



HAL
open science

De faire-avec à composer-avec : une possible convergence entre écologie et composition musicale ?

Ulysse Del Ghingaro

► To cite this version:

Ulysse Del Ghingaro. De faire-avec à composer-avec : une possible convergence entre écologie et composition musicale ?. Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología, Nov 2022, Santa Fe, Argentine. hal-04370590

HAL Id: hal-04370590

<https://hal.science/hal-04370590>

Submitted on 4 Jan 2024

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.

De faire-avec à composer-avec : une possible convergence entre écologie et composition musicale ?

Ulysse Del Ghingaro
Université Paris 8
Laboratoire Musidanse

Résumé

Dans une volonté de faire converger écologie et composition musicale, nous nous intéressons aux concepts de *faire* et *faire-avec* théorisés par Catherine et Raphael Larrère dans leur ouvrage « Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique » paru en 2018. Nous essayerons d'identifier comment ces deux modes d'actions peuvent s'appliquer à la composition musicale et de quelles manières cela influence la notion de « création ». Enfin, « Sur le chemin de l'île », co-création réalisée en collaboration avec le duo d'improvisation libre « Passerelles » sera analysée afin de donner une piste de composition basée sur le mode d'action du *faire-avec*.

Introduction

Dans ce texte, j'aimerais exposer une piste de mon travail de thèse en recherche création qui porte sur des propositions de croisements entre écologie et composition musicale et qui a commencé en 2020.

Pour cela, je voudrais m'appuyer sur l'ouvrage « Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique » de Catherine Larrère, philosophe, et Raphael Larrère, ingénieur agronome et sociologue, paru en 2018. Cet ouvrage théorise, entre autre, deux façons d'agir avec la nature *Faire* et *Faire-avec*. Bien que ces modes d'actions proviennent de domaines en relation directe avec la nature (biologie de la conservation, biologie de synthèse...), il me semble qu'ils peuvent s'appliquer à une démarche de composition influencée par l'écologie, qui cherche à développer des façons d'agir dans le contexte de l'anthropocène, via la musique, en allant plus loin que la prise de conscience. Cette façon de penser la composition transforme la démarche de création et le rôle « traditionnel » accordé au compositeur. Pour illustrer mon propos, je vous présenterai un projet collaboratif de composition qui tente de s'inscrire dans cette continuité.

Faire et faire-avec

L'ouvrage des Larrères est composé de trois parties : une première intitulée « respecter la nature », une deuxième « Agir avec la nature et non contre elle » et une dernière « du local au global et vice versa ». Je m'intéresserai particulièrement à la deuxième partie et à son chapitre « le pilote et le démiurge » qui aborde concrètement la technique et les différents rapports qu'elle entretient avec la nature, sous le prisme de deux modes d'action : le *faire* et le *faire-avec*.

Pour introduire ces deux modes d'action, les Larrère écrivent : « [...] depuis que les humains ont joint le geste à la parole, deux grands modèles ont dirigé leur action technique : celui de la construction, de la fabrication, ou de la production d'artefacts et celui du pilotage ou de la manipulation des êtres vivants et des processus naturels. »

On comprend que ces modèles « impliquent des rapports différents à l'environnement naturel et social et relèvent de deux cultures techniques » différentes (Larrère, C., & Larrère, R. (2018). *Penser et agir avec la nature: une enquête philosophique*. La découverte. p.213).

Le premier modèle, le *faire*, est celui de l'artisan : « C'est en ayant conçu une forme que l'artisan l'impose à la matière sur laquelle il travaille et produit son objet » (*Ibid*, p.214).

L'idée est préexistante à l'objet et l'artisan travaille dans un but précis afin d'obtenir un résultat attendu. Cette façon de faire est associée à la figure du démiurge. Il s'agit par exemple du mode d'action d'un ingénieur matériaux, qui travaille à la construction d'un pont à l'aide d'un schéma qu'il a confectionné.

Quand au deuxième modèle, le *faire-avec* : « il s'agit des multiples façons de composer avec la nature, comme on le ferait avec un partenaire » (*Ibid*, p.215).

