



**HAL**  
open science

## Notes de travail pour une écologie du son

Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Notes de travail pour une écologie du son. 2016. hal-01789643

**HAL Id: hal-01789643**

**<https://hal.science/hal-01789643>**

Preprint submitted on 11 May 2018

**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.

# Notes de travail pour une écologie du son

Makis Solomos

à paraître (en espagnol) dans la revue *Quodlibet*

## 0. INTRODUCTION (ABSTRACT)

Le présent article est programmatique : il expose une recherche en cours, tant individuelle que collective<sup>1</sup> ; pensé en termes de notes de travail, il a volontairement un caractère schématique et aborde plusieurs questions sans les développer. Il tentera d'abord de cerner la notion d'écologie par rapport à la musique et aux arts sonores, se centrant notamment sur l'expression « écologie *du son* » comme synonyme de prise de conscience de la focalisation sur le son qui caractérise la situation actuelle, et proposant de mettre en avant la notion de « milieu sonore » comme critique du son réifié. Puis, il donnera un contenu à la notion même d'écologie, prenant modèle sur la proposition de Félix Guattari de délimiter *trois écologies* : l'écologie environnementale, l'écologie mentale et l'écologie sociale. Il s'intéressera enfin aux évolutions notables qui surviennent dans la musique et les arts sonores travaillés par les trois écologies, évolutions qui, récusant l'enfermement de l'art dans la sphère du « surplus civilisationnel », sont à l'écoute de questionnements découlant des crises écologique, économique, sociale ainsi que de la crise des représentations que nous traversons et qui, pour cette raison, pourraient être qualifiées de *transitions* au sens de l'écologie politique : il sera notamment question du devenir de l'autonomie de l'art, de l'intégration d'une problématique éthique et de l'ouverture de l'esthétique à l'*aisthêsis*.

## 1. L'ÉCOLOGIE DU SON

### 1.1. Musique et écologie

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,

---

<sup>1</sup> Une première version de ce texte inédit a été donnée sous forme de communication orale à la journée d'études *Arts, écologies, transitions* organisée par TEAMeD et MUSIDANCE (Université Paris 8), INHA, février 2016. Il repose sur le projet d'un livre en cours de rédaction et dont le titre provisoire est *Pour une écologie du son. Une approche musicologique*. Il est lié aux recherches en cours du groupe de travail AIMÉE constitué de Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo et de moi-même, avec qui nous avons donné plusieurs publications : *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde / Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Art i decreixement / Arte y decrecimiento / Art et décroissance*, Girona, Documenta universitaria, 2016 ; *Musique et écologies du son. Propositions pratiques pour une écoute du monde* : revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°18, 2015 ; *Music and ecologies of sound. Theoretical and practical projects for a listening of the world*, revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* vol. 13 n°1, 2013-14 ; *Arts, ecologies, transitions. Processus de subjectivation et dé-croissances*, à paraître.

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*)<sup>2</sup>, 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 Krause<sup>3</sup>. 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 » (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 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

---

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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).

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'écoute<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>. 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 Westerkamp<sup>6</sup>.

## 1.2. L'écologie du son

Venons-en à présent à la notion moins courante d'« écologie du son », que je souhaiterais mettre en avant dans cet écrit. Elle est à mettre en relation avec la grande aventure des musiques modernes (musiques dites contemporaine, expérimentale, d'avant-garde..., instrumentales ou électroacoustiques, mais aussi rock, musiques électroniques de toute sorte...), dans lesquelles ont commencé à se glisser les arts dits sonores (bien que ceux-ci proviennent dans une large mesure des arts plastiques également). 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*<sup>7</sup>, 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

---

<sup>4</sup> Cf. Roberto Barbanti, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités* n°6, 2011, p. 11, 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 ».

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

siècles, fit naître la tonalité : eu égard à la musique la plus avancée du XX<sup>e</sup> siècle, on s'aperçoit avec le recul que le qualificatif d'« atonale » ne correspond qu'à son potentiel de destruction du passé, le recentrement sur le son, lui, en constituant la face constructive.

