écoute morphologique, de l'écoute représentationnelle et de leur interaction, et proposerons un commentaire écosophique des dynamiques induites par *La Selva*.

3.4.2. Morphologie

Dans le livret accompagnant le disque se trouve un essai de Francisco López. Celui-ci y plaide pour l'écoute du son *en soi*, pour la réorientation de l'écoute vers les caractéristiques internes du son. Pour ce faire, il propose à l'auditeur·trice de s'éloigner des projections « représentatives » que son écoute peut générer. Iel pourra alors se focaliser sur les propriétés acoustiques (la façon dont le spectre, le temps et l'espace sont occupés) et les relations entre les sons (intervalles, phrases, transitions, etc.) :

Ce que je défends ici, c'est la dimension transcendante de la matière sonore elle-même. Dans ma conception, l'essence de l'enregistrement sonore n'est pas de documenter ou de

²⁴⁸ On peut retrouver cette question formulée de nombreuses manières dans l'histoire musicale et musicologique. Il est intéressant de lire, dans ce sens, *À la recherche d'une musique concrète* de Pierre Schaeffer, où, au moment de la composition des *Études de bruits* de 1948, l'auteur hésite à laisser les sons de trains tel quels ou les modifier pour cacher leur source (cf. Reyna, 2016). Puis, là où Francisco López parle de « matière sonore » (*sound matter*) et de représentation, Luc Ferrari mentionne les tensions entre musique concrète (écoute réduite) et « musique anecdotique », François Delalande de celles entre « l'écoute taxinomique » et « l'écoute figurative », et les théoricien·nes et praticien·nes de l'écologie acoustique (tel·les que Murray Schafer, Barry Truax ou Hildegard Westerkamp) insistent sur la différence entre composition électroacoustique (ou acousmatique) d'un côté et *field recording* ou *soundscape compositions* de l'autre...

représenter [...] mais plutôt une façon de se concentrer et d'accéder au monde intérieur des sons. Lorsque le niveau représentationnel/relationnel est mis en valeur, les sons prennent une signification ou un but restreint, et ce monde intérieur se dissipe. Par conséquent, j'adhère directement au concept original de Pierre Schaeffer d'« objet sonore » et à son idée d'« écoute réduite »²⁴⁹. (López, 1998, nous traduisons.)

Cet engagement n'est pas uniquement théorique : on sent à l'écoute de *La Selva* l'importance de la dimension morphologique. L'objectif de cette première section est alors d'analyser la manière dont se construit le développement morphologique de l'œuvre. Nous chercherons à décrire comment notre perception auditive peut s'organiser, à quels niveaux, suivant quelles constantes, etc. Pour cela, nous proposons de nous appuyer indirectement sur la méthodologie schaefferienne (reprise plus tard par Chion et Thoresen) basée sur le repérage 1) des éléments et caractéristiques sonores qui donnent consistance à des parties unifiées (appelés « caractères » par Schaeffer) et 2) des éléments et caractéristiques qui produisent de la variation à l'intérieur de ces parties (appelés « valeurs » par Schaeffer)²⁵⁰.

L'analyse qui suit se propose de travailler sur deux niveaux. D'abord, nous nous concentrerons sur la forme globale : nous verrons comment, tout au long du déroulement de la composition, différentes sections émergent, articulées par la pluie et sa très large occupation du spectre sonore. Ensuite, nous nous focaliserons sur la question texturale : nous étudierons comment les variations de densité composent les différentes parties et les différents fragments.

En utilisant l'expression « écoute morphologique » au singulier, nous ne voulons pas dire qu'il existe une seule manière d'appréhender une œuvre morphologiquement : chaque écoute considère une partie des traits sonores comme pertinents, ce qui permet à une certaine forme sonore d'émerger, tout en laissant d'autres traits sonores à l'écart (qui dans d'autres écoutes pourraient être centraux). L'analyse morphologique que nous proposons découle de notre écoute, et se focalise sur les traits sonores qui nous ont paru pertinents. Il faut donc garder à l'esprit que d'autres « lectures morphologiques » de la pièce sont possibles...

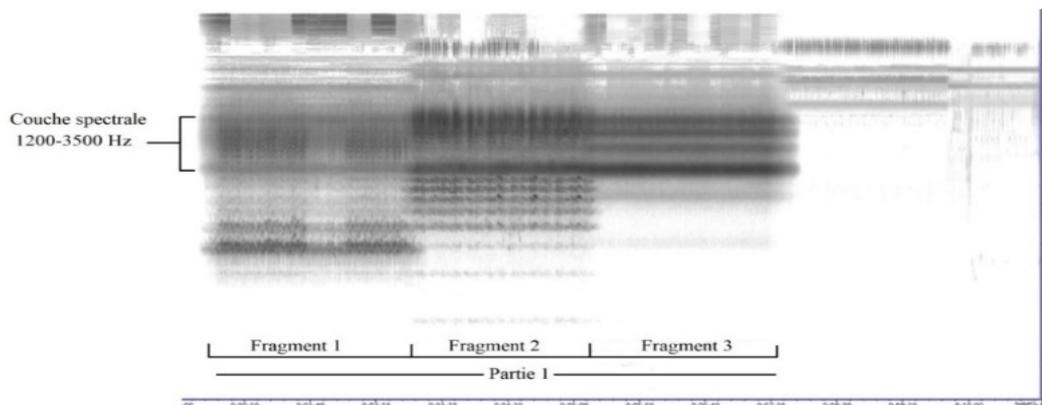
²⁴⁹ « What I'm defending here is the transcendental dimension of the sound matter *by itself*. In my conception, the essence of sound recording is not that of documenting or representing [...] but a way to focus on and access the inner world of sounds. When the representational / relational level is emphasized, sounds acquire a restricted meaning or a goal, and this inner world is dissipated. I'm thus straightforwardly attaching to the original 'sound object' concept of P. Schaeffer and his idea of 'reduced listening'. »

²⁵⁰ « Toute structure musicale fonctionne par la variation de certains aspects du son d'un objet à l'autre, variation rendue sensible par la permanence de certains autres aspects. Les aspects du son dont la variation est pertinente et forme le discours musical abstrait sont appelés valeurs ; ceux qui assurent la permanence concrète sont appelés caractères. Permanence des caractères, variation des valeurs : telle semble être la loi de fonctionnement de toute structure musicale. Le modèle de la relation Permanence/Variation est la relation Timbre/Hauteur illustrée par une mélodie de musique traditionnelle jouée sur un instrument : le timbre assure la permanence et la hauteur varie entre chaque "objet" (ou note). » (Chion, 1983, p. 74.)

3.4.2.1. Éléments formels

À l'écoute, la forme musicale globale de l'œuvre se construit à partir de fragments courts (entre 30'' et 5' 00''), qui, par blocs de trois ou quatre, forment des parties plus vastes. En effet, des éléments assurent une continuité perceptive, qui nous permet de discerner une certaine unité. Lors d'une analyse de la pièce dans son intégralité, il est possible de déterminer des unités formelles plus larges encore, que nous nommons « sections ». La pièce s'organise donc suivant des unités formelles de trois niveaux (du plus petit au plus grand) : 1) les fragments ; 2) les parties et 3) les sections.

3.4.2.1.1. Parties et fragments : cohérence interne et articulation



Exemple 21 — Spectrogramme de *La Selva* (0' 00''-10' 50'') mettant en évidence la première partie.

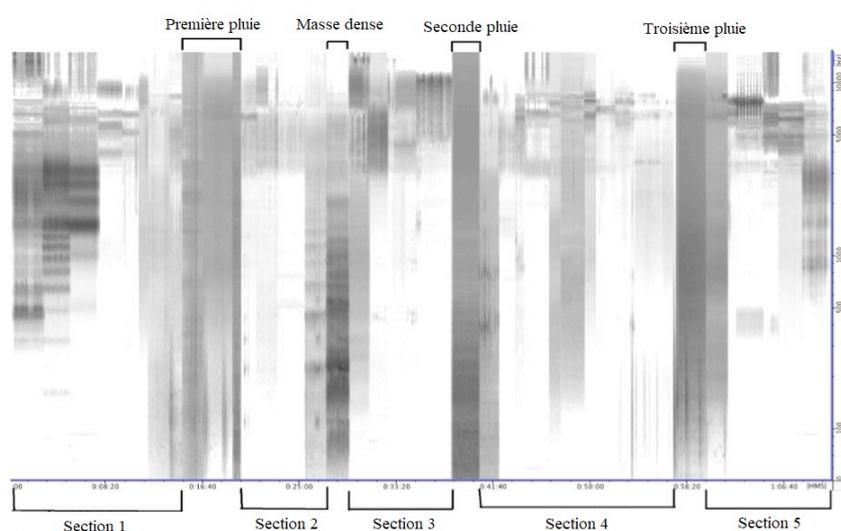
La partie 1 (0' 00''-7' 52'') illustre cette dynamique d'organisation formelle : la continuité entre les trois fragments de cette partie est produite par une trame de cigales, située dans la couche spectrale 1 200 Hz-3 500 Hz (cf. Fig. 1). Au cours des premières 7' 52'', cette bande perdure, et les autres événements – rythmes, trames, etc. –, aux registres différents, entrent et sortent : produisant des modulations, déterminant la dynamique interne de la partie. Mais, en plus de cette couche, c'est aussi le rang d'intensité et de densité d'événements sonores qui fait de cette partie un tout cohérent. Alors, lorsque la bande spectrale des cigales disparaît, renforcée par la baisse radicale de la densité et de l'intensité, une première articulation formelle forte se produit (7' 52'').

En ce qui concerne l'articulation des fragments, il faut noter qu'elle se fait généralement par tuilage (ou superpositions partielles et momentanées). Des éléments – bandes spectrales, mélodies animales, etc. – sont ajoutés et supprimés, de manière progressive (par l'emploi de *fade in* et *fade out*). Les régions du paysage sonore s'éclipsent ou se transforment. La forme est donc plutôt transitoire, accueillant peu de ruptures nettes²⁵¹.

²⁵¹ Si c'est généralement par une transition progressive, par tuilage, que s'opère le déroulement structurel, il arrive parfois, également, que se produisent des ruptures, notamment, lorsque la pluie s'arrête, à 19' 58'' ou encore à 1 h 01 min 49 s, l'occupation du spectre change subitement. Nous reparlerons de cela dans le paragraphe *Pluie et sections*.

Nous venons de voir qu'une bande spectrale, occupée par des sons de cigales, vient constituer l'unité de la première partie (0' 00"-7' 52"). Il en va de même pour la seconde partie (7' 50"-11' 12"), mais c'est cette fois-ci une double bande spectrale plus aiguë (3 500-7 000 Hz et 8 000-11 000 Hz). Cela est représentatif de la pièce dans son entier : il y a des trames, situées dans différentes régions du spectre, qui se succèdent au cours de la pièce. Ces trames peuvent venir unifier les fragments qui finissent par constituer des parties. Parfois, leur rôle n'est pas si déterminant, et la succession d'une trame à une autre n'est pas si claire (ce qui est dû à la construction par tuilage), mais ce qui est sûr, c'est que ces trames participent grandement de la « couleur spectrale » des milieux sonores présentés.

3.4.2.1.2. Pluie et sections



Exemple 22 — Spectrogramme de *La Selva* dans son entièreté (0' 00"-1 h 10' 00"), où l'on peut distinguer cinq « sections ».

Comme l'indique le sous-titre de l'œuvre (*Sound Environments from a Neotropical Rain Forest*), la pluie joue un rôle central dans la construction formelle globale de la pièce²⁵². Les moments de pluie intense – plus précisément lorsqu'il y a uniquement des sons de gouttes – sont des moments de densité particulière qui remplissent entièrement le spectre et les espaces acoustiques (la manière dont on perçoit l'espace du paysage enregistré). Cela veut dire que, lorsqu'ils se présentent ou se retirent, la *qualité* du paysage sonore se modifie substantiellement, et l'écoute change de plan. L'atmosphère – qui a à voir avec le sonore autant qu'avec les

²⁵² Il est important de noter que le travail sur les sons des *rainforests* (que l'on pourrait traduire par « forêts pluvieuses tropicales ») ne concerne pas uniquement cette pièce, mais fait l'objet de nombreuses productions de sa part. Par exemple : *Addy en el país de las frutas y los chunches* (1996-2003), *Tāwhrimātea* (2004-2015), *Belu* (2010-2015) ou encore *Hyper-Rainforest* (2014), une installation composée à partir de prises de sons réalisées entre 1990 et 2010.

impressions, les sensations spatiales et corporelles, les images qui nous viennent – change elle aussi.

Nous avons repéré trois moments durant lesquels la pluie joue ce rôle d’articulation de la forme globale : une « première pluie » (qui en vérité est plus exactement un premier « moment de pluie intense », étant donné qu’elle est précédée par des moments de bruine), qui démarre un peu avant la minute 15 et dure jusqu’à la minute 20 ; une « seconde pluie » qui intervient entre 38’ et 40’ 25” ; et une « troisième pluie », de 57’ 20” à 59’ 53”. Un autre élément revêt cette fonction articulatoire : la masse dense d’insectes, accompagnée de basses intenses (qui pourrait être une cascade), que nous rencontrons entre 27’ 15” et 29’ 15” (cf. Fig. 2).

Les apparitions de la pluie sont représentatives de la manière dont López structure l’œuvre, manière à la fois musicale (*morphologique*, disons) et documentaire. La forme suit les choix compositionnels relatifs aux dynamiques sonores – spectrales, rythmiques, mélodiques, spatiales et la volonté de représenter le déroulement d’une journée de la saison des pluies (cf. López, 1998).

3.4.2.2. Ce qui donne consistance aux fragments : les niveaux de densité

La Selva se construit à partir de milieux sonores complexes. Pour s’orienter, notre écoute relève des « différences de densité » et des « évolutions de densité ». L’impression de densité – au sens global – résulte de la combinaison de la densité événementielle (quantité d’événements par unité de temps), de la densité spectrale (quantité de zones du spectre mobilisées), de la densité spatiale (sensation d’occupation de l’espace sonore), mais aussi de la densité dynamique, rythmique, mélodique, et tout ce qui s’ajoute ou se retranche à la somme des informations sonores que l’écoute peut relever.

	Des hautes densités aux basses densités
Densité spectrale	Moments saturés/Tissages denses/Tissages diffus/Calme
Densité de lignes	Polyphonies complexes/Duos mélodiques/Mélodies

Exemple 23 — Tableau des types de densités présentes dans *La Selva*.

Pour l’analyse de *La Selva*, nous avons décidé de nous centrer sur deux grands types de densité : la densité spectrale (l’occupation du champ des fréquences, et l’intensité avec laquelle elles sont occupées) et la densité de lignes (complexité contrapuntique). La catégorie de densité spectrale nous permet d’analyser l’occupation acoustique du paysage, tandis que la densité de lignes nous permet d’étudier le rapport des sons les uns envers les autres. Bien qu’elles manifestent des dynamiques structurelles de qualités différentes, nous avons choisi de mélanger ces deux catégories afin d’examiner la conduite générale de l’écoute (en relation avec l’impression globale de densité).

3.4.2.2.1. Densités hautes et moyennes

Moments saturés : le plus haut degré de densité que l'on trouve dans La Selva est caractérisé par son aspect saturé : l'oreille ne peut pas capter clairement toutes les informations acoustiques. Il existe deux types de saturations dans le travail : la saturation générale (causée par les pluies les plus fortes, que nous avons mentionnées plus tôt, cf. exemple 22) et la saturation de bande (lorsque les cigales, par exemple, surchargent une région spécifique du spectre du fait de leur intensité).

Tissus denses et polyphonies complexes : nous prendrons ici pour exemple le premier fragment (0' 00"-3' 00"). Malgré le fait que l'oreille perçoit, au premier abord, un amas de sons emmêlés, on peut néanmoins, au fur et à mesure, discerner différentes couches qui occupent tour à tour le premier plan de l'audition. Premièrement, une couche rythmique composée de deux sons : un son grave (un événement par seconde environ, entre 200 et 500 Hz, d'une durée approximative de 400 ms, au profil spectral évolutif, glissant légèrement du grave vers l'aigu, avec un crescendo délicat) et un son médium-aigu (environ trois événements par seconde, entre 720 et 1 100 Hz, durant 100 ms, au profil percussif). Deuxièmement, une couche que nous nommons « trame-battement », située entre 450 et 700 Hz. Bien qu'elle soit compacte, deux hauteurs tendent à émerger : le mi⁴ et le fa⁴ (parfois le fa^{♯4}). En fait, la trame se caractérise par la répétition régulière de l'intervalle mi-fa, entre trois et quatre fois par seconde. Plusieurs sons reprennent ce motif de manière similaire, mais avec des microdécalages, produisant des déphasages et une sensation particulière de battement. Troisièmement, une couche que nous nommons « trame-fourmillement » : une masse granulaire complexe, située au-dessus de 1 500 Hz. Cette masse, indifférenciée, est un élément essentiel à la structuration dynamique du fragment (par exemple, elle commence avec l'œuvre, puis sort à 39"), se faisant alors remarquer par son absence, avant de revenir à 1' 25").

3.4.2.2.2. Densité moyenne et faible

Duos mélodiques : à 34' 09", brusquement et presque simultanément, entrent deux moustiques. Durant une minute, ils constitueront un duo extrêmement prégnant, occupant le premier plan de la perception. Les bourdonnements forment un intervalle, qui correspond, de manière globale, à une seconde majeure (le premier bourdonnement se maintient aux alentours du fa[♯] et le second aux alentours du sol[♯]). Cependant, si l'on écoute plus en détail, on se rend compte que, par cycles courts, les hauteurs fluctuent subtilement : de légères vagues sont créées et de perpétuelles microvariations sont audibles. Nous voudrions également mentionner le parallélisme occasionnel qui se produit entre les lignes de ce duo et qui est dû : 1) au fait qu'à plusieurs reprises leurs entrées sont synchrones (à 34' 09" et 34' 17", ils entrent en même temps), ainsi que leurs sorties (à 34' 16", par exemple) ; 2) au fait que l'on assiste parfois à une convergence de leurs profils dynamiques : à 34' 58", notamment, où ils effectuent en même temps un saut dynamique (une sorte de forte-piano). Enfin, pour terminer à propos de ce fragment, nous ajouterons qu'un tel parallélisme occasionnel n'empêche pas chaque ligne d'être à d'autres instants autonomes, et l'on

Chapitre 3

peut entendre, entre 34' 21''-34' 36'' l'un des deux moustiques (le moustique aigu) poursuivre en solo alors que l'autre est silencieux²⁵³.

Mélodies (42' 42'' et 43' 30'') : certains sons de *La Selva* possèdent des hauteurs précises et il est possible d'y discerner des mélodies. Entre 42' 42'' et 43' 30'', un oiseau répète le motif mélodique suivant :



En tout, ce motif est répété neuf fois, avec un espace de 5 à 6 secondes entre chaque occurrence. Cet événement, à l'apparition régulière, s'étend donc sur presque une minute. Cela laisse le temps à l'écoute de « s'automatiser », d'attendre la répétition suivante du motif. Si bien que lorsque le son ne réapparaît plus, l'auditeur·trice nécessite un petit temps d'adaptation pour passer à autre chose.

Tissages diffus et sentiment de calme (53' 47''-57' 20'') : les passages qui nous apparaissent calmes sont en réalité des moments dont l'intensité contraste avec celle des moments précédents, qui sont quant à eux marqués par une haute densité. Au cours de ce type de passages calmes, les éléments qui constituent le paysage sonore sont à la fois peu intenses, peu nombreux et relativement dispersés. L'extrait que nous avons choisi pour illustrer cela (53' 47''-57' 20'') est constitué d'un fond doux (une légère pluie), de sons continus (sons d'insectes à hauteur constante, aux alentours 3 400 Hz, ou sol#6, groupés par trois) et d'événements plus épars, que l'on peut eux aussi particulièrement bien circonscrire : un chant d'oiseau mélodique (dont la mélodie tourne autour de 2 200 Hz, ou do#6), une sorte de caquètement (« cak cak cak », suivant une pulsation presque régulière, proche de 400 BPM) et, à l'occasion, le grondement lointain d'un orage.

3.4.2.3. Remarques conclusives de l'analyse morphologique

L'analyse musicale de *La Selva* nous a permis de prendre conscience de l'impossibilité de distinguer, au moment de l'écoute, ce qui relève des choix artistiques de López et ce qui n'en relève pas : la musicalité de cette pièce naît en effet de la rencontre entre les processus naturels et les processus compositionnels. L'artiste capte, filtre, souligne, coupe, afin de mettre en lumière un certain nombre d'éléments acoustiques et musicaux. Mais, jamais, il ne vient contrarier la complexité, la richesse, l'aspect *confus*, des milieux sonores à partir desquels il travaille. Nous avons donc dû employer des outils analytiques permettant de rendre justice au processus de cocréation et à la dimension immersive de l'œuvre. Notre analyse pourrait être complétée par l'étude de la micropolyphonie, de la granularité et l'itération, qui caractérisent *La Selva* et qui favorisent cette impression que nous avons à l'écoute de

²⁵³ Un autre exemple de duo se fait entendre entre 40' 24'' et 42' 11''. C'est un duo de singes hurleurs (des alouates) dont l'un des deux individus émet un son à la hauteur fixe et déterminable (un *sib*), tandis que l'autre produit un son complexe, sans hauteur distincte. Ils sont très expressifs, faisant parfois songer à des plaintes. Ce duo fonctionne, dans un premier temps, sur la base de la question/réponse, puis, progressivement, les différentes voix s'unissent pour ne former plus qu'un tout indistinct : nous n'entendons finalement plus qu'un seul son.

l'œuvre de plonger dans le son : les différentes voix de cigales, au début, ou encore les lignes de mouches, entre 25' 20" et 27' 20", constituent des moments micropolyphoniques ; la multitude des petits chocs de la pluie dense que l'on rencontre de 16' 42" à 20' 41" crée une atmosphère granulaire ; et de nombreuses répétitions... pourraient donner lieu à un prochain travail !

3.4.3. Représentation

Dans l'essai²⁵⁴ qui accompagne le disque (plus exactement dans la section « This is not *La Selva*: sound matter vs. representation »), López introduit l'idée de « représentation ». Avec celle-ci, il semble vouloir désigner – pour mieux s'en éloigner – la capacité d'évoquer, de figurer, de faire référence à des objets et des situations réels, de documenter le monde à travers des sons enregistrés. L'auteur écrit :

Dans ma conception, l'essence de l'enregistrement sonore n'est pas de documenter ou de représenter un monde beaucoup plus riche et plus significatif, mais un moyen de se concentrer sur le sonore, d'accéder au monde intérieur des sons. Lorsque l'on met l'accent sur le niveau représentationnel/relationnel, les sons acquièrent une signification restreinte, sont écoutés pour autre chose qu'eux-mêmes, et ce monde intérieur est dissipé²⁵⁵...
(Nous traduisons.)

Quand López parle de « niveau représentationnel de l'écoute » [*representational level*], nous supposons qu'il fait référence, de près ou de loin, à ce que d'autres penseurs ou artistes ont nommé l'anecdote (Luc Ferrari, notamment, cf. Reyna, 2016), la part référentielle/documentaire (cf. Mâche 1998 et Macé 2009), ou encore les conduites figuratives de l'écoute (cf. Delalande, 1998). Cette dimension de l'écoute est généralement associée aux pratiques phonographiques du paysage sonore, du *field recording*, entre autres. En effet, si l'on suit des auteur·trices comme François-Bernard Mâche, Katharine Norman ou Pierre-Yves Macé, on peut dire que ces pratiques, à l'instar de la photographie ou de l'enregistrement vidéo, se caractérisent par le fait que la relation au référent y est centrale : lorsque nous prêtons l'oreille à un *field recording*, nous avons la certitude que ce que nous écoutons a eu lieu quelque part à un moment donné, dans le réel.

Seulement, la caractérisation en bloc de ces types d'écoute en tant que « représentationnelle » peut poser des problèmes. En effet, d'abord, la question de la représentation fait débat et détient de nombreuses significations en fonction des disciplines qui l'abordent. Par exemple, se demander si le thème de la représentation n'excède pas celui de la figuration est une question pertinente. Ne pourrait-on pas

²⁵⁴ Le terme « essai » provient de López lui-même, qui, dans son site internet, range ses textes dans un onglet « *essays* ».

²⁵⁵ « In my conception, the essence of sound recording is not that of documenting or representing a much richer and more significant world, but a way to focus on and access the inner world of sounds. When the representational/reational level is emphasized, sounds acquire a restricted meaning or a goal, and this inner world is dissipated. ».

objecter que, bien que l'écoute puisse se passer des « images » que le son peut évoquer, elle nécessite toujours de « prendre forme » dans notre sensibilité – elle-même faite de renvois à des expériences antérieures, à des sentiments – ce qui donne lieu à de la représentation ? Mais fermons ici la discussion, car elle ne fait pas partie des objectifs de la présente thèse. Disons seulement que, puisque l'on perçoit bien chez López que l'idée de représentation est systématiquement accompagnée des qualificatifs « documentaire » ou « référentielle », il nous semble plus simple – malgré les limites d'une telle conception²⁵⁶ – de l'employer dans ce sens.

Cette dimension représentationnelle/référentielle, López veut la transcender, pour rapprocher l'écoute du sonore en tant que tel. Cet appel à l'écoute « profonde » [*profound listening*], à la mise entre parenthèses du niveau référentiel de l'écoute, conduit l'auditeur·trice à sortir de lui-même, à quitter les automatismes qui obstruent sa perception, à se projeter *dans* le son²⁵⁷. En prenant une position aussi radicale, López souhaite réveiller une dynamique créative, où l'on explore par l'écoute la diversité du réel. Car c'est en nous confrontant à l'étrangèreté du monde que nous pouvons accéder au potentiel sublime de l'écoute (cf. Solomos, 2019, p. 2)²⁵⁸.

Il existe plusieurs raisons qui justifient un tel positionnement. En voici quelques-unes : premièrement, comme nous l'avons déjà évoqué, il faut savoir qu'une telle sensibilité n'est pas immédiate, mais qu'elle doit être entraînée, travaillée. D'où l'importance de sa proposition d'écoute²⁵⁹, ainsi que ses décisions compositionnelles. Deuxièmement, le compositeur propose une critique de la course démesurée à la haute résolution. López fait un parallèle avec l'accroissement sans fin du nombre de pixels dans les images²⁶⁰, et du fait que, paradoxalement, elle s'accompagne d'une mise à distance du réel. Troisièmement, l'intérêt croissant pour les réflexions et pratiques autour du paysage sonore, auxquelles López reproche, selon Cox (2001, p. 43, nous

²⁵⁶ La catégorie de représentation, utilisée de manière aussi générale, est limitée, car elle assimile des réalités différentes (le représentationnel, le documentaire ou le référentiel, ou encore l'anecdotique) qu'il vaut la peine de distinguer. Si la production documentaire est la conséquence de quelque chose qui est arrivé (elle réfère à un fait), l'idée d'« anecdotique » insiste sur la dimension affective du lien qui relie l'auditeur·trice et le référent. Puis, la représentation, quant à elle, la référentialité devient secondaire, en se focalisant sur une association subjective, sur *ce que le son représente pour moi* – « il me fait penser à ma mère ». Cette note a été ajoutée à la suite d'un commentaire de José-Augusto Mannis, lorsque nous avons présenté l'article, dans le cadre des *Study days on music and ecology* (<https://sites.google.com/view/msica-ecologia/home/>). Nous l'en remercions.

²⁵⁷ Il s'agit, pour López, de dépasser la seule « volonté de reconnaître », de nous contenter et de nous replier sur ce que l'on connaît déjà (et qui cache une peur de l'inconnu, de l'autre), pour explorer le monde dans sa diversité. À ce propos, il propose de ne pas penser le microphone comme un outil pour capturer des images du monde mais comme un outil pour explorer ce qui est (un outil, comme il dit, dans la vidéo *Hyper Rainforest*, de « pénétration ontologique », <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc>).

²⁵⁸ Sur le thème des dynamiques autistes qui conduisent les sujets à faire émerger en représentation un monde à leur image, cf. Crawford, 2015.

²⁵⁹ Il ne s'agit pas d'une pensée qui appartient exclusivement au compositeur espagnol, mais qui est héritière, notamment, des réflexions développées par les musicien·nes et théoricien·nes de la musique concrète.

²⁶⁰ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc&t=1471s>

traduisons), de « négliger la matière sonore [*sonic matter*] pour se focaliser sur les liens entre son et lieu, son et santé, son et communication ».

Ici, nous souhaitons compléter cette approche. Nous voulons proposer d'envisager cette écoute « profonde » comme étant située au sein d'une dynamique plus vaste, dans laquelle les flux représentationnels font aussi sens. Pour nous, il n'y a pas d'incompatibilité entre « vie intérieure des sons » et représentation. Nous pensons qu'elles peuvent cohabiter, et, comme on le verra par la suite, que par leur cohabitation elles s'enrichissent mutuellement²⁶¹. De plus, il nous semble que la représentation est incontournable dans la réalité esthétique de la pièce. En réalité, nous pensons que la proposition de López a aussi pour intérêt de dynamiser notre structure représentationnelle, de produire du jeu, de la liberté, dans nos manières d'appréhender *La Selva*. Il s'agit d'expérimenter des nouvelles manières de se représenter le monde, et de lier affects et représentations – celles-ci étant justement rendues possibles grâce au passage, d'abord, par l'écoute du son en tant que tel. On y reviendra.

3.4.3.1. La représentation comme construction collective

Si, lors du premier chapitre, nous nous sommes attardés à comprendre la dimension morphologique de la pièce, nous nous attarderons ici sur les mécanismes de représentation qu'elle entreprend malgré tout.

Lors de chacune de nos expériences, nous avons tendance à mobiliser les schémas sensibles que nous avons construits au cours de nos expériences passées (notamment lors de l'enfance, d'où proviennent les éléments les plus prégnants de nos imaginaires, cf. Turnel, 1997). En l'occurrence, dans nos cas personnels, nous avons remarqué que certains types de références culturelles (justement assimilées au cours de notre jeunesse) étaient communs : les discussions autour des représentations induites par *La Selva* nous ont amenés à échanger à propos des contes, des albums jeunesse, des dessins animés, des jeux vidéo, etc., qui nous ont marqués et dont les traces (les images, atmosphères, rêveries) sont réveillées par l'œuvre²⁶². Au cours des moments où nous laissons notre imagination nous projeter dans les espaces de la forêt tropicale, se mélangent des éléments de la culture commune et des souvenirs et émotions propres, situés au sein de paysages (fictifs ou réels) analogues.

Autrement dit, à chaque écoute il y a *production* d'imaginaire, où se croisent expériences individuelles et représentations partagées : le sujet singulier s'associe toujours – se projette – dans le commun (même s'il s'agit de cette part du commun qui est à l'intérieur de nous) pour produire de l'association, de la mémoire, de la représentation. Cela nous indique l'importance du commun culturel sur la construction de nos identités, dans ce qu'elles ont de plus intimes (nos représentations du monde, nos désirs, etc.) et révèle l'importance de prendre soin de ce commun, et de participer à sa construction et sa mobilisation en suivant des logiques de d'attention

²⁶¹ Ajoutons que, dans cette perspective, la proposition de López est là encore nécessaire, car se rapprocher des réalités morphologiques du son est une condition de mise en dialogue de ces écoutes. López fait donc un premier pas : nous voulons reprendre la route.

²⁶² Nous nous sommes également rendu compte que, malgré la distance de nos mondes sociaux, certaines références culturelles marquantes étaient identiques : le dessin animé *Le Livre de la jungle* (adapté à l'écran par Walt Disney, 1967), différents films de la saga *Indiana Jones* (réalisés par Steven Spielberg, en 1981 et 1984 pour les premiers), ou encore le jeu vidéo *Donkey Kong*, de 1981. Cela met en lumière le pouvoir de la culture mondialisée sur les sujets.

à l'Autre et de partage (de nos sensibilités, de nos histoires vécues), d'attention au monde et de respect de la singularité, plutôt que des logiques de capitalisation, de hiérarchisation, de domination et de normalisation...

3.4.3.2. Exemples de représentations communes de la forêt tropicale

À partir de nombreuses discussions informelles réalisées avec des auditeuses de *La Selva*, nous avons recensé un certain nombre de représentations récurrentes de la forêt tropicale, qui ont eu tendance (en Occident) à émerger lors de l'écoute. Ce sont ceux où la forêt apparaît : 1) Comme un lieu chaud et humide où la nature est abondante. Le vivant s'exprime dans une diversité d'échelles et se manifeste sous le signe de la variation. Un grand nombre d'informations sensorielles (odeurs, couleurs, sons, etc.) atteint le sujet qui s'y rend ; 2) comme un lieu où la nature montre son visage pénible. Les dangers y sont nombreux (bêtes sauvages, plantes et insectes venimeux, etc.), et la survie y est compliquée. C'est également un lieu propice à la perte de repères, un labyrinthe végétal qui est parfois la métaphore de notre psyché ; 3) comme un lieu ancestral, témoin des « premiers temps du monde », antérieur (et qui résiste) à la civilisation et aux mondes urbains. Un lieu où la spontanéité naturelle continue d'opérer, dont les dynamiques nous dépassent et nous fascinent ; 4) comme un lieu fragile, sur lequel pèse la menace de la déforestation massive ; 5) comme la scène d'une confrontation tragique entre les pratiques européennes de colonisation et les cosmologies des peuples natifs.

Bien sûr, ces grands types ne couvrent pas l'ensemble des représentations possibles – loin de là – mais elles nous renseignent sur le fait qu'elles peuvent avoir tendance à se recouper et à compter (en tant que constructions collectives) dans l'écoute. Pour aller plus loin dans notre démarche, il faudrait procéder à un travail de déconstruction, pour savoir comment les représentations se forment et se croisent – suivant quels mécanismes – et pour déterminer comment elles varient en fonction des environnements culturels²⁶³. Et peut-être devrait-on commencer par dire qu'il s'agit là de représentations issues de zones et cultures occidentales et urbaines... Cela débordant le champ de notre recherche, nous ne creuserons pas plus profondément la question et renverrons, entre autres, au travail de Leonardo Ordóñez Díaz (2016).

3.4.3.3. Mémoire et corps : représentation par le vécu singulier

À la première apparition sonore du moustique, nous éprouvons une sensation dérangeante, un éclair d'exaspération. Parfois le dérangement perdure, et la tranquillité de l'écoute est alors durablement perturbée, persistant jusqu'au moment où le moustique se retire de notre milieu sonore ou jusqu'au moment où notre corps comprend que le moustique (et ses désirs de sang) n'est pas véritablement là. Cet exemple nous montre que la représentation et la sensation sont en interaction. En effet, en termes de vécu corporel, tous les sons ne se valent pas : certains produisent des

²⁶³ Il peut être périlleux de sous-estimer le poids symbolique des représentations de *La Selva* et d'oublier la manière dont elles se construisent : cela peut conduire à l'effacement de l'histoire sociale qu'elle recouvre. Plus précisément, dans notre cas, il s'agit du danger de pécher par omission et au fond, peut-être sans le savoir, de « succomber à la puissante influence des imaginaires que la civilisation a projetés sur la réalité de la jungle depuis des siècles et qui servent encore aujourd'hui de moteur secret de l'entreprise colonisatrice » (Ordóñez Díaz, 2016, p. 27, notre traduction).

effets particuliers (des réactions, des réflexes). La volonté de centrer notre écoute sur la musicalité morphologique n'aboutit jamais complètement : du moins au premier abord, elle ne détruit pas les sensations (inconfortables) provoquées par le moustique enregistré.

Si l'on définit la mémoire, à l'instar de la cognition incarnée (*embodied cognition*) comme « un système se modifiant au cours de nos expériences sensori-motrices et susceptibles de reproduire (simuler ou recréer) les états cognitifs correspondant à ces expériences » (Versace, 2020), cela suppose que notre existence cognitive (l'ensemble des processus au travers desquels nous faisons émerger des mondes et du sens) « émerg[e] dans l'instant présent à partir de la recréation ou simulation de nature sensori-motrice d'états antérieurs²⁶⁴ » (Versace, 2020). Le sens que nous donnons au monde lorsque nous entendons un moustique est celui d'une lutte anti-piqûre, anti-démangeaison, voire anti-maladie... bref, anti-souffrance.

Le son du moustique fait donc en premier lieu office d'alerte : par le biais de la mémoire²⁶⁵, il relie l'expérience présente (au cours de laquelle l'audition est confrontée à un signal sonore identique à celui d'un moustique présent) à une configuration défensive de l'organisme. Pour le corps se matérialise un lien bourdonnement-démangeaison qui le met en mouvement. Il y a une conscience du corps dans laquelle le moustique est présent.

Cela nous apprend beaucoup de choses sur les dynamiques à l'œuvre lors de notre écoute de *La Selva*. Malgré la distanciation opérée par les dispositifs d'écriture, transport et reproduction du signal sonore, ce n'est qu'au fur et à mesure, une fois que l'on prend conscience de l'absence de risque immédiat, que l'on peut (et ce n'est pas le cas pour tout le monde) écouter le son du moustique sur le mode de la « contemplation musicale ». Un mécanisme similaire se produit au moment de la pluie. Tout comme le moustique, le son des gouttes mobilise un condensé de vécu dans le moment de l'écoute. Mais à la différence du son de moustique, les gouttes plongent notre sensorialité (et notre imaginaire) dans une dynamique globale du paysage. D'autres différences existent entre les sons de moustique et les sons de pluie : la pluie peut être positivement associée, elle peut nous conforter, nous bercer ; la pluie se manifeste d'ailleurs sous la forme de textures plutôt que comme superposition de sons isolés. À l'inverse, certains points sont similaires : de même que l'enregistrement peut nous permettre d'écouter les moustiques sur un mode contemplatif, écouter une prise de son de pluie permet d'en profiter sans nous mouiller.

3.4.4. Écologies

La motivation de notre analyse, en plus d'apporter des éléments de compréhension musicologique de *La Selva* et des écoutes qu'elle déploie, concerne sa dimension

²⁶⁴ Pour approfondir le thème de la cognition incarnée, nous recommandons la lecture des livres suivants : Crawford (2015), Versace (2018).

²⁶⁵ Cette mémoire qui peut provenir de notre histoire personnelle, de l'histoire de notre famille, d'un groupe social ou d'une espèce (on pourrait parler alors de mémoire d'espèce : en tant qu'espèce, nous aurions appris à nous méfier des moustiques, à les localiser dans l'espace et les écraser sans y réfléchir ?).

écologique²⁶⁶. Les réflexions globales autour des liens entre son, musique et écologie ne sont pas nouvelles²⁶⁷. Parmi les différentes manières d'aborder le sujet, nous en proposons une lecture qui, à la suite de chercheur·ses comme Roberto Barbanti, Makis Solomos ou encore Carmen Pardo Salgado, inclut les enjeux sociaux et les mécanismes de subjectivation. Nous proposons donc de considérer l'écologie dans ses multiples dimensions. De ce point de vue, l'enjeu de l'écologie, c'est d'apprendre à habiter le monde (ce qui inclut nous habiter nous-mêmes, nos corps, nos psychés, et habiter le commun) *consciemment et sensiblement*. Puisqu'il s'agit de produire une conscience et une sensibilité à l'égard de ce qui nous entoure, nous englobe et nous constitue, le travail artistique des sons et de l'écoute (la musique et les arts sonores) peut y jouer un rôle central.

Nous avons vu, au cours des parties précédentes, que l'écoute occasionnée par *La Selva* est multiple : elle concerne autant la forme perceptive sous laquelle nous apparaissent les sons (leur morphologie) que les représentations de la forêt (qui relèvent tant de constructions communes que de l'histoire individuelle). Dans cette partie, nous souhaitons aborder la dimension écologique de chacune de ces écoutes, et insister sur l'importance de les faire converger.

3.4.4.1. Écoute morphologique et écologie

Certain·es auteur·es ont déjà théorisé le lien entre l'écoute morphologique et l'écologie. Makis Solomos, notamment, dans son article « A Phenomenological Experience of Sound. Notes on Francisco López », explique que le passage par la « dimension strictement sonore », par une volonté de « mise entre parenthèses » de la signification, de la référence et des associations, nous permet de tisser de nouveaux liens ou de reconfigurer ceux qui existent déjà, de « redécouvrir le monde » (Solomos, 2016). En effet, caractériser les sons entendus, c'est détailler les phénomènes sonores, c'est observer la forme sous laquelle ils nous apparaissent et ainsi approfondir notre connaissance à propos de la relation que nous entretenons avec le monde des événements acoustiques.

L'auteur ajoute que, chez López, le travail morphologique ne concerne pas seulement des « objets sonores » (isolés), mais aussi des « milieux sonores ». Et il est vrai qu'avec *La Selva* notre écoute a trait au son comme « réseau de relations acoustiques » : elle inclut les interrelations entre les sons, l'espace, le corps, etc. L'auditeur·trice se confronte à un tout complexe – où il n'est pas possible et où il n'y

²⁶⁶ Précisons au passage que, pour nous, l'écologie correspond à la pensée (théorique et pratique, rationnelle et émotionnelle) concernant les relations qui existent entre nous et les espaces-temps que nous habitons (le monde, le commun, le corps, la psyché).

²⁶⁷ La réflexion écologique dans le champ de la musicologie prend une consistance académique au début des années 1970, à l'Université Simon Fraser de Vancouver. Des chercheur·ses et compositeur·trices telles que Murray Schaffer, Barry Truax et Hildegard Westerkamp développent la notion d'« écologie acoustique ». Bien que cette pensée fût développée par des compositeur·trices, il s'agit d'une réflexion sur le son et le paysage sonore au sens large, et pas seulement sur la musique.

a pas d'intérêt, d'appréhender les sons séparément – dans lequel iel finit par plonger, se sentir immergé·e²⁶⁸.

Enfin, nous pensons que ce souci morphologique permet aux auditeur·trices de réveiller et d'activer leur conscience sonore (leur curiosité, leur étonnement, leur plaisir esthétique et plus largement leur attention). Effectivement, la sélection de milieux sonores particulièrement riches du point de vue morphologique et les choix concernant la prise de son et le montage invitent à une telle dynamique : en ouvrant à des mondes perceptifs particuliers, ils conduisent l'écoute vers des états particuliers et transforment notre sensibilité et notre engagement (sensible) dans le réel²⁶⁹.