On notera l'utilisation du mot « composer » qui fait écho à notre réflexion. Il s'agit de ne pas tout créer de ses propres moyens mais de s'appuyer sur l'existant, dans ce cas la nature, et sur sa dynamique propre en l'orientant de la façon voulue. Cette démarche est plus proche de la co-création que de la création. Elle implique une posture d'attention et d'écoute : « Pour l'exercer correctement, il vous faut être attentif, comme dans une conversation, et non pas simplement affirmatif, comme dans une démonstration » (*Ibid*, p.221). Elle est associée à la figure du pilote. Les Larrère donnent comme exemple de pilote l'ingénieur en biologie de synthèse : qui n'est « [...] pas un ingénieur qui construit, à partir d'un modèle qu'il a élaboré, des objets qui ont un comportement prévisible dans tous les contextes, mais un explorateur des possibles. Il introduit une perturbation dans le système, sans savoir ce qu'il en sortira vraiment, mais avec l'espoir qu'elle aura, parmi ses conséquences, un effet s'approchant du résultat désiré » (*Ibid*, p.235-236).

En effet la biologie de synthèse se base sur des êtres vivants (des micro-organismes la plupart du temps) pour synthétiser des molécules utiles (en médecine par exemple). Elle travaille avec ces micro-organismes comme avec des partenaires qu'elle peut influencer mais pas contrôler directement. *Faire-avec* peut alors s'apparenter à un « bidouillage, peu élégant et brouillon mais qui porte ses fruits » (*Ibid*, p.236).

Et ce mode d'action nécessite alors une attitude particulière : la sérendipité.

« On parle de sérendipité, ou de hasard heureux lorsque l'on découvre, par accident ou par sagacité, des choses en quête desquelles on n'était pas. C'est inscrire le hasard, ou la contingence, au coeur de la recherche » (*Ibid*, p.201).

Bien qu'opposés sur de nombreux aspects le *faire* et le *faire-avec* ne sont pas exclusifs pour autant. En effet, « les arts du pilotage comprennent (et souvent même exigent) l'emploi d'outils, voire de machines perfectionnées, mais ces instruments ont pour seule fonction de contrôler les processus naturels et/ou de les infléchir dans l'objectif poursuivi » (*ibid*, 219-220).

La nature de l'outil employé n'est donc pas une caractéristique importante pour dissocier le pilotage de la fabrication.

Pour terminer sur ces deux modes d'action, citons une dernière fois les auteurs qui résument les différences entre *faire* et *faire-avec* :

« Du côté du *faire*, une démarche dominatrice s'emploie à imposer la volonté du concepteur (de l'ingénieur) à une matière maniable. Puisque l'objet a été fabriqué en fonction d'un modèle conceptuel préalablement élaboré, il est censé avoir un comportement prévisible dans toutes les circonstances et des fonctions qui permettront d'agir de façon dirigée.

Du côté des arts du *faire-avec*, une démarche empirique, opportuniste et précautionneuse s'applique à tirer parti de la complexité d'un contexte naturel pour obtenir des objets (ou des situations) dont les comportements (ou l'évolution) ne sont pas intégralement prévisibles. Il y a bien à l'oeuvre, dans ces deux idéals-types de l'action technique, deux cultures techniques, qui se distinguent autant par leur démarche que par leur rapport à la complexité du monde. » (*Ibid*, p.226-227)

Intéressons-nous maintenant aux rapprochements possibles entre ces modes d'action et la composition musicale.

La position de demiurge correspond tout à fait à la vision « traditionnelle », un peu caricaturale, du compositeur, qui, grâce à son inspiration et son riche monde intérieur, crée *ex nihilo* des chefs d'oeuvres musicaux. A l'inverse le pilotage ne semble pas s'appliquer intuitivement à l'activité de composition. Puisque le *faire* et le *faire-avec* sont deux modes d'actions opposés, il nous faudrait donc trouver un compositeur qui se définit en opposition à ce statut de créateur total.

Pour cela, les réflexions du compositeur John Cage sont très intéressantes. En effet, celui-ci critiquait déjà cette vision du compositeur en tant que créateur en 1954, avec l'ironie qu'on lui connaît, dans sa conférence « 45' pour un orateur », je cite :

« On dit des compositeurs qu'ils ont l'oreille musicale ce qui généralement signifie que rien de ce qui est présenté à leurs oreilles ne peut être entendu d'elles. Leurs oreilles sont murées par les sons de leur propre imagination. » (Cage, J. (2017), *Silence, conférence et écrits*, contrechamps, p.166)

Avec cette déclaration, Cage souligne l'hermétisme des compositeurs pour le monde extérieur et quotidien, trop concentrés sur leur monde musical. Ces compositeurs se trouvent alors dans le paradigme du *faire*, dans lequel la création est unidirectionnelle, du compositeur vers le monde, sans interaction entre les deux. Leur matériau, les sons, ne sont qu'une matière inerte qu'ils sculptent selon leurs inspirations, sous la forme d'une

déclaration dirigée vers les auditeurs. Là où le *faire-avec*, au contraire, nécessiterait une attention démultipliée aux sons de l'environnement, seul moyen pour adopter une posture de dialogue avec celui-ci.