À partir du constat du recentrement de la musique sur le son, la référence à l'écologie est introduite pour indiquer la nécessité d'une *prise de conscience*. En effet, cette révolution paradigmatique introduit des mutations considérables non seulement dans le « matériau » musical (substitution du son au ton), mais également dans les processus de subjectivation, dans les stratégies compositionnelles et d'écoute, dans les modes d'être de la musique à l'égard de l'espace environnant..., en somme dans la substance même de ce qu'est un art – qu'on l'appelle musique ou art sonore. Il s'agit de penser le son dans sa relation à d'innombrables facteurs qui ne sont pas le son lui-même et de l'appréhender dans ses relations à ses multiples environnements : d'où l'expression écologie *du* son.

Cette prise de conscience peut également se déployer dans le territoire de la vie quotidienne et de l'usage quotidien des sons, un territoire exploré récemment par les études de son, les *sound studies*<sup>8</sup>. De même que la musique s'est recentrée sur le son, notre vie quotidienne s'est incroyablement remplie de sons, du fait notamment des technologies de reproduction sonore. En effet, le son accompagne aujourd'hui la vie des hommes comme il ne l'a jamais fait auparavant : tout se passe comme si l'on avait procédé à une sonorisation géante des espaces dans lesquels nous vivons, provoquant une hypertrophie de notre environnement sonore. Devons-nous, à la manière des partisans de l'écologie acoustique, condamner cette situation en parlant de pollution sonore ? Ce serait condamner également le plaisir pris aux sons... Le problème n'est pas tant la prolifération sonore que le manque de prise de conscience de cette prolifération, et, plus généralement, le fait que nos concitoyens ont peu conscience de l'idée même de son : on s'en rend très vite compte lorsqu'on leur demande d'écouter attentivement, car leur concentration est de faible durée. Par ailleurs, il est important ici de préciser de quel type de son nous parlons. La prolifération sonore en question ayant lieu grâce aux appareils de reproduction, il ne s'agit pas, le plus souvent, de « son » au sens avec lequel la plupart de nos concitoyens entendent encore cette notion : il ne s'agit pas d'un son produit ici et maintenant, mais de sons émis par des haut-parleurs, des téléphones portables, des installations sonores discrètes qui envahissent nos villes, etc., c'est-à-dire coupés de leur cause, reproduits – toujours identiques à eux-mêmes – ou produits électroniquement. Je ne partage pas la critique de la reproduction du son qu'effectuent souvent les partisans de l'écologie acoustique, et qui s'entend dans l'expression « schizophonie » forgée par Murray Schafer pour désigner le fossé entre un son acoustique et sa reproduction

---

<sup>8</sup> Parmi les très nombreuses études récentes en *sound studies*, citons Karin Bijsterveld, José van Dijck (éd.), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009 ; Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2010 ; Brandon LaBelle, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York, The Continuum, 2010 ; Jonathan Sterne (éd.), *The Sound Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2012 ; Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, University of California Press, 2013 ; Tom Rice, *Hearing at the Hospital. Sound, listening, knowledge and experience*, Sean Kingston Publishing, 2013 ; Claire Guieu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue, Philippe Woloszyn (éd.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

électrique<sup>9</sup>. Mais il est important de prendre conscience de la nature propre à ce type de sons et de développer une écoute adéquate, autrement grand est le risque de tomber dans le piège du fétichisme du son.

L'écologie *du* son serait cette prise de conscience : prise de conscience du recentrement sur le son tant dans la musique que dans la vie quotidienne, de la notion même de son, de la nature particulière des sons lorsqu'il y a reproduction, de la musique-comme-son et de la nouvelle écoute qui en découle.

### 1.3. Milieux sonores

Plus généralement, il s'agit de prendre conscience de la relation triangulaire entre le son, le sujet et l'environnement. L'écologie du son signifierait *prendre soin* des sons, car c'est à travers eux qu'on active l'écoute et c'est à travers eux que nous prenons également conscience du monde qui nous entoure – même lorsque les sons sont des sons reproduits, leur diffusion fait résonner l'espace dans lequel nous existons, au même titre que nos pas, lorsque nous marchons, nous font prendre conscience du lieu où nous nous trouvons, autant, sinon plus, que notre regard.

