

Université de Paris-8
UFR Arts
Département de musique

Ecologie sonore et sons fixés
Des concepts aux pratiques

Vincent GUIOT

Mémoire de Master 2
Sous la direction de Makis SOLOMOS

Juin 2016

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord mon directeur de recherche Makis Solomos, qui me soutient depuis le début dans mes projets de recherche comme dans mes projets artistiques. Merci pour la confiance qu'il continue de me porter.

Merci à Joël Heuillon de s'être une nouvelle fois porté volontaire pour relire mon mémoire. Merci pour son aide dans l'élaboration de mes idées.

Un chaleureux merci à ma sœur pour son implication sur la phase finale de mise en forme de mon mémoire.

A mes parents pour leur confiance, leur écoute, leur soutien.

INTRODUCTION

« Si la génération précédente se passionnait pour savoir comment faire de la musique, celle d'aujourd'hui se demande d'abord et surtout pourquoi et pour qui ».¹

Cette citation de François-Bernard Mâche résume bien ma propre situation. Le « comment » faire de la musique aujourd'hui m'a poussé dans un premier temps à explorer des mondes musicaux variés tels que la pop, le jazz, et plus récemment les musiques électroacoustiques et expérimentales. Cependant l'accès de la musique s'est ouvert considérablement ces dernières décennies grâce à l'explosion d'internet d'une part, et le développement technologique des *home studios**² d'autre part. Faire de la musique est devenu plus facile et décomplexé. Actuellement, nombre de musiciens, amateurs et professionnels, se forment en autonomie et à moindre coût grâce aux vidéos *youtube*, aux tutoriels gratuits et autres démonstrations audio-visuelles libres d'accès sur internet. Cette démocratisation de la musique n'entraîne cependant pas automatiquement un questionnement quant à la manière dont nous la faisons et nous la consommons. Ces deux pôles sont pourtant selon moi, à l'heure de la consommation de masse de « produits artistiques », essentiels à questionner pour comprendre et préserver le poids de la voix artistique dans les mutations qui secouent la société d'aujourd'hui. Or, cette « voix » est, je pense, plus que nécessaire dans une époque où le monde entier prend conscience de l'ampleur des crises environnementales, sociales et politiques qui le frappent. « L'art est inutile et donc essentiel ! »,³ disait Oscar Wilde ; il constitue en effet potentiellement un exemple de partage social déconnecté de l'obsession de posséder, un rempart face au règne du consumérisme. Bernard Maris parle d'« échange intellectuel », et l'oppose à l'échange marchand. « Dans un échange intellectuel, celui qui donne ne perd rien et celui qui reçoit prend mais ne dépossède pas l'interlocuteur. Le savoir, la connaissance, l'art, peuvent ainsi être partagés et “consommés” par tous. »⁴. Cependant il est évident que l'art que l'on fréquente au quotidien représente à la fois un écart dans notre société consumériste et son produit de consommation par excellence.

En tant que musicien, ma question est la suivante : comment puis-je aborder la musique au travers du contexte de crise humanitaire qui se déploie autour de nous ?

1 MACHE François-Bernard, « La création musicale d'aujourd'hui », Cultures, Vol I, n°1, Paris, UNESCO, 1973, pp. 107-117 ; repris dans François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 133 (texte daté du 24 septembre 1972)

2 Le signe * renvoie à un Lexique, (Cf p. 112)

3 in LATOUCHE Serge, *Petit traité de la décroissance sereine*, éditions Mille et une nuits, octobre 2007, p. 158

4 MARIS Bernard, in LATOUCHE Serge, *Ibid.*

« Nous avons commencé à souffrir du désir de gigantisme. Nous croyions que faire de grandes choses était un bien. C'est une maladie. Nous devons penser à des petits projets, à de petites choses. »⁵

Comme le dit Nehru, je pense qu'il est essentiel pour chacun de quitter sa toute puissance égoïste, une toute puissance guidée par la consommation boulimique de confort. Reconsidérer l'importance de notre environnement, favoriser le développement personnel et social en revenant à une échelle humaine semble être les éléments principaux défendus par les mouvements écologiques pour résoudre les différents problèmes que nous traversons.

En ce qui concerne l'objet de ce mémoire, il s'agira de réfléchir principalement aux initiatives écologiques touchant à mon domaine d'expression artistique principal : la création sonore sur support. Par cela, je pense principalement aux musiques et initiatives sonores créatives issues des arts de l'enregistrement, qui n'existent que par le support. Au sein d'appellations telles que tels que « musique acousmatique », « fiction radiophonique », « *fieldrecording* », etc. j'étayerai mon exploration du potentiel écologique de ces musiques avec le récit d'expériences artistiques personnelles.

« Trois écologies, trois problèmes »⁶

Le mot « écologie » vient du grec ancien *oïkos* « la maison », et *logos* « la parole, la raison », ce qui par extension signifie l'étude de notre lien à l'environnement. Le philosophe Félix Guattari parle lui d'« écosophie », c'est-à-dire de « sagesse, savoir, connaissance de la maison », et met l'accent sur le fait que cet environnement est triple. En effet, Il s'agit de se questionner à la fois quant à notre lien avec la nature (écologie environnementale), aux autres (écologie sociale) et avec notre propre univers mental (écologie mentale) pour finalement parler de trois pôles interdépendants et nécessaires pour le bon fonctionnement de notre « maison », la Terre.

Pour revenir à mon sujet, et sachant maintenant que l'écologie s'articule autour de plusieurs concepts, il va s'agir pour moi de voir quels outils expressifs je peux utiliser en tant que compositeur pour inscrire mon travail de création sonore sur support dans une dynamique écologique.

Je vais explorer la question à travers trois chapitres, pour les trois niveaux d'écologies que je viens de définir. Chaque partie sera l'occasion pour moi de réunir à l'aide d'outils conceptuels certaines initiatives écologiques de créations sonores personnelles ou extérieures à mon propre travail.

5 NEHRU Jawaharlal, in LATOUCHE Serge, *Le pari de la décroissance*, éditions Pluriel, 2010, p. 241

6 LE MOINE Benoît, article en ligne, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique » (consulté le 15/06/16) <http://benoitmoineart.over-blog.com/pages/Felix-guattari-l-ecosophie-comme-metamodelle-esthetique-et-politique-4605935.html>

CHAPITRE I. Ecologie environnementale & création sonore

« Les problèmes environnementaux vont jusqu'aux possibilités mêmes de la vie : il ne s'agit plus seulement d'un problème de biodiversité, mais de l'ensemble du possible de la vie sur terre qui est en jeu. »⁷

Lutter contre l'art en grande surface, c'est lutter contre la banalisation marchande. Serge Latouche incite ainsi à oeuvrer pour un certain « réenchantement du monde »⁸ qui pour Jacques Godbout, est inhérent au travail de l'artiste : « L'artiste rappelle à l'individu moderne que, quoi qu'il fasse, il est condamné à une forme quelconque d'animisme s'il veut que les choses aient un sens [...] L'artiste témoigne peut-être du fait que l'animisme est la seule philosophie qui respecte les choses et l'environnement, une philosophie adaptée à l'esprit du don qui circule dans les choses, et dont la modernité nous a coupé »⁹. C'est à partir de cette dernière idée que je me propose d'aborder ce premier chapitre, c'est à dire autour du lien entre l'art et l'environnement.

Je me propose de différencier quatre relations entre artiste, musique et environnement qui, comme nous le verrons, représentent des engagements très différents :

- Créer *à propos* d'un lieu
- Créer *avec* un lieu
- Créer *pour* un lieu
- Créer *par* un lieu

Créer dans un lieu, ce n'est pas forcément établir de relation particulière entre lui, l'oeuvre et l'artiste. On peut ainsi presque créer dans un lieu, mais sans lui, ce qui semble a priori prendre un chemin risqué, quel que soit d'ailleurs le style de musique : ce serait faire un concert sauvage de techno dans une église ou faire chanter un chœur de Bach dans une chambre anéchoïque*. On imagine bien que cela pourrait engendrer des contresens de taille.

7 LE MOINE Benoît, Article en ligne, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique » <http://benoitlemoineart.over-blog.com/pages/Felix-guattari-l-ecosophie-comme-metamodelle-esthetique-et-politique-4605935.html> (consulté le 15/06/16)

8 LATOUCHE Serge, *Petit traité de la décroissance sereine*, éditions Mille et une nuits, Octobre 2007, (Résumé)

9 GODBOUT Jacques, « Les conditions sociales de la création en art et en sciences », in *Revue du MAUSS*, n°24

Dans la musique électroacoustique, les oeuvres en multiphonie transposées d'une salle de concert à une autre, s'insèrent également dans cette catégorie à moins qu'un ingénieur du son (qui doit assumer alors une responsabilité plus importante que d'habitude) ou que le compositeur lui-même n'effectue les opérations nécessaires dans son œuvre (filtrage, taux de réverbération, spatialisation, etc.), le système de diffusion (positionnement/placement des enceintes, filtrage, puissance d'amplification, etc.), ou la salle (ajout de matériaux absorbants, réfléchissants, etc.) afin de pallier les différents problèmes que le lieu peut poser à la qualité de diffusion de l'oeuvre, conçue initialement en studio.

1. Créer à *propos* du lieu

Créer à *propos* d'un lieu, c'est proposer un travail de création sonore témoignant d'un lieu, d'un environnement, mais le restituer en public dans un lieu autre. Il s'agit de créer *avec* un lieu¹⁰, mais en temps différé : la prise de son devient le seul moment du processus où le compositeur entretient une relation privilégiée et créative avec l'environnement. La suite du processus de réalisation (le travail en studio) ainsi que le processus de restitution (concert, diffusion radio, internet, etc.) se situent eux dans un espace et un temps différents de celui de la captation.

a) *Field recording* : le témoignage d'un environnement

. Field recording & Land art

« Utiliser des sons de l'environnement pour en faire la base d'une production artistique est une démarche proche de celle du *Land Art*. »¹¹

Le *field recording* généralement traduit en français simplement par « prise de son » ou « enregistrement de terrain » désigne à l'origine la fixation de paysage sonores – nous reviendrons plus bas sur ce terme – à l'aide des techniques d'enregistrement audio. Actuellement ce terme est donné à l'un des mouvements esthétiques liés à l'écologie sonore, et qui consiste en l'enregistrement puis la mise en écoute de portions temporelles d'environnements soigneusement choisies par l'artiste. Le *field recording* se rapproche fortement de la pratique audio-naturaliste consistant à récolter les sons du monde. Cependant, la différence réside dans le fait que cette dernière a pour but la conservation des sons, leur archivage, plus que la mise en avant de la dimension sonore comme porteuse d'une valeur artistique en soit.

10 Voir 2. Créer *avec* un lieu, p. 13

11 GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, p. 60

Dans la citation présentée supra, Alexandre Galand compare le *field recording* au *Land art* dans le rapport très direct que ces deux arts entretiennent avec l'environnement. Le *Land Art*, historiquement le premier véritable art *in situ* – sur lequel nous reviendrons plus tard¹² - se développe dans les années 1960, dans la rencontre de deux facteurs : d'une part la naissance d'une conscience écologique et d'autre part l'émancipation de la galerie et du marché de l'art.

« L'oeuvre d'art n'est pas posée dans un lieu, le lieu même est l'oeuvre d'art »¹³

Alexandre Galand nous fait également remarquer que « cette volonté de “sculpter” le paysage, d'en utiliser des fragments pour créer une nouvelle entité n'est pas totalement étrangère à ce qu'accomplissent certains des praticiens sonores envisagés plus loin »¹⁴, en l'occurrence les *field-recordistes*. En effet, c'est cette même pensée conceptuelle qui anime le *field recording*, à deux différences près cependant : tout d'abord l'un n'est pas un art sonore alors que l'autre oui ; ensuite si le *Land Art* est in-déplaçable, le *field recording* du fait qu'il n'existe que de par sa forme d'objet décontextualisé (du son sur support), est lui destiné à pouvoir investir d'autres espaces.

Quoi qu'il en soit, le *field recording* fait bien partie des arts adoptant une démarche d'écologie environnementale car sa pratique accorde au lieu sonore capté le statut de pure oeuvre d'art, de socle artistique.

. *L'importance du contexte*

« A l'origine, j'ai entamé une pratique d'enregistrement de terrain en m'intéressant à la vie sauvage, mais je me suis rapidement rendu compte qu'il est impossible d'ignorer tous les autres sons. »¹⁵

Comme nous le fait remarquer ici Peter Cusack, cette pratique implique une ouverture importante de l'écoute du preneur de son qui ne peut finalement pas isoler un son de son contexte. En effet, bien que cela soit techniquement souvent impossible, cela dénature surtout complètement la prise de son qui se voit enlevée outre son authenticité, sa richesse acoustique ainsi que toutes informations sonores rendant compte des relations pouvant exister entre un sujet – par exemple un animal – et son environnement. Le *field recording* est donc également une pratique d'écologie environnementale pour l'importance qu'elle accorde au contexte d'une prise de son.

12 Voir infra, le point 3. Créer *pour* un lieu, p. 17

13 HEIZER Michael, in GALAND Alexandre, *op cit.*

14 GALAND *Ibid.* p. 60

15 CUSACK Peter, in GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, p. 70

. *Les postures du fieldrecording*

Comme je l'ai dit quelques paragraphes supra, le *field recording* « consiste en l'enregistrement puis la mise en écoute de portions temporelles d'environnements soigneusement choisies par l'artiste »¹⁶. L'enregistrement de ces « portions sonores » est soumis également au choix de la technique de prise de son, à savoir :

- Microphone statique sans opérateur ou avec opérateur à distance (à l'aide de moyens de transmission)
- Microphone statique avec la présence d'un opérateur
- Microphone et opérateur en mouvement

. *Ecoute & improvisation*

Si les deux premières options laissent totalement l'expressivité sonore à la charge du lieu avec un opérateur s'effaçant quasi totalement de l'environnement, la dernière présente elle une façon beaucoup plus dynamique pour celui-ci d'envisager la prise de son. En effet, dès lors que le preneur de son s'investi dans son rapport à l'environnement, il apparaît la notion d'improvisation ; un aspect qui s'approche par ailleurs de l'univers conceptuel de l'écologie de l'esprit.

« Pour moi il y a de forts parallélismes entre les pratiques du *field recording* et de la musique improvisée. Pour les deux, vous devez constamment vous positionner par rapport à votre écoute, réagir rapidement à de nouvelles situations et être ouvert aux changements inattendus. »¹⁷

Peter Cusack nous dépeint ici une facette essentielle du preneur de son en nous faisant remarquer que ses qualités d'écoute se renforcent lorsqu'il devient véritablement acteur de la prise de son.

Finalement, si dans les deux premières options l'artiste choisit de disparaître au profit du sujet de l'enregistrement, la dernière option montre elle un rapport moins radical entre les deux, un rapport plus équilibré, d'égal à égal vis à vis de la création. Quoiqu'il en soit, dans les trois cas nous pouvons parler d'une rupture majeure avec le domaine de la composition plus classique : « l'égo-centrisme » du compositeur laisse place à « l'éco-centrisme » de la création¹⁸ par l'équilibre ainsi instauré entre l'artiste et l'environnement.

16 Voir . *Field recording & Land art* p. 6

17 CUSACK Peter, in GALAND Alexandre, *Ibid*

18 Voir . *Rejet d'un « ego-centrisme » / Recherche d'un « eco-centrisme »* p. 104

. *Schizophonie : avantages & inconvénients*

« Le traitement pourra être le plus minimaliste possible. L'enregistrement, quasi laissé à l'état brut, s'apparente à un *ready-made* tel que le concevait Marcel Duchamp, c'est-à-dire un "objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste". Non transformé, il est dissocié de son environnement originel pour être écouté sur disque ou par le biais des haut-parleurs de la salle de concert. Il acquiert dès lors une signification nouvelle pour l'auditeur. »¹⁹

Comme le dit ici Alexandre Galand et comme nous avons pu déjà l'évoquer dans le premier paragraphe de cette partie sur le *field recording*, la dimension minimale de cette pratique qui confère à un son le statut d'œuvre simplement par la sélection proposée par l'artiste, engendre un champ perceptif et conceptuel bien particuliers.

Tout d'abord revenons sur la décontextualisation du son d'un lieu par sa fixation sur support audio :

« Le *field recording* est l'instrument d'une documentation ayant pour but une recomposition du paysage sonore. Mais elle est tout autant, un facteur de déséquilibre. En permettant d'écouter un son en l'absence de sa source, en coupant le son de son contexte, elle crée ce que Schafer nomme une situation de schizophonie, rupture entre le son original et sa reproduction, phénomène par lequel le son est détaché de son contexte, de son propre paysage. »²⁰ nous dit Pauline Nadrigny à propos de l'essai de Schafer. Yannick Dauby nous en propose une lecture similaire avec l'exemple ici de la phonographie : « la phonographie, entre autre, permet une démultiplication de l'échelle de distance spatio-temporelle entre l'écoute des sons fixés et leur origine. »²¹

Le *field recording* est sans doute la pratique acoustique artistique la plus « schizophonique » dans le sens où elle extrait directement un objet sonore - donc uni-sensoriel - discontinu d'un milieu multi-sensoriel continu à l'aide des techniques d'enregistrement, et surtout en ne mettant en avant que cet objet pour ce qu'il représente, ce qu'il évoque, ce qu'il signifie, ce qu'il fait découvrir. Le produit artistique qui découle d'une telle pratique est ainsi très paradoxal : là où le créateur prône le son pour lui-même et son contexte, faisant d'une simple prise de son un objet d'art dans son plus simple appareil, il sépare cependant complètement le son de son contexte, en le privant à la fois des autres données sensibles et non-moins importantes que sont la vue, l'odorat et le toucher, mais aussi en créant une rupture temporelle de taille puisque l'on isole par conséquent un court fragment de l'évolution permanente du milieu en question.

19 GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, p. 66

20 NADRIGNY Pauline, « Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel », article en ligne, <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/> (Consulté le 14/01/14)

21 DAUBY Yannick, « Paysages sonores partagés », article en ligne, <http://psonic.free.fr/2010/Artistes/yd/yauby-pspartages.pdf> (Consulté le 14/01/14)

Si l'on peut, au vue des ces remarques, hésiter quant à la dimension écologique d'une telle pratique, il est cependant important de s'attacher à son impact auprès du public. En effet, on peut se demander si l'isolation d'un son de son contexte ne permet pas néanmoins l'émergence d'une réelle qualité d'écoute chez l'auditeur. En effet, c'est en décontextualisant que nous pouvons prendre un certain recul quant au milieu écouté ; c'est via l'écart, d'ailleurs souvent considérable, entre le lieu d'écoute - majoritairement des salles de concert – et le lieu capté qu'une prise de conscience peut s'établir quant à la richesse de celui-ci, la nécessité de sa sauvegarde ou plus simplement la valeur purement esthétique d'un tel paysage sonore.

En bref, c'est en créant un décalage sensoriel que l'on peut sensibiliser un individu à l'écoute du monde. Le *field recording* est ainsi une pratique basée sur la transmission de l'expérience objective d'un lieu.

. *Le fieldrecording : un témoin du monde*

Pour finir avec le *field recording*, il est important de souligner que ce que je critiquais plus haut comme étant paradoxal au vue d'une démarche écologique, à savoir l'isolation d'un fragment sonore dans le temps ininterrompu de la vie d'un environnement, est également moteur dans l'émergence d'une conscience écologique. En effet, le *field recording* propose, dans la veine de la démarche audio-naturaliste, un travail d'archivage des sons du monde. Cette pratique permet de garder des traces sonores d'un milieu, de permettre l'accès à son histoire et par conséquent d'ouvrir la porte au regard et à la réflexion, quant à l'évolution de celui-ci à travers les époques.

b) *Soundscape compositions : l'invitation au lieu*

Les *soundscape compositions* sont basées sur le concept de paysage sonore (*soundscape* selon l'appellation de Schafer). Dans son livre *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Murray Schafer le définit comme étant « toute portion de l'environnement sonore visée comme champ d'étude ». Si l'on pourrait presque qualifier le *field recording* de *soundscape*, les *soundscape compositions* comportent elles un aspect plus musical avec l'idée bien présente de conserver la composition (ce qui est moins vrai dans le *field recording* comme nous avons pu le voir).

C'est le cas par exemple avec la compositrice Hildegarde Westerkamp, figure majeure du genre, qui se définit avant tout par son engagement dans l'écologie acoustique. Si ces compositions ne présentent pas un matériau aussi brut que dans le *field recording* elles ne demeurent pas moins concernées par l'écologie environnementale, bien au contraire.

L'aspect musical que l'on trouve dans des morceaux comme *Beneath The Forest Floor* avec des montages soigneusement réalisés, la présence de sons transformés et même de quelques sons ajoutés - avec dans ce cas précis la présence de trames harmoniques²² - fait partie de la volonté de la compositrice à séduire l'oreille de l'auditeur afin de l'inviter à découvrir à la fois une réalité acoustique de l'environnement choisi à travers ses propres sons, mais aussi l'intériorité sensible du lieu à travers l'expression plus subjective de celui-ci, que la compositrice intègre à sa création à l'aide de techniques appartenant plus au monde du musical.

« Quant aux autres sons de la pièce, ils ont pour fonction de favoriser l'éclosion d'une prise de conscience de l'écoute que nous faisons : l'écoute (des sons) d'une forêt certes, mais qui signifie bien plus qu'une écoute de morphologies sonores (vent, pluie, oiseaux, etc.). »²³

Pour argumenter sur ce dernier point, j'aimerais citer Christian Rosset à propos du travail du compositeur de fictions radiophoniques Yann Paranthoën :

« “sur-réalisme brut” d'une création radiophonique ultra-agencée, usant de nombre d'artifices, mais dans le sens de révéler la force physique, tellurique, du monde réel auquel le créateur se frotte et auquel, fondamentalement, il appartient. »²⁴

Dans l'art radiophonique développé notamment par Yann Paranthoën dans des pièces comme *Lulu* ou *Questionnaire pour Lesconil* tout est question de trouver le caractère véridique d'un personnage ou d'un lieu à travers notamment des éléments appartenant à la fiction. En dehors même de toute fantaisie électroacoustique, le choix de tel ou tel fond, de tel ou tel parole selon un type de montage choisi constitue déjà en soit un accès à la fiction. Comme le dit Christian Rosset il s'agit d'accepter de rentrer dans une sorte de « sur-réalisme brut » afin non pas d'embellir un lieu ou un personnage mais de souligner son unicité, son authenticité, son originalité. Comme le faisait remarquer Yann Paranthoën lui-même²⁵ lorsque l'on retourne l'expression populaire « un sacré personnage », celle-ci devient « un personnage sacré ». Il s'agit en somme de travailler la dimension spectaculaire – au sens propre comme au sens détourné – d'un objet, de transformer un lieu en paysage sensible, un individu en personnage.

22 Pour plus de précision sur l'analyse de cette pièce, consulter : DUHAUTPAS Frédéric, FREYCHET Antoine, SOLOMOS Makis. *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores. Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale, 2015. <hal-01202407>

23 *Ibidem*

24 ROSSET Christian, *l'Art de la radio*, Editions Phonurgia Nova, p. 20

25 *Ibid.* p. 36

C'est exactement ce que fait Hildegard Westerkamp dans ses œuvres : transmettre à l'auditeur sa propre expérience d'un lieu et de son contexte de prise de son à travers sa vision musicale sensible, et par conséquent inviter l'auditeur à faire sa propre expérience de ce lieu.

« 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. »²⁶

Pour conclure sur ces deux pratiques que sont le *field recording* et les *soundscape compositions*, je dirai que si le *field recording* est plutôt une pratique objectivant au maximum l'environnement capté, les *soundscape compositions* témoignent plutôt de celui-ci à travers le regard subjectif et sensible du compositeur.

c) *Lowercase* : la découverte de l'infime

« with a group of artists coming together locally and internationally simply because they were interested in quiet music »²⁷

Popularisé par Steve Roden dans les années 1990, le *lowercase* est un terme utilisé pour décrire la posture prise par certains artistes sonores afin de rendre audible des sons habituellement inaudibles, ou presque. Né grâce son installation sonore puis son album *Forms of Paper* dans lequel l'artiste présente des sons de papier très légers enregistrés à l'aide d'un micro-contact, le *lowercase* se propage ensuite dans le travail de plusieurs artistes dont Bernhard Günter et les artistes de son label Trente Oiseaux.

« Josh Russell in Los Angeles, who released two compilations entitled lowercase music, presents concerts he calls "a day of attention". I like that. »²⁸

26 WESTERKAMP, Hildegard, notice de *Beneath the Forest Floor*, <http://www.sfu.ca/~westerka/>, traduction française modifiée d'Aline Barnoti, http://www.electrocd.com/fr/select/piste/?id=imed_1031-1.5

27 RODEN Steve, in « line_053 : on lowercase affinities and forms of paper », 2011

28 GÜNTER Bernhard, interviewé par WARBURTON Dan, à Paris, le 26 septembre 2003, in <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/gunter.html> (Consulté le 10/06/16)

Prêter attention aux sons et notamment aux plus petits, c'est un peu l'idée centrale des projets des artistes du *lowercase*. Souvent décrit comme un genre musical extrême de l'*ambient music*, le *lowercase*, bien que pouvant s'apprécier dans des conditions d'écoute proches de celles de la musique *ambient* à savoir « en fond » et même encore plus ici à la limite de l'audible ; la particularité de ce « genre musical » est de donner de l'importance à des sons qui nous échappent grâce aux techniques d'amplifications liées à l'enregistrement. Cette démarche s'inscrit selon moi dans une certaine écologie sonore environnementale se souciant particulièrement du monde de l'infime acoustique, et incitant à écouter, à prendre conscience, à conserver - tout comme dans le *fieldrecording* - des sons ou écosystèmes sonores qui tendent à disparaître. Ainsi, découvrir des sons microscopiques c'est reprendre quelque part conscience qu'il existe d'autres échelles de vie que la nôtre, par le biais de l'acoustique, et dans lesquelles évoluent des milieux sonores tout aussi riches à écouter que dans le nôtre.

Dans cette même dynamique, nous pouvons brièvement émettre l'existence des sons appartenant à des échelles bien plus grandes que la nôtre. Je pense ici par exemple à la publication de la NASA, il y a quelques années, de sons des planètes de notre système solaire, grâce à la traduction d'ondes électromagnétiques enregistrées par plusieurs sondes spatiales, en ondes sonores. Ainsi, à l'image des sons de l'infime avec le *lowercase*, il serait tentant d'imaginer un art du *fieldrecording* des sons du gigantesque. Nous conviendrons que cette discipline serait particulièrement difficile d'accès en raison de problèmes technologiques persistants quant à l'enregistrement de tels phénomènes.

2. Créer avec le lieu

Créer avec un lieu, c'est à la fois composer une œuvre qui vit par elle-même sans qu'elle soit éternellement attachée à un environnement de diffusion particulier, mais aussi, non pas adapter la pièce au lieu du concert (ou vis versa) pour une reproduction la plus fidèle possible, mais *créer* une nouvelle dimension dans l'œuvre et donc dans sa réception lors du concert, en « coopérant » avec le lieu. Finalement, il s'agit de faire converger une composition sonore appartenant à un temps différé avec un lieu interagissant en temps réel avec celle-ci.

a) Musique et résonance : l'exemple de la *drone music*

« Dans chacun des coins de la pièce, est disposé un long et imposant caisson noir. De chacun d'eux semble sortir une fréquence, un drone électronique qui emplît la pièce et qui, selon l'endroit où l'on se place change de tonalité. Cette musique emplît la pièce, envahit le corps se révèle très physique puisqu'elle se meut et change dans les oreilles du visiteur selon les mouvements du corps. L'endroit idéal pour se perdre et méditer, au milieu de la vitesse de New York. »
(A propos de la *Dream House*)²⁹

La *drone music* est connue pour créer des écarts de perceptions selon son positionnement dans le lieu de diffusion. Cette étrangeté acoustique est due au phénomène d'onde stationnaire, résultant de la propagation simultanée dans des directions différentes de plusieurs ondes de même fréquence, dans le même milieu physique. Selon le point observé, les vibrations produites par les différentes ondes s'additionnent (on parle de « ventres ») ou se compensent (on parle de « noeuds ») de manière partielle ou totale. Ainsi, l'expérience de l'onde stationnaire présente dans ces musiques aux masses spectrales toniques et continues, est d'abord une expérience individuelle puisque chacun la perçoit différemment des autres et peut expérimenter sa propre perception par sa mobilité dans l'espace. Le corps de l'auditeur est ainsi sollicité pour vivre le son pleinement.

Joseph Ghosn nous parle de La Monte Young par « la puissance corporelle de cette musique, qui change à mesure que l'on se déplace, qui rebondit et se métamorphose grâce à son environnement »³⁰. Les ondes stationnaires évoquées précédemment sont au cœur de cette musique et de son écoute, mais dépendent grandement du lieu de diffusion pour se propager. Ainsi, à chaque concert dans une salle différente, une même oeuvre peut se voir complètement transformée.

L'environnement de diffusion et donc d'écoute est un enjeu primordial pour les compositeurs qui dès lors doivent s'y consacrer à chaque représentation. Si nous pouvons facilement affirmer qu'il existe deux entités autonomes mais inter-dépendantes que sont l'auditeur et le son, il serait tout à fait pertinent d'en ajouter une troisième qui serait le lieu de diffusion de l'oeuvre. Finalement, de même qu'il y a découverte du son pour l'écouter, il y a découverte de la salle dans sa configuration spatiale et ses caractéristiques acoustiques.

« Chacun de ses concerts est, d'abord, exploration de la salle où il sera donné. La pièce jouée doit s'y glisser, s'y imposer. Ce qu'elle fait de manière chaque fois différente. »³¹

29 GHOSN Joseph, *La Monte Young*, Editions le Mot et le Reste, 2010

30 *Idem*

31 GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013, p. 10

b) Le concert acousmatique

Créer *avec* un lieu est l'un des objectifs, et pas des moindres, de la projection du son dans le cadre d'une interprétation acousmatique. Comme le dit Béatrice Ferreyra « la musique acousmatique prend son vrai sens et sa vraie dimension lors de sa diffusion dans un lieu choisi »³². Pierre Mariétan ajoute à ce sujet que : « La découverte de l'environnement dans les années 50-60, la recherche de qualité à lui donner, ont transformé le concept d'oeuvre-objet pour intégrer la création en tant que composante de l'environnement. »³³

Faire sonner une oeuvre acousmatique dans un endroit, c'est travailler à accorder un propos (l'oeuvre) avec son environnement de diffusion (salle et public) à l'aide des outils disponibles. Ainsi, c'est s'opposer à la création d'une musique qui nécessite des salles particulières, parfaitement équipées pour que l'écoute soit la plus claire, scientifique, au profit de sa poésie. Cette idée forte de création d'un lien entre l'environnement sonore et son auditeur est également, selon Pauline Nadrigny, le fondement du paysage sonore : « La notion de paysage sonore ne correspond pas à un objet de sensations. Il s'agit d'un vecteur, d'un trait d'union qui s'établit lorsqu'un auditeur porte toute son attention envers son environnement »³⁴. Ici, l'intérêt de l'acousmonium* est de pouvoir s'adapter à n'importe quel type de lieu susceptible d'accueillir un concert, à savoir, qu'il s'étende sur des dimensions adéquates.