Cage est ainsi un précurseur dans la réduction du contrôle du compositeur sur les sons, voir de son abandon total. Selon lui, on devrait « [...] abandonner son désir de contrôler le son, laver son esprit de la musique et se mettre à découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories ou d'expression toutes faites de sentiments humains » (*ibid*, p.11).

Cependant la radicalité de John Cage semble l'empêcher d'être caractérisé par le mode d'action *faire-avec*. En effet Cage refuse toute pensée de la relation et prône la contingence. Or la démarche du *faire-avec* est basée sur la compréhension des relations qui régissent la complexité d'un contexte pour pouvoir l'influencer. Je le cite :

« lorsqu'un compositeur se sent responsable de faire, plutôt que d'accepter, il élimine du domaine de possibilité tous les événements qui n'évoquent pas la vogue de profondeur régnant en ce moment précis. » (*ibid*, p.141)

Cage ne parle pas d'influencer mais d'accepter les sons tels qu'ils se présentent, on pourrait alors considérer qu'il prône le *laisser-faire*. Sa vision de la composition et l'attention que porte John Cage aux sons sont donc des attitudes qui nous rapprochent du *faire-avec* décrit par les Larrère. Cependant, cette posture de contemplation, en refusant l'action, ne peut mener qu'à une dissolution de la démarche de composition, cette piste est donc à nuancer. Tout comme l'application directe du mode d'action du *faire* à la composition d'ailleurs.

En effet, les Larrère mettent en garde contre les pilotes qui se pensent démiurge et la même critique peut se transposer vers la composition. Bien que le compositeur peut se croire, ou être pensé, comme un complet démiurge, sans instrumentistes ses pièces n'existeront jamais. Il faut qu'il fasse avec les musiciens. Et ce mode d'action s'apparenterait plutôt à une variante du *faire-avec* : le *faire-faire*.

En parlant des actions qui impliquent de *faire-faire*, les Larrère écrivent : « Ce qui [les] distingue des autres arts du *faire-avec*, c'est qu'elles relèvent moins de l'empirisme attentif que le simple pilotage des processus. » (*ibid*, p.239-240)

Le *faire-faire* est plus directif, le compositeur donne son oeuvre à exécuter aux musiciens et les accompagne pendant les répétitions. Cependant le processus créatif est réservé au compositeur et n'inclue pas les musiciens, qui sont des exécutants.

Comme nous l'avons vu, le paradigme du *faire* paraît simple à transposer au monde de la composition, bien que cette transposition soit à nuancer.

Maintenant il nous faudrait identifier ce que *faire-avec* peut signifier dans la composition, *faire-avec* quoi exactement ?

Je voudrais revenir sur le rapport à la complexité du monde que la démarche du *faire-avec* implique. Celle-ci découle directement d'une vision influencée par l'écologie, qui je le rappelle, est la science qui étudie les relations entre les êtres vivants et leur environnement. *Faire-avec* ce n'est pas réduire l'action à une succession de tâches linéaires mais c'est prendre en compte les différentes interactions et boucles de rétroactions possibles. C'est un changement de notre façon majoritaire de penser. Et c'est un changement qu'il est primordial de faire pour pouvoir développer une pensée écologique et redonner une place au vivant dans notre mode de vie.

Le philosophe Baptiste Morizot parle dans ce cas là d'une « confiance dans les dynamiques du vivant ». (Morizot, B. (2020) *Raviver les braises du vivant*, Actes sud, p.86)

Mais pour développer cette confiance, il faut en premier lieu pouvoir identifier que ces dynamiques existent et de quelles manières nous pouvons interagir avec elles. Dans son ouvrage, Baptiste Morizot décrit alors, en parlant de biologie de la conservation, d'« actions qui restituent aux dynamiques du vivant la possibilité de s'exprimer » (*ibid*, p.140).

Ainsi adopter le *faire-avec* dans la composition, c'est intégrer cette façon de penser pour le compositeur mais c'est aussi en faire l'expérience pour les musiciens et pour les auditeurs. Puisque cette approche de la complexité peut paraître abstraite et hermétique au public, l'inclure dans une composition peut la transformer en expérience sensible et concrète.