Cette prise de conscience consiste donc en une critique du son comme objet figé, réifié. Le son n'est pas un objet, il est un événement, il émerge, comme le fait remarquer Agostino Di Scipio<sup>10</sup>. Qu'il soit reproduit ou pas, il se déploie dans un tissu de relations. Que son contexte soit la musique ou la vie quotidienne, il apparaît dans une complexité, une complexion : on peut parler d'espace-son et de son-écouté pour souligner la relation d'indissociabilité à l'environnement et à l'écoute. Par ailleurs, il se déploie dans le temps, et c'est pourquoi la notion de « paysage sonore » est embarrassante. À vrai dire, l'expression la plus intéressante serait peut-être celle de *milieu sonore* : il n'y aurait pas des sons, mais des milieux sonores.

Le substantif de « milieu » utilisé ici renvoie à plusieurs références, et notamment au biologiste allemand Jakob von Uexküll et à son ouvrage publié dans les années 1930 *Milieu animal et milieu humain*<sup>11</sup>, ainsi qu'au philosophe français Georges Simondon. Pour nous limiter ici à ce dernier, dans sa philosophie, le concept de milieu « fait système avec d'autres concepts, à commencer par celui d'individuation, et avec une méthode qui accorde à la relation "rang d'être". [...] Le concept simondien de milieu permet de distinguer méthodologiquement entre l'*environnement*, objectif ou interindividuel, et le *milieu* d'individuation qui engage une véritable relation »<sup>12</sup>. Chez Simondon, le mot milieu est utilisé dans ses deux acceptions, « milieu », c'est-à-dire autour (environnement) et « mi-lieu », entre (centre). Pour donner sens aux extrêmes, à savoir l'individu et le milieu (plutôt que le sujet et l'objet, ou l'esprit et le monde), il faut partir

---

<sup>9</sup> Cf. Murray Schafer, *op. cit.*, chapitre 6.

<sup>10</sup> Cf. Agostino Di Scipio, « Objet sonore ? Événement sonore ! Idéologies du son et biopolitique de la musique », in Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos (éd.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, *op. cit.*, 2016, p. 35-46.

<sup>11</sup> Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, 1956. Traduction française Charles Martin-Freville : *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010.

<sup>12</sup> Victor Petit, « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », *Cahiers Simondon* n°5, 2013, p. 46.

du mi-lieu, à savoir la relation elle-même. « Commencer par le mi-lieu implique certes de ne pas commencer par l'individu, mais implique aussi de ne pas commencer par le milieu ! En effet, le milieu ne saurait exister comme tel avant l'individuation. Dire que l'individuation n'est pas une adaptation, c'est dire que l'individu et le milieu sont en *relation* et non en *rapport*, raison pour laquelle le milieu n'est ni antérieur ni extérieur à l'individuation »<sup>13</sup>.

Pour indiquer brièvement le sens que pourrait prendre l'expression « milieu *sonore* », nous pourrions simplement transposer les propos de Simondon. Voici un exemple de cette transposition avec deux citations du philosophe dont je transforme quelques termes :

« Il faut partir du devenir-son, de l'espace-son saisi en son centre selon la spatialité et le devenir, non pas d'un *son* substantialisé devant un *monde* étranger à lui ».

où « individuation » a été remplacé par « devenir-son », « être » par « espace-son » et « individu » par « son », la citation exacte étant :

« Il faut partir de l'individuation, de l'être saisi en son centre selon la spatialité et le devenir, non pas d'un *individu* substantialisé devant un *monde* étranger à lui »<sup>14</sup>.

Seconde citation :

« Individu et milieu ne doivent être pris que comme les termes extrêmes conceptualisables mais non substantialisables, de l'être en lequel s'opère l'individuation »<sup>15</sup>,

qui, transposée, devient :

« Son et milieu sonore ne doivent être pris que comme les termes extrêmes conceptualisables mais non substantialisables, de l'espace-son en lequel s'opère le devenir-son ».