En d'autres termes, dans le cas de *La Selva*, l'enregistrement et le travail du son en studio (sur la texture, la stratification, l'articulation, la saturation d'informations acoustiques ou encore la spatialisation) permettent de radicaliser le contenu sonore et de produire une expérience psycho-acoustique particulière. Il permet à l'auditeur·trice d'expérimenter, en quelque sorte, les structures mêmes de sa perception (le sujet est immergé et affecté, à travers l'écoute, par l'espace et par le temps intrinsèques du son). À partir de cette conscience et cette immersion dans la dimension strictement sonore, de nouveaux liens et engagements peuvent se tisser vis-à-vis de ce qui nous entoure.

3.4.4.2. Représentation et écologie

Nous considérons également qu'il existe une dimension écologique de l'écoute représentationnelle. En effet, l'accès au monde par les phénomènes sonores va de pair avec la manière d'*assimiler le monde*, de le laisser *infléchir nos structures internes*. Cette assimilation n'est pas juste de la reconnaissance, et les souvenirs ne sont pas des parasites d'une supposée pure expérience du son. Ils sont, au contraire, des portes d'accès à nos *hinterlands* (cf. Norman, 2012), c'est-à-dire à nos « arrières-pays », à ce qui nous constitue en profondeur. Lieux, émotions, paysages, souvenirs... constituent des ensembles complexes qui se manifestent par intermittence et qui peuvent être représentés, c'est-à-dire amenés à nouveau dans le présent de l'expérience, à travers l'écoute. Les laisser émerger, c'est laisser le soi s'envoyer des signes à lui-même, c'est se donner la possibilité d'accéder à ces territoires intrasubjectifs : nous pouvons comprendre des choses sur nous-mêmes si nous faisons de la place à l'interprétation de nos évocations. Ces résonances que les sons déclenchent, en ravivant ce condensé expérimentiel, nous travaillent nous-mêmes. C'est à partir de celles-ci, entre autres, que nous nous construisons en tant que sujets (individuels et collectifs), et que nous définissons notre rapport à ce qui nous entoure, nous englobe et nous constitue. Ce

²⁶⁸ En ce sens, la morphologie chez López (qui s'intègre parfaitement dans la pensée du milieu sonore) est relativement éloignée de la morphologie chez Schaeffer (qui se centre sur la question de l'objet sonore).

²⁶⁹ Par exemple, en habituant les auditeur·trices à l'écoute morphologique, il est possible de sortir les sons du quotidien de l'indifférence. Dans les mots de Smith : « Il ne faut pas longtemps [pour une oreille initiée] pour commencer à entendre une structure dans les sons aléatoires de la vie quotidienne, en injectant de l'utilité [au sens de curiosité] dans des objets et des événements habituellement considérés comme banals, que ce soit le vrombissement d'une machine à laver ou le crissement d'un train. Pour certains, ce changement de perspective modifie leur relation avec le monde qui les entoure. » (Smith, 2016.)

rapport à l'expérience vécue est structurant dans notre manière d'habiter le monde, d'y orienter notre sensibilité et d'y agir.

Dans ce sens, Norman écrit :

J'ai maintenant tendance à penser que les compositeurs pourraient non seulement bénéficier du fait d'accorder une plus grande valeur à leur propre interprétation subjective et à celle de leurs auditeurs, mais qu'ils ont également un « devoir moral » d'aborder l'interprétation subjective de temps à autre. Par interprétation subjective, je n'entends pas simplement les significations associatives immédiates (et donc fondées sur l'expérience) qu'un auditeur attribue aux sons, mais le riche arrière-pays [*hinterland*] qui part de l'histoire personnelle et se ramifie, s'étendant bien au-delà de la seule interprétation subjective²⁷⁰. (Norman, 2010, p. 117, nous traduisons.)

La critique de la course à la fidélité, qui donne naissance aux consignes d'écoute de López, est aujourd'hui nécessaire. Néanmoins, les dimensions représentationnelles et documentaires de l'écoute ne se réduisent pas à cette recherche de fidélité (elles concernent aussi les projections dans l'imaginaire, dans les histoires singulières et communes, etc.), et nous paraissent fondamentales pour considérer pleinement l'écoute et sa portée écologique. Ainsi, l'appel à mettre entre parenthèses la signification est d'une importance première mais prend part à un processus plus large. Le passage par l'écoute morphologique permet de donner consistance à l'écoute représentationnelle, tout en protégeant le « monde interne » des sons (cf. López, 1998). En résumé, *les consignes de López donnent naissance à un processus plus complexe, dans lequel les représentations peuvent aussi faire sens, en intensifiant l'expérience esthétique*. Notre propos n'est donc pas d'attaquer la pensée de López mais d'essayer de la compléter.

La Selva, en nous donnant à entendre des sons et des paysages sonores qui réactivent des fragments de notre expérience vécue, met le doigt sur la manière dont nous procédons lorsque nous construisons notre expérience du présent (ici le présent de l'écoute) – en renvoyant à des images, des sensations, des idées issues de la synthèse d'expériences collectives et individuelles. Les sons de la pluie, des moustiques, et plus globalement le bruissement complexe de la *vida selvatica* (de la vie de la forêt tropicale) dont l'œuvre est remplie, nous permettent, *aussi*, de nous projeter et d'approfondir la manière dont nous nous relationnons avec le monde, dont il nous constitue, dont nous en faisons partie.

3.4.5. Conclusion de l'analyse de *La Selva* : lecture

²⁷⁰ « I now tend to think that composers might not only benefit from placing a higher value on both their own and their listeners' subjective interpretation but also have a 'moral duty' to address subjective interpretation now and then. And by subjective interpretation I do not simply mean the immediate associative (and thus experience-informed) meanings that a listener brings to sounds, but the rich hinterland of personal history that extends and branches out far beyond this. »

Écosophie des dynamiques d'écoute mobilisées par le *field recording*. L'exemple de *La Selva*

Ces remarques sur le fonctionnement de l'écoute provoquée par *La Selva* peuvent nous conduire à l'idée d'« écosophie » telle qu'elle a été développée par Félix Guattari. Celle-ci correspond à l'articulation interdépendante des écologies environnementale, sociale et mentale. La *santé du monde* (qui relève de l'écologie environnementale) dépend autant de la qualité de nos manières de vivre socialement que de nos manières d'appréhender ce qui nous entoure (parce que de cela dépendent les décisions que nous prenons, individuellement et collectivement) ; la *santé de nos sociétés* (qui relève de l'écologie sociale) repose sur la qualité des relations qui majoritairement les structurent²⁷¹ ; *notre propre santé* (qui relève de l'écologie du sujet) dépend de la qualité des relations que nous entretenons avec nous-mêmes²⁷², avec les autres²⁷³ et avec les lieux que nous habitons²⁷⁴. Une pensée écosophique de l'écoute correspond alors au développement d'une écoute, où, à travers le son, s'établissent, se reconfigurent, se renforcent, et surtout se combinent nos liens à l'environnement, nos liens aux autres, nos liens à nous-mêmes.

Le travail que nous avons effectué sur *La Selva* nous a amenés à distinguer différentes conduites d'écoute, que nous proposons d'associer aux différentes écologies : 1) l'écoute morphologique, qui nous paraît résonner avec l'écologie environnementale. Cette écoute développe en effet notre relation aux phénomènes et milieux environnementaux, par le biais de la « forme des sons » ou plus exactement la « forme » que prennent les sons dans notre perception. Elle constitue un pont entre notre perception (intérieur) et notre monde environnant (extérieur), la volonté d'aller vers la « forme des sons » est une volonté de tendre vers le monde ; 2) la dimension commune de l'écoute représentationnelle, qui nous paraît résonner avec l'écologie sociale. Ici, l'écoute concerne la construction collective de nos rapports au réel : en tant que produits culturellement générés, les représentations nous permettent de nous projeter dans le commun, c'est-à-dire d'éprouver la commensurabilité et la possibilité d'une analogie des expériences vécues. Cela est profondément écologique, au sens de l'écologie sociale, nous encourageant à sentir²⁷⁵ la valeur éthique (existentielle) de l'Autre sur le même plan que la nôtre ; 3) la partie singulière de l'écoute représentationnelle qui nous paraît résonner avec l'écologie mentale : le travail de mémoire, déclenché par l'œuvre, est central dès lors qu'il s'agit de produire de la subjectivité. Nous réactivons nos expériences du monde et, ce faisant, nous façonnons notre rapport à nous-mêmes. Et n'est-ce pas ce rapport à soi-même qui fonde la réalité psychique de l'être humain ?

²⁷¹ Il peut s'agir de relations de domination, d'entraide, de soin, etc.

²⁷² Le temps que nous prenons pour « travailler sur nous-mêmes », le soin que nous accordons à notre corps, à nos émotions, à nos désirs, etc.

²⁷³ Le temps que nous prenons à travailler notre relation au commun, en nous posant par exemple les questions suivantes : sommes-nous épanouies dans nos relations avec nos ami.es, nos collègues, etc. ? Est-ce équilibré vis-à-vis de notre besoin de solitude ?

²⁷⁴ Le temps que nous prenons à travailler notre relation au(x) lieu(x) : le(s) lieu(x) que j'habit(ent) a/ont-ils un sens pour moi ? Est-ce que je m'y sens chez moi ? etc.

²⁷⁵ Plus que de la « savoir » ou de la poser, nous le sentons.

En ce qui concerne le rapport entre l'écoute morphologique et l'écoute représentationnelle (avec ses dimensions commune et singulière), nous aimerions ajouter qu'elles confluent, de même que les trois écologies (et que Guattari nomme « convergence écosophique »). Si nous les distinguons pour les analyser, il ne faut pas oublier que, dans l'espace-temps du son, celles-ci se côtoient et s'inter-influencent. Pour détailler cette convergence entre les écoutes, nous aimerions ajouter les précisions suivantes : 1) elles ne sont pas exclusives. Les différents comportements d'écoute coexistent au sein de l'œuvre. Au niveau conscient, la perception semble fonctionner en alternance : l'auditeur passe d'un pôle de l'écoute à l'autre ; 2) elles sont réversibles. Le même son peut être écouté des deux manières, représentationnellement et morphologiquement ; 3) elles s'enrichissent mutuellement, dans leur dynamique, dans les passages successifs entre un comportement d'écoute et un autre. Par exemple, avoir écouté la richesse formelle du son de la mouche, là où la représentation la bloquait, c'était élargir l'écoute. Désormais, le « son de la mouche » sera également lié à une richesse morphologique : les mouches du monde qui arriveront ont une signification plus complexe, agrémentée par l'œuvre. D'autre part, être emporté par un souvenir, qui s'est déclenché alors que nous nous concentrons sur la morphologie, peut aussi élargir l'écoute. Cette configuration formelle peut se loger dans notre mémoire et être associée à des affections et des émotions.

Revenir aux représentations après une écoute morphologique, ou vice versa, conduit à un élargissement de l'écoute : de nouvelles associations sont générées, ainsi que des ouvertures formelles et expérientielles. Et justement, développer une sensibilité dynamique et étendue (qui inclut les formes, les expériences, etc.), c'est développer une sensibilité écosophique !

3.5. CONCLUSION DE LA PARTIE

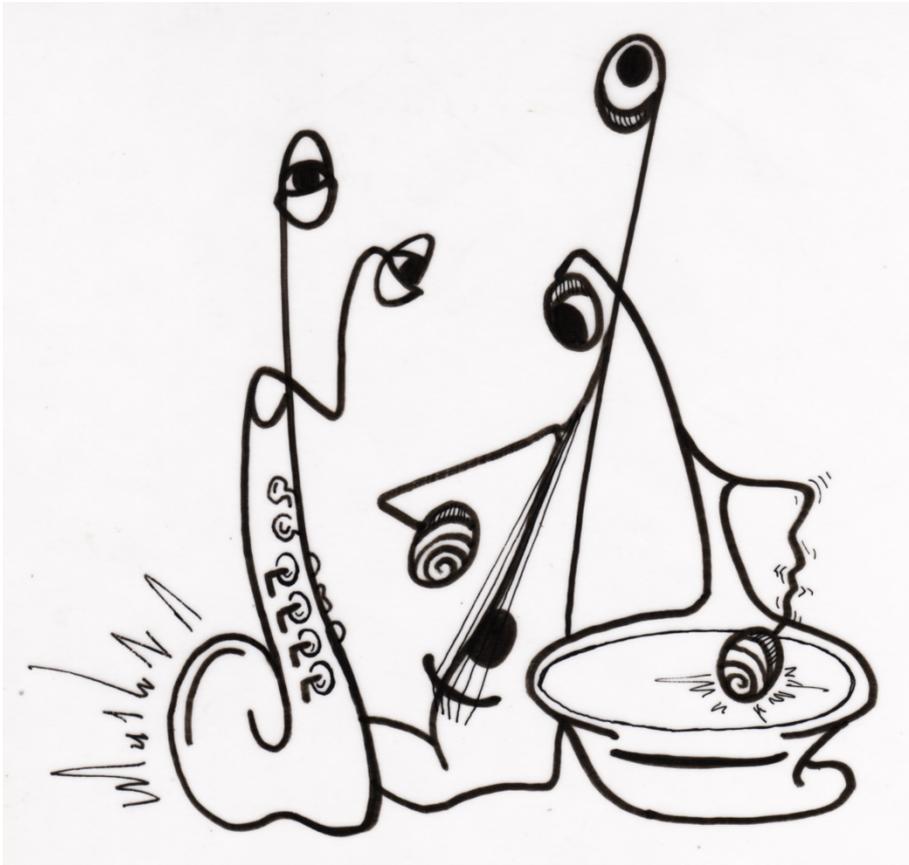
Au cours de cette partie, nous avons, tout d'abord, fait l'hypothèse que les usages musicaux étaient à penser, en quelque sorte, dans le sillage de la modernité musicale, reprenant sa volonté d'élargir nos façons de penser, de sentir et de faire le son, ainsi que de l'écouter. L'usage de l'enregistrement et, éventuellement, de traitements sonores, permet, en effet, de redécouvrir le son des objets, des gens, des lieux, et sert en ce sens à dessiner de nouveaux rapports aux « choses du réel ». Nous avons ensuite, dans le même mouvement, mentionné l'impact de la pensée du paysage sonore sur les pratiques de prise de son : en considérant le monde comme intrinsèquement porteur de musicalité, l'action de sortir enregistrer le monde prenait un nouveau sens esthétique.

Bien que la pratique du *field recording* ait été rendue possible par les avancées technologiques – la portabilité du matériel d'enregistrement – nous nous sommes arrêtés sur ce qui nous semble être sa raison centrale : le besoin des artistes de se reconnecter au vécu, de s'ancrer dans des lieux, de « prendre place » dans le monde concret. Or, justement, le microphone est un outil pouvant être mis au service de la (re)découverte du monde, par le sonore, ainsi qu'au partage de nos dynamiques et expériences d'écoute. En quelque sorte, les *field recordists* peuvent donner à entendre leurs propres manières d'écouter le monde et d'être touché·es par les situations.

Nous avons ensuite exposé une longue analyse du travail de Graciela Muñoz Farida, et de sa méthode artistique que l'on pourrait qualifier « d'expérientielle » (comme bon nombre de *field recordist*), car laissant les processus de création se laisser

radicalement impacter par les rencontres (humaines et non humaines) faites *in situ*. Pour ses pièces *Ruta Kawésqar-Yagán* et *Oschkan*, elle a tenu un *sound diary* – un « journal de bord sonore » – dont elle a publié une partie brute (*Ruta Kawésqar-Yagán*), et à partir duquel elle a tiré de la matière pour composer (*Oschkan*). En donnant à entendre les canaux de la Patagonie occidentale, sur lesquels vivaient les Kawésqars et Yagáns, elle a cherché à faire revivre quelque chose du rapport aux mondes et aux paysages de ces peuples, qui vivaient en canoë et avaient une manière particulière de considérer les éléments naturels.

Enfin, la partie s'est terminée avec l'analyse de *La Selva*, de Francisco López, durant laquelle nous avons mis en évidence l'intérêt de penser conjointement l'écoute morphologique et l'écoute représentationnelle.



Groupe du Bilboquet - 3

CHAPITRE 4.

**INTERLUDE-INTERFÉRENCE : LES DIMENSIONS
ÉCOLOGIQUES ET MUSICALES DU BRUIT DE
FOND**

Tout d'abord, clarifions les raisons de cet interlude : pourquoi parler ici de « bruit de fond » ? Parce que la préoccupation pour le bruit de fond traverse les pratiques artistiques de l'écologie sonore, et est souvent présente dans celles-ci, mais rarement de façon manifeste. Or, en travaillant à partir de cette notion complexe de « bruit de fond », et sur ses différentes implications, les compositeur·trices et artistes sonores œuvrent à rapprocher la musique d'une certaine écologie de l'attention qui inclut les événements se situant à la limite du perceptible et appartenant à l'habituellement ignoré, à la marge ou encore au non-voulu (mais qui sont bel et bien nécessités par la vie).

En effet, d'une part, ce qu'on appelle le « bruit de fond » (nous reviendrons sur sa définition multiple) nous renseigne sur nous-mêmes. Il nous fait expérimenter les zones limites de notre propre perception – du son, dont les intensités sont parfois si basses que l'on ne sait plus si l'on a affaire à du son ou du silence ; de l'espace et du temps, étant donné que l'horizon de notre écoute est fluctuant, et parce que la dimension perpétuelle du bruit de fond²⁷⁶ nous fait éprouver nos limites quant à ressaisir la continuité du monde – mais aussi nous reconnecter à notre corps propre en en révélant ses fonctionnements autonomes et vitaux – notre respiration et les battements de nos cœurs, par exemple, installent le bruit de fond de nos existences encorpées.

D'autre part, il nous renseigne également sur la manière dont notre organisme se « couple » à notre environnement, et que ce couplage évolue, permet de faire « émerger des mondes » puis de reconfigurer nos relations à ceux-ci – prenons de nouveau le cas de la respiration, en tant qu'échange quasi imperceptible, mais pourtant nécessaire, entre nos organismes et notre milieu, ou encore celui des chuchotements lointains, de la grille d'aération et des ventilateurs d'ordinateurs portables qui dessinent la portion du monde « bibliothèque » dans laquelle je me trouve au sortir de ma sieste, alors que mes yeux sont encore clos. Si mon attention se pose sur le son de l'aération, il se peut que je m'intéresse à la manière dont il se diffuse dans la bibliothèque, et il se peut que mon rapport à l'espace change.

Enfin, s'attarder sur le bruit de fond permet également de montrer comment les pratiques artistiques de l'écologie sonore peuvent dépasser les considérations de l'écologie acoustique, notamment sur ses positions en ce qui concerne la question du bruit comme nuisance *a priori* et de la « forme claire » comme idéal.

Si nous avons décidé de situer cet interlude après la partie sur le *field recording* et les compositions à partir de paysages sonores enregistrés, et avant celle sur les installations sonores *in situ*, c'est parce que la thématique et les œuvres que nous mentionnerons font, en quelque sorte, office de lien entre ces pratiques. Là où les premières, par un usage particulier du microphone, peuvent travailler à « faire remonter le fond », les secondes exposent d'emblée les auditeur·trices à l'ensemble des sons d'un lieu dans la durée (donc à son bruit de fond). Les pièces mentionnées, *Snapshot* (2007) de Jean-Luc Guionnet et Eric La Casa ainsi que *l'Étude 3a des écosystèmes audibles : étude de bruit de fond* (2004-2005) d'Agostino Di Scipio, relevant du *field recording* pour l'une et d'un concert-installation pour l'autre, vont dans ce sens.

²⁷⁶ « Le silence n'existe pas. Il y a toujours quelque chose pour produire un son » écrit Cage (2003, p. 191).

4.1. DÉFINIR LE « BRUIT DE FOND »

4.1.1. Le « bruit de fond », une notion plurivoque

Ian Biddle, dans *Sound, music, affect : theorizing sonic experience*²⁷⁷, décrit une scène nocturne. Pour la troisième fois, un son le réveille. Un son dépassant de justesse le seuil de l'écoute, seulement à moitié entendu, peut-être à moitié rêvé. Ce son, se demande-t-il, existe-t-il d'ailleurs vraiment ? Après quelques minutes à l'affût du moindre son – les bourdonnements du réfrigérateur et les cliquetis des radiateurs prennent alors toute la place –, se présente de nouveau ce son, qui, bien qu'il se situe à la frontière de l'audible, est pourtant « définitivement quelque chose ». L'esprit s'agite, « essaye de le localiser et d'en tirer du sens – d'où vient-il ? Qu'est-ce que c'est ? » (Biddle, 2013, p. 206). Y a-t-il quelqu'un dans l'appartement ? S'ensuit une inquiétude : le cœur s'accélère.

Ce dont il est question ici, c'est d'un bruit de fond. Cela semble clair. Pourtant, l'expression « bruit de fond » ne va absolument pas de soi, étant elle-même constituée de deux notions relativement floues. D'abord, celle de « bruit », qui est largement discutée par les théoriciens de l'écologie acoustique et de l'écologie sonore, et qui est tantôt définie selon des critères subjectifs (son non voulu, désagréable, envahissant, auquel on ne peut échapper) tantôt selon des critères objectifs (son non périodique), tantôt selon de nombreux autres critères (son puissant *ou* perçu comme puissant, comme énergie non articulée, comme son « sale », « parasite » ou encore « contestataire »). Puis celle de « fond », qui détient elle aussi de multiples significations : dans les commentaires sur le bruit de fond, elle prend tour à tour les sens de ce qui est en dessous, au loin, ou encore à la marge, et ne s'applique jamais tout à fait aux mêmes choses, puisqu'elle est entendue par-ci comme « fond acoustique », par-là comme « fond de la perception » (fond du champ perceptif), mais aussi comme fond affectif (atmosphère, ambiance, etc.), fond de la représentation, fond du lieu, ou même encore « fond de l'être ».

Malgré tout, il semble possible de lui attribuer certaines caractéristiques, dont les suivantes. D'abord, le bruit de fond serait relatif à une « profondeur spatiale », à un arrière-plan (d'ailleurs, les Anglo-saxons parlent de *background noise*) en opposition à un premier plan sonore. Il serait une limite spatiale, située et subjective, changeant en fonction de la place de l'auditeur. Une espèce d'« horizon sonore » – dans la limite où la notion d'horizon peut se transposer dans le discours sur le son. Ensuite, il renverrait également à une « zone de contact » entre son et silence, entre perceptible et imperceptible. Le bruit de fond pourrait donc à tout moment basculer du côté du « son formé » (dès qu'il acquiert une forme pour la perception), comme du côté du silence (dès que la tension vers le perçu s'amenuise). Mais il n'est pas du silence : c'est le « fond sonore du sonore » (Guionnet, 2003), et non pas le silence qui, comme absence physique de son, serait le « fond non sonore du sonore ». Puis, il se définirait aussi par sa continuité, sa présence continue : « le bruit de fond [... renvoie à] quelque chose comme le continuum temporel de ce qui nous arrive de l'étendue » (Guionnet, 2003). Enfin, il aurait à voir avec les marges de l'attention, qui ne sont accessibles que

²⁷⁷ Le livre est coécrit avec Marie Thompson, mais il s'agit d'une partie du livre écrite par Ian Biddle seul.

lorsque cette dernière est « mise en déroute » et appelée à se reconfigurer (deux points qui méritent d'être traités un peu plus en détail).

4.1.2. Le bruit de fond comme son des marges

Le bruit de fond concerne une écoute qui s'intéresse aux éléments, forces et corps qui se situent au sein des environnements que nous habitons, qui en sont constituant, mais que nous ne remarquons pas ou rarement (ce que Brandon LaBelle, à la suite de Gissen, appelle *subnature*). Il s'agit de ce qui se cache sous ou en dehors des formes et objets figés, du connu : l'obscur, le marginal, le périphérique, les forces et les intensités (cf. LaBelle, 2015, p. 322). Cette *subnature* se donne à entendre au travers d'une sorte de présence informelle et réprimée (mais qui n'est jamais complètement réprimée : elle apparaît au moins comme « un retour du refoulé », comme un retour soudain à la conscience de ce qui en avait été exclu). Ainsi, en tant que médium, le son peut être utilisé pour localiser et mettre en avant les « zones les plus périphériques de la présence – les restes, les abandonnés, les hantés et les invisibles » (LaBelle, 2015, p. 297) : le fond. Par exemple, le vent qui souffle contre les parois d'un immeuble et la pluie sur les vitres révèlent ce qui entoure les murs, et posent ces murs comme une frontière, les définissent, les dynamisent, les situent. De plus, en faisant résonner la cage d'escalier, il la caractérise, active sa singularité. L'extérieur du bâtiment s'infiltré à l'intérieur par le biais du son.

4.1.3. Le bruit de fond et la « mise en déroute » de l'attention

Le bruit de fond se définit également, si l'on suit Guionnet, comme mettant en cause la capacité de l'attention à produire des formes, ou des relations, selon ses procédures habituelles : en effet, le « bruit de fond » se nomme ainsi car il échappe à une mise en forme stable, et ne se rattache pas à une cause répertoriée. Il se différencie, par cela, de ce que Guionnet (2003) appelle la « rumeur²⁷⁸ », parce qu'il engage une écoute qui tend à dissoudre l'activité de mise en forme, d'articulation (à une cause, à un système de signes, etc.). Il implique une « écoute » qui n'entend, entre autres, ni les formes, ni les causes. Ainsi compris, le bruit de fond est donc l'ensemble de tout ce qui dans le sonore n'intéresse pas l'écoute habituelle, de ce qui échappe au pouvoir séparateur minimal de l'écoute : il est la masse fluide de ce qui arrive dès l'audition, et ne disparaît qu'avec elle. Il correspond à une présence incessante du sonore – continue, indifférenciée, indénombrable. Plus simplement dit, le bruit de fond est ce qui reste, toujours, quand on croit que les sons ont disparu. C'est ce qui donne consistance au sonore, qui relie les sons, leur permettant de former un milieu sonore unifié. Voici un exemple : un camion passe devant moi sur une route de campagne. En s'éloignant, ses sons décroissent, et le fond semble remonter. La résonance se perd dans le fond sonore, dans le bruit de fond : « une résonance aboutit toujours dans du son » (Guionnet, 2003). Ce faisant, l'attention à la fois persiste et est bien obligée de s'attacher à autre chose qu'à ce son précis. Elle permet, au fond, de prendre une

²⁷⁸ Correspondant à l'ensemble de sons, si l'attention s'y arrête, qu'il est possible de « circonscrire », et/ou dont la cause est répertoriable.

consistance propre sans pour autant qu'il soit formé (« le fond monte à la surface sans cesser d'être fond », comme l'écrit Deleuze, 1968). Le bruit de fond, alors, est une mise en déroute de l'attention, qui est poussée dans ses limites perceptives, dynamiques et sans doute spatiales. Et c'est cette mise en déroute, cette perturbation, qui lui offre l'accès à ce qui ne rentre ordinairement pas dans l'écoute, qui lui donne la possibilité de devenir une « écoute-limite ».

Dans une telle « écoute-limite », il n'y a plus d'intention, mais des affects de l'espace-temps, le cheminement même du *là, maintenant*, invisible, immatériel, sans commencement, sans fin, sans repères... Dans une telle perspective, le bruit de fond a des implications ontologiques : il révèle, pourrait-on dire, le « fond de l'être » – ou peut-être l'être comme fond (soit-il un « fond sans fond », un « fond sans fin »).

4.2. LE BRUIT (DE FOND) ET L'ÉCOLOGIE ACOUSTIQUE

4.2.1. Schafer, tonalité et centres tonals

Dans *Le Paysage sonore*, Schafer (1977-1979) reprend la notion de « tonalité », afin de l'appliquer à l'analyse des paysages :

En musique, la tonique définit la tonalité d'une composition. Elle donne le ton fondamental autour duquel l'œuvre peut moduler, mais auquel tous les autres sons se déterminent. Dans l'étude du paysage sonore, la tonalité est donnée par un son que l'on entend en permanence, ou pour constituer un fond sur lequel les autres sons sont perçus. Ainsi, le bruit de la mer dans une communauté maritime, ou celui du moteur à combustion interne dans une cité moderne. La tonalité n'est souvent perçue qu'inconsciemment, elle conditionne cependant la perception des autres sons, les signaux. Elle correspond au fond qui, dans la perception visuelle, se distingue de la figure (Schafer, 1977-1979, p. 377).

Ce qui nous intéresse ici n'est pas – surtout pas – un rapprochement entre paysage sonore et composition de musique tonale, mais l'idée qu'un paysage sonore ne se définit jamais uniquement comme un ensemble de signaux sonores (c'est-à-dire de sons à même d'attirer l'attention). Que quelque chose du milieu sonore à la fois puisse perdurer et échapper à l'écoute consciente. Que le fond de l'écoute importe à l'analyse des paysages – ou milieux – sonores.

S'arrêter sur cela, c'est laisser une place à ce que l'écoute, par acculturation, compétence, humeur ou intérêt (cf. Schafer, 1977-1979, p. 211) relègue au fond. Car ce fond, cette tonalité n'est pas anodine : « elle devient, malgré elle, l'habitude auditive » (Schafer, 1977-1979, p. 23). Sa labilité ne l'empêche pas d'être bel et bien là, avec une réelle influence, « subtile et profonde, [sur] notre comportement et notre tempérament » (Schafer, 1977-1979, p. 23).

Puis, ce fond nous renseigne sur l'environnement. En effet, « la tonalité est fonction de la situation géographique et du climat : eau, vent, forêts, plaines, oiseaux, insectes et animaux » (Schafer, 1977-1979, p. 24). La plupart des tonalités dépendent

des matériaux présents dans les lieux (le bambou, par exemple), ou des sources d'énergie – Schafer donne en exemple l'eau, le charbon ou encore l'électricité : « une tonalité subtile nous vient des bruits de la lumière. Entre le grésillement léger de la chandelle et le bourdonnement régulier de l'électricité, c'est tout un chapitre de l'histoire des sociétés humaines que l'on pourrait écrire » (Schafer, 1977-1979, p. 91). Autrement dit, tout bruit de fond s'inscrit dans un environnement précis, dépend du milieu matériel, des activités qui s'y tiennent et des énergies nécessitées (on pourrait ajouter : au climat et intempéries, aux êtres vivants, etc.).

Le fond du sonore (car Schafer ne parle pas de « bruit » de fond) nous renseigne sur l'état de l'environnement et sur ses transformations. Et l'on peut même aller plus loin, et dire que le fond correspond à une partie difficilement accessible de notre environnement. Ainsi, entrer en relation avec ce fond peut nous amener à établir des relations nouvelles avec notre environnement, à découvrir, au prix d'une transformation de l'écoute, des mondes qui pour nous restaient jusqu'alors inexplorés.

Lorsqu'un *son* du fond est omniprésent et caractérise un paysage sonore, il devient, dans le lexique de Schafer, un « centre tonal ». Schafer en donne un exemple très clair : « les installations électriques produisent souvent des harmoniques de références et, dans une ville calme, la nuit, on peut entendre tout un ensemble de tons constants donnés par l'éclairage municipal, les enseignes lumineuses et les générateurs » (Schafer, 1977-1979, p. 146). La fréquence du courant alternatif est très présente – et souvent imperceptiblement – dans nos vies. Si présente qu'elle en constitue un centre tonal.

Schafer amorce, en proposant ses concepts de « tonalité » et « centres tonals », une réflexion passionnante. Malheureusement, il ne s'y engouffre pas pleinement. Partant du fait que la tonalité se distingue du signal, qui correspond à tout son sur lequel l'attention se porte, il en arrive au fait que « le sujet [de l'écoute] correspond au signal ou à l'empreinte sonore, le fond aux sons qui l'entourent – souvent des tonalités – le champ, enfin, au lieu où se manifeste le son, au paysage sonore » (Schafer, 1977-1979, p. 210). Il y aurait tant à dire, tant de choses à préciser : que fait-on du *bruit* de fond ? Comment les artistes et les écologistes peuvent s'en saisir ? Quel en est le potentiel affectif et transformateur de l'écoute ? Tout cela, il ne l'évoque pas. Au vu de ce qu'il dit ensuite du bruit, cela n'est pas étonnant : on peut supposer qu'il range en bloc le bruit de fond dans la catégorie de la pollution sonore, et sans doute considère-t-il le fond comme support de ce qui l'intéresse vraiment : le paysage sonore dans sa dimension articulée, « harmonieuse », « composée ». Ne manque-t-il pas par là l'un des enjeux primordiaux de l'écologie (sonore), à savoir d'amener la subjectivité auditrice à s'élargir, à inclure dans son champ des réalités sonores qui nous échappent ordinairement ?

4.2.2. Schafer et le bruit

En fait, il faut reprendre Schafer depuis le début, examiner son système de pensée du son et critiquer son approche limitatrice du bruit. Cela permet, par la même occasion, de revaloriser l'écologie acoustique. Celle-ci est parfois assimilée, un peu rapidement, à une lutte contre la pollution sonore, c'est-à-dire – et là encore le raccourci est un peu rapide – contre le bruit. Mais, s'il est vrai que Schafer, dans son livre pionnier *Le Paysage sonore*, associe écologie acoustique et lutte contre le bruit, sa position a été critiquée ou nuancée par de nombreuses et nombreux théoricien·nes

et praticien·nes – dont certain·es se rattachant à l'écologie acoustique. Revenir sur ses réflexions sur le bruit et en exposer des développements critiques nous paraît être une bonne manière de clarifier le rôle écologique du bruit en général, et en particulier du bruit de fond.

Avec ces réflexions sur le bruit, il s'agit de repartir de – et de discuter – les positions de l'écologie acoustique, puis de les compléter à l'aide de ce qu'un détour par le bruit de fond nous enseigne. Comment l'expérience du bruit – en particulier du bruit de fond – peut être transformatrice de l'écoute, impacte le système auditeur-son-espace, le complexifie ou le libère, et révèle la situation ? Comment les artistes peuvent s'en emparer ?

Le but n'est pas d'observer la revalorisation du bruit (de fond) dans la sphère du « musical » (sa « musicalisation » ou sa domestication) mais de promouvoir les pratiques amenant à appréhender le bruit de fond « environnemental », incluant bruits techniques, humains, etc., tel qu'il apparaît.

La notion de « bruit » est une notion floue. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il est tantôt défini selon des critères subjectifs (son non voulu, désagréable, envahissant, auquel on ne peut échapper) tantôt selon des critères objectifs (son non périodique), tantôt selon de nombreux autres critères (son puissant *ou* perçu comme puissant²⁷⁹, comme énergie non articulée, comme son « sale », « parasite » ou encore « contestataire »). Souvent, ces différents critères sont amalgamés, donnant lieu à des considérations problématiques, « ségrégationnistes » (Thompson, 2017, p. 1) et infondées. Ce n'est pas pour autant qu'il faut l'abandonner. Il faut plutôt s'en ressaisir, le penser à partir de la théorie des affects, et le sortir du « moralisme esthétique », qui à la fois présuppose une équivalence entre bruit au sens objectif, bruit au sens subjectif, et présuppose que l'évaluation subjective est universelle et figée (cf. Thompson, 2017).

Le bruit est souvent rattaché à des préoccupations morales, des jugements, des condamnations. Mais, contre cela, nous proposerons plutôt de l'envisager, suivant Marie Thompson, selon une perspective éthico-affective. Car il s'agit de savoir *ce que fait le bruit et que faire du bruit*.

Le bruit est l'ennemi d'une certaine écologie acoustique. À juste titre : il peut être absolument néfaste pour les humains (provoquer du stress, de l'insomnie, des troubles d'apprentissages, la surdité, etc.) mais aussi – et surtout – pour l'ensemble du vivant (impossibilité de communiquer, trouble de la reproduction, inhabitalité d'un lieu, etc.). Le monde postindustriel, ses machines, les paysages sonores qu'il occasionne, sont visés : ils détériorent notre rapport aux lieux, aux autres, réduisent nos capacités auditives. Mais le bruit n'est pas seulement cela : s'il est destructeur de relations, il peut nous pousser (et aider) à en produire de nouvelles, à développer ou modifier notre rapport au monde. Il peut complexifier notre écoute, la sensibiliser, la faire sauter de registre, déconstruire notre écoute, la reconnecter au « non voulu ».

²⁷⁹ « Bien qu'elle puisse apparaître intuitivement connectée avec l'amplitude ou la magnitude absolue du signal, il est bien connu que la perception d'intensité sonore (*loudness*) se corrèle plutôt à la largeur du spectre. Il s'agit d'une observation de psycho-acoustique qui implique une profonde signification écologique. Pour un auditeur, la voix de quelqu'un qui hurle de loin a une sonorité très forte, même si, là où l'auditeur se trouve, l'amplitude est objectivement très contenue. En général, on peut dire que la complexité spectrale rend audible l'effort de la source. » (Di Scipio, 2015.)

En fait, pour les organismes vivants, il faut alors ni trop ni trop peu de bruit. Ces extrêmes, ces limites, il lui faut les connaître (c'est « précisément ce qu'un système vivant, en tant que système cognitif, s'engage sans cesse à obtenir », Di Scipio, 2015) pour les éviter, ou pour les élargir, et ainsi transformer en « facteurs actifs et favorables à leur organisation interne » (Di Scipio, 2015) les bruits qui leur étaient nuisibles. En s'ouvrant et en interagissant avec le bruit, un système vivant peut se complexifier, gagner en finesse, et parfois sauter d'un ordre à un autre : se produit alors ce qu'on nomme une « émergence » (cf. Di Scipio, 2008). Autrement dit, le bruit n'est pas qu'un perturbateur, mais est aussi un organisateur (d'ailleurs, c'est en tant que perturbateur qu'il participe à l'organisation), ce que suggère l'idée d'« ordre par le bruit » (Atlan, 1986).

4.2.3. Critiques de Schafer

Dans *Le Paysage sonore*, Schafer rappelle différentes définitions du bruit – 1) son non désiré ; 2) son non musical ; 3) son puissant ; 4) perturbation du signal – et déclare ceci : « tout son puissant », bien qu'exprimant le caractère nocif des sons trop forts en intensité (une exposition à des sons trop puissants peut entraîner des dégâts temporaires ou des lésions irréversibles), n'est pas une définition satisfaisante, l'intensité n'étant pas le seul facteur de nuisance. La définition la plus convaincante, pour lui, est celle de « son non désiré », parce qu'elle souligne la dimension subjective du bruit²⁸⁰. Il ajoute que d'un point de vue social, le bruit se définit suivant « un certain consensus » (Schafer, 1979, p. 373).

Ramener le bruit du côté des subjectivités et du social (et ne pas le laisser uniquement aux mains de l'acoustique mesurable) a l'intérêt de ne pas laisser aux sonomètres le soin de répondre à la question de savoir si l'environnement acoustique nous convient. Mais cela pose de nouveaux problèmes. De quel sujet parle-t-on, quel rapport entretient-il avec le bruit, avec le non-voulu, l'inattendu ? Schafer ne questionne pas explicitement cela, et sa position n'est pas très claire, il semblerait que l'on trouve à l'occasion chez Schafer un volontarisme tacite : le bon paysage sonore serait celui dont décide le sujet individuel. Il présuppose une maîtrise du sujet sur ce qu'il désire et une circonscription de ce qui le dérange. Il présuppose également que sur ce point il doit y avoir consensus, et qu'à partir de là le son dérangeant soit condamnable, et puisse être chassé (il suggère de lutter contre « l'envahisseur-bruit ») (Schafer, 1979, p. 293).

Si Schafer insiste à plusieurs reprises sur le fait que l'idée de bruit varie selon les endroits, les cultures, il témoigne cependant d'une foi envers les études statistiques (sur les plaintes liées aux bruits gênants par exemple) et ce qui serait des « constantes » quant à leur validité systématique et universelle. Ainsi, puisque à l'endroit de certains sons – ceux des véhicules à moteur, des industries, les musiques jouées sur haut-parleurs à un trop fort volume, sons du voisinage, certains cris d'animaux, etc. –, on recense des plaintes dans « l'ensemble des régions du globe », il en vient à conclure la possibilité de considérer comme systématiquement et

²⁸⁰ « La définition la plus satisfaisante est probablement aujourd'hui encore celle de "son non désiré". Elle fait du *bruit* un terme subjectif. La musique de l'un peut être le bruit de l'autre. » (Schafer, 1979, p. 373.)

universellement gênants certains types de sons, donc de les condamner et chercher à les faire disparaître. Mais rien n'assure que la gêne ressentie par les plaignants ne soit la règle, ni même que la norme statistique soit garante d'une valeur esthétique, éthique, ou même sanitaire. D'ailleurs, rien n'assure non plus qu'il y ait une règle, une norme, une unité. Nous y reviendrons par la suite, en exposant la critique de Marie Thompson quant à la métaphysique présumée par Schafer.

Cela nous amène à réaffirmer notre critique : la théorie de Schafer repose sur la possibilité d'un certain consensus statistique sur la valeur « esthétique » (c'est ainsi qu'il se réfère au couple plaisir/gêne, ce qui pourrait être l'objet d'une autre discussion) des sons et des paysages sonores. Ce consensus permettrait de valoriser ou de condamner certaines propriétés des paysages sonores (que ce soit du point de vue de leur intensité, leur rapport signal/bruit). Cela nous paraît risqué, et trop catégoriel.

Cette critique des positions de Schafer peut être prolongée, recoupée. L'une des plus vives attaques des propositions du compositeur et théoricien canadien se trouve dans le livre *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect, and Aesthetic Moralism*, de Marie Thompson. Pour elle la « prioritarisation » du silence chez Schafer pose également de nombreux autres problèmes : scientifiques, politiques, métaphysiques.

D'abord, Schafer opère par catégories figées et trop générales. Nous pouvons effectivement constater chez lui une tendance à distinguer des *types* de sons jugés musicaux et de sons considérés comme des bruits, des paysages sonores jugés « harmonieux » (du moins équilibrés, « lisibles » pour l'oreille humaine) et d'autres considérés comme non équilibrés²⁸¹.

Ensuite, de nombreuses définitions du bruit sont amalgamées, et caractéristiques acoustiques, sources sonores, impacts sanitaires, considérations historiques et jugements moraux sont associés trop arbitrairement, et sont pourtant avancés de manière objective (il s'agit d'une écologie prétendument *acoustique*). Par exemple, il pose l'équivalence sons naturels/*hi-fi* et rattache systématiquement les sons *lo-fi* aux sons postindustriels²⁸², qu'il condamne en bloc. Dans son article intitulé *Schizophonia vs l'objet sonore : soundscapes and artistic freedom* (1997), Francisco López rappelle que les environnements sonores *lo-fi* dénoncés sont pourtant naturellement présents (les alentours de cascades bruyantes, les forêts denses, les cigales, etc.). Il en apporte en quelque sorte la preuve audible avec son œuvre *La Selva*.