Pour le compositeur c'est donc apprendre à dialoguer avec une dynamique présente mais sur laquelle il n'a pas le contrôle. Son rôle semble alors s'éloigner de la pure création sonore pour aller vers la médiation et la prise en compte de paramètres extra-musicaux.

Mais en musique on se confronte à un obstacle important : cette dynamique du vivant ne peut être transférée directement au son puisque celui-ci n'est pas vivant.

Il nous faut alors chercher cette dynamique ailleurs que dans le son en lui-même et expérimenter pour nous aider à identifier les possibilités de ce transfert vers la composition. Une des pistes consiste à considérer les dynamiques qui existent entre le public, les musiciens et le matériau sonore. Si ces dynamiques sont toujours présentes quelque soit le type de musique étudié, ici elles seront au coeur de la démarche de composition et cette intention sera tournée vers l'écologie, ou tout du moins l'écologie sonore.

C'est cette approche qu'a cherché à développer le projet de création « sur le chemin de l'île ».

Sur le chemin de l'île

Par la suite, je parlerai de « pièce » afin de simplifier, cependant il ne s'agit pas exactement d'une pièce au sens « classique » mais plutôt d'une co-création improvisée.

Cette pièce a été créée dans le cadre du festival Ecozone, autour de l'écologie urbaine, qui se tenait à Nanterre, dans la banlieue ouest de Paris. Le concert, axé sur le thème de l'écologie sonore, avait comme objectif de sensibiliser les auditeurs (élèves du conservatoire, habitants de Nanterre) à cette thématique peu connue du grand public. Ce projet m'a été proposé par le duo d'improvisation libre Passerelles composé de Henrike Cantalogo au piano et de Sebastian Sarasa au saxophone.

La pièce a donc pris la forme d'une improvisation libre pour saxophone, piano préparé et avec live electronic.

Ce fut l'occasion pour moi d'expérimenter de nouvelles façons d'approcher la composition, de ne pas chercher à *faire* une composition mais de *faire-avec* ce duo. Ma posture a donc était d'essayer de mettre en place (ou simplement d'identifier) des relations dynamiques entre différents éléments et de trouver des façons d'influencer ses dynamiques pour mener à un résultat satisfaisant (dans le domaine sonore mais aussi en dehors).

C'est avec ce point d'entrée que nous nous focaliserons sur l'analyse de cette pièce et de sa démarche de création.

Nous allons voir que le *faire-avec* s'est développé à 2 niveaux :

- au niveau du matériau sonore de l'électronique dont le choix a été fait en prenant en compte le contexte du concert ainsi que le public
- au niveau du rôle donné au dispositif électronique

Pour ce qui est la prise en compte du contexte du concert et de son public, le concert étant dédié à l'écologie sonore, je me suis inspiré des démarches de composition d'Hildegard Westerkamp et de Barry Truax, en basant la pièce sur du field recording.

Dans la composition à base de paysage sonore les enregistrements de terrains sons utilisés afin de communiquer à l'auditeur l'expérience du lieu où ils ont été enregistrés. Dans ce cadre, les sons peuvent être transformés mais doivent rester reconnaissables la majorité du temps pour que l'auditeur puisse les reconnaître. Il faut donc composer avec ces sons et leur dynamique, leur sens et leur symbolique. Ils ne peuvent être considérés comme de la matière inerte manipulable à souhait.

Le choix du lieu s'est porté pour deux raisons sur le parc du chemin de l'île, situé au nord de Nanterre. D'abord afin de garder un lien avec l'écologie, et plus exactement l'écologie urbaine dans ce cas là.

Ce transfert de mode d'action de l'écologie vers la musique prend un degré d'abstraction par sa nature même de transfert mais pour autant la musique qui en découle cherche à garder un lien le plus concret possible avec l'écologie. Ce parc, qui longe la Seine, contient 7 bassins de phytoépuration où l'eau de la Seine est dépolluée. Sa végétation est aussi gérée de façon différenciée afin de multiplier les différents habitats et donc abriter une plus grande biodiversité.

La seconde raison de ce choix était la proximité du parc avec le conservatoire. Le public, provenant en majorité de Nanterre, avait ainsi de fortes chances de connaître ce parc et de pouvoir y accéder facilement. L'objectif était d'influencer la dynamique d'écoute entre le public et leur lieu de vie, déjà existante, mais avec l'espoir de l'affiner et de faire perdurer cette expérience en dehors du concert.