Il est impossible dans les cadres de cet écrit de développer davantage la notion de « milieu sonore ». Signalons que l'hypothèse de la « niche acoustique » défendue par Bernie Krause pourrait en être une illustration<sup>16</sup>. Ajoutons que Simondon est également important du fait de la notion de « milieu technique », laquelle couronne son édifice, parce que, comme il était dit précédemment, lorsqu'on parle de son, le plus souvent, il s'agit d'un son émis par haut-parleur, c'est-à-dire dont le milieu est justement technique-technologique<sup>17</sup>.

## 2. LES TROIS ECOLOGIES

### Une approche guattarienne

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>14</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>16</sup> Cf. Bernie Krause : « The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing » (première publication : « Bioacoustics, Habitat Ambience in Ecological Balance », *Whole Earth Review*, #57, Winter, 1987) ; *The Great Animal Orchestra...*, *op. cit.*, chapitre 4 (trad. française : *Le grand orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2013).

<sup>17</sup> La notion de « milieu » est actuellement explorée dans plusieurs domaines. Je renvoie par exemple aux pratiques corporelles et à Feldenkrais : cf. Carla Bottiglieri, « Médialités : quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais », in Isabelle Ginot (éd.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, L'Étampes, L'Entretemps, 2014, p. 77-114.

Ce qui précède a permis de préciser – ne serait-ce que d’une manière sommaire – la notion d’écologie *du son*, qui constitue une entrée spécifique dans les nombreuses utilisations du mot écologie en relation avec la musique et les arts sonores et, plus généralement, avec l’art. Tentons à présent de préciser – d’une manière tout aussi sommaire car programmatique – le contenu de la notion même d’écologie.

Dans les approches de l’*acoustic ecology*, comme dans un nombre important de projets artistiques ou de travaux théoriques, on se réfère principalement aux questions environnementales. Les activistes environnementalistes ont leur pendant chez des artistes qui se saisissent de la crise climatique, de la menace pesant sur la biodiversité, de la soif de *wilderness* ou encore de causes et d’enjeux environnementaux locaux pour construire des projets artistiques auxquels s’associent parfois des actions militantes – activisme environnementaliste et activisme artistique sont même parfois indissociables. Quant au courant de l’*acoustic ecology*, la majeure partie des questions qui traversent l’ouvrage fondateur de Murray Schafer ou bien les numéros de la revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*<sup>18</sup> associent le mot écologie aux préoccupations environnementales, c’est-à-dire à ce que l’on continue à appeler nature.

Cependant, l’acception du mot écologie peut être élargie. Dans le groupe de travail AIMÉE, de même que dans mes développements sur la notion d’écologie du son, il est fait référence aux conceptualisations de Félix Guattari, lequel a œuvré en faveur de cet élargissement. Dans son petit manifeste de 1989 *Les trois écologies*, ainsi que dans une série de textes et entretiens publiés aux alentours de cette date et jusqu’à sa mort en 1992 (textes récemment réunis dans le livre *Qu’est-ce que l’écosophie ?*)<sup>19</sup>, Guattari développe l’idée qu’il y a trois écologies : l’écologie environnementale, l’écologie sociale et l’écologie mentale – l’interaction entre les trois donnant naissance à la pensée qu’il qualifie d’écosophique. (Au niveau politique, cette vision de l’écologie pourrait être associée au « sud », en opposition à l’écologie politique du « nord » qui élimine notamment le social.) Voici un extrait du début des *Trois écologies* :

« La planète Terre connaît une période d’intenses transformations technico-scientifiques en contrepartie desquelles se trouvent engendrés des phénomènes de déséquilibres écologiques menaçants, 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. [...] 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. [...] 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-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 »<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> <http://wfae.net/journal/>

<sup>19</sup> Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989 et *Qu’est-ce que l’écosophie ?*, textes présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Lignes / imec, 2013.

<sup>20</sup> Félix Guattari, *Les trois écologies*, *op. cit.*, p. 11-12.