Pour ne prendre que l'exemple que je connais le mieux, l'acousmonium Motus navigue entre hangars (l'espace Soubeyran à Crest où se tient le festival Futura), salles de concert plus classiques (auditorium du CRR de Paris, Mairie du 2ème arrondissement de Paris, Bibliothèque Buffon...), lieux historiques (Tour de Crest) mais aussi espaces publics extérieurs (Parc Borély à Marseille). L'intérêt est ici de taille car il permet de faire « sonner » une oeuvre à travers un lieu, à l'aide d'un lieu, avec ce lieu. Chaque concert est ainsi une nouvelle expérience où l'espace intérieur d'une oeuvre vient se fondre avec l'espace extérieur de la salle de projection, créant un lien fort entre l'oeuvre et son environnement de diffusion. A ce propos, Denis Dufour nous confie la réaction très poétique de certains auditeurs lors des concerts *Futura* à la Tour de Crest : « Les gens entendaient les sons à travers les murs. C'était la tour qui leur parlait. »³⁵

32 FERREYRA Béatrice, « Oh ! espace ... espace ... », in *Asymmetry music magazine*, 10 février 2010.

33 MARIÉTAN Pierre, *L'environnement Sonore - Approche sensible concepts modes de représentation*, Champs Social, Nîmes, 2005, p. 24

34 NADRIGNY Pauline, *Op. Cit.*

35 DUFOUR Denis, in GUIOT Vincent, *L'interprétation acousmatique*, Paris, 2014, p. 69

« La notion d'espace est inhérente au phénomène sonore : un son s'identifie par son lieu d'émission dans l'espace »³⁶. Cette remarque est particulièrement intéressante car elle parle d'identification. Il ne s'agit pas ici de réifier le son mais bien plus de lui conférer un sens nouveau par sa relation au lieu. Par conséquent, plus ce lieu propose des réserves sonores riches plus le son s'identifie originalement et vient caractériser le lieu en retour. Environnement et son viennent ainsi s'unir pour le spectacle.

C'est à ce sujet que j'aimerais partager une expérience personnelle, que j'eue en mars 2014 lors de l'interprétation de la pièce mixte de Maxime Bathélémy *Chaque broderie cherche deux fleurs* à l'auditorium du conservatoire de Montreuil. Par manque de moyens, le dispositif de diffusion du son était très réduit et ne comprenait que 7 haut-parleurs. Cette expérience fut pourtant très intéressante pour moi, me demandant beaucoup d'imagination pour créer de la surprise et de la sensibilité avec un dispositif si limité. De plus, un ensemble de flûte tant présent sur scène je me contentai alors d'une diffusion frontale afin de minimiser les points-sources.

Deux haut-parleurs de bonnes restitutions fréquentielles, étaient donc placés de part et d'autre de l'ensemble en stéréo, afin d'avoir dans mon éventail deux sources se mélangeant au mieux avec l'orientation de la diffusion acoustique des flûtes. J'ai créé à l'aide de deux autres haut-parleurs coïncidant, un point de diffusion à l'extrémité droite de la scène qui me permettait lors de certains passages avec voix seule de simuler la présence du conteur dans l'espace. Une autre stéréo, très large, fut placée tout au fond la scène afin de me donner de la profondeur et de l'ampleur dans les séquences qui en nécessitaient. Enfin - et c'est finalement ce point que je cherche à souligner – nous avons, avec le compositeur, placé un ampli guitare ayant une bande passante très limitée dans un couloir situé derrière la scène et menant vers des loges. Le mélange entre l'acoustique très terne du couloir et cet ampli guitare de mauvaise restitution me permit de renforcer des articulations de l'oeuvre de manière spectaculaire, en créant à l'écoute, des aspirations imaginaires du son vers ce point particulier. Les résonances très marquées de cet espace rendaient le son organique, qui finalement ne paraissait plus sortir d'un haut-parleur tellement l'acoustique du couloir s'en était emparée. J'ai compris à ce moment là, à quel point la relation entre ma projection du son et l'acoustique du lieu pouvait être déterminante afin d'intégrer une oeuvre acousmatique dans l'espace du concert, appuyer un propos musical selon les caractéristiques, les « caractères » d'un lieu, et donner à l'écoute l'impression d'une cohérence acoustique et musicale.

36 BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille*, Fayard, 2013, p. 105

J'aimerais conclure sur le concept de « créer *avec* un lieu » en disant que l'écologie sonore environnementale intervient ici sur la capacité pleinement accordée à l'espace physique et acoustique du lieu investi à renouveler le contenu expressif d'une création sonore composée *a priori* sans lui.

3. Créer *pour* un lieu

Créer *pour* un lieu est une démarche relativement différente puisque celui-ci fait désormais partie du processus de création pour en devenir presque même le sujet.

« la possibilité d'une musique construite spécialement pour le "plein air", toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planerait sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre. »³⁷

Debussy déjà, et il n'est pas le premier, avait imaginé ce genre de musique. On voit dans cette citation que le processus de création, ici plus précisément dans l'écriture et l'orchestration, est profondément impacté par le lieu de concert auquel l'œuvre est destinée.

Finalement, tout comme notre concept de « créer avec » il s'agit de faire converger une composition sonore appartenant à un temps différé avec un lieu interagissant en temps réel avec celle-ci. Cependant, la différence réside dans le fait que la composition sonore ne peut strictement s'adresser qu'à un seul lieu, choisi préalablement dans le projet de composition.

a) De l'acousmatique en *Site specific*

Les œuvres de Jean-Marc Duchenne par exemple, compositeur et auteur de l'article polémique « Pour un art des sons vraiment fixés »³⁸, se positionne dans cette « catégorie ». En effet, une de ses principales démarches est de concevoir une œuvre destinée à être diffusée exclusivement dans un lieu bien particulier, dont l'acoustique et l'organisation spatiale sont *a priori* prises en compte dans sa composition. Celles-ci vont ainsi déterminer entre autre, l'espace interne de l'œuvre et le dispositif de diffusion ; on comprend donc mieux le titre de son article.

37 DEBUSSY Claude, in SOLOMOS Makis, *De la musique au son*, Editions Aesthetica, p. 419

38 In *Ars Sonora* n°7, 1998

Ce type de création se rapproche par conséquent de la performance. Un « danger » peut dès lors survenir : le « culte de l' événementiel »³⁹. Celui-ci a potentiellement le pouvoir de faire disparaître l'oeuvre musicale derrière ses conditions - surtout lorsqu'elles sont insolites - de diffusion ou plus largement de communication. L'évènement dans toutes ses dimensions se substitue alors à la musique. On peut ainsi se questionner sur la portée musicale de certaines représentations, comme par exemple les concerts subaquatiques du compositeur Michel Redolfi.

« Elle défie également (l'oeuvre musicale), par sa simple existence, la prétention de certains à réduire le phénomène pluriel de la musique en données quantitatives, socioculturelles, dans lesquelles les “réactions” du public (considéré comme cobaye), et les “inventions” du compositeur (considéré comme expérimentateur) seraient prétendument objectivables, ce qui est une autre entreprise de déresponsabilisation »⁴⁰

Par conséquent, si la dimension performative est bien au cœur de la pensée du compositeur/metteur en scène, alors celui-ci doit l'assumer comme telle afin de prendre entièrement ses responsabilités vis à vis de l'auditeur devenu spectateur. C'est le cas par exemple de la compagnie *Décor Sonore*, dirigée par le compositeur Michel Risse.

« Dans des formes extrêmement intimes ou pouvant rassembler des milliers de spectateurs, ce « théâtre de sons » plein de poésie et d'émotion métamorphose les objets quotidiens et les espaces urbains en instruments de musique, et les passants ordinaires en mélomanes exigeants. Reconnue internationalement comme l'une des compagnies françaises les plus innovantes, Décor Sonore est aussi un « lieu de fabrique » sans équivalent tourné vers la création sonore en espace libre et vers la transmission et la sensibilisation à l'écologie sonore. »⁴¹

Cas limite pour notre sujet puisqu'il ne s'agit ici plus de création sonore sur support mais de création sonore *live*, qui tient alors plus de la performance.

39 Michel CHION, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, « Dominos », Paris, 1994, p. 99

40 *Ibid.* p. 107

41 Présentation de la compagnie, sur <http://decorsonore.org/fr/la-compagnie/decor-sonore/> (Consulté le 10/06/16)

b) L'art *in situ* : l'exemple de l'installation sonore *Echos sans visage*

Historiquement, l'installation naît dans les années 1970 et vient rompre avec la sculpture traditionnelle : « il n'y a plus de socle, l'œuvre n'est plus monolithique, mais composée d'éléments qui ne sont plus nécessairement assemblés et qui occupent d'avantage l'espace d'exposition. »⁴²

Ainsi l'auteur ne doit plus envisager seulement la place du public par rapport à l'œuvre mais également celui de l'espace d'exposition par rapport à celle-ci et encore l'espace d'exposition par rapport au public. On qualifie alors également cet art de *in situ*, c'est-à-dire « Dans le lieu précis où quelque chose se trouve », comme nous le définit le dictionnaire Larousse. Une œuvre *in situ* est donc une œuvre conçue pour un espace particulier.

Echos sans visage est une installation sonore que j'ai créée à partir de sons des pièces électroacoustiques d'Anne-Sophie Bottineau, Ambroise Dehais, Amélie Nilles, de Federico Rodríguez, João Svidzinski, Tioma Tchoulanov et moi-même⁴³. Ces pièces répondaient à un appel à projet sur le thème du centenaire de la première guerre mondiale, lancé au sein de l'université Paris 8 en 2014 par Amélie Nilles, Nathan Cohen et moi-même. A l'issue de cet appel à projet, nous organisons deux concerts pour jouer les pièces sélectionnées : le premier dans l'amphi X de Paris 8⁴⁴, le second au musée d'art et d'histoire de Saint-Denis⁴⁵, à l'occasion des journées du patrimoine 2014.

C'est dans ce même musée que fut installée *Echos sans visage*, du 20 septembre au samedi 18 octobre 2014, dans une salle exposant des tableaux et objets en rapport avec la première guerre mondiale.

En voici la notice :

*« Un champ d'échos
Résonne sous la glaise
Aux visages sans mot
Qui cent ans après... »⁴⁶*

42 PDF de l'eavm Ecole des arts visuels et médiatiques, Article en ligne [195.83.128.55/~dfort/licence/L%92art_contemporain_et_les_arts_num%99riques.pdf](https://www.eavm.fr/195.83.128.55/~dfort/licence/L%92art_contemporain_et_les_arts_num%99riques.pdf) (Consulté le 20/01/14)

43 Voir le programme du concert en ANNEXE A.3

44 Voir l'affiche du concert à Paris 8 en ANNEXE A.1

45 Voir les informations relatives au concert au Musée d'art et d'histoire de St-Denis en ANNEXE A.2, A.3 et A.4

46 Voir une vidéo de l'exposition avec le son de l'installation en ANNEXE B.1

J'ai composé le son de cette installation en fonction de deux paramètres principaux. Tout d'abord en prenant compte l'acoustique et l'ergonomie spatiale du lieu que j'ai pu visiter avant de me lancer dans la création sonore. J'ai choisi par exemple de composer pour 6 voies monophoniques de diffusion, dans une idée très précise de couverture de l'espace de la salle. Ce paramètre est le point de création lié à l'écologie sonore. Le deuxième paramètre est lui plus lié à une démarche d'écologie sociale d'abord puisque le contenu sonore de cette installation était en lien avec un événement sonore ayant eu lieu quelque jours auparavant dans le cloître de ce même musée, à savoir notre concert : les sons de l'installation devenaient les « échos » des sons du concert. Ensuite, les pièces acousmatiques du concert répondaient directement au même thème que celui de l'exposition dans laquelle avait lieu l'installation sonore, à savoir la première guerre mondiale.

L'installation *Echos sans visage* était donc triplement destinée à ce lieu, uniquement à ce lieu, car composée pour :

- répondre aux caractéristiques spatiales du lieu
- donner une suite artistique au concert programmé dans ce même lieu quelques jours auparavant
- concorder avec le thème du centenaire de la première guerre mondiale qui encadrait l'exposition de la salle

4. Créer *par* un lieu (Le lieu-œuvre)

Créer *par* un lieu est l'idée de confier pleinement au lieu la dimension acoustique motrice d'un travail créatif du son *a posteriori* par l'artiste. La source créative n'est plus l'oeuvre du compositeur mais bien l'espace acoustique. Si le médium technique de l'artiste – le plus souvent un logiciel de traitement du son en direct comme par exemple *Max/MSP*, *Supercollider* ou encore *Pure data* – peut s'exporter d'un lieu à un autre sous la forme d'un *patch** à réglages modulables, le résultat sonore sera constamment très différent du fait du changement de la source acoustique.

Créer *par* un lieu c'est donc finalement créer *avec* un lieu, mais uniquement en temps réel et sans sons pré-enregistrés.

a) Les écosystèmes audibles : l'exemple d'Agostino Di Scipio

« Les *Audible ecosystemics* ne mettent en œuvre aucun son spécifique préétabli – aucun instrument, aucun échantillon, aucun enregistrement. »⁴⁷

Avec les écosystèmes d'Agostino Di Scipio nous abordons un cas limite pour notre sujet puisque nous quittons la création sonore sur support pour le *live electronic*. Cependant il me semble important d'aborder même brièvement ce type de processus créatif puisqu'il s'inscrit directement dans la dynamique actuelle de prise de conscience écologique à travers de nouvelles formes de création sonore, utilisant des technologies à la pointe de la recherche musicale.

Agostino Di Scipio est un compositeur et théoricien italien né en 1962 et actif dans les milieux de la musique numérique. Il travaille autour de la notion d'émergence à travers la mise en place de ce qu'il appelle des « écosystèmes audibles » en lieu et place de la création. Ces écosystèmes audibles consistent en un ensemble de processus de traitement du son, piloté par une unité DSP* et un logiciel de type *Pure data* ou *Max/MSP*, installant des systèmes autonomes qui créent des relations continues entre l'environnement d'écoute et l'auditeur. Le son devient alors l'interface et le processus l'œuvre, en quelque sorte.

Ainsi, dans sa pièce *Background noise study, with mouth performer*, le performer manipule un microphone en le plaçant dans sa bouche et l'unité DSP (soit le programme *Kyma*, soit le programme *Pure data*) développe la source sur 8 haut-parleurs orientés vers les murs. « Tous les petits sons involontairement produits dans la bouche et dans la gorge constituent la source »⁴⁸ nous dit Agostino Di Scipio. Deux notions sont fondamentales dans cette dernière phrase. Tout d'abord, l'imprévu (« involontairement ») est moteur de la pièce, le processus devient le pilier créatif et le son libre d'émerger comme bon lui semble, ce qui permet à la pièce de se renouveler complètement au niveau sonore à chaque nouvelle occurrence, en fonction de tous les paramètres de l'espace de jeu. L'auditeur devient ainsi potentiellement acteur du processus. Ensuite, le compositeur s'attarde à donner la parole au son le plus infime (« les petits sons ») en le transformant en la source principale de la pièce.

47 MERIC Renaud, SOLOMOS Makis. « Ecosystèmes audibles et structures sonores émergentes dans la musique d'Agostino Di Scipio. » Une collaboration entre philosophie de la musique et analyse musicale. *Analyse Musicale*, Société française d'analyse musicale, 2011, p. 39-56. <hal-00770099> p. 9

48 DI SCIPIO Agostino, CD *Hörbare Ökosysteme, live-elektronische Kompositionen 1993-2005*, livret, p. 20

Nous naviguons à la fois dans les concepts de l'écologie environnementale avec l'importance accordée à l'environnement, à son propre son devenu moteur, aussi faible soit-il, grâce à l'élaboration de ces écosystèmes audibles ; mais également dans une certaine écologie sociale par la place active donnée à l'auditeur et par l'effacement du compositeur derrière une structure autonome plutôt que derrière un ensemble de sons composés, piégés dans le support.

« Aucun échantillon ou aucun événement sonore issu de ces œuvres n'est jamais totalement achevé et bien délimité. En d'autres termes, chacun d'eux ne peut jamais être considéré comme un objet (un objet sonore) ou une image, un point qui nous fait face, dans le temps et dans l'espace. Ils se révèlent être des articulations mouvantes: une métamorphose perpétuellement en train d'« avoir lieu » et en train de s'accomplir. »⁴⁹

Le compositeur s'abstient d'utiliser des sons fixés sur support bien qu'il se serve de l'enregistrement – et donc en quelque sorte d'une micro-fixation sur support, de l'ordre de millièmes de secondes – pour pouvoir amplifier les sons de l'environnement et créer des systèmes d'interaction afin que ceux-ci puissent se développer de manière autonome dans l'espace de diffusion. Le son n'est donc jamais délimité dans le temps et l'espace, il est libre d'entrer et sortir du processus instauré par le compositeur. Ce travail s'inscrit dans une démarche écologique puisque le son est ramené à son existence en tant que mouvement perpétuel, s'inscrivant dans un réseau de paramètres qui le rendent continu, sans réel début ni fin, à l'inverse du son réifié à l'état d'objet sonore comme c'est le cas dans les compositions acousmatiques.

Outre les écosystèmes audibles d'Agostino Di Scipio, nous pouvons simplement évoquer les recherches sonore autour du *larsen** développées dans les sphères de la *noise music* ou de la musique expérimentale, et qui s'inscrivent également dans cette démarche du son en processus. De nombreuses performances sont ainsi construites sur l'émergence puis la modulation de ces sons imprévisibles et indomptables provoqués par la mise en boucle (*feedback*) d'un signal sonore, même infime.

49 *Ibid* p. 19

b) L'art *in situ* : l'exemple de l'installation sonore *Lieu-dit*

. *Présentation du projet* :

Lieu-dit est le titre que j'ai donné au projet de corpus d'installations basées sur une interprétation sonore fantastique de phénomènes naturels. Le but est de créer pour chacune d'entre elles, un environnement sonore ponctuel dans un temps et un espace donné. Pour ce faire j'ai travaillé en partenariat la réalisatrice en informatique musicale Juliette Huneau. Le fonctionnement général est celui-ci : capter dans un lieu défini, les informations physiques d'un élément naturel émetteur (vent, pluie, lumière...) appliquées à un ou plusieurs éléments naturels receveurs (arbre(s), pierre(s)...). Destinée d'abord à un milieu urbain, l'idée est d'imaginer un son fantastique pour un paysage visuel ancré dans notre quotidien. L'importance accordée aux éléments naturels est liée à une volonté de réactiver chez les visiteurs la perception consciente de l'existence et de la richesse de certains phénomènes naturels fondamentaux qui peuvent parfois tendre à disparaître, dans les grandes villes, sous la puissance et la densité de nos aménagements, de nos inventions culturelles.

Selon la définition du Robert, le « lieu-dit » est un « lieu de la campagne qui porte un nom traditionnel », ou encore, selon le dictionnaire Larousse : « lieu qui, à la campagne, porte un nom rappelant une particularité topographique ou historique et constitue souvent un écart d'une commune. ». Avant de m'attarder un peu plus longtemps⁵⁰ sur la définition même de « lieu », le titre de *Lieu-dit* s'est imposé à moi pour plusieurs raisons. Tout d'abord le lieu-dit est un mot commun, mais qui porte avec lui la notion de tradition, comme l'énonce le Robert. Anecdotiquement, cette association métaphorise pour moi le phénomène de l'écoute et plus particulièrement de l'écoute attentive, car le lieu-dit est plus qu'un lieu, il porte dans son appellation même un « dire », une information. Cette suite d'installations sonores étant d'abord conçue pour la ville, ce choix reflète ensuite l'idée d'introduire un lieu plus petit, presque intimiste, en décalage avec l'espace plus vaste qui le reçoit. Cette métaphore véhicule l'image d'un lieu simple, peu habité, « un écart d'une commune »⁵¹ qui vient pourtant se placer au cœur d'un milieu culturellement et démographiquement concentré. « Lieu de la campagne » selon le Robert, ou « à la campagne » selon le Larousse qui de plus implique l'importance de l'environnement naturel, dont les manifestations constituent le matériau de travail de l'ensemble des oeuvres. Enfin, c'est un lieu portant « une particularité topographique ou historique », ce qui est illustré par les transformations sonores qui rendent le lieu inhabituel, poétique, qui ne sonne pas comme d'habitude.

50 Voir *Le lieu et ses limites* p. 26

51 Dictionnaire le Robert, définition de « lieu dit »

Finalement, il s'agit ici de saisir l'écoute du passant dans un lieu qui s'adresse directement à lui, et de tenter par ce biais de réveiller en lui un imaginaire autour d'un élément naturel de son quotidien.

. Contexte d'exposition :

La première œuvre de cet ensemble, *Quand le vent se lève*, a vu le jour en plein cœur de Paris, dans les jardins urbains de la Rotonde⁵², du 14 au 27 mars 2014, suite à sa sélection par le festival Ici & Demain⁵³. En voici le texte de présentation au public :

« Les lieux parlent. Ici, c'est quand le vent se lève que les arbres s'éveillent et résonnent. Cette installation sonore invite le passant à flâner dans un endroit où les bruissements du vent se réinventent, créant quelque part, entre réel et imaginaire, un paysage sonore dont nous avons les clefs. »⁵⁴

. Synopsis

L'œuvre est une installation sonore destinée à être placée dans un ou plusieurs arbres de taille moyenne, et de préférence des feuillus. Le visiteur se déplace alors dans un espace dont l'environnement sonore est un mélange entre le son naturel du vent dans les branchages, et un son généré par ordinateur, dont les caractéristiques spectrales et dynamiques dépendent de celles de chaque rafale de vent. L'idée est d'imaginer ici l'arbre comme un corps résonnant.

Le dispositif est constitué de capteurs (accéléromètre et souffle), d'un ordinateur équipé du programme *Max MSP 5* ou *6* que l'on placera à l'écart de l'installation, ainsi que deux enceintes minimum dissimulées dans le feuillage de chaque arbre et orientées de manière à faire rayonner le son tout autour de celui-ci. Les capteurs sont placés de manière à traduire chaque rafale de vent en informations numériques : le capteur de souffle est utilisé pour transcrire l'intensité du vent ; l'accéléromètre, lui, est accroché aux feuilles et à plusieurs branches de diamètres différents, permettant ainsi d'évaluer la puissance de la rafale, sa force appliquée sur l'arbre.⁵⁵

Toutes ces données sont recueillies par le logiciel *Max MSP* et appliquées en temps réel sur des trames de sons électroniques à hauteurs définies, conçues préalablement sur support, et diffusées via les haut-parleurs placés dans l'arbre. Le but est de fondre le son électronique dans le son du vent, en appliquant le degré d'agitation des feuilles et l'énergie appliquée sur l'arbre (capteur accéléromètre), à des paramètres sonores de la trame électronique, à savoir le profil dynamique (courbe d'intensité) et la densité spectrale (nombre de notes diffusées simultanément).

52 Voir le *teaser* de l'installation en ANNEXE B.2

53 Vous pouvez écouter le *making of* de *Quand le vent se lève* à la Rotonde en ANNEXE B.3

54 Voir l'affiche de *Quand le vent se lève*, au festival « Ici & Demain » en ANNEXE A.5

55 Voir le synoptique de l'installation en ANNEXE A.6

Toutes les variations de la trame sonore générée par ordinateur, du silence à la cacophonie, sont rendues possibles par la richesse des fluctuations du vent, proposant ainsi un environnement sonore en mouvement permanent. Le but n'est donc pas de soumettre le visiteur à un univers complètement déconnecté du sien mais bien d'attirer son attention sur un espace fantastique dont il connaît la source naturelle.⁵⁶

. *Le contexte spatio-temporel*

Tout comme l'installation *Echos sans visage* présentée précédemment, *Lieu-dit* s'inscrit totalement dans la démarche d'art *in situ* – évoqué précédemment avec le *Land Art* - où c'est l'ensemble du lieu qui est composé, l'ensemble du lieu qui peut interroger son visiteur. Si je rapporte ce choix d'une œuvre *in situ*, c'est parce que j'ai souhaité ici traiter un phénomène sonore dans son propre contexte spatio-temporel afin d'éviter la situation de schizophonie, évoquée en amont avec l'exemple du *field recording*.

Dans *Lieu-dit*, j'invite le visiteur dans un environnement naturel et non pas dans une recomposition de celui-ci, comme on pourrait la trouver dans la situation du concert acousmatique. Par ce choix, je cherche tout d'abord à éviter toute distanciation du spectateur par rapport, dans le cas de *Quand le vent se lève*, au bruit du vent. En effet, proposer un son naturel dans un autre contexte spatio-temporel focaliserait l'écoute et l'intérêt du spectateur sur cette relation inédite ; le paysage sonore deviendrait quelque part alors « exotique ».

. *L'expérience des sens*

Ensuite, le choix d'une œuvre *in situ* me permet de considérer son appréhension de la part du public comme une expérience multi-sensorielle qui se confond avec celle vécue au quotidien. Dans *Quand le vent se lève*, l'objectif est de provoquer une nouvelle sensation chez le visiteur, en modifiant la perception auditive habituelle du vent, sans pour autant que celle-ci soit détachée de ces autres dimensions perceptives, à savoir visuelle (le mouvement du vent des branchages), tactile (le contact du vent contre l'individu), voir même dans certaines situations, olfactive.

56 Voir ANNEXE A.6

Yannick Dauby traite du cas contraire où le son est isolé de son contexte, ce qui selon lui implique une écoute plus éloignée de celle de notre quotidien :

« cette situation de coupure entre un son et son contexte, rapproche le phénomène sonore de notre audition. L'oreille perçoit plus distinctement à mesure que l'œil ne permet plus l'identification. L'esprit se concentre d'avantage sur les seules informations auxquelles il a accès : celle provenant de la perception auditive. »⁵⁷

Il précise plus loin que dans ce cas, le phénomène de l'écoute se rapproche de la notion d'écoute réduite développée par Pierre Schaeffer dans son livre « Le traité des objets musicaux », à savoir une écoute du son pour lui-même, dans ses différentes caractéristiques. Or à propos de celle-ci, Yannick Dauby nous confie : « Cette écoute est à l'opposée de celle que l'on vit le plus souvent. »⁵⁸

Cette considération me paraît décisive pour expliquer la portée de mon installation : l'information auditive, bien qu'essentielle, n'est pas centrale dans l'oeuvre, car tout son intérêt (que j'aborderai plus bas dans le point : *Une œuvre sonore*) réside dans le fait qu'elle est mise en relation de manière permanente et simultanée avec l'ensemble des autres aspects perceptifs du visiteur, ce qui rend l'expérience ancrée dans la réalité de tous les jours. J'ajouterai même à cela que sa mise en place dans un lieu urbain fréquenté au quotidien l'éloigne au maximum de la situation du visiteur venant la découvrir volontairement, dans un espace conçu *a priori* pour la recevoir.

. *Le lieu et ses limites*

Afin de conclure sur cette partie consacré à la dimension *in situ* de mon installation, et pour compléter ma propre interprétation du titre *Lieu-dit*, j'aimerais m'arrêter un instant sur la définition de « lieu ». Selon le Petit Robert, un lieu serait une « portion déterminée de l'espace (considérée de manière abstraite) », et pour le Larousse un « endroit, localité, édifice, local, etc., considérés du point de vue leur affectation ou de ce qui s'y passe ». Un lieu est un espace défini, ce qui, rapporté à l'oeuvre, vient donc questionner ses propres limites. Si l'on se réfère à la définition du Larousse, il s'agit alors de définir « ce qui se passe » dans ce lieu, ce qui lui confère cette dénomination. L'unique réponse à donner dans cette situation est le son. L'oeuvre étant une installation sonore, sans aucune accroche visuelle, les limites de son espace sont celles de son influence sur notre audition.

57 DAUBY Yannick, *Op. Cit.* (Consulté le 14/01/14)

58 *Idem*

Ainsi donc, même si *Quand le vent se lève* est mise en place dans une cour fermée, entourée de murs qui nous empêche de visualiser l'action du vent dans les arbres, le son lui, même atténué, pourra quand même se faire entendre. C'est en cela que je pense que ce qui définit au mieux le lieu de cette installation est bien l'étendue de son paysage sonore. Nous nous situons dans ce « lieu-dit » à partir du moment où notre oreille reçoit le son particulier du lieu, c'est-à-dire à une distance des haut-parleurs sans cesse mouvante selon la portée du vent.

. *Une œuvre sonore*

L'œuvre est construite autour de la perception auditive. A cet effet, il est nécessaire d'éviter à tout prix que le paysage visuel perçu par l'auditeur soit encombré par la présence du dispositif électronique de captation des données et de diffusion du son.

Pour en revenir à ce que j'ai pu énoncer plus haut : si l'on considère que l'expérience de cette installation est multi-sensorielle, et que l'on modifie seulement l'écoute du lieu, on désigne alors l'audition comme point d'accroche vers une perception consciente du vent.

. *Ecologie acoustique et paysage sonore*

Dans cette volonté de réactiver l'écoute d'un son, on pourrait parler d'une certaine manière, d'écologie acoustique. En effet, selon la définition de Félix Guattari, « l'écologie acoustique apparaît d'abord comme un travail sur la perception des sons, et sur notre rapport quotidien, trop souvent désengagé, aux sonorités, quelles qu'elles soient »⁵⁹. Ainsi, c'est dans une démarche écologique de travail sur l'écoute quotidienne, que j'ai pu parler de mon installation comme d'une modification temporaire d'un paysage sonore. Cette idée forte de création d'un lien entre l'environnement sonore et son auditeur est également le fondement du paysage sonore selon Pauline Nadrigny, « La notion de paysage sonore ne correspond pas à un objet de sensations. Il s'agit d'un vecteur, d'un trait d'union qui s'établit lorsqu'un auditeur porte toute son attention envers son environnement »⁶⁰.