Je vais maintenant décrire rapidement le dispositif électronique avant d'en expliquer les implications en terme de *faire-avec*.

Le dispositif électronique est bien sûr une création de type *faire* dont la conception vise une réponse toujours identique, mais comme nous l'avons vu, ce type d'outil peut servir par la suite à infléchir une dynamique et donc à adopter un mode d'action de type *faire-avec*.

L'électronique était configurée pour deux modes de jeu.

Un premier mode basé sur l'utilisation de convolution simple entre le son des instruments et le field recording. Les sons provenant du field recording étaient multipliés par l'amplitude des fréquences présentes dans les sons instrumentaux. Le son résultant était donc le field recording doté du spectre de fréquences des sons instrumentaux. Lorsque ce mode de jeu était activé, l'électronique créait un halo autour des improvisations. La qualité sonore de ce halo était dépendante des sons présents dans le field recording.

Bien que permettant la découverte de sons inédits selon les paramètres choisis pour la convolution et les techniques de jeu employées par les improvisateurs, dans la majorité des cas, l'identification de la nature du field recording était impossible.

Le second mode de jeu venait palier cela. Il consistait simplement en la diffusion d'extraits de field recording allant jusqu'à 3 minutes. Cependant, cette diffusion était conditionnée par l'amplitude de jeu des instrumentistes. Lorsque ceux-ci jouaient très faiblement, ils étaient amplifiés et leurs sons venaient s'intégrer au field recording. Lorsqu'ils dépassaient un certain seuil, leur amplification était coupée et le volume du field recording se réduisait, adoptant un comportement « craintif ».

Maintenant que nous avons survolé les modes de l'électronique j'aimerais expliciter en quoi ce dispositif avait pour but de mettre le compositeur, ainsi que les improvisateurs, en situation de *faire-avec*.

Mon rôle était d'ajuster les paramètres de l'électronique, pour la convolution et pour le seuil de comportement « craintif » du field recording. Ainsi je ne participais pas directement à la création sonore mais je pouvais l'influencer, en changeant le comportement du dispositif électronique et donc de la dynamique entre électronique et improvisateurs. Ces changements avaient comme conséquences d'orienter, ou tout du moins de perturber, l'improvisation libre.

Je sélectionnais aussi les extraits de field recording qui étaient diffusés, influençant la forme de la pièce. Cette dernière étant en réalité une co-création qui se faisait sur l'instant, qui émergeait de l'ensemble des interactions tissées entre les deux improvisateurs et entre les improvisateurs et l'électronique.

Ma façon d'agir ressemblait donc à un pilotage, plus ou moins efficace, en testant différents paramètres pour l'électronique et en essayant de comprendre de quelle façon cela influençait les improvisateurs, leurs réactions m'influençaient aussi. En ceci elle se rapprochait des caractéristiques que confèrent les Larrère au pilotage, à savoir « une démarche attentive, empirique et précautionneuse, si sensible au contexte de production qu'elle doit toujours être adaptée et n'est guère reproductible à l'identique » (*op.cit.*, p.222).

Le résultat sonore entendu par le public lors du concert a été un résultat possible de cette démarche artistique parmi beaucoup d'autres, de par sa nature improvisée. Mais son aboutissement tenait aussi à sa capacité à stimuler une dynamique d'écoute entre l'auditeur et les paysages sonores qui composent son quotidien.

Conclusion

En conclusion, le modèle d'action du *faire-avec* peut être une piste intéressante à appliquer à la composition dans le cas où celle-ci cherche à se rapprocher de manières d'agir en écologie. Nous avons vu qu'adopter cette façon de penser la composition, c'est abandonner la recherche du contrôle absolu sur le domaine sonore qui mène forcément à la réduction de la complexité de la situation de concert. La création s'apparente alors à l'identification de dynamiques sur lesquelles le compositeur peut agir, les mettant alors en lumière pour le public.

Nous pouvons nous demander alors si le terme de *composer-avec*, pour parler plus spécifiquement de musique, pourrait être utilisé. Un travail théorique plus abouti est encore nécessaire pour permettre de définir clairement les implications de ce concept.

Par la suite, j'aimerais utiliser ce modèle d'action du *faire-avec* pour analyser des compositions créées pour des milieux naturels. Ce concept pourrait alors servir de grille de lecture afin d'identifier les dynamiques, cette fois réellement naturelles, avec lesquelles le compositeur a travaillé et les spécificités de ce type de démarche de création.