## Les trois écologies et la musique (ou les arts sonores)

Eu égard à la musique et aux arts sonores, penser tout d'abord la première des trois écologies, celle environnementale, permet de revisiter le débat des relations entre musique et nature dans un contexte élargi. Il pourrait être question des frontières entre sons musicaux et sons environnementaux ou animaliers (chants d'oiseaux notamment, dont les musiciens s'inspirent depuis toujours) – je renvoie ici au travail bien connu de Steven Feld qui a montré la non-dissociabilité de la musique et de l'environnement naturel dans les sociétés qu'il a étudiées<sup>21</sup>. Cet élargissement permet, dans une certaine mesure, de concilier perspective historique et perspective évolutionniste. Une autre thématique forte des pratiques artistiques actuelles liées à l'écologie environnementale – qui couvre un vaste champ allant des projets artistiques de type *field recording* à des pratiques *in situ* (tels que les « concerts de cloches » que Llorenç Barber a eu l'occasion de réaliser dans plusieurs villes<sup>22</sup>) en passant par les compositions à base de paysages sonores<sup>23</sup> – est liée à la notion de *lieu*, qui, elle-même, peut être abordée de multiples manières<sup>24</sup>. Il serait impossible ici ne serait-ce que d'établir une simple liste de questions musicales et sonores liées à l'écologie environnementale, car elle serait interminable : de Xenakis composant à l'aide d'automates cellulaires permettant de modéliser des tourbillons<sup>25</sup> aux activistes écologistes enregistrant des sons de banquises polaires en train de fondre du fait du changement climatique ou s'intéressant aux « voix glacées » de l'Antarctique<sup>26</sup>, le programme de travail est vaste !

Ensuite, penser le mental en termes d'écologie permet de revenir sur des questions importantes pour la musique, pour les développer dans un nouveau contexte. On peut ainsi se référer à la question classique des « effets » de la musique ou du « pouvoir » du son, depuis le débat antique sur l'*éthos* des modes jusqu'aux théories actuelles sur l'émotion musicale<sup>27</sup>. On peut également étudier les multiples formes d'expériences de subjectivation<sup>28</sup>, mais dans une

---

<sup>21</sup> Cf. Steven Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982. Deux rééditions, augmentées de Préfaces et d'un Postscript : 1990 et 2012.

<sup>22</sup> Cf. Ainhoa Kaiero Claver, « Les concerts de cloches de Llorenç Barber et la conception postmoderne de l'espace urbain », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* n°12, 2010.

<sup>23</sup> Pour une analyse d'une composition de Hildegard Westerkamp basée sur des paysages sonores, cf. Antoine Freychet, Frédéric Duhautpas, Makis Solomos, « Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale* n°76, 2015, p. 34-42.

<sup>24</sup> Cf. par exemple Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, 1987 et Katharine Norman, « Listening Together, Making Place », *Organised Sound* vol. 17 / Special Issue 03, 2012, p. 257 - 265.

<sup>25</sup> Cf. Makis Solomos, « Cellular automata in Xenakis's music. Theory and practice », in Anastasia Georgaki, Makis Solomos (éd.), *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athènes, Université d'Athènes, 2005, p. 120-137

<sup>26</sup> Cf. Bernadette Hince, Rupert Summerson, Arnan Wiesel (éd.), *Antartica. Music, sounds and cultural connections*, Australian National University Press, 2015.

<sup>27</sup> Cf. Patrick N. Juslin, John A. Sloboda (éd.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

<sup>28</sup> La notion de « subjectivation », qui renvoie à un processus, se substitue ici de manière utile à la question classique de la subjectivité : cf. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, op. cit., p. 275-52 ; Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, introduction.

perspective écologique. Au cœur de cette écologie se trouve bien entendu la question déjà évoquée de l'écoute, le « tournant écologique » de l'art étant en grande partie caractérisé par le développement d'un « art de l'écoute » – et pas seulement en musique ou dans les arts sonores<sup>29</sup>. Par ailleurs, un débat important, qui a commencé récemment – avec un peu de retard sur d'autres arts – dans la communauté musicale et musicologique, porte sur l'utilisation du son à des fins de violence : nous y reviendrons à la fin de cet article.