59 GUATTARI Félix, in *Les trois écologies*, Reproduction d'un manuscrit original remis par l'auteur à Emmanuel Videcoq, antérieurement à la publication de son livre par les Editions Galilée, Article en ligne, <http://multitudes.samizdat.net/Les-trois-ecologies> (Consulté le 14/01/14)

60 NADRIGNY Pauline, *op. Cit.*

. *De « l'entendre » à « l'écouter »*

Yannick Dauby dans son article⁶¹, pousse les définitions du paysage sonore en définissant trois niveaux de perception d'un « milieu » sonore : l'espace sonore, l'environnement sonore et le paysage sonore.

L'espace sonore est le premier niveau, c'est-à-dire tout simplement un « espace matériel vibratoire », « favorable à l'émission, la transmission et la réception sonore », mais dépourvu de la présence d'un individu doté de capacités auditives.

L'environnement sonore serait ce même espace mais dont la condition nécessaire est la présence de cet ou ces individus. Ici, le son est capable d'influer sur le sujet, sans que celui-ci s'y préoccupe nécessairement. Dauby nous parle de « niveau de l'entendre ».

Enfin, selon ses propres mots, le paysage sonore « repose sur le principe de l'intentionnalité d'un auditeur, qui se met à l'écoute d'un environnement sonore. C'est-à-dire qu'il lui porte une attention particulière, construisant ainsi son paysage sonore ». Le paysage sonore est rendu possible par une écoute consciente et subjective d'un environnement sonore.

Ainsi, en reprenant cette terminologie, l'intention que je porte dans mon installation est finalement de transformer un environnement sonore fréquenté quotidiennement en paysage sonore. Du point de vue perceptif, je cherche finalement à pousser l'individu à quitter « l'entendre » pour « l'écouter », à réactiver une écoute subjective du quotidien.

. *Une œuvre environnementale*

Il est maintenant nécessaire de parler de l'environnement, du « champ d'étude » visé, si l'on reprend les mots de Schafer, lors de cette réactivation de l'écoute. De manière générale, dans *Lieu-dit*, comme j'ai pu l'évoquer dans ma propre définition de ce titre, le but est de conduire l'attention des individus sur des bruits naturels, pour en rappeler à la fois leur existence et leur richesse sonore.

61 DAUBY Yannick, *Op. Cit.*

. *La notion de design sonore*

Mon travail sur la perception des sons se rapproche de la pratique du *design sonore* ou *acoustic design* définis par Schafer. Pauline Nadrigny en cerne l'objectif dans son article : « Le *sound design* n'est pas un art de modeler le son, mais bien de travailler sur notre propre perception dans l'optique de nous sensibiliser à leur existence. »⁶²

Concrètement, il s'agit d'abord de lutter contre les sons néfastes pour la santé ou l'équilibre d'écosystème, que Schafer regroupe sous le terme de « *noise pollution* ». Ensuite, le *design sonore* doit être capable d'introduire de nouveaux sons tout en préservant ceux en voie de disparition. Enfin, selon Pauline Nadrigny, « le rôle du design acoustique est de créer des paysages sonores stimulants pour le sujet qui y évolue »⁶³.

Bien que dans *Lieu-dit* il soit difficile de parler de *design sonore* au sens propre puisque la portée reste celle d'une installation artistique; en donnant l'exemple de l'introduction de sons nouveaux afin d'en préserver un autre, naturel, j'espère pouvoir sensibiliser à cette démarche. Dans *Quand le vent se lève*, ce n'est pas un son en voie de disparition qu'il s'agit de défendre, mais un son naturel en milieu urbain, qui tend à disparaître de notre environnement sonore sous le poids des sons culturels.

. *Une œuvre éphémère*

Cette installation est une œuvre éphémère, et c'est d'ailleurs en premier lieu pour cette raison que l'on ne peut pas à proprement parler de *sound design*, car il ne s'agit pas ici de travailler dans l'urbanisme, de trouver des solutions durables à un paysage sonore, mais d'émettre seulement un regard critique temporaire sous la forme d'une œuvre d'art.

Ensuite, cette dimension éphémère signifie donc que l'exposition a une fin. Or je pense que l'intérêt de réinitialiser le paysage sonore d'un endroit est aussi significatif et efficace que de le transformer. Comme nous le dit l'écrivain Pascal Quignard dans *La Haine de la musique* « Les oreilles n'ont pas de paupières », ce qui implique qu'une fois le nouveau paysage sonore découvert par le passant, celui-ci rentre fatalement dans son quotidien, au risque de devenir à son tour banal, entendu et non plus écouté.

62 NADRIGNY Pauline, *op. Cit.*

63 *Ibid.*

En coupant l'installation après une durée de plusieurs semaines, on laisse à la fois à un certain nombre de personnes la possibilité de découvrir le paysage sonore réinventé, mais on peut soumettre également aux plus habitués de ces lieux une seconde prise de conscience de l'existence d'un son dès lors qu'on le retire du quotidien.

Nous prenons conscience d'un son continu dès lors qu'il s'arrête. On pourrait ainsi dire que cet effet de prise de conscience d'un son par son retrait soudain, peut être envisagé à deux niveaux dans une installation comme *Quand le vent se lève*. D'un point de vue macroscopique, une continuité sonore dans sa place au quotidien, que l'on rompt en désinstallant l'oeuvre ; et d'un point de vue microscopique, une continuité sonore tant que le vent souffle, mais qui se coupe dès que celui-ci cesse.

. *Mixité, « accordage » des sources*

Schafer définit la nature comme « une immense composition musicale », et je pense que même si la défense des sons naturels est importante pour les raisons expliquées précédemment, l'ensemble des sons culturels n'est évidemment pas à supprimer. Tout l'intérêt de l'*acoustic design* réside justement dans la recherche d'un équilibre entre les deux, dans notre participation à cette « immense composition musicale » comme facteurs d'harmonie, et comme acteurs attentifs à celle-ci. C'est d'ailleurs ce que nous déclare Pauline Nadrigny, « La préservation de cette harmonie, avant de porter sur les sons, porte sur notre relation au paysage sonore : là est le sens profond de ce que l'on nomme l'écologie sonore. »

Ainsi, dans *Quand le vent se lève* je propose au visiteur un paysage sonore mixte dont les deux composantes « s'accordent », pour reprendre l'expression de « *tuning of the world* » de Schafer, c'est-à-dire qu'aucun de ces deux sons n'est masquant pour l'autre. A cet effet, deux opérations techniques sont mises en œuvre :

- les trames électroniques sont composées en fonction des caractéristiques fréquentielles du bruit dans les branchages, afin de ne pas le masquer spectralement (des sons blancs caractérisent les feuilles, des sons toniques sortent des haut-parleurs). On pourrait parler d'orchestration de ces deux sons, et encore une fois mettre cette volonté en lien direct avec celle du *design sonore*, car selon Pauline Nadrigny « si la nature est selon Schafer « une immense composition musicale », le *sound design* doit pouvoir l'orchestrer, en privilégiant donc diversité et clarté des voix ».
- éviter cette fois-ci le masquage temporel, qui survient lorsqu'un son à forte intensité empêche la perception d'un autre son émis juste avant celui-ci (masquage antérieur) ou juste après (masquage postérieur). Pour cela, il est nécessaire de synchroniser les deux sources sonores, ce que je réalise à l'aide d'une interface numérique interactive⁶⁴.

« Interactif : Se dit de phénomènes qui réagissent les uns sur les autres. »⁶⁵

Ainsi l'interactivité suppose-t-elle donc au moins deux éléments dissociés, l'un étant la conséquence de l'autre, les trames toniques provenant de l'arbre étant la conséquence du vent. Ce principe d'interactivité est essentiel à la conception de l'oeuvre car il a pour objectif d'éviter toute distanciation du visiteur par rapport au lieu, distanciation immédiate dès lors que l'écoute du visiteur est divisée entre le son naturel du vent d'une part et le son généré par les hauts-parleurs d'autre part. Afin que le lieu soit donc perçu comme un seul et même ensemble, le dispositif de l'installation est dissimulé dans les feuilles de l'arbre.

64 Voir le synoptique de l'installation en ANNEXE A.6

65 Dictionnaire Larousse, définition de « interactif »

Cette recherche d'un paysage sonore fantastique, a été mon fil directeur principal dans la conception de cette installation. L'effet recherché est celui raconté par Michael Lailach a propos des visiteurs de l'oeuvre *Wrapped coast* de Christo et Jeanne-Claude, œuvre phare du *Land art* : « Les curieux n'en revenaient pas de pouvoir marcher sur cette toile qui reflétait le soleil et aveuglait le regard /.../ lorsqu'on se trouvait au milieu de ce paysage parfaitement synthétique en toile polymère opaque, mer, ciel, vent et soleil prenaient des allures fantastiques et étranges à la fois. »⁶⁶ Il est finalement question de susciter la rêverie chez le visiteur en créant un son nouveau à partir du mixage d'un élément naturel et d'un élément artificiel.

. *Dimension écosophique*

Il y a dans cette démarche l'idée guattarienne d' « écosophie », lorsqu'il parle notamment de « reconquérir le regard de l'enfance et de la poésie aux lieu et place de l'optique sèche, aveugle au sens de la vie, de l'expert et du technocrate »⁶⁷. Nourrir l'imaginaire, tout en restant ancré dans le monde concret. Nourrir ce que Daniel Stern, le psychanalyste et éthologue de l'enfance auquel se réfère Guattari, appelle le « soi émergent », c'est-à-dire l'ensemble des « multiples connexions que chacun d'entre nous maintient au-delà de lui-même avec le monde ».⁶⁸

Nadrigny, à propos de la pensée schaférienne nous explique que « la préservation de ces sons va de pair avec celle de l'imaginaire de l'homme. Coupant les arbres dans lesquels le vent s'engouffre, nous abattons aussi les mythes qui se sont constitués et qui semblent indissociables de notre perception de ces sons »⁶⁹. Même si les symboles évoluent, il reste cependant important pour l'auteure de défendre certains sons naturels, notamment en milieu urbain.

66 LAILACH Michael, *Land Art*, éditions Taschen, 2007, p. 32

67 MUNIER Jacques, Podcast, émission l'essai du jour, <http://www.franceculture.fr/emission-l-essai-et-la-revue-du-jour-l-essai-du-jour-par-jacques-munier-2014-01-20> (Consulté le 20/01/14)

68 *Idem*

69 NADRIGNY Pauline, *op. cit.*

J'utiliserai ici le concept de l'écosophie mentale – qui constitue le fil directeur de mon troisième chapitre - introduit par Félix Guattari selon les mots suivants :

« l'écosophie 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. Sa façon de faire se rapprochera plus de celle de l'artiste que de celle des professionnels « psy » toujours hantés par un idéal suranné de scientificité. »⁷⁰

Pour conclure sur *Lieu-dit*, je conçois ce projet comme une invitation à venir libérer notre imaginaire quelques instants, à partir d'éléments naturels faisant partie intégrante de notre vie. A travers cette découverte, je cherche à stimuler une écoute attentive de sons dans leur contexte spatio-temporel, de la vivre en « temps réel », afin de sensibiliser ceux qui en auront la patience, la curiosité, à une certaine considération simple et poétique de notre relation avec l'environnement.

A travers ces différentes initiatives musicales et sonores, nous retrouvons l'urgence de considérer l'environnement dans lequel nous évoluons. Nous avons pu voir que les outils de lutte contre l'oubli et la négligence de notre rapport à celui-ci sont nombreux, même en ne restant que dans la création sonore sur support. Ainsi, c'est par le témoignage d'un espace naturel, d'un écosystème microscopique ou macroscopique, l'invitation au lieu, à son écoute, mais aussi dans la mise en valeur d'un espace via une stimulation créative de ses caractéristiques acoustiques, que l'artiste sonore préserve le lien entre l'homme et ce qui l'entoure, et imprègne dans l'inconscient collectif le fait que notre place n'existe qu'au sein d'un écosystème complet.

Pour reprendre la définition de « l'écosophie » selon le philosophe Arne Naess, il s'agit pour l'artiste ici de faire en sorte que « l'homme ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant, mais s'inscrive au contraire dans l'écosphère comme une partie qui s'insère dans le tout. »⁷¹

70 GUATTARI Félix, in LE MOINE Benoît, *op. Cit.*

71 NAESS Arne, *Ecologie, communauté et style de vie*, éditions MF, 2009

<i>temps / conditions</i>	CREER <i>a propos</i>	CREER <i>avec</i>	CREER <i>pour</i>	CREER <i>par</i>
PROCESSUS DE REALISATION (I)	<ul style="list-style-type: none"> . prise de son du lieu → <i>field recording</i> → <i>soundscape</i> → <i>lowercase</i> . composition absente : le lieu moteur → <i>field recording</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . adaptation du dispositif en fonction de l'ergonomie et de l'acoustique du lieu . répétition pour familiariser l'interprète au lieu 	<ul style="list-style-type: none"> . visite/écoute du lieu → <i>ex : Echos sans visage</i> . prise de son du lieu → Musique acousmatique <i>in situ</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . visite/écoute du lieu → écosystèmes audibles → <i>ex : Echos sans visage</i> → <i>ex : Lieu-dit</i>
PRODUIT ARTISTIQUE (concepts)	<ul style="list-style-type: none"> . effet skyzphonique (prise de conscience grâce au décalage de contexte) → l'enregistrement audio et vidéo . témoignage → le <i>field recording</i> témoignage fidèle à travers l'immersion de l'écoute . invitation à la découverte → les <i>soundscape compositions</i> 		<ul style="list-style-type: none"> . le son esthétisé → Musique acousmatique <i>in situ</i> . le son <i>a propos</i> → <i>ex : Echos sans visage</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . le son du lieu → Les <i>Soundwalks</i> . le son esthétisé → Les sécosystèmes audibles → <i>ex : Lieu-dit</i>
PROCESSUS DE RESTITUTION (II)	<ul style="list-style-type: none"> . concert dans le lieu en question 	<ul style="list-style-type: none"> . dimension <i>in situ</i> → le concert acousmatique → le concert de <i>drone music</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . restitution <i>in situ</i> → Musique acousmatique <i>in situ</i> → L'installation sonore <i>ex : Echos sans visage</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . restitution <i>in situ</i> → écosystèmes audibles → <i>ex : Echos sans visage</i> → <i>ex : Lieu-dit</i>

CHAPITRE II. Écologie sociale & création sonore

« Les catastrophes environnementales vont de surcroît elles aussi mettre au jour des problématiques sociales majeures, et assurément la destruction des rapports ancestraux de solidarité. »⁷²

Ouvrer pour une écologie sociale c'est renouer avec le vivre ensemble, la solidarité, le collectif, dans une société où le capitalisme pousse à l'individualisme et la compétitivité. Dans la création sonore contemporaine, l'artiste est souvent amené à travailler seul, à l'image du compositeur de musique classique. Nous verrons ici comment il peut insérer son processus de création dans une dynamique d'échange, que ce soit avec d'autres artistes, des étudiants, le public ou encore des personnes faisant l'objet de son projet. L'idée est de donner des solutions alternatives à ce dernier pour que son oeuvre puisse s'inscrire dans un temps et lieu communs partagés, que son processus de travail puisse avoir un impact sur la durée de création, et plus uniquement lors de la restitution publique.

Dans ce second chapitre nous allons donc explorer un panorama d'initiatives de créations sonores sur support faisant appel aux concepts de l'écologie sociale. Pour ce faire, je vais tenter d'appliquer le même système que dans le chapitre précédent, à savoir les trois points suivants :

- la création *à propos* de personnes
- la création *avec* des personnes
- la création *pour* des personnes

Quatre projets autour de la création sonore que j'ai menés entre 2014 et 2016 me serviront comme base de réflexion : le projet de collectif « Les sons debout », la pièce de musique acousmatique *Reste(s)*, le spectacle sonore *Cirque à son* et le concert à trois interprètes acousmatiques organisé par la compagnie Alcôme : *le Cheval de 3 !*.

Tout comme dans notre chapitre sur l'écologie environnementale, il s'agira de décrire les projets dans leur élaboration complète afin d'appliquer les concepts d'écologie sociale tant sur le processus de création que sur le résultat.

« L'après-développement, par ailleurs nécessairement pluriel, signifie la recherche de modes d'épanouissement collectif dans lesquels ne serait pas privilégié un bien-être matériel destructeur de l'environnement et du lien social. »⁷³

72 LE MOINE Benoît, Article en ligne, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique » <http://benoitlemoineart.over-blog.com/pages/Felix-guattari-l-ecosophie-comme-metamodelle-esthetique-et-politique-4605935.html> (consulté le 15/06/16)

73 LATOUCHE Serge, *Petit traité de la décroissance sereine*, éditions Mille et une nuits, Octobre 2007, p. 98

1. La création sonore engagée dans l'actualité sociale : l'expérience « Les Sons Debout »

a) Repères historiques : la Nuit Debout

« Sais-tu ce qui se passe là ? Des milliers de personnes se réunissent Place de la République à Paris, et dans toute la France, depuis le 31 mars. Des assemblées se forment où les gens discutent et échangent. Chacun se réapproprie la parole et l'espace public. Ni entendues ni représentées, des personnes de tous horizons reprennent possession de la réflexion sur l'avenir de notre monde. La politique n'est pas une affaire de professionnels, c'est l'affaire de tous. L'humain devrait être au cœur des préoccupations de nos dirigeants. Les intérêts particuliers ont pris le pas sur l'intérêt général. Chaque jour, nous sommes des milliers à occuper l'espace public pour reprendre notre place dans la République. Venez nous rejoindre, et décidons ensemble de notre devenir commun. »⁷⁴

La Nuit Debout est un mouvement social né à Paris en mars 2016 suite aux réformes successives du gouvernement français et particulièrement celle sur le travail, donnant naissance au projet de Loi El-Kohmri, massivement désapprouvée par la population française. Le 17 mars d'abord, une centaine de milliers de personnes manifestent en France, puis la contestation prend de l'ampleur le 31 mars 2016 suite à l'appel de soutien des syndicats de salariés et des organisations étudiantes. A l'issue de cette manifestation, la décision est prise d'occuper la place de la République à Paris pour maintenir et développer la mobilisation contre la « Loi Travail ».

Le mouvement Nuit Debout est déjà lui initié fin février 2016, à la suite d'une rencontre publique organisée à la bourse du travail de Paris, notamment par le rédacteur en chef du journal de critique sociale *Fakir* et réalisateur du film *Merci Patron !*, François Ruffin. C'est dans cette manifestation que naît la volonté de convergence des luttes, idée fondamentale du mouvement social qui s'apprête à naître. Concrètement à ce moment là, Ruffin mentionnera la lutte contre l'implantation de l'aéroport de Notre-Dame-des-Landes, celle des ouvriers de Goodyear ainsi que celle des professeurs contre la réforme des collèges. Bientôt, avec l'installation du mouvement Nuit Debout s'ajouteront entre autres à la longue liste des luttes, celles contre le sexisme, le pillage de la France en Afrique, la dégradation de l'environnement, le nucléaire, etc.

⁷⁴ Article en ligne, <https://wiki.nuitdebout.fr/wiki/Accueil> (Consulté le 10/06/16)

Des commissions publiques se mettent petit à petit en place afin d'aborder chaque sujet de manière précise et concernée, d'en débattre pour y trouver des solutions. Chaque commission donne alors ses comptes rendus et ses propositions lors d'assemblées générales publiques et ouvertes à tous, ayant lieu chaque jour sur la place de la République. Les revendications sont nombreuses, et plusieurs personnalités décident de rejoindre le mouvement comme c'est le cas de l'économiste Frédéric Lordon qui appelle chacun à construire une « république sociale »⁷⁵. Nuit Debout s'agrandit au fil des mois de mars et d'avril, sous la volonté de garder l'image d'un mouvement citoyen et pacifique, avec des structures qui se multiplient pour organiser la place de la République : accueil, infirmerie, cantine, nettoyage, avocats, orchestre... Elle s'implante également en banlieue parisienne, à Montreuil, Saint-Denis, Saint-Ouen, puis dans de nombreuses villes de province comme à Nantes, Rennes, Marseille, etc.

Nuit Debout se démarque des autres mouvements sociaux de ces mêmes années comme celui des indignés en Espagne pour n'en citer qu'un, en conservant à tout prix un fonctionnement de démocratie horizontale, et en rejetant par ce fait toute élection d'un représentant du mouvement. L'objectif de Nuit Debout n'est pas de proposer une nouvelle force politique pour lutter contre celles en place, mais plutôt de développer un autre système démocratique et social, afin de destituer le pouvoir du gouvernement en place et la toute puissance du capitalisme.

b) Naissance et objectifs du projet

Il est nécessaire de préciser qu'au moment où je rédige ce mémoire, le projet des « Sons Debout » - dont je vais préciser ici le fonctionnement et les enjeux - est en cours de développement et la Nuit Debout toujours active.

La première idée a été lancée par l'enseignant chercheur Makis Solomos lors d'une assemblée générale du département musique de l'université Paris 8 en mars 2016. L'idée consistait de monter un atelier d'écoute et de prise de son autour de la Nuit Debout. Une manière de joindre l'expérience pratique autour d'une actualité sociale mouvementée et les concepts d'écologies sonores développées par le musicologue au cours de ces dernières années. Lors de cette assemblée générale, j'ai décidé de soutenir ce projet au point de le prendre en charge un temps, de l'administrer. Afin de m'accompagner dans cette tâche, j'ai sollicité l'aide d'amis étudiants de Paris 8 : Grégoire Bressac, Alex Alexopoulos et Eliott Gualdi.

75 LORDON Frédéric, « Nous ne revendiquons rien », *Le Monde Diplomatique*, 29 mars 2016

Nous avons commencé le jour même à rassembler les étudiants désireux de participer au projet, et avons lancé un premier atelier de prise de son sur la place de la République. A cette occasion, j'ai pu encadrer techniquement les étudiants en leur donnant quelques notions élémentaires de prise de son.

Quelques jours plus tard est né « les Sons Debout », en référence directe à la Nuit Debout dont l'élan nous permis la construction quasi-spontanée d'un tel projet

« *Les Sons Debout* est une plateforme créée par des étudiants et enseignants de Paris 8- Vincennes à Saint Denis. Les questions d'écologie sonore sont prégnantes dans cette démarche. A savoir, de retrouver un ancrage à travers le son, qu'il soit personnel, psychologique, politique, sociologique, physique, etc, afin de mieux questionner ce qui nous entoure. Ces thèses ont été lancées par R. Murray Schafer dans les années 70, et remettent en cause la place de l'artiste dans la société, qu'il ne soit plus isolé, dans un atelier, un studio ou une salle de concert, mais bien partie prenante de son environnement. « les sons debout » demande par ailleurs la participation de preneurs de sons, artistes sonores, créateurs radiophoniques, compositeurs, musiciens ou musicologues qui se reconnaissent dans ces revendications. C'est en enrichissant collectivement la banque d'enregistrements de terrain, en partageant des créations, en contribuant à la réflexion théorique et bien entendu en écoutant et diffusant cette initiative que le projet peut perdurer. »⁷⁶

Après avoir réfléchi aux intentions pédagogiques, sociales et artistiques du projet, j'ai décidé de l'articuler autour de deux axes pratiques principaux : développer une plateforme internet ayant pour but à la fois de centraliser et mettre à disposition des enregistrements de terrain autour de Nuit Debout, de ses manifestations, mais aussi de rassembler les créateurs sonores cultivant ou pas cette banque de données. Je vais maintenant rentrer plus en détail dans chacun de ces deux points.

76 Consulter <https://sonsdebout.wordpress.com/>

La banque des « sons debout » a deux objectifs principaux :

- Archiver les diverses actions, discours, ambiances sonores liés au mouvement actuel.
- Constituer un espace de ressources à la création sonore et audiovisuelle engagée.

Tout d'abord, c'est un espace de centralisation des différentes traces sonores en lien avec les événements de lutte sociale, écologique et politique qui secouent les rues de France et d'ailleurs. Cette banque active et concernée, est disponible à tout moment en téléchargement libre sur un serveur internet. Tous les sons, classés par type, sont téléchargeables sans limite depuis ce serveur. Il s'agit d'abord avec cette initiative d'archiver les sons de l'actualité sociale en permettant à n'importe qui, preneur de son professionnel, passionné, novice ou improvisé de participer à l'élaboration d'une telle ressource sonore. Rien ne peut être ainsi construit sans un travail collectif qui outre pour la multiplicité des sons, est nécessaire si l'on veut qu'elle puisse ne pas restituer seulement l'activité sociale parisienne, certes très intense mais certainement pas unique. Ainsi, c'est par la participation de personnes différemment géolocalisées qu'il est possible de rassembler les sons concernés d'ici et d'ailleurs. Je reviendrai d'ailleurs sur l'importance que représente les réseaux sociaux actuels dans cette démarche d'exporter le projet vers l'extérieur de mon cercle géo-social.

Il en vient maintenant de parler de l'aspect purement sonore. Le panel des sons est relativement large afin de proposer un éventail de points de vues, de sensibilités au mouvement, et permettre ainsi en aval une utilisation dynamique et diversifiée. Concrètement, la banque de sons regroupe jusqu'à ce jour des ambiances de lieux publics investis, de manifestations sociales, d'actions culturelles, de rassemblements, d'ambiances festives, mais aussi de dialogues en assemblée générale, de discours, d'interviews, de témoignages, de lectures. Ne sont en ligne que des prises de sons nettoyées et intelligibles. En effet, l'idée d'une banque n'est pas d'engranger des sons dans un but quantitatif mais bien qualitatif par une sélection de sons différenciés typiquement, localement, et dont la qualité sonore est jugée suffisante pour une utilisation en aval qui ne demande aucune retouche *a priori*.

Les sons peuvent être signés ou anonymes, ils resteront dans tous les cas utilisables sans aucune restriction. Il est également important de préciser qu'afin de garder une banque de sons « propres » et donc un maximum utile, je me suis donné la tâche en tant qu'administrateur de contrôler les entrées, c'est-à-dire d'accepter ou non de mettre à disposition une prise de son. Je me permets ainsi de juger de la recevabilité d'un son pour la banque en fonction de sa qualité sonore, de sa pertinence par rapport au projet ou vis à vis des autres sons déjà en banque. En effet, j'estime que la liberté est complètement donnée à l'internaute dans la récupération gratuite des sons et pour n'importe quelle utilisation ; la responsabilité du créateur quant à l'utilisation de ces sons étant le prolongement de cette liberté, et ne me concerne donc plus. Ainsi, contrôler en amont l'arrivée des sons est selon moi permettre une liberté plus grande en aval car les sons respectent alors le cadre du projet et l'on ne s'y perd plus. Si l'on voulait une parfaite neutralité, l'on devrait être plusieurs à devoir juger de la pertinence de chaque son, chose impossible à l'heure actuelle étant donné le manque de personnes engagées dans la construction du projet.

Dans ce souci d'« harmoniser » qualitativement les sons de la banque, mais aussi pour simplifier l'organisation de l'écoute et de la mise en ligne, j'ai mis en place un certain nombre de règles à respecter au maximum afin que les sons soient mis à disposition :

- des formats audio-numérique de bonne qualité de préférence (.wav ou .aiff)
- un certain libellé de l'envoi (prénom_nombredesons_dated'envoi)
- un certain titre pour chaque son (Typedeson_information_date)
- un même mode de transfert (« un dossier compressé via un service du type wetransfer.com et à l'adresse suivante : banque.lessonsdebout@gmail.com »⁷⁷)
- la possibilité de décrire plus largement les sons dans la partie « message » du *wetransfer* ou par mail (« ex : Une prise de son d'ambiance à droite de la statue un peu éloignée de la foule (19h24) réalisé avec un zoom H4n »⁷⁸), et de signer les sons si l'expéditeur désire voir apparaître son nom dans les métadonnées.

⁷⁷ Consulter <https://sonsdebout.wordpress.com/>

⁷⁸ *Idem*

De mon côté, à la réception des sons je me suis imposé dès le début de la construction de la banque à me servir d'un logiciel du nom de *Wave Agent*, pour inscrire des métadonnées dans chaque son. Une métadonnée est une donnée utilisée pour en décrire une autre, en l'occurrence ici du texte pour décrire du son. Les métadonnées rentrées dans chaque son respecte ici aussi, dans un souci d'équité, une typographie bien précise comprenant dans le meilleur des cas la date au jour près de la prise de son, le lieu de manière plus ou moins précise, le matériel utilisé, le type de son (lecture, ambiance, etc.), le nom du preneur de son s'il le désire, ainsi que l'étiquette de notre projet LES SONS DEBOUT pour lequel il est envoyé. Toutes ces infos sont selon moi essentielles pour n'importe quel utilisateur. C'est en effet donner la possibilité à chacun d'avoir accès à toutes les informations qu'un preneur de son est susceptible de nous confier en amont. Cela permet premièrement à l'utilisateur de prendre connaissance du contexte de la prise de son qu'il utilise (évidemment, la responsabilité du preneur de son est de fait également en jeu) et deuxièmement à la banque de son de respecter au mieux son rôle d'archivage d'événements réels.

Si j'insiste sur l'importance des métadonnées c'est parce qu'elles permettent selon moi d'affirmer une notion importante de l'écologie sociale : le contexte. Il s'agit dans notre cas d'utiliser au maximum les outils technologiques à notre portée afin d'aller dans ce sens : si l'enregistrement sépare d'emblée un son de son contexte de prise, il est nécessaire de le retranscrire le plus possible dès lors que notre démarche s'inscrit dans une volonté d'archiver, d'étudier les différents aspects d'une donnée, et plus largement de participer en quelque sorte à un journalisme sonore autour de ces événements d'actualité.

Le journalisme sonore et l'équivalent sonore du photoreportage. Le journalisme sonore est basé sur l'idée que tout son, y compris ce qui n'est pas du discours, donne des informations sur des endroits et événements. Leur écoute attentive fournit un point de vue tout à fait valable, différent, mais complémentaire, de ce que procurent les images et la langue. Cela n'exclut pas le discours, mais rééquilibre la balance en faveur d'autres sons.⁷⁹

79 CUSACK Peter, in GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, Op. Cit. p. 70

La plateforme de création maintenant, tout comme la banque de sons, est un espace de regroupement des regards de chacun autour des mouvements de luttes sociales, politiques et écologiques actuels. Cette plateforme en ligne est à la fois un lieu de rencontre entre artistes, auditeurs et spectateurs mais aussi de « convergence des luttes » à travers la création. Les initiatives artistiques liées à Nuit Debout sont variées. Il s'agit ici de polariser le domaine de la création sonore et audiovisuelle engagée sur support (documentaire sonore et audiovisuel, art radiophonique, art acousmatique, *field recording*, *hörspiel* et art vidéo essentiellement). Concrètement j'ai créé un compte au nom des « Sons Debout » sur deux plateformes internet : *soundcloud*⁸⁰ pour tout ce qui relève du sonore uniquement et *vimeo*⁸¹ pour la création audiovisuelle. Ces deux plateformes sont accessibles - tout comme l'est également la banque de son – depuis le site principal du projet⁸², que j'ai réalisé avec Nikita Blauwart via le logiciel internet *wordpress*.