Enfin, la pensée de Schafer suppose une conception conservatrice de la nature, qui originellement « pure, idéale, harmonieuse, équilibrée », aurait été souillée progressivement par l'activité humaine. En fait, le silence par Schafer n'est pas uniquement politique (conservateur : en effet, pour Schafer, « le futur sonore idéal est dans le passé », Thompson, 2017, p. 4) ou moral (silence = bien en soi), mais aussi

²⁸¹ La pensée de Schafer est liée à une conception de la nature (et du monde) assez particulière, à la fois nostalgique (préférant les sons d'avant la révolution industrielle) et, en un certain sens, sacrée (il parle d'harmonie du monde).

²⁸² Un paysage sonore, selon si son *rapport signal/bruit* est satisfaisant ou non, peut être qualifié de *hi-fi* (*high-fidelity*, « les sons sont distinctement perçus ») ou de *lo-fi* (*low-fidelity*, « les signaux sont si nombreux qu'il en résulte un manque de clarté ou un effet de masque »). Un paysage *hi-fi* permet d'avoir une meilleure portée d'écoute, tandis qu'à l'inverse un paysage *lo-fi* nous enserme, détruisant la perspective (« la distance est abolie, seule reste la présence », p. 69).

métaphysique : pour lui, la Nature est l'équivalent du silence, du bien, de l'ordre, de la santé. Schafer préfère théoriquement la « voix autoritaire de l'Un », lisible, claire, *hi-fi*, à la multiplicité et à la dimension chaotique du bruit (cf. Thompson, 2017, p. 101). Thompson qualifie Schafer de platonicien, en quête de transcendance, de l'Un absolu (ce qui expliquerait son obsession pour le « pur signal²⁸³ »). Elle cite Schafer : « La fondation ultime et imperturbable du signal est une pureté éternelle que les sons du monde matériel aspirent à approcher ”à la manière de l'homme qui s'acharne pour atteindre la perfection, tout son aspire à la condition du silence, à la vie éternelle de la Musique des Sphères”²⁸⁴. » (Schafer, *The Soundscape*, 262, cit. Thompson, 2017, p. 98.) C'est pour cela, explique Thompson, que le bruit passe pour inhéremment mauvais. La complexité, la contextualité, l'hétérogénéité et la transformation du milieu sonore sont niées, ignorées, condamnées (cf. Thompson, 2017, p. 101).

Voici donc une des raisons de notre intérêt pour le bruit de fond : proposer une pensée et des pratiques écologiques du son critiques du « moralisme esthétique » supposé par des conceptions analogues à celles de Schafer, qui « passe[nt] sous silence d'autres possibilités et potentialités de l'expérience auditive » (Thompson, 2017, p. 5). Puisqu'il « appartient à une base vivante, en mutation, générative, à partir de laquelle tous les signaux émergent et dans laquelle ils se dissipent », le bruit de fond s'oppose à « la forme pure et éternelle de Schafer » (Thompson, 2017, p. 99).

4.3. LE BRUIT (DE FOND) COMME MANIFESTATION ET RECONFIGURATION DE LA RELATION ORGANISME-MILIEU

4.3.1. La relation organisme-milieu

Agostino Di Scipio (2015) propose d'étudier le bruit (de fond) d'un point de vue écologique, où l'organisme est appréhendé comme étant toujours bruyant et écoutant, ainsi que nécessairement couplé structurellement à un milieu sonore (dont lui-même fait activement partie). Avant d'entrer dans le vif de cette réflexion, je propose de revenir rapidement sur les grandes lignes de la pensée de Francisco Varela (à l'occasion accompagné de Humberto Maturana) biologiste et philosophe initiateur, dans le courant des années 1980, de la théorie de l'énaction.

Pour lui, un système vivant et son monde se spécifient mutuellement (cf. Maturana, Varela, 1994, p. X), au travers d'une « vaste écologie d'agents, de forces,

²⁸³ Pourtant, « bien sûr, il n'y a aucun canal – corporel, acoustique, électroacoustique, numérique – qui soit neutre en rapport au signal “canalisé”, mais lorsqu'un signal se présente d'amplitude excessive, le canal le déformera de façon plus ou moins profonde, en laissant des traces qualitatives et bien audibles. En effet, ce phénomène introduit une seconde source d'information sonore, qui ne renvoie pas au signal conduit par le canal, mais au canal lui-même. L'oreille s'aperçoit que le système de canalisation est en train d'être exploité jusqu'à ses limites, à savoir, à un degré insurpassable. » (Di Scipio, 2015, p. 21.)

²⁸⁴ « The ultimate and non-perturbing ground of signal is an eternal purity that the sounds of the material world aspire to approach: 'Just as man strives for perfection, all sound aspires to the condition of silence, to the eternal life of the Music of the Sphere'. » (Thompson, 2017, p. 98.)

de pouvoirs et de faiblesses » (Di Scipio, 2015). Autrement dit, un sujet cognitif ne peut naître et évoluer qu'en s'inscrivant dans un monde. Ce sujet et ce monde sont *couplés* – structurellement couplés –, et ce « couplage structurel » entre le sujet et son monde s'établit et se reconfigure au fil des actions réalisées et des champs d'action que le sujet découvre et explore.

Ainsi, l'existence cognitive est tournée vers l'« action *efficace*, [...] qui permettra à l'être vivant de perpétuer son existence dans un environnement défini tout en faisant émerger son propre monde » (Maturana, Varela, 1994, p. 16). Elle est donc une existence située, avec dispositions à agir singulières, selon des circonstances et un vécu précis, des « *micro-identités* avec leur *micro-monde* correspondant » (Varela, 1996, p. 25-26). Tendue vers la connaissance de son monde et des actions adéquates à travers lesquelles il peut être *en prise* avec celui-ci, un sujet travaille à son autonomisation. Il faut souligner que cette tension vers l'autonomie n'est surtout pas à comprendre comme niant la relation à l'environnement. Au contraire, un système ne gagne en autonomie qu'en affinant son rapport avec ce qui l'englobe : il n'y a pas d'autonomie sans hétéronomie, les systèmes vivants se caractérisent par le fait que, d'une manière presque contradictoire, ils ne cessent de s'autoproduire *à l'aide de ce que leur fournit l'environnement comme possibilités de transformation* (cf. Maturana, Varela, 1994, p. 31, qui parlent d'« auto-poïèse »).

La recherche de l'adéquation entre un sujet et son monde n'est pas linéaire, et nécessite des « microruptures », des surprises, de l'inattendu – du bruit ! – qui permettent que de nouveaux comportements s'ajoutent à notre panel d'actions possibles, que la structure de notre comportement se transforme progressivement, se complexifie. L'existence cognitive dépend alors des situations auxquelles nous sommes confrontés, des réponses que nous apportons, et de la mémoire de celles qui se sont avérées pertinentes. Le monde ne nous est donc pas donné : c'est lorsque nous y prenons part, « en fonction de notre manière de bouger, de toucher, de respirer et de manger » (Varela, 1996, p. 23-24) qu'il s'établit. Notre monde est un monde « énéacté », qui se définit à travers la prise que nous avons sur lui au moyen de nos actions. Il est ce qui dans l'environnement *compte* pour nous (ce qui *compte* à titre de monde « pertinent », dit Varela, 1996, p. 30-31), ce à quoi nous sommes sensibles, ce qui entre en interaction avec nous. Et inversement, d'autre part, « ce que nous faisons est inséparable de notre expérience du monde » (Maturana, Varela, 1994, p. 12), de ce qui constitue notre monde, de notre connaissance du monde (car « *chaque acte de connaissance fait émerger un monde* », Maturana, Varela, 1994, p. 12).

L'existence cognitive se fonde alors sur une circularité action-expérience. Tout cela se situe à un niveau préreflexif, toujours dans « l'urgence d'une situation donnée : le monde où nous vivons est si présent que nous ne réfléchissons pas à ce qu'il est, ni à la manière dont nous l'habitons » (Varela, 1996, p. 25).

4.3.2. Le bruit de fond comme manifestation de relations organisme-milieu

Dans une telle perspective, il est possible de penser le bruit de fond comme un « médium de relation », s'inscrivant dans les processus cognitifs tels que décrits par Varela, « [produisant des] significations, qu'elles soient physiologiques ou culturelles, corporelles ou mentales » (Di Scipio, 2015). Ce qu'on entend *dans le bruit de fond*, ce sont des *conditions d'émergence*, c'est-à-dire les actions et les forces

généralisant les événements sonores. Ainsi, l'écoute du bruit de fond est un engagement dans un milieu, et l'expérimentation de « toute une écologie de forces et de processus mutuellement imbriqués, un réseau entier d'agents physiques et culturels situés dans l'espace et le temps » (Di Scipio, 2015). Autrement dit, les systèmes vivants sont des systèmes dont le corps est un système de cognition incarnée (*embodied*), en échange bruisant permanent avec son environnement, pour qui l'écoute fait office de lien énergétique et informationnel entre l'auditeur·trice, l'environnement et les autres agents. À travers l'écoute, le sujet établit – et *s'établit dans* – un monde, dans lequel il est acteur.

En effet, le bruit de fond arrive au corps à travers un ensemble de milieux (milieux physique, social, technique, etc.) dont il porte l'empreinte. Lorsqu'il nous affecte, c'est en tant que porteur de ces causes, même si l'écoute ne les détermine pas toujours explicitement. Autrement dit, s'opère une sorte de communication non intelligible entre le corps et son environnement : l'attention ne distingue pas nécessairement de choses précises, mais le corps est informé. Le bruit de fond est chargé de la présence des choses qui nous entourent, et des flux de transmissions d'informations à leur propos : il fait transiter un « *unusual affect of site* » (Biddle, 2016, p. 213), met en jeu la constitution d'une « cohérence territoriale », tout en introduisant de l'étrangèreté (de « l'énergie autre », *alien energy*) dans l'expérience d'écoute.

Encore une fois, cela ne se fait pas nécessairement au niveau d'une conscience distante et réfléchissante, mais aussi à celui d'une conscience pré-réflexive, à un niveau incarné, où corps, pensées, signes et actions sont co-articulés. En d'autres termes, l'écoute, en percevant les interactions et les forces, est une expérimentation sensible, une épreuve – à travers le bruit de fond – des agents d'un milieu, de leur interdépendance et de leur autonomie. En ce sens, elle est donc tournée vers le « faire », expérimentant les réseaux d'actions qui ont rendu – et rendraient – les actions possibles. Prenons le son d'un sac en plastique qu'un vendeur me tend lorsque je lui explique que je désire acheter quelques oranges à son étal. Le son du sac plastique résulte des mouvements du corps du vendeur qui me le tend, mais aussi l'action du vent qui le fait bruiser et du métal de l'étal contre lequel il bat. Ce bruissement, le temps de venir à mes oreilles, se charge de la spatialité du marché, et se fait accompagner des cris des vendeur·ses. Ce bruit, pourtant, reste habituellement dans le fond, parce qu'il est peu intense, et culturellement peu digne d'intérêt. Cela n'empêche pas mon écoute, qui travaille sous la conscience réflexive, d'en tirer de nombreuses informations, de situer mon corps dans l'espace, de l'inviter à réagir, et de participer à faire émerger le marché comme monde.

4.3.3. L'irruption du bruit (de fond) dans l'écoute comme opportunité d'une reconfiguration de la relation au milieu

Le bruit de fond, en faisant irruption dans l'écoute, peut aussi venir enrayer la marche linéaire d'un couplage sujet-environnement trop bien ficelé, trop strict. Il peut permettre une ouverture, une redéfinition de notre rapport à ce qui nous entoure. En ce sens, il est indispensable – parce qu'il ouvre l'espace minimal nécessaire – à la création. Autrement dit, le bruit de fond, en confrontant le système à ce qui échappe à son fonctionnement – en confrontant le corps à ce qui échappe à la boucle perception-action –, en produisant un changement de l'écoute, ouvre de nouvelles

relations et de nouveaux espaces de liberté – au sein même ou au bord du milieu sonore. Pour s'avérer fécond, créateur, complexificateur, il nécessite d'être écouté d'une manière particulière : d'une manière sensible à l'écologie de force portée dans le son, ouverte à l'inattendu et prête à muter.

En effet, le véritable bruit de fond ne peut nous toucher qu'en passant outre l'intention, en déroutant l'attention, et en nous amenant à reconstruire notre rapport à l'audible, il nous pousse à recréer des liens et à faire l'effort de se réinsérer comme agent dans le milieu sonore, en renouvelant nos manières d'être au son et au monde. Dans les moments de rupture, lorsque le système en place ne suffit pas à prendre en charge *ce qui arrive* – le bruit (de fond) –, lorsque nous ne faisons plus figure d'« experts dans notre micro-monde », qu'il nous faut réfléchir et analyser pour trouver des solutions, nous redevenons « comme des débutants [qui doivent produire de nouvelles compétences pour] être à l'aise devant la tâche qui les attend » (Varela, 1996, p. 38). Autrement dit, la mise en déroute du système – de nos facultés de sentir, représenter, signifier, les éléments de notre environnement – le pousse à *se dépasser* : « notre propre conscience [...] est mise en doute, et [...] est alors réveillée » (Di Scipio, 2015).

Le bruit de fond, donc, que ce soit en décentrant notre attention, ou en la dissolvant – pour mieux la faire renaître – est transformateur : il participe au lieu et à la subjectivité dans une *action* désordonnante – il est un « acteur du lieu », dit LaBelle, et, pourrait-on ajouter, de la désobjectivation et de la resubjectivation. L'artiste peut s'en saisir comme tel pour rebattre les cartes de notre rapport au sonore et au monde. Ce pouvoir perturbateur loge plus dans les détails, textures, éléments du fond, que dans le narratif ou la grande forme. Notons que la transformation de l'écoute, et de l'auditeur, opérée par le bruit de fond, est une transformation profonde, qui touche aux conditions spatiales, temporelles, corporelles, perceptives, de l'expérience d'écoute.

Si ce potentiel transformateur du bruit de fond touche l'auditeur·trice, c'est parce qu'il est, plus généralement, un modificateur systémique : le bruit de fond, si minimal soit-il, peut amorcer une transformation dans le système – ici une transformation de nos facultés de sentir et de (nous) représenter le monde. Tout aussi paradoxal que cela puisse paraître, il semble que ce soit toujours « une simple fluctuation, une étincelle de hasard, une circonstance, un bruit, la pluie, le craquement du plancher, de la porte » qui font que le système se renverse. Voici un exemple :

Une image : quelqu'un balaie le trottoir, parce qu'il faut le nettoyer ; tout est à sa place, la brosse, les mains, les pieds, la poussière, le sol, jusqu'au moment où le petit bruit du balai émerge et rompt le silence, faisant naître un mouvement sonore rythmique ; à ce moment il devient difficile pour celui qui balaye d'éviter de se perdre à ce devenir musique. De la ritournelle du nettoyage, fonctionnelle, on saute à une ritournelle d'une tout autre nature, maintenant c'est la musique qui module le grand territoire du balayage de la chaussée. Voici un exemple de ce qu'on peut appeler une ritournelle cosmique, une ritournelle où des modulations imprévues entrent dans un jeu de connexions libres pour entraîner d'autres ritournelles et d'autres modulations imprévues (Ferraz, 2011, § 39.)

On peut facilement saisir la portée politique (et avant tout « micropolitique ») et éthique du bruit, producteur de nouveaux systèmes, de nouvelles logiques, qui émergent, nécessitant des sauts plutôt que des dépassements linéaires (cf. Serres, 2014, p. 43-44). En tant que résistance au « mouvement bien coordonné », le bruit de fond gêne le rapport au monde préexistant, et l'écoute qui en découlait. En le gênant, il nous écarte de ce qui nous entoure, et nous force à trouver des moyens pour nous en rapprocher à nouveau. L'un des moyens est l'ouverture transformatrice de l'écoute :

Il s'agit de ressentir notre propre corps et les événements alentour à partir d'un système de sensibilités qui, d'habitude, n'est pas le nôtre ; d'apprendre à tomber dans une sorte de profond décalage momentané de la subjectivité ; d'apprendre à nous vider pour élargir ou simplement pour modifier notre *capacité d'accueil*. C'est là une forme de dépassement de Soi, dans la possibilité d'expérimenter la saturation des sens comme une autre condition de sensibilité, pas comme sa négation (Di Scipio, 2015).

4.3.5. Le bruit de fond dans les pratiques artistiques : un premier exemple, l'Étude 3a des écosystèmes audibles : étude de bruit de fond (2004-2005) d'Agostino Di Scipio

Cette réflexion, bien sûr, n'attend que d'être précisée et expérimentée. Des analyses plus précises sur différents artistes dont leurs travaux concernant le bruit de fond suivront. Ce qu'il est d'ores et déjà possible de dire, c'est qu'ils ont en commun de travailler le sonore dans sa dimension active, capacitante, qui actualise un ensemble de forces, virtualités, devenirs, prend conscience de leurs conditions, et s'y fraie des espaces de liberté. C'est ce que leur permet le bruit de fond, nous amener sur cette crête instable et générative, à la croisée d'une multiplicité de réalités, qu'il s'agit de connecter, d'intensifier ou d'équilibrer.

Pour revenir au thème de l'écoute, on pourrait dire que le bruit de fond participe à l'émergence de notre milieu sonore, et par là de notre monde, au cours d'expériences particulières. Si l'on essaie de remonter aux conditions de possibilités du sonore, on est confronté à une complexité, à une multiplicité de conditions, à une espèce de « magma chaosmotique²⁸⁵ » : il n'y a pas *un* ancrage, pas *un* fondement, mais une plasticité du monde :

Dans l'expérience auditive située et incarnée, la génération du bruit maximise la cognition du son en tant que médium d'une entière écologie d'actions et de relations où tout événement de relation et de signification aura une existence fragile et destinée

²⁸⁵ L'idée de « chaosmos » vient de James Joyce et a été reprise par Deleuze et Guattari. Elle renvoie à l'idée que le rythme, l'ordre, naît du chaos, et ne contredit pas le chaos. Le « magma chaosmotique » serait donc ce chaos, duquel un ordre peut naître, et qui alimente cet ordre.

à retourner très tôt dans le bruissement de fond plus ou moins magmatique des relations potentielles – voire dans le chaos (Di Scipio, 2015, p. 28).

Pour revenir dans le giron des pratiques artistiques, Di Scipio propose de penser la musique et les arts sonores comme une autonomisation (jamais complète) du système cognitif humain qui se « soutient lui-même à travers (a) un environnement bruyant et (b) un corps ou organisme lui-même bruyant » (Di Scipio, 2015, p. 28). Elle n'est donc pas une domestication du bruit, ni une canalisation des forces, mais l'aménagement des conditions requises par l'organisme pour se laisser toucher par le bruit et par son pouvoir transformateur, à la fois destructeur et producteur de relations, significations et actions (cf. Di Scipio, 2015, p. 28).

Pour alimenter ses productions artistiques, Agostino Di Scipio a développé une théorie dans laquelle le son et l'écoute se définissent suivant deux types d'émergence.

Premièrement, l'*émergence sonologique* (à partir de la « poussière sonore » et des données et traitements) qui, expérimentée, ouvre un champ auditif dans lequel aucun son ne semble se « réaliser ». L'actualisation de ce champ, par une écoute active, est furtive, elle dévoile des événements acoustiques qui ne tiennent pas dans une forme qui dure. Ce à quoi on est alors confronté, c'est aux relations, et aux conditions complexes du son plutôt qu'au son au sens physique du terme (cf. Méric, 2008) : « les souffles sont perçus comme des textures complexes, les cliquetis deviennent des articulations vacillantes, sont issus et appellent d'autres cliquetis, les pétilllements semblent être les fruits de conflits dynamiques imperceptibles, les sifflements semblent portés par des mouvements et des flux sous-jacents » (Méric, 2008, § 13). Ainsi, l'écoute est replacée, replongée dans ses conditions d'émergence « bruiteuse » : la poussière sonore, les grains. Il faut noter que le grain est déjà une (micro-)forme, et rend impossible de savoir quand commence la morphologie, l'actuel, le perçu.

Deuxièmement, l'émergence perceptive (l'auditeur émerge en tant que tel au sein du système) concerne les frontières de la perception auditive, où les intensités (frontière son-silence), les durées (frontière son-grain), les positions spatiales (l'horizon du sonore, la frontière interne/externe de l'organisme), les hauteurs (frontière entre les rangs de fréquences audibles par l'homme), sont telles que l'on ne sait pas si l'on perçoit quelque chose ou rien, d'où cela vient (de nous, du monde ? Y a-t-il une différence ?), si cela s'arrête ou si c'est mon écoute qui vacille...

Pour exprimer cela d'une autre manière, le bruit de fond, en venant troubler l'attention, la propulse dans un état intermédiaire, entre indistinction actuelle et articulations virtuelles. Il fait « remonter l'écoute » vers le virtuel, produit une tension entre l'attention (actuelle) et les articulations virtuelles. Au cours du temps, cette tension décroît, et soit l'attention, dans son effort, remporte la partie, en produisant un cadre formel rendant possible l'articulation du bruit de fond, qui n'en est alors plus un. Soit elle se désamorce : s'ensuit une écoute sans attention du tout, dont Guionnet (2003) dit qu'elle est une espèce de surdité (surdité par indifférenciation). Quoi qu'il en soit, le moment de l'accès au bruit de fond, d'après Guionnet, est l'occasion d'une présentation *minimale*, présentation des conditions perceptives, corporelles, matérielles, et avant tout *spatiales et temporelles* de l'émergence du son – une présentation du temps lui-même et de l'espace lui-même, qui rendent possible le

sonore et que le sonore rend sensible (au fond, dit Guionnet, l'espace-temps du sonore est sonore).

Une telle réflexion sur le bruit a fait émerger des œuvres telles que *Étude 3a des écosystèmes audibles : étude de bruit de fond*, d'Agostino Di Scipio (composée en 2004-2005)²⁸⁶. Cette œuvre s'insère dans une série d'œuvres-installations-performances composées à partir de 2001, et intitulée *Écosystèmes audibles*, qui « se présentent comme des systèmes qui génèrent du son et le transforment en opérant en temps réel, en intégrant l'espace réel dans une dynamique d'auto-organisation complexe [...] Ainsi, [d'une certaine manière], ils construisent la réalité qu'ils sont. Ces travaux existent uniquement dans les conditions de la performance » (Di Scipio, 2008, p. 224).

L'Étude 3a des écosystèmes audibles : étude de bruit de fond nous intéresse plus particulièrement puisque, comme son nom l'indique, le bruit de fond y est central : il constitue la source sonore et la source des données de traitement :

Dans [*Écosystème Audible n.3*] (*Background Noise Study*), il y a un circuit de feedback [...] qui inclut aussi un processus de « délai » avec un retard de 20 secondes. Ce circuit crée une lente accumulation du bruit de fond, qui peu à peu se colore des principales fréquences de résonance acoustique de [l'espace, en un point nommé A], en fonction également de la position des microphones et des haut-parleurs. Il en résulte une sorte d'effet Larsen projeté à des échelles temporelles très dilatées. Lorsque se produisent des événements sonores d'intensité supérieure à un certain seuil, ou bien lorsque l'accumulation croît jusqu'à polluer l'espace (l'accumulation se renforçant jusqu'au point de masquer le bruit de fond), s'activent des processus de traitement numérique qui transforment ce matériau sonore pour en disperser l'énergie, en s'opposant au processus d'accumulation. Bien sûr, même ici le traitement numérique est dépendant de la réponse acoustique du milieu aux événements sonores. Lorsque le total sonore [au point] A dépasse un deuxième seuil critique, au-delà duquel on aurait seulement une dérive structurelle, une saturation du signal et surtout une saturation de potentiel sémantique (pauvreté du comportement dynamique), le processus d'accumulation est totalement inhibé ; par conséquent, en peu de temps, les processus de traitement n'ont plus rien à contraster. Se rétablissent ainsi des conditions similaires au début du processus, c'est-à-dire seulement du bruit

²⁸⁶ Pour se rendre compte de ce que cela donne, on trouve sur Internet une réalisation de l'*Étude 3a* (mais en très mauvaise qualité audio) : <https://vimeo.com/11696443>, ainsi qu'une réalisation de l'*Étude 3b* (dont l'esthétique est proche, en termes de morphologie) : https://soundcloud.com/eavesdropping_london/andrea-young-discipio. Bien sûr, l'écoute qu'encourage l'enregistrement – d'autant plus lorsqu'il est de mauvaise qualité – masque quelque chose. Elle tend à faire oublier que tout objet, toute figure, nécessite une émergence, et donc des conditions d'émergence (un espace, avec du bruit de fond et une architecture dont le *feedback* émerge, en la révélant, etc.).

de fond de A. Cela est une véritable trajectoire de naissance, croissance, dispersion et extinction, qui est alors une forme musicale qui émerge des interactions composées au niveau du signal. Dans une réalisation complète de ce travail, la trajectoire est répétée plusieurs fois de suite, avec des résultats à chaque fois différents, soit parce que les nouvelles conditions de disparition ou de renaissance ne sont pas forcément identiques (le fond du bruit d'ambiance peut changer dans le temps), soit parce que les processus de traitement peuvent laisser derrière eux un sillage de déchets sonores qui s'intègre alors aux conditions de départ du cycle de vie suivant (Di Scipio, 2008, p. 233-234).

Nous n'analyserons pas cette œuvre, qui demande de grande compétence technique (en programmation musicale, notamment). Nous mentionnerons seulement de nouveau les commentaires de Renaud Meric (2011, § 13) qui décrivent la pièce : « les souffles sont perçus comme des textures complexes, les cliquetis deviennent des articulations vacillantes, sont issus et appellent d'autres cliquetis, les pétilllements semblent être les fruits de conflits dynamiques imperceptibles, les sifflements semblent portés par des mouvements et des flux sous-jacents ».

En revanche, nous analyserons plus en détail, dans les pages qui suivent, les travaux de Jean-Luc Guionnet portant sur le bruit de fond.

4.4. ANALYSE DE *SLAPSHOT* (2007)²⁸⁷, DE JEAN-LUC GUIONNET ET ERIC LA CASA

4.4.1. Quelques remarques de Jean-Luc Guionnet sur le bruit de fond

Le travail de Jean-Luc Guionnet est directement concerné par la question du bruit de fond :

Avant d'être musicien, je travaillais dans le champ des arts visuels. J'étais intéressé par la philosophie. Au fur et à mesure, ma réflexion s'est resserrée sur le bruit de fond – au sens large. À partir de là, le bruit de fond est devenu un souci quotidien. C'est d'ailleurs plutôt par-là que je suis venu au son. D'abord à l'électroacoustique, vers 16 ans, puis au saxophone (Guionnet, 2019).

Cette préoccupation, dit-il, est un fil conducteur qui guide ses pratiques artistiques, notamment l'improvisation, mais elle est aussi une préoccupation quotidienne, relative à l'engagement dans l'action, dans le réel, dans le milieu sonore.

²⁸⁷ Il est possible d'écouter la pièce au lien suivant : <https://swarmingradio.bandcamp.com/album/slapshot-2>

Le rôle de l'artiste est de poursuivre ce travail ininterrompu. Mais il y a également le souci de le partager. Or, il est très compliqué, simplement à travers la place que l'on assigne généralement à l'artiste, de générer ce partage. Il faut être stratégique, et développer des manières, au sein de la musique, au sein des pièces ou des performances, de pousser l'écoute et la pensée vers le bruit de fond. Et pour développer ces stratégies, il a fallu passer par l'expérimentation et les échecs, notamment en ce qui concerne les stratégies en lien avec l'enregistrement :

Les stratégies permises par l'enregistrement pour mettre à l'écoute du bruit de fond ? C'est compliqué, l'enregistrement est un vrai problème. Il pose tout un tas de problèmes techniques : comment enregistrer le fond, ou le rien ? À proprement parler, on ne peut pas. On est allé assez loin dans notre démarche [avec Eric La Casa], on est même allé faire des prises dans la chambre anéchoïque de l'Ircam. Ça n'a pas du tout marché : on voulait du rien, on a eu le bruit de la bande. Forcément, c'était bien fait pour nous. Mais ça n'empêche pas qu'Eric [La Casa] a développé une manière de construire les prises de son pour amener l'écoute à se dire : « tiens, j'écoute du fond ». Ces techniques sont similaires à celle que l'on emploie [avec Seijiro Murayama] dans l'improvisation, cela passe par les intensités, les durées, les rythmes. Et puis le silence, le soi-disant silence (Guionnet, 2019).

Mais, à force d'obstination, il a été possible de déterminer des manières de mettre à l'écoute du bruit de fond. Voici les principales : 1) les contrastes brusques : quand d'un moment très articulé on saute tout à coup à quelque chose de presque vide, le presque rien remonte. L'écoute sait qu'elle a affaire à une sorte de fond ; 2) les sons qui décroissent lentement : un camion qui repart, dans un environnement calme, continue de sonner très longtemps, générant une « longue descente du son, vers son néant », et laissant aux petits sons le soin de prendre le relais ; 3) les sons minimaux continus et exposés sur des durées conséquentes : l'écoute a besoin de temps ; 4) l'emploi du « silence », dans le sens où il n'y a plus de son qui sort des haut-parleurs ou des instruments : si l'auditeur ne se défait pas tout de suite de l'attention qu'il a mobilisée jusqu'alors, il entend alors tous les petits sons qui l'entourent ou que son corps produit ; 5) le fait de « prendre une entité et de la faire changer de rôle, la faire transiter du fond à la forme et inversement, etc. J'essaie de faire ça, mais ça ne marche pas toujours. En fait, je ne peux même pas savoir si ça marche : il faudrait demander aux gens qui écoutent » (Guionnet, 2019).

C'est à partir de ces différentes stratégies que Jean-Luc Guionnet, souvent en duo avec Eric La Casa, a développé ses projets artistiques. C'est le cas de *Slapshot*, pièce datant de 2007.

4.4.2. Le bruit de fond dans *Slapshot*

Les premières minutes de la pièce sont assez représentatives, du point de vue des stratégies compositionnelles, de la construction de la durée et des types de sons

présentés, de l'ensemble de la pièce. Il semble donc pertinent de détailler cette partie-là, puis de procéder par la suite à une analyse plus globale. Le début est très progressif. Les seize premières secondes correspondent à l'exposition d'une ambiance assez minimale : seul figure un bruit au spectre très large, avec quelques fluctuations dynamiques. Puis apparaît alors une voix, incompréhensible mais aux allures colériques, suivie d'une autre voix complètement inarticulée.

Nous sommes ensuite replongés, durant quelques dizaines de secondes, dans le presque silence. Jusqu'à la seconde 57, où surgit un son très articulé – à l'attaque nette. Lorsque sa résonance se termine, une sorte de *crescendo* démarre (à la cinquantième seconde). Un peu avant 1' 00", ce *crescendo* mute en diversification et en densification : des événements sonores de différentes sources (chocs, cliquetis, « traits » ou « lignes » sonores, etc.) se multiplient. Pendant une minute entière (de la cinquantième seconde à 1' 55"), l'atmosphère est particulièrement mouvementée. À l'occasion, des « traits » ou « lignes » de patins traversent l'espace sonore de part en part (les plus évidents ayant lieu à 1' 31", 1' 43" et 1' 48"). Ce sont des sons tenus (généralement environ une seconde), au spectre élargi, au profil dynamique suivant : entrée, *crescendo*, coupure. Le profil spectral est relativement constant, bien que de petites variations (parfois accompagnée d'une légère granulation) donnent aux « traits » leur aspect fragile. Enfin, ils ont un profil spatial récurrent : ils se déplacent rapidement dans l'espace sonore, parfois le parcourant de part en part.

À 1' 55", un coup de sifflet retentit. Puis tout se calme. Ce procédé – le changement brusque d'atmosphère après un événement sonore particulièrement saillant – est monnaie courante dans la pièce (on en retrouve les occurrences les plus claires à 3' 00" ; 5' 07" ; 7' 00" ; 9' 57" ; 17' 33" ; ou encore 19' 23" par exemple). Cette stratégie de fonctionner par contraste permet de surprendre l'écoute, de déplacer l'attention émergée au cours des instants précédents, plus intenses, vers le bruit de fond, vers le silence ou le quasi-silence de la bande. Mais, cette fois-ci, à 1' 59", cette bifurcation de l'attention est partielle²⁸⁸, le fond qui remonte est un fond vocal, peuplé de bribes de voix relativement lointaines, donc laissant un tant soit peu l'attention se restructurer. Au cours de la pièce ne cessera de revenir cet emploi de la voix, comme son, voire comme fond diffus (entre 7' 15" et 7' 58" ; de 15' 10" à 15' 56" ou des rires, entre 16' 51" et 17' 18", moment où la voix redevient progressivement compréhensible), en opposition aux nombreux moments où l'on comprend ce que disent les joueurs ou les entraîneurs (13' 00" à 13' 14" ; de 16' 00" à 16' 20" ; ou encore de 17' 20" à 17' 28"). Puis une voix se démarque plus clairement du fond, cette fois-ci compréhensible : « Oh, les gars ! Ou vous jouez bien... Ou on va patiner pendant dix minutes. Comme ça, je suis sûr que vous savez patiner » (2' 23"). À 2' 35", un coup de sifflet jaillit. À 2' 45", ce son de sifflet s'intensifie, perçant, à la limite du supportable. Il persiste jusqu'à 3' 00", moment à partir duquel il diminue puis s'efface, laissant la place au fond, seulement habité par quelques traits fragiles de patins et quelques microchocs de crosse. Là encore, la remontée du fond est partielle, car l'écoute commence à se réorganiser rapidement, à l'aide des petits sons.

²⁸⁸ Un peu plus tard, de 5' 09" à 5' 34", l'attention se porte de manière plus soutenue sur le presque rien présenté par la bande. La section la plus longue où l'on laisse remonter le fond est de 9' 57" à 11' 15".

Voilà pour le début. Tout y est, ou presque : les voix (compréhensibles ou non) au ton percutant, presque agressif, les « traits » ou « lignes » sonores des patins, les petits coups de crosse et autres sons articulés, les sifflets, les contrastes pour faire sentir à l'écoute l'impression de saisir – du moins d'être confrontée – au fond. Il ne manque pas grand-chose, si ce n'est les textures granulaires et les contrastes spectraux. Ce que l'on appelle contrastes spectraux sont les moments où l'on passe d'un paysage sonore « équilibré » à un paysage sonore à dominance grave, comme si l'on avait appliqué un filtre coupe-haut : à 17' 34", par exemple. L'inverse s'ensuit, à 17' 59" : on assiste à un « retour des aigus ». Un jeu d'alternance s'ensuit (à 18' 03" on replonge dans les graves, pour en ressortir à 18' 08"). Ces passages sont nets, souvent accompagnés d'un son saillant (coup de sifflet, sonnerie, etc.). Une alternance similaire à lieu à partir de 20' 00".

Quant aux textures granulaires, elles ont lieu à la fin de la pièce : entre 22' 00" et 22' 43" puis, après une petite pause, de 22' 55" à la fin, nous pouvons entendre les crépitements à la fois acoustiques et électromagnétiques de la machine à lisser la glace, constitué d'un mélange entre les sons d'une « prise aérienne et ceux d'une prise réalisée avec un capteur d'ondes électromagnétiques » (Guionnet, 2019). Nous pouvons également mentionner un autre passage élaboré à partir d'un ensemble des petits chocs et d'une sorte de froissement (peut-être un journal) : entre 5' 37" à 6' 00". Ou, plus tard, de 18' 28" à environ 19' 20", les sons des crosses forment des cliquetis éparpillés.

4.4.3. Le bruit de fond et la dimension préconsciente de la cognition incarnée des hockeyeurs

Jean-Luc Guionnet et Eric La Casa expliquent, dans la description de leur pièce, s'être « intéressés à la forme [architecturale] et à l'atmosphère de ce type d'espace [une patinoire] », au fait que « le son de l'activité physique repose en son principe sur la logique de l'ensemble [*the logic of the whole thing*] : le son de nombreux sports, en particulier celui du hockey sur glace, est une bonne "signature" de ce qui se passe dans les différentes actions elles-mêmes » (Guionnet, La Casa, 2007). Dans cette pièce, les sons sont captés en tant qu'ils forment un tout cohérent, un milieu. Voilà une autre caractérisation du bruit de fond : ce qui lie les sons entre eux. Le travail de prise de son et de composition – qui tend vers une certaine organicité – rend compte de ce lien entre les sons, et entre les sons et les corps, les mouvements et le lieu. Le fragment 1' 15"-1' 30" illustre cela, en nous donnant à entendre les sons des patins, du palet et des crosses, de chocs (de joueurs entre eux), quelques bribes vocales, le tout en déplacement rapide et résonant dans l'espace, et semblant émerger d'une masse bruiteuse, en fond, à large spectre.

En faisant remonter ce fond – à la fois les micro-événements sonores des patins, palets, crosses, déplacements, etc., et la masse bruiteuse – les artistes nous ouvrent un accès, en quelque sorte, à la dimension préconsciente de la discipline sportive. En effet, le tout cohérent formé par les sons s'inscrit dans le tout cohérent (préconscient) que représente la patinoire, les corps, les trajectoires, les sons, pour le hockeyeur en activité.

Reprenons rapidement la pensée du « moi situé » défendue par Matthew Crawford, dont l'un des exemples paradigmatiques est le hockeyeur²⁸⁹. Le hockeyeur est en effet un modèle écologique : il s'adapte, à force d'habitude, il s'incorpore dans son milieu et il laisse, à proprement parler, la crosse faire partie de son corps. Il se dissémine, se diffuse dans le monde-hockey. Il prouve que « le caractère “incarné” (*embodied*) de notre existence et le type de mobilité qui l'accompagne [...] ne sont pas de simples auxiliaires de la perception mais sont constitutives de la façon même dont nous percevons » (Crawford, 2015, p. 68). Il témoigne de l'impossibilité de se défaire de la « pensée du corps » (« nous pensons avec notre corps », Crawford, 2015, p. 73), et contribue à sa manière à « réinstaller l'esprit dans le monde, son habitat naturel, après plusieurs siècles de claustration à l'intérieur de la boîte crânienne » : nos processus cognitifs « sont en quelque sorte “distribués” dans le monde au sein duquel nous agissons » (Crawford, 2015, p. 73). L'intelligence est distribuée entre le cerveau, le corps et le monde. Notre cognition est *incarnée* [*embodied*] : nous apprenons en évoluant dans le monde, nous avons besoin de l'espace concret, des impératifs de la temporalité, mais aussi de nous constituer des repères et des gabarits, des habitudes et des prothèses (la crosse !²⁹⁰) : nous avons besoin de l'expérience.

Notre expérience est *écologique*, nous percevons des « affordances » : c'est-à-dire « ce que l'environnement [nous] offre, [nous] fournit ou met à [notre] disposition, en bien ou en mal » (Crawford reprenant Gibson, p. 79), et qui suscite et oriente l'action (cf. Crawford, 2015, p. 79). Un creux dans la glace de la patinoire, le son des patins d'un adversaire qui arrive derrière lui, la densité d'un contact avec son épaule, renseignent au joueur que faire et comment faire, pour ne pas tomber, pour atteindre son objectif – le but –, etc. En réponse à la vue du palet, à ses crissements, à l'anticipation de sa trajectoire et à son contact avec la crosse, son corps jaillit, tend vers l'équilibre parfait entre la vitesse et la courbure, la possibilité de bifurquer, de dribbler, feinter, tirer, ou faire une passe. Il doit être suffisamment à l'aise sur ses patins, suffisamment vigilant à l'ensemble du terrain, pour se laisser aller au jeu et à ses stratégies. Son corps – ses muscles, ses manières de traiter conjointement la somme des informations sensorielles, de repères environnementaux – doit être suffisamment entraîné pour répondre « spontanément » – d'une spontanéité travaillée, assimilée – à chaque interpellation du jeu.

²⁸⁹ Un autre exemple de Crawford est le conducteur (ou conductrice) de moto et son savoir incarné des courbes, de la vitesse, des forces (gravité, centrifuges, etc.). Guionnet et La Casa, plus écologiques quant aux types d'énergie consommée, se sont intéressés, sans doute pour des raisons analogues (et parce qu'il y a un vélodrome à Saint-Denis), au cyclisme sur piste (cf. Guionnet, 2019).

²⁹⁰ « La crosse devient une extension du corps du joueur » : « il s'en sert comme d'une béquille pour se relever après une mise en échec. Il brandit bien haut des deux mains, comme une matraque, dans les mêlées devant le filet... Il la tapote contre les planches pour applaudir un coéquipier qui s'est bien battu ou contre les jambières du gardien lorsqu'il a bien stoppé un but. Il utilise sa crosse pour ouvrir et fermer la porte du banc. Pour se calmer en fin de match, [il] s'assoit sur les planches en tournant le dos à la patinoire, sa crosse sur les genoux, comme une couverture de bébé, et emmaillote amoureuxment la lame dans du ruban adhésif » (Crawford, 2015, p. 64-65). La veille d'un match, il prépare sa crosse « un peu comme un amputé règle et calibre sa prothèse » (Crawford, 2015, p. 65).

Chapitre 4

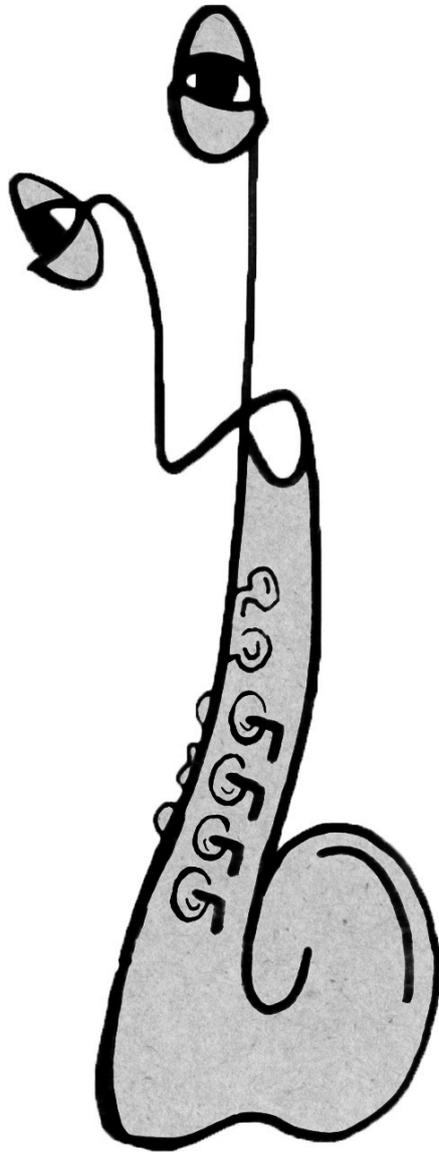
La multitude de petits sons ainsi que la masse sonore enveloppante à large spectre font écho à cette spontanéité, à cette vie préréflexive, car ce sont les corps – et leurs trajectoires, leur inclinaison, leur multitude de mouvements, leur conduite de la crosse – qui sonnent. Souvent trop peu pour devenir des figures sonores à part entière, mais suffisamment pour participer au milieu sonore et gagner malgré tout l'écoute.