Quant à la troisième écologie, celle sociale, il est difficile de comprendre comment elle peut être oubliée ! L'« environnement » du son et du sujet auditeur n'est-t-il pas tout autant la société que l'espace physique dans lequel se déploie le son ? Les émotions musicales ne sont-elles pas elles aussi socialement structurées ? Critiquant la théorie de l'autonomie de la musique, Hildegard Westerkamp cite l'anthropologue de la musique Allan P. Merriam, dans son ouvrage classique *The Anthropology of Music* (1964) : « Le noyau de l'hypothèse dans l'esthétique occidentale concerne l'attribution de qualités produisant de l'émotion à la musique conçue strictement comme du son. Ceci signifie que, dans la culture occidentale, étant en mesure d'abstraire la musique et de l'appréhender comme une entité objective, nous attribuons au son lui-même la capacité de provoquer des émotions »<sup>30</sup>, en ajoutant : « En d'autres termes, l'esthétique occidentale sépare l'expérience de la musique de son contexte social. Lorsqu'on est ému de la sorte par la musique, on est ému de manière *interne*, privée, en tant qu'individu »<sup>31</sup>. Inversement, l'approche écologique, à l'opposé de maintes approches sociologiques, suggère que cet environnement que constitue la société est également un véritable « milieu » (au sens précédemment donné), en interaction permanente avec le son et le sujet. Elle permet par conséquent de réexaminer les relations musique-société en évitant le piège des théories du reflet et en repensant la dialectique autonomie-hétéronomie énoncée par Adorno. Eu égard aux pratiques artistiques actuelles, il est important d'enrichir le débat écologique (au sens étroit du terme de l'écologie environnementale) en incluant les questions sociales, en s'intéressant par exemple aux débats actuels sur les actions artistiques collectives ou sur les communs.

Le plus difficile dans ce vaste programme de travail qui vient à peine d'être ébauché est, dans la perspective guattarienne, l'approche écosophique, c'est-à-dire l'interaction entre les trois écologies. Cette difficulté – qui, dans une certaine mesure, explique l'échec de l'écologie politique énoncée par Guattari – constitue l'un des points fondamentaux de l'évolution en cours du débat sur art et écologie. Cependant, dans les faits, c'est-à-dire dans les pratiques artistiques, on observe souvent une convergence entre les trois écologies : de nombreuses réalisations

---

<sup>29</sup> Cf. Guy Cools, « The Art of Listening », in Guy Cools, P. Gielen (éd.), *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*, Amsterdam, Antennae, 2014, p. 44-55, qui développe ce thème en relation avec la danse.

<sup>30</sup> « The core of assumption in Western aesthetics concerns the *attribution of emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound*. By this is meant that we in Western culture, being able to abstract music, and regard it as an objective entity, credit sound itself with the ability to move the emotions » (Allan P. Merriam citée par Hildegard Westerkamp, *Listening and Soundmaking: A Study Of Music-As-Environment*, master thesis, Simon Fraser University, 1988, p. 71).

<sup>31</sup> « In other words, the Western aesthetic separates the experience of music from its social context. When one is moved by the music in that sense, one is moved *internally*, privately, as an individual » (Hildegard Westerkamp, *Listening and Soundmaking*, *op. cit.*, p. 71).

artistiques qui se réclament de l'écologie environnementale ont des échos importants en direction des deux autres écologies, et il en va de même si l'on part de l'une des deux autres écologies.