Le principe de fonctionnement de cette plateforme est très simple : n'importe quel artiste sonore ou audiovisuel peut envoyer une ou plusieurs créations en lien avec le thème de la « convergence des luttes », à l'adresse e-mail prévue à cet effet⁸³ dans un dossier compressé et via un service du type *wetransfer.com*. Une fois récupérées, les créations sont visionnées par plusieurs étudiants dont je fais partie afin de juger si oui ou non la création est légitime par rapport au thème. Pour le moment, l'idée n'est pas de faire une sélection qualitative car nous manquons de matière, de points de vues. Ainsi le seul critère actuel est celui du respect du thème du projet. Afin de pousser chaque artiste à envoyer des créations de bonne qualité audio et vidéo, j'ai, tout comme pour la banque de son, prévu une charte technique que l'oeuvre doit respecter :

« . Pour les créations sonores: seront admis les fichiers en format stéréo et de préférence .wav ou .aiff en 16bit/44kHz ou 24bit/48kHz.

. Pour les créations audiovisuelles: seront admis de préférence les fichiers en format QuickTime.mov, (H264 compression). Tout autre format pourra être considéré en fonction du système disponible. »⁸⁴

80 Consulter <https://soundcloud.com/user-854435033>

81 Consulter <https://vimeo.com/user51179824>

82 Consulter <https://sonsdebout.wordpress.com/>

83 creation.lessonsdebout@gmail.com

84 Consulter <https://sonsdebout.wordpress.com/>

Dans un soucis logistique, je demande également via cette charte à l'artiste de renommer son œuvre (« nomdelacreation_dated'envoi⁸⁵ ») et d'y joindre dans la mesure du possible une notice de la création, un visuel personnel qui figurera sur le lecteur internet (comme un avatar) ainsi qu'une courte biographie de/des auteurs.

Pour l'élaboration de ces règles, comme pour celle de la banque de son, je me suis beaucoup inspiré des chartes de concours électroacoustiques ou vidéo dans le but d'abord d'être cohérent pour l'artiste en terme de format, avec les autres plateformes d'appels d'oeuvre ; ensuite pour pouvoir présenter sur notre plateforme une palette de créations très différentes mais homogènes qualitativement ; et enfin pour faciliter la logistique de notre travail de récupération, stockage et lecture des envois.

Ensuite il est important de préciser que nous avons décidé de regrouper toutes les réalisations que nous publions sur internet sous une licence *Creative Commons**. Le but de cette manœuvre est de se munir d'un outil juridique simple qui garantit à la fois la protection des droits de l'auteur des œuvres artistiques publiées sur nos plateformes et la libre circulation du contenu de ces œuvres. Cette une manière de permettre aux auteurs de contribuer au patrimoine d'œuvres « Les Sons Debout », des œuvres accessibles librement et par tous.

Nous avons décidé d'opter plus particulièrement pour la licence *Creative Commons BY-NC-ND*. BY (*Attribution*) est le terme abrégé pour le contrat d'attribution, c'est à dire que l'œuvre peut être librement utilisée, à la condition de l'attribuer à l'auteur en citant son nom. NC (*Noncommercial*) est lui le terme abrégé pour le contrat de non utilisation commerciale, qui signifie que les « Sons Debout » ne peuvent tirer profit commercial de l'œuvre sans autorisation de l'auteur. Enfin le terme ND (*NoDerivs*) est donné pour le contrat de non modification de l'oeuvre, c'est à dire qu'aucune création publiée par « Les Sons Debout » ne peut être récupérée tout ou en partie afin d'être réutilisée dans une autre création.

85 *Idem*

Par ces choix nous avons estimé d'abord que l'attribution du nom était une condition minimale pour le créateur, afin que n'importe quelle personne puisse retrouver sa trace et écouter son travail plus en avant. Les artistes des « Sons Debout » participent pour le moment à la plateforme de manière gracieuse, il semble ainsi logique qu'aucune dérive commerciale ne puisse avoir lieu sans l'accord de ceux-ci. Enfin, nous avons préféré éviter de donner la permission à l'échantillonnage, au *sampling**, estimant que la banque de son était déjà une ressource énorme et suffisante pour la création ; Il en va cependant de même que pour le point précédent : n'importe quel artiste désireux d'utiliser tout ou une partie d'une œuvre des « Sons Debout » peut bien évidemment demander l'accord de l'artiste concerné afin de légitimer sa démarche.

La banque de sons ainsi que la plateforme de créations sont les deux pôles principaux du projet. Dans l'un comme dans l'autre, il est idée de construire une dynamique collective autour du son dans l'actualité sociale. Ce projet ne peut exister sans l'apport de chacun, qu'il soit technique avec la banque de sons ou artistique avec la plateforme.

A la base du projet proposé par Makis Solomos, il était surtout question d'aborder ces sons à travers une démarche pédagogique et de recherche. Si la dimension de recherche musicologique liée au projet est encore en gestation – à l'exception de ce travail de master – l'aspect pédagogique, lui, est en cours de développement. Suite à la première prise de contact avec les étudiants et professeurs intéressés par le projet, j'ai pu organiser le jour même un atelier de prise de son directement sur la place de la République, où la Nuit Debout se tient chaque jour. Encadrer cet atelier allait dans la suite logique des cours que je pouvais donner à l'université en tant que tuteur d'accompagnement, à savoir des cours d'ingénierie du son. Après avoir récupéré avec l'aide de Makis Solomos les enregistreurs portables du département musique de l'université, nous nous sommes donc tous retrouvés place de la République. Mon intervention pédagogique consistait en des conseils techniques sur la manière de prendre le son et d'utiliser le matériel. Les étudiants étaient ensuite libre de déambuler sur la place pour enregistrer des sons.

A l'heure où j'écris j'ai depuis réalisé deux autres ateliers sur les « Sons Debout », cette fois-ci dans le studio A133 de l'université Paris 8. Le premier a porté sur le nettoyage, plus généralement l'optimisation des sons récupérés de l'enregistreur et le second autour des projets réalisés ou en cours d'élaboration par les étudiants. Cette expérience pédagogique me semble importante à faire figurer dans le cadre de ce mémoire car c'est un pôle - même si pour le moment moins développé que les 2 autres – proposant un encadrement pédagogique autour d'un projet d'archivage et de création autour de l'actualité. Le processus d'élaboration du projet s'inscrit donc dans une démarche sociale active : rassembler des étudiants pour les former d'abord à la technique de prise et de nettoyage des sons pour qu'ils puissent rapidement participer à la banque des « Sons Debout » ; ensuite les initier à la composition à partir des matériaux précédemment travaillés et les inciter à venir enrichir la plateforme par leurs créations. Les étudiants concernés par le projet reçoivent donc à la fois des bases techniques, et sont encadrés dans leur démarche créative mais leur est donnée également la possibilité de diffuser leur travail via le site internet des « Sons Debout » et les différentes activités publiques et extra-universitaires que nous essayons de développer.

Cette initiative enrichit la dimension d'écologie sociale du projet en l'ouvrant au domaine pédagogique, et en permettant de dépasser l'unique voie de partage d'internet et des réseaux sociaux par des rassemblements physiques et constructifs pour l'avenir des « Sons Debout ».

Si ce projet s'inscrit dans un contexte particulier d'actualité politique et sociale, nous en venons à réfléchir désormais sur des moyens pour faire pérenniser les « Sons Debout ». En effet, au-delà du mouvement social Nuit Debout dont le projet est né, il serait particulièrement intéressant au moins pour les étudiants et les enseignants-chercheurs de maintenir un espace de création, de réflexion et de pédagogie mettant en jeu les différents aspects de l'écologie sonore.

Tout reste à imaginer pour une suite, mais je peux déjà parler ici de plusieurs axes que j'essaye actuellement de développer dans cette perspective.

Tout d'abord, ce projet doit pouvoir toucher un cercle de diffusion plus important que celui uniquement lié au milieu universitaire. En effet, si le milieu universitaire est propice à ce projet pour toutes les raisons que je viens d'émettre, envisager un cercle de diffusion plus important serait d'abord permettre aux étudiants créateurs une projection de leur travail au-delà des enceintes de l'université et donc potentiellement un carnet de contacts, des expériences professionnalisantes, professionnelles. Je parlais tout à l'heure de l'importance d'internet et des réseaux sociaux. Effectivement les différents outils que j'ai mis en place – groupe *Facebook*, boîtes e-mail, sites internet, *newsletter* - nous permettent à l'heure actuelle de toucher à des cercles extra-universitaires.

Afin de développer encore notre impact, j'ai commencé par contacter des artistes investis dans la Nuit Debout à Paris et à Nantes dont j'ai pu trouver le travail de création sonore sur internet. Je les ai relayés sur notre plateforme, ils m'ont relayés sur la leur ou via les réseaux sociaux.

Ensuite j'ai invité des amis compositeurs à participer au projet en créant une pièce électroacoustique engagée. Ces initiatives me permettent à la fois de donner aux étudiants ou toute personne susceptible de composer pour les « Sons Debout » des exemples de compositions de qualité, mais aussi de toucher leurs réseaux, leurs villes.

Actuellement - et sans m'aventurer trop loin dans le labyrinthe des stratégies de diffusion – nous contactons les radios qui pourraient nous accueillir dont notamment les radios liées directement au mouvement (Radio Debout, Radio Campus, etc.) ; notre projet s'insérant dans l'actualité de manière engagée plusieurs radios peuvent être sensibles à notre initiative, ce qui nous permettrait de faire connaître l'existence des « Sons Debout » au-delà de Paris.

Enfin, à l'heure où j'écris je travaille sur l'organisation d'un concert dans lequel pourrait être diffusé l'ensemble ou une partie des créations sonores et audiovisuelles que nous avons reçu pour la plateforme internet des « Sons Debout ». Un dispositif de jeu du nom d'acousmonium serait installé pour performer les œuvres sur support en les interprétant spatialement dans l'espace du concert⁸⁶. Cela serait à la fois une manière de communiquer sur les « Sons Debout », de lancer un appel à œuvres afin de stimuler la création engagée chez les étudiants et compositeurs, de partager nos œuvres lors d'un événement social éphémère en les sortant de leur support, de leur plateforme numérique et en les confiant à un ou plusieurs interprètes qui se chargeraient de se les réapproprier dans un espace spécialement aménagé pour l'occasion.

c) Ma contribution : *A Debout*

Afin d'une part de poser une première pierre à l'édifice naissant des « Sons Debout » et inviter les intéressés à en faire de même, et d'autre part pour satisfaire mon propre besoin d'investissement artistique dans la Nuit Debout, j'ai réalisé avec Nikita Blauwart *A Debout*⁸⁷, un court métrage expérimental de 5 min 04. Se lancer dans ce court métrage était également pour moi une belle et significative manière d'ouvrir la plateforme de création, en présentant une œuvre multimédia et collective. En voici la notice :

« *A debut* est un film marathon, un prolongement audiovisuel des rassemblements de la Nuit Debout. Tourné en avril 2016 place de la Liberté à Rennes et place de la République à Paris, ce film est le témoignage commun d'un mouvement en action, une réappropriation personnelle de la parole et de l'espace public, en images et en sons. »

Nous avons choisi d'opter pour une notice plutôt descriptive afin de faire figurer le contexte de création de l'oeuvre. C'est un point important car s'il m'est coutume depuis plusieurs années de joindre à mes pièces un poème comme notice afin de proposer des images littéraires en plus des images provoquées par l'écoute de la pièce, il semblait évident ici qu'une création engagée dans un contexte socio-politique fort devait à tout prix être accompagnée d'une notice indiquant les lieux et dates de prises de son et vidéo.

86 Voir *L'interprétation acousmatique, Comment ? Pourquoi ?* Du même auteur, mémoire de master 1, université Paris 8, septembre 2014

87 Voir l'oeuvre en ANNEXE B.4

La notice est une tradition dans la musique savante et notamment électroacoustique. Même si je suis imprégné de cette tradition par l'enseignement électroacoustique que j'ai reçu en conservatoire, la notice est plus issue dans ce type de projet de la nécessité de mentionner le contexte comme c'est le cas des prises de sons que propose la banque des « Sons Debout ». En effet, la valeur contextuelle, politique et donc écologique en un certain sens de cette notice, est ici autant voir plus importante que sa valeur artistique.

Dans ce type de travail, l'information devient matériau artistique. Ce sont ici en effet des images et des sons des manifestations en cours de la Nuit Debout à Rennes et à Paris qui constituent le matériau principal de notre court-métrage. C'est dans ce sens que l'on peut dire que d'emblée ce type de création répond à certains concepts de l'écologie sociale. *A Debout* n'est pas seulement une création artistique - et qui a donc comme beaucoup d'initiatives artistiques un impact social plus ou moins important – c'est un témoignage de l'actualité sociale dans deux villes. Je dirai même plus, c'est un témoignage animé par un savoir faire artistique qui ne touche ainsi pas son spectateur de la même manière que le ferait un reportage journalistique. La valeur ajoutée de l'art dans laquelle interviennent le *pathos* et l'imaginaire entre ici en jeu.

Le temps que nous avons pris pour réaliser l'oeuvre fut très court. Ceci peut s'expliquer par la volonté de publier rapidement une première création pour les « Sons Debout » mais aussi pour répondre à l'urgence d'une actualité mouvante. Le mouvement Nuit Debout, encore actif à l'heure où j'écris, est un mouvement social de contestation bâti sur l'éphémère d'une situation politique désastreuse. Même si notre création pourra toujours prendre une valeur d'archive lorsque le mouvement n'existera plus, la publication rapide lui confère une valeur informative importante. Si dans la musique savante, le temps de gestation d'une oeuvre peut prendre plusieurs années avant qu'un compositeur ne la donne à jouer, c'est tout l'inverse qui nous concerne puisque la rapidité de notre action permet de donner un témoignage, un point de vue à vif du mouvement, de permettre la diffusion de son existence à travers l'art et de répondre à l'urgence de l'information, au même titre qu'un média journalistique. L'écologie sociale intervient donc ici aussi, dans l'inscription de l'oeuvre d'art dans l'actualité et pour l'actualité, à travers sa valeur informative.

Pour conclure sur la valeur d'écologie sociale de *A Debout*, je vais reprendre de manière synthétique les différentes étapes de son processus de réalisation :

Lors de l'**étape de réalisation**, le point important fut tout simplement l'association de nos deux médias et notre travail collectif, à la fois lors du tournage que du montage.

En ce qui concerne le **produit artistique**, on peut parler d'écologie à la fois pour son contenu informatif, pour son inscription dans l'actualité sociale, dans son point de vue actif et engagée et enfin dans sa notice qui marque l'importance du contexte de création, de sa valeur potentielle d'archive.

Dans l'**étape de restitution**, nous avons cherché à diffuser notre création au maximum afin que la connaissance du mouvement Nuit Debout puisse se répandre. Les trois outils de communication ont été : la publication sur internet et les réseaux sociaux, la projection au concert des « Sons Debout » et dans une ZAD à Montpellier (zone à défendre) engagée dans une lutte de sauvegarde de l'environnement, et enfin en postulant à des concours, appels à œuvres électroacoustiques et vidéo lancés par des structures de diffusion⁸⁸.

Finalement, nous voyons que les concepts d'écologie sociale peuvent s'incarner de diverses manières et à tout moment dans le processus de création : du travail collectif et de son « vivre ensemble » à l'engagement politique présent dans le contenu de l'oeuvre en elle-même, on peut retrouver l'implication sociale d'un tel travail tout autant dans sa mise en œuvre pratique que dans les concepts intellectuels qu'elle invoque.

⁸⁸ En ce qui nous concerne : la fondation Destellos, le CROUS

2. Le compositeur public : l'exemple de *Reste(s)*

a) Contexte du projet

Reste(s) est d'abord le nom d'un spectacle de théâtre de la compagnie *Plante un Regard* - toujours en cours de création au moment où j'écris ces lignes – dans laquelle je fais partie en tant que musicien sur le plateau. Cette pièce, mise en scène par Eva Guland et jouée par Noémie Hérubel et Milan Boehm, aborde les vastes sujets de la mémoire individuelle et collective. Suite à la première résidence de création en janvier 2016 est née l'idée d'intégrer dans le déroulement de la pièce une œuvre acousmatique spécialement composée pour l'occasion⁸⁹. Voici la notice de cette pièce éponyme :

« Barre à la mémoire des flux.
Vogue aux voutes des aïeux.
Brise l'écume des bords bouches
mais reste là encore un peu. »

Une notice à valeur uniquement poétique et qui dénote avec la pièce évoquée précédemment, *A Debout*, dont j'ai souligné l'importance d'une notice contextualisante. Ici, l'écologie sociale se joue ailleurs.

b) De la composition à la restitution

Eva Guland, la metteur en scène, m'a suggéré de composer une pièce à partir d'enregistrements qu'elle comptait effectuer auprès de sa grand mère, avec l'aide de la scénographe du projet, Lilith Guillot. Je n'étais pas disponible pour réaliser l'enregistrement et ne préférais pas de toute manière participer à ce rendez-vous pour la simple et bonne raison que je ne connaissais à ce moment là absolument pas cette dame et qu'il me paraissait difficile d'imaginer la mettre à l'aise quant au récit de ses mémoires. J'ai donc finalement confié mon matériel de prise de son à Lilith – qui elle connaissait bien la personne - pour qu'elle puisse réaliser l'interview à ma place.

⁸⁹ Ecouter la pièce acousmatique *Reste(s)* en ANNEXE B.5

Une fois le rendez-vous passé, j'ai pu récupérer ces enregistrements dont la durée totale dépassait les 2 heures, mais annotés par la scénographe qui avait effectué un travail de sélection du contenu des prises. Le processus de réalisation fut donc collectif puisque la matière première du projet - autant littéraire que plastique - en la présence de la voix de la vieille dame, fut captée par la scénographe et provoquée par la metteur en scène – sa petite fille - qui réalisa l'interview. Cette initiative collective a été prise pour s'adapter au mieux au contexte social, en l'occurrence ici pour instaurer un espace d'intimité sécurisant autour de la personne interviewée.

Cependant après réception des enregistrements, je me suis confronté pour la première fois à une situation de composition particulière : je devais sélectionner, mettre en forme, « poétiser » tout en respectant les dires d'une dame que je n'avais jamais vu, avec qui je n'avais jamais parlé. A aucun moment de ma phase de composition je n'ai d'ailleurs pris contact avec cette dame.

Afin d'élaborer mes idées, de construire un plan de l'oeuvre, j'ai bien évidemment commencé par écouter de nombreuses fois les paroles de cette dame, par m'imprégner d'une part des caractéristiques sonores de sa voix, - son accent, son souffle, son élocution – d'autre part de son discours. J'ai appris chaque jour à connaître cette dame un peu mieux à travers ces différents paramètres d'écoute.

Dans les enregistrements, cette dame nous parlait de souvenirs d'enfance, de sa vie en tant que jeune juive au temps de la seconde guerre mondiale, de sa famille, etc. Des sujets relativement intenses et personnels. Ne la connaissant pas et ne sachant pas réellement jusqu'à quel point je pouvais me permettre de faire figurer des éléments de son discours sans nuire à sa vie privée, je me suis concentré autour de l'utilisation de phrases moins discursives : des hésitations, des doutes quant à la qualité de sa mémoire, des regrets de ne pas se souvenir, etc. Finalement, j'ai décidé de traiter de la mémoire dans ma pièce non pas à travers une approche de témoignage radiophonique mais plutôt en mettant en avant les faiblesses de son discours, la fragilité de sa voix, de certaines de ces expressions, réactions. Le matériau sonore s'est avéré très intéressant autant du point de vue du sens que plastique et j'ai pu, en le mixant à d'autres prises de son, développer sereinement mon imaginaire autour de l'impact émotionnel et acoustique que m'a provoqué l'écoute de cette voix.

Finalement, j'ai eu le sentiment d'épanouir ma capacité de composer grâce à l'écoute et à l'appréhension d'un récit de vie qui m'était totalement étranger.

c) Le compositeur au service du social

En acceptant cette demande j'acceptais en quelque sorte de devenir une espèce de « compositeur public ». Réaliser cette pièce ne tenait alors plus seulement d'une volonté de m'exprimer via le *medium* artistique, mais aussi de remplir comme un devoir social. En mettant en forme, à ma manière, la trace sonore de cette femme je participais finalement à l'édifice qu'est la mémoire collective de la famille Guland.

Ce travail, le premier de ce type pour moi, m'a fait prendre conscience plus en avant de la responsabilité de l'artiste quant à l'utilisation de la voix d'une personne sortie de son contexte, sortie de l'instant de prise de son et appartenant au patrimoine de celle-ci. J'ai ressenti pour la première fois dans mon travail de compositeur une sensation forte de respect de la confiance qui m'a été accordée par la personne interviewée d'une part et de la metteur en scène d'autre part dans l'utilisation de ce matériau sensible, mais tout en me laissant un maximum d'espace pour développer ma propre expression artistique.

Cette pièce s'est avérée être tout aussi importante en terme d'expression artistique pour un public quelconque qu'en terme de témoignage de la vie d'une personne pour le patrimoine collectif de sa famille.

Si tout travail « schizophonique » - c'est à dire de séparation d'un son de son contexte - finit forcément par créer des archives plus ou moins prégnantes et importantes d'un milieu/sujet enregistré, l'intérêt supplémentaire ici est que cette pièce possède une seconde vie, une vie parallèle et privée au sein d'une famille, et pour laquelle l'écoute ne sera pas du même ordre. Finalement, et comme pour tout travail « d'écriture publique », celui-ci “appartient” plus une fois terminé au milieu social de l'objet traité plutôt qu'à celui du compositeur. On peut ainsi en conclure que le compositeur s'est aventuré dans ce cas dans un processus d'écologie sociale important dans lequel il s'est décentré un maximum de son objet de travail, afin de se trouver dans une situation presque plus proche d'un artisanat du social sonore que d'une expression artistique personnelle.

Si je devais conclure brièvement à propos de la présence des concepts de l'écologie sociale pour cette pièce, je dirai que d'abord que pour l'**étape de réalisation**, j'ai à nouveau invoqué le travail collectif, ici dans la prise de son, dans le but de respecter au mieux l'intimité de l'interviewée au moment de l'enregistrement. Ensuite, ma posture de « compositeur public » est déterminante.

Pour le **produit artistique**, l'écologie est surtout présente dans la valeur patrimoniale de l'oeuvre.

Enfin, en ce qui concerne l'**étape de restitution** dont je n'ai pas parlé car moins particulière, la restitution publique dans différents cadres est sans doute le point le plus important. D'abord dans le cadre des prestations théâtrales avec la compagnie *Plante un Regard* pour lesquelles j'ai à faire globalement à un public non-connaisseur de l'art acousmatique ; ensuite cette fois-ci dans le cadre d'un événement plus spécialisé, un concert de musique électroacoustique pour le festival *Transitions sonores*⁹⁰ pour lequel je fus sélectionné suite à ma réponse à l'appel d'œuvres.

Reste(s) appartient à l'univers de la musique acousmatique. D'autres pratiques du sonore proches de cette musique explorent également cette même dynamique sociale, c'est-à-dire lorsque le savoir faire artistique se met au service de la vie des gens. C'est le cas par exemple des *hörspiels* de Luc Ferrari où l'intervention d'une musique souvent tonale vient soutenir la dimension expressive du discours. C'est également le cas du *fieldrecording* lorsqu'il quitte l'enregistrement de paysages pour celui de moments de vie d'une société. Enfin, on retrouve cela dans l'art radiophonique et des artistes comme Yann Paranthoën qui mit en scène toute sa vie celle de gens ordinaires à l'intérieur de ses créations, leur donnant une vie posthume à demi-imaginaire grâce à la fixation de leur voix sur le support, et leur montage *a posteriori*.

« Yann Paranthoën : “Je trouve que la vie, c'est tellement inouï. Il s'y passe tellement de choses. Pour moi, il n'est pas nécessaire d'y ajouter des effets ou des transformations. Le son de la réalité mène vers la fiction assez rapidement”. Il se revendique toujours, à juste titre, du côté de la fiction, non par besoin de mentir, mais parce que, si on réfléchit bien, la fiction, il n'y a que ça de vrai. Et la fiction se nourrit de personnages” »⁹¹.

90 Festival ayant eu lieu à l'université Paris 8 du 21 au 25 mars 2016

91 PARANTHOEN Yann, in ROSSET Christian, *l'Art de la radio*, Editions Phonurgia Nova, p. 36

3. La création sonore collective : le projet *Cirque à sons*

a) Projets collectifs

« Un chapiteau comme point de départ. Le Cirque Electrique. Le 15 avril 2015.

L'envie naît. Elle parle en sons pour commencer, et par l'envie de mener un projet de création collective avec tous les élèves (30 env.) de Composition Electroacoustique du CRR de Paris. »⁹²

Telle est la courte présentation du spectacle *Cirque à Son* que j'ai monté en 2014-2015 avec mon collègue de classe de l'époque Romain Vasset. Dans la classe de composition électroacoustique du CRR (Conservatoire à Rayonnement Régional) de Paris que j'ai suivie de 2012 à 2015, est organisé chaque année un projet de composition collective avec tous les étudiants d'une pièce destinée à être jouée lors d'un concert de fin d'année. Lors de mes deux premières années dans cette classe j'ai pu ainsi participer à un projet de composition autour du mythe d'Orphée puis sur l'oeuvre de Marguerite Duras. Dans l'un comme dans l'autre il s'agissait de composer un fragment sonore de 1 à 3 minutes régit par un ensemble de règles, qui devait s'enchaîner avec le travail des autres étudiants dans une pièce finale d'environ une heure.

En troisième année, Romain et moi-même, partant d'un constat très mitigé quant à ces projets collectifs avons décidé de monter le nôtre. Si nous étions déçus par ces projets c'était pour plusieurs raisons.

Au niveau du **processus de réalisation**, ce qui semblait très intéressant *a priori* dans ce type de projet était l'aspect collectif. En effet, au sein de la composition acousmatique, et même plus généralement des musiques de support, rares sont les initiatives de composition collective. Si certains compositeurs font appel à des preneurs de sons – je pense ici au binôme Denis Dufour et Agnès Poisson – ou travaillent directement avec comédiens, *speakers* et autres – là les exemples sont encore bien plus nombreux – les binômes de compositeurs sont par contre bien moins répandus. On peut en citer quand même quelques uns : le couple Kristoff K.roll dans la musique acousmatique ou encore *La danse de l'ours* pour ce qui est du *field recording*.

92 Voir l'affiche du spectacle en ANNEXE A.7

Le compositeur dans les musiques savantes est de fait souvent seul pendant toute la phase d'écriture d'une pièce, celle-ci étant dans la grande majorité des cas issue d'une démarche personnelle, individuelle.

Dans les deux projets de classe auxquels j'ai pu participer la dimension de création collective concernait le produit final, mais pas le processus de réalisation. Mais si les règles de composition étaient communes pour les différents compositeurs, en aucun cas leur processus de travail n'intégrait une réflexion ou une action collective.

Au niveau du **produit artistique**, ils donnaient à entendre au final un long enchaînement quelque peu indigeste de fragments sonores provenant d'univers musicaux souvent très différents et trop peu homogènes malgré l'ensemble de règles de composition qui nous régissaient. L'écoute était ainsi sollicitée en permanence pendant une heure, ce qui me paraissait éprouvant physiquement et sans un réel intérêt au niveau de la progression générale de la pièce, hormis la surprise permanente mais vite ennuyeuse de tomber dans des univers trop lointains, et trop vite.

Enfin, au niveau du **processus de restitution**, l'intérêt était que la pièce était soumise au talent d'interprète acousmatique de Jonathan Prager qui jouait la pièce finale lors d'un concert qui réunissait l'ensemble des étudiants. A ce niveau, il était intéressant que l'oeuvre soit réappropriée dans le jeu par un professionnel de l'interprétation et surtout non-compositeur dans le projet. Son recul était nécessaire afin de pouvoir donner du relief à un résultat si aléatoire en terme d'homogénéité esthétique et de discours. La restitution en public était bien entendu également l'occasion d'échanger entre étudiants sur les réalisations de chacun et d'obtenir les retours des quelques personnes présentes, extérieures au projet.

b) *Le Cirque à sons* : généralités

L'été 2014 avec Romain Vasset, nous nous sommes lancés dans l'écriture du projet collectif de la classe pour l'année scolaire suivante, à savoir 2014-2015. En réaction aux problèmes qui nous avaient marqués les années passées et que je viens d'évoquer précédemment, nous avons axé notre projet autour de 3 points fondamentaux :

. Pour le processus de réalisation il nous fallait explorer plus en avant la création collective dans la musique acousmatique.

. Pour le produit nous désirions à la fois une écoute plus facile pour un public non-averti et donc sans prendre le risque d'une unique pièce longue.

. Pour le processus de restitution, nous voulions d'une part sortir ce projet des lieux habituels de nos concerts étudiants - à savoir dans l'auditorium du conservatoire régional de Paris où dans des bibliothèques municipales – pour lui donner une plus grande ambition et stimuler ainsi les étudiants, et d'autre part essayer une nouvelle forme de représentation, plus spectaculaire, afin de tenter toucher un nouveau public, un public non-averti de cette musique.