En conclusion de cette brève analyse, nous pouvons insister sur le fait qu'à l'écoute, plusieurs dimensions se sont distinguées, et plusieurs esthétiques : texturale, paysagère mais également articulatoire et concrète, « bourdonnante » (*drone*) à quelques reprises. Autrement dit, on pourrait dire de cette pièce qu'elle propose une jonction entre des esthétiques appartenant à différents mondes artistiques et musicaux (dont la plupart relèvent de l'électroacoustique) et le monde du sport – et des installations sportives. Plus généralement, il semble qu'à travers cette démarche, l'emploi des techniques sonores et musicales est – aussi – au service d'une écoute plus quotidienne. L'auditeur·trice est averti·e : tout le réel sonore est rempli de potentialités esthétiques, de potentialités d'actions, et même de pics d'événementialités qui s'autonomisent – la phonographie marque un *avoir-eu-lieu*.

Avec cet interlude, nous voulions envisager le bruit de fond dans une perspective écologique. Parce que tout environnement et tout organisme vivant sont bruyants, et que toute perception s'accompagne de bruit, le bruit de fond est présupposé dans la plupart des relations entre le sujet et ses mondes. En ce sens, on peut supposer que le bruit de fond et l'écoute qu'il mobilise – qui est une sorte « d'écoute-limite » – établissent, dans la mesure où l'on y est sensible, la possibilité d'intensifier le contact avec ce qui nous entoure et englobe.

Pour les musicien·nes et artistes sonores, il est l'opportunité poétique (mais aussi éthique et politique) de travailler avec les marges, les rebuts, avec l'habituellement ignoré et avec des modes d'écoute autres – plus inclusifs, sans doute, puisqu'ils poussent l'attention consciente dans ses retranchements. De plus, il représente une occasion rare de jouer avec les mondes sonores situés à la frontière du silence, ainsi que de valoriser la dimension organique et complexe de nos milieux sonores. Enfin, comme nous venons de la voir, se mettre à l'écoute du bruit de fond est une manière de tisser des liens vers ce qui se passe sous la conscience, qui est de l'ordre du « préréflexif ».

Autrement dit, à travers l'écoute du bruit de fond et son potentiel transformateur, la sensibilité et la subjectivité peuvent être déplacées, ouvertes à de nouveaux champs du réel, habituellement imperceptibles.



Antoine dans le groupe du Bilboquet

CHAPITRE 5.

INSTALLATIONS SONORES *IN SITU*

5.1. ART SONORE ET INSTALLATIONS *IN SITU*

5.1.1. « Installation »

La notion « d'installation » est née dans le contexte des arts visuels, et a commencé à être employée dans des magazines d'art (tels que *Artforum*, *Art Magazine* ou encore *Studio International*) dans le courant des années 1960 pour insister sur le fait que l'organisation de l'espace était devenue centrale dans le processus et le résultat de la création artistique. Plus exactement, les spectateur·trices sont conduites vers une expérience particulière de l'espace et de la situation, au-delà de la dimension frontale habituelle (le face-à-face avec une toile ou une sculpture, par exemple).

Cette notion, désormais d'usage courant en art, reste cependant relativement assez confuse, renvoyant à des pratiques, des productions et des mouvements artistiques hétérogènes. Mais c'est peut-être cette diversité et cette porosité, allant de pair avec une certaine hybridation des médiums et des disciplines, qui la caractérise :

L'installation est un art à l'identité trouble, qui se nourrit de tous les [...] médiums, de la vidéo à la sculpture, du son à la lumière, et plus rarement de la peinture. Entre genre et médium, elle offre principalement un domaine d'extension de prédilection à la sculpture, à travers des ensembles mis en scène, des situations créées de toutes pièces par les artistes.
(Ramade, sans date.)

Une autre ambition les rassemble : la volonté de produire de la nouveauté formelle et conceptuelle, et de conduire à une nouvelle expérience de l'art, où les différents sens sont requis et où sont mobilisés les spectateur·trices et leur corps²⁹¹. En effet, cette forme fut portée, à partir des années 1960, par des artistes souhaitant dépasser les catégories et les frontières habituelles de l'art, et rapprocher l'art de la vie quotidienne. Elle suivait également le désir de résister au marché : là où le *pop art* rapprochait l'œuvre d'art de la marchandise pouvant être produite en série, une installation, au contraire – dès lors que son interaction avec le lieu la rend irréproductible et qu'elle laisse place à l'indétermination –, ne se laisse pas réduire à un bien de consommation.

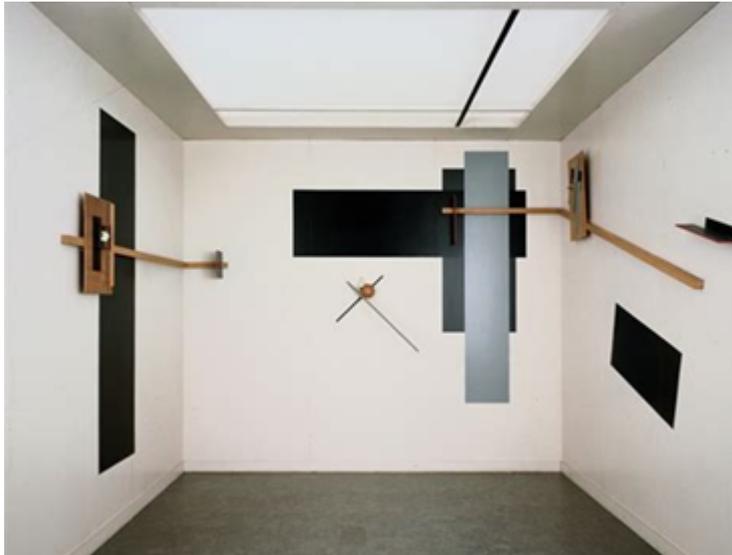
En ce sens, l'art de l'installation est plutôt héritier de l'art minimaliste – en amenant la sensibilité à se porter vers le contexte et en remettant le corps percevant au sein du champ de l'attention – et de l'art conceptuel – en redéfinissant sans cesse le champ de l'art, dans son rapport avec le réel (cf. Alberganti, 2013, p. 8).

La forme installation, abondamment employée à partir des années 1960-1970, est une forme qui a des précédents :

²⁹¹ « L'individu et son corps deviennent ainsi objets d'observation et d'expérimentation, le spectateur éprouvant fortement sa place et son activité de visite au sein de parcours qui s'emploient à combattre le point de vue omniscient qui caractérise l'art classique. » (Ramade, sans date.)

Chapitre 5

Les accrochages artistiques créés dès 1923 par El Lissitzky. À l'occasion d'un accrochage artistique, il s'agit d'investir complètement la salle, non pas pour produire une image à regarder, mais afin de créer un espace dans lequel vivre (cf. Ramade, sans date).



Exemple 25 — Photographie de la *Prounenraum* (1923), créée par El Lissitzky²⁹².

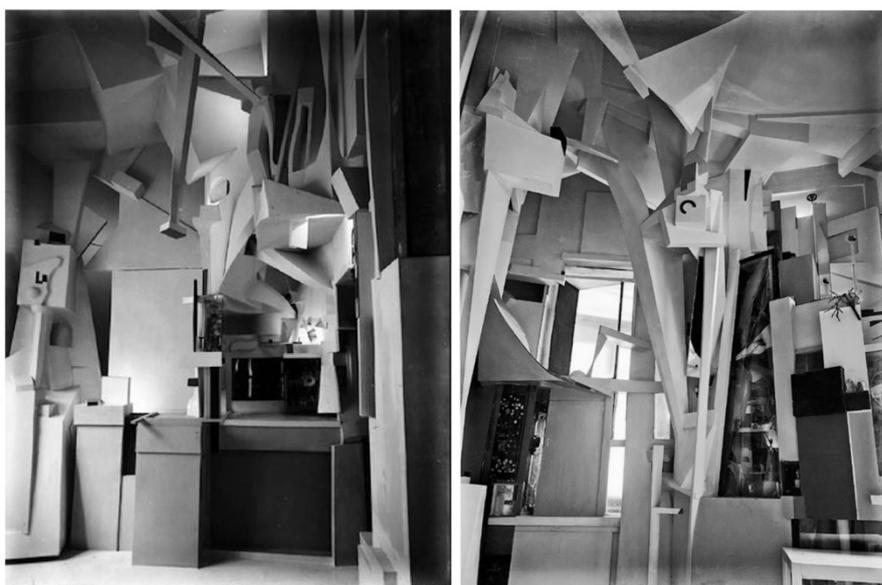
Les expositions internationales surréalistes, qui devenaient, dès 1938, sous l'impulsion de Marcel Duchamp, des « œuvres scénarisées collectives », où l'espace dans son entier était travaillé :

Après avoir vu le *Taxi pluvieux* de Salvador Dali, dans la cour de l'immeuble qui accueillait l'événement, le visiteur passait un premier couloir et une haie d'honneur constituée de mannequins de vitrine « arrangés » par les surréalistes. La salle principale d'exposition constituait le clou du spectacle ; les récits des visites s'attachent d'ailleurs à décrire davantage l'ambiance que les œuvres exposées, comme reléguées au second plan. La pièce était abaissée par un plafond constitué de mille deux cents sacs de charbon remplis de journaux froissés donnant l'illusion d'une masse compacte. Elle était plongée dans l'obscurité, éclairée d'un seul petit brasero, les visiteurs du vernissage étant munis de lampes de poche pour découvrir les toiles et les sculptures accrochées dans l'espace. Dans un angle, une petite mare entourée de fougères et de feuilles mortes

²⁹² Photographie provenant du site internet suivant : <https://designluminy.com/proun-raum-1923-el-lissitzky-1890-1941/#jp-carousel-66152>

jouxtait un mobilier Louis XIV peint en blanc. L'espace était baigné par une odeur de café frais grâce à une petite machine à torréfier, et habité par une bande sonore enregistrée dans un asile de fous. L'expérience était ainsi totalement maîtrisée par les artistes. (Ramade, sans date.)

Les *Merzbau* de Kurt Schwitters, dont le premier fut créé entre 1919 et 1933, et qui correspond à la disposition, dans une pièce de sa maison, de matériaux trouvés, venant sculpter l'espace dans son entier, transformant profondément la géométrie de l'architecture.



Exemple 26 — Photographie du premier *Merzbau* (1919-1933, à gauche) et du second *Merzbau* (1933, à droite)²⁹³.

Les « environnements », popularisés par Allan Kaprow, et qui ont fait partie du vocabulaire artistique à partir de la fin des années 1950²⁹⁴ et jusqu'à la fin des années 1970, désignant des espaces immersifs qui amènent le corps à centrer ses ressentis sur les contacts qu'il entretient avec ce qui l'entoure et l'englobe.

²⁹³ Photographie provenant du site internet suivant : <http://blablaarts.over-blog.com/2021/01/kurt-schwitters-le-merzbau.html>

²⁹⁴ Allan Kaprow a parlé à partir de 1958, dans son ouvrage *Notes on the Creation of a Total Art*, de ses travaux en termes d'environnement.



Exemple 27 — Photographie d'Allan Kaprow et son fils dans le *Yard*, à la Martha Jackson Gallery de New York en 1961²⁹⁵.

C'est donc à partir de ce genre de productions artistiques avant-gardistes que voit le jour toute une série de propositions artistiques, qui, à l'instar des *Pénétrables*²⁹⁶ de Jesús Rafael Soto, insistent sur la dimension spatiale de l'expérience esthétique (avec tout une série d'enjeux relatifs à l'organisation, la construction et/ou la révélation de l'espace), aux aspects pluridisciplinaire et intermédia ainsi que revêtant un caractère ouvert, où la réception et de la perception par les spectateur-trices reste libre, et où le corps, ses ressentis et sa « place » ont une importance fondamentale.

²⁹⁵ Photographie provenant du site internet suivant : <https://www.artforum.com/print/reviews/200910/allan-kaprow-yard-24243>

²⁹⁶ « À une armature métallique fixée plus haut que hauteur d'homme sont suspendus, régulièrement espacés mais extrêmement rapprochés, des fils de nylon non colorés, ou, pour le pénétrable sonore, des tiges de duralumin. À la rigidité de la structure s'oppose la souplesse de la masse de fibres. À l'encontre de la continuité de la progression, voici la discontinuité du morcellement par l'accumulation d'éléments infimes, ténus, juxtaposés mais disjoints. Opacité de matières et, cependant, irradiation de la lumière diffusée par le nylon translucide ou qui se joue des intervalles entre les fibres. Ni plein : l'obstacle n'offre aucune résistance solide ; ni vide : le regard ne rencontre qu'une masse homogène, apparemment sans limites, dès que l'on a franchi la lisière de la forêt de lianes plastiques. Le monde extérieur a reflué dans un lointain indéterminé. Il est brusquement devenu invisible ou fantomatique. L'être humain se meut à l'aveugle. Une lumière est répandue partout, mais elle n'a pas de source précise. La couleur elle-même est indéfinissable, changeante selon la luminosité, tantôt grise, tantôt glauque, ou opalescente. Les seules sensations nettes, déchiffrables, sont des sensations tactiles. Des sensations sonores s'imposent également, mais elles sont plus diffuses. (Lassalle, 1983.)



Exemple 28 — Photographie du *Pénétrable de Pampatas* (1971), de Jesús Rafael Soto²⁹⁷.

5.1.2. Installation sonore

C'est à partir de 1967 que le terme « installation » fut employé par Max Neuhaus pour une œuvre sonore. En effet, c'est pour qualifier son travail *Drive-in Music* (1967-1968) qu'il emploie pour la première fois l'expression *sound installation*. Avec celle-ci, il souhaite insister – comme c'est le cas dans les arts visuels – sur la dimension spatiale de l'œuvre, sur le fait qu'elle se déploie « dans l'espace plutôt que dans le temps » (cf. Neuhaus, cité dans Montfort, 2021, p. 128).

Mais, en plus de cette importance de l'espace, nous pourrions ajouter d'autres caractéristiques : la place du percevant, l'espace, la prise en compte de la spécificité du lieu, la forme ouverte et le travail particulier de la durée (souvent ce genre d'œuvre n'a ni début ni fin), l'interaction, la réflexion sur les modes de production du son, les questions de la narrativité (la présence ou non d'un développement cohérent de la structure sonore) et de l'implémentation de techniques et de technologies ou encore la place laissée au visuel.

Plutôt que de tendre vers une maîtrise instrumentale ou une maîtrise du solfège, un.e artiste s'employant à créer des installations sonores s'engage dans une démarche d'expérimentation, à la recherche d'expériences sonores nouvelles. Iel n'hésite pas à travailler la dimension « plastique » du son, dans laquelle les supports matériels et les espaces de diffusion du son sont particulièrement importants. Ainsi, l'écriture du son,

²⁹⁷ Photographie provenant du site internet suivant : <https://jesus-soto.com/fr/penetrables-3/>

dans l'art sonore, relève plus d'une écriture de la perception – qui joue avec l'acoustique et la psycho-acoustique – que d'une écriture musicale complexe. Quant au cadre, il est plus généralement ouvert, et le temps n'y est pas forcément limité, et l'œuvre peut se passer de cadre temporel strict (et n'avoir ni début ni fin).

Dans l'installation sonore, le son est généralement employé pour ses qualités spatiales, pour les distances et les résonances architecturales qu'il manifeste et active. En fait, le son peut être employé pour compléter, contraster ou encore épouser les qualités de l'espace. De plus, elle a tendance à prendre en compte la spécificité (spatiale, mais aussi sociale, symbolique, etc.) du lieu dans lequel elle est située.

Le rapport au public, aux corps des visiteurs, est également central : là où les salles de concert ont des espaces séparés (le public d'un côté, les musicien·nes de l'autre) et où l'expérience acoustique tend à être la même pour tout le monde, dans les installations sonores la position et les déplacements des visiteurs importent, et font de l'expérience de l'œuvre une expérience radicalement singulière.

Bien sûr, la catégorie « installation sonore » est poreuse, entre musique et art sonore, d'une part proche des musiques contemporaines et expérimentales, notamment, et de leur travail sur la « matière sonore », l'inouï, l'espace²⁹⁸, et leur proposition des formes nouvelles, sans quitter la « musique » ; d'autre part suivant l'orientation générale de l'art sonore qui déborde la sphère du « musical » et qui, pour Brandon LaBelle, tend à « révé[er], à travers le son, des forces vitales intenses et fébriles qui nous entourent et qui vivent en nous » (LaBelle, 2015, p. 298).

En fait, l'installation sonore se caractérise justement par sa dimension hybride, à la croisée de différentes disciplines et histoires artistiques, incluant la musique, les arts dits « plastiques », l'architecture, la mise en scène et, désormais, les arts numériques, etc. C'est une catégorie prenant en compte le dépassement des démarcations traditionnelles qui est désormais courant dans les formes artistiques actuelles – tout en gardant le son au centre.

Il existe plusieurs typologies des installations sonores. Certaines insistent sur la différence entre la dimension plastique et la dimension musicale (temporelle) des différentes installations sonores (cf. Solomos, 2013, p. 302), tandis que d'autres (Gallet, 2007) distinguent les « compositions d'onde », les « manifestations », les « étendues d'objets » ou encore « les étendues sonores »²⁹⁹. Une autre distinction nous

²⁹⁸ À titre d'exemple, mentionnons le Pavillon Philips, présenté lors de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles : on y assistait à la convergence entre musique (avec les contributions de Varèse et Xénakis) et architecture (le pavillon fut conçu par Le Corbusier, aidé de Xénakis, qui était aussi architecte). À l'intérieur du bâtiment étaient disposés plus de 400 haut-parleurs, qui étaient positionnés en groupes et formaient des « routes de sons » qui servaient pour la réalisation d'effets spatiaux divers : « impression d'une musique qui tourne autour du pavillon, qui jaillit de différentes directions ; phénomène de réverbération, etc. » (cf. Solomos, 2013, p. 276). Le compositeur Earle Brown, qui assista à l'une des représentations du spectacle, commentait : « C'était spectaculaire, parce que vous pouviez entendre un son et il se mettait à tourner, si bien que vous pouviez pratiquement suivre sa trace dans l'espace, et le suivre des yeux. » (cf. *id.*).

²⁹⁹ Dans son texte « Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore », Bastien Gallet (2007) distingue quatre types d'installations sonores : les « manifestations », où il s'agit de rendre sensible l'architecture ou l'ambiance d'un lieu : « On pourrait appeler la première “manifestation”. Le son est installé de manière à manifester l'architecture ou l'ambiance du lieu, soit afin de le porter à la conscience des visiteurs, soit pour

intéresse particulièrement : entre les installations sonores qui prennent place dans des espaces traditionnels d'exposition, et qui laissent peu de place à l'interaction avec ceux-ci, et les installations sonores *in situ*, pour lesquelles la question de la rencontre avec le milieu est au centre. C'est sur ces dernières que nous nous focaliserons ici.

5.1.2. L'installation sonore *in situ*, une œuvre-milieu

5.1.2.1. Œuvre-milieu

Comme le rappelle Yann Aucompte (à paraître) dans son texte « Œuvre-milieu-empreinte », « les œuvres en transition ne visent pas l'autonomie des objets d'arts ». Elles tendent plutôt à prendre part aux milieux qu'elles habitent, voire à devenir des milieux, d'une part, et d'autre part à transformer le milieu en « chose artistique » dont les qualités et les relations peuvent être appréhendées sur un mode esthétique. C'est tout à fait le cas des installations sonores. En effet, les installations sonores ne sont finalement pas tant des objets que des réseaux de relations, qui évoluent sur des temps relativement longs et se nouent aux territoires où elles prennent place.

Par exemple, Gordon Monahan, en 2007, équipait les toits des granges du hameau de Claybank, au sud du Canada, de cordes de piano³⁰⁰. Le vent venait les faire vibrer, et les planches de bois des granges – anciennement dédiées au stockage des récoltes – servaient de résonateurs. Il en résultait des sons puissants, aux harmoniques très aigus. Le hameau tout entier était alors baigné dans un son complexe, une harmonie scintillante, parfois stridente, perpétuelle. À sa manière, le son venait révéler les espaces architecturaux et les matériaux, en même temps qu'il met en lumière, en l'impactant, une dimension « atmosphérique » du lieu – cette dimension où se produisent et se conscientisent les atmosphères perceptives et affectives. Le réemploi de ces espaces permettait également à l'auditeur de plonger dans un passé révolu – la staticité du son lui faisant éprouver le hameau agricole comme une espèce de « hameau fantôme ».

La limite de telles installations est poreuse et tend à déborder la simple production humaine : ce n'est pas uniquement les cordes qui « font l'œuvre », mais aussi le vent, la matière des bâtiments, les espaces, les ambiances et l'intervention sonore des autres êtres vivants qui peuplent le territoire. L'œuvre devient un milieu (les bâtiments dans lesquels on peut se mouvoir), et prend part à un milieu plus vaste qu'elle tend à transformer en œuvre (la ville, qui devient résonante).

agir sur l'une ou l'autre et ainsi modifier l'audition que les visiteurs peuvent avoir de ce lieu » (Gallet, 2007) ; les « compositions d'onde », dans lesquelles les sons produits sont « accordés au lieu » : par exemple des sons continus dont la fréquence correspond à l'une des fréquences de résonance du lieu et qui produisent une onde stationnaire (qui résulte de la superposition du son diffusé et de sa réflexion) : « Cette onde en tant qu'elle possède des nœuds et des ventres (selon le rapport de phase des ondes superposées) détermine dans le lieu différentes zones sonores (du silence au bruit) que l'auditeur perçoit en s'y déplaçant » (Gallet, 2007) ; les « étendues d'objets », où le son se propage à travers des objets (des tubes en métal mis en vibration, par exemple) ; et les « étendues sonores », type d'installation sonore qui fait la part belle aux corps des spectateur-trices, à leur matérialité, leur présence et leurs déplacements.

³⁰⁰ Une vidéo de l'installation (portant le nom Gordon Monahan – Aeolian Winds Over Claybank Saskatchewan) peut être visionnée à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=vItgY9osiWI>

5.1.2.2. *La dimension immersive de l'installation in situ*

Dans la maison, de style victorien, presque vide, et située sur une colline (lui offrant une vue plongeante sur la ville de Minneapolis), appartenant au chef d'orchestre Dennis Russell Davies et de la cinéaste Molly Davies³⁰¹, fut créée la première installation de la série *Sound-joined Rooms* (1980) de Maryanne Amacher. Cette première création, intitulée *Living Sound: Patent Pending*, répondait à une motivation bien particulière : explorer l'architecture aurale des lieux. La maison, pour l'occasion, fut éclairée par de grands spots en quartz et « mise en son ». Lorsque l'on écoute les enregistrements des sons diffusés³⁰², on se rend compte que ceux-ci sont composés, d'abord, d'une masse dense, au spectre large, avec une prééminence des médiums-graves, et que celle-ci est progressivement rejointe par un son « métallique », avec des harmoniques aigus assez prononcés et des jeux répétitifs de déphasage. Puis s'ajoute une trame bruiteuse (avec de nombreux mouvements internes), parfois complétée de résonances (similaires à des accords d'orgues). L'évolution du « son global », une fois tous les éléments émergés, est due à la variation de l'équilibre entre les différentes strates. On imagine très bien comment, diffusé fort, ce son pouvait mettre en résonance les structures de la maison (les haut-parleurs étaient placés à des endroits stratégiques afin de faire conduire le son autant par les matériaux de la maison que par l'air) et les corps, et comment ils pouvaient donner une ambiance particulière à la scène :

La maison, située sur une colline de St. Paul, avec sa vue panoramique sur Minneapolis, était éclairée par de hauts spots de quartz, comme un décor de cinéma. L'heure : minuit. [Dans la salle] de musique, où se trouvaient deux pianos à queue, devenue un « laboratoire de musique émergente », il y avait 21 boîtes de Pétri [récipients utilisés pour la germination des graines] dans lesquelles poussait quelque chose – [sans doute] les musiciens et les instruments du futur. Des photos d'ADN et des diagrammes biochimiques étaient placés sur des pupitres. Pendant ce temps, la maison entière était remplie d'un son spectaculaire – incroyablement fort et incroyablement dense – qui circulait dans toutes les pièces, sortait par les portes et les fenêtres, descendait la colline, passait devant les sédentaires demeures victoriennes. Il semblait contenir l'énergie de toutes les gammes de fréquences à la fois, sans jamais toutefois devenir complètement du bruit blanc. [Lorsque les auditeur·trices se rendaient] dans le jardin, ils pouvaient

³⁰¹ Voir le texte de présentation du projet « Maryanne Amacher: Perceptual Geographies », série de workshops, conférences et performances organisés à Philadelphie du 9 au 13 avril 2019 par Bowerbird et Blank Forms, en ligne, consulté le 2 février 2022, <https://www.bowerbird.org/special-projects/maryanne-amacher-perceptual-geographies/>

³⁰² Pour avoir un aperçu du genre de sons diffusés, il est possible d'aller écouter une partie des sons diffusés au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=k8VuZ_dz5W4 – La vidéo est intitulée *Maryanne Amacher: Living sound* (1980).

entendre la maison entière, qui sonnait comme un gigantesque instrument³⁰³.

Avec cette citation, on peut se rendre compte du fait que la maison entière résonne, baignée dans le son. Et c'est l'une des caractéristiques d'une installation (sonore) : faire se tenir les spectateur·trices *dans* l'œuvre d'art, dans l'espace de l'œuvre.

Voici un autre exemple témoignant de la dimension immersive d'une installation : *Mille mètres sur terre* (2003) de Rudy Decelière. Cette installation fut créée pour la première fois dans le cadre du festival « Archipel », et laissée en place une semaine durant. Elle fut montée à la sortie de Cartigny, un village proche de Genève (Suisse), sur un terrain en jachère florale. Sur ce terrain ont été disposés, en quinconce et séparés entre eux d'un mètre cinquante, 1 056 haut-parleurs miniatures (les auditeur·trices sont donc en présence d'un véritable champ de haut-parleurs). Ces haut-parleurs (des LSM-66F), généralement utilisés pour la communication vocale (faible impédance, faible volume, bande passante centrée sur les médiums) sont supportés par une tige qui les hisse à un mètre au-dessus du sol. Ils diffusent une composition d'une durée de 33 minutes, dont les sons sont répartis sur quatre pistes. Si deux de celles-ci sont jouées par la grande majorité des haut-parleurs (97 %), « les deux dernières étaient projetées sur les trente-deux haut-parleurs restant, disséminés parmi les autres et réservés à des sons ponctuels pensés pour modifier à intervalles réguliers l'espace sonore que les premiers composeraient³⁰⁴ ». L'un des éléments particulièrement intéressants de cette pièce multipiste est qu'elle tire son matériau, pour la plupart, du lieu en question : bien qu'ils soient retravaillés en studio, les sons utilisés sont des sons « natifs » (le cours d'eau, les avions survolant le terrain en friche, etc.).

³⁰³ Paragraphe tiré du texte de présentation du projet « Maryanne Amacher: Perceptual Geographies », série de workshops, conférences et performances organisés à Philadelphie du 9 au 13 avril 2019 par Bowerbird et Blank Forms, en ligne, consulté le 2 février 2022, <https://www.bowerbird.org/special-projects/maryanne-amacher-perceptual-geographies/>

³⁰⁴ Ces informations proviennent du site de l'artiste : <http://www.rudydeceliere.net>



Exemple 29 — Photographie du « champ de haut-parleurs » de *Mille mètres sur Terre*³⁰⁵.

Alors, Rudy Decelière, effectivement, n'est que co-auteur de l'espace sonore, mais c'est bel et bien grâce à sa démarche que l'attention des auditeurs est attirée, et que le public prend conscience du milieu sonore, et qu'il peut s'y immerger – jusqu'à se laisser envelopper puis évoluer dans ce que l'artiste nomme un « brouillard sonore », une « nappe acoustique », et dont l'une des propriétés est sa faible intensité (elle est « à peine palpable³⁰⁶ »). La temporalité de la « bande-son » pose également question, puisque sa longue durée la conduit à se fondre dans celle du paysage, et à amener « ce qui fait œuvre » à ne pas prendre fin lorsque s'arrête la bande : il y a ambiguïté, les frontières entre art et vie sont assouplies.

Puisque les auditeur·trices s'immergent, littéralement, dans l'œuvre, alors leur corps est en permanente interaction avec celle-ci, voir y est inclus. Lorsque le lieu et l'œuvre sonore se confondent, le corps de l'auditeur·trice devient la mesure de l'espace. D'ailleurs, de nombreuses installations sonores jouent avec le positionnement et la matérialité du corps, qui lui-même fait partie de l'acoustique du lieu. On peut penser à l'*Étude 3a des écosystèmes audibles : étude de bruit de fond* d'Agostino Di Scipo dans lesquels les jeux de *feedback* sont centraux, et où les petits sons et les positions des corps peuvent venir impacter le système et participer à transformer le résultat sonore. Nous pensons également au « dispositif craintif » que Jean-Luc Hervé a développé pour son *Biotope*, créé en 2019, pour l'exposition « La fabrique du vivant », qui « réagit à la présence humaine à la manière des organismes vivants, qui s'affolent ou se taisent si les visiteurs sont trop intrusifs, nombreux ou bruyants, pour ne reprendre leur chant que lorsque le calme est revenu » (comme il est écrit dans la présentation de l'œuvre³⁰⁷).

³⁰⁵ Photographie provenant du site de l'artiste :

http://rudymillemetres.net/works/millemetres_en.html

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ Disponible au lien suivant :

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbEzpqo>

5.1.2.3. Produire une différence et révéler les dynamiques du milieu

À la différence des promenades sonores, des sessions de prise de son et des ateliers d'écoute *in situ*, lors d'une installation sonore *in situ* le lieu, dans sa matérialité, est modifié. De plus, l'artiste prend la décision d'« investir » ce lieu (cf. Opperman, 2018). L'artiste opère une transformation, une différenciation, grâce à laquelle il ou elle invite l'auditeur·trice à écouter, à éprouver le lieu de l'intérieur. Cela ouvre tout un champ de possibilités esthétiques, mais aussi d'enjeux éthiques.

En effet, pratiquer l'installation *in situ* questionne d'emblée l'équilibre entre volonté artistique et réalité du lieu, et la première tâche de l'artiste – qui se reconduira dans la démarche de l'auditeur·trice-observateur·trice – est de prendre conscience des dynamiques du lieu, afin qu'« installer » (ou s'installer) ne devienne pas « coloniser ». Cela constitue une manière singulière – avec, par exemple, des enjeux qui ne sont pas complètement identiques à ceux de la forme promenade – d'interroger nos manières de penser, et de mettre en pratique, ce que veut dire « habiter ».

En fait, dans les installations que nous souhaitons défendre, la relation entre l'artiste et le milieu – la manière dont l'artiste vient s'y installer, en prenant le temps d'observer et de respecter ses dynamiques – affecte l'« œuvre » dans sa structure même, jusqu'à produire une hybridation, voire, comme nous l'avons dit, une fusion entre l'œuvre et le milieu. Cette relation de l'artiste au milieu, à travers l'œuvre, se partage alors, et s'insinue dans la relation des spectateur·trices ou des auditeur·trices avec l'« œuvre » et le milieu.

Les installations sonores poussent à envisager le son comme un révélateur du lieu et de ses dynamiques : le passage du temps, les ambiances, les micro-événements qui le peuplent – même lorsqu'il est un lieu « banal », un lieu du quotidien. Autrement dit, elles cherchent à intensifier la conscience du lieu et du moment, et modifier l'expérience que l'on fait d'un lieu singulier, de sa spatialité, de ses dynamiques sociales, etc. Pour cela, généralement, le spectateur-auditeur est sollicité, et doit mettre son corps et sa sensibilité en action.

Quand on s'intéresse aux installations sonores, on tombe très rapidement sur l'œuvre emblématique de Max Neuhaus, intitulée *Time Square*³⁰⁸ (1977). Il s'agit d'une installation permanente, située dans un carrefour, à Broadway (New York). Un son de synthèse, proche de celui d'un orgue, sort d'une grille de ventilation de métro, venant s'ajouter aux sons de la circulation et des passant·es. Il n'y a pas de plaque annonçant l'œuvre – ce qui permet d'attiser la curiosité. L'idée est d'« accrocher l'oreille », d'interpeller les promeneur·ses et de déclencher une écoute consciente qui peut s'étendre aux sons du paysage et de la ville tout entière. En produisant une différence dans le milieu sonore urbain habituel, Max Neuhaus cherche à produire un déclic dans la perception des auditeur·trices.

Plus récemment, *Sédiments* (2018), une installation sonore de Dominique Leroy, s'est tenue dans la base sous-marine de Saint-Nazaire. Celle-ci consiste en un dispositif de « sonification de variables environnementales procédant par éco-transduction » : les données biologiques (issu de la météo, de la qualité de l'eau de l'estuaire, etc., et collectées auprès de partenaires scientifiques) sont « données à

³⁰⁸ On en trouve de nombreux enregistrements et vidéos sur internet. Par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=wINBfsb0WiM>

entendre » par l'intermédiaire d'un logiciel de programmation musical³⁰⁹. Plus exactement, les variables environnementales récoltées, après adaptation (elles sont mises dans une échelle de grandeur correspondante), deviennent des variables venant sculpter le signal sonore, originalement issu de la synthèse sonore. À la différence de nombreux travaux fonctionnant sur le principe de la sonification, le résultat sonore n'est pas abstrait. Dominique Leroy le travaille afin de lui donner une pertinence – vis-à-vis de la poétique du lieu (la base nautique, collée à l'estuaire de la Loire), de sa spatialité et son acoustique (résonnante) et du projet (rendre sensible les mouvements et les paramètres subaquatiques). En effet, on peut d'abord entendre, dans la vidéo qui documente le projet³¹⁰, des sons tenus, au spectre large mais renforcé aux alentours d'une fréquence précise (le *do*3, vers 523 Hz, puis le *si*3, vers 495 Hz). À la fois, donc, ils ressemblent aux sons du vent et constituent une sorte de fond continu. Puis, d'autres sons, plus « événementiels », faisant office de figures sonores, ont quant à eux des morphologies proches de celles de sons des impacts des gouttes dans l'eau – notamment du fait de leur attaque et de leur filtrage dynamique. Cette matière sonore, générée en direct, est alors répartie en huit points d'écoute, sur une centaine de mètres, activant l'espace résonnant de la base nautique, dans lequel les auditeurs peuvent déambuler librement. Ajoutons, enfin, que les sons de l'installation sont relativement bas, et qu'ils n'entravent pas l'écoute des sons du fleuve. Au contraire, même, puisque pour Dominique Leroy les sons de l'estuaire (les mouettes, les embarcations, le ressac) font partie intégrante de l'œuvre, qui est donc, là encore, issue d'une co-création, entre l'artiste et le lieu (à travers ses données, mais aussi dans sa dimension acoustique concrète).

5.1.3. Inscrire l'art dans les espaces publics et de la vie quotidienne

Je pense que *Drive-in Music*, ma première installation, était [une installation sonore] à ce moment [...] quand j'ai commencé, je n'avais pas le terme d'installation sonore en tête. Je voulais faire un travail qui faisait partie de la vie quotidienne des gens. Plutôt que quelque chose vers quoi ils sont allés à un moment précis, un événement, je voulais que ce soit continu. Je voulais que ce soit quelque chose qu'ils puissent traverser à tout moment. Pas quelque chose qu'ils pouvaient planifier [où ils pouvaient planifier d'aller] (Neuhaus, cité dans Monfort, 2021, p. 130).

Cette citation de Max Neuhaus révèle une volonté d'inscrire l'art dans la vie des citoyen·nes de la ville de Buffalo, où il a créé son installation *Drive-in Music*. Celle-ci était composée de sept transmetteurs radio de basse puissance, disposés sur un peu moins d'un kilomètre, dissimulés dans les arbres en bord de route, et diffusant des

³⁰⁹ Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de Pure Data.

³¹⁰ Une vidéo documentant l'œuvre sur la page suivante : <https://n-a.life/sediments/#!index.md> (la vidéo s'appelle *sediments-base-sn*).

sons électroniques changeant en fonction des variations météorologiques. Ainsi, depuis leur autoradio, une fois sur la bonne fréquence, les automobilistes pouvaient entendre une succession de sons – succession plus ou moins rapide selon leur vitesse, et changeante en fonction de leur direction. Mais, bien sûr, ce n'est pas l'organisation chronologique des sons qui comptait, mais leur organisation spatiale : ils créaient un milieu pouvant être traversé (cf. Ouzounian, 2008, p. 114).

Avec *Drive-In Music*, Neuhaus a proposé une œuvre d'art pouvant rencontrer les activités quotidiennes des citoyens de Buffalo, pouvant être expérimentée tout en continuant les « choses à faire » de la vie de tous les jours. Elle pouvait survenir hasardeusement dans le quotidien, prenant un statut artistique particulier, différent des habitudes de « consommation » habituelles de l'art (cf. Ouzounian, 2008, p. 114).

En fait, avec ce genre de production, il s'agit de réancrer l'art dans la vie, jusqu'à recréer une sorte de nouvel art fonctionnel, c'est-à-dire qui vient impacter la manière dont s'éprouvent les lieux, les situations, les objets et les activités du quotidien. Robin Minard, créateur de nombreuses installations – *Music for Quiet Spaces* (1984), *Soundwalls* (1988), *Silent Music* (1994-2010), etc. –, écrit à ce propos :

La *fusion entre l'art et la vie* [quotidienne] est un aspect essentiel de mes installations. Une de mes préoccupations premières a été d'établir un dialogue entre l'œuvre que je crée, l'espace au sein duquel j'installe l'œuvre et un public qui, soit expérimente mon œuvre en passant, soit vit ou fonctionne avec mon œuvre sur une plus longue période de temps. Le plus souvent, mes installations visent à intensifier l'expérience qu'a le public de l'espace choisi ou à procurer au public une perception nouvelle et enrichie de son environnement. En ce sens, l'essence de l'œuvre est exprimée non seulement à travers l'œuvre elle-même, mais aussi à travers la relation qui est établie entre l'œuvre et l'espace pour lequel elle est créée. (Minard 1999, p. 73, traduit par Solomos, 2013, p. 304, traduction complétée.)

Il ajoute :

Une telle approche contraste profondément avec l'acte traditionnellement isolé de la composition musicale, de sa conception autonomiste [où l'artiste se veut absolument autonome] et de son mode de présentation presque exclusivement tourné vers le spectaculaire³¹¹. (Cf. Minard, 1999, p. 73, nous traduisons.)

En fait, de telles considérations peuvent être rapprochées des théorisations de l'art qui font place au caractère *situé* de l'autonomie esthétique (autonomie dans la

³¹¹ « This approach contrasted sharply with the traditionally isolated act of music composition, to its autonomous conception and to its almost exclusively spectacle-oriented character of presentation. »

création), autonomie qui ne serait pas absolue, mais qui correspondrait aux rapports *libres, mais conscients et engagés* de l'art aux contextes économiques, politiques, sociaux et environnementaux.



Exemple 30 — Photographie des sept marches du *Zadar Sea Organ*³¹².

Voici un autre exemple, plus tardif, d'installation dans l'espace public : le *Zadar Sea Organ* (inaugurée en 2005), une installation sonore conçue par Nikola Bašić. Cet « orgue de mer », qui s'étend sur 70 mètres, transforme, à l'aide de 35 tuyaux de différentes longueurs et tailles, les mouvements des vagues en sons³¹³. Les sons sont produits par des tuyaux, activés par l'air que la mer pousse en eux. L'installation n'est pas directement visible, mais est située sous un ensemble de sept marches, qui descendent vers la mer (voir la photographie qui suit). Située à l'extrémité du quai sud de Zadar, c'est l'endroit de la ville qui est le plus exposé aux vagues, mais aussi aux vents.

L'installation produit des sons organisés en sept groupes de cinq tons, chaque groupe empruntant ses notes à deux accords majeurs, et qui cherchent à évoquer les harmonies serrées de la musique chorale *klapa*, venu de Dalmatie (région littorale croate, qui s'étire sur les côtes de l'Adriatique). Mais on peut également dire que, ce que l'on entend, ce sont des sons durant aux alentours d'une seconde, parfois groupés (*ré* et *mi* dans les médiums graves, *do* et *mib* dans les médiums, *fa♯* et *sol* dans les

³¹² Photographie provenant du site internet suivant : https://borellipalace.com/?page_id=328

³¹³ Il est possible d'écouter des enregistrements du *Zadar Sea Organ* au lien suivant : <https://soundcloud.com/resoundingsounds/sea-organ-zadar-croatia>. Pour voir l'installation et comprendre comment elle fonctionne, nous conseillons la vidéo suivante : https://www.youtube.com/watch?v=0AR70GsfT_M (vidéo intitulée *An unusual piece of 'musical' architecture attracts visitors to a Croatian town*).

aigus³¹⁴) soit produisant une harmonie complexe, soit, par succession, produisant des motifs mélodiques simples. Le tout est assez hypnotique, suivant le rythme des vagues – à la fois propice à l'introspection et ouvrant l'auditeur·trice au sublime de la mer, comme le témoignage de Bárbara Cardoso³¹⁵ le montre : « Pour moi, cette installation est sublime, parce qu'elle nous dépasse complètement. On est en face de la mer, on est projeté·e dans l'espace de la mer et on se rend compte de sa puissance. En même temps, ça m'a paru très introspectif... Les sons sont éthérés et ils suivent les vagues... et puis il y a l'imaginaire de la mer. »

Cette installation détient un aspect démocratique, du fait de sa situation (sur l'espace public) et son accès (sans restriction). Elle est une manière de partager l'art, et une autre manière de penser l'art. À ce sujet, Bárbara Cardoso explique :

Il y a un aspect démocratique de cette installation, qui se trouve dans l'espace public, et à laquelle tout le monde, finalement, peut avoir accès. C'est une manière de sortir l'art de ses espaces habituels – le musée, la salle de concert – et, par là même, de repenser l'art. Ici, l'artiste n'est pas légitimé par l'institution, mais plutôt par sa compétence à faire écouter le monde différemment, plus intensément. [...] Mais, voilà ce je voulais dire, l'artiste ne propose pas un objet, que serait reconnu par une institution, et donc serait de l'art. Là, l'artiste a une compétence poétique, une compétence perceptive et affective, mais qui passe aussi par des savoirs techniques pour se déployer. Il fallait comprendre l'aspect physique, comprendre comment faire sonner ainsi la mer avec les tuyaux... C'est comme un cadeau de l'artiste : moi je ne connais rien à tout ça, et j'ai pu en profiter. Je trouve ça extraordinaire...