### 3. À PROPOS DES TRANSITIONS ESTHÉTIQUES

#### 3.1. « Transitions »

Après avoir évoqué le contenu de la notion même d'écologie, il reste un dernier point à examiner : les mutations esthétiques qu'entraîne le tournant écologique et écosophique de l'art. À l'écoute de questionnements découlant des crises écologique, économique ou sociale ainsi que de la crise des représentations, les artistes sont à la recherche de nouvelles formes de création et de pensée artistiques. Nous proposons d'utiliser la notion de *transition* – bien connue dans la sphère de l'écologie politique – pour aborder des évolutions, radicales ou modérées, qui ne relèvent pas des mutations ou ruptures qu'il est d'usage d'étudier dans l'art moderne : les « mutations » et « ruptures » sont davantage d'ordre formel, alors que les pratiques de transition dont il est question pourraient même aller jusqu'à redéfinir la notion d'art en tissant autrement les rapports de ce dernier avec l'environnement, la société et la subjectivation. Ces pratiques (performances interagissant avec l'environnement, promenades sonores, pratiques collectives liées à des projets sociaux<sup>32</sup>...) explorent la relation au milieu ainsi que les contiguïtés avec les expériences de la vie quotidienne ou encore les actions citoyennes.

#### 3.2. L'autonomie de l'art

Les pratiques artistiques de transition critiquent l'idée d'*autonomie de l'art*. Certes, les positions d'Adorno sur la relation précédemment mentionnée entre autonomie et hétéronomie « sauvent » en quelque sorte l'art moderne – qu'on pourrait autrement qualifier de « formaliste ». Chez Adorno, l'art autonome ne se déleste de ses fonctionnalités sociales que pour se poser en critique de la société. Lisons le début du dernier chapitre de sa *Théorie esthétique* : « L'art n'est social ni à cause du mode de sa production dans laquelle se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production, ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. *En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de s'opposer aux normes sociales existantes* et de se qualifier comme “socialement utile”, il critique la société par le simple fait qu'il existe, ce que désapprouvent les puritains de toute obédience »<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> En France, sont considérées comme « sociales » des pratiques artistiques locales subventionnées par des villes ou des régions et dont les répercussions sociales sont considérées comme plus importantes que le contenu artistique. Cette situation est symptomatique d'une société qui oppose « art » et action sociale. Mais il va de soi que le tournant écologique peut précisément contredire cette perspective !

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduction M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, p. 19 ; je souligne.

Cependant, comme nous l'avons vu précédemment avec Hildegard Westerkamp et son commentaire des travaux d'Allan P. Merriam, cette position ne suffit plus aujourd'hui, car, du côté de la réception, elle renvoie à l'individu atomisé, que le capitalisme a transformé en consommateur : l'individu étant totalement isolé dans l'acte d'écoute pure, ses émotions peuvent devenir des produits à vendre, sans aucune force critique. Du côté de l'objet artistique, étant donné le fait que la musique s'est focalisée sur le son, la « chose spécifique en soi » dont parle Adorno risque d'être également un pur produit de consommation : le son réifié dont nous parlions pour commenter la nécessité d'introduire une écologie *du* son. D'une manière plus générale, l'art moderne d'aujourd'hui, par son autonomie précisément, apparaît parfois comme un redoublement du monde et de son oppression. Ainsi, dans le petit univers de la musique dite contemporaine, où quelques compositeurs parviennent à vivre de commandes, règne parfois un productivisme effréné, une concurrence ardue, un individualisme exacerbé et une communication parasitaire qui tendent à n'offrir que la copie fidèle de notre société où domine l'*Homo œconomicus* et non une résistance critique.

### 3.3. L'éthique de l'art

Sans renoncer à l'autonomie de l'art, de nombreux artistes et théoriciens, de même que des auditeurs et des citoyens, posent aujourd'hui la question de la *responsabilité de l'artiste*, de son engagement dans les problèmes actuels. En d'autres termes, il s'agit d'adjoindre à l'esthétique une dimension *éthique*, souvent en relation avec un questionnement d'ordre politique et/ou écologique<sup>34</sup>. Se développe ainsi un paradigme esthétique-éthique, ou « esth-éthique »<sup>35</sup>, paradigme avec lequel se positionnent de nombreux artistes s'interrogeant sur les questions écologiques, environnementales, mentales ou sociales.