Romain Vasset était à ce moment-là en contact avec l'équipe du Cirque Electrique, complexe circassien situé à la porte des Lilas de Paris, qui était prêt à accueillir notre proposition pour avril 2015 sous forme de mise à disposition d'un de leur chapiteau. Le thème du projet nous est alors tombé sous le sens : nous allions monter un spectacle de musique acousmatique autour de l'univers du cirque. J'ai contacté mon amie et metteur en scène Eva Guland pour une aide quant à la dimension théâtrale de notre projet, puis finalement nous nous sommes retrouvés à former une petite équipe d'artistes bénévoles en la présence des comédiens François Le Roux (dans le rôle de Mr Loyal), Milan Boehm (dans le rôle du circassien), et moi-même (dans le rôle de l'interprète acousmatique ou « dompteur de sons »), de l'ingénieur lumière Chloé Borgella et du technicien lumière Lucas Palen. La compagnie musicale Motus, fidèle partenaire des concerts de la classe de composition du CRR de Paris, a mis à notre disposition son acousmonium. Je fus pour la première fois chargé de penser à l'implantation du dispositif. Ce fut une véritable étape de travail au sein du projet que j'ai dû penser à la fois en fonction de ce lieu circulaire particulier, de l'espace du jeu théâtral, du contenu des pièces acousmatiques du spectacle, tout en gardant à l'esprit la nécessité d'une ergonomie facile puisque les étudiants devaient l'utiliser les jours précédents pour jouer leurs propres pièces.

Voici le *pitch* du spectacle :

« Une compagnie de cirque en faillite tente de retrouver son prestige à l'aide d'une sonomachine. Faite de bric et de broc, elle fait virevolter le son dans le chapiteau, nous emmène dans des ailleurs poétiques. Cette étrange bête, pleine de ses fantômes et de ses caprices, se laissera-t-elle apprivoiser? Sans un habile dresseur, les sonorités livrées à elles-mêmes trouveront-elles encore du sens ? »

Nous avons ainsi choisi d'aborder cette thématique d'une manière ludique et décalée, car au final aucun des membres de l'équipe n'était circassien, mais issues principalement du théâtre et de la musique. Pour intégrer la musique acousmatique, nous sommes partis d'une transposition poétique de l'image de l'interprète acousmatique comme étant ici un dompteur de sons, maître de numéros non plus physiques mais acoustiques. L'idée était d'aller au-delà de l'intégration poétique de la musique acousmatique dans un spectacle vivant en défendant également la posture de l'interprète des musiques de support (sur lequel je travaillais dans le cadre de mon mémoire de Master 1) comme un acteur social fondamental dans la transmission de cette musique en concert. Ainsi dans le spectacle, l'interprète finissait par quitter le plateau suite aux postures réactionnaires d'un circassien critiquant l'absence de l'humain remplacée par la machine à numéros sonores. Finalement après un chaos sonore et social, tous les protagonistes se retrouvaient pour conclure dans la joie ce spectacle acousmatique vivant. L'interprète était donc rendu indispensable pour le bon déroulement du *show*, et mis sur scène comme pour montrer l'importance de son rôle bien trop souvent assimilé à celui du technicien de concert.

c) *Le Cirque à sons* : processus

« Le but est d'aboutir à la composition d'un ensemble de 4 pièces acousmatiques correspondant aux 4 numéros qui seront mis en scène lors du spectacle final, et qui viendront s'intégrer selon le déroulement prévu par le scénario. Chaque pièce acousmatique est pensée selon une méthode de composition collective originale se basant sur des correspondances entre la composition musicale et la performance des différents numéros de cirque symbolisés. »⁹³

93 Ecouter les pièces collectives en ANNEXE B.6

Afin d'explorer la composition acousmatique à travers différents processus collectif, tout en essayant de trouver au maximum une cohérence poétique avec des numéros de cirque existant, j'ai pris en charge la conception des règles de création.

« Numéro #1 : Casseti l'équilibriste (10'00)

Création acousmatique collective réalisée par le Groupe 2

I] Ecriture « en fil ». Chaque étudiant possède trois semaines pour réaliser une séquence électroacoustique de 2' en fonction de ce qui a déjà été composé par ses prédécesseurs pour ce même numéro. Une session de travail principale (au format 48 kHz/24 bits) sera mise à disposition des étudiants (sur l'ordinateur de la Salle P. Schaeffer) dans laquelle ils devront déposer chacun leur tour la séquence qu'ils auront réalisé, sous la forme d'un export stéréo ou d'un ensemble de pistes éclatés issue de leur propre session de travail.

II] Une trame continue à masse tonique de la durée du numéro, symbolisant le fil de l'équilibriste, sera intégrée à la session de travail principale du numéro. « Le fil » ne doit jamais être coupé : il peut subir des changements de timbre et/ou de dynamique mais doit resté audible, continu, et à la même hauteur. »

Pour ce premier numéro sonore, j'ai voulu reprendre la façon de faire des années précédentes en demandant aux étudiants de ne pas composer en fonction de règles mais tout simplement en fonction de ce qui a été composé avant par le ou les autres. Ce fonctionnement « en fil » ne pouvait être ainsi qu'une méthode linéaire, horizontale de composition, suivant une liste dans laquelle se succédait une à une, l'intervention des étudiants qui avaient alors chacun une durée de 3 semaines pour réaliser 2 minutes de son.

« Numéro #2 : Animalerie cosmique (10'00)

Création acousmatique collective réalisée par le Groupe 3

- 1. Chaque étudiant est chargé de composer un « animal acousmatique » imaginaire en établissant un catalogue d'objets sonores/séquences jeu pour son animal, qui symboliseront ses différentes expressions (grognements, rugissement, déplacements, etc...) et affirmeront son caractère. Tous les catalogues sonores doivent être déposés dans l'ordinateur de la salle P. Schaeffer avant la date limite du 15 décembre 2014.*
- 2. Un ou deux étudiants volontaires (de ce groupe 3) devra prendre en charge l'écriture du numéro complet à partir des différents catalogues. Tous les sons ne doivent pas obligatoirement être utilisés, mais chaque étudiant doit pouvoir reconnaître dans la pièce finale son animal. Le ou les étudiants concernés par l'écriture du numéro ont la liberté d'ajouter d'autres sons nécessaires pour créer du liant et n'ont pas pour obligation de créer leur animal sonore en plus de leur tâche de composition. La date limite de rendu de l'oeuvre finale est le 27 février. »*

Ce numéro sonore concernait ma promotion. Je me suis moi-même, à défaut de trouver un autre étudiant motivé, occupé de la composition de la pièce. Dans ce type de composition collective, j'ai cherché à établir un autre système que celui précédemment évoqué du binôme preneur de son – compositeur. Ainsi, à l'image de l'objet sonore de Pierre Schaeffer ou de la séquence jeu de Guy Reibel, l'idée de « composer un animal sonore » était d'impliquer les étudiants à concevoir un ensemble de sons, un catalogue (objets sonores et de séquences jeu) représentatif d'une image poétique qu'ils étaient chargés de trouver. Dans cette démarche, il dépassait la simple prise de son orientée par un projet de composition en créant des petites cellules sonores écrites, composées.

En aval, je me suis retrouvé avec toutes ces cellules sonores, qui m'ont d'abord aidé, en les écoutant, à concevoir un projet global de composition pour la pièce ; ensuite qui m'ont bien évidemment servi de matériau principal. Afin de garder un maximum de liberté dans la contrainte, je devais utiliser au moins un son de chaque étudiant pour qu'ils puissent tous s'y retrouver, et je me gardait la possibilité de prendre d'autres sons pour constituer mon matériau. Cette expérience m'a moi-même confronté à une nouvelle façon d'aborder la composition acousmatique, une façon de faire dans laquelle je me sentais à la fois responsable et enrichi dans mon interaction permanente avec les travaux créatifs de mes camarades.

« Numéro #3 : La machine fait son numéro (12'00)

Création acousmatique collective réalisée par le Groupe 1 et le Groupe 5 en collaboration avec les comédiens

1er Mouvement : « Le double moqueur »

1. Chaque étudiant du groupe 1 doit créer 3 objets sonores de son choix. La date limite de rendu des sons est le 19 décembre.

2. Chaque étudiant du groupe 5 doit composer un des 4 mouvements de la pièce à l'aide des objets sonores réalisés par le groupe 1 ainsi qu'en y ajoutant sa propre matière sonore. Chaque mouvement doit durer 3'. Les étudiants du groupe 5 doivent eux-mêmes décider de leur attribution des mouvements. La date limite de rendu des mouvements de l'oeuvre finale est le 17 février.

3. Détails de composition pour chaque mouvement :

a) Pour ce premier mouvement, le compositeur doit obligatoirement travailler avec le comédien jouant le rôle de Mr Loyal. La machine s'amusant à voler la voix du personnage, des prises de voix du comédien s'imposent donc pour réaliser la composition de ce mouvement.

b) Le compositeur doit intégrer dans sa composition 6 objets sonores parmi les 9 réalisés par 3 personnes du groupe 1.

2ème Mouvement : « Lutte »

« La Sonomachine grogne quelques instants et lance finalement un accord d'orchestre à cordes forti ssi ssi ssi mo que Schmuff tente de contrôler aux commandes »

a) Ce mouvement représente le duel entre Mr Loyal et la sonomachine. Mr Loyal tente désespérément de garder la maîtrise mais c'est elle qui remporte finalement la lutte en prenant le contrôle total du son. La composition musicale doit pouvoir rendre compte de cette dualité.

b) Le compositeur doit intégrer dans sa composition 6 objets sonores parmi les 9 réalisés par 3 personnes du groupe 1.

3ème Mouvement : « Craquage désorganisé » « En appuyant sur tous les boutons, il déclenche par mégarde une multitudes de sons en tous genre allant du boléro de Ravel aux chorus de John Coltrane, effilochés de sons mécaniques assez alarmants. »

a) Ce mouvement correspond à l'avènement de la machine dans le spectacle, mettant en scène son expression désorganisée. La composition musicale doit rendre compte de cette désorganisation en favorisant une écriture serrée, raide et riche en matières sonores.

b) Le compositeur doit intégrer dans sa composition 12 objets sonores parmi les 18 réalisés par 6 personnes du groupe 1. Les objets sonores peuvent être remodelés dynamiquement, spatialement, mais doivent conserver leur timbre d'origine.

4ème Mouvement : « Implosion » « M. Loyal a perdu ses moyens et, à trop tenter de contrôler la sonomachine. Celle ci déraille, panique, et tombe en

panne sur un bip téléphonique dramatiquement infini. »

a) Ce mouvement correspond à l'implosion de la machine. Tout comme le mouvement précédent, la composition musicale doit rendre compte de ce dysfonctionnement matériel, et s'accompagner d'un decrescendo général menant au silence de la machine.

b) Le compositeur doit intégrer dans sa composition les 12 objets sonores choisis par le compositeur du mouvement 3 pour la réalisation de son mouvement. Il s'agit ici de réutiliser ces mêmes objets sonores mais de les transformer considérablement (modification de timbre, de dynamique, d'espace...). L'objectif de cette contrainte est de créer un lien sonore avec le mouvement 3 tout en symbolisant l'enrayage de la machine. »

Ce troisième numéro sonore, destinés aux plus avancés d'entre nous à ce moment là, était le plus contraignant. Non seulement, il y avait l'idée de composer à partir – entre autre - d'objets sonores réalisés par les étudiants de première année (ce qui est très proche du principe du numéro précédent, mais avec des sons sans conception poétique en amont, beaucoup plus techniques) mais en plus de respecter le fil dramaturgique que Romain et moi avons écrits. Chaque pièce devait respecter un moment dramaturgique de la trame générale et devait pouvoir s'enchaîner avec celui des autres. L'étudiant responsable du premier mouvement devait également utiliser la voix d'un des comédiens, dont Romain en avait enregistré en amont un catalogue d'expressions.

Ce principe de composition était lui très proche de ce qui avait pu être fait les années passées dans les projets de composition collective. Ici nous avons décidé de tenter à nouveau l'expérience en la confiant cependant aux plus expérimentés d'entre-nous et pour une durée totale de la pièce de seulement 12 minutes, soit assez de temps pour que chacun développe un propos sans pour autant qu'on ne puisse rentrer trop en avant dans chaque univers et du coup potentiellement sentir trop d'hétérogénéité dans les passages d'un monde sonore à l'autre. Ces 4 étudiants participaient de plus tous ensemble au même cours de composition auprès de Denis Dufour, à qui nous avons demandé d'encadrer le déroulement général de la démarche en créant tout simplement des écoutes collectives et des moments de concertation autour du travail de chacun.

« . Numéro #4 : *Acousmagies* (12'00)

Création acousmatique collective réalisée par le Groupe 4

Chaque étudiant du groupe 4 doit réaliser un tour de magie. Chaque tour de magie consiste à décupler la puissance dramatique, musicale, d'un seul et unique corps sonore choisi par le compositeur. Tous les modes d'écritures et de transformations sont permis. La date limite de rendu des œuvres est le 28 janvier 2015. »

Le dernier numéro est sans aucun doute le moins collectif. L'idée ici était de créer un corpus de pièces cohérentes, de part un thème commun pour ce qui est de l'aspect poétique et d'un principe d'écriture imposé pour ce qui est de l'aspect technique. Dans ce cas on se rapproche beaucoup plus des processus d'appels à œuvres mis en places par les festivals et concours de composition, à la différence que nous avons - dans un souci d'homogénéité au sein du corpus et d'hétérogénéité par rapport aux autres numéros - en plus d'un thème poétique imposé un thème technique pour plus d'homogénéité.

Au final, toutes ces règles ont permis d'aboutir à des compositions musicales relativement différentes en terme de composition du temps par le son (voir ANNEXE NUMERIQUE Cirque à Sons). Dans ce projet, c'est l'**étape de réalisation** qui est sans doute la plus concernée par les concepts d'écologie sociale puisqu'elle complètement basée sur l'expérience du travail collectif en composition de musique sur support, à travers l'expérimentation de processus ludiques et variés.

Le **produit artistique** n'avait lui en soit aucune ambition écologique, hormis peut être la seule volonté de présenter un thème ludique – celui de l'univers du cirque - logique par rapport au lieu du spectacle, et peut être plus facile d'accès pour un public non averti en ne donnant pas à entendre des compositions trop abstraites ou conceptuelles: en créant un univers sonore poétique emprunt de fantaisie mais ancrée dans l'expérience réelle du spectacle de cirque.

Enfin, l'**étape de restitution**. Le spectacle du *Cirque à Sons* eut lieu le 15 avril 2015 à Paris, au Cirque Electrique.⁹⁴ Le pari d'exporter un projet collectif de la classe de composition électroacoustique du CRR de Paris dans une salle déconnectée de notre parcours pédagogique fut une réussite. En effet, le public n'a jamais été aussi nombreux pour un concert de la classe que pour ce spectacle. Des *flyers* ont été imprimés, une diffusion plus importante via les réseaux sociaux a été menée... La communication fut beaucoup plus développée que d'habitude d'une part grâce au fait que ce furent des étudiants qui la prenaient en charge et d'autre part puisque nous ne défendions pas projet pas comme un projet scolaire mais bien comme un spectacle à part entière, sorti de son contexte de réalisation. La restitution à travers le médium du théâtre fut un véritable succès, et nous avons reçu de nombreux retours nous remerciant pour cette découverte musicale. Je peux dire qu'ici la dimension d'écologie sociale se retrouve déjà dans la démarche d'ouverture d'un art vers un nouveau public, à travers un savant mélange de différents médiums artistiques. Ensuite, comme j'ai pu l'évoqué plus en amont, ce spectacle fut également l'occasion de mettre en avant l'interprète des musiques acousmatiques en l'intégrant au spectacle à travers le personnage du dompteur de son, en le plaçant sous les projecteurs et en montrant au public son rôle fondamental pour le bon déroulement de ce genre d'expérience musicale.

94 Voir des photos du spectacle en ANNEXE A.8

4. L'interprétation collective chez la compagnie Alcôme : *le Cheval de 3 !*

a) Généralités

En octobre 2015, la compagnie musicale Alcôme nous invitait Jonathan Prager⁹⁵, Tomonari Higaki et moi-même en résidence de quelques jours à St-Leu la Forêt pour leur projet *Cheval de 3 !*⁹⁶. Il s'agissait alors de travailler sur leur acousmonium un ensemble de pièces acousmatiques composées ou réarrangées pour 3 interprètes en simultané. Nous étions au total 7 interprètes à participer à l'expérience : les 4 membres d'Alcôme, à savoir Livia Giovaninetti, Armando Balice, Maylis Raynal et Paul Ramage, rejoints par Jonathan Prager, Tomonari Higaki et moi-même. Les compositeurs des pièces que nous jouions étaient également 7 : les 4 membres d'Alcôme ainsi que Philippe Leguérinel, Yuka Nagamatsu et Taira Ushiyama ; ces 2 derniers n'étant malheureusement pas présents pour accompagner la création de leur pièce.

Le principe était relativement simple. Si l'interprétation acousmatique est permise – pour faire simple - par la démultiplication d'une piste audio stéréophonique sur un ensemble de plusieurs paires de voies de diffusion (voie droite et voie gauche), matérialisées par les *fader** d'une table de mixage et contrôlées à la main par l'interprète ; il s'est agi ici pour les compositeurs de nous fournir non pas une piste, mais trois pistes audio stéréophoniques dans lesquelles étaient réparties les sons de leurs pièces. Ainsi, les 3 interprètes n'avaient-ils la plupart du temps pas le même contenu sonore pour un même moment d'une pièce. Il semblait alors que l'on se rapprochait d'un mélange entre interprétation acousmatique et diffusion multiphonique.

En tant qu'interprète nous recevions pour une pièce la piste que nous devions jouer ainsi qu'un export stéréo réunissant l'ensemble des 3 voies. Certaines pièces étaient à la base conçues en stéréo, et donc la séparation en 3 pistes fut un « réarrangement » ; pour d'autres ce fut le cas inverse. Dans tous les cas la version stéréo restait une base inévitable : premièrement pour leur donner une suite, la plupart des festivals ne programmant que des œuvres stéréophoniques ou des standards de la multiphonie (quadriphonie et octophonie surtout) ; deuxièmement pour nous permettre à nous autres interprètes de travailler en amont notre partie tout en ayant la possibilité d'aller et venir facilement entre la piste que nous devions préparer et la piste audio stéréo, nous donnant l'ensemble de la composition sonore.

95 Jonathan Prager est l'interprète titulaire de l'acousmonium Motus et est considéré comme étant le premier interprète acousmatique ainsi qualifié comme tel

96 Voir le programme du concert en ANNEXE A.9

Concernant le dispositif de jeu, nous ne l'avons découvert que le premier jour de résidence⁹⁷. Un acousmonium de 30 à 40 haut-parleurs, 3 consoles de diffusion avec sur chacune d'entre-elles une dizaine de *fader* pour interpréter. Les 3 consoles étaient câblées de telles sortes que pour chacune d'entre-elles il était possible à la fois de jouer des figures spatiales et d'utiliser des couleurs timbrales différentes. Bien évidemment, chaque console contrôlait des haut-parleurs que les autres ne pouvaient contrôler. La console située au centre était un peu plus particulière que les 2 autres : elle gérait le lancement du son et disposait d'un ensemble de haut-parleurs de références ; c'est à dire avec la possibilité d'envoyer du son un peu partout dans l'espace du concert, de manière homogène, grâce à sa couronne de haut-parleurs.

Voici la présentation du concert qu'en a donné Alcôme sur les supports de communication :
« Le 31 octobre à 20h Alcôme vous présentera une nouvelle version de son dispositif, un acousmonium à trois consoles permettant une interprétation de la musique électroacoustique en trio. Une piste déjà explorée par Denis Dufour notamment dans sa pièce *Terra Incognita*, écrite pour deux acousmoniums dans l'esprit du *concerto grosso*. Le projet *Cheval de 3* s'apparente davantage à un travail de *musique de chambre* et verra le jour grâce à l'implication de sept compositeurs et sept interprètes franco-japonnais. La résidence de travail des interprètes se fera sous la houlette des compositeurs qui assureront eux même la direction artistique des sept créations. Nous espérons vous voir nombreux à ce concert expérimental inédit qui pourrait ouvrir de nouveaux horizons à l'interprétation acousmatique. »⁹⁸

97 Voir les photos de la résidence du *Cheval de 3* ! en ANNEXE A.10

98 Voir ANNEXE A.9

b) Une expérience nouvelle

Globalement, les figures étant généralement réparties entre les interprètes, le jeu est réduit par rapport à une interprétation en solo. Cependant, nous avons pu explorer le travail en équipe à travers une discipline habituellement individuelle. Pour ma part, une nouvelle écoute est née de cette expérience : il me fallait être très attentif pour reconnaître les parties des autres interprètes ainsi qu'entendre leurs propositions spatiales pour accorder les miennes. La discussion a été ouverte. L'avantage d'être trois permettait dans les moments de doute à l'un des interprètes – généralement celui ayant la partie la plus fixe à ce moment là - à s'installer dans le public pour écouter la proposition sonore douteuse et ainsi obtenir un recul suffisant pour trancher.

Ces situations nous ont permis d'échanger sur l'interprétation acousmatique, sur nos choix, sur nos écoutes à travers le travail d'une même pièce, avec l'objectif du concert. Ceci fut sans aucun doute ma première expérience de ce type en tant qu'interprète ; une expérience qui a fait considérablement évoluer mes capacités grâce à ces échanges collectifs, ces rencontres de visions et de jeux différents au sein d'un travail ayant un but commun.

Bien évidemment cette situation de résidence pour préparer un concert est un idéal car dans les faits, rares sont les possibilités d'obtenir des conditions de répétitions similaires ; le temps d'installation d'un acousmonium étant suffisamment long pour réduire les créneaux de répétition avant un concert. Cette expérience reste néanmoins très constructive pour un éventuel développement de la discipline. Il serait alors possible de multiplier les formations : solo, duo, trio ou quatuor afin que l'interprétation acousmatique puisse devenir aussi une pratique collective de cette musique. Une formation trop importante – tout dépend de l'espace et de l'acousmonium mais je dirais au delà du quatuor - serait par contre sans doute inutile, l'espace sonore deviendrait bien trop compliqué à discerner et le jeu de chaque interprète deviendrait minime.

c) Vu du spectateur

Le concert fini, les retours du public furent nombreux et surprenants. Pour les habitués du concert acousmatique avec interprète, cette prestation leur donna une nouvelle écoute de l'espace, avec une diffusion souvent plus complexe, parfois à juste titre, parfois non. Le plus surprenant fut sans aucun doute la capacité à plusieurs personnes à reconnaître et à apprécier le jeu de chaque interprète, pourtant intégré au collectif. Au final, pour le public, cette prestation fut reçue comme un parfait compromis entre l'interprétation acousmatique classique et la diffusion multiphonique. Cette expérience permettait à la fois de complexifier l'espace en permettant au compositeur de répartir ses sons sur 3 fois plus de voies de diffusion, tout en gardant la dimension humaine de l'interprétation avec la conservation du jeu en direct⁹⁹.

Ce qui ressort de cette expérience est une nouvelle manière d'aborder le concert acousmatique pour les interprètes ainsi qu'une nouvelle manière d'appréhender l'espace pour le public ; cette performance ne retirant en rien les avantages des deux autres diffusions selon le type d'espace convoqué par chaque pièce. Finalement, l'interprétation acousmatique collective permet de développer les spécificités d'un concert acousmatique et ouvre la composition à une nouvelle manière de penser l'espace d'une œuvre en concert.

Pour conclure sur la pratique d'une écologie sociale dans la création sur support, j'aimerais synthétiser les différentes expériences que j'ai pu mener à travers le tableau suivant. Il ne s'agit pas d'un tableau fermé mais bien au contraire ouvert à d'autres propositions, une méthode pour moi afin de clarifier les différents moments du processus de création musicale sur support où l'on peut pratiquer une certaine écologie sociale.

⁹⁹ Voir du même auteur, *L'interprétation acousmatique, Comment ? Pourquoi ?*, mémoire de Master 1, Université Paris 8, septembre 2014 ; sur l'importance de l'interprète dans le concert acousmatique.

<i>temps / conditions</i>	CREER <i>avec</i>	CREER <i>a propos</i>	CREER <i>pour</i>
PROCESSUS DE REALISATION (I)	<ul style="list-style-type: none"> . prise de son collective (récolte des matériaux) → <i>ex : Reste(s)</i> . composition collective (assemblage des matériaux) → <i>ex : Cirque à son</i> 		<ul style="list-style-type: none"> . prise de son accompagnée (sensibiliser à l'écoute et la pratique) → <i>ex : Les Sons Debout (ateliers de prise de son)</i> . composition accompagnée (sensibiliser à la composition) → <i>ex : composition en direct et ouvert au public (?)</i>
PRODUIT ARTISTIQUE (concepts)		<ul style="list-style-type: none"> . effet skizphonique (décontextualisation sociale du sujet créant un décalage) → <i>l'enregistrement audio et vidéo permet le recul du regard, l'expression du point de vue</i> . témoignage (récit, fragment de vie) → <i>ex : Reste(s)</i> → <i>ex : A Debout</i> <i>mise en forme de la trace sonore d'une personne, d'un ensemble de personne, d'un moment ou d'un lieu investi socialement.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> . œuvre dédiée à (construire une mémoire collective autour d'une vie) → <i>ex : Reste(s)</i> <i>œuvre dédiée à titre privée ou public, souvenir d'une personne, d'un ensemble de personnes.</i> . œuvre politique → <i>ex : A Debout</i> <i>œuvre exprimant un point de vue sur un sujet social, politique.</i>
PROCESSUS DE RESTITUTION (II)	<ul style="list-style-type: none"> . restitution à plusieurs interprètes (matérialisation partagée collectivement du produit artistique) → <i>ex : Cheval de 3 plusieurs interprètes électroacoustique doivent travailler ensemble pour jouer une seule œuvre.</i> . restitution plitudisciplinaire → <i>ex : le Cirque à sons travail autour du produit musical avec des interprètes d'autres disciplines</i> . restitution participative → <i>le public investi (?)</i> 		<ul style="list-style-type: none"> . restitution publique (matérialisation pour partager au public le produit artistique) → <i>ex : Reste(s)</i> <i>le concert électroacoustique</i> → <i>ex : le Cirque à sons</i> <i>le spectacle interdisciplinaire</i> → <i>ex : A Debout</i> <i>partage sur les réseaux sociaux.</i> . restitution pédagogique → <i>ex : A Debout</i> <i>atelier d'analyse de la composition.</i>

CHAPITRE III. Ecologie de soi & création sonore

« Les déséquilibres sociaux et environnementaux sont inséparables de l'idée d'équilibre mental, de la question de l'abord psychotique du monde, de la normose fabriquée par le capitalisme "cognitif", »¹⁰⁰

A l'heure des immenses plateformes internet de téléchargement, des numérisations en masse de musiques introuvables, de l'accélération de la vie et de la consommation, de nombreuses questions se posent quand aux mutations de l'écoute, du partage, du faire la musique. Parallèlement à cela, nous constatons que les musiques longues, lentes et immersives telles que la *drone music*, la musique minimaliste américaine ou encore l'*ambient* sont particulièrement au goût du jour. Je pense par exemple aux concerts d'Eliane Radigue affichant complet alors qu'à peine 5 ans en arrière celle-ci était méconnue du public en France. Je pense également aux nombreux groupes florissant sur les réseaux sociaux et dédiés exclusivement à ces musiques, laissant apparaître une forte activité de la part de jeunes compositeurs, issus aussi bien des classes d'électroacoustiques que des milieux autodidactes de la musique électronique. Même s'il serait trop fort de parler d'un "revival", nous constatons que cette musique présente plus que jamais un intérêt pour son public, qui semble gagner en amateurs.

Il s'agit ici donc de proposer une première lecture de ces musiques, imprégnée d'un regard écologique au sens défini par Félix Guattari. Si j'ai pu déjà évoquer la *drone music* et Eliane Radigue dans mon chapitre sur l'écologie environnementale, il s'agira ici d'en faire le fil conducteur de ma réflexion sur l'écologie de soi. J'aborderai pour cela les thématiques de l'écoute à travers notamment la question du temps, de l'écologie du corps chez le musicien et l'auditeur, et enfin l'écologie de l'esprit à travers l'expérience du Sublime.

Dans nos explications, nous parlerons régulièrement de *drone music*, musique minimaliste et *ambient* quitte parfois à les assimiler. Cela ne signifie en aucun cas que ces musiques sont de fait portées par les mêmes convictions ou savoir-faire. Cependant il me semble judicieux de tenter d'effectuer des parallèles entre ces styles, notamment si l'on se place du point de vue de leur réception : une écoute lacunaire, la perception d'un temps dilaté, l'immersion dans une continuité sonore, etc – nous y reviendrons -.

100 FURNEMONT Eric, « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique », <http://www.tetra-asbl.be/Felix-Guattari-l-Ecosophie-comme-metamodelle-esthetique-et-politique-event-544.html>, consulté le 20/08/14.

De plus, il est vrai que les étiquettes viennent souvent à se confondre si l'on regarde par exemple du côté des noms et contenus un peu "fourre-tout" des groupes liés à ces musiques que l'on trouve sur les réseaux sociaux. Je citerai par exemple "D.S.B.M / NOISE / DRONE / AMBIENT / EXPERIMENTAL / BLACK METAL / DOOM" ou encore "RadioNihilist (Ambient Noise Experimental Drone Glitch)".

Enfin, afin d'étayer ma réflexion, j'y adjoindrai également de façon plus ponctuelle la mention d'autres d'autres types de musiques, sur support essentiellement, et qui portent en elles des dimensions complémentaires à cette facette de l'écologie sonore.

1. L'écoute

a) Le temps de l'écoute

« Dans le bouddhisme zen, on dit : si quelque chose ennue au bout de deux minutes, essayer quatre. Si l'ennui persiste, essayer huit, seize, trente-deux, et ainsi de suite. On finit par découvrir qu'il n'y avait pas ennui du tout, mais vif intérêt. »¹⁰¹

Ecouter de la musique répétitive, *drone* ou *ambient* prend du temps. L'expérience s'inscrit ainsi, tout comme avec les musiques techno d'ailleurs et le phénomène des *Rave Party*, dans des durées se comptant non plus en minutes mais en heures, voir en journées.

A l'époque de la consommation boulimique, frappant bien entendu l'industrie musicale, le retour de la durée en musique avec le "*revival*" de certains compositeurs minimalistes ou le développement de nouvelles musiques longues et continues comme l'*ambient music* attire mon attention. Une nouvelle demande se crée et il serait intéressant d'en discerner un peu plus les causes. Quoi qu'il arrive, même si cette musique peut être acquise aussi facilement qu'une autre par l'internaute, elle est en revanche beaucoup plus difficile à s'approprier tant qu'un réel temps d'écoute n'est pas pris. Dans le cas contraire, elle constituera au mieux un fond musical sans réel intérêt, au pire une trame sonore insupportable à vivre, énervante, déconcentrante. Finalement ces musiques correspondent selon moi plutôt bien à l'idée d'une potentielle décroissance en musique. Minimaliste dans leur matériau, et demandant à l'auditeur qu'il ralentisse son écoute.