Le *Zadar Sea Organ* est un bon exemple d'installation *in situ*, qui illustre les différents enjeux de ce type de productions, notamment la fusion entre les espaces de l'œuvre et les espaces du monde. Il y a également ce souci d'investir un lieu sur le long terme, de l'*habiter*, sans le « dénaturer », sans l'envahir. Dans notre exemple, c'est un espace public urbain, en bord de mer, qu'il s'agit de préserver et valoriser, en laissant l'accès gratuit et employant des sons relativement « éthérés » qui n'empêchent pas les autres usages du lieu. Ce qui est proposé, c'est plutôt la possibilité de se mettre à l'écoute, et de se rendre sensibles à la mer et aux vents, à leurs espaces, à leurs forces, à leurs relations avec la ville.

³¹⁴ Du moins c'est le cas dans l'enregistrement mentionné.

³¹⁵ Le témoignage de son expérience fut collecté le 6 février 2022. Elle s'était rendue en Croatie au cours de l'hiver 2021.

5.2. L'INSTALLATION *MUSIC CHAPEL*

Pour illustrer les différents éléments que nous venons d'aborder, tout en examinant leur potentiel écologique, nous parlerons du projet *Music Chapel*, une installation sonore prenant place à Kerminy.

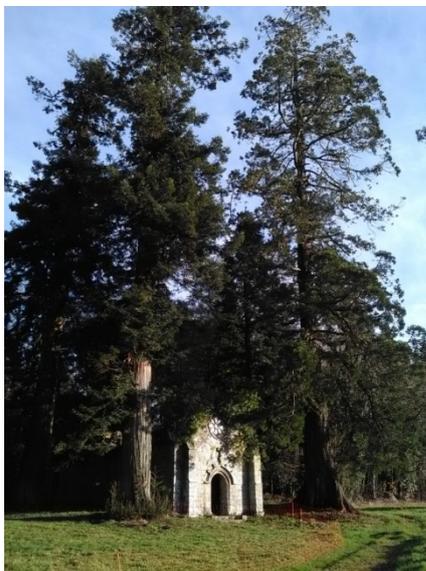
Kerminy est un « lieu de résidences et de recherches d'agriculture en art », établi à Rosporden, dans le Finistère sud (Bretagne). Ce projet (la structure juridique est une SCI familiale qui existe depuis mars 2020) est porté par quatre personnes : deux artistes (Dominique Leroy et Marina Pirot), un architecte et une accompagnatrice³¹⁶. En plus d'abriter des artistes en résidence, Kerminy accueille, pour aider à la rénovation, l'entretien et l'aide à la gestion et aux activités du lieu, des *woofers* (volontaires qui viennent contribuer au fonctionnement du lieu en échange du gîte et du couvert). Au cours de sa première année d'existence, un collectif d'une quinzaine de personnes (en moyenne), variable mais aux éléments récurrents, a peuplé le lieu. Il est sans doute assez vrai de dire qu'à Kerminy viennent résider en grande majorité des artistes ou des étudiant·es et chercheur·ses en art : musicien·nes et artistes sonores, danseur·ses et praticien·nes somatiques, comédien·nes, poètes, vidéastes, écrivain·es, architectes, performeur·ses, pour ne nommer que celles et ceux dont l'activité entre dans le champ des pratiques artistiques qui sont catégorisées comme telles.

Les activités artistiques de Dominique Leroy et Marina Pirot, qui sont au centre du projet, et dont les démarches s'y retrouvent, nous concernent directement, puisqu'elles ont à voir avec l'écoute. Dominique Leroy est un artiste sonore, qui réalise des installations, des expositions, et des parcours sonores, afin de nous mettre à l'écoute du lieu. Son travail est généralement collaboratif, à partir de dispositifs techniques (de captation et diffusion sonores) recyclés et détournés, et relevant de ce qu'il nomme la « lutherie expérimentale de paysage ».

Marina Pirot, quant à elle, est une artiste opérant dans le champ de la danse et des pratiques écosomatiques (le *Body Weather* et le *Body Mind Centering* notamment³¹⁷). Son travail porte sur la relation entre le corps et les milieux ainsi que sur la collecte des savoirs gestuels. Dans ses recherches actuelles, elle cherche à imbriquer le toucher et l'écoute. Il est possible de mentionner à cet égard « l'écoute-contact » (qui vise à ausculter le corps de l'autre, notre propre corps, le sol, etc., en y collant directement nos oreilles où à l'aide de fines tiges qui servent à conduire les sons) et la création de « partitions sonomatiques » (où s'entremêlent l'attention aux sensations du corps et la conscientisation de la manière dont l'extérieur affecte le corps par le biais du son).

³¹⁶ Cf. site de Kerminy : https://kerminy.org/fr/doku.php?id=a_propos

³¹⁷ Dans la perspective écosomatique (telle que théorisée par Joanne Clavel & Isabelle Ginot, 2015), on change sa manière de se percevoir en changeant sa manière de percevoir l'environnement, et de se percevoir dans l'environnement, allant parfois jusqu'à ne plus percevoir un soi et un environnement, mais un milieu, incluant différents corps, dont le mien (ces corps étant eux-mêmes, à une échelle plus réduite, des milieux, interagissant les uns les autres).



Exemple 31 — Photographie de la chapelle dans laquelle se trouve l'installation

Music Chapel.

Les travaux de Dominique Leroy et Marina Pirot sont relativement complémentaires (production de dispositifs, d'installations... d'un côté ; ateliers et performances de l'autre), et ces deux artistes travaillent régulièrement ensemble (*Sédiments*, *Hum !*, ou même Kerminy, qui, en tant que tel, peut tout à fait être considéré comme un projet artistique³¹⁸). L'idée, chaque fois, c'est de rendre sensibles et de faire interagir les différents mondes (subjectif, technique, économique, météorologique, sonore, etc.).

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est l'installation *Music Chapel* qui se trouve dans une petite chapelle qui se situe à quelques dizaines de mètres de la bâtisse principale³¹⁹, à la limite du bois qui encadre le jardin et les champs. C'est au fond de cette chapelle, derrière l'autel, que l'on trouve l'installation de Dominique Leroy.

³¹⁸ En effet, les différents aspects du lieu (sociaux, environnementaux, économiques, agricoles, et bien sûr artistiques, etc.) sont envisagés suivant une sensibilité particulière, et une volonté d'expérimenter et d'inventer propre aux logiques artistiques – avec, au centre, les questions du lieu, de l'habiter et du résider.

³¹⁹ Celle-ci correspond aux anciens communs du château de Kerminy (aujourd'hui disparu), et est accompagnée de sept dépendances également réparties sur le terrain (d'anciennes fermes, principalement, aujourd'hui devenues des ateliers de travail et des résidences individuelles).

5.2.1. Description de l'installation

« Quand on arrive dans la chapelle, le réflexe c'est de regarder le ciel par le toit, et d'écouter. » (Pirot, 2021.)

La chapelle où se trouve l'installation est une chapelle sans toit : suite à une série de tempêtes et la chute de branches d'arbres alentour, le clocher est tombé et le toit a été détruit. La végétation a recouvert le haut des murs de pierre – comme si, en s'éloignant du sol, le minéral prenait vie, rejoignant la danse tourbillonnante du végétal. Du fait de l'absence de plafond, lorsqu'on lève les yeux, on voit le ciel, bordé par trois immenses séquoias et un vieil if gigantesque, dont les branches s'agitent au gré du vent. C'est sur le mur du fond de cette chapelle, derrière l'autel, que Dominique Leroy, pour son installation *Music Chapel*, a accroché une table d'harmonie (le « corps » du piano). À l'aide d'un jeu de fils et de mécaniques, le mouvement des branches de quatre grands arbres agite des petits objets (boulons, ressorts, lames, peignes, etc.), qui viennent frapper, pincer, racler les cordes de la table d'harmonie³²⁰.



Exemple 32 — Table d'harmonie, poulies et petits objets venant frapper contre les cordes.

L'un des aspects singuliers de cette proposition artistique est qu'elle se définit comme un « lieu-instrument perpétuel » (cf. Pirot, 2021). En tant qu'œuvre musicale, elle possède une forme ininterrompue. En cela, elle s'inscrit dans la lignée des réflexions menées par les pionnières de la musique expérimentale, telles que La Monte Young et Marian Zazeela et de leur idée de *Dream House* : « une *Dream House*, c'est un lieu dans lequel «une œuvre serait jouée en continu, pour finalement exister dans le temps tel un *organisme doté d'une vie et d'une histoire propres*» – ouvrant ainsi une écoute profondément ancrée dans le temps » (La Monte Young et

³²⁰ La table d'harmonie peut aussi être « jouée », c'est-à-dire que ses cordes peuvent être intentionnellement frappées. Lors de performances, concerts ou sessions d'improvisation, il a été possible d'observer un tel usage, qui est aussi l'une des volontés de Dominique Leroy. Ici, nous préférons nous focaliser sur le fonctionnement autonome de l'installation.

Marian Zazeela, *Continuous Sound and Light Environments*, 1996-2004, cité dans Solomos, 2013, p. 303).

Expérimenter les longues temporalités favorise l'immersion dans le son, dans sa richesse et ses nuances, et nous amène à une grande qualité d'attention vis-à-vis de l'impact des sons sur notre corps et sur notre psyché. Cela permet aussi de modifier la perception du temps et de l'espace, d'entrer dans un état de flottement, voire de fantasmagorie. Cette temporalité, combinée à la spontanéité et à l'aléatoire du processus, confère à l'installation ce caractère vivant. Là aussi, au fond, se réalise la fusion entre les dynamiques de l'art et celles du vivant, mais aussi entre l'œuvre d'art et le paysage, entre l'art et le monde, ou encore entre l'art et la vie de tous les jours : cette installation, en fonctionnement perpétuel, nous rappelle que chaque instant et chaque fragment du monde sont chargés de formes et d'affects, ce qui les rend dignes d'attention esthétique.



Exemple 33 — Photographies des paysages visibles depuis l'intérieur de la chapelle.

Ajoutons à cela le fait que l'installation prend place dans une chapelle la charge d'une dimension symbolique forte. Cela confère aux expériences qui s'y tiennent une qualité particulière. Divers artistes, en plus de Dominique Leroy, ont réalisé des propositions tenant compte de cela. Par exemple, François Bazin, au cours du printemps 2021, invitait les résident·es à venir y déposer sur l'autel des objets ayant attiré notre attention : un fragment d'écorce d'orange dont la forme nous a interpellés, un caillou sur lequel notre regard s'est posé plusieurs fois au cours de la journée, une poignée d'herbes séchées ayant parfumé notre sieste du début d'après-midi, etc. En venant les placer ici, nous les sortons de l'anonymat, nous en révélons leur richesse esthétique « infra-ordinaire », et nous célébrons le fait que qu'une chose soit comme elle est, et même qu'elle *soit* tout court, et ce faisant renouvelons l'étonnement fondamental que produit la conscience d'être comme nous sommes, et même, encore une fois, *d'être*.

Nous pouvons également mentionner Alice Browaeys, résidente à Kerminy durant l'automne 2020, qui s'est régulièrement rendue dans la chapelle pour pratiquer, seule ou en duo, la danse authentique (une danse centrée sur les mouvements spontanés du corps, et qui se pratique généralement les yeux fermés, ce qui permet de construire un rapport à l'aide d'autres flux sensibles que ceux, plus habituels, de la vue), et qui affirmait : « Cette chapelle est un lieu sacré. Non pas nécessairement par sa qualité de chapelle, mais par les forces qui le traversent : la force de l'histoire, la force du vivant. [...] Lors de nos sessions nous avons expérimenté une reconfiguration du rapport au temps », qui peut être qualifié de « temps suspendu », propice à la « jouissance du ressenti » et à une « conscience fine des différentes échelles de l'espace, du temps et des flux du vivant qui nous traversent et nous constituent » (Browaeys, 2020).

5.2.2. Spatialité de *Music Chapel*

En tirant profit de l'architecture de la chapelle – de l'ouverture du bâtiment à son dehors –, l'installation révèle la dimension spatiale de notre milieu, La dimension spatiale d'un milieu inclut ce que l'on perçoit des formes et mouvements des choses et ce que l'on distingue de l'espace entre les choses ; et l'expérience de notre propre corporéité à travers les relations spatiales avec les choses – distances fixes, rapprochements et éloignements, etc. Notre expérience de la spatialité des milieux se situe toujours « dans l'espace-temps concret, supposant donc une situation, une ambiance » (cf. Berque, 2016). Autrement dit, la sensibilité à l'espace inclut une perception imbriquée de la spatialité des choses, de la spatialité du dedans du corps propre et de la spatialité de la relation dedans-dehors, et des tentatives de les saisir et les ressentir dans leur globalité (une « saisie » globale de la situation, de l'ambiance).

On peut ajouter, avec Eliška Luhanová, que la sensibilité à l'espace est une sensibilité du commun, dès lors que l'on prend conscience du fait que « la spatialité est un mode de l'être des étants qui permet d'éclaircir autant le pôle de la spécificité du moi et de sa différence par rapport aux autres étants que celui de la structuration ontologique qui leur est commune » (Eliška Luhanová, 2016, p. 229). Et puis, ajoutet-elle plus loin : « l'espace d'un instant contient l'histoire spatiale des étants » (cf. Eliška Luhanová, 2016, p. 230).

En ce qui concerne plus spécifiquement la spatialité du milieu de *Music Chapel*, nous dirons qu'elle se vit avant tout à travers le vent, les fils et les sons. En effet, d'une part, le vent, rendu particulièrement manifeste par l'installation, en quelque sorte, « remplit » l'espace, l'active en déplaçant des volumes d'air et causant les nombreux mouvements des choses. C'est de cela que parle le poème *Viento* (1965), du poète mexicain Octavio Paz :

Chantent les feuilles,
dansent les poires sur le poirier ;
tourne la rose,
rose du vent, pas du rosier.

Nuages et nuages
flottent endormis, algues de l'air ;

tout l'espace
tourne avec eux, force sans personne.

Tout est espace ;
vibre la tige des coquelicots
et l'un, nu,
vole dans le vent comme sur le dos de la vague.

Rien, je ne suis rien,
un corps qui flotte, lumière, houle ;
tout est au vent,
et le vent est de l'air
toujours en voyage³²¹ ...



Exemple 34 — Photographie d'un fil partant d'un côté vers la table d'harmonie, et de l'autre vers les hautes branches de l'if.

D'autre part, les fils semblent prolonger les cordes du piano pour, d'une certaine façon, les connecter à ce qui se déroule à l'extérieur de bâtiment. Nous pouvons également considérer qu'ils matérialisent les liens qui existent entre les différents

³²¹ « Cantan las hojas/bailan las peras en el peral/gira la rosa/rosa del viento, no del rosal
Nubes y nubes/flotan dormidas, algas del aire/todo el espacio/gira con ellas, fuerza de nadie
Todo es espacio/vibra la vara de la amapola/y una desnuda/vuela en el viento lomo de ola
Nada soy yo/cuerpo que flota, luz, oleaje/todo es del viento/y el viento es aire/siempre de viaje... »
(Notre traduction.)

éléments et les différents plans de l'espace (le sol, les branches, le vent et le ciel, qui renvoient au rez-de-chaussée, aux étages intermédiaires et dernier étage du monde). C'est une relation qui commence par la vue, car nous laissons dans un premier temps notre regard suivre les fils. Mais ceux-ci rejoignent bien vite des régions de l'espace qui échappent à notre regard. Ils excèdent la capacité spatiale de notre vision et ses limites dès lors qu'elle rencontre des corps opaques. En cela s'opère un premier élan vers la manifestation de la complexité de notre monde, dans la mise en relation des différents plans, échelles et dimensions du réel, ainsi qu'un appel à l'écoute, à sa multidirectionnalité, et à la spatialité propre du son.

5.2.3. La spatialité du son

« Comment percevons-nous les sons qui habitent l'espace ?
Quel est cet espace dans lequel les sons semblent vivre ? »
(Pires, 2007, p. 1.)

« Les murs sont à cette chapelle ce qu'est la membrane à la cellule, dont les filtrages et les rebonds définissent la qualité des flux internes et les relie aux flux externes. » (Browaeys, 2021.)

Dès lors que la vue n'est plus à même de saisir l'espace, le son joue un rôle prépondérant dans la formation des percepts spatiaux et dans l'expérimentation sensible de l'espace. L'espace que déploie le son est mouvant, fluide, et s'il fallait donner aux sons une image, ils seraient des sortes de grands « rouleaux de fumée qui se propageaient dans l'air avec leurs formes changeantes et éphémères » (Pires, 2007, p. 1). Le rôle de la sensation y est déterminant : dans l'espace du son, on entend du lointain, du vaste, de la profondeur, ou de la proximité, des événements isolés ou des sons groupés, des sons statiques ou des trajectoires sonores, des degrés et des qualités d'ouverture et de clôture, de la réverbération et de l'écho, de la lisibilité ou de la confusion. Si le vocabulaire que nous employons ici est largement « visuel », il est fondamental de rappeler que les mondes du regard et de l'écoute – bien qu'ils se complètent et s'interdéfinissent – sont différents. Le lointain, le proche, le vaste, la profondeur *du son* n'est pas de la même nature que le lointain, le proche, le vaste, la profondeur *de l'image*. On peut se convaincre de cela en rouvrant les yeux, après quelques minutes d'écoute d'un milieu.

Là où, peut-être, l'espace visuel et l'espace sonore se rejoignent, c'est dans l'interaction entre le sujet et ce qui l'englobe : de même que nous mentionnions, auparavant, la perception imbriquée de la spatialité des choses, de la spatialité du dedans du corps propre et de la spatialité de la relation dedans-dehors, ainsi que les tentatives de les saisir et les ressentir dans leur globalité, il est possible, pour la perception de l'espace à travers les sons, de penser ensemble la perception des positions, des mouvements et des formes spatiales des sons et le discernement des sensations (vécues dans le corps propre et qui déterminent la manière dont nous vivons l'espace de notre corps) permettant de préciser sa propre place dans le tout que constitue le milieu sonore.

L'espace sonore de l'installation résulte de la rencontre entre les sons de la table d'harmonie et de la résonance des sons de l'extérieur³²². En ce sens, dans cet espace s'opère la rencontre d'autres espaces, puisque la table d'harmonie possède une spatialité sonore propre, de même que l'« extérieur » – qui relève d'ailleurs déjà d'un espace pluriel, composé de l'espace ouvert et parsemé d'insectes des champs, de l'espace « touffu » de la forêt d'où s'échappent des chants d'oiseaux, et de celui des abords du château peuplés par les pas, les voix et les activités (de construction, notamment) des autres résident·es. Il y a une autre composante de l'espace sonore, qu'il ne faut pas oublier : les auditeur·trices qui sont également là, leurs pas sur le sol de pierre, leurs vêtements froissés ou leur souffle. La présence audible d'autres personnes modifie en profondeur la manière dont l'espace sonore se ressent.

Cet enjeu spatial de l'installation est l'un des endroits où l'installation et les sons du reste du milieu sonore entrent en relation : en effet, l'espace sonore de l'installation semble à la fois accueillir, répéter et faire partie de celui, plus vaste, de Kerminy dans sa globalité.

5.2.4. Relations sonores entre la table d'harmonie et le milieu

Prêter l'oreille aux caractéristiques (spectrales, rythmiques, etc.) des sons de la table d'harmonie nous permet, par association, par relation, de prendre conscience des sons du milieu, de leur timbre et de leur texture, de leur hauteur et de leur intensité, de leur durée et de leur rythmicité ainsi que de leurs variations. En ce sens-là également l'installation tisse des relations sonores avec le milieu : les différents « modes de jeu » (qui sont principalement les suivants : chocs ponctuels simples, *clusters*, frottements, grésillements, répétitions, fréquences tenues, glissés, etc.) permettent la production de sons variés qui peuvent s'associer à un ensemble de sons paysagers : par exemple, les sons aigus, courts et répétés d'un piaillage au loin et les derniers rebonds d'un boulon sur les cordes aiguës ; la résonance d'un choc sourd provoqué par la rencontre d'un objet avec une corde grave peut venir se mêler au vrombissement d'un avion qui finit de traverser le ciel ; le ressort qui bat entre deux cordes dont la hauteur est proche des stridulations des grillons, et qui finit par se fondre en eux ; ou encore, les grésillements légers d'une corde aiguë (l'objet qui a fait entrer la corde en vibration continue de frôler la corde, suffisamment légèrement pour que cela ne l'étouffe pas) dont les variations et les harmoniques rejoignent les bribes d'une meuleuse utilisée dans l'atelier... Ajoutons au passage que, puisqu'elles sont mises en vibration par le biais des mécaniques qui récupèrent le mouvement des branches, quant à lui provoqué par les déplacements de l'air, on peut appréhender les sons de la table d'harmonie et ceux des feuilles et des branches, des herbes hautes, etc., comme constituant un flux sonore commun. Et puis, une fois que l'écoute est lancée, elle est libre de laisser émerger des relations sonores et musicales (harmoniques, contrapuntiques, rythmiques) variées.

³²² Les branches des séquoias et de l'if, les champs, les abords immédiats du château et la forêt. Notons aussi que l'ouverture de la chapelle sur le reste du milieu ne se fait pas uniquement par le toit, mais aussi par les fenêtres, qui, sans vitres, donnent sur les champs, la forêt et le château.

Mentionnons un autre mécanisme d'écoute, très proche mais pas tout à fait identique, réveillé par l'installation. Puisqu'une bonne partie des sons produits décline lentement (en effet, puisqu'elles sont débarrassées de l'étouffoir qui les accompagnait, les cordes continuent de vibrer après les impacts dès lors que l'objet qui frappe n'y reste pas appuyé), il arrive que, lorsque l'oreille cherche à suivre le son, elle soit conduite à un seuil, qu'elle atteigne cette limite, incertaine, à partir de laquelle le paysage alentour reprend les dessus. Jusqu'au prochain événement sonore lié au piano – et cela peut durer un certain temps, dans les situations peu venteuses –, si l'attention est maintenue, c'est donc vers le bruit de fond et la multitude des petits sons qu'elle se tourne. L'auditeur·trice est alors pleinement plongé·e dans la complexité du milieu sonore (les *clusters* et les micropolyphonies³²³ accentuent cette dimension immersive), et chaque nouvelle intervention de la table d'harmonie est alors appréhendée depuis une écoute élargie.

Ajoutons également que la présence sonore de l'installation ne fait pas que révéler le paysage, elle produit une différence, dans la réalité acoustique. Elle ne fait pas qu'ajouter des sons au paysage sonore, mais participe à la production et à la transformation des atmosphères et des ambiances. Or la question de la relation à l'histoire a justement à voir, semble-t-il, avec les teintes de l'expérience et avec les réseaux symboliques qu'elle déploie³²⁴.

5.2.5. Relier différents mondes temporels : continuité et résonances

Le fait que *Music Chapel* nous confronte à un processus minimal et continu amène à une reconfiguration de notre rapport au temps, à un étirement, une dilatation, peut-être une fluidification de celui-ci. On retrouve dans l'histoire des musiques contemporaines et expérimentales (chez Giacinto Scelsi, La Monte Young, ou encore Éliane Radigue, par exemple) la mise au centre de la production musicale la thématique de l'expérience intense du temps.

À propos de ses *L-Beams* de 1965 (trois gigantesques L posés diversement), Robert Morris écrivait : « La principale qualité de cette présentation réside [...] dans son exploration qui ne peut que nous ramener à une prise de conscience de l'expérience sculpturale : en particulier à propos de l'horizontalité ou la verticalité. C'est une œuvre cognitive plutôt que significative » (cité par Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995). En somme, l'art

³²³ Parfois, lorsque deux cordes (ou plus) situées côte à côte sont activées, simultanément ou avec un petit décalage, se produisent des micro-intervalles, dus au fait qu'elles ne sont pas accordées – soit les cordes d'un même « chœur » (donc normalement de même hauteur) ont une légère différence, soit parce que les demi-tons sont « resserrés ». Ces micro-intervalles peuvent produire un jeu psycho-acoustique, où l'on peut ne plus être sûr·e d'entendre une ou deux voix, et où peuvent se générer des sensations de battement et de saturation.

³²⁴ L'idée de teinte, de ton, de l'expérience, est l'une des manières dont Jean-Paul Thibaud définit l'idée d'« ambiance » (cf. Thibaud, 2018).

minimaliste « n'appelle plus la contemplation mais suscite plutôt une réaction touchant à l'expérience de sa perception » (Ghislain Mollet-Viéville, *op. cit.*, p. 6) [...] On pourrait dire la même chose de La Monte Young. Avec lui, l'écoute façonne l'œuvre car, durant son « travail », elle prend conscience des processus qui la constituent. Mais de quelle « expérience de sa perception », de quelles « opérations mentales », de quels processus s'agit-il lorsqu'il est question de l'écoute ? La réponse de La Monte Young est : l'écoute musicale est une expérience du temps. (Solomos, 2013, p. 140.)

Comme l'indique cette citation, le rôle de l'auditeur·trice est déterminant, car il s'agit de faire un effort de perception, et de maintenir cet effort jusqu'à l'infrance, jusqu'aux microvariations, jusqu'à se rendre sensibles aux flux éphémères et transitoires du « monde intérieur » du son (cf. Solomos, 2013, p. 172, à propos de Giacinto Scelsi).

Lorsque le vent se calme, l'installation n'offre à entendre que peu d'événements sonores, et laisse alors, systématiquement, au son le temps de s'« éteindre », produisant ainsi des effets proches de ceux recherchés par des compositeur·trices telles que Morton Feldman :

La musique de Feldman constitue une musique où il n'existe pas de structuration apparente du son antérieure à son développement réel dans le temps. Les relations émergent au moment même où le son est perçu par l'auditeur et, en aucun cas, antérieurement à ce moment. [Feldman] crée ainsi des structures dans lesquelles l'ordre ne semble jamais imposé par la volonté du compositeur ; il s'élabore plutôt à partir de l'éveil de la conscience de l'auditeur. (Thomas DeLio, cité et traduit par Solomos, 2013, p. 141.)

Les caractéristiques sonores de la table d'harmonie et les relations sonores tissées avec le milieu font de *Music Chapel* une œuvre située. Une œuvre symptomatique de la volonté, chez certains artistes actuels, de penser la pratique artistique comme prenant part au milieu et accueillant en son sein les dynamiques du milieu.

5.2.6. Quand « l'installer » rejoint « l'habiter »

Lorsque la démarche d'une installation cherche à dialoguer avec les spécificités du site, « installer » l'idée « d'installer » se rapproche de celle « d'habiter » ou de « résider » (cf. Pirot, 2021). En effet, plutôt que de s'inscrire dans le lieu sans y porter la moindre attention, uniquement pour en « tirer profit », il s'agit de comprendre et respecter ses dynamiques, et d'y agir sur le mode de la « co-implication » – c'est-à-dire lorsque la perception ne cherche pas à appréhender une « réalité *de* » ni une « réalité *pour* », mais une « réalité *avec*, un même champ non stratifié » (cf. Bischoff, 2021, p. 13, mentionnant le travail de Francisco Varela). La perception et l'attention deviennent alors des manières de se joindre aux processus (matériels, végétaux,

Chapitre 5

animaux, humains) du milieu habité, de s’y engager – d’envisager nos manières d’exister en co-devenir.

À l’échelle de Kerminy, cette volonté d’habiter les lieux, ou d’y « résider », en évitant de l’envahir pour se l’approprier, se concrétise de la manière suivante : en écoutant les manières d’être de chacun·e – humain·es et non-humain·es – et en veillant à ne déposséder personne de ses rythmes, ses espaces, etc. Car chacun *réside* ici, au sens où il est « de passage » :

Le verger a pris place autour de l’aura du grand thuya, l’ampleur végétale et les couches historiques multiples nous invitent à l’humilité, les interactions forêt-bâtiments-jardin-chapelle-fontaine préexistent à notre venue, alors écouter est une évidence d’approche, et une évidence d’action. [...] Ainsi, résider en artiste est peut-être une nouvelle manière d’habiter en humains parmi les vivants plutôt que de s’installer et se faire une place en déplaçant ou bouleversant (jusqu’à détruire) ce qui se trouve autour. C’est-à-dire, se sentir de passage, un·e résident·e. Je me sens résidente à Kerminy, vraiment. Je me sens habitée par le lieu ! Traversée ! [...] Je te donne un autre exemple de ces manières d’habiter : résider dans les chambres avec les chauves-souris en cherchant nous-mêmes à devenir espèces compagnes de celles habitant les lieux bien avant nous ; danser dans la chapelle avec les ronces plongeant des hauts de murs plutôt que de les couper à chaque nouvelle « performance », dans ce lieu « ré-ouvert » par nous mais activé par les végétaux depuis longtemps. [...] Il y a quand même des dynamiques colonisatrices : au lavoir, qui, pour être transformé en piscine, a été trop rapidement déforesté et investi, sans que le temps ait été pris d’écouter ses rythmes, ses équilibres ; et au « plateau de danse de la forêt », dont la transformation (les ronces enlevées, par exemple) et l’usage se font trop souvent sans prendre soin des autres espèces, des autres usages, justement. Mais il y est toujours lieu de lutter, bien que ces endroits aient pris un visage majoritairement humain, et de respecter les passages et arrivées d’autres espèces, et des cycles saisonniers qui transforment les lieux. (Pirrot, 2021.)

Cela nous renseigne sur les processus de création de *Music Chapel* qui cherchent à respecter les milieux dans lesquels elle prend place, grâce à un temps réservé à l’attention et à la prise en compte, dans les actions et décisions, de ce qui ressort de ce temps attentif.

Ce qui se tisse dans ce milieu, dès lors que l’idée est de cohabiter, c’est une forme d’intimité avec le milieu, non pas une intimité privée, qui fait entrer certains êtres dans un cercle restreint, mais une intimité qui dépasse la dichotomie privé-public, et qui « ouvre le cercle » :

Les notions dichotomiques de « public » et de « privé » ont conduit à la dissociation entre le personnel et le professionnel, le moi et l'autre. Toutes ces catégories sont des constructions de l'imaginaire social avec des effets très profonds sur notre manière de sentir, de penser et d'agir. Tous proviennent d'une conception qui suppose la transcendance de l'homme par rapport à la nature, qui sépare le corps et l'esprit, qui fantasme l'indépendance absolue et rend l'activité de liaison invisible, la fossilisant dans des relations prédéfinies. En revanche, l'intimité dont je parle provient d'une autre manière de cartographier l'expérience de vie pour comprendre ce que la culture occidentale, et en particulier la culture moderne, a laissé de côté en privilégiant un regard qui forge des limites limitantes (qui, seulement, séparent). Dans cette esthétique de la dissociation et de l'indépendance, chaque personne n'existe que renfermée dans sa propre sphère, que ce soit un atome, un individu ou un mot. Les connexions ont été rendues invisibles ou conçues comme une pure extériorité³²⁵. (Najmanovich, 2017, p. 5.)

Lorsque le processus d'installation-habitation cherche à respecter et rendre visible ces connexions, on retrouve chez l'auditeur·trice une ouverture analogue. Se rendre dans la chapelle pour écouter implique plus qu'une coexistence objective avec les êtres qui peuplent le milieu. Cela renforce le sentiment de se définir à travers des dynamiques communes, de « partager notre nature ». Denise Najmanovich écrit : « La nature est une totalité dynamique dans qui se produit elle-même perpétuellement, dans laquelle nous sommes tous immergés et ancrés. En elle, tout s'affecte, il n'y a pas de formes définitives, l'intérieur et l'extérieur varient constamment au rythme des échanges, changeant dans leur flux ce qui est propre et ce qui est étranger³²⁶. » (Najmanovich, 2017, p. 6.) Les mots de Denise Najmanovich que nous venons de citer

³²⁵ « Nuestras nociones dicotómicas de lo público y lo privado también llevaron a la disociación entre lo personal y lo profesional, lo propio y lo ajeno, el yo y el otro. Todas estas categorías son construcciones del imaginario social con efectos muy profundos en nuestra forma de sentir, pensar, actuar. Todas ellas provienen de una concepción que supone la trascendencia del hombre respecto a la naturaleza, que separa el cuerpo y la mente, que alucina con la independencia e invisibiliza la actividad vincular fosilizándola en relaciones tipificadas. En cambio, la intimidad de la que hablo surge de una forma diferente de cartografiar la experiencia vital para comprender aquello que la cultura occidental, y en particular la moderna, ha dejado de lado al privilegiar una mirada que forjó límites limitantes (que sólo separan). En esa estética de la disociación y la independencia, cada quien sólo existe encerrado en su propia esfera, ya sea un átomo, un individuo o una palabra. Las conexiones han sido invisibilizadas o concebidas como pura exterioridad. » (Notre traduction.)

³²⁶ « [...] la naturaleza [es] una totalidad dinámica en su eterno producirse a sí misma y en la que estamos todos embebidos. En ella todo se afecta mutuamente, no hay formas definitivas, el adentro y el afuera varían constantemente al ritmo de los intercambios, cambiando en su fluir lo propio y lo ajeno. » (Notre traduction.)

illustrent bien le projet d'ouvrir la subjectivité au monde environnant, et d'étendre le corps que les artistes portent :

Avec ce projet, on a voulu faire du bâtiment un résonateur. La table d'harmonie n'est pas le centre de l'installation. Les oiseaux, le vent dans les séquoias, en font partie... au même titre que l'auditeur, d'ailleurs. L'intérieur de la chapelle est un intérieur-extérieur, qui permet l'écoute, grâce aux quatre murs, qui font résonner la forêt et les champs. Peut-être qu'en même temps le corps de l'auditeur devient un intérieur-extérieur lui aussi. En tout cas c'est l'idée... ouvrir le sujet, lui laisser l'opportunité de se sentir faire partie du milieu. (Leroy et Pirot, 2022.)

5.3. LA DIMENSION HISTORIQUE DE L'INSTALLATION

5.3.1. L'histoire et la mémoire dans le présent de l'écoute

La chapelle devient votre oreille interne qui sent, ressent, joue avec les espaces qui s'imbriquent, les temps qui se superposent, au creux de la matière même : le fronton, le portail d'entrée de la chapelle datant de la fin du XIV^e siècle, ses ajouts, ses remaniements des XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles, la rosace de son vitrail, les blasons des différentes familles résidentes, la croix des Templiers, les dalles du sol qui s'enfoncent dans l'humus, le souvenir des fêtes, baptêmes, mariages, pardons bretons, vibrant encore peut-être au creux des pierres... Qu'est ce qui vibre encore au creux, au cœur de notre matière, de la matière de notre oreille interne ? (Pirot, Marina, « Consignes pour une écoute collective de la chapelle de Kerminy », 2020.)

Une installation sonore *in situ*, lorsqu'elle s'inscrit durablement dans un lieu, peut venir transformer notre expérience du temps et induire une relation singulière à l'histoire de ce lieu. Cela transforme nos manières de le percevoir et de l'habiter – sur une longue ou une courte durée. Cela est particulièrement vrai dans le cas de *Music Chapel*, et nous ferons donc un détour par cette thématique de l'histoire.

Parallèle à l'idée que l'un des enjeux de l'écologie du son est de re-socialiser l'écoute, en passant par une re-politisation de celle-ci (cf. Solomos, 2018), nous voulons suggérer ici que charger l'écoute d'une conscience historique au sens large – mobilisant de manière interactive les dimensions psychologique, sociale et environnementale du rapport au temps historique – permet d'étendre notre rapport au monde, d'intensifier nos expériences esthétiques qui prennent alors place dans un

« présent élargi³²⁷ » (cf. Dosse, 2013). Car prendre le temps d'écouter, c'est prendre du recul vis-à-vis du flux perceptif habituel, et s'offrir la possibilité de se mettre dans un état d'observation consciente à leur égard. Ce mécanisme – ce retrait du flux continu, cette conscientisation – est un mécanisme favorisant l'approfondissement, la sensibilisation, de l'attention – « c'est comme si la perception, sans être matériellement différente de la manière dont elle fonctionne habituellement, fonctionnait temporairement à une échelle plus fine, plus en détail, dans le microscopique³²⁸ » (Norman, 2017, p. 6) – mais aussi *la corrélation des perceptions actuelles à la mémoire et à l'histoire*, et peut ainsi venir modifier notre rapport au temps. Et, en effet, quand on « ressort » d'une installation telle que *Music Chapel*, notre écoute s'est modifiée ; le lieu et le groupe nous semblent changés ; et nous avons le sentiment d'être entré-es dans une autre temporalité – dans une autre, ou dans d'autres, histoire(s).

Bien sûr, la relation à l'histoire est peu perceptible directement dans le son, dans la morphologie des sons de la table d'harmonie, et c'est plutôt dans les intentions d'écoute et dans la posture de l'auditeur·trice que requiert l'installation qu'elle se manifeste. Cela dit, le temps musical au travail et les ambiances sonores créées semblent favoriser des situations de disponibilité à un temps autre, des moments de flottement, de suspension, de conscience des flux du son et du temps vécu. L'expérience sensible de l'histoire peut passer par le biais de la fantasmagorie, de la rêverie ou par le fait de se sentir soi-même comme étant un processus – de sentir son corps comme un processus, de sentir sa subjectivité comme un processus – et de se sentir partie de processus plus vastes (et en cela le son aide beaucoup, puisqu'il peut faire office de lien entre différentes échelles spatiales et temporelles).

Autrement dit, en nous faisant entrer dans une relation au temps bien spécifique, plus sensible à la fluidité du temps perçu, *Music Chapel* nous offre la possibilité de reconfigurer notre relation à la temporalité du monde et de nous-mêmes. C'est en tout cas l'une des intentions de Marina Pirot et Dominique Leroy :

Dans notre approche artistique, il s'agit de valoriser, de jouer avec l'histoire de la chapelle. C'est une sorte d'hommage de chercher à reconvoquer des moments d'écoute collective, comme il y a pu y avoir des pardons [fête bretonne honorant les cycles des saisons, en lien avec l'agriculture], des petites cérémonies... On a entendu parler de ces histoires par l'asso du patrimoine, et ça ouvre une autre perception du lieu. Parfois, tout à coup, on se rappelle qu'ici il y avait des fêtes, au moment des récoltes, des baptêmes, et qu'on vient à la suite de tout ça. En fait, je me dis que c'est un peu notre rôle, en tant que nouveaux gardiens du lieu, en plus artistes, de réveiller, avec des outils actuels, des moments d'écoute collective, où

³²⁷ Ce présent est dit « élargi » parce qu'il est consciemment relié aux processus passés qui aboutissent à l'instant présent, et sensible aux virtualités, aux mondes futurs possibles, qu'il contient.

³²⁸ « It is as if perception, while not materially different in manner from usual, is temporarily operating on a keener, microscopic scale. » (Notre traduction.)

chacun·e, de son côté, peut se relier aux différentes strates temporelles, qui apparaissent au gré d'un écusson, d'un vitrail encore intact, du végétal qui passe par-dessus les pierres, etc. (Leroy et Pirot, 2022.)

5.3.2. Une écoute qui rencontre les milieux et leur histoire

Lorsque l'on se met à l'écoute, dans la chapelle, il est possible d'entendre résonner tout le paysage alentour. Ce paysage – et le bâtiment dans lequel nous nous trouvons nous le rappelle – est le fruit d'une histoire complexe, où l'environnement s'est profondément transformé, et où les mutations techniques ont eu un rôle déterminant à jouer. Écouter les paysages depuis la chapelle, c'est aussi écouter les paysages depuis cette perspective-là, et laisser notre imagination nous faire voyager dans le temps. Dominique Leroy explique :

Dans l'installation, si on travaille avec les variables climatiques, au fil de l'année, et des années, si on tient compte de l'usure du bâtiment et des matériaux de l'installation, c'est pour manifester les processus du milieu, faire ressentir que le milieu est en mouvement. Il y a les feuilles qui tombent l'hiver, et donc l'humus qui se redépose dans la chapelle, et de la mousse qui vient recouvrir les murs. Là, tu fais l'expérience du temps qui passe et des milieux, même si c'est des micro-milieux, qui se transforment. C'est une expérience qui concerne l'écoute, puisque c'est toute l'ambiance qui change, dont les sons et peut-être même l'acoustique... l'humidité, la mousse... Et puis il y a les différences entre les heures de la journée. Si tu vas dans la chapelle le matin, ou la nuit, ça change tout. Les sons sont différents, les conditions météo aussi... surtout en Bretagne, où le temps peut changer vite. C'est aussi une manière de se reconnecter à une certaine temporalité, au cheminement des heures. C'est aussi en lien avec l'histoire des milieux, en quelque sorte, à une micro-histoire... mais qui nous relie quand même à une histoire plus grande, où les milieux changent progressivement. (Dominique Leroy dans Leroy et Pirot, 2022.)

5.3.2.1. Histoire environnementale

Pour penser la rencontre entre écoute et histoire dans une perspective écologique, il est nécessaire d'y inclure la question environnementale. Une sous-discipline de l'histoire va dans ce sens : l'histoire environnementale. Les historien·nes de ce courant, expliquent Fabien Locher et Grégory Quenet, ont, à partir des années 1960, souhaité redonner une voix à la terre, au biotope, et écrire une histoire dans laquelle les éléments naturels, et les événements environnementaux, sont considérés (cf. Locher et Quenet, 2009, § 3).

L'histoire environnementale étudiait, à ses débuts (elle était alors entièrement états-unienne), des thématiques telles que « les mouvements de conservation et de préservation, l'histoire des forêts et des services forestiers, l'histoire intellectuelle de la *wilderness* et de ses grandes figures, l'histoire des parcs nationaux, l'étude des paysages et la géographie historique, la maîtrise de l'eau, la mise en valeur agricole », auxquelles se sont ajoutées, à partir de la seconde moitié des années 1980 (elle était alors encore majoritairement états-unienne), les suivantes : « la pêche et la disparition des ressources en poisson, la pollution de l'air, les conséquences de l'expansion des banlieues, l'histoire du genre et l'environnement, l'histoire environnementale de l'industrie » (Locher et Quenet, 2009, § 7).