Pour la musique et les arts sonores, le débat sur la violence que peut provoquer le son a joué un rôle important dans la prise de conscience de la nécessité de développer ce paradigme. Ce débat se pose à propos de l'utilisation du son à des fins de torture. S'opposant à la guerre que son gouvernement menait en Irak, la musicologue américaine Susan Cusick a publié des articles scientifiques qui ont eu un retentissement important car, sur la base de témoignages qui, à l'époque, étaient difficiles à obtenir, ils détaillaient les tortures sonores infligées par l'armée américaine dans les prisons irakiennes ou à Guantánamo<sup>36</sup>. Réfléchissant *a posteriori* aux

---

<sup>34</sup> Cf. entre autres : Andrea Vestrucci (éd.), *Éthique et esthétique. La responsabilité de l'artiste*, revue *Filigrane. Musique, esthétique, sciences société* n°14 ; Guy Cools, P. Gielen (éd.), *The Ethics of Art...*, *op. cit.*

<sup>35</sup> Cf. Roberto Barbanti, *Métamorphoses du médium dans l'art du XXe siècle à nos jours. Multimédialité et ultramédialité*, thèse de synthèse présentée en vue d'obtenir l'Habilitation à diriger les recherches, Université Paris 8, 2012.

<sup>36</sup> Cf. notamment Suzanne Cusick, « “You are in a place that is out of the world” : Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror” », *Journal of the Society for American Music* vol. 2/1, 2008, p. 1-26. Parmi d'autres travaux sur l'utilisation de la musique et du son à des fins de torture, je cite : Katia Chornik, « Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations with an ex-Agent of Pinochet's Secret Police », *The World of Music* vol. 2 n°1, 2013, p. 51-66 ; Anna Papaeti, « Music and 'Re-education' in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947-

implications de ces pratiques, elle se demande : « Comment la transformation en arme du son et de la musique a-t-elle affecté les pratiques musicales et acoustiques, *a priori* civiles, que nous croyons connaître ? Comment les pratiques musicales et acoustiques, *a priori* civiles, ont-elles affecté la transformation en arme de la musique et du son ? »<sup>37</sup>. Je pense que de nombreux musiciens et artistes sonores se penchent sur ce type de questions, qui relèvent directement de l'écologie du son. L'étude de l'utilisation du son comme arme, que la technologie a rendue possible (usages policiers et militaires)<sup>38</sup>, renvoie au même type de questionnement.

### 3.4. De l'esthétique à l'*aisthèsis*

Ces questionnements introduisent un dernier point : la possibilité d'élargir l'idée d'« esthétique » afin de revenir à son étymologie – la sensation, la perception. Par exemple, eu égard à la musique, quittant les problèmes étroits de la théorie musicale et de l'esthétique musicale, on pourrait élargir notre réflexion sur le sonore en nous référant à la notion d'« atmosphère acoustique » développée par Gernot Böhme<sup>39</sup>. Cette notion reprend partiellement le point de vue initial de Baumgarten – à qui l'on fait remonter en général l'autonomisation de l'esthétique en tant que sphère propre à l'art – de l'esthétique comme *aisthèsis*, en le remodelant en tant que théorie générale de la perception. L'idée que la musique serait l'art « atmosphérique » par excellence a pour mérite de reformuler la question ancestrale de l'effet émotionnel de l'art des sons sur l'auditeur et de la faire passer de la sphère privée à la sphère publique : elle nous permet d'expliquer cet « effet » par la constatation que la musique consiste en une modification de l'espace qu'expérimente le corps. En ce sens, faire de la musique, inventer du son, c'est participer à la vie quotidienne, c'est tenter de l'améliorer en nous rendant plus sensible à notre environnement, à nos concitoyens, à notre propre corps et esprit.

---

1955) to Giaros (1967-1968) », in *Torture. Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* vol. 33 n°2, 2013, p. 34-43.

<sup>37</sup> Suzanne Cusick, « Afterword to “You are in a place that is out of the world...” : Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror” », *Transposition* [En ligne], 4 | 2014, <http://transposition.revues.org/493>.

<sup>38</sup> Cf. : Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge. (Massachusetts), The MIT Press, 2010 ; Juliette Volcler, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011.

<sup>39</sup> Cf. Gernot Böhme, « Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics », *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* n°1, 2000, p. 14-19.