¹⁰¹CAGE John, in CAUX Daniel, CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, p. 61

. *On a rien sans rien*

C'est en effet grâce à l'immersion dans le temps dilaté du morceau que l'auditeur peut commencer à explorer plus en avant sa propre perception :

« C'est la durée qui permet à l'auditeur de percevoir jusqu'aux détails les plus infimes du phénomène sonore que, sous ses différents aspects, cette musique constitue. C'est d'elle aussi que dépendra la puissance des effets psychoacoustiques exercés sur ce même auditeur par une obnubilation continue de son cerveau. »¹⁰²

Ce n'est donc qu'à partir d'un certain moment, comme nous l'explique Daniel Caux, que le monde infime du son nous ouvre ses portes. Une fois encore, l'intérêt de cette musique ne peut être réellement compris qu'à partir du moment où celle-ci est vécue dans sa propre temporalité, une temporalité qui va à l'encontre d'une vie quotidienne pressée. Ceci rend selon moi ce type d'expérience d'autant plus nécessaire, bienfaiteur. Plus encore, ces musiques impliquent à l'auditeur un certain investissement de soi, de son état d'âme, pour venir occuper un monde sonore souvent bien dépourvu d'une quelconque empreinte émotionnelle. Nous y reviendrons.

. *L'écoute lacunaire*

« ce courant musical sollicite une attention aiguë à l'égard des structures formelles, le charme de beaucoup d'œuvres « répétitives » provenant de l'apparition alternée ou simultanée de deux sortes d'éléments constitutifs apparemment contradictoires : les uns conduisant à un certain endormissement sensoriel, les autres à un éveil de la perception. »¹⁰³

Une spécificité de l'écoute de ces musiques : elles impliquent presque automatiquement chez l'auditeur, par leurs évolutions lentes, leur longueur, une écoute alternée. Difficile de garder une écoute attentive et technique plusieurs heures sur une même onde/texture sonore sans s'égarer dans ses pensées. En même temps, c'est souvent grâce à l'écoute attentive du son que celui-ci parvient à nous hypnotiser pour finalement nous conduire dans des ailleurs plus intimes. Perdre l'attention n'est ainsi pas considéré comme un défaut mais bien plus comme une caractéristique fondatrice de la pluralité d'écoutes de ces musiques continues, conséquence parfaitement assumée par la plupart des compositeurs, comme on peut le voir ci-dessous avec Eliane Radigue.

« aller d'une écoute discrète, complaisante à une écoute technique qui met en évidence les défauts, les faiblesses, les erreurs, en passant par l'écoute des mauvais jours lorsque tout est bon à jeter /.../ Et puis il y a, bien sûr, l'écoute fascinée »¹⁰⁴

102 *Idem*

103 *Ibid.* p. 68

104 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013

Brian Eno fait d'ailleurs de cette caractéristique le fondement même de l'*ambient music* en écrivant en 1978 dans la jaquette de *Music For Airports*, son manifeste :

Une musique passée à faible volume, en fond, que l'on peut écouter en se concentrant ou au contraire laisser passer sans y prêter attention¹⁰⁵

Les musiques continues ne sont pas les seules à permettre l'écoute lacunaire. Chez les artistes du groupe *Wandelweiser*, c'est la présence de longs silences ponctuant chaque intervention musicale qui ralentissant l'écoute et l'intégrant à l'espace de diffusion, permet à l'auditeur de naviguer entre l'écoute de la musique et celle de l'environnement. La musique n'occupe alors plus autant l'espace qu'à son habitude, elle laisse la parole à l'environnement, la place à nos pensées et à notre façon d'occuper le temps.

« With recording, sound is stored for *use*. How do you use a recording like *Stones*? Do you just listen to it like anything else (perfectly possible in this case) or do you find ways of listening to it that suit the recording in other ways: say playing it all day at low volume (so that it can be forgotten, except for those very few moments when a sound rises to the surface, reminding you it's still there). Or play it so loud that you hear *everything*.

In other words, the recording can be viewed as *open*, something like an instrument—a particular instrument that makes a limited set of sounds that can nonetheless have a variable relationship in the environment in which they are played. »¹⁰⁶

Michael Pisaro insiste ici sur l'expérience d'écoute de l'enregistrement d'une pièce du groupe *Wandelweiser*. Différente de l'écoute de concert, celle-ci est ouverte selon l'auteur, dans le sens où l'on peut l'écouter à très faible niveau pour colorer l'espace de diffusion sans en perturber les activités de l'auditeur potentiel qui se retrouve ainsi dans l'écoute lacunaire, ou bien à très fort volume afin qu'il puisse en saisir toute les saillies, le silence jouant ici un rôle de captation de son attention. C'est d'ailleurs ce rôle là que nous dépeint ci-après le guitariste interprète du *Wandelweiser*, Cristián Alvear :

« aujourd'hui, le silence joue un rôle considérable dans ma pratique de musicien, il m'aide aussi à me montrer plus attentif à tout [...] Jouer la musique du Wandelweiser m'a permis de porter un regard frais et neuf sur toute la musique, en élargissant et en développant ce que je savais déjà. »¹⁰⁷

105 ENO Brian, *Music For Airports*, 1978

106 PISARO Michael, *Wandelweiser*, le 23 septembre 2015, <http://erstwords.blogspot.fr/2009/09/wandelweiser.html>

107 ALVEAR Cristián, in Interview par Guillaume Belhomme en Mars 2015, <http://grisli.canalblog.com/tag/Wandelweiser>

L'existence de l'écoute lacunaire pour un disque du *Wandelweiser* est donc due principalement à l'omniprésence du silence : d'un côté, celui-ci libère l'auditeur en lui permettant de revenir à lui et son environnement ; de l'autre, il crée l'attente de la prochaine saillie musicale et renforce ses qualités d'attention.

Pour conclure sur la musique du *Wandelweiser*, celle-ci évite le grand danger de l'*ambient music* ou des musiques de sons continus, qui peuvent elles répondre à une certaine angoisse du vide. Si nous avons vu que cette musique permet de construire des espaces de relaxation, de concentration, elle peut s'avérer rapidement un moyen efficace de lutte contre la peur du silence, un syndrome particulièrement contemporain et urbain dévoilant une profonde angoisse du vide, avec un besoin boulimique d'occuper chaque seconde de notre temps.

. *Musique et temps vécu*

Finalement, à travers des expériences musicales comme celles de La Monte Young qui nous explique devoir s'installer une semaine pour pouvoir réellement faire vivre sa musique, ou le point d'honneur mis sur l'importance de l'écoute lacunaire, on peut supposer que les compositeurs cherchent quelque part finalement à intégrer l'expérience de leur musique dans celle d'un quotidien de vie, d'un moment partagé étendu au-delà des limites temporelles d'un concert standard d'une ou deux heures. Cette volonté de vivre ensemble à travers la musique, instaurée dans les années 60 avec notamment les festivals hippies, s'est d'ailleurs poursuivie dans le mouvement de la *Rave Party** et sa musique ininterrompue pendant plusieurs jours, isolée du reste du monde, favorisant ainsi le sentiment d'un vivre ensemble de toute une communauté d'amateurs.

Brian Eno revendique lui, pour mieux faire comprendre sa musique, une toute autre influence, celle du Gamelan Balinais dans laquelle vie et musique demeurent inséparables.

« Les longs cycles rythmiques et la lenteur des développements dans ces concerts de musique indonésienne permettraient aux auditeurs de varier leur degré d'attention ; la concentration la plus intense, ou même une authentique transe, pouvait ainsi alterner avec une écoute distraite, un repas, un verre, voire le sommeil. »¹⁰⁸

108 ENO Brian, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 18-19

Une idée forte ressort selon moi de cette analyse du temps de l'écoute qu'implique ces musiques : celle de revenir à un art du son – si le terme d'« art » est toujours le plus juste dans ce cas – reconnecté au quotidien, dans lequel il ne faut ni s'arrêter de vivre pour l'apprécier ni l'utiliser comme un tapis soulageant une certaine angoisse liée au silence. Un art qui permet d'accompagner un moment de vie, de partage et d'exploration de soi.

b) Approfondir la perception

. Découverte de l'intérieur du son

« Paradoxalement, si l'auditeur s'abandonne à l'écoute, il découvrira dans ces sons d'apparence statique, de belles structures poly-rythmiques dans les jeux de battements, ainsi que des irisations hypnotiques dans les arabesques d'harmoniques. Ce sont des phénomènes inhérents aux interactions des sons continus mis-en-œuvre. Il se joue là comme une danse céleste de fréquences dont nous serions témoins. »¹⁰⁹

D'apparence statique, le son révèle avec le temps sa complexité ondulatoire. Ainsi l'auditeur finit par apprendre à écouter les oscillations d'une fréquence, et même à choisir de s'arrêter sur l'une ou sur l'autre. Finalement, c'est l'oreille, dans son parcours individuel qui vient créer la musique propre à chacun.

« C'est presque comme si la musique naissait de ce que l'on ne joue pas, à partir de ce que l'on joue réellement. »¹¹⁰

Finalement, ces musiques sont envisagées comme des organismes sonores autonomes à parts entières, qu'il nous revient d'explorer selon nos envies, selon différentes approches plus ou moins techniques. Pour La Monte Young « le son et l'homme ont chacun une forme d'existence propre »¹¹¹. Le son, dans sa cohabitation peut même aider au bien-être de l'écouter, à condition que le processus sonore soit bien mené. Le point fort qui ressort de ces considérations, est selon moi que les compositeurs envisagent le processus sonore dans une perspective que je qualifierai d'« eco-centrée » - nous y reviendrons - dans la mesure où le son ne dépend plus de l'homme pour exister, mais du fait que ce dernier s'engage dans son exploration, il pourra en apprendre sur sa propre perception.

« Cela doit l'aiguiser (l'écoute) parce que depuis que j'interprète sa musique électronique en concert je décèle constamment ces changements, ce qui n'était pas le cas au début. »¹¹²

109 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.* p. 116

110 SONAMI Laetitia, in GIRARD Bernard, *op. cit.*

111 CAUX Daniel, *op. cit.* p. 80

112 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.* p. 116

. *Les effets psychoacoustiques*

Tout comme dans la musique de Steve Reich avec ses motifs résultants issues de l'entremêlement des différents *patterns*, presque aussi nombreux qu'il y a d'oreilles dans le public, les ondes sonores continues de la *drone music* ouvrent un monde riche : celui des illusions. Ces phénomènes sont particulièrement recherchés par les compositeurs qui trouvent souvent en eux une ouverture vers d'autres couches de la perception, entre réalité acoustique et illusion psycho-acoustique.

« Dès les premières compositions, sa musique se démarque des explorations parfois agitées de la Musique Concrète, et surtout d'une certaine forme classique. Elle s'aventure intuitivement vers les flux, la stase contemplative. Sa musique de sons continus, aux structures apparemment fort simples, privilégie une intense sensualité de l'écoute, ce qui permet la révélation et l'épanouissement des phénomènes acoustiques. On pourrait dire en un sens que c'est la texture même des sons qui guide la forme de ses compositions. »¹¹³

Il va de soi que le caractère hypnotique de la musique minimaliste est en grande partie due à ces phénomènes psycho-acoustiques qui plongent l'auditeur dans un flou perceptif. A ce propos, il est n'est pas anodin de faire remarquer que la compositrice Eliane Radigue porte un véritable intérêt aux images paradoxales, aux illusions d'optique, dont elle s'alimente volontairement pour mener à bien ses projets de composition.

« La double source d'inspiration de cette pièce évoque le paradoxe de certains dessins d'Albers ou d'Escher dans lesquels un élément des volumes devient le sas ou l'interface/interphase qui livre l'accès à un autre espace volumétrique à la fois logique et paradoxal. »¹¹⁴

113 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.*

114 RADIGUE Eliane, *La trilogie de la mort*

c) Une écoute active et déculpabilisée de l'auditeur

. *Écoute active et autonome*

Revenons à notre auditeur. Comme nous avons pu le voir, le seul moyen pour lui de rentrer au cœur d'un monde de sensations est d'être actif dans son écoute, ou tout du moins de prime abord. En effet rien n'est donné par le drone tant que l'on ne prend pas le temps d'y jeter une oreille attentive, tant que l'on « expérience » pas le son.

« Destinée à être donnée sans interruption dans des *Dream Houses*, la musique de La Monte Young n'a d'autre objectif de durée que celle de l'éternité. Lorsqu'elle est donnée à entendre en tant qu'installation sonore l'auditeur a toute la liberté pour choisir à sa guise la durée d'écoute qui lui convient. »¹¹⁵

La Monte Young, avec ses installations éternelles ou ses concerts sur plusieurs jours libère l'auditeur du carcan du concert où l'on ne peut s'absenter quelques instants sous peine de perdre le fil de l'histoire, la meilleure chanson, le climax. Comme je l'évoquai précédemment, il s'agit de créer un environnement musical vivant, dans lequel on peut entrer comme sortir sans la frustration du temps pas assez consommé. Le temps de cohabitation entre le son et l'auditeur, au même titre que le parcours mental et physique à l'intérieur des fréquences ou de l'espace de diffusion est libre. Il revient à chacun de construire sa propre musique, en adaptant également sa propre temporalité. Finalement, la notion d'oeuvre semble bouleversée, à l'image d'une philosophie « cagienne » et de son refus de la musique, son idée de l'oeuvre ouverte. C'est l'auditeur qui construit l'oeuvre, grâce à son pouvoir interprétatif de l'objet musical.

. *Déculpabilisation*

Cette volonté de rendre l'auditeur autonome s'adjoint la volonté de déculpabiliser son écoute, trop souvent rendue fautive dès lors qu'elle perd de sa concentration. En effet, dans les musiques *drone*, minimalistes et *ambient*, rien n'est à attendre puisque tout est donné dès les premières secondes, à savoir le matériau. Et puisqu'il n'y a rien à attendre il n'y a rien à rater non plus. Eliane Radigue nous fait remarquer à ce propos, qu'en aucun cas l'auditeur quittant la salle ou bout de quelques minutes est un mauvais auditeur :

115 CAUX Daniel, *op. Cit.*

(A propos de la pluralité d'écoute) « Ce qui explique, d'ailleurs, que je comprenne très bien le comportement de spectateurs dans mes concerts, de ceux qui ne supportent pas et partent au bout de dix minutes comme de ceux qui restent fascinés. »¹¹⁶

Brian Eno nous apporte le même type de réflexion par rapport à son *ambient music*. Celle-ci est tout autant fascinante que futile, tout dépend de notre état d'âme, de l'investissement que nous pouvons mettre dans son expérience.

L'*ambient music* doit pouvoir ménager de nombreux niveaux d'écoute sans en privilégier un en particulier : elle doit être aussi négligeable qu'intéressante.¹¹⁷

. Remise en cause du « Compositeur »

(A propos de Neroli) « Je n'ai jamais eu l'intention de publier cette pièce, je l'ai créé à l'origine comme une étude. Je me suis rendu compte que je l'écoutais souvent lorsque j'écrivais ou que je m'asseyais pour lire. Je ne l'ai jamais envisagée comme de la musique, en particulier. Je trouvais qu'elle constituait un espace propice à la réflexion. »¹¹⁸

Même s'il parle d'*Ambient music* et non pas par exemple d'*Ambient soundscape*, Brian Eno semble être mitigé quand à l'utilisation du terme « musique » pour qualifier son travail de « coloration de l'environnement », comme il dit dans ses écrits. De leur côté, certains musicien tels que Tony Conrad rejettent le terme de « compositeur » pour nommer leur travail. D'autres comme La Monte Young ou Steve Reich, bien que s'accrochant fermement à ce statut glorifiant du compositeur, semblent parfois s'en soustraire, d'une manière ou d'une autre :

« Dans sa quête de production d'effets psychoacoustiques à travers le déroulement dans le temps de processus d'évolution par degrés, Steve Reich a pu dire qu'il recherchait une situation, selon lui salutaire, de dépersonnalisation : « Ici, ce n'est pas l'homme qui fait la musique, dit-il, mais la musique qui fait l'homme »...¹¹⁹

Ces diverses affirmations vont de le sens déjà mentionné d'un art se détachant de certaines perspectives « ego-centristes » de la musique occidentale. L'homme ici ne cherche plus à contrôler ce qu'il écoute mais plutôt à se fondre dedans. Nous nous situons ici à la fois dans une démarche d'écologie de soi et d'écologie sociale car finalement, en cherchant à lâcher la paternité à tout prix du son, le compositeur descend de son estrade pour se fondre dans le son, au même titre que son public. Les différences s'estompent entre les acteurs d'une telle musique.

116 RADIGUE Eliane, in GERARD Bernard, *op. Cit.*

117 TOOP David, *Ocean of sound, Ambient music, Mondes imaginaires et voix de l'éther*, Editions Eclat, 2004, p.18-19

118 *Ibid.*

119 CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 64

2. Le corps (*au-delà des oreilles*)

2.1 Du musicien

a) Corps & composition

Je me contenterai ici de rester dans la sphère des musiques de support. Les avancées technologiques de ces vingt dernières années ont provoqué des mutations majeures quant au savoir faire de la composition électroacoustique. La disparition de l'analogique (bande magnétique et magnétophones) au profit du numérique a modifié complètement le rapport corporel du compositeur avec la machine. Loin de dénigrer cette mutation majeure, il est nécessaire de faire remarquer que les étapes de manipulations du son – et je pense ici à celle en lien avec la bande magnétique - se sont concrètement complètement polies à travers la pratique de l'ordinateur. La facilité d'utilisation a certes permis une démocratisation du « faire la musique », elle a également accéléré tous les processus de création, et annihilé la pluralité de gestes qui les constituaient.

« Aujourd'hui ce n'est pas une surprise, et encore moins une nouveauté, la transmission rapide de l'information est privilégiée, quitte à payer le prix d'une réduction drastique de la manière de la faire passer : au mieux, le direct, une des formes majeures de l'expression radiophonique, au pire, le montage à la serpe d'un différé bâclé, mais dont on s'accommode à partir du moment où le montage est bien reçu. Prendre son temps est de nos jours assimilés à un luxe. »¹²⁰

Le temps est devenu un luxe, la disponibilité un défaut puisqu'elle n'est *a priori* pas productrice. Les gestes sont ainsi devenus plus petits, plus courts, moins expressifs, moins logiques dans le sens où un même geste va permettre de prendre une photo, écouter une musique, tourner une page, etc. Si un « retour » aux pratiques *vintage* existe¹²¹, il est nécessaire selon moi d'envisager au moins la composition à travers les nouvelles interfaces de jeu, de travail. L'IRCAM est sans doute, en France, l'institution pionnière dans ce domaine.

Je pense qu'il y a un besoin urgent aujourd'hui de reconnecter les pratiques musicales liées aux nouvelles technologies, au corps ; de réinsérer la manipulation manuelle ou plus largement corporelle à travers la restauration ou la création de savoirs-faire et d'en réhabiliter la pédagogie.

120 ROSSET Christian, *l'Art de la radio*, p. 10

121 Je pense par exemple à la réhabilitation d'un studio analogique depuis quelques mois dans la classe électroacoustique de Pantin

b) Corps & performance

J'aimerais commencer par évoquer ici les “performances” du pianiste-compositeur-plasticien Charlemagne Palestine. Si j'utilise le terme de performance c'est bien parce qu'on le retrouve régulièrement dans les articles décrivant ses prestations *live*. Ce n'est sûrement pas un hasard dans la mesure où la durée de ses apparitions sur scène dépend le plus souvent de sa conduite physique. La répétition extrême d'une même touche de piano pendant des heures le conduit en effet bien souvent à arrêter sa prestation pour cause d'épuisement physique ou de blessures aux doigts. S'il ne semble ici pas être question d'un quelconque masochisme, il est cependant certain que la jouissance de la musique à travers l'endurance du corps est présente.

Le jeu instrumental est souvent mis en avant par les compositeurs minimalistes. C'est ainsi par exemple qu'Eliane Radigue décide d'abandonner la musique électronique pour se consacrer entièrement à l'écriture de pièces pour instruments acoustiques depuis 2002, ou encore que Steve Reich annonce fermement après ses premiers essais électro-acoustiques se dévouer entièrement au jeu instrumental. Endurer le processus corporellement afin de pouvoir le transmettre semble être ici, dans bien des cas, un paramètre essentiel.

Dans le monde des musiques expérimentales et improvisées, on cherche de nouveaux rapports aux instruments, voir carrément de nouveaux instruments. Des ateliers de lutherie fleurissent ainsi en France ces dernières années et dans lesquels n'importe qui peut venir inventer son propre instrument : j'ai parlé tout à l'heure de la compagnie *Décor Sonore*, on peut parler également de Lutherie Urbaine¹²² à Bagnolet, ou encore des ateliers mis en places par les Instants Chavirés à Montreuil. Il existe selon moi un réel besoin aujourd'hui de renouveler l'approche du concert par les musiciens. C'est ainsi que, dans ces milieux occidentaux de fantasmes acoustiques, le mot « concert » se voit de plus en plus remplacé par des mots plus ouverts comme « performance ». Les groupes quant à eux deviennent de plus en plus difficile à décrire et regrouper stylistiquement à cause d'utilisation de dispositifs instrumentaux uniques et complexes¹²³.

Tout ceci peut s'expliquer selon moi par une volonté croissante chez les musiciens d'une réappropriation plus personnelle du son, de l'espace du concert et du geste musical.

122 Consulter le site www.lutherieurbaine.com

123 Par exemple le groupe parisien *Now Cut*, mais les exemples sont nombreux

c) Le temps pour « performer »

« Pour mon travail, l'idée d'une installation à long terme est certainement la meilleure. Il est impossible pour moi d'aller de concert en concert en des endroits différents car il me faut une semaine pour m'installer et si je ne jouais qu'une seule soirée, personne n'aurait le sens du temps, il serait impossible de ressentir tout à fait l'effet de mon travail. »¹²⁴

Difficile de s'intégrer dans l'industrie musicale événementielle avec des œuvres prévues pour durer plusieurs jours. Or, pour des artistes comme La Monte Young il n'est pas concevable d'imaginer leur musique autrement. Prendre le temps, s'installer dans un lieu pour le vivre, l'expérimenter dans la durée est une conception propre à ces compositeurs. Le concert n'est plus envisagé de manière fugace mais beaucoup plus étendue, en étant vécue à travers les différents états de fatigue, de conscience du musicien. Il y a dans ce cas un important don de soi du musiquant qui choisit de vivre la musique à travers une durée d'exécution longue ce qui inévitablement le conduit dans des moments de fatigue plus ou moins intenses.

d) la vocalité

. *La drone music et les musiques minimalistes*

Si le jeu instrumental est bien souvent recherché lors des prestations *live*, un retour à la voix est également fréquent. C'est le cas de La Monte Young qui fini, dans son *Theatre of eternal music*, par délaissier le saxophone au profit du chant déjà pratiqué d'ailleurs par sa compagne Marian Zazeela ; ou encore de Charlemagne Palestine qui n'hésite pas à entonner de longues incantations pendant ses performances¹²⁵. Ces actes ne me semblent pas anodins dès lors que l'on comprend l'importance du rapport au corps de ces artistes-performeurs. Ainsi, la voix permettrait-elle peut être de revenir de manière plus directe à une expérience intime de mise en vibration de son propre corps.

Chez Terry Riley, si la voix n'est pas à chaque fois mise à contribution elle est cependant toujours présente d'une manière ou d'une autre :

« Quand on joue de l'orgue avec le sentiment de chanter, l'orgue fini par chanter »¹²⁶

124 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, p. 88

125 Ex : PALESTINE Charlemagne, CONRAD Tony, *An Aural Symbolic Mystery*

126 RILEY Terry in CAUX Daniel, *op. cit.* p. 98

. *La poésie sonore*

Dans un autre style, la poésie sonore est peut être le premier art de support à explorer les possibilités de la voix humaine enregistrée. Héritière du Futurisme, du Dadaïsme, du Surréalisme et du Lettrisme la poésie sonore trouve à travers les techniques d'enregistrement et d'amplification, un art poétique à la fois différent de son penchant écrit et de son penchant oral. « Libérer la poésie de la page imprimée, sans, de façon dogmatique, éliminer la commodité de la page imprimée » nous dit Burroughs. Henri Chopin est sans doute l'un de ses pionniers, célèbre pour sa « poésie concrète » faite de bruits de bouche. S'en suivront bien d'autres comme Bernard Heidsieck, Anne-James Chaton, Joël Hubaut sous l'étiquette de la poésie sonore ou sous ses dérivés comme le *Lautgedicht*, l'art acoustique, l'ultra-lettrisme, la poésie électronique, la *text-sound composition*, les *tape poems*, la poésie phonétique ou la poésie action. En s'appropriant l'enregistrement les poètes prennent possession de caractéristiques musicales comme le timbre, l'espace et la polyphonie. Pour reprendre les mots de Bruno Bossis : « Si la musique concrète transforme le créateur en véritable sculpteur de sons, le poète sonore franchit le pas d'une oralité a priori »¹²⁷.

L'enregistrement permet ainsi le développement perceptif des possibles de la voix et invite l'auditeur à une prise de conscience, une découverte ou redécouverte de ses différentes manifestations acoustiques. En quittant complètement le langage pour des enchaînements de figures vocales farfelues, des poète sonores comme Henri Chopin ramène la voix au corps, le son humain à sa dimension la plus physique. L'artiste replace ainsi l'Homme dans une échelle à sa taille, et dans laquelle tous les sons humains, du rôt à l'onomatopée en passant par la toux et la respiration sont alignés sur une même ligne expressive, sans tabou.

127 BOSSIS Bruno, « Session 5 : La vocalité artificielle, Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques », Séminaire théorique, 2004-2005

. *Musique acousmatique & travail personnel*

En tant que chanteur et parolier dans différentes formations musicales allant de l'expérimental (le duo PAGE NOIRE) à la folk (le duo Morgan'), j'ai très vite été intrigué par les différentes possibilités acoustiques de la voix humaine. Durant mes trois années d'étude de composition électroacoustique au CRR de Paris, j'ai ainsi profité des exercices et projets de composition pour explorer ma propre voix à l'aide du microphone et de l'enregistrement. Le support m'a permis de faire émerger un regard critique quant aux possibles de ma voix, et j'ai pu découvrir grâce à l'amplification une grande richesse acoustique dans mes émissions vocales les plus faibles.

Ce fut le cas par exemple dans ma très courte composition *La Plainte des dunes*¹²⁸, une pièce que j'ai composée dans le cadre d'un projet collectif de la classe en 2014 et que j'ai présenté lors de mon DEM en 2015. Nous ne sommes plus dans la « poésie sonore » mais dans la musique acousmatique ; cependant ma pièce est animée par cette même volonté d'exploration et de démonstration des possibles de la voix humaine. En voici d'ailleurs le texte explicatif, qui fut destiné au jury de mon DEM :

« La Plainte des dunes » est une pièce que j'ai composée dans le cadre d'un projet collectif de la classe de composition du CRR. Etant intrigué depuis le début de mes études de composition par la voix enregistrée, et étant moi-même chanteur dans différentes formations de musiques pop et expérimentales, j'ai voulu explorer ma voix plus en avant, partant à la recherche de ses inflexions sonores, mais en me gardant d'y mettre du langage. Sur les 2 minutes demandées dans le projet de composition, j'ai voulu proposer différentes combinaisons de ces timbres, se développant autour d'un processus graduel de transformation (modulation en anneau) d'une courte séquence de piano qui m'était également donnée par le projet de composition. »

128 Ecouter la pièce en ANNEXE B.7

2.2 De l'auditeur

Dans cette partie nous allons explorer les démarches musicales allant chercher à réactiver le corps de l'auditeur, soit en le convoquant directement ou bien en invitant ce dernier à le découvrir sous une autre facette. Nous n'aborderons cependant pas ici les musiques de danses bien que sur support, des musiques comme la techno demanderai qu'on s'y arrête longuement.

a) Ressentir le son au-delà des oreilles

« Une autre manière propre à La Monte Young pour rentrer dans le son est de le rendre si dense et intense qu'on a pas d'autre choix »¹²⁹

La Monte Young Young est bien connu pour ses concerts au volume sonore à la limite du supportable. Le son doit entrer en résonance avec les différentes parties du corps, mais pour cela, il nécessite d'être amené à des niveaux d'intensité particulièrement élevés. Les oreilles ne sont donc pas laissées seules dans leur rôle de véhicule du phénomène sonore. Tout le corps doit vibrer et selon les moments, plus à tel endroit qu'à tel autre. On pourrait peut-être voir dans cette volonté, outre celle de l'immersion totale du public sur laquelle on reviendra, un certain intérêt pour l'idée d'une thérapie par le son, un avant-goût de la musique *New Age* qui s'aventurera sur ce terrain une décennie plus tard. Bien entendu, exceptés certains compositeurs comme David Rosenboom et sa *Brainwave music*, le son comme thérapie reste le plus souvent à l'état d'hypothèse et de fantasmes et ne constitue que très rarement le projet même de composition.

« Ces chants m'ont valu un très joli courrier d'Albuquerque, d'un visiteur médical qui avait acheté le disque et s'était arrêté au bord de la route. Avec cette musique, disait-il, on n'a plus besoin de mes médicaments. »¹³⁰ (A propos des 5 chants de *Milarepa*)

La Monte Young, au contraire, choisit dans le son les fréquences ou les combinaisons de fréquences qui sont susceptibles d'être les plus favorables au bien-être de l'homme et il tient à ce que les effets qu'il recherche soient ressentis de façon concrète par celui-ci : « Si les gens ne sont pas transportés au ciel, dit-il, j'ai le sentiment d'avoir échoué. »¹³¹

129 RILEY Terry, *The Trinity of Eternal Music*

130 RADIGUE Eliane in GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013, p95

131 CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 80

b) Soigner le corps par le son

. Sonothérapie

De nombreuses méthodes thérapeutiques basées sur l'écoute existent à l'heure actuelle. Nous allons brièvement nous y intéresser car certaines d'entre elles sont dans la suite logique - et parfois même partie prenante comme nous le venons de le voir avec La Monte Young – du travail de certains artistes, et particulièrement dans les sphères de la *drone* et de l'*ambient music*.

La musicothérapie est le terme générique qui regroupe toutes ces méthodes. Celle-ci se sépare d'abord en deux axes :

- la musicothérapie active, basée sur la production sonore et créative du patient qui s'exprime à travers la musique et les sons (voix, percussions..)
- la musicothérapie réceptive, fondée sur l'écoute de sons ou d'extraits musicaux, mais faisant plutôt appel à la vie musicale d'un patient, à l'impact psychologique, émotionnel.