Puis, à la fin des années 1980, avec des personnes telles que Ramachandra Guha, une vague de critiques est venue remettre en cause les fondations de l'histoire environnementale, l'obligeant à se reconfigurer. La polémique a en premier lieu concerné la conception artificielle et fantasmée d'une nature sauvage (*wilderness*), ainsi que le manque de conscience, voire la mise sous silence, de l'interaction forte entre les enjeux environnementaux, politiques et sociaux³²⁹. Il s'agissait d'insister sur le fait que l'histoire environnementale est aussi une histoire des inégalités dans l'accès aux ressources naturelles et dans les distributions de l'espace, ainsi qu'une histoire des transformations des milieux naturels par les humains, et de la manière dont s'y insèrent leurs activités et infrastructures.

À partir de ces débats, l'histoire environnementale a inclus de nouvelles aires d'études, d'autres perspectives théoriques (l'histoire économique et sociale, l'histoire de la consommation, la géographie historique, les nouvelles pensées critiques de la nature, entre autres) et d'autres pôles institutionnels (et n'être plus monopolisée par les chercheurs nord-américain·es). De plus, comme le propose Gabriel Rockhill (2012), il est devenu primordial de tenir compte de l'hétérogénéité irréductible des espaces-temps, c'est-à-dire du fait que, dans chaque lieu, l'histoire apparaît suivant des variations singulières. En effet, pour contrer les dynamiques aliénantes d'une lecture homogénéisante de l'histoire, il convient, comme l'explique le philosophe franco-américain, « à partir d'un point bien précis dans l'espace-temps, [d'entreprendre] une cartographie des diverses constellations de pratiques » (Rockhill, 2012, § 21), car les flux historiques, dit-il, n'appartiennent pas à la seule dimension temporelle, mais dépendent aussi de la diversité géographique et sociale :

[...] il est absolument nécessaire de faire état de la dimension horizontale de l'histoire, c'est-à-dire la distribution des phénomènes dans l'espace. Et c'est précisément en mettant l'accent sur la dimension spatiale que nous pouvons éviter l'homogénéisation de l'espace historique propre à la conception purement chronologique de l'histoire qui réduit celle-ci à la seule dimension verticale du temps [...] En cartographiant des phénomènes historiques dans la dimension verticale de la chronologie et la dimension horizontale de la géographie, il faut

³²⁹ Cf., entre autres, Guha, Ramachandra (1989), « Radical american environmentalism and wilderness preservation : a third world critique », *Environmental Ethics*, n° 11, p. 71-83, cité dans Locher et Quenet, 2009, § 12.

également faire part de la dimension stratigraphique des pratiques sociales. Car chaque espace-temps est le site de diverses activités, et il peut y avoir, dans le même cadre chronotopique, des pratiques tout à fait divergentes. Il est donc tout aussi important de penser la socialité de l'histoire que de réfléchir sur la géographie historique. (Rockhill, 2012, § 10-12.)

Ainsi, en repensant les dynamiques historiques dans leurs dimensions temporelles, géographiques (environnementales) ainsi que (psycho-)sociales, Gabriel Rockhill, suivant Michel Foucault, indique qu'il est possible de charger le présent de singularité, de faire de l'expérience du présent une expérience sublime du « rythme propre de l'unité spatio-temporelle » que nous expérimentons – unité à la fois unique et unie au reste (géographique, social et temporel) de l'histoire (cf. Rockhill, 2012, § 9).

5.3.2.2. *Histoire des milieux et esthétique de la complexité*

Plutôt que de parler d'« histoire environnementale », nous préférons ici parler « d'histoire des milieux », qui nous semble plus appropriée pour saisir la complexité de ce qui nous entoure, la place que nous y occupons et les relations que nous y tissons. En effet, la notion de « milieux » à l'intérêt, d'une part, d'inclure les enjeux sociaux et techniques ³³⁰ et de les penser en interrelation avec les enjeux « environnementaux » ; et d'autre part, elle est liée à la spécificité de chaque écosystème tout en tenant compte de son aspect composite (ce qu'il hérite d'autres, ce qu'il échange, etc.).

Les séquoias et le vieil if qui encerclent la chapelle sont à la conjonction de l'histoire du sol et de l'histoire humaine : la qualité de la terre kerminienne, due aux cycles de décompositions, donc chargée de l'histoire végétale du lieu, répond à leurs nécessités nutritives ; et leur présence est due au fait qu'au milieu du XIX^e siècle (les séquoias y seraient depuis les années 1840³³¹), Monsieur Avril, alors propriétaire, fit un bon nombre de voyages sur le continent américain, et qu'il était passionné de botanique. Et puis, les séquoias sont le fruit d'un processus évolutif... complexe !

Ajoutons que la complexité traverse et relie chaque chose, et se loge dans des dimensions allant de l'infiniment grand à l'infiniment petit, et inversement : par exemple, pour continuer à partir des séquoias, le climat, qui, d'une part, est favorable

³³⁰ L'un des avantages de mobiliser le concept de « milieux » pour penser l'histoire est l'insertion des dynamiques liées à la technique, et la mise en évidence du fait que les rapports que nous entretenons avec ce qui nous entoure sont directement concernés par celles-ci. D'abord, les paysages sont empreints des différents procédés techniques et outils qui étaient au cœur des activités qu'ils accueillait et qui les transformaient : « Des grands équipements aux données de la vie matérielle, de l'histoire des innovations artisanales à celle des outils agricoles, l'histoire des techniques est désormais un domaine de recherche dont la visibilité s'affirme par sa diversité malgré le rôle mineur qu'elle continue de jouer dans l'histoire générale. L'étude de la construction des territoires et de l'aménagement du milieu a cependant conduit à faire de l'histoire des techniques le fil directeur d'une histoire de l'environnement : ces deux champs de recherche se croisent désormais régulièrement. » (Fournier, 2005.)

³³¹ D'après les membres de l'association du patrimoine de Rosporden, avec qui a été organisée une rencontre, lors de la première édition de Fluxon, en avril 2021.

à leur existence, d'autre part, est dû, entre autres mille choses, à l'histoire gravitationnelle de la Terre et au fait que sa rotation autour du Soleil et sur elle-même et ses axes de rotations soient tels. Et les rayons du soleil permettent la photosynthèse, ce processus de synthèse moléculaire au cours duquel, par un jeu de liaisons et déliaisons chimiques (c'est-à-dire une reconfiguration des équilibres atomique, ionique et/ou moléculaire), le cocktail dioxyde de carbone-eau-photons est transformé en glucides et en dioxygène (avec un reste d'eau).

Une telle complexité, ici abordée de manière poétique pour caractériser l'histoire des milieux, est ailleurs définie de manière plus systématique³³². Pour Roberto Barbanti (2021), elle est une manière d'envisager la connaissance, elle correspond à une posture fondamentale à partir de laquelle nous désirons connaître ce qui nous constitue ou nous englobe qui peut se définir suivant quatre points centraux : 1) l'anti-réductionnisme (il s'agit de penser les milieux dans leur entièreté et comme tissu de relations) ; 2) l'anti-déterminisme (le fait qu'il y ait des « émergences », des « sauts qualitatifs », aboutissant à des « phénomènes qui n'étaient pas prévisibles simplement par la qualité des objets [et dynamiques] qui sont à l'origine de ce phénomène », Barbanti, 2021) ; 3) la revalorisation du qualitatif (du non-mesurable) : « l'histoire de la nature est une histoire *systemique* et *évolutive*, une histoire dans laquelle quantité et qualité sont constamment co-présentes », écrit Enzo Tiezzi³³³ ; 4) la sensibilité à la « temporalité du temps » (Barbanti, 2021).

Mais, encore une fois, il ne s'agit pas seulement de penser, mais aussi de sentir. Et l'idée de « complexité » (que l'on peut associer à celle de « milieux »), comme l'affirment Roberto Barbanti, Silvia Bordini & Lorraine Verner (2012), met en évidence la relation entre les champs de l'épistémologie et de l'esthétique. Car un tel engagement théorique va de pair avec une certaine manière de se sentir dans le monde – de se sentir constitués, et partie, d'une multitude de champs d'interactions de différentes échelles, et pris dans des dynamiques – des histoires – qui nous dépassent.

Mais pourquoi parler d'histoire et de complexité ? Parce que, depuis l'intérieur de la chapelle, l'écoute porte sur des milieux dont chaque élément nous rappelle la complexité. Les séquoias et le vieil if, qui rendent audibles les flux du vent, viennent souligner la singularité de la végétation kerminienne, qui à partir d'une base qui suit la « constitution traditionnelle des forêts bretonnes » (avec pour espèce principale le hêtre), accueille également (et cela est lié à un ensemble de dimensions humaines de

³³² La pensée de la complexité a émergé dans le cours de l'après-guerre (nous pouvons mentionner Warren Weaver et son article « Science and complexity », publié en 1948 dans *American Scientist*) et fut diffusée en France par des figures telles qu'Isabelle Stengers ou Edgar Morin (citons sa célèbre *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005). Elle est une pensée qui traverse les disciplines. D'abord surgie à la croisée des théories de l'information et de la communication, de la cybernétique, des théories des automates et de l'analyse opérationnelle, elle a ensuite accompagné la science de la computation et les recherches autour de l'intelligence artificielle, la science des systèmes et les études des dynamiques non linéaires (structures dissipatives, théorie des catastrophes, théorie du chaos et théorie des fractales), ainsi que la biologie évolutionnaire. Enfin, elle fut un paradigme largement employé pour l'étude des systèmes adaptatifs complexes (cf. Alhadeff-Jones, 2008).

³³³ Dans *La bellezza e la scienza*, p. 26-27, cité dans Barbanti *et al.*, 2012.

l'histoire), des essences rares : des pins californiens, un thuya doré, des grands houx ou encore d'anciens camélias³³⁴.

Et la perception du vent – ce vent si présent à Kerminy – nous rappelle l'impact de la « tempête de 1987³³⁵ », très ravageuse, qui a profondément transformé le bois qui jouxte la chapelle et dont nous pouvons entendre la rumeur. Ces bois, par ailleurs, continuent leur évolution de manière permanente : par exemple, de nouveaux individus de néfliers, noisetiers et sureaux (dont les graines, est-il dit, sont transportées par les oiseaux) remodelent en s'ajoutant à la lisière, année après année. Lorsqu'on porte notre attention sur la forêt, c'est aussi toutes ces informations que nous captions.

Pour conclure cette réflexion sur les milieux, nous rappellerons que les paysages qui s'offrent à nous sont eux aussi en devenir, en transformation permanente, et ce que l'on en perçoit au moment de l'expérience sensible peut être appréhendé comme un moment du processus qui traîne avec lui tout un ensemble de traces des événements passés et qui est chargé de devenir. L'écoute qui sonde le lieu peut se brancher sur les lignes temporelles des éléments, plus ou moins tangibles, qui le constituent : les froissements des branches des séquoias qui ont traversé l'Atlantique au cours du XIX^e siècle, la résonance du four à pain qui a dû crépiter des siècles durant, les pas sur le chemin de terre qui fait le tour du bâtiment, et que l'on imagine avoir été une voie gauloise dans l'Antiquité, le bruissement du papillon éphémère qui était une chenille le matin même et qui disparaîtra le lendemain, et nous, avec tous les bruits de notre corps. Les personnes qui ont vécu là écoutaient-elles un paysage différent ? Quels sons étaient les mêmes ? Qu'a-t-on entendu ici, lorsque le château fut détruit, lors de la guerre de Cent Ans ? Ou lorsque les révolutionnaires ont récupéré les lieux ? Et que pouvait-on écouter lorsqu'un groupe de fermier·ères squattaient le bâtiment et cultivaient les terres ? Et maintenant, qu'a-t-on envie d'entendre ici ? Comment produire de l'écoute consciente, écoute qui se nourrirait, tout en les alimentant, des dynamiques émancipatrices d'un rapport écosophique à l'histoire et au lieu ? Et comment la faire rayonner ?

En résumé, les transformations de nos milieux environnementaux et techniques vont de pair avec une profonde modification des milieux sonores. C'est pour cela que de nombreux·ses théoricien·nes de l'écologie acoustique et de l'écologie sonore³³⁶ proposent de les écouter comme des processus, et de considérer les situations sonores actuelles comme des sortes de prélèvements, opérés par la conscience auditive, dans une dynamique historique globale et complexe. Mais le rapport aux milieux (sonores)

³³⁴ Dans le courant du XIX^e siècle, 5 000 espèces végétales ont été introduites sur le site, rapportées de voyages.

³³⁵ Les 15 et 16 octobre 1987, une tempête a frappé la Bretagne, brisant de nombreux arbres. Mais ceux-ci, alors couchés, ont donné naissance à de nouveaux individus : certaines souches ont dupliqué, certaines branches passées de l'horizontalité à la verticalité lors de la chute de l'arbre sont elles-mêmes devenues des troncs.

³³⁶ Une telle idée est amorcée par Murray Schafer dans *Le Paysage sonore*. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges (1979), puis régulièrement reprise, affinée, chez les théoricien·nes de l'écologie sonore. La notion de « milieux », que nous préférons ici à celle de paysage, inclut justement cette dimension processuelle, toujours en cours de transformation, du monde des sons et des relations que nous entretenons avec lui.

n'est pas passif, surtout à l'heure du Capitalocène³³⁷, et les transformations des milieux environnementaux et techniques dépendent de nos manières de les écouter, de produire collectivement du *sense of place*, c'est-à-dire des relations aux lieux chargées d'une épaisseur affective (consciente, notamment, de l'importance qu'ils ont dans le déroulé de nos vécus), plutôt que de les penser et les sentir, avec les êtres organiques et inorganiques qui les peuplent, comme de simples « réservoirs à exploiter » (cf. Pardo Salgado, à paraître). Ainsi, les milieux sonores peuvent être appréhendés comme les témoignages des transformations imperceptibles qui s'opèrent dans le monde, et l'écoute comme un véritable engagement dans cette histoire – complexe, encore une fois – qui réunit les différents milieux.

5.4. PARENTHÈSE : KERMINY ET LES HISTOIRES COMMUNES

Pour poursuivre, en lien avec l'introduction de la notion d'« histoire », nous ferons un détour par le concept d'« utopie concrète » (élaboré par Ernst Bloch et repris notamment par Broca, 2012 et Dinnerstein, 2016), que nous pensons être à même de caractériser Kerminy. La création d'utopies concrètes nous paraît être le meilleur moyen d'entretenir et de concrétiser nos relations conscientes à l'histoire (politique et sociale cette fois-ci).

Le concept d'« utopie concrète » dans l'histoire de la philosophie fut introduit pour insister sur le fait que la pensée utopique est nécessaire dès lors que l'on souhaite se diriger *effectivement* vers un monde meilleur, alternatif au système capitaliste, et que celle-ci doit inclure une réflexion (stratégique, pratique) à propos des conditions de sa réalisation (cf. Broca, 2012). La pensée de l'utopie concrète cherche donc à « défier les paramètres de lisibilité de la réalité donnée³³⁸ » (Dinnerstein, 2016) et à « inscrire la pensée de l'*autre* social dans la matérialité du monde », dans le monde actuel, effectif, concret (Broca, 2012).

De plus, ce concept amène à reconsidérer la réalité utopique de certaines pratiques (sociales, politiques, psychologiques) déjà à l'œuvre. Dans les écrits des sociologues Ana Cecilia Dinnerstein ou Michel Lallement, par exemple, il désigne un ensemble d'activités, bien réelles, « [pratiquées] quotidiennement [par des] millions de personnes, engagées dans la création d'un monde pluriel et digne, contre et au-delà du néolibéralisme global³³⁹ » (Dinnerstein, 2016) : toute action qui défie consciemment les logiques néolibérales cherche à proliférer et prend part aux dynamiques de l'« utopie concrète ». Dans certains cas, le tissu utopique est suffisamment dense et l'utopie concrète se concrétise sous forme d'une microsociété, au sein du, et résistant au système capitaliste : un certain nombre de ZAD, squats, communautés alternatives,

³³⁷ L'être humain et ses activités, développées dans le cadre du capitalisme, a désormais un impact global, un impact sur le « destin » de la Terre et de l'ensemble des espèces qui l'habitent.

³³⁸ « La utopía concreta desafía los parámetros de legibilidad de la realidad dada. » (Notre traduction.)

³³⁹ « La utopía actual es una práctica concreta y cotidiana de millones de personas comprometidas por la creación de un mundo plural y digno contra y más allá del neoliberalismo global. » (Notre traduction.)

collectifs d'artistes, associations, etc. participent à produire, ici et maintenant, un monde dont les perspectives sont des plus enthousiasmantes.

Pour faire un lien plus évident avec la thématique de l'histoire précédemment abordée, nous ajouterons que ces utopies concrètes, au fond, constituent des écosystèmes (économiques, humains, politiques, environnementaux, psychologiques) alternatifs, qui nient l'idée d'une marche unidirectionnelle et prédéterminée de l'histoire : en produisant des espaces autonomes (vis-à-vis des dynamiques d'aliénation), elles permettent aux sujets (aux peuples) d'agir librement et de déterminer leur propre histoire (à commencer par leur réalité la plus immédiate qui résulte en même temps qu'elle fait déjà partie de l'histoire). De plus, en termes *stratégiques*, les utopies concrètes semblent constituer l'une des rares manières de générer de la transformation historique :

La domination unilatérale du capitalisme aujourd'hui rend le changement radical incertain, que ce soit à travers une révolution ou à travers la voie réformiste. D'une part, les perspectives d'émancipation radicales ne semblent plus crédibles, nos concitoyens sont sceptiques : il nous faut des utopies « réelles », pour reprendre l'expression du sociologue Erik Olin Wright (2017) – ou « concrètes », si l'on pense à Ernst Bloch (1976, 1982, 1991). D'autre part, cette domination est devenue d'essence biopolitique et génère la peur intime du changement. Comme le note l'écrivain Alain Damasio (2020) : « Le capitalisme est trop inséré en nous, il exploite trop bien nos désirs, on est trop construit à travers lui pour pouvoir le renverser d'un coup. Il faut qu'on passe par des expériences de vie autres : habiter, manger, travailler, échanger autrement comme sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. » Il nous faut des enclaves, des niches, des brèches pour expérimenter les utopies réelles. (Solomos, 2021.)

Nous pensons qu'il est tout à fait pertinent d'envisager Kerminy comme une utopie concrète, puisqu'il s'agit d'y « habiter, manger, travailler, [et] échanger autrement » : en participant à la rénovation, à l'entretien et parfois même à la découverte du lieu (une source a été repérée et un lavoir déterré, en commun), en prenant part de manière substantielle à la production alimentaire, aux décisions (chantiers en cours et à venir, répartitions des résidents dans les chambres, etc.) et aux différentes autres activités du lieu (fêtes, conférences, ateliers, concerts, etc.).

Pour illustrer ces autres manières de faire, nous pourrions parler du *centre Poulpidou*, poulailler « qui reprend en façade la ligne coupée de l'escalator cranté sur plusieurs étages du célèbre musée d'Art moderne » (Pirrot, 2021), ou encore les expérimentations autour de « l'agriculture en art » et du maraîchage somatique (où les gestes du travail agricole sont envisagés comme un espace de sensibilité au corps et à la création chorégraphique), « qui s'appuient sur celles du *Black Mountain College*, de la *Hakushu Body Weather Farm*, de la *Mad Brook Farm* de Steve Paxton et Liza Nelson, et celle de Micky Murch à Bolinas » (Pirrot, 2021).

Une autre caractéristique définit les utopies concrètes : la volonté de construire du commun, mais un commun qui, encore une fois, ne s'oppose pas aux singularités. Au contraire, comme le fait remarquer Marie Absil, aller vers le commun ne peut se faire qu'en tenant compte de la singularité des sujets, de leurs différences :

Il ne s'agit pas seulement d'accoler les différences comme les perles d'un collier, mais bien de les articuler pour que naisse de leur collaboration un plus-être dans lequel elles se sentiront reconnues en tant que différences, et qui méritera le nom de « commun ». Élaborer ensemble une politique du commun de tous n'est pas possible sans une « éthique des différences ». Une éthique des différences signifie qu'absolument aucune différence n'est sacrifiée à la constitution du commun, mais que la constitution du commun est l'acte même par lequel les différences se trouvent respectées, reconnues, par lequel les singularités s'aident réciproquement à « être » et créent dans cette mise en mouvement collective de nouvelles manières d'être ensemble. La production du commun est l'invention de soi et des autres, l'invention de soi à travers et avec les autres. (Absil, 2014, p. 36.)

À Kerminy, cette question de l'articulation commun-singularités se pose dans la manière dont se côtoient des personnes aux statuts différents (artistes, woofeur·euses, semi-woofeur·ses, membres permanent·es, visiteur·euses), dans la manière de gérer les différents rythmes de vie, et les différentes nécessités d'espace et de temps pour soi différents. Nous ne rentrerons pas ici dans le détail de ces questions, mais nous signalerons simplement que, à la suite d'une série de conflits au sein du lieu, des discussions hebdomadaires (les réunions *Ker-care*) ont été mises en place³⁴⁰. Cet outil a pour objectif de cadrer et de remettre de l'énergie dans la construction d'un commun à l'écoute des difficultés et désirs de chacun·e des résident·es.

Sur le plan artistique, Kerminy souhaite également suivre des logiques de mise en commun, que ce soit sur un plan matériel, sur celui de la circulation des savoirs (entre les résident·es de Kerminy, mais aussi dans les échanges avec « l'extérieur », notamment à l'aide d'Internet, qui compte de nombreux réseaux de mise en commun³⁴¹). En effet, le lieu propose des semaines de recherche en art, au cours desquelles des artistes travaillant sur des thématiques communes – la lutherie expérimentale (*Fluxon*), les pratiques artistiques en milieu forestier (*Pandorhack*) ou

³⁴⁰ Qui ont vu le jour grâce à Robin Le Gallou, Constance Cossu et Hugo Le Prévost notamment.

³⁴¹ On peut mentionner, à titre d'exemples, la construction à Kerminy de poêles à double combustion à partir de brique récupérées sur le site, le poulailler, le grand potager, la serre pour les semis et le verger, visant à la production locale et traçable des produits alimentaires, ou encore le mobilier, la vaisselle et les linges (draps, serviettes, etc.) de seconde main, les matériaux de rénovation issus de la récupération, les usages mutualisés des voitures, qui permettent de diminuer la consommation des ressources (économiques, humaines, etc.) et de réduire la participation aux marchés toxiques de la grande distribution.

encore la relation entre art et agriculture (*Agrilab*) – partagent des espaces de travail, qui deviennent bien vite des espaces de rencontre artistique. Les coups de main, le prêt d’outils servant à la création, et de petites formations répondant aux besoins du moment (initiation à la confection de microphones, à la programmation musicale, etc.) y voient le jour, et non pas seulement informellement, mais aussi de manière organisée : les besoins matériels, les besoins d’aide, les idées d’atelier sont abordés lors d’une assemblée qui a lieu chaque matin avant le début du travail à proprement parler et/ou peuvent être notés sur de grandes feuilles collées au mur, ce qui permet à quiconque de faire savoir qu’il peut ou veut aider ou être aidé.e... Concernant cette démarche de produire des collaborations et de l’entraide, précisons que Kerminy s’inscrit au sein d’un réseau de lieux artistiques alternatifs, au sein desquels les personnes et les compétences circulent (PAF en France ; KRA en République tchèque ; Massia en Estonie ; etc.³⁴²).

Dans le lieu breton, les expériences d’écoute collective sont fréquentes, que ce soit dans le cadre des concerts de musique expérimentale ou de séances d’improvisation *in situ* (dans la chapelle notamment), d’une part, mais aussi de moments pleinement dédiés à l’écoute du monde. En effet, y sont régulièrement réalisées des séances d’écoute de la forêt, des promenades sonores nocturnes (l’une d’elles fut réalisée en présence de Claire Williams et Julien Poidevin, artistes sonores venu·es à Kerminy pour une résidence et un concert, ayant apporté des boîtiers permettant de capter, transposer et diffuser les ultrasons des chauves-souris dans un champ de fréquences perceptibles par l’oreille humaine), des performances incluant des consignes afin de nous mettre à l’écoute de nos milieux (telles que l’intervention de Marina Pirot, lors de la soirée d’inauguration, le 27 août 2020), ou encore lors de formes artistiques hybrides *in situ* (telles que *Canopée*, de Carole Steine, pour deux danseur·ses et un artiste sonore, créée à Kerminy le 20 août 2021).

Ces expériences permettent d’expérimenter un autre rapport à la socialité, qui ne passe pas automatiquement par les mots, mais par une attention commune – attention à l’autre et attention à des événements sonores communs – et une relation simultanée aux affects, dans le sens où l’on sait et l’on sent que les autres participant·es eux et elles aussi sont traversé·es par des sensations, des émotions, des souvenirs forts. Et puis se produit la sensation d’écouter *depuis le commun*, de décentrer les sujets de l’écoute (et de l’histoire) que nous sommes. Tout cela participe au sentiment historique, au fait de se sentir partie et acteur·trice singulier·ère d’un espace-temps commun.

Au cours de sa première année d’existence, Kerminy s’est révélé être un lieu où se sont tissés des liens (cf. Pirot, 2021) : des partenariats techniques, artistiques, qui sont aussi et surtout des liens amicaux et des explorations sensibles des lieux, ont vu le jour. Comme l’écrit Marina Pirot, « à Kerminy, des artistes deviennent [... des] regards critiques d’autres qui présentent un extrait de leur travail en cours [...] Et souvent, la présentation/performance/lecture/conférence/session de concert du jour fera écho à celle du lendemain ou de la veille, elle aura aussi effacé la timidité qui en retenait une autre. D’échos en résonances, les travaux de recherche osent s’exposer, des expérimentations en cours se partagent » (Pirot, 2021). Par exemple, Diana Bratu est venue à Kerminy pour travailler dans un projet en duo avec le poète Hugues Barra

³⁴² Cf. https://panforum.net/doku.php?id=places_people

sur la poésie du geste et des situations dans le travail de la vigne. Lors d'une présentation du projet en cours, le lien entre le travail de Diana Bratu et Marina Pirot est devenu évident (la question végétale, les gestes des maraîchers et ceux des vigneron·nes). Puis, lors de ses matinées libres, Diana Bratu a commencé à proposer des séances d'étirements, inspirées du danseur butō Masaki Iwana qu'elle a côtoyé. Marina Pirot s'y est jointe, d'abord comme participante, puis en proposant des « incursions somatiques » : des suggestions (venant notamment du *Body Mind Centering* et du *Body Weather*) afin d'affiner et orienter la conscience de l'état de notre corps. Cela constitue le début d'un travail conjoint sur le long terme, dont l'une des concrétisations est l'atelier *Devenir végétal*, dont la première session a eu lieu les 5 et 6 décembre 2020, et dont la seconde s'est tenue les 29 et 30 mai 2021³⁴³.

5.5. CRÉATION TECHNIQUE ET DÉCROISSANCE

L'art des installations sonores inclut généralement une part de création technique. Pour rendre possible la production de sons et les adapter aux conditions du milieu, il est généralement nécessaire de développer des dispositifs – que ce soient des dispositifs mécaniques, électriques ou numériques. Chez Dominique Leroy, comme chez de nombreux·ses autres créateur·trices d'installations sonores *in situ* (Agostino Di Scipio, Rudy Decelière, Guillaume Loizillon, Boris Allenou et bien d'autres), cette recherche de solutions va de pair avec des logiques décroissantes (économie de moyens, récupération, bricolage et *do it yourself*, partage des savoirs et logiciels libres, etc.), pour des raisons à la fois artistico-pratiques (par nécessité et volonté créatrice d'inventer de nouveaux dispositifs) et éthiques, politiques et écologiques (garder son autonomie vis-à-vis de la grande distribution matérielle et culturelle, produire peu de déchets et nécessiter peu d'énergie, etc.).

Car dans notre monde actuel – et dans l'art –, l'un des vecteurs les plus puissants d'aliénation, d'injustice et de résignation concerne notre relation au travail, à la production, aux technologies³⁴⁴ et à l'économie. Ces sphères de l'existence humaine sont colonisées par les croyances capitalistes, notamment que la croissance économique, le « développement technologique » (la production de « nouvelles technologies ») et l'accroissement des moyens sont le passage obligé pour

³⁴³ « Devenir végétal est une recherche saisonnière pour rencontrer et explorer une conscience végétale à travers des perceptions somatiques, des exercices d'écoute silencieuse, des explorations de la forêt et des champs agricoles de Kermény ainsi que par des pratiques en studio inspirées, pour certaines, de la danse butō », dit le texte de présentation de l'atelier (<https://ecosoma.art/actus>).

³⁴⁴ « Non seulement le coût économique et écologique de la technologie est devenu exorbitant, mais en outre la croissance technologique s'est instituée en fin en soi dans les cadres du capitalisme numérique. En fait, pour suivre Cédric Durand (2020), ce n'est pas de « capitalisme numérique » qu'il faudrait parler, mais de « techno-féodalisme », une économie fondée sur la rente, sur la prédation et sur la domination politique des multinationales » (Solomos, 2021). L'un des impératifs de l'écologie (en tant qu'elle est aussi psychosociale), est alors de convertir les « technologies relationnelles », les « technologies de l'esprit » et les « technologies de soi » en autre chose que des « technologies de contrôle » (cf. Petit, 2013).

l'amélioration de la vie, voire *sont eux-mêmes cette amélioration*³⁴⁵. C'est en réaction à cela, afin de rediriger entièrement et directement l'ensemble de nos activités – dont les pratiques artistiques, qui ne sont pas étrangères à ces questions de technique et de production – vers l'épanouissement des sujets, la bonne santé du social et l'interaction respectueuse avec les milieux, que se sont développés les mouvements décroissants³⁴⁶.

Du point de vue des installations sonores, la décroissance peut être envisagée suivant deux grands axes de réflexion : la décroissance au niveau de la quantité d'informations sonores ; et la décroissance au niveau des conditions de production.

Le premier axe constate l'hyperstimulation et la manipulation des sens, des imaginaires et du désir dans le monde actuel, étudie les dégâts générés (troubles de l'attention, de la communication, fatigue, addictions, etc.) et propose des manières de ralentir – de décroître – dans la production d'œuvres (et de « contenus sonores »), de se reconnecter aux phénomènes dans leur temporalité et, en ce qui nous concerne, de les écouter tels qu'ils apparaissent et évoluent (s'opposant alors à l'habitude de « zapper », d'écouter une seconde par-ci, puis une seconde par-là, que peut générer l'offre surabondante de contenus audio). Il s'agit également, de manière plus globale, de penser la production artistique dans un monde surchargé d'informations sensorielles de toutes sortes : en effet,

l'hyperproduction technicienne et la fixité des rapports de pouvoir impliquées par la plupart des productions de musique, privent soit les pratiques de création soit les pratiques d'écoute musicale de leur potentiel communicatif et de relation humaine. On pourra bien dire que l'hyperproduction et

³⁴⁵ Latouche (2016) écrit : « Pour parler de façon rigoureuse, il faudrait sans doute utiliser le terme "acroissance", comme on parle d'athéisme. L'enjeu est d'ailleurs très exactement celui-ci : l'abandon d'une foi et d'une religion, celles du progrès et du développement », car, « loin de chanter les louanges de la récession, [la décroissance] nous appelle à débarrasser nos imaginaires politiques de l'emprise d'une économie aux pulsions suicidaires ».

³⁴⁶ Techniquement, la décroissance correspond à la « proposition de réduction (et de stabilisation) volontaire, équitable et menée de manière démocratique, de la production matérielle et énergétique par laquelle la société extrait, transforme et consomme » (Akbulut, 2019), pour des questions de durabilité environnementale *et* de justice sociale, et pour redessiner les manières de répartir notre temps et nos forces. Comme l'écrit Makis Solomos, « dans une société décroissante, tout sera différent : les activités, les formes et les utilisations d'énergie, les rapports entre les individus, les rôles genrés, les répartitions du temps entre travail rémunéré et non rémunéré, les rapports avec le monde non humain » (Solomos, 2021). Pour ce faire, les mouvements de la décroissance proposent un autre type d'économie, solidaire, des communs, non marchande, où la répartition et l'orientation des forces humaines seraient conscientes de ce dont les mondes humains et extrahumains ont besoin pour s'épanouir, persévérer dans l'être et intensifier leur vitalité. Cette autre économie « n'est pas une économie rêvée, c'est une économie qui existe, tant au niveau théorique que pratique, mais qui est occultée dans les versions dominantes de l'économie fournies par la plupart des médias comme par [certaines logiques, toujours plus écrasantes de] la recherche et l'université » (J.-L. Laville, A. D. Cattani, 2006 : 22) » (Solomos, 2021). En effet, comme le note Bengi Akbulut, les « jardins et squats urbains, coopératives alimentaires, monnaies locales, licences de "biens communs créatifs" et pratiques de troc sont des formes contemporaines de [cette économie] » (Akbulut, 2019).

l'hyperconsommation de biens musicaux nous rendent sourds au son en tant que « milieu en commun », en tant que milieu où se déroulent des « événements de relation » et où on prête l'oreille à des solidarités. Il semble alors qu'on puisse appeler « musique » quelque chose qu'on achète et qu'on vend, quelque chose qui, en vérité, vide l'expérience du sonore en tant qu'expérience des relations humaines, et vise à la désensibilisation des facultés auditives et à la décontextualisation des processus de subjectivation (l'hyperproductivité musicale fonctionne alors en dispositif d'anesthésie... ainsi qu'en source de pollution). (Di Scipio, 2020, p. 248-249.)

L'un des enjeux est donc d'être sensibles à ce qui est déjà là, afin de proposer des processus et œuvres qui ne font pas que s'ajouter à la masse des productions déjà existantes mais qui favorisent l'attention et conduisent à une attention fine. On pourrait alors parler d'esthétique de la disponibilité, de sensibilité aux processus spontanés ou encore de décolonisation du temps d'attention. *Music Chapel* s'inscrit dans cette démarche parce qu'elle cherche à établir des relations sonores entre les sons de la table d'harmonie et les sons du milieu dans sa globalité. Pour cela, notamment, elle privilégie des sons d'intensité restreinte et laisse une place non négligeable à la résonance.

Le second axe (qui n'est bien sûr pas complètement étranger au premier) concerne quant à lui les conditions techniques et technologiques de production du son et des situations musicales. Et c'est sans doute, comme l'écrit Makis Solomos, « là où la question [de la décroissance] se pose avec plus d'acuité, *parce qu'elle touche au système de production de la société elle-même*³⁴⁷ » (Solomos, 2021). L'histoire de la musique, à partir du XX^e siècle, est marquée par la rencontre entre techniques (techniques de jeu, techniques de composition, etc.) et technologies (au sens d'outils techniques, notamment numériques, servant à l'enregistrement, l'amplification, au stockage, à la circulation et à la diffusion, etc.). Cette rencontre, fertile lorsqu'un équilibre est trouvé entre production technologique et production de sensibilité, peut également conduire à l'anesthésie et l'aliénation :

La musique est l'un des premiers arts à s'être allié les diverses formes de nouvelles technologies comme prolongement naturel de ce que les musiciens appellent technique [d'interprétation, compositionnelle, etc.] : développement des instruments électriques dès la première partie du XX^e siècle (thérémine, ondes Martenot...), utilisation de l'enregistrement pour la

³⁴⁷ En effet, comme nous l'avons vu auparavant, la manière dont nous expérimentons collectivement le monde (la perception des lieux, du temps, la communication, la place que les autres, humains et non-humains, ont dans nos vies, etc.) dépend de la manière d'envisager et de répondre – par le biais d'outils techniques, notamment – à nos besoins et nos désirs matériels, alimentaires, sociaux et symboliques (besoins et désirs eux-mêmes orientés par nos milieux techniques).

Chapitre 5

diffusion mais aussi pour la composition musicale (naissance de la musique concrète), synthèses du son, premières utilisations de l'ordinateur, échantillonneurs, spatialisations du son... [...] Dans les musiques populaires et commerciales, il en est allé de même, avec la pleine intégration dans les opérations musicales de l'amplification, de la guitare électrique ou du travail en studio – devenu véritable lieu de production musicale et non pas seulement lieu d'« enregistrement », l'enregistrement lui-même devenant synonyme de production musicale. [...] Cependant, le schéma semble s'être inversé ces dernières décennies, la technologie n'étant plus toujours utilisée dans une finalité musicale, son propos tendant souvent à répondre au simple besoin de l'expansion technologique productiviste du capitalisme numérique. On pensera notamment aux technologies de la diffusion : nous sommes envahis d'appareils caractérisés par leur haute technologie en matière sonore qui, subsidiairement, sont capables d'émettre de la musique. À vrai dire, l'évolution la plus frappante de la sphère technologico-musicale de grande consommation, c'est qu'il y a un développement en proportion inverse : plus la technologie s'accroît, plus la musique semble disparaître... (Solomos, 2021.)

À partir de ce constat, il semble impératif de questionner, de repenser l'articulation entre moyens et fins sonores, d'agir en ayant conscience du fait que les choix concernant les moyens ont des conséquences sensibles (production de bruit, de déchets, de distribution du temps, de l'espace et de la force de travail, etc.), et du fait que les œuvres et les situations esthétiques portent l'empreinte de leur mode de circulation :

On peut se demander [...] si l'on doit encore accepter une perspective (qui ne concerne pas seulement la musique et les arts, évidemment, mais toute forme de relation humaine que l'on considère de valeur esthétique) pour laquelle on attribue aux moyens matériels une importance secondaire par rapport aux finalités esthétiquement souhaitables, avec la conséquence de multiplier les moyens à l'infini et ainsi renverser des finalités idéalisées en des « contre-finalités » effectives. [Et s'il n'est pas temps de] considérer l'ensemble des techniques et des appareils conçus pour faire du son et de la musique en tant que contexte fondamental et vital dans lequel apprendre à définir et construire nos possibilités d'action et d'expression, subjectives et collectives [Di Scipio 1997a et 2013a]. C'est par un travail portant sur les conditions d'action qu'effectivement prennent existence et se développent les processus de subjectivation dont toute création et toute imagination des fins consistent (comme le soulignent les exemples de musique expérimentale les plus

fertiles). Tout art consiste en une forme particulière d'équilibre dynamique et de codétermination entre moyens et fins [...] [Il s'agit d']approcher les conditions de travail et d'expérience de manière créative, en se les appropriant de façon critique et compétente. (Di Scipio, p. 249-250.)

C'est pour ces raisons que l'un des mondes techniques privilégiés dans le travail de Dominique Leroy³⁴⁸ est celui des *low-techs*³⁴⁹ : ces technologies dont la valeur est constituée par : leur capacité à durer, leur simplicité, leur robustesse, réparabilité, modularité et possibilité de réutilisation, leur faible consommation de matières premières et d'énergie, le fait qu'elles soient facilement recyclables en fin de vie, leur haut degré d'autonomie d'usage, de maîtrise locale, d'accessibilité, et bien sûr, leur utilité ! (cf. Bihouix, 2014). Cela se traduit par l'usage de systèmes d'exploitation et logiciels libres et gratuits (Ubuntu, Pure Data, etc.) et par la confection de dispositifs d'enregistrement, de traitement et de diffusion du son à partir de matériel récupéré. Dominique Leroy explique :

Je crois que c'est important de lutter contre la surenchère technologique, et de commencer par observer ce qui est là. D'observer ce qu'il y a à disposition, et d'adopter la démarche à ce qu'on a dans les cartons. Avec un petit haut-parleur de mauvaise qualité récupéré sur un ordinateur cassé, plutôt que d'en acheter un nouveau plus performant, il est possible d'adapter les fréquences. Tu lui envoies les fréquences avec lesquelles il est plus heureux, où il sonne le mieux. Ça oblige à expérimenter, à écouter, à travailler avec des contraintes, mais ça fonctionne, et c'est particulièrement satisfaisant. (Dominique Leroy, dans Leroy et Pirot, 2022.)

Quant à *Music Chapel*, elle est une installation conçue à partir d'une chapelle en ruine envahie par la végétation (et qu'il fallait en quelque sorte recycler), à partir d'une table d'harmonie récupérée, d'une vieille antenne de télévision, de marteaux frappeurs énergétiquement autonomes³⁵⁰, d'un système d'amplification et de diffusion (pouvant servir occasionnellement pour des performances, ou pour expérimenter des

³⁴⁸ Dominique Leroy est régulièrement accompagné de Jean-François Rolez, et s'inscrit dans un réseau d'artistes plus vaste, ce qui permet de mettre en commun un certain nombre de problèmes rencontrés.

³⁴⁹ La notion de *low-tech* s'oppose à celle de *hi-tech* et à son fantasme de sortir « "par le haut" [des] impasses environnementales et sociétales actuelles avec toujours plus d'innovation, de hautes technologies, de métiers à valeur ajoutée, de numérique, de compétitivité, de haute performance » (Bihouix, 2014).

³⁵⁰ Ces marteaux frappeurs automatiques frappent les cordes légèrement, et de manière répétée, afin de faire émerger et tenir des hauteurs particulières, venant renforcer ou compléter certaines fréquences tenues du paysage, et en indexant les dynamiques (sonores) aux variations de luminosité. L'une des idées initiales était d'utiliser des *ebows* (*electronic bows* ou « archets électroniques), des boîtiers qui émettent un champ électromagnétique permettant d'entretenir le mouvement des cordes.

traitements sonores sur les sons de la table d'harmonie) fait sur mesure à partir de bricolage et d'éléments disponibles (des capteurs piézoélectriques transformés en microphone de contact, les haut-parleurs du « salon » qui sont réinstallés dans la chapelle à l'occasion d'une performance, etc.). En cela, donc, Dominique Leroy s'ajoute à cette masse croissante de musicien·nes qui se réclament du *do it yourself*, du *hacking* ou encore du *make*³⁵¹, ou plus généralement qui « s'orientent vers une technologie maîtrisée, parfois *lo-fi* ou autoproduite, qu'on pourrait assimiler à de la décroissance technologique, utilisant des moyens peu onéreux et permettant au musicien de retrouver son autonomie au sens véritable (autonomie des moyens de production) » (Solomos, 2021).