C'est ce deuxième axe qui va nous intéresser ici. A l'intérieur de celui-ci, existent encore des disciplines plus spécialisées comme la biomusicothérapie travaillant à la fois sur l'impact psychologique d'une musique physiologique, voir neuro-physiologique. Cet aspect physiologique est d'ailleurs le plus prégnant dans l'approche thérapeutique des musiques *drone* puisqu'elles s'appuient directement sur le déploiement continu, et dans l'espace, d'ondes acoustiques particulières. Ainsi, la discipline thérapeutique la plus en relation avec notre sujet a-t-elle pour nom « sonothérapie ». Damien Louvard la qualifie de « Technique de bien-être par le massage sonore » et s'en réfère particulièrement à l'utilisation des bols tibétains, réputés pour leurs propriétés curatives. Les bols tibétains produisent en effet des diapasons thérapeutiques ou sons continus dont la fréquence est choisie précisément pour rentrer en vibration avec telle ou telle partie du corps et activer certaines propriétés curatives.

Nous n'irons pas ici plus loin quant aux spécificités de chaque fréquence. Cependant, nous pouvons supposer à l'issue de cette recherche, qu'il existe un lien réel entre cette volonté de nombreux compositeurs de *drone music* de « soigner » leur auditoire, ou des témoignages de nombreux auditeurs sur le bien être créé par l'écoute d'une telle musique ; et des effets curatifs des diapasons thérapeutiques mis en avant par la sonothérapie.

« Ecouter un son blanc, c'est reposer le mental. L'ouïe sollicite l'attention sans que le cerveau ait rien à décoder, ni harmonie, ni rythme, ni timbre. »¹³²

« Ecouter longuement un son blanc est une concentration auditive analogue à ce qu'est, pour la vue, la contemplation d'une surface blanche. Le regard s'y fixe-t-il pendant une vingtaine de minutes, que des phénomènes étranges surviennent : on a l'impression de ne plus avoir d'yeux, ou de ne pas savoir s'ils sont ouverts ou fermés, ou de ne plus voir... »¹³³

Le philosophe et mythologue Mircea Eliade qualifie ce phénomène de « désintégration du flux psycho-mental »¹³⁴. Celui-ci, provoqué par la concentration du cerveau en un seul point, et en relaxation profonde – qui constitue une des pratiques du yoga et de la méditation – a pour effet neurologique la baisse du régime d'ondes *alpha*. Ce fonctionnement du cerveau en régime lent est le plus courant parmi les états modifiés et altérés de conscience, comme le sommeil, et remplace le rythme bêta qui lui correspond à l'activité cérébrale normale, plus rapide. Selon Jacques Viret, « Quelques minutes de régime alpha seraient aussi bienfaisantes pour l'organisme que plusieurs heures de sommeil. L'écoute de sons blancs ou d'une musique calme, statique, y contribue. »¹³⁵

La *drone music*, comme nous l'avons vu précédemment à travers notamment son déploiement temporel long et lent, sa continuité, son ralentissement de l'écoute, provoque un état de conscience altéré proche du sommeil, voir parfois le sommeil lui-même. On pourrait donc émettre cette hypothèse que les musiques *drone* peuvent porter en elles une réelle dimension thérapeutique neuro-physiologique pour l'auditeur, que ce soit par la transformation de son état dans un état favorisant les cycles d'ondes *alpha* et/ou potentiellement par la mise en vibration curative de certaines parties de son corps à partir de l'émission de diapasons thérapeutiques.

132 VIRET Jacques, *B.A-BA de la Musicothérapie*, Editions Pardès, 2007, p. 67

133 *Idem*, p.68

134 ELIADE Mircea, in VIRET Jacques, *Idem*

135 *Idem*, p.68

. ASMR

En dehors de la *drone music*, j'aimerais ici approcher le phénomène de mode que sont les vidéos ASMR, et qui représentent selon moi une nouvelle voie intéressante bien que dangereuse dans l'exploration du lien entre la création sonore et le son comme outil thérapeutique.

Le sigle ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*) signifie en français « réponse automatique des méridiens sensoriels ». Sous cette dénomination quelque peu scientifique se cache une pratique bien populaire de mise en situation d'attitudes, de gestes et de sons du quotidien à travers des vidéos youtube, et destinées à susciter des « frissons de bien-être »¹³⁶ Les premières discussions sur le sujet datent d'octobre 2007 sous le nom de *Attention Induced Head Orgasm*, pour se regrouper sous le sigle d'ASMR en 2010 et finalement représenter un ensemble de plusieurs centaines de milliers de vidéos à l'heure actuelle. Celles-ci ont pour but de reproduire les picotements liés à certains plaisirs de la vie. « Je me rappelle parfaitement commencer à ressentir ce chatouillement sur le haut de ma tête, dans mon crâne, qui bientôt envahissait toute ma tête. Quelques instants après, même mes épaules et ma poitrine étaient engourdis. La sensation était si agréable que je ne voulais plus bouger. »¹³⁷ nous dit Pilar, une Mexicaine de 52 ans. Ces orgasmes cérébraux particuliers, ne sont pour le moment pas considérés comme étant sexuels : « C'est une montée de plaisir, de bien-être, qui ne touche pas les zones sexuelles. On ne peut pas parler d'excitation ; c'est vraiment un apaisement, c'est ça qu'on recherche. » nous dit Sirènebio, une des pratiquantes du genre en France. Les anglophones appellent d'ailleurs ces orgasmes spéciaux *braingasm*. Cette sensation fut pour la première fois décrite sur internet en 2008 sur un groupe Yahoo appelé *Society of Sensationalists*. Leurs interrogations sur ces picotements de tête ont engendrées la création d'un blog en 2010 *The Unnamed Feeling*¹³⁸.

136 GEVAUDAN Camille, *Libération*, article « «ASMR» : YouTube envoie le son et les guilys », le 28 mai 2015 (consulté le 10 juin 2016)

137 FERREIRA Elsa, Rue 89, « Les ASMR, ces adeptes de l'orgasme cérébral sur YouTube », le 10 août 2013 (consulté le 10 juin 2016)

138 LE BRETON Marine, *Le Huffington Post*, article du 21 décembre 2014, traduit par « la sensation sans nom » (consulté le 10 juin 2016)

« En primaire, je m'asseyais à côté d'un camarade qui oubliait souvent ses stylos chez lui et donc empruntait les miens. Dès qu'il les utilisait et que je l'entendais écrire avec, je sentais ces picotements. Ça ne marchait que lorsqu'il m'empruntait mes stylos. »¹³⁹

Siemon, un étudiant de 20 ans interrogé par le Huffington Post, nous parle de « picotements » provoqués par des « déclencheurs » (*triggers*), comme ici le son des stylo utilisés par un camarade. Ce sont ces « déclencheurs » dont vont s'emparer les youtubeurs ASMR dans leur vidéo : chuchotements – ces youtubeurs sont nommés par ailleurs *whisperers* (« chuchoteurs ») - , pages de livre tournées, tissus pliés, sacs de billes, etc. Certains sons deviennent mêmes uniques et font le renom de certains de ces artisans du plaisir comme c'est le cas de l'australien Dmitri Smith aka MassageASMR et son *Silver Soap*, qui eu l'idée de manipuler un savon dans un emballage plastique pour en sortir des sons désormais prisés par ses abonnés. La plupart de ces *whisperers* vont jusqu'à proposer des vidéo avec une écoute binaurale¹⁴⁰ pour approcher l'hyperréalisme. Ces vidéos connaissent actuellement un succès énorme et certains pratiquants, surtout des femmes, dépassent les 300 000 abonnés et des vidéos regardés des millions de fois. Désormais, ces youtubeurs se qualifient quasi-systématiquement d'« artistes ASMR », et même d'ASMRtists, mot valise né de la contraction de ces deux mots. Le travail de ces « artistes » s'articule à chaque fois autour d'au moins deux piliers :

- des sons particuliers, enregistrés souvent très proches du corps sonore afin de créer une sorte d'intimité acoustique avec l'auditeur (frottements, chuchotements, etc.)
- une vidéo laissant apparaître un youtubeur extrêmement concentré sur ce qu'il fait.

La vidéo semble ici un média indispensable car non seulement elle focalise l'attention du spectateur plus rapidement que pour une écoute seule, mais elle donne l'illusion d'une intimité puissante avec un youtubeur paraissant entièrement dévoué à son client unique. Cependant, l'impact du son est selon moi suffisamment fort à lui tout seul pour que l'on s'y penche. Il est d'ailleurs intéressant de constater, si l'on prend du recul par rapport à l'ensemble du répertoire acousmatique, que certains sons paraissent beaucoup plus utilisés que d'autres ; je pense par exemple aux sons granuleux, à certains sons blancs comme celui de la mer ou même encore aux chuchotements.

139 FERREIRA Elsa, *Op. Cit*

140 Le son entendu par le biais d'un casque audio est perçu en 3 dimensions. Consulter : BEZARD Pierre, « L'insertion d'un outil de spatialisation binaurale dans le flux de post-production et de diffusion sonores », Mémoire de fin d'étude, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Section Son, Promotion 2013.

Il ne s'agira pas ici non plus de conclure hâtivement sur les relations entre son, plaisir et dimensions curatives, mais plutôt de proposer un nouvel axe de réflexion quant au pouvoir de certains sons pour relaxer l'esprit, calmer certaines angoisses ou insomnies. J'é mets également ici l'hypothèse de l'effet d'une combinaison subtile entre l'évocation anecdotique (effet psychologique) et des caractéristiques acoustiques particulières (effet physiologique).

« cette technique semble un peu étrange et je remarque qu'aucune étude sérieuse (comme par exemple à travers une IRM) n'a encore été effectuée à ce sujet. Il m'est difficile donc d'exprimer une opinion si ce n'est une opinion trop personnelle. Ce qui est sûr, c'est qu'à travers cette technique, ils induisent tout simplement un état de relaxation qui conduit bien évidemment au sommeil comme ce que fait par exemple l'hypnose. Il serait intéressant maintenant que ces personnes soient enregistrées sous polysomnographie pour comprendre exactement les mécanismes d'induction du sommeil et les effets de cette technique sur l'activité cérébrale. »¹⁴¹

L'ASMR est selon moi une piste nouvelle à explorer pour les artistes sonores. Nous pouvons déjà imaginer l'impact d'une telle recherche sur la création électroacoustique : des sons déployés non plus seulement que par le projet poétique, conceptuel ou esthétique du compositeur mais également par son « projet thérapeutique ».

Les dangers commencent cependant à émerger de cette mode de l'ASMR et il conviendra d'émettre ici quelques réserves quant à ses effets. Nombre de personnes avouent être désormais dépendantes de ces vidéos. Les témoignages pullulent par exemple sur la nouvelle nécessité à de nombreux insomniaques de visionner ces vidéos pour trouver le sommeil. Pour le neurologue Pierre Lemarquis, interrogé par *Le Parisien* à ce sujet, l'ASMR pourrait sans doute agir sur le déclenchement des circuits psychologiques de la récompense au niveau du cérébral, et être effectivement à l'origine d'un risque d'addiction¹⁴².

« notre cerveau a la capacité d'imiter le monde qui l'entoure, en particulier les actions que nous voyons, comme le bâillement /.../ Ce phénomène est à la base de tout apprentissage, poursuivait-il. Du coup, nous finissons par ressentir les gestes des ASMRtists comme si nous les effectuions nous-mêmes. »¹⁴³

141 UGUCCIONI Ginevra, (neuropsychologue à la Pitié Salpêtrière) in *Le Huffington Post*, *op. Cit.*

142 LE BRETON Marine, *op. Cit.*

143 *Idem.*

c) Bouger pour mieux écouter

. *L'installation sonore*

L'art *in situ* est sans doute le premier concerné par cette thématique et implique même au delà de l'écoute, l'idée de garder l'homme dans un temps, un espace propre et dans lequel son corps est vécu dans ses dimensions logiques.

Dans l'installation, l'artiste invite à la flânerie, à la marche non déterminée par un objectif intéressé. « Tout sentiment de durée s'évanouit, le marcheur est dans un temps ralenti à la mesure du corps et du désir /.../ l'horloge est cosmique, elle est celle de la nature du corps, non celle de la culture avec son découpage méticuleux de la durée »¹⁴⁴; Le temps de la marche est donc selon David Le Breton, un temps propre à l'essence de l'homme. Mais il précise plus loin que c'est également le cas pour l'espace qu'il induit, « La marche réduit l'immensité du monde aux proportions du corps. L'homme y est livré aux seules ressources de sa résistance physique »¹⁴⁵.

Ainsi, le principe de l'installation - et notamment dans *Lieu-dit* que j'ai décortiqué dans la première partie de ce mémoire - est bien de ramener le visiteur à un temps et un espace fondamental, en lui proposant tout simplement d'évoluer dans un lieu selon ses propres moyens physiques.

. *Les soundwalks*

Dans cette lignée, on peut citer la pratique récente des “marches sonores”, “*soundwalks*” chez les anglophones, dont l'objectif a été définie notamment par Andra McCartney :

« les marches sonores se réalisent dans l'action quotidienne de la marche, parmi les sons de tous les jours, afin d'attirer l'attention de l'audience sur ces évènements, ces pratiques et processus souvent ignorés »¹⁴⁶

L'idée fondatrice est la même que pour l'installation, mais dans la réalisation, la marche sonore implique une sensibilisation plus profonde de l'oreille, en conduisant le marcheur à faire évoluer son écoute à travers différents paysages sonores sur des durées pouvant atteindre plusieurs heures selon les parcours, comme c'est souvent le cas dans les marches organisées par le français Pierre Redon¹⁴⁷ ou Hildegarde Westerkamp.

144 David Le Breton, *Eloge de la marche*, éditions Métailiés, 2000, p28

145 *Ibid.* p. 30

146 MC CARTNEY Andra, article en ligne « Soundwalking creating moving environmental sound narratives » (Consulté le 23/01/14) Dans le texte original : “*Soundwalks take the everyday action of walking, and everyday sounds, and bring the attention of the audience to these often ignored events, practices and processes*”

147 Ici une liste de ces marches sonores http://www.pierreredon.com/marches_sonores.html

. *Pour le fieldrecordingist*

« Pour moi il y a de forts parallélismes entre les pratiques du *field recording* et de la musique improvisée. Pour les deux, vous devez constamment vous positionner par rapport à votre écoute, réagir rapidement à de nouvelles situations et être ouvert aux changements inattendus ». ¹⁴⁸

Chez le preneur de son lui-même, notre devise « bouger pour mieux écouter » est également essentielle. Comme nous avons pu le voir dans notre premier grand chapitre, le *fieldrecordingist* doit choisir entre une prise de son mobile ou statique. Lorsqu'il choisit la mobilité, il entre dans une interaction avec l'environnement ressemblant de très près à celle de musiciens improvisateurs jouant ensemble. La mobilité engage de façon accrue l'écoute du preneur du son qui doit sans cesse réagir en fonction des sons qui l'entourent afin de garder une prise de son dynamique et vivante, sans pour autant perturber l'environnement.

. *La drone music*

« Dans chacun des coins de la pièce, est disposé un long et imposant caisson noir. De chacun d'eux semble sortir une fréquence, un drone électronique qui emplît la pièce et qui, selon l'endroit où l'on se place change de tonalité. Cette musique emplît la pièce, envahit le corps se révèle très physique puisqu'elle se meut et change dans les oreilles du visiteur selon les mouvements du corps. L'endroit idéal pour se perdre et méditer, au milieu de la vitesse de New York. » (A propos de la Dream House) ¹⁴⁹

La drone music est connue pour créer des écarts de perceptions selon son positionnement dans le lieu de diffusion. Cette étrangeté acoustique est due au phénomène d'onde stationnaire, résultant de la propagation simultanée dans des directions différentes de plusieurs ondes de même fréquences, dans le même milieu physique. Selon le point observé, les vibrations produites par les différentes ondes s'additionnent (on parle de « ventres ») ou se compensent (on parle de « noeuds ») de manière partielle ou totale. Ainsi, l'expérience de l'onde stationnaire présente dans ces musiques aux masses spectrales toniques et continues, est d'abord une expérience individuelle puisque chacun perçoit différemment des autres et peut expérimenter sa propre perception par sa mobilité dans l'espace. Le corps de l'auditeur est ainsi sollicité pour vivre le son pleinement.

148 CUSACK Peter, in GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, p. 70

149 GHOSN Joseph, *La Monte Young*, Editions le Mot et le Reste, 2010

d) Vers une introspection totale : l'écologie mentale

« L'ambient music a pour but d'engendrer le calme, un espace de réflexion »¹⁵⁰

Tout d'abord, vouloir s'immerger totalement dans le son, c'est peut être quelque part vouloir retrouver l'état d'intimité profonde lié à l'expérience intra-utérine¹⁵¹. De plus, la perception particulière que l'on a du son émis en fonction de son point d'écoute, de son déplacement dans l'espace, tend à me faire dire que l'expérience de cette musique est une expérience solitaire, ayant principalement pour objectif de provoquer chez l'auditeur un retour à soi, une introspection. A ce propos, Emmanuel Holterbach, interprète de la musique d'Eliane Radigue, déclare :

« Face à cette musique, on est seul, personne ne vous tient la main et ne vous aide à découvrir ces espaces inouïs qu'elle ouvre, espaces extérieurs mais aussi intérieurs qu'Eliane coud ensemble »¹⁵²

Cette expérience de l'immersion sonore met en avant un nouvel aspect de l'écologie de soi : l'introspection. Si nous avons pu dire que revenir au corps est une expérience importante en vue d'une écologie qui défend le retour à soi, ici le corps est plutôt oublié, dépassé, transcendé par les sons englobants et continus de la *drone music*. Souvent allongé dans ce genre de voyage acoustique, le corps est plongé dans un état proche du sommeil, libérant le soi intérieur, « l'esprit », vaquant là où il veut, sans aucune contrainte temporelle, ni conditionnement de tel ou tel code harmonique, rythmique. Le retour à soi n'a pas lieu ici par une écoute du corps – bien que le retour au corps peut souvent avoir lieu en premier lieu d'une expérience immersive, comme nous l'avons vu précédemment – mais bien par une écoute du « moi intérieur », pour une écologie de l'esprit.

150 ENO Brian, *Music for Airports*

151 Voir SOLOMOS Makis, *De la musique au son*, Editions Aesthetica, p. 251

152 HOLTEBACH Emmanuel in GIRARD Bernard, *op cit.* p. 116

3. L'esprit à travers l'expérience du Sublime (*au-delà du corps*)

L'écologie de l'esprit que nous venons tout juste d'aborder, naît d'une confrontation du soi au son. Cette expérience est liée directement à celle du Sublime, dont l'immersion sonore représente selon moi une manifestation musicale.

a) Le Sublime

. Généralités

« Ce qui est placé très haut, au premier rang dans la hiérarchie des valeurs esthétiques, morales ou spirituelles, et suscite à ce titre l'admiration ou provoque une émotion »¹⁵³

Le concept de Sublime fut théorisé dès l'Antiquité par le philosophe et rhéteur grec Pseudo Longin, mais subit de nombreux apports depuis sa redécouverte par Boileau au 17^{ème} siècle jusqu'à nos jours.

Étymologiquement, le terme Sublime viendrait du latin *sublimis*. En le décomposant, on trouve *sub* signifiant un déplacement vers le haut, et *limis*, oblique, de travers, ou *limen*, la limite, le seuil. Bien que l'étymologie du mot reste encore quelque peu hypothétique on s'accorde tout de même sur sa signification première : “qui va en s'élevant” ou “qui se tient en l'air”

. Le Sublime selon Longin

Comme je l'ai mentionné plus haut, le premier à théoriser de manière approfondie le concept du Sublime est le philosophe et rhéteur grec Longin (213-273 ap JC) dans son essai *Peri Hupsous*. Cet essai est fondamental pour comprendre les aspects du Sublime dans le monde Baroque, puisqu'il suscite en 1674, une redécouverte par le poète, écrivain et critique français Nicolas Boileau, qui réalise sa traduction, en lui donnant le titre de *Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le discours*.

153 Petit Robert, définition du Sublime

Pour mieux comprendre le Sublime il est nécessaire de s'arrêter quelque peu sur son origine, telle qu'elle est présente dans l'oeuvre de Longin sous le mot *Hupsos*. Etymologiquement, *Hupsos* est dérivé de l'adverbe *hupsi*, « en haut », « vers le haut », qui devient avec le temps « la cime », « le sommet ». A ce mot sont rattachées 4 notions selon Longin :

- *Megalopreprês* (« qui a grand air ») signifiant l'ampleur et la majesté du style, à opposer à la sobriété.
- *Megethos* (« la grandeur ») signifiant le génie, la noblesse, la « grande âme »
- *Hadros* est une notion qui fut défini par le rhéteur et pédagogue grec Quintilien (1er siècle après JC), par « ce qui atteint son but avec force dans les pensées ».
- *Deinos* (« terrible, redoutable » selon Homère) mais signifiant aussi la véhémence, l'énergie, l'enthousiasme.

On voit ainsi que le Sublime regroupe plusieurs idées, en relation directe avec la raison de l'Homme. « Tout ce qui est véritablement sublime à cela propre »¹⁵⁴ dit Longin, « quand on l'écoute élève l'âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais quel noble orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre » et ajoute « La marque infaillible du sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, fait d'abord un effet sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible de résister, et qu'ensuite le souvenir nous endure, et ne s'efface qu'avec peine ». On voit qu'ici le Sublime de Longin prend une dimension démesurée, irrésistible, qui se définit bien au-delà de la stylistique.

Cette dernière remarque nous engage d'emblée à effectuer une opposition radicale entre le Beau et le Sublime. En effet, selon l'analyse du Sublime de Longin par Baldine Saint Girons, le Beau se définit par l'engendrement d'une « satisfaction calme », d'un « goût spontané » mais régie par des règles. Le Beau dépend ainsi de notre environnement, de l'éducation, des moeurs... plus généralement, de nos passions sociales. Ces « moyens » comme les appelle Baldine Saint Girons, sont ainsi susceptibles de faire l'objet d'un enseignement académique, évoluant de pair avec la société.

154 Pseudo LONGIN, in SAINT GIRONS Baldine, <http://robert.bvdep.com>, consulté le 21/06/16

Le Sublime quant à lui « naît dans l'expérience qui le découvre », et se caractérise par un « ébranlement des passions fondamentales », c'est à dire à tout ce qui touche à l'amour de « soi », au niveau physique, psychologique et moral. Il bouleverse le for intérieur, dessaisit l'être, voir le suspens, en un mot : il nous dépasse. Selon Longin « Une chose est véritablement sublime, quand vous voyez qu'elle plaît universellement et dans toutes ses parties ». Ainsi, contrairement au Beau, avec le Sublime, aucun académisme n'est possible à partir du moment où le Sublime n'est pas doté de « moyens » mais de « véhicules » privilégiés, comme nous le dit Baldine Saint Girons.

Ces véhicules, selon Longin, proviennent exclusivement de la nature elle-même car pour lui « La nature est ce qu'il y a de plus nécessaire pour arriver au Grand ». On peut dès lors citer comme exemple concret et dessaisissant, l'orage, la tempête marine, qui dans leur immensité, dépasse notre condition d'homme.

Une autre donnée importante pour comprendre le Sublime : Longin différencie radicalement le sublime des passions, je cite « il y a des passions qui n'ont rien de grand, et qui ont même quelque chose de bas, comme l'affliction, la peur, la tristesse et qu'au contraire il se rencontre quantité de choses grandes et sublimes, où il n'entre point de passion »¹⁵⁵.

Nous allons voir que ces 2 aspects, le rapport nécessaire à la nature d'une part, et l'incompatibilité du Sublime avec certaines passions « négatives » d'autre part, vont considérablement évoluer aux siècles suivants.

. *Les réinterprétations du Sublime*

Au 18ème siècle, les philosophes Edmund Burke et Emmanuel Kant vont ouvrir le Sublime de Longin.

Burke tout d'abord, publie en 1757 *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du Beau*. Dans cet écrit, il enrichit le Sublime du sens « terrible » avec ce qu'il appelle le plaisir du « *Delight* » (délice), de l'« *Astonishment* » (l'étonnement), et de l'« *Awe* » (l'effroi). Ainsi le plaisir négatif, « bas » selon Longin, est reconsidéré par Burke qui en fait même la caractéristique principale du Sublime, qui gagne alors en violence, et en aspect sombre.

A cela, Burke ajoute la notion de distance, de sécurité, approuvée quelque années plus tard par Kant. En effet, le terrible est délicieux à partir du moment où on le saisit à distance. Toute peur est ainsi écartée ; une peur qui conduirait inévitablement à un jugement faussé sur l'évènement sublime.

155 *Idem*

Kant vient apporter sa réflexion sur le sujet avec son écrit paru en 1764, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*. Pour Kant, la satisfaction du sublime est liée au sentiment d'impuissance de notre imagination pour présenter l'idée d'un tout. Ce sentiment se produirait dans la distance entre ma propre perception et la réalité de l'objet qui me dépasse. En ce sens, Kant parle plus de respect que de l'étonnement de Burke. En effet, il défend que lorsque un événement dépasse la perception humaine, celui-ci nous renvoie à notre propre condition d'homme, d'individu. Selon le philosophe Schiller, qui vient apporter ses réflexions sur le Sublime de Kant, « Nous nommons Sublime un objet à la représentation duquel notre nature physique sent ses bornes, en même temps que notre nature raisonnable sent sa supériorité, son indépendance de toutes bornes : un objet donc à l'égard duquel nous sommes physiquement les plus faibles, tandis que moralement nous nous élevons au-dessus de lui par les idées »¹⁵⁶. Kant apporte ainsi le dynamisme de l'élévation là où Burke nous parlait simplement d'une intensification.

Une autre divergence majeure entre les 2 philosophes : la nature. Selon Kant, le sublime est tout comme chez Longin exclusivement lié à la nature ou au spirituel. Burke lui considère la perception de l'infini comme un leurre, un artifice ; Il rend ainsi possible la manifestation du Sublime dans l'art.

Voici brièvement les différentes notions apportées par Kant et Burke au Sublime :

- Etonnement, terreur (Burke)
- Respect, apathie, *épochè*¹⁵⁷, extase¹⁵⁸, épiphanie¹⁵⁹ (Kant)

« L'étrangeté, à l'extase comme au sublime, touche fondamentalement à l'homme qui, saisi par le monde, se retourne sur lui-même et s'y perd »¹⁶⁰

156 Article en ligne du 17/10/2005, *coursdesthetique.blogspot.fr*, consulté le 21/06/16

157 être nié dans son existence physique et fondé dans son existence morale

158 être hors de soi (diminution de l'être à la perception abîmée d'une part, et élévation au delà du monde sensible d'autre part).

159 fête de la lumière chez les païens, de la naissance, du dieu sur terre chez les chrétiens / éblouissement de l'être, révélation et intensification de l'être.

160 Article en ligne (Consulté le 20/08/14) « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique »

. *Sublime & écologie de l'esprit*

La dimension écologique que nous allons chercher à travers le Sublime se joue au niveau de l'impact d'une telle expérience sur la perception que nous avons de notre rapport au monde, de notre rapport à nous même. Etre confronté à événement qui nous dépasse irrésistiblement nous ramène à notre condition d'être humain, nous replace vis à vis de ce qui nous entoure, nous remet à notre échelle. En ce sens, je me permets de lancer la piste de l'écologie de l'esprit puisqu'une telle situation rééquilibre notre soi intérieur en re-contextualisant notre existence, tout en évitant de passer par la peur destructrice au profit d'une sensation de plénitude constructive.

« Nous nommons Sublime un objet à la représentation duquel notre nature physique sent ses bornes »¹⁶¹

Un déclencheur du Sublime est un évènement ou une superposition de signes qui, lorsqu'il heurte au moins un de nos sens, le subjugué d'une manière ou d'une autre. C'est le cas par exemple lorsque l'on regarde un ciel étoilé : notre vision est dépassée, ce qui sature notre capacité à concevoir un tout et nous rend finalement l'univers impossible à imaginer dans son ensemble.

Si l'on revient au domaine du sonore, un déclencheur du Sublime serait un son ou un ensemble de sons transcendant au moins l'un des seuils de notre perception. Dès lors nous pourrions poser l'hypothèse d'« outils musicaux du Sublime », liés aux seuils d'audibilité, de douleur, de mémoire, etc., hypothèse à laquelle nous ne tenterons pas ici de répondre, mais qui motive un prochain travail de recherche.

Dans le cadre de cette dernière partie de mon mémoire je vais seulement m'attacher à proposer une exploration générale de la musique *drone* et plus globalement de la musique minimaliste, sous cet angle du « Sublime sonore » comme une des voies de l'écologie du son, en particulier celle de l'esprit.

161 SCHILLER Friedrich, in Article en ligne (Consulté le 20/0814) « Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique »

b) *Drone music*, minimalisme & Sublime : un contexte particulier

Nous nous rapprocherons dans cette partie la drone music et la musique minimaliste, en particulier la musique répétitive américaine ; les principes invoquées par ces deux “styles” étant issues de la même technique de répétition d'une cellule sonore : pour la drone music une micro-cellule à l'échelle de l'oscillation ondulatoire, pour la musique répétitive une macro-cellule à l'échelle de la note ou du motif mélodico-rythmique.