Il est important de rappeler qu'en plus d'être conscients de l'hyperstimulation sonore des sujets contemporains et d'en tenir compte, et de générer une autonomie du point de vue des moyens, l'expérimentation technique suivant des logiques décroissantes possède une *dimension proprement esthétique et de création artistique*. Dominique Leroy, pour parler de *Music Chapel*, emploie l'expression de « lutherie expérimentale de paysage ». Avec celle-ci, il insiste sur sa volonté de laisser se codéterminer, dans le processus de création, expérimentation technique, exploration des milieux par l'écoute et « résultats sonores provisoires ». En fait, l'expérimentation technique, dans une telle optique, prend pleinement place dans le processus de création et de l'œuvre, en produisant des démarches de travail centrées sur l'écoute de ce qui advient³⁵² (et de ce que le dispositif en cours d'élaboration fait advenir), en produisant des sons qui lui sont propres, en produisant une charge poétique particulière par ses formes bricolées, par les imaginaires que les objets qui le composent évoquent : « réorienter son attention vers des objets habituellement méprisés, rejetés par la masse » permet de « révé[er] de[s] rapports invisibles et ignorés entre des phénomènes, physiques ou métaphysiques, déjà existants³⁵³ », et cela vient attiser et teinter notre écoute.

³⁵¹ « Le *Do It Yourself (DIY)*, qu'on traduira en français par “bricolage”, est une philosophie désormais bien connue et qui, en musique, possède une longue lignée d'artistes. Le terme *hacking*, sous la pression des juridictions capitalistes, continue à être associé, pour le grand public, au piratage informatique. Mais il est aussi utilisé pour désigner le bricolage (*DIY*) lorsqu'on détourne les objets de leur finalité première ou qu'on étend cette dernière. A ce titre, il est associé à des musiciens et artistes sonores qui “bidouillent” » (*hack*) l'électronique, d'une manière générale. Quant au mouvement récent du “faire” (*make*) qui, revalorisant l'artisanat, établit des ponts entre l'électronique ou la robotique et des pratiques manuelles anciennes telles que la menuiserie ou la métallurgie, il inclut de nombreuses pratiques musicales et sonores inédites. » (Solomos, 2021.)

³⁵² Les processus d'expérimentation visant à faire émerger de nouveaux dispositifs techniques à des fins artistiques sont en lien étroit avec nos postures perceptives (dans le cas de *Music Chapel*, la curiosité envers les sons des objets qui nous entourent et qui pourraient intégrer le dispositif : par exemple, quel son produit cette vis quand elle percute une corde de piano ? Et ce ressort, quelle rythmicité implique son élasticité ?).

³⁵³ Cf. Hernandez (à paraître) : « Le recyclage en arts impliquerait donc tout d'abord de réorienter son attention vers des objets habituellement méprisés, rejetés par la masse, subvertir le fétichisme de la valeur d'échange ; puis un geste de décontextualisation, un changement d'environnement qui, sauvant les déchets de l'oubli, ferait surgir les significations, ferait parler autrement ces haillons de l'histoire, révélant les impensés d'une époque à travers le dévoilement de leurs divergences et de correspondances secrètes entre eux. [...] L'artiste acquiert ainsi une

Pour terminer, nous ajouterons qu'un tel travail artistique, qui permet de réinventer notre rapport à la technique, vient impacter, plus généralement, notre rapport au monde. En effet, les mondes humains sont éco-techno-symboliques, comme l'écrit Berque (2019), c'est-à-dire qu'ils naissent des échanges entre ce qui environne les sujets humains et ce qui constitue leurs dynamiques intérieures, et que ces échanges s'opèrent à l'aide d'outils de toutes sortes, qui sont au fond des extensions machiniques du corps et de la pensée. En tant qu'extensions de notre sens, de nos membres, de notre mémoire, les outils techniques ont des « implications tout aussi bien matérielles, physiques et environnementales que psychologiques, émotionnelles et culturelles » (cf. Barbanti, 2011, p. 20). En effet, nos perceptions des espaces-temps et de notre place dans le monde, les relations avec les autres sujets, la manière dont se produisent les savoirs, sont profondément marquées par les outils techniques qui nous permettent de communiquer, de nous déplacer, de nous loger, d'écrire et partager nos histoires, etc. En d'autres termes,

les innombrables systèmes techniques que nous utilisons à chaque moment échappent désormais à [l']interprétation « instrumentaliste », [parce qu'ils sont] devenus, dans l'ensemble, de véritables conditions de possibilité de l'expérience humaine : ils se donnent en tant qu'environnement ou « milieu d'existence » de l'être humain. (Di Scipio, 2020, p. 12.)

En mobilisant, en expérimentant et en rendant manifestes³⁵⁴ divers dispositifs techniques, la pratique des installations sonores – comme en témoigne l'exemple de *Music Chapel* – permet de faire émerger « une culture “techno-esthétique” du paysage sonore³⁵⁵ » (Duhem, 2014).

fonction écologique : en cessant d'inventer de nouveaux objets, son acte de création se sublime dans la révélation de rapports invisibles et ignorés entre des phénomènes, physiques ou métaphysiques, déjà existants. » Mentionnons également la théoricienne des arts sonores Salomé Voegelin qui, elle aussi, souhaite valoriser les objets comme des entités chargées d'histoire (cf. Voegelin, 2016, p. 64).

³⁵⁴ Nous pouvons à cet égard, par exemple, mentionner la vieille antenne qui permettait de capter la télévision au château et qui sert désormais de support aux mécaniques qui transforment les mouvements verticaux en mouvements horizontaux, grâce auxquels les cordes sont frappées. Cette antenne, utilisée pour capter les ondes hertziennes des premières années de la télévision, fait écho au dispositif permettant d'envoyer le signal sonore (issu notamment de la sonification de données météorologiques : une fois collectées, elles sont envoyées dans un logiciel de programmation musicale qui active des automates frappeurs placés à proximité des cordes afin de les mettre en mouvement) en direct sur une web radio. On pourrait y apercevoir une histoire technique des échanges d'informations entre le lieu et son dehors.

³⁵⁵ Qui est « à la fois écologique, technologique et symbolique [qui] pourrait assumer une fonction critique et revendiquer un effet émancipateur. Dans la situation d'aliénation produite par la révolution sonore du machinisme industriel et par l'impératif de rendement des industries culturelles, [cette techno-esthétique doit être couplée à la dimension] psychosocial[e] de l'éthique » (Duhem, 2015).

5.6. CONCLUSION DE LA PARTIE

Nous avons commencé ce chapitre en recontextualisant l'usage artistique du terme « installation », qui, avant d'être employé pour des œuvres sonores, était plutôt destiné à désigner des productions issues des arts visuels. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 que l'idée « d'installation sonore » a émergé, afin d'insister sur le travail de l'espace, sur la prise en compte de l'auditeur·trice (de son corps, de son agentivité, etc.) et de la spécificité du lieu, sur la dimension ouverte de la forme et sur le travail particulier de la durée, sur l'usage de dispositifs techniques particuliers (souvent immersifs) ou encore sur la place laissée au visuel.

Puis, nous nous sommes focalisés sur les installations sonores *in situ*, et à la manière dont, en tant qu'œuvres, elles tendaient à fusionner avec le milieu : ainsi, l'auditeur·trice est confronté·e à une œuvre-milieu, dans laquelle il peut s'immerger. Le travail artistique peut alors consister à produire une différence dans le milieu, à partir de laquelle se rendent sensibles ses dynamiques et ses qualités, notamment sonores. Souvent, a-t-on ajouté, les installations *in situ* viennent s'inscrire dans des espaces publics et de la vie quotidienne. Ce faisant, elles confèrent à tout un ensemble de situations, d'activités et d'objets une dimension esthétique singulière.

Au cours de ce chapitre, nous avons également vu qu'une installation sonore pouvait nous amener à habiter le lieu en étant conscient·es de son historicité, pour mieux entrevoir ses histoires, présentes et à venir. Cela nous a amenés à une réflexion sur cette notion, l'« histoire », et ses différentes dimensions. Car, dans toute histoire, et jusque dans ses replis les plus intimes, se jouent et se rejouent les dynamiques d'oppression ou d'émancipation. D'où l'importance de renouer avec, et de la réinventer. Plus précisément, nous avons abordé la place de l'écoute dans nos manières de nous relationner au temps historique. Ce rapprochement entre écoute et conscience historique nous permet 1) de faire de l'attention aux milieux sonores une porte d'accès à l'expérience historique ; 2) d'écouter les milieux sonores comme étant la pointe perceptible d'un processus historique complexe. Ainsi, il est possible de rendre l'écoute la plus consciente possible, la plus ouverte, la plus juste et, encore une fois, la plus émancipatrice.

Nous avons aussi parlé de « décroissance », car questionner la technique et les conditions de production de l'œuvre d'art prend également tout son sens dans la logique des installations sonores *in situ*, dont l'essence est de prendre place dans un lieu concret et de rendre sensibles les réalités (matérielles, institutionnelles, sociales, etc.) qu'il recouvre. Dans les matériaux employés, dans les réseaux humains mobilisés, dans la recherche d'une convergence entre le pouvoir expressif de l'œuvre et celui du lieu – et entre la spatialité et la temporalité de l'œuvre et celles du milieu investi – se joue également une écologie de l'art qui concerne directement les démarches artistiques et les œuvres. De plus, l'idée de « décroissance » renvoie à la conscience et à la réaction artistique face à l'hyperstimulation sonore : ne gagne-t-on pas, parfois, dans un monde surchargé de sons, à reconsidérer la place des musicien·nes et des artistes sonores – à les considérer comme producteur·trices d'écoute plutôt que de sons³⁵⁶ ?

³⁵⁶ Bien sûr, cela ne s'oppose pas : la production de sons peut évidemment être au service de l'écoute musicale. Mais, dans une telle perspective, c'est l'écoute qui prime.

Démarches artistiques et préoccupations écologiques

Les installations *in situ*, telles que *Music Chapel*, nous poussent en définitive à produire, par le biais d'une mise en relation particulière aux phénomènes sonores, de l'attention à ce qui nous entoure, à la place de nos corps dans l'espace et le temps, et peuvent permettre un certain recul techno-esthétique. Ainsi, elles nous permettent de resituer nos existences au sein des vastes réseaux d'outils, d'espaces et d'événements, et d'expérimenter le monde de manière écosophique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au cours de cette thèse, nous avons examiné différentes façons dont les pratiques artistiques de l'écologie sonore nous conduisaient à (re)créer de nouveaux rapports aux mondes – environnementaux, sociaux, mentaux, techniques, etc. Ces modifications de nos manières de penser et de sentir impliquent une modification de nos manières d'être et d'agir, contribuant à proposer une réponse adéquate à la crise écologique : une réponse qui tienne compte de nos rapports à nous-mêmes, de nos imaginaires partagés et de la place que nous accordons au vivant dans nos vies, ainsi que dans nos décisions individuelles et collectives. Car telle était l'ambition de ce travail : examiner les différentes orientations de l'écoute que l'on trouve dans les pratiques associées à l'écologie sonore ainsi que leurs potentialités proprement écologiques.

Nous avons repris l'idée « d'écologie » dans son acception large, incluant les trois écologies guattariennes : non seulement il s'agissait d'étudier ce qui, au travers de l'écoute, pousse la musique à intensifier notre conscience des environnements (naturels, urbains, périurbains, etc.) dans lesquels nous évoluons, mais aussi d'entrevoir dans quels réseaux humains cette écoute se développe et sur quelles activités humaines elle porte, ainsi que d'interroger les configurations psychiques qu'elle favorise, nous conduisant à construire des rapports à soi, aux autres et au monde plus libres et plus sensibles, plus engagés et plus désirables. Nous avons soutenu l'idée selon laquelle les pratiques associées à l'écologie touchaient des sphères profondes de nos existences, en lien avec : en premier lieu, nos corporalités, nos histoires propres et nos manières de percevoir l'espace et le temps ; en second lieu, l'intimité, les flux micropolitiques (l'attention contre la domination), le partage de nos expériences vécues ou encore nos représentations collectives et, en troisième lieu, notre place dans les milieux environnementaux que nous habitons et, plus globalement, dans la biosphère.

Nous avons distingué quatre grandes catégories de pratiques de l'écologie sonore : les promenades sonores, les ateliers d'écoute, le *field recording* (et les compositions à base de paysages sonores enregistrés) et les installations sonores *in situ*. Ces catégories, bien qu'elles se recoupent sur de nombreux points, semblent mobiliser des écoutes sensiblement différentes, suivant des axes particuliers. C'est au regard de ces particularités que s'est construit le plan de ce travail.

La première partie de cette thèse a porté sur les promenades sonores, ces excursions lors desquelles nous mettons nos oreilles à l'écoute des milieux sonores traversés. Nous avons abordé la forme promenade du point de vue de sa dimension « complète », « intégrale », « holistique » (c'est toute notre expérience, tout notre rapport au monde qui est en jeu). Nous avons montré que la forme promenade implique une expérience somatique, polysensorielle, où l'imaginaire rencontre les milieux et les histoires qui s'y déroulent. En nous connectant à ces milieux et à ces histoires, nous offrons des lignes de fuite à nos imaginaires, en laissant de la place à la (re)construction de récits portés vers la diversité des possibles et l'espérance (cf. Galand, 2018).

Nous avons ensuite vu quelles étaient les stratégies de création – liées à la composition et à l'improvisation – que les organisateur·trices pouvaient employer pour faire de la pratique de la promenade sonore une pratique résolument musicale. Tout un ensemble de choix pris par les organisateur·trices impacte puissamment notre expérience du son et de la situation, la rendant explicitement esthétique. Nous sommes arrivés à la conclusion qu'il était possible de penser la promenade comme une « composition de l'écoute » (composition qui parfois flirte avec l'improvisation), tournée vers l'exploration et la (re)découverte (musicale) de nos milieux. Ainsi, ce qu'on appelle musique change et inclut la sensibilité aux espaces acoustiques, aux sons des objets et des êtres, aux ambiances, aux dynamiques sonores spontanées. En redonnant une valeur musicale à notre rencontre avec le monde, nous nous offrons la possibilité de laisser les situations les plus communes nous émerveiller, et nous conduire à reconsidérer nos manières de prendre part à nos milieux.

Dans la même perspective, mettre nos oreilles à l'écoute du quotidien, comme le proposent les organisateur·trices des promenades sonores, c'est se permettre de reconsidérer la substance de nos existences, ce dont elles sont constituées, et qui généralement nous échappe, jours après jours. L'attention soutenue aux paysages sonores du quotidien est une porte d'accès à ce que Perec nomme l'« infraordinaire » : « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance » (Perec, 1990, p. 12), mais qui pourtant est au centre de ce que nous vivons. En effet, passer par l'écoute et le son permet de produire un décalage dans notre rapport au quotidien, de l'explorer autrement tout en y restant immergé : les activités habituelles, les espaces et les objets, prennent une autre épaisseur, certaines de leurs qualités (sonores) se révèlent. Ainsi, nous avons observé comment la pratique de la promenade sonore est l'occasion pour les participant·es de changer de rapport à ce qui est commun, au temps de la vie quotidienne, aux activités, aux espaces, aux objets, aux relations et aux sensibilités habituelles. Ce n'est qu'en produisant une telle conscience qu'un sujet pourra produire des transformations structurelles de son existence et revoir en profondeur ses façons de sentir, de penser, de se relationner, de travailler ou de consommer.

La promenade sonore est aussi apparue comme une possibilité de faire converger art et apprentissage expérientiel. Écouter ce qui nous entoure, en effet, est une bonne manière de connaître le monde, de le découvrir autrement que par la vue et ses dynamiques « séparantes, linéarisantes et fixantes » (Barbanti, 2012). Immergé·es, impacté·es par ces ondes qui traversent les espaces et les matières (cf. Montfort, 2021), nous nous procurons des informations subtiles sur les milieux dans lesquels nous sommes plongé·es. Peut-être est-ce là l'occasion de renouveler et renforcer notre intérêt pour ce qui se passe hors de nos cercles d'attention habituels, dans les alentours ordinairement non perçus de nos existences. Lorsqu'elle est pratiquée collectivement, une telle écoute apprenante fait de l'apprentissage une expérience partagée, qui peut rapidement être orientée vers la mutualisation et la circulation des savoirs et des compétences (à écouter, à nommer la provenance des sons, à enregistrer ou à composer). Favoriser les logiques collectives au moment de l'apprentissage et promouvoir un apprentissage tourné vers les milieux promet la construction d'un monde fondé sur le commun et l'entraide, où les sujets sont sensibles et respectueux vis-à-vis de ce qui les entoure, les englobe et les constitue.

La seconde partie a porté sur les ateliers d'écoute. Nous nous sommes longuement focalisés, dans un premier temps, sur les *Sonic Meditations* de Pauline Oliveros. Nous

avons vu comment, à travers celles-ci (qui correspondent à des protocoles d'écoute à réaliser en groupe), la compositrice américaine cherche à activer une écoute profonde et multiple, mobilisant tant une attention détaillée aux phénomènes sonores qu'une conscience plus globale de la situation ainsi qu'une observation de soi (afin de mesurer l'impact des sons sur l'état du corps et de la psyché). Nous avons également présenté différents types d'ateliers d'écoute, qui se situent dans la continuité des *Sonic Meditations* : les ateliers d'écoute collective, les protocoles d'écoute et les partitions pour l'écoute, les pratiques d'improvisation avec le lieu. Ces différentes pratiques cherchent à « inciter l'écoute » et à motiver l'exploration sonore collective des lieux.

Les moments d'exploration de l'écoute en groupe sont toujours des moments intenses, où se partage une certaine sensibilité. Lorsque la situation est tournée vers l'attention et le « prendre soin », elle permet de dépasser les logiques de méfiance, de compétition ou même de domination que l'on peut retrouver dans bon nombre de rapports sociaux. Le groupe peut devenir l'objet de l'écoute (comment est-il structuré ? Quels rapports y entretient-on ? Comment sonne-t-il ?) mais aussi un sujet collectif, dans lequel les individus se sentent partie. La manière dont les sons (de soi, des autres, du monde) nous touchent est alors transformée du fait de la dimension collective, partagée, de l'expérience. Parfois, c'est notamment valable dans le cas des *Sonic Meditations* de Pauline Oliveros, la dimension collective de l'expérience est mise en rapport avec un partage de l'intimité, où l'émergence de la voix, l'exploration des sons du corps, et la recherche d'une place sensible dans le monde sont expérimentées en commun. La transformation des sujets par le contact du collectif peut permettre une augmentation de la puissance de penser et d'agir, afin de trouver des solutions là où la situation semblait verrouillée.

Nous avons également défendu l'idée qu'écouter le corps et écouter depuis notre corps, comme le proposent les organisateur·trices d'ateliers d'écoute, a l'avantage d'insister sur le caractère incarné ou encorpé (*embodied*) de l'écoute, c'est-à-dire sur le fait que l'écoute dépende toujours du corps de l'auditeur·trice. Lorsque nous nous rendons compte de cela, nous pouvons expérimenter le corps en tant que notre « première demeure », notre première relation au réel, du fait qu'il est le « premier » milieu que nous habitons, mais aussi en tant qu'interface entre notre subjectivité et le monde extérieur. C'est à travers le corps que le monde (par les sons, entre autres) se manifeste.

Produire un commun sensible, qui émancipe les individus et tient compte de leurs rythmes, de leurs nécessités, de leur corps et de leur rapport au corps, de leur singularité, semble être une des conditions pour faire face aux crises mentales, sociales et environnementales. C'est ce à quoi aspirent les ateliers d'écoute, dont les *Sonic Meditations*, qui peuvent dans certains cas être considérés comme des pratiques de soin dans lesquelles l'écoute fait office de « travail attentionnel et affectif³⁵⁷ » (Farinati & Firth, 2017, p. 174, notre traduction) – nécessaires à la bonne santé des individus et des sociétés.

Dans la troisième partie, nous avons vu pourquoi le *field recording* peut être rapproché de la volonté d'ancrer la musique, de la rattacher à des lieux et des histoires concrètes. En plus de détenir la faculté de plonger l'auditeur·trice dans le son – dans la dimension sonore du milieu –, une telle pratique cherche en effet à opérer un partage

³⁵⁷ « Listening as care and affective labour. »

des expériences et des dynamiques d'écoute. Ce faisant, elle pointe « ce qui est commun », et nous encourage à tisser de nouveaux ponts entre les vécus.

À travers l'analyse du travail artistique de Graciela Muñoz, situé à la croisée de la musique, des arts sonores, de l'écologie sonore et de l'anthropologie (*Ruta Kawésqar-Yagán* et *Oschkan*, des projets de prise de son et de composition réalisés en Patagonie occidentale, au sud du Chili, sur les terres où vivaient les peuples nomades kawésqar et yagán, dont la particularité est qu'ils se déplaçaient en canoë), nous avons focalisé notre étude sur le *field recording* comme possibilité de partager des expériences individuelles et collectives, et comme des manières de nous confronter à d'autres rapports au monde à travers le son :

Ces revenants du Capitalocène [ici les Kawésqar et Yagán, qui reviennent nous hanter par le biais du travail de Graciela Muñoz] désignent les vestiges de manières de vivre du passé et de l'ailleurs, de mondes qui auraient pu persister ou advenir, de mondes qui n'auraient jamais dû être considérés comme inférieurs aux nôtres sur une quelconque échelle des valeurs ou de l'évolution. Ces fantômes nous obligent à scruter les traces des choix du passé, mais aussi les dérives du présent. (Galand, 2018.)

Puis, avec l'analyse minutieuse de *La Selva*, de Francisco López, nous avons montré comment la mise en dialogue de la dimension morphologique et de la dimension représentationnelle de l'écoute permet de faire émerger une dimension écosophique de la musique. Pour ce faire, nous avons commencé par une analyse morphologique de la pièce (centrée sur l'idée de densité), puis enchaîné sur une analyse des représentations de la forêt tropicale qui peuvent émerger lors de son écoute. À partir de là, nous avons vu que ces écoutes revêtaient une dimension écologique : la relation phénoménologique au son est une manière de se connecter à ce qui nous entoure (écologie environnementale), et la relation au son passant par la représentation est une manière de s'inscrire dans un commun (écologie sociale), ainsi que de rentrer en contact avec sa propre histoire (écologie mentale).

Puis, lors d'un interlude-interférence, nous avons abordé la thématique du bruit de fond. Nous y avons déployé des réflexions sur les « petits sons », sur la mise en déroute de l'écoute attentive et sur l'irruption du « non-voulu » dans l'écoute, qui sont autant de façons de développer notre conscience de la manière dont le monde, et *nos* mondes, sont structurés et nous impactent. Nous avons exposé une discussion autour de la théorisation des paysages sonores (Schafer, 1979) et de la place qui y est laissée au bruit en général et au bruit de fond en particulier, et avons vu que le potentiel écologique du bruit de fond est habituellement évincé des considérations de l'écologie acoustique (Thompson, 2017), tandis que d'autres modèles (Di Scipio, 2015) permettent d'inclure le bruit de fond dans une « écologie de l'action ».

Les dernières pages de cet interlude-interférence se sont centrées sur le travail de Jean-Luc Guionnet et sur son usage musical du bruit de fond. Une analyse de la pièce *Slapshot* (2007), avec Eric La Casa, a mis en évidence le potentiel musical et transformateur du bruit de fond – transformateur vis-à-vis de nos manières de percevoir le monde et la place (sensible) que l'on y tient. Nous sommes situés au sein de systèmes (biologiques, sociaux, techniques), qui évoluent et bruissent, dont il est

important de prendre conscience – ce à quoi nous aide l'écoute minutieuse que nécessite le bruit de fond.

La dernière partie de cette thèse a traité des installations sonores *in situ*. Nous y avons vu que la question du lieu s'y présente différemment que dans les pratiques précédentes puisque, lors d'une installation sonore *in situ*, le lieu, dans sa matérialité, est modifié dans la durée. Nous y avons discuté de la place de l'artiste, qui, en prenant la décision d'« investir » le lieu, opérait une transformation, une différenciation, grâce à laquelle iel invite l'auditeur·trice à écouter de manière singulière, en éprouvant le lieu de l'intérieur. Dans une telle perspective, les installations *in situ* sont motivées par les intentions, entre autres : de rendre sensible au sujet la présence de son propre corps dans l'espace et dans le lieu ; de faire ressurgir les mémoires du lieu ; de produire des ambiances ; de signaler les processus du milieu, ses dynamiques (qui peuvent être spontanées), en guidant la sensibilité de l'auditeur·trice.

Nous avons envisagé l'écoute comme une activité manifestant l'histoire des milieux environnementaux et avons vu comment, dans le cadre de l'installation *Music Chapel*, le milieu sonore tendait à s'hybrider, mélangeant différentes temporalités, différentes spatialités et différents imaginaires : ceux de l'installation en tant que telle, ceux du « paysage » dans sa globalité, ceux de l'histoire de Kerminy et ceux de l'auditeur (en tant que sujet habitant un corps).

La question des moyens de production et de l'autonomie était également importante pour l'analyse de *Music Chapel* qui s'inscrit dans une autre économie de l'art et dans une démarche décroissante (utilisation de logiciels libres, de matériaux récupérés, mise en commun des savoir-faire, processus collaboratifs, etc.).

Ces différentes pratiques ont pour vocation de transformer nos subjectivités en réintensifiant notre contact avec les mondes que nous habitons, en le diversifiant, en le rattachant au « musical ». Dans le même temps, elles ouvrent la musique, l'élargissent, en lui permettant de se reconnecter avec d'autres domaines de l'existence – le quotidien, l'apprentissage, les lieux, les histoires, etc. Cela semble pertinent dans un monde en crise de « résonance » (cf. Rosa, 2018) puisque le propre de la musique est de chercher et de produire du sens – un sens esthétique, éthique, politique – dans et avec les objets, les êtres, les événements et les milieux qui sonnent.

En définitive, l'écoute, telle qu'elle est mobilisée dans l'écologie sonore, tend à répondre aux enjeux de cette écologie multiple – ou écosophie – définie par Guattari (1989). En effet, elle peut être mobilisée pour renouer un contact profond avec les lieux, incitant un respect curieux et des interactions saines avec les autres formes de vie qui sont autant de « formes de sonner ». Elle peut aussi être appréhendée comme étant tournée vers le commun, et activée en tant que faculté d'attention commune, et dirigée vers ce qui révèle notre interdépendance. Elle peut, enfin, prendre la forme d'une attention à soi-même (son propre corps, ses propres flux, ses propres rythmes).

Du point de vue d'une écologie tournée vers des rapports au monde équilibrés – qui part de la connaissance du monde, passe par la critique des systèmes malades et arrive à la réalisation de propositions joyeuses –, il est pertinent d'écouter les microdétails du son pour y chercher de la cohérence, d'écouter les interactions entre les sons des corps des participant·es à un atelier, de composer à partir de son « journal de bord sonore » pour partager une expérience transformatrice, de créer une installation sonore chez soi – un chez soi ouvert – pour nous rappeler que les choses

les plus familières, les plus intimes, les plus banales ont toujours quelque chose à exprimer, par les sons. À exprimer puissamment.

Bibliographie

- Absil, Marie (2014), « Constituer un commun : singularité, vulnérabilité, soin », *www.psychiatries.be*, en ligne, consulté le 27 septembre 2021, https://www.psychiatries.be/wp-content/uploads/2017/03/2014_Constituer-un-commun.pdf
- Acuña, Ángel (2013), « Memoria del pueblo kawésqar a través de una historia de vida », *Magallania*, vol. 41, n° 1, p. 99-122, en ligne, consulté le 8 mars 2020, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/magallania/v41n1/art05.pdf>
- Acuña, Ángel (2016), « El cuerpo en la memoria cultural Kawésqar », *Magallania*, vol.44, n° 1, Punta Arenas, en ligne, consulté le 9 avril 2020, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/magallania/v44n1/art07.pdf>
- Aguilera, Óscar (2003), « El tema de la muerte en la literatura oral kawésqar (parte II) », *Oralidad*, n° 12, p. 61-70, www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_12_60-71-el-tema-de-la-muerte.pdf
- Aguilera, Oscar (2016), « Habitar en el espacio y el lenguaje: El léxico de la geografía Kawésqar », *Magallania*, vol.44, n° 1, Punta Arenas, en ligne, consulté le 9 avril 2020, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/magallania/v44n1/art06.pdf>
- Aguilera, Oscar et Tonko Paterito, José (2009), *Cuentos Kawésqar*, Santiago de Chile, en ligne, consulté le 10 avril 2020, https://www.jcu.edu.au/data/assets/pdf_file/0010/943462/Cuentos-Kawesqar-1.pdf
- Akbulut, Bengi (2019), « Les communs comme stratégie de décroissance », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 21, p. 158-162, en ligne, consulté le 16 septembre 2021, <https://www.cahiersdusocialisme.org/les-communs-comme-strategie-de-decroissance-2/>
- Albarello, Luc (2013), et al., *Expérience, activité, apprentissage*, Presses Universitaires de France.
- Albespy, Magalie, *InO – Interpénétration et non-obstruction*, texte de présentation aux séances pratiques d’InO au FGO-Barbara à Paris, 2018.
- Alhadeff-Jones, Michel (2008), « Three Generations of Complexity Theories: Nuances and Ambiguities », *Educational Philosophy and Theory*, vol. 40, n° 1, p. 66-82.
- Alombert, Anne (2021), « Quelles transitions énergétiques pour les trois écologies ? Entropies, écologies, économies dans l’ère Entropocène », *Cahiers COSTECH*, n°4, en ligne, consulté le 13 janvier 2022, <http://www.costech.utc.fr/CahiersCOSTECH/spip.php?article117>
- Amblard, Jacques (2021), « Installations “musicales” (surtout après 2000) : des œuvres limites », texte initialement paru dans *Iris*, n° 40, 2020, en ligne, consulté le 4 avril 2022, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03164388/document>
- Assouly, Olivier (2008), *Le capitalisme esthétique. Essai sur l’industrialisation du goût*, Paris, Éditions du Cerf

- Astruc, Rémi et Tremblay, Thierry (à paraître), « Commun, communauté », *Arts, écologies, transitions, construire une référence commune*.
- Atlan, Henri (1986), *Entre le cristal et la fumée, essai sur l'organisation du vivant*, éditions du Seuil, Paris.
- Aucompte, Yann (à paraître), « Œuvre-milieu-empreinte », *Arts, écologies transitions, construire une référence commune*.
- Augoyard, Jean-François (1979), *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barbanti, Roberto (2011), « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités*, n° 6, Nîmes, Champ Social Éditions.
- Barbanti, Roberto (2012) « Penser l'écologie sonore aujourd'hui. Éléments d'analyse », *Sonorités*, n° 7, Nîmes, Champ Social Éditions.
- Barbanti, Roberto (2016), « Du Monde de l'art à l'art dans le monde. Pour une décroissance de l'art ? », *Art i decreixement. Arte y decrecimiento. Art et décroissance*, sous la direction de Carmen Pardo Salgado, Girone, p. 31-52.
- Barbanti, Roberto (2018), « Promenade écosophique », communication pour *Les promenades sonores et chorégraphiques en question* (organisées par Perrin, Julie et Donin, Nicolas), CND Paris.
- Barbanti, Roberto (2020), « Écoute du paysage et esthétique écosophique », *Revue Plastik*, n° 9, en ligne, consulté le 14 octobre 2021, <https://plastik.univ-paris1.fr/ecoute-du-paysage-et-esthetique-ecosophique/>
- Barbanti, Roberto (2021), « Écosophie et paysages, pour une nouvelle écoute du monde », intervention dans le cadre du colloque *No man's land*, Université Paris I, en ligne, consulté le 14 avril 2021, <https://archive1018.mudam.lu/en/expositions/les-interventions-du-colloque-no-mans-land-en-ligne/>
- Barbanti, Roberto ; Bordini, Silvia et Verner, Lorraine (2012), « Art, paradigme esthétique et écosophie », *Chimères*, n° 76.
- Bardet, Marie ; Clavel, Joanne et Ginot, Isabelle (2019), *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*, éditions Deuxième Époque, Montpellier.
- Benjamin, Walter (1940), *Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Traduction de Michael Löwy, en ligne, consulté le 25 janvier 2021, <https://fr.theanarchistlibrary.org/library/walter-benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire>
- Benjamin, Walter (1939-2000), « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit par Pierre Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard. 114-151.
- Berque, Augustin (2016), « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, vol. 45, n° 2, 2016, pp. 168-181.
- Berque, Augustin (2019), « Milieu et sens en architecture », Conférence à l'École spéciale d'architecture, en ligne, consulté le 15 juin 2021, <https://ecoumene.blogspot.com/2019/06/milieu-et-sens-en-architecture-augustin.html>
- Biddle, Ian, et Thompson, Marie (2013), *Sound, music, affect : theorizing sonic experience*, Bloomsbury.

- Bihouix, Philippe (2014), *L'âge des low-tech. Vers une civilisation techniquement soutenable*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bischoff, Laëticia (2021), « La perspective résidentielle de Tim Ingold et les œuvres de Claire Morgan », *Plastir*, n° 61.
- Biserna, Elena (2015), « Mediated Listening Paths : Breaking the Auditory Bubble », *Wi : Journal of Mobile Media*, vol. 9, n° 2.
- Biserna, Elena (2018), « “Step by Step” Reading and Re-writing Urban Space Through the Footstep », *Journal of Sonic Studies*, n° 16, en ligne, consulté le 13 janvier 2019, <https://www.researchcatalogue.net/view/456238/456239>.
- Bouillet, Nathalie (2014), *Voyage en incertitude, pour une rencontre toujours singulière*, Master de M2 en Politiques Sociales, Territoires et Stratégies de Direction, Paris 13, sous la direction de Didier Tronche, en ligne, consulté le 21 février 2020, <https://www.avvej.asso.fr/wp-content/uploads/2020/07/voyage-en-incertitude-nathalie-bouillet.pdf>
- Bourdeilh, Éric (2010), *L'expérience du voyageur esthète et philosophe*, mémoire de maîtrise en communication, université du Québec, Montréal, <https://archipel.uqam.ca/3113/1/M11475.pdf>
- Bourgeois, Étienne (2013), « Expérience et apprentissage. La contribution de John Dewey », dans *Expérience, activité, apprentissage*, Presses Universitaires de France.
- Broca, Sébastien (2012), « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch », *Philonsorbonne*, n° 6, en ligne, consulté le 16 mars 2021, <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/374>
- Browaey, Alice (2021), *Entretien*, réalisé par Antoine Freychet, le 17 avril 2021.
- Cage, John (2003), *Silence : conférences et écrits*, Genève, Contrechamps.
- Carlyle, Angus ; Lane, Cathy, *In the field : the art of field recording*, Axminster, Uniformbooks, 2013.
- Caron, J.-P., « On the transcendental significance of time-stretching », *Sustain/Decay : A Philosophical Investigation of Drone Music and Mysticism*, Void Front Press, Columbia, SC, 2017.
- Chernigina, Anastasya (à paraître), *Balade et création sonore : un dispositif interactif d'écoformation intégrale favorisant une réappropriation de la Terre par l'humanité*, thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Nacira Guenif-Souilamas et Makis Solomos, Université Paris 8.
- Chion, Michel (1983), *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA et Buchet/Chastel.
- Citton, Yves (2013), « L'économie de l'attention », *Revue des livres*, n° 11, en ligne, consulté le 17 janvier 2020, <http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2014/09/CITTON-EconomieAttention-RDL-11-Mai2013.pdf>
- Clavel, Joanne (2017), « Expériences de nature, investir l'écosomatique », *Le souci de la nature – Apprendre, inventer, gouverner*, sous la direction de Cynthia Fleury, Anne-Caroline Prévot, CNRS, Paris, p. 255-267.
- Clavel, Joanne et Ginot, Isabelle (2015), « Pour une Écologie des Somatiques ? », *Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence*

- Studies*], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, en ligne, consulté le 9 avril 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02495655/document>
- Cobussen, Marcel ; Meelberg, Vincent et Truax, Barry (2017), *The Routledge Companion Guide to Sounding Art*, New York et Londres, Routledge.
- Cortázar, Julio (1980), « Case du caméléon », *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Gallimard.
- Cox, Christoph (2001), « Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound », *Cabinet*, n° 2, en ligne, consulté le 10 mai 2021, <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Lopez.Cabinet.pdf>
- Crary, Jonathan (2013), *24/7, Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres, Verso.
- Crawford, Matthew, B. (2015), *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, La Découverte.
- Dardot, Pierre et Laval, Christian (2014), *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte.
- Davila, Thierry (2002), *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du Regard.
- Davila, Thierry (2010), *De l'inframince, brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, Paris.
- Debord, Guy, (1956), *La théorie de la dérive*, Éditions Turbulences, en ligne, consulté le 6 octobre 2021, https://infokiosques.net/IMG/pdf/Theorie_de_la_Derive.pdf
- De Certeau, Michel (1990), *L'Invention du quotidien. Tome I : L'Invention du quotidien*, Gallimard, Paris.
- Delalande, François (1998), « Analysis and Reception Behaviours: Sommeil by Pierre Henry », *Journal of New Music Research*, vol. 27, n° 1-2.
- Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1980), *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de Minuit, Paris.
- De Morant, Alix (2012), « Marcher pour voir : Marches et démarches chorégraphiques en milieu urbain », *Art & Ville contemporaine : Rythmes et flux*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, dirigé par Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus, p. 144-166.
- Dinerstein, Ana Cecilia (2016), « Organizando la esperanza: utopías concretas pluriversales contra y más allá de la forma valor », *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 37, n° 135, p. 351-369, en ligne, consulté le 16 mars 2021, <https://www.scielo.br/pdf/es/v37n135/1678-4626-es-37-135-00351.pdf>
- Di Scipio Agostino (2008), « Émergence du Son, Son d'Émergence. Essai d'épistémologie expérimentale par un compositeur », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n° 48-49, en ligne, consulté le 1er février 2022, https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2008_num_48_1_1247

- Di Scipio, Agostino (2015), « Bruit et liberté. L'expérience incarnée du son dans ses dimensions écosémiotique et politique », *L'autre Musique Revue*, n° 4.
- Di Scipio, Agostino (2020), *Qu'est-ce qui est « vivant » dans la performance live electronics ? Une perspective écosystémique des pratiques de création sonore et musicale*, thèse de doctorat, sous la direction de Makis Solomos, Université Paris 8.
- Dobrian, Christopher (2018), « Geste, forme et expressivité », intervention réalisée dans le cadre du Séminaire Musidanse, Université Paris 8.
- Doray, Bernard (2001). « ... De notre histoire, de notre temps : à propos de Frantz Fanon, portrait d'Alice Cherki », *Sud/Nord*, 1(1), p. 145-166, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2001-1-page-145.htm#no1>
- Dosse, François (2013), « Le présent est davantage que l'instant », *Écrire l'histoire*, n° 12, p. 37-46.
- Drever, John L. (2013), « Silent Soundscape : An Urban Pedestrian Soundscape Methodology », *AIA-DAGA Conference on Acoustics*, Merano, Italie, en ligne, consulté le 13 janvier 2019, <http://research.gold.ac.uk/8655/>
- Drever, John L. (2009), « Soundwalking : Aural Excursions into the Everyday », *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, édité par James Saunders, Ashgate, p. 163-192, en ligne, consulté le 13 janvier 2019, <http://research.gold.ac.uk/7836/>
- Duffy, Michelle et Waitt, Gordon (2011), « Sound Diaries: A Method for Listening to Place », *Aether*, vol.7, p. 119-136.
- Duhautpas, Frédérick et Solomos, Makis (2019), « His Master's Voice (H. Westerkamp). Écoféminismes sonores », *Compositrices, l'égalité en acte*, en ligne, consulté le 28 septembre 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02055018/document>
- Duhautpas, Frédérick ; Freychet, Antoine et Solomos, Makis (2015), « Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse Musicale*.
- Dunn, David, « L'écologie sonore et la tradition de la musique expérimentale » [2008-2011], *Extraction des espaces sauvages, Cybernétique de l'écoute, écologie sonore, textes, 1981-2011*, Van Dieren éditeur, 2011.
- Esclapez, Christine (2015), « Les "univers locaux" de Francisco López. Images in-temporelles du temps », *Filigrane*, n° 18, en ligne, consulté le 25 février 2018, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=680>
- Espinoza, Denisse (2017), « La fascinación de los artistas por la Patagonia », *mguchile.cl*, en ligne, consulté le 24 avril 2020, <http://mguchile.cl/la-fascinacion-los-artistas-la-patagonia/>
- Etelain, Jeanne, « Le problème de la limite chez Kant au prisme du sublime », *Implication philosophiques*, 2017, en ligne, consulté le 27 septembre 2021, <https://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/le-probleme-de-la-limite-chez-kant-au-prisme-du-sublime-22/>
- Faubert, Julie (2012), « Corps critiques : parcours sonores urbains artistiques et espace public », *Ambiances in action / Ambiances en acte(s)*, ouvrage dirigé

- par Jean-Paul Thibaud et Daniel Siret (International Ambiance Network), p. 429-434.
- Ferraz, Silvio (2011), « La formule de la ritournelle », *Filigrane*, n° 13, en ligne, consulté le 26 février 2018.
<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>
- Ferdinand, Malcom (2019), *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil.
- Féron, Alain (2015), « Micropolyphonie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 24 mars 2021,
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/micropolyphonie/>
- Filliot, Philippe (2012), « L'entrelacs de l'éducation, de la spiritualité, de l'art, de la vie », *Revue Sociétés*, n° 118, p. 59-67, en ligne, consulté le 26 novembre 2019, <https://www.cairn.info/revue-societes-2012-4-page-59.htm>
- Foucault, Michel (1982-2001), « Cours du 6 janvier 1982 », *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1994), *Dits et écrits*, tome IV (1980-1988), Gallimard. Paris.
- Fournier, Patrick, « Une histoire des techniques pour quoi faire ? Quelques orientations pour la période moderne », *Siècles*, 2005, en ligne, consulté le 24 mai 2021, <http://journals.openedition.org/siecles/1891>
- Freire Paulo (1970-1980), *Pédagogie des opprimés*, Librairie François Maspero, Paris.
- Fryberger, Annelies (2020). « Introduction. Art + son = art sonore ? », *Circuit*, vol.30, n° 1, p. 7-9, en ligne, consulté le 22 avril 2022,
<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2020-v30-n1-circuit05265/1069079ar.pdf>
- Gabriele, Sandra et McCartney, Andra (2001), « Soundwalking at night. A Research Project », communication à la *Night and the City Conference*, McGill University, Montreal, Quebec.
- Galand, Alexandre (2018), « Écouter dans les ruines du capitalisme : enregistrements de terrain et formes de vie », *Les Siestes Électroniques*, n° 10, p. 139-171, en ligne, consulté le 22 mars 2022,
<https://www.cairn.info/revue-audimat-2018-2-page-139.htm>
- Gallet, Bastien (2018), « Marcher dans les sons : pratique et esthétique de la marche sonore », communication pour *Les promenades sonores et chorégraphiques en question* (organisées par Perrin, Julie et Donin, Nicolas), CND Paris.
- Gendron-Blais, Hubert (2021), « “How to Make Common Ears?” Music Performance Training, Affective Community and the Micropolitics of Perception », *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 17, n° 1-2.
- Gilligan, Carol (1982), *In a different voice: Psychological theory and women's development*, Harvard University Press.
- Ginot, Isabelle (2021), « Prendre soin », conférence organisée par La Place de la Danse — CDCN Toulouse Occitanie à l'institut supérieur des arts de Toulouse le 15 mars 2021, en ligne, consulté le 24 janvier 2022,
<https://www.youtube.com/watch?v=wDVrDxp-9iU>

- Girardin-Gantier, Odile (2019), « Contrainte carcérale, soin et prise en charge en art-thérapie », *L'évolution psychiatrique*, n° 84, p. 285-295.
- Gleisner, Christine et Montt, Sara, *Kawésqar. Serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile*, Santiago, mars 2014.
- Grzinich, John (1999), « Resonance Ensemble », page internet de présentation du projet, en ligne, consulté le 19 novembre 2021, <https://maaheli.ee/main/resonance-ensemble/>
- Grzinich, John (2007), « In the soundscape : interview by Paulo Raposo », *Binaural Media*, en ligne, consulté le 27 janvier 2022, <https://maaheli.ee/main/in-the-soundscape-interview/>
- Guattari, Félix (1989), *Les trois écologies*, Paris, France, Éditions Galilée.
- Guattari, Félix (1994), « L'an 01 des machines abstraites », *Chimères*, n° 23, p. 33-46, en ligne, consulté le 10 février 2018, http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/23chi03.pdf
- Guillermit, Louis (1981), *Critique de la faculté de juger de Kant – Commentaire*, éditions pédagogie moderne, Paris, 1981.
- Guionnet, Jean-Luc (2003), « Le bruit de fond », *Revue et corrigée*, n° 56.
- Guionnet, Jean-Luc (1995), « Le paysage (puissance et situation) », *Terres des signes*, n° 2.
- Guionnet, Jean-Luc (2008), www.jeanlucguionnet.eu, Description du travail en duo, avec Seijiro Murayama, en ligne, consulté le 20 septembre 2019, <http://www.jeanlucguionnet.eu/spip.php?article11>
- Guionnet, Jean-Luc (2012), « Buttes-témoins », *Revue & corrigée*, n° 91, mars 2012, p. 8-15.
- Guionnet, Jean-Luc (2012), « Propositions pour une architecture habitée de l'écoute », *Revue & corrigée*, n° 92, p. 20-24.
- Guionnet, Jean-Luc (2019), « Entretien », propos recueillis par Antoine Freychet, à Synesthésie, Saint-Denis, 30 septembre 2019.
- Guionnet, Jean-Luc et La Casa, Eric (2007), « Slapshot », *Bandcamp*, en ligne, consulté le 14 octobre 2019, <https://swarming.bandcamp.com/track/slapshot>
- Guzman, Patricio (2015), *Le bouton de nacre (El botón de nácar)*, film dont la voix-off a été traduite par Nelson Calderón, Katie Henfrey et Thomas Schröter.
- Hache, Émilie (2020), « Nées de la Terre. Un nouveau mythe pour les terrestres », *Terrestres, revue des livres, des idées et des écologies*, en ligne, consulté le 27 septembre 2021, <https://www.terrestres.org/2020/09/30/nec-de-la-terre-un-nouveau-mythe-pour-les-terrestres/>
- Hale Wood, Katelyn (2020), « Listening Backward: Sonic Intimacies and Cross-Racial, Queer Resonance », *Performance Matters*, vol. 6, n° 2, p. 112-125.
- Hanisch, Carol (1969), « The Personal Is Political », [carolhanisch.org](http://www.carolhanisch.org), en ligne, consulté le 2 août 2019, <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>
- Hansell Clark, Emily (2021), « The Ear Of The Other: Colonialism & Decolonial Listening », *The Quietus*, en ligne, consulté le 21 septembre 2021, <https://thequietus.com/articles/29445-sound-colonialism-and-decolonial-listening-focus-on-sound-emily-hansell-clark>

- Heddon, Deirdre et Turner, Cathy D. (2012), « Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility », *Contemporary Theatre Review*, n° 22, p. 224-236, en ligne, consulté le 5 octobre 2021, https://www.researchgate.net/publication/241684618_Walking_Women_Shifting_the_Tales_and_Scales_of_Mobility
- Hernandez, Gala (à paraître), « Recyclage », *Arts, écologies, transitions. Construire une référence commune*.
- Heylighen, Francis (1999), « Order from noise », *Principia Cybernetica*, en ligne, consulté le 4 mars 2019, <http://pespmc1.vub.ac.be/ORDNOISE.html>
- Izaza, Miguel (2015), « Listening to the Processes that Shape the World: An Interview with John Grzinich », *Sonic Field*, en ligne, consulté le 19 novembre 2021, <http://sonicfield.org/listening-to-the-processes-that-shape-the-world-an-interview-with-john-grzinich/>
- Jamieson, Kathleen Hall (1988), *Eloquence in an electronic Age : the transformation of political Speechmaking*, Oxford University Press.
- Jimenez, Carmona Susana (2018), « Out of Range : Sound Reflections on Living-With and Dying-With », présentation donnée le 11 novembre 2018, Paris 8, *Premières rencontres Arts, Ecologies, Transitions*.
- Juett, Joanne C. (2010), « Pauline Oliveros and quantum sound », *Liminalities : a journal of performance studies*, vol. 6, n° 2, 2010, en ligne, consulté le 15 juin 2021, <http://liminalities.net/6-2/oliveros.pdf>
- Kaltenecker, Martin (2013), « De l'art radiophonique au paysage sonore », *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie.
- Kant, Emmanuel (1790), *Critique de la faculté de juger*, traduction de Philonenko (1993), éditions Vrin, Paris.
- Kato, Sawako (2003), « Soundwalk, Digital Media, and Sound Art », communication pour le *Acoustic Ecology Symposium*, à Melbourne.
- Kim-Cohen, Seth (2009), *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic art*, New York, Continuum.
- Kramer-Mallordy, Antje (2011), « Disséquer l'imperceptible », *Critique d'art*, n° 37, en ligne, consulté le 14 février 2021, <http://journals.openedition.org/critiquedart/1258>
- LaBelle, Brandon (2010-2019), *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, seconde édition, Bloomsbury, New York, Londres.
- LaBelle, Brandon (2015), « Appendix : Peripheries-Subnature, Phantom Memory, and Dirty Listening », *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, seconde édition, Bloomsbury, New York, Londres.
- Latouche, Serge (2003), *Décoloniser l'imaginaire - La pensée créative contre l'économie de l'absurde*, L'aventurine, Paris.
- Latouche, Serge (2016), « La décroissance ou le sens des limites », *Le monde diplomatique. Manuel d'économie critique*, p. 40-41, en ligne, consulté le 24 mars 2021, https://www.monde-diplomatique.fr/publications/manuel_d_economie_critique/a57054

- Lavallée, Marguerite et Le Bossé, Yann (1993), « Empowerment et psychologie communautaire. Aperçu historique et perspectives d'avenir », *Les cahiers internationaux de psychologie sociale*, n° 18.
- Lechêne, Anne (2017), « L'histoire méconnue des communs », *Mouvement colibris/Le magazine*, en ligne, consulté le 21 mars 2021, <https://www.colibris-lemouvement.org/magazine/lhistoire-meconnue-communs>
- Lee, Changnam (2011), « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », *Sociétés*, p. 123-135, en ligne, consulté le 5 octobre 2021, <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-2-page-123.htm>
- León, Magdalena (1997), *Poder y Empoderamiento de las Mujeres*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Leonardson, Eric (2015), « Acoustic Ecology and Ethical Listening », *The Conrad Grebel Review*, vol. 33, n° 2.
- Leroy, Dominique et Pirot, Marina (2022), *Entretien*, réalisé par Antoine Freychet, le 5 mai 2022.
- Locher, Fabien et Quenet, Grégory (2009), « L'histoire environnementale : origines, enjeux et perspectives d'un nouveau chantier », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 56, p. 7-38, en ligne, consulté le 14 avril 2021, <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-4-page-7.htm>
- Lordon, Frédéric (2013), *La Société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Éditions du Seuil.
- López, Francisco (1998), « Environmental Sound Matter », *Liner notes of the CD La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest*, publié par V2, the Netherlands.
- López, Francisco (2000), « Interview », *Montreal Mirror*, en ligne, consulté le 16 mai 2022, http://www.franciscolopez.net/int_mm.html
- López, Francisco (2004), « Profound listening and environmental sound matter », *Audio culture: readings of modern music*, New York, Continuum International Publishing Group, p. 82-87.
- López, Francisco (2010), « Interview », *Musique Machine Magazine*, questions posées par Russell Cuzner, en ligne, consulté le 20 mars 2020, http://www.franciscolopez.net/int_musiquemachine.html
- López, Francisco (2018), « Entrevista », *hyper rainforest*, en ligne, consulté le 27 juillet 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc&t=1471s>
- Luhanová, Eliška (2016), *La conception phénoménologique de l'espace, thèse de doctorat en philosophie*, sous la direction de Renaud Barbaras et Pavel Kouba, universités Paris I et Univerzita Karlova (Prague), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01401611/document>
- Macé, Pierre-Yves (2012), *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, les Presses du réel.

- Mâche, François Bernard (1998), *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Editions Kimé.
- Maes, Laura et Leman, Marc (2017), « Defining Sound Art », *The Routledge Companion Guide to Sounding Art*, New York et Londres, Routledge.
- Maier, Carla, J. (2020), « A Listening Protocol », *Travelling Sounds Research Blog*, en ligne, consulté le 23 novembre 2021, <https://travellingsounds.org/2020/04/21/my-listening-protocol/>
- Malatray, Gilles (2018), « Points d'ouïe et Parcours Audio Sensibles – dialogue avec Elena Biserna », communication pour *Les promenades sonores et chorégraphiques en question* (organisées par Perrin, Julie et Donin, Nicolas), CND Paris.
- Malatray, Gilles (2021), « Point d'ouïe – Traversée n° 5 – Écoute et relationnel, écoute relationnelle », *Desartsonnants*, en ligne, consulté le 13 octobre 2021, <https://desartsonnantsbis.com/2021/07/29/point-douie-traversee-n-5-ecoute-et-relationnel-ecoute-relationnelle/>
- Malatray, Gilles (2021(2)), « Point d'ouïe – Traversée N° 4 – Postures, de la tête au pied, et réciproquement », *Desartsonnants*, en ligne, consulté le 13 octobre 2021, <https://desartsonnantsbis.com/2021/07/28/point-douie-traversee-n-4-postures-de-la-tete-au-pied-et-reciproquement/>
- Mancero Baquerizo Daniel ; Bonardi Alain et Solomos Makis (2017), « Composer à partir de la modélisation harmonique des “*soundscape compositions*” : quels enjeux pour l'analyse fonctionnelle des objets sonores ? », conférence donnée dans le cadre des *JIM Journées d'Informatique Musicale* en mai 2017 à Paris, en ligne, consulté le 6 octobre 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01652361>
- Martínez, Rosalía (2016), « Jouer et chanter pour l'existant : à propos de nature-musique dans les Andes », *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, L'Harmattan, p. 87-98.
- Maturana, Humberto et Varela, Francisco (1994), *L'arbre de la connaissance. Racines biologiques de la compréhension humaine*, traduit de l'édition révisée de 1992 par François-Charles Jullien avec la collaboration de Hélène Trocmé-Fabre. Addison-Wesley France, Paris.
- McMullen, Tracy (2010), « Subject, Object, Improv: John Cage, Pauline Oliveros, and Eastern (Western) Philosophy in Music », *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, vol. 6, n° 2, en ligne, consulté le 27 janvier 2022, https://www.academia.edu/15397319/Subject_Object_Music_John_Cage_Pauline_Oliveros_and_Eastern_Western_Philosophy_in_Music
- McCartney, Andra (2010), « Soundwalking : creating moving environmental sound narratives », *Soundwalking interactions*, n° 27.
- McCartney, Andra (2012), « Meaningful Listening through Soundwalks », *Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, Stockholm, en ligne, consulté le 17 mars 2021, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_mccartney.pdf

- McCartney, Andra, et David Paquette (2012), « Soundwalking and the Bodily Exploration of Places », *Canadian Journal of Communication*, n° 37, p. 135-45, en ligne, consulté le 17 mars 2021, http://www.academia.edu/32681560/Soundwalking_and_the_Bodily_Exploration_of_Places
- McCartney, Andra (2010), « Soundwalking and improvisation », *Improvisation, Community and Social Practice Website*, en ligne, consulté le 17 mars 2021, https://spectrum.library.concordia.ca/6655/4/soundwalking_improvisation.pdf
- Melin, Corinne (2018), « Allan Kaprow, Jean-Paul Thibaud : l'art de participer discrètement à l'art », *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Les Presses du réel, Paris.
- Meric, Renaud (2008), « Le bruit de fond est-il un son ? », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 7, en ligne, consulté le 10 mai 2021, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=123>
- Meric, Renaud et Makis Solomos (2011), « Écosystèmes audibles et structures sonores émergentes dans la musique d'Agostino Di Scipio. Une collaboration entre philosophie de la musique et analyse musicale », *Musurgia*, vol. XVIII, n° 3.
- Merlet, Stéphane (2011), *Rapport d'activité de Rencontres 93*, en ligne, consulté le 20 novembre 2019, <http://www.avvej.asso.fr/etablisements/24/rencontre-93-rap-act-2011.pdf>
- Miller, Steven (2013), « Perspective, Texture, Density, Motion : Aesthetics and the Art of Audio Field Recording », présentation pour le symposium *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, Université Paris 8.
- Mockus, Martha, *Sounding Out. Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Rootledge, Ney-York, 2008.
- Montfort, Eve Marie (2021), « Les expériences d'écoute dans les œuvres sonores contemporaines : mobilité, spatialité et sensorialité de Max Neuhaus aux artistes d'aujourd'hui (1950-2016) », thèse en art et histoire de l'art, sous la direction d'Elvan Zabunyan, Université Rennes 2.
- Morris, Blake (2018), « The Artistic Medium of Walking (In Defence of Medium Specificity) », *walkingart.interartive.org*, en ligne, consulté le 7 octobre 2021, <https://walkingart.interartive.org/2018/12/walking-medium-specificity>
- Mourélos, Georges (1964), *Bergson et les niveaux de réalité*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Muñoz, Graciela ; Nieto, Ignacio ; Pohl, Nelida y Velasco, Marcelo (2018), « Water Issues in Chile : How Does a Dry River Sounds », *LEONARDO*, vol.52, n° 2, 2018, p. 189-190, en ligne, consulté le 24 février 2020, www.mitpressjournals.org/toc/leon/51/2
- Muñoz, Graciela (2014), *El Sonido Recobrado. El Paisaje Sonoro del Río Baker en el lecho seco del Río Petorca*, mémoire de master en en Arts et Médias (*Artes Mediales*), dirigé par José Luis Santorcuato Tapia, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Nadrigny, Pauline (2010), « Paysage sonore et pratiques de *field recording* », Journées d'études *There is n° such thing as nature ! : Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, INHA, HiCSA.
- Nasrallah, Dimitri (2009), « Pauline Oliveros - Four Electronic Pieces 1959 – 1966 », *RA*, en ligne, consulté le 29 novembre 2021, <https://ra.co/reviews/5787>
- Nieukirk, S. L. ; Mellinger D. K. ; Moore, S. E. ; Klinck, K. ; Dziak, R. P. et Goslin J. (2012), « Sounds from airguns and fin whales recorded in the mid-Atlantic Ocean, 1999-2009 », *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 31, n° 2, p. 1102-1112.
- Norman, Katharine (1994), « Telling Tales », *Contemporary Music Review*, vol.10, part.2, p. 103-109.
- Norman, Katharine (1996), « Real-World Music as Composed Listening », *Contemporary Music Review*, vol. 15, parts 1-2.
- Norman, Katharine (2010), Conkers (listening out for organised experience), *Organised Sound*, vol.15, n° 2, p. 116-124, en ligne, consulté le 15 avril 2020, https://www.researchgate.net/publication/231997047_Conkers_listening_out_for_organised_experience
- Norman, Katharine (2012), « Listening together, making place », *Organised Sound*, vol.17, special issue 03, p. 257-265.
- Norman, Katharine (2017), « That Passing Glance — Sounding Paths Between Memory and Familiarity », *Routledge Companion to Sounding Art*, en ligne, consulté le 13 avril 2021, https://www.academia.edu/27887105/That_passing_glance_sounding_paths_between_memory_and_familiarity
- Nuvolati, Giampaolo (2009), « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n° 70, p. 7-20, traduction de Clément Rivière, en ligne, consulté le 5 octobre 2021, <https://journals.openedition.org/gc/2167>
- O'Brien, Kerry (2016), « Listening as Activism: The “Sonic Meditations” of Pauline Oliveros », *The New Yorker*, en ligne, consulté le 20 mars 2019, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/listening-as-activism-the-sonic-meditations-of-pauline-oliveros>
- Oliveros, Pauline et Maus, Fred (1994), « A Conversation about Feminism and Music », *Perspectives of new music*, vol. 32, No. 2, p. 174-193.
- Oliveros (1974), *Sonic Meditations*, Sharon, Smith Publications.
- Oliveros, Pauline (1976), « On Sonic Meditation », *Painted Bride Quarterly*, vol. 3, n° 1.
- Oliveros, Pauline (1984), *Software for People : Collected Writings 1963-1980*, Baltimore, Printed Editions.
- Oliveros, Pauline (1998), *The Roots of the Moment*, New York, Drogue Press.
- Oliveros, Pauline (1998/2), « Breaking the Silence », intervention rédigée pour le festival *Frau Musika (nova)* à Cologne.

- Oliveros, Pauline (1999), *Quantum Listening : From Practice to Theory*, Oakland CA.
- Oliveros, Pauline (2010), *Sounding the Margins*, Kingston, Deep Listening Publications.
- Ordóñez Díaz, Leonardo (2016), *La selva contada por los narradores: ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva (1905-2015)*, thèse de doctorat, sous la direction de Juan Carlos Godenzzi, université de Montréal.
- Osborne, William (2000), « Sounding the abyss of otherness : Pauline Oliveros' deep listening and the sonic meditations », *Women Making Art*, Lang, p. 65-86.
- Ouzounian, Gascia (2008), *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, thèse de doctorat en philosophie, université de San Diego, Californie.
- Pardo Salgado (2016), « Une musique pour habiter le monde », *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 197-208, en ligne, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789703/document>
- Pardo Salgado, Carmen (à paraître), « Aisthesis », *Arts, écologies, transitions, construire une référence commune*.
- Pecqueux, Anthony (2009), « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l'espace sonore urbain », *Ethnographiques*, n° 19.
- Perec, Georges (1989), *L'infra-ordinaire*, Paris, éditions du Seuil.
- Pereira, Irène (2018), « De quelques questions philosophiques à propos de *Pédagogie des opprimés* », *Guerillera Hypothèse*, en ligne, consulté le 29 novembre 2019, <http://guerillera.hypotheses.org/3597>
- Perrin, Julie (2017), « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances. Environnement sensible, architecture et espace urbain*, n° 3.
- Pires, Isabel (2007), *La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions. Une réflexion à propos d'espaces intentionnellement perçus ou composés de l'entité sonore*, thèse de doctorat, dirigée par Horacio Vaggione, Université Paris VIII.
- Pirot, Marina (2021), *Entretien*, réalisé par Antoine Freychet, le 17 avril 2021.
- Pisano, Leandro (2013), « The Third Soundscape: Interview », entretien avec John Grzinich, *Blow Up*, n° 181.
- Preciado, Paul B. (2017), « Le derrière de l'histoire », *Libération*, en ligne, consulté le 2 février 2021, https://www.liberation.fr/debats/2017/02/24/le-derriere-de-l-histoire_1550865/
- Puebla, Josefina, (2021), « Ecología en la escucha del cuerpo como parte del paisaje sonoro », *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, livre collectif à paraître.
- Reich, Megan A. (2016), « Soundscape Composition as Environmental Activism and Awareness: An Ecomusicological Approach », *Summer Research*, paper

282, en ligne, consulté le 13 janvier 2022,
http://soundideas.pugetsound.edu/summer_research/282

- Reyna, Alejandro (2016), *La construction de l'hétérogène dans la musique de Luc Ferrari : lieu, récit et expériences : analyses d'Hétérozygote, Far-West News et Chantal, ou le portrait d'une villageoise*, thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Giordano Ferrari et de Makis Solomos, université Paris VIII.
- Rockhill, Gabriel (2012), « Comment penser le temps présent ? De l'ontologie de l'actualité à l'ontologie sans l'être », *Rue Descartes*, n° 75, p. 114-126, en ligne, consulté le 3 mars 2021, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2012-3-page-114.htm>
- Rosa, Hartmut (2013), « Mouvement historique et histoire suspendue : Le rapport du changement social et de l'expérience de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 1, n° 1, p. 89-104
- Rosa, Hartmut (2018), *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'Allemand par Sacha Zilberfarb avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018.
- Rosa, Hartmut (2020), « Grand résumé de *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018 », *SociologieS*, en ligne, consulté le 15 février 2022, <http://journals.openedition.org/sociologies/12552>
- Roueff, Olivier (2000), « La musique en ses entours. Topophonie à Fontainebleau », *Topophonie*, en ligne, consulté le 11 mars 2020, http://topophonie.free.fr/article.php3?id_article=9
- Sacchi, Cesare (2022), « Milieu, écologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 mai 2022, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/milieu-ecologie/>
- Saladin, Matthieu (2014), *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Les presses du réel, Dijon.
- Sall, Babacar (1989), « Histoire et conscience historique : de la philosophie de l'histoire dans l'œuvre de Cheikh Anta Diop », *Présence africaine*, n° 149-150, p. 283-291.
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, France, Éditions du Seuil.
- Schafer, Murray (1977), *The tuning of the world*, New York, A.A. Knopf.
- Segato, Rita (2013), *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Serres, Michel (2014), *Le parasite*, Pluriel, Paris.
- Servigne, Pablo ; Stevens, Raphaël et Chapelle, Gauthier (2018), *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*, Éditions du seuil, Paris.
- Shanken, Edward et Harris, Yolande (2017), « A Sounding Happens: Pauline Oliveros, Expanded Consciousness, and Healing », *Soundscape*, n° 16.
- Sheringham, Michael (2013), *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Sibertin-Blanc, Guillaume (2003), « Les impensables de l'histoire. Pour une problématisation vitaliste, noétique et politique de l'anti-historicisme chez Gilles Deleuze », *Le Philosophoire*, vol. 1, n° 19, p. 119-154, en ligne, consulté le 17 février 2021, <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-1-page-119.htm>
- Smith, Mark (2016), « Field recording: The practice and its possibilities », *RA*, en ligne, consulté le 13 mai 2021, <https://ra.co/features/2709>
- Söderström, Ola (2016), « Jean-Paul Thibaud. 2015. *En quête d'ambiances : éprouver la ville en passant* », *Ambiances*, en ligne, consulté le 21 mai 2019, : <http://journals.openedition.org/ambiances/689>
- Solnit, Rebecca (2002), *L'art de marcher*, essai traduit de l'américain par Oristelle Bonis Actes Sud, Paris.
- Solomos, Makis (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Presses universitaires de Rennes.
- Solomos, Makis (2016), « Notes de travail pour une écologie du son », texte issu d'une communication orale pour la journée d'études *Arts, écologies, transitions*, organisée par TEAMeD et MUSIDANSE (Université Paris 8), à l'INHA, en février 2016, et paru en espagnol dans la revue *Quodlibet*, en ligne, consulté le 9 février 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789643/document>
- Solomos, Makis (2017), « Du son aux espace, environnement, paysage, milieu, ambiance... sonores », version française du texte « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance », *Paragraph*, vol. 41, n° 1, mars 2018, p. 95-109, en ligne, consulté le 11 octobre 2021, <hal-01537609v1>
- Solomos, Makis (2018), « L'écoute musicale comme construction du commun », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 28, n° 3, Montreal, Presses de l'Université de Montreal, en ligne, consulté le 13 octobre 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01791468>
- Solomos, Makis (2019), « A phenomenological experience of sound. Notes on Francisco López », *Contemporary Music Review*, vol. 38, n°1-2.
- Solomos, Makis (2019/2), « Musique, arts sonores et écologies du son », séminaire du 4 novembre 2019, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Solomos, Makis (2021), « Décroissance », chapitre à paraître.
- Staško-Mazur, Kamila (2015), « Soundwalk as a Multifaceted Practise ». *Argument*, vol. 5, p. 439-55.
- Steindorf, Johanna (2016), « Female Flânerie, Migration and Audio Walks », communication mise en ligne, consulté le 5 octobre 2021, https://www.researchgate.net/publication/352903232_Female_Flanerie_Migration_and_Audio_Walks
- Sverakova, Slavka (2018), « Listening Wall at QSS, Belfast », en ligne, consulté le 23 novembre 2021, <https://slavkasverakova.wordpress.com/2018/04/23/listening-wall-at-qss-belfast/>
- Tessier, Stéphane (2010), « Art et éducation dans le travail social : les supports de la pédagogie de l'interstice », *Vie sociale*, n° 5, p. 111-130, consulté le

17 février 2020, <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2014-1-page-111.htm>

- Thenewobjective (2016), « Enrico Coniglio ~ Série Bragos : Astrùra / Solèra », *acloserlisten*, en ligne, consulté le 26 avril 2020, <https://acloserlisten.com>
- Thibaud, Jean-Paul (2018), « Les puissances d'imprégnation de l'ambiance », *Communications*, n° 102, 2018, p. 67-80.
- Thibault, Walter, « Leif Elggren, un transducteur de cosmogonies », in *Un peu comme voir dans la nuit*, Van Dieren éditeur, 2013.
- Thompson, Marie (2006), *Beyond unwanted sound : noise, affect and aesthetic moralism*, Bloomsbury Academic, New York.
- Thoresen, Lasse (2016), « L'analyse perceptive des formes émergentes. Une approche gestaltiste de l'analyse musicale », *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*, Paris, Delatour.
- Triail, Frédéric (2010), « A propos de choses qu'on ne peut voir et qui ne sont pas des choses », *Plastik*, n° 1, en ligne, consulté le 14 février 2021, <https://plastik.univ-paris1.fr/a-propos-de-choses-quon-ne-peut-voir/>
- Turnel, André (1997), « Mémoire de l'enfance et construction de soi », *Journal Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, p. 49-64, en ligne, consulté le 26 août 2020, <https://www.erudit.org/en/journals/socsoc/1900-v1-n1-socsoc79/001809ar/abstract/>
- Turquety, Diane (2020), « Pour une écologie-monde », commentaire à propos de Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, en ligne, consulté le 2 mai 2021, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/01/14/ecologie-monde-ferdinand/>
- Uexküll, Jakob von (1934-2010), *Milieu animal et milieu humain*, traduit par Charles Martin-Fréville, Paris, Rivages.
- Varela, Francisco (1996), *Quel savoir pour l'éthique ? Action, sagesse et cognition*, traduction de Franz Regnot, Éditions la découverte, Paris.
- Velasco-Pufleau, Luis (2021), « Listening to Terror Soundscapes Sounds, Echoes, and Silences in Listening Experiences of Survivors of the Bataclan Terrorist Attack in Paris », *Conflict and Society: Advances in Research*, n° 7, p. 60-77.
- Versace, Rémy (2020), « Mémoire et cognition incarnée : comment le sens du monde se construit-il dans nos interactions avec l'environnement ? », appel à contributions pour la revue *Intellectica*, n° 74, en ligne, consulté le 1^{er} août 2020, <https://intellectica.org/fr/numeros/memoire-et-cognition-incarnee-comment-le-sens-du-monde-se-construit-il-dans-nos-interactions-avec-l>
- [Versace, Rémy ; Brouillet, Denis et Vallet, Guillaume \(2018\), *Cognition incarnée, Mardaga, Bruxelles.*](#)
- Voegelin, Salomé (2010), *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, Continuum Books, New-York.
- Voegelin, Salomé (2016), « Sound Words and Sonic Fictions: Writing the Ephemeral », *The Routledge Companion to Sounding Art*, Routledge.
- Westerkamp, Hildegard (1974), « Soundwalking », *Sound Heritage*, vol. 3, n° 4.
- Westerkamp, Hildegard (1985), « Acoustic Ecology and the Zone of Silence », *Musicworks*, n° 31.

- Westerkamp, Hildegard (2000), « The Local and Global "Language" of Environmental Sound », Présentation lors du *Sound Escape, An International Conference on Acoustic Ecology*, Peterborough, Ontario, Canada, ayant eu lieu du 28 juin au 2 juillet 2000.
- Westerkamp, Hildegard (2002), « Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology ». *Organised Sound, An International Journal of Music and Technology*, vol. 7, n° 1, 2002, en ligne, consulté le 2 décembre 2019, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>
- Westerkamp, Hildegard (2006), « Soundwalking as Ecological Practice », *The West Meets the East in Acoustic Ecology*.
- Westerkamp, Hildegard (2016), « La nature perturbatrice de l'écoute », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, traduction de Makis Solomos et Anastasya Chernigina, en ligne, consulté le 8 octobre 2020, <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=860>
- Westerkamp, Hildegard (2022), « The Microphone Ear. Field Recording the Soundscape », *Filigrane*, n° 26.
- Wilcox, Dean (2017), « Sustain/Decay : A Philosophical Investigation of Drone Music and Mysticism », *metapsychosis*, en ligne, consulté le 5 septembre 2019, <https://www.metapsychosis.com>

Index des noms propres

- Absil, 283
Acuña, 31, 179, 180, 182, 185
Agüero, 179
Aguilera, 183, 184
Ahti, 152
Akbulut, 32
Alarcón Díaz, 132
Albarelo, 70
Alberganti, 247
Albert, 63
Allenou, 285
Allison, 31, 124
Alombert, 13
Amacher, 31, 254
AMM, 102
Art Ensemble of Chicago, 102
Assouly, 21
Aucompte, 253, 302
Augoyard, 43, 44
Babbitt, 101
Barbanti, 25, 30, 32, 39, 42, 65, 66, 93, 211, 279, 291, 296
Bardet, 31, 117
Barra, 284
Bašić, 32, 260
Basso, 31, 152, 158, 159
Bataille, 31, 176
Bazin, 265
Benjamin, 161
Berque, 26, 266, 291
Biddle, 31, 222, 231
Bihouix, 289
Bischoff, 271
Biserna, 30, 36, 43, 48, 50, 132
Bloch, 32, 281, 282
Blume, 152
Bonvicino, 59
Bordini, 279
Bourdeilh, 31, 177
Bratu, 284
Broca, 32, 281
Browaeys, 265, 268
Brugère, 31, 128, 129
Bruni, 30, 75, 78, 79, 85
Caesar, 152
Cage, 23
Cardiff, 35
Cardoso, 261
Carlyle, 163, 165, 166
Carmona Jimenez, 164, 165
Casey, 152
Castoriadis, 18
Chernigina, 30, 60, 75, 76, 87
Chion, 156, 200
Citton, 46
Clavel, 31, 41, 117
Clover, 136
Cobussen, 138, 139
Corringham, 132
Couldry, 130
Cox, 208
Crary, 46
Crawford, 240
Cullen, 136
d'Ultra-Red, 133
Dali, 248
Damasio, 282
Davies, 254
Davila, 30, 38, 39, 63, 64, 65, 66
De Certeau, 43, 44
De Morant, 30, 42
Debussy, 155
Decelière, 31, 255, 285
Deep Listening Institute, 100
Deleuze, 153, 224
DeLio, 271
Demers, 103
Devenir-ensemble, 133
Di Scipio, 31, 32, 221, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 285, 287, 289, 291
Di Scipo, 256
Diaz, 74
Dinnerstein, 32, 281

- Dobrian, 52
Dosse, 274
Drever, 30, 45, 48, 53, 54,
60, 62
Duchamp, 30, 63, 64, 248
Duffy, 31, 173
Duhautpas, 160
Duhem, 32, 291
Dunn, 113, 114, 164
Duu Din Ka, 59
El Haouli, 152
El Lissitzky, 248
Electrical Walks, 35
Farinati, 31, 68, 119, 122,
123, 126, 127, 129, 130,
297
Faúndez, 183
Feld, 158
Fem Ensemble, 100, 131
Ferrari, 23, 51, 156, 206
Ferraz, 233
Firth, 31, 68, 119, 122, 123,
126, 127, 129, 130, 297
Ford, 163
Foucault, 31, 176, 177, 278
Freire, 72, 118
French, 31, 69, 136, 152,
162, 165, 166, 167
Freychet, 75
Gablik, 125
Galand, 295, 298
Gallet, 30, 50, 252
Gardner, 31, 124
Garrelfs, 31, 132, 136
Gendron-Blais, 31, 132, 133,
134
Gibson, 241
Gilligan, 31, 129
Ginot, 31, 117, 128, 129
Girardin-Gantier, 77, 78
Gissen, 223
Glass, 103
Gleisner, 183
Greenfield, 115
Gregov, 111
Grisey, 23
Groys, 127
Grzinich, 31, 132, 138, 139,
140, 141, 143, 144, 145
Guattari, 13, 14, 15, 17, 20,
128, 153, 214, 215, 234,
299, 304, 307
Guha, 277
Guionnet, 31, 221, 222, 223,
235, 236, 237, 238, 239,
240
Guiot, 69
Guzman, 172, 178, 179, 185
Halperin-Kaddari, 136
Hanisch, 130, 131
Hervé, 256
Hibbard, 128
Holman Jones, 133
Honneth, 130
Ingold, 152
Iwana, 285
Izaza, 143, 145
Juett, 113
Kalteneker, 199
Kaprow, 62, 249
Kerminey, 32, 99
Kramer-Mallordy, 64
Krause, 157
Kubisch, 35
Kusch, 180
La Casa, 31, 221, 237, 240
La Monte Young, 103, 104,
264, 270, 271
Labelle, 66
LaBelle, 31, 139, 223, 232
Lallement, 281
Lane, 31, 136, 137, 163, 165,
166
Lavallée, 118
Law, 136
Le Bossé, 118
Lefebvre, 62
Lefever, 169
Lefkowitz, 40
Léon, 118
León, 119
Leroy, 32, 257, 258, 262,
263, 264, 265, 274, 275,
276, 285, 289, 290
Lewin-Richter, 168
Locher, 32, 276, 277
Loizillon, 285
López, 31, 152, 162, 168,
196, 197, 199, 203, 205,
206, 207, 208, 211, 212,
213, 216, 228, 298
Lordon, 21
Lucier, 101
Luening, 101

Luett, 31, 112
 Luhanová, 266
 Lupasco, 169
 Macé, 206
 Mâche, 156, 206
 Maier, 31, 135
 Malatray, 30, 50, 61
 Mandoki, 63
 Mannis, 152
 Martínez, 152
 Marx, 68
 Maturana, 230
 McCartney, 30, 35, 45, 52,
 53, 54, 59, 167
 McMullen, 106
 Meelberg, 138, 139
 Meric, 234, 236
 Merlet, 74
 Minard, 259
 Mockus, 31, 108, 124, 125
 Mollet-Viéville, 270
 Monacchi, 152
 Monahan, 31, 253
 Monfort, 258
 Montfort, 251, 296
 Montt, 183
 Morris, 39, 270
 Mourélos, 31, 111
 Muñoz, 31, 32, 152, 167,
 168, 169, 170, 171, 172,
 174, 175, 177, 181, 185,
 187, 190, 192, 193, 195,
 216, 298
 Murayama, 31, 237
 Murch, 282
 Music Chapel, 32
 Musica Elettronica Viva, 101,
 102
 Najmanovich, 273
 Nehil, 141, 142
 Nelson, 282
 Neuhaus, 23, 31, 35, 65, 251,
 257, 258
 Norman, 31, 99, 161, 173,
 206, 212, 213, 275
 O'Brien, 127, 130, 131
 Oliveros, 23, 31, 32, 99, 100,
 101, 102, 104, 106, 108,
 109, 110, 111, 112, 113,
 114, 117, 118, 121, 122,
 124, 127, 130, 131, 133,
 134, 143, 144, 145, 297
 Opperman, 257
 Ordóñez Díaz, 210
 Orofiamma, 174
 Osborne, 104, 105, 110, 123
 Ouzounian, 259
 Pardo Salgado, 13, 21, 22,
 99, 152, 160, 198, 211,
 281
 Parmegiani, 69
 Paterito, 168, 175, 180, 181,
 182, 183, 186, 193, 195
 Paxton, 282
 Paz, 266
 Perec, 30, 63, 64, 67, 296
 Pereira, 75
 Perrin, 30, 40, 41, 42, 43, 44
 Pinochet, 169, 172
 Pires, 268
 Pirot, 32, 262, 263, 264, 271,
 272, 274, 275, 276, 284,
 289
 Poidevin, 284
 Precarious Workers Brigade,
 129
 Presque rien n°2
 Ainsi continue la nuit
 dans ma tête multiple, 51
 Quenet, 32, 276, 277
 Radigue, 270
 Radio Grenouille, 99
 Ramade, 247, 249
 Regina, 136
 Reich, 101, 103, 162, 165
 Reyna, 31, 151, 153, 161,
 167, 174, 198, 206
 Riley, 101, 103
 Rockhill, 32, 277, 278
 Rosa, 13, 15, 16, 40, 46, 196,
 198, 299
 Rush, 101
 Sacchi, 26
 Saito, 63
 Saladin, 102
 Scelsi, 270, 271
 Schaeffer, 27, 55, 134, 155,
 156, 200
 Schafer, 23, 27, 31, 35, 45,
 99, 139, 156, 162, 224,
 225, 227, 228, 229
 Schaller, 80
 Schwitters, 249
 Sender, 101

Démarches artistiques et préoccupations écologiques

- Serres, 233
Sessions, 101
Sheringham, 30, 62, 67
Simon Fraser University, 23
Simondon, 26
Smalley, 55
Söderström, 29
Solnit, 39, 47
Solomos, 13, 23, 25, 31, 32,
48, 151, 152, 153, 154,
156, 207, 211, 252, 259,
264, 271, 282, 287, 288,
290
Sonic Meditation, 99, 108,
111, 117, 122, 146
Sonic Meditations, 100, 102,
105, 106, 107, 108, 118,
121, 123, 125, 128, 131,
132, 133, 134, 135, 138,
140, 144
Soto, 250
Spontaneous Music
Ensemble, 102
Steine, 284
Stewart, 114, 115
Subtonick, 101
Summers, 130
Suzuki, 31
Tanaka, 117
Tessier, 74, 77, 80
The Wanderer, 56
Thibaud, 27, 28, 29
Thompson, 31, 35, 115, 226,
228, 229
Thoresen, 55, 200
Tiezzi, 279
Todorov, 193
Topophonie, 132
Tourte, 179
Triail, 64
Trower, 118
Truax, 138, 139, 152
Tudor, 101
Turnel, 208
Ultra-Red, 133
Unfathomless, 139
Ussachevsky, 101
Varela, 230, 232, 271
Varèse, 23, 162
Verner, 279
Versace, 210
Villaroël, 152
Villarroel, 31, 166
von Uexküll, 26
Waitt, 31, 173
Walk, Hands, Eyes, 40
Walking Machine, 35
Watson, 152
Westerkamp, 21, 30, 31, 35,
45, 46, 47, 48, 51, 52, 89,
91, 92, 152, 159, 160,
161, 163, 164, 165, 166
Williams, 284
Winderen, 31, 56, 152, 164
Winterson, 177
World Forum for Acoustic
Ecology, 99
World Soundscape Projet, 23
Wright, 282
Xénakis, 23
Young, 40
Zazeela, 264
Zielinski, 31, 128, 129

Antoine Freychet



Table des matières

PRÉFACE.....	5
Par Makis Solomos et Alejandro Reyna	
INTRODUCTION GÉNÉRALE	13
Écologie(s)	13
Contre l'insignifiance	17
Réenvisager la musique et l'écoute depuis la pensée écologique.....	20
Éléments historiques à propos de la rencontre entre musique, écoute et écologie.....	23
Éléments conceptuels à propos de la rencontre entre musique, écoute et écologie.....	25
Problématique et plan.....	30
CHAPITRE I. LES PROMENADES SONORES.....	33
1.1. Introduction de la partie.....	35
1.2. La promenade artistique : une forme holiste.....	38
1.3. La promenade sonore : d'autres manières de penser la musique.....	45
1.4. La rencontre entre l'art et la vie quotidienne.....	61
1.5. La rencontre de l'art et de l'apprentissage.....	69
1.6. Appendice à la partie I : l'usage du microphone.....	87
1.7. Conclusion de la partie.....	92
CHAPITRE 2. LES ATELIERS D'ÉCOUTE.....	96
2.1. Introduction de la partie.....	98
2.2. Les <i>Sonic Meditations</i>	105
2.3. Ateliers, partitions d'écoute et pratiques improvisées.....	130
2.4. Conclusion.....	142
CHAPITRE 3. FIELD RECORDING.....	147
3.1. Introduction de la partie.....	149
3.2. Remarques théoriques.....	151
3.3. <i>El sonido recobrado</i> et <i>Oschkan</i> de Graciela Muñoz.....	166
3.4. Morphologie et représentation dans <i>La Selva</i> de Francisco López.....	194
3.5. Conclusion de la partie.....	213
CHAPITRE 4. INTERLUDE-INTERFÉRENCE : LES DIMENSIONS ÉCOLOGIQUES ET MUSICALES DU BRUIT DE FOND.....	217
4.1. Définir le « bruit de fond ».....	220
4.2. Le bruit (de fond) et l'écologie acoustique.....	222
4.3. Manifestation et reconfiguration de la relation organisme-milieu.....	227
4.4. Analyse de <i>Snapshot</i> (2007), de Jean-Luc Guionnet et Eric La Casa.....	234
CHAPITRE 5. INSTALLATIONS SONORES <i>IN SITU</i>	242
5.1. Art sonore et installations <i>in situ</i>	244
5.2. L'installation <i>Music Chapel</i>	259
5.3. La dimension historique de l'installation.....	271
5.4. Parenthèse : Kerminy et les histoires communes.....	278

5.5. Création technique et décroissance.....	282
5.6. Conclusion de la partie.....	289
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	292
BIBLIOGRAPHIE.....	298
INDEX DES NOMS PROPRES.....	315
TABLE DES MATIÈRES.....	320