« Avec cette Drift Study électronique d'un radical dépouillement sonore conçue par La Monte Young en 1966, nous avons, sinon la quintessence, du moins la clé du fonctionnement fondamental de toutes les musiques dites « minimalistes » quelles qu'elles soient. Le principe auditif de la répétition est le fils de celui de ce type de son continu : les ondes périodiques de la Drift Study sont, d'entrée de jeu, structurellement répétitives. Dans tous les cas, que ce soit chez Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass et les autres, il sera fondamentalement question de retenir l'attention de l'auditeur par une structure formelle de réitération en « trompe-l'oreille » tandis que peu à peu, par le jeu de hauteurs sonores venant et revenant sans cesse quel que soit leur distribution cyclique, des effets psychoacoustiques, voire parfois carrément psychophysiologiques, s'exercent sur ce dernier. »¹⁶²

. *Le dépouillement du minimalisme*

Nombre de compositeurs ou musiciens ayant consacré leur vie à la musique minimaliste nous délivrent des discours empruntés à une certaine spiritualité. Avant d'aborder cette facette de leur travail, j'aimerais relever ici la posture de La Monte Young quand à sa vision du travail du compositeur :

« Je crois que c'est la responsabilité des compositeurs d'aller aux sources les plus puissantes, sans transiger en écrivant de la musique commerciale et sans utiliser leur musique comme un produit commercial. Je ne dis pas qu'ils ne doivent pas se faire de l'argent avec leur musique parce que moi, je m'en fais avec la mienne. Je dis simplement qu'ils ne devraient jamais accepter qu'on leur fasse changer leur musique pour des raisons commerciales. Ils devraient exiger que les gens paient pour écouter la musique qui correspond aux goûts et à l'inspiration de ceux qui la font /.../ la seule chose, qui m'intéresse est de produire un ouvrage très pur, représentant exactement l'inspiration originale. C'est-à-dire que je ne dois accepter de l'argent que dans les situations où j'ai la possibilité de présenter mon travail dont je considère qu'il doit être. »¹⁶³

162 CAUX Daniel, *Op. cit*

163 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 91

La Monte Young voit le compositeur comme un ascète devant se dévouer totalement à la musique sans se laisser corrompre par de quelconques compromis liés à la commercialisation de ses œuvres. Cette posture de renonciation vis à vis d'un monde matérialiste n'est pas propre seulement à cet emblématique figure du minimalisme. On la retrouve chez d'autres comme Arvo Pärt, un compositeur n'appartenant pas au courant minimaliste à proprement parler mais chez qui on reconnaît également un certain ascétisme, à travers « une musique dont la force proviendrait d'une renonciation volontaire, d'une forme de concentration née d'une réduction à l'essentiel. »¹⁶⁴

. *Limitation des moyens*

Si certains compositeurs refusent tout surplus budgétaire qui ne correspondrait pas à la musique voulue, il en va de même pour le choix de leur outils expressifs, d'où le qualificatif « minimaliste » pour déterminer ce courant musical. Il serait long et probablement inutile de rapporter toutes les manifestations de cette démarche ; il est néanmoins possible d'en citer quelques unes parmi les plus connues : La Monte Young et son *Drift Study* constitué d'une seule note tenue au synthétiseur, Arvo Pärt et son style *Tintinnabuli* fait à partir de couples de voix indissociables, Terry Riley et ses longues improvisations à l'orgue réalisées à partir d'une seule et unique gamme, Charlemagne Palestine et sa répétition frénétique d'une poignée de notes au piano, ou encore Tony Conrad et ses bourdons de plusieurs heures au violon solo.

Il s'agit finalement d'éviter toute superficialité dans l'utilisation excessive d'outils différents, une posture plutôt écologique sinon économique. Il est d'ailleurs parfois difficile de réduire davantage le dispositif où l'on tomberait dans le silence, comme c'est le cas encore une fois du *Drift Study* de La Monte Young, à l'image de sa figure d'ascète.

« j'ai pour responsabilité de travailler de la manière concentrée dont je travaille, en laissant de côté tout ce qui est inutile, en employant des moyens limités et précis qui peuvent créer des situations très exactes, des états psychologiques spécifiques chez ceux qui écoutent. »¹⁶⁵

164 BRAUNEISS Leopold, RESTAGNO Enzo, SANSON David, *Arvo Pärt*, Editions Actes Sud, 2012, p. 183

165 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 93

. *Symboles*

Regardons maintenant du côté des titres, livrets et autres traces écrites laissées par les compositeurs.

Chez La Monte Young, le *Drif Study* ou étude du gouffre, chez Radigue *La Trilogie de la mort* et l'influence du Bardö-Thödol ou livre des morts tibétains, chez Palestine *From Etudes to Cataclysms*... La confrontation avec la mort est un thème véritablement récurrent pour ces artistes et en lien direct avec notre esthétique du Sublime.

De l'autre côté si l'on peut dire, on trouve la tortue¹⁶⁶ de La Monte Young, symbole de la lenteur – et plus récemment de la décroissance ! - mais aussi du monde pour les chinois et les hindous, ou encore son « théâtre de la musique éternelle »¹⁶⁷. Chez Radigue, la montagne du *Kailash*¹⁶⁸, porte d'entrée vers un autre monde sans parler de la musique quasi-religieuse d'Arvo Pärt, son *Te Deum*, etc. En bref, l'éternité.

On trouve aussi d'autres symboliques bien moins mystiques mais traitant toujours d'un infini, d'un inconcevable, d'un inatteignable, à l'image de la pièce *Occam Océan* d'Eliane Radigue :

(A propos d'*Occam Océan*) « Si j'ai choisi l'océan, c'est que c'est ce qui nous permet le mieux d'avoir sur notre terre le sentiment physique de cette immensité, de ces très grandes vagues mais aussi de ces légers clapotis. »¹⁶⁹

On voit avec cette dernière citation que le rapport entre le gigantesque et le microscopique n'est pas anodin. Ce rapport de force, tout comme celui de l'être face à l'immensité d'un phénomène naturel, fait directement écho aux longues plages sonores *a priori* immobiles et pourtant chargées d'un monde oscillatoire riche, de micro-organismes grouillants.

166 Voir *The celebration of the tortoise*

167 Voir *Theatre of eternal music*

168 Voir *Kailasha*

169 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Ibid.* p. 88

. Spiritualité

« L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains. L'art contemporain fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même.¹⁷⁰

La Monte Young, avant Terry Riley ou Tony Conrad, est le premier des minimalistes à assumer pleinement son influence divine ou spirituelle en nous disant que « La musique est un don pour faire parler Dieu »¹⁷¹ mais il est loin d'être le seul. Eliane Radigue se convertit quant à elle au bouddhisme et suit l'enseignement d'un maître pendant près de 10 ans. Bien qu'elle rejette le fait que le bouddhisme l'ait conduite à une telle musique puisqu'elle la pratiquait déjà antérieurement, nombre de ses œuvres en sont imprégnées ; je pense à son chef d'œuvre la *Trilogie de la mort* dont le premier mouvement se réfère au livre des morts Tibétain, le Bardö-Thödol, tandis que le deuxième *Kailasha*, fait allusion au Mont Kailash dans la chaîne des Himalayas et considéré comme « l'une des voies d'accès à une autre sphère d'existence. »¹⁷²

Dans le travail des compositeurs de cette génération, on retrouve à de nombreuses reprises des éléments empruntés aux philosophies bouddhistes ou hindoues. Ainsi, tout comme chez John Cage par ailleurs, La Monte Young veut proposer une musique dépourvue d'émotion apparente, une musique libre d'accès quelque soit *a priori* le contenu émotionnel de l'auditeur.

(à propos *Drif Study*) « Il n'y a là aucune allégresse, aucune joie, mais la recherche d'un état de sérénité totale, d'abandon de soi, d'oubli du corps et des sens grâce à l'écoute approfondie. »¹⁷³

On retrouve cela également dans plusieurs discours d'Eliane Radigue qui considère sa musique comme un miroir des états d'âme de ses auditeurs, un miroir d'eux-mêmes, d'où l'idée quelque part d'un apprentissage mystique par le son. En effet, tout comme celle de La Monte Young, la musique de la plupart des minimalistes n'est pas seulement influencée par une dimension spirituelle mais elle a pour horizon le spirituel.

170 TARKOVSKI Andreï, *Le Temps Scellé*, in BRAUNEISS Leopold, *Ibid.* p. 39

171 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 92

172 RADIGUE Eliane, *Kailasha, La Trilogie de la mort*

173 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 90

(en comparant avec la musique contemporaine) « Je crois que ma ma musique a des origines spirituelles et, dans une certaine mesure, un but spirituel (le mot « spirituel » ne devant pas être pris au sens conventionnel du terme). J'ai l'impression que la plupart des musiciens contemporains s'intéressent uniquement à la théorie qu'ils essaient de traduire en sons. Ils peuvent s'intéresser aux sons, mais ils ne semblent pas s'intéresser à créer ces sortes d'états psychologiques qui m'intéressent, moi. »¹⁷⁴

Si je m'arrête sur la dimension spirituelle alors qu'il était surtout question de mettre en lumière les perspectives écologiques de ces musiques, c'est parce que je pense qu'il existe un certain lien entre les attitudes spirituelles d'une part et l'écologie mentale selon Félix Guattari d'autre part. Le but n'est pas de faire l'apologie du mysticisme et de la spiritualité, mais plutôt de s'arrêter un moment sur le fait que ces musiques, dans leur processus, leur rapport à l'environnement sonore, au temps, à l'écoute, au corps, touchent selon moi à des aspects essentiels de notre condition humaine dans un contexte occidental actuel où, toutes ces notions simples sont pourtant très vite tournées en ridicule au profit du tout tout de suite, d'un matérialisme dictatorial, de l'illusion de posséder un contrôle total sur notre vie.

Dans nombre de sociétés traditionnelles, et je prendrai ici comme point d'appuis l'exemple des sociétés chamaniques, le lien entre l'homme, les esprits de la nature et ceux des ancêtres - on parle alors d'esprits auxiliaires – est essentiel. C'est d'ailleurs tout le travail du chamane que d'entretenir ce lien afin que son peuple ne subisse pas le courroux des uns ou des autres, celui du « monde-autre », invisible pour l'homme. Ce sage aux multiples facettes (à la fois artiste, guérisseur et conseiller) est responsable à travers la dimension spirituelle et artistique de sa pratique, de la cohésion sociale de son peuple et du respect que celui-ci doit porter aux autres formes de vie, à la nature.

Même si lorsque l'on parle de spiritualité, on évoque un nombre incalculable de pratiques de par le monde, on peut cependant émettre le fait que l'écologie mentale, dans son optique de développer la conscience et le respect de soi par rapport à ce qui nous entoure, peut s'inspirer de démarches d'ordre plus spirituelles. Dans ce sens, les projets artistiques se tournant vers une écologie mentale ont selon moi une importante réserve d'idées à explorer du côté de certaines pratiques ancestrales.

(A propos d'Eliane Radigue) « Je ne sais pas si vous avez parlé avec elle de la spiritualité, mais à notre époque où tout est haché et rapide, sa musique touche à quelque chose de profond, et rassure. Certains évoquent, à son propos, la méditation... Peut-être parce qu'on reçoit réellement des vibrations lorsqu'on écoute sa musique ? Ce côté physique contribue certainement à son succès. »¹⁷⁵

174 *Idem*

175 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. Cit.* p. 112

. *L'expérience du présent*

« C'était comme être dans une capsule temporelle, flotter quelque part dans l'espace en attendant que quelque chose se passe. Et cette attente me plaisait /.../ Ne pas être dans l'expectative pour profiter du moment qui se déroule. »¹⁷⁶

A travers l'immersion de l'auditeur dans des temporalités étendues, l'objectif des minimalistes est finalement de le ramener à l'écoute de l'instant présent, un autre concept très emprunté à la philosophie zen. En effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, rien est à attendre dans la musique minimaliste donc rien à rater et ainsi au final, tout à considérer à chaque instant. Or, si j'ai pu donner mon point de vue quant au manque de spiritualité dans notre monde occidental, la question du temps vécu, un de ces pendants fondateurs, est elle aussi un oubli majeur récurrent. D'un côté, matérialiser tous nos moments vécus pour être sûr de ne pas les perdre ; de l'autre, ne jamais s'arrêter par peur de ne plus rien proposer pour le futur ; le présent est finalement quelque part de plus en plus considéré comme étant inutile. La critique est bien entendue forte et sûrement injuste dans bien des cas, mais elle me semble tout de même présente, sous-jacente à nombre de nos activités.

« Une musique faite de longs moments suspendus, soutenus indéfiniment et n'ayant ni début ni fin, ne cherchant jamais à s'arrêter, mais d'abord à exister là, dans un moment suspendu. »¹⁷⁷

c) *Drone music, minimalisme & Sublime : L'expérience intime du son*

. *Perception d'un temps d'une autre échelle*

Il en vient donc de parler à la matière sonore elle-même et plus particulièrement de son déploiement temporel.

« Une chose importante dans la façon d'agencer les sons avec lesquels je travaille, c'est cette manière de les faire évoluer très doucement, d'amener des changements imperceptibles, ce qui fait que lorsque l'oreille réalise que quelque chose a changé, en fait, tout le processus d'évolution avait commencé depuis déjà très longtemps. »¹⁷⁸

On pourrait prendre en comparaison l'image d'un couché de soleil, dont nous ne pouvons pas suivre le déroulement puisque le processus est trop lent pour notre perception. Nous voyons donc le soleil à un emplacement précis puis nous remarquons plus tard qu'il est situé plus bas, mais le mouvement du premier état au second est invisible pour nos yeux.

176 RILEY Terry, in *La Monte Young, op. Cit.*

177 GHOSN Joseph, *Ibid.* p. 19

178 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Ibid.* p. 88

Il en va de même pour nos oreilles face aux *drone* continus se déployant dans un temps dilaté. Nous ne pouvons entendre le passage entre deux textures différentes puisque comme nous le dit Eliane Radigue ci-dessus, les changements s'opèrent bien avant que l'on ne s'en rende compte. Notre perception auditive est ainsi dépassée par le son dans son processus temporel. L'infiniment grand donc, mais l'infiniment petit également avec la répétition périodique de la micro-matière, à savoir des oscillations fréquentielles où il nous est parfois impossible de discerner un battement d'un autre. En bref, une perception à la limite d'un « temps lisse » et d'un « temps strié » ponctuel, pour reprendre les mots de Boulez, véritable repère temporel pour nos sens.

L'esthétique du Sublime peut ici se déployer dans notre impuissance de saisir un phénomène sonore trop grand, ou trop petit pour nous, et nous plonger dans un état particulier. Je finirai ce paragraphe avec une citation d'Emmanuel Holterbach :

« C'est une des qualités fabuleuses de sa musique que d'arriver à nous parler d'éternité avec des durées limitées. »¹⁷⁹

On peut également ajouter en outre que la musique répétitive et de fait - comme nous l'avons vu en introduction de cette dernière partie - la musique minimaliste élaborée à base de bourdons, s'inspirent d'un autre type d'immensité, celle de l'industrie. Daniel Caux, à propos de la musique de Philip Glass parle même d'utilisation de la répétition pour exorciser son modèle : la machine.

« La force de ses constructions modulaires tient au fait qu'elles épousent les formes épurées et les mouvements mécaniques de l'environnement moderne citadin, comme s'il s'agissait de l'exorciser, et non de le fuir. »¹⁸⁰

179 GIRARD Bernard, *op. Cit.*

180 CAUX Daniel, *op. Cit.*

. Rejet d'un « ego-centrisme » / Recherche d'un « eco-centrisme »

Cette expérience du Sublime à travers la saturation de notre mémoire par la continuité, l'immobilité des sons déployés dans la *drone music* ramène l'auditeur à son soi intérieur, à une introspection. La relation entre l'aspect symbolique, spirituel voir religieux du discours des compositeurs et la confrontation Sublime de nos sens à un monde sonore d'une autre échelle que la notre devient ainsi plausible. Cette expérience, de part le heurt de notre temporalité avec celle beaucoup plus grande du déploiement sonore de la *drone music*, à l'image des gigantesques phénomènes naturels et l'exemple déjà donné d'un coucher de soleil, nous ramène à notre propre échelle, notre bulle de vie et en l'occurrence ici celle de notre esprit.

C'est de notre rapport à l'environnement sonore (eco) que nous nous redécouvrons nous-mêmes (ego). Je parlerai ici donc de la recherche pour l'auditeur d'un « eco-centrisme » par opposition à un ego-centrisme musical, qui correspondrait selon moi au besoin toujours plus grand de consommation d'une musique parfaitement taillée pour le plus grand nombre d'oreille (format radio, faible dynamique, peu de richesse harmonique, spectrale, etc.) et dans l'écoute de laquelle aucun effort ne nous ai demandé. Ici, dans les musiques minimalistes, il s'agit avant tout de laisser à l'auditeur la liberté totale de « communier » ou non avec le son. Rien n'est imposé, aucune émotion n'est même suggérée.

« Ce qui distingue la musique d'Eliane Radigue de celle de ses prédécesseurs : elle n'a jamais l'ambition de créer la moindre émotion, d'éveiller le moindre sentiment. »¹⁸¹

Du côté du compositeur, on peut également parler d' « eco-centrisme » à partir du moment où il est question pour le créateur – comme c'est le cas nous l'avons vu pour Tony Conrad - de disparaître au profit de sa création.

Le son est autonome, tout comme l'est le lieu et l'auditeur, mais il trouve sa particularité dans la musique minimaliste à travers son processus temporel hypnotisant, long et lent. Appréhender la musique *drone* ou minimaliste c'est ainsi pour moi s'insérer dans un milieu où tout est à faire, rien n'est donné, et dans lequel nous ne sommes pas accueillis comme des rois mais plutôt comme des curiosités.

181" RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Ibid.* p. 11

« On perçoit la lassitude de l'esprit humain, le désir de rejoindre une quiétude épanouissante, loin des pressions d'un monde frénétique et discordant, un monde qui contient trop d'objets, appelant désormais le néant, la tabula rasa » Carl André (plasticien américain de l'art minimaliste)

Pour conclure, les musiques que nous venons d'analyser à travers cette brève étude sont liées par un désir de créer des environnements sonores propices à la réflexion, à l'introspection, à l'expérience. Se détachant de l'industrie musicale par leur format et leur dépouillement radical, elles invitent à réinvestir certains concepts d'ordre plutôt spirituels tels que l'investissement du temps présent, le ralentissement de nos activités, etc.

Ces différentes notions fondamentales liées à ces musiques me permettent d'y adjoindre le terme d'écologie de soi, sur des niveaux bien précis comme l'écoute du corps, le retour au soi intérieur ou encore la dimension thérapeutique du son. Ces différents aspects et expériences artistiques sont d'ailleurs synthétisés dans le tableau de la page suivante.

Enfin, cette étude à travers un panorama assez large de musiques, fut l'occasion pour moi de poser plusieurs questions quant à l'impact et l'avenir de telles musiques dans un contexte de consommation musicale boulimique, répondant plus à une occupation temporaire du silence, une solution à l'angoisse du vide, plutôt qu'au vécu d'une expérience sensible, active et constructive pour notre personne.

<i>écologie du soi / conditions</i>	<i>CREER avec</i>	<i>CREER a propos</i>	<i>CREER pour</i>
L'ECOUTE (écologie de l'écoute)	<p>. Travail de l'écoute par la prise de son → <i>ex : le fieldrecording (avec prise de son active)</i></p>		<p>. Exploration de la perception auditive → <i>ex : la drone music</i> → <i>ex : la musique répétitive</i></p> <p>. Ecoute lacunaire → Sons continus <i>ex : l'ambient music</i> → Sons discontinus <i>ex : chez Wandelweiser</i></p>
LE CORPS (écologie du corps)	<p>. Invitation à l'écoute par le mouvement de l'auditeur → <i>ex : l'installation sonore & les soundwalks</i></p> <p>. Invitation au corps par son utilisation en création → Vocalité <i>ex : la poésie sonore & la musique acousmatique</i></p> <p>. Invitation au corps par la danse → <i>ex : musique répétitive</i></p>		<p>. Exploration des mises en vibration du corps → <i>ex : la drone music</i></p> <p>. Soin du corps → Purement médical <i>ex : la Sonothérapie</i> → Médical vers artistique <i>ex : l'ASMR</i></p>
L'ESPRIT (écologie de l'esprit)			<p>. Retour à soi par l'expérience du Sublime → <i>ex : drone music & musique minimaliste</i></p>

CONCLUSION

Comme nous pouvions nous en douter, - et ce n'était d'ailleurs pas réellement le sujet de ma problématique - il n'y a pas de « création sonore écologique » type, mais des manières d'aborder la composition sur support plus ou moins dynamiques dans cette optique.

Si l'écologie représente l'étude des liens entre d'une part les hommes eux-même et d'autre part les hommes et l'environnement, nous avons vu que chacun de ces liens peut être envisagé sous différents angles.

J'ai ainsi dressé pour chaque écologie un tableau récapitulatif des initiatives explorées, en fonction du type de lien que chaque création entretient avec l'écologie et le moment dans lequel cette relation se manifeste dans le processus créatif (ou dans quelle partie du « soi » en ce qui concerne l'écologie mentale). Il ne s'agit pas ici de proposer des tableaux aux catalogues fermés, mais plutôt des schémas à la lecture conceptuelle particulière, permettant d'ouvrir la création sonore sur support à de nouveaux outils expressifs écologiques. Chaque tableaux cherche à clarifier les liens existant entre les concepts écosophiques et des pratiques artistiques sonores se revendiquant ou non d'une pensée écologique.

Dans mon chapitre sur l'écologie environnementale, j'ai montré qu'il existe différents degrés d'interactions entre l'artiste et l'environnement. Quoiqu'il en soit, toutes ces manières de créer du lien avec ce dernier se combinent pour finalement ouvrir le champ des outils créatifs possibles, tout en conservant la mise en valeur fondamentale d'un équilibre entre nous et ce qui nous entoure.

En considérant les différentes phases de travail (« réalisation, restitution ») autour d'une oeuvre (« produit »), j'ai pointé l'importance du processus de création dans sa globalité, de sa conception à son rendu publique, afin de montrer qu'il existe de nombreuses solutions à la portée du compositeur désireux de partager son projet dans la durée de sa démarche. Nous avons vu que la dimension collective dans la création sur support, même au sens large, est relativement limitée du fait qu'elle hérite le plus souvent soit de la posture du compositeur de musique classique, soit de celle de l'artiste plastique contemporain indépendant. J'ai montré cependant que cette posture n'était pas unique à travers l'exemple d'initiatives variées, allant de la prise de son collective au concert acousmatique à plusieurs interprètes, en passant par la « création sonore publique ».

Les solutions pour engager un travail de création sonore dans une dimension plus sociale existent donc bel et bien, même dans un art qui semble si individualiste par ses méthodes de travail (l'ordinateur restant l'outil maître) et indirect – surtout pour une sphère musicale appartenant le plus souvent au spectacle « vivant » - avec comme aboutissement le support.

Dans notre chapitre sur l'écologie de soi, j'ai tenté de séparer dans un premier temps les initiatives artistiques ayant un impact sur l'écoute, le corps et le mental, afin de mieux comprendre l'étendue de ces trois entités vis-à-vis de notre sujet. J'ai pu montrer ainsi en trois temps des projets musicaux participant au développement de nos capacités auditives, à l'écoute de notre corps ainsi qu'au retour à soi, à l'introspection, tout en prenant conscience de notre place par rapport à ce qui nous entoure, ce qui nous surplombe. Plusieurs pistes ont été posées dans le cadre de ce mémoire quant aux deux premiers points et demanderaient un développement plus conséquent et spécialisé. Je pense par exemple qu'il serait particulièrement intéressant d'être dans la mesure de pouvoir proposer des outils expressifs ayant par ailleurs un réel potentiel thérapeutique. En ce qui concerne le troisième point de ce chapitre, je me suis borné à regarder la dimension mentale de l'écologie à travers un aperçu de l'expérience d'un Sublime acoustique. Cette thématique - qui m'est chère depuis plusieurs années – représente pour moi un puissant point d'entrée à une remise en question de l'individu dans le monde, à son anthropocentrisme marqué. Par ailleurs relativement inexploré, ce Sublime sonore – que que j'aimerais approfondir dans mes recherches à venir - envisagé à travers l'art est potentiellement une source importante d'outils expressifs variés, participant de près ou de loin à une écologie de l'esprit, du corps et de l'écoute.

Enfin, le récit de mes expériences personnelles complété par une réflexion quant à leur portée écologique, m'a permis de mieux situer la dynamique de mon travail actuel. Il ne s'agissait pas dans tous les cas de répondre au « pourquoi » ou au « pour qui »¹⁸² de mon « faire la musique », mais plutôt de cerner les limites de ma pratique en ce qui concerne son impact social, environnemental et auprès de mon propre épanouissement.

En cela mon mémoire participe de lui-même à cet épanouissement personnel, me conduisant aujourd'hui à réaliser en quelque sorte une synthèse réfléchie de l'ensemble de mes travaux ayant trait à la création sonore de support et l'écologie. D'autre part, grâce au regard sur des pratiques étrangères à mon travail de compositeur, cet écrit me donne des outils afin d'envisager une recherche plus en profondeur de nouvelles expressions sonores « éco-centrées ».

182 Voir Introduction, p. 3

BIBLIOGRAPHIE

ALVEAR Cristián, Interviewé par BELHOMME Guillaume, en mars 2015, article en ligne, <http://grisli.canalblog.com/tag/Wandelweiser> (consulté le 10/06/2016).

BOSSIS Bruno, « Session 5 : La vocalité artificielle, Introduction à l'histoire et à l'esthétique des musiques électroacoustiques », Séminaire théorique, 2004-2005, PDF en ligne.

BRAUNEISS Leopold, RESTAGNO Enzo, SANSON David, *Arvo Pärt*, Editions Actes Sud, 2012, 300 p.

BRESSAC Grégoire, GUIOT Vincent, <https://sonsdebout.wordpress.com/> (consulté le 10/06/16).

BURVENICH Toma, *De la musique répétitive au drone*, article en ligne du 01/05/2003 <http://www.melanine.org/?De-la-musique-repetitive-au-drone> (consulté le 01/03/15).

CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, 400 p.

CHION Michel, *Musiques, médias, technologie*, Flammarion, « Dominos », Paris, 1994, 128 p.

DAUBY Yannick, « Paysages sonores partagés », article en ligne, (consulté le 14/01/14). <http://psonic.free.fr/2010/Artistes/yd/ydauby-pspartages.pdf>

DI SCIPIO Agostino, livret CD *Hörbare Ökosysteme, live-elektronische Kompositionen 1993-2005*.

DUHAUTPAS Frédéric, FREYCHET Antoine, SOLOMOS Makis. *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores. Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale, 2015. <hal-01202407>.

EAVM, Ecole des arts visuels et médiatiques, article en ligne (consulté le 20/01/14). 195.83.128.55/~dfort/licence/L%92art_contemporain_et_les_arts_num%9riques.pdf

FERREIRA Elsa, *Rue 89*, « Les ASMR, ces adeptes de l'orgasme cérébral sur YouTube », article en ligne du 10 août 2013, (consulté le 10/06/16). <http://rue89.nouvelobs.com/rue69/2013/08/10/les-asmr-adeptes-lorgasme-cerebral-youtube-244854>

GALAND Alexandre, *Field Recording : L'usage sonore du monde en 100 albums*, éditions le Mot et le Reste, 2012, 305 p.

GEVAUDAN Camille, *Libération*, « «ASMR» : YouTube envoie le son et les guilis », article en ligne du 28 mai 2015, (consulté le 10/06/16). http://www.liberation.fr/ecrans/2015/05/28/youtube-envoie-le-son-et-les-guilis_1318417

GHOSN Joseph, *La Monte Young*, Editions le Mot et le Reste, 2010, 116 p.

GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013, 144 p.

GODBOUT Jacques, « Les conditions sociales de la création en art et en sciences », in *Revue du MAUSS*, n°24.

GUIOT Vincent, *L'interprétation acousmatique, Comment ? Pourquoi ?*, mémoire de master 1, Université Paris 8, septembre 2014, 121 p.

GUATTARI Félix, in *Les trois écologies*, Reproduction d'un manuscrit original remis par l'auteur à Emmanuel Videcoq, antérieurement à la publication de son livre par les Editions Galilée, Article en ligne, <http://multitudes.samizdat.net/Les-trois-ecologies> (consulté le 14/01/14).

GÜNTER Bernhard, interviewé par WARBURTON Dan, à Paris, le 26 septembre 2003, <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/gunter.html> (consulté le 10/06/16).

KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : Des avant-gardes aux dance floors*, Editions le Mot et le Reste, 2009, 406 p.

LAILACH Michael, *Land Art*, éditions Taschen, 2007, 95 p.

LATOUCHE Serge, *Petit traité de la décroissance sereine*, éditions Mille et une nuits, octobre 2007, 171 p.

LATOUCHE Serge, *Le pari de la décroissance*, éditions Pluriel, 2010, 302 p.

LE BRETON David, *Eloge de la marche*, éditions Métailiés, 2000, 160 p.

LE BRETON Marine, *Le Huffington Post*, article en ligne du 21 décembre 2014, http://www.huffingtonpost.fr/2014/12/21/plaisir-cerebral-youtube-phenomene-asmr-ampleur_n_6178938.html (consulté le 10/06/16).

LE MOINE Benoît, article en ligne, « Félix Guattari : L'écophilosophie comme métamodèle esthétique et politique » (consulté le 15/06/16). <http://benoitlemoineart.over-blog.com/pages/Felix-guattari-l-ecosophie-comme-metamodelle-esthetique-et-politique-4605935.html>

LORDON Frédéric, « Nous ne revendiquons rien », *Le Monde Diplomatique*, 29 mars 2016, article en ligne, (consulté le 18/06/16). blog.mondediplo.net/2016-03-29-Nous-ne-revendiquons-rien#tout-en-haut

MACHE François-Bernard, « La création musicale d'aujourd'hui », *Cultures*, Vol I, n°1, Paris, UNESCO, 1973, pp. 107-117 ; repris dans François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, (texte daté du 24 septembre 1972).

MARIETAN Pierre, *L'environnement Sonore - Approche sensible concepts modes de représentation*, Champs Social, Nîmes, 2005, 93 p.

MC CARTNEY Andra, article en ligne « Soundwalking creating moving environmental sound narratives », <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (consulté le 18/06/16).

MERIC Renaud, SOLOMOS Makis. « Ecosystèmes audibles et structures sonores émergentes dans la musique d'Agostino Di Scipio. » Une collaboration entre philosophie de la musique et analyse musicale. Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale, 2011.

MUNIER Jacques, Podcast, émission l'essai du jour, (consulté le 20/01/14).
<http://www.franceculture.fr/emission-l-essai-et-la-revue-du-jour-l-essai-du-jour-par-jacques-munier-2014-01-20>

NAESS Arne, *Ecologie, communauté et style de vie*, éditions MF, 2009, 395 p.

NADRIGNY Pauline, « Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel », article en ligne, (consulté le 14/01/14).
<http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/>

NUIT DEBOUT, <https://wiki.nuitdebout.fr/wiki/Accueil> (consulté le 10/06/16).

PISARO Michael, « Wandelweiser », article en ligne du 23 septembre 2015,
<http://erstwords.blogspot.fr/2009/09/wandelweiser.html> (consulté le 10/06/2016).

RODEN Steve, in « line_053 : on lowercase affinities and forms of paper », 2011, PDF en ligne.

ROSSET Christian, *l'Art de la radio*, Editions Phonurgia Nova, 156 p.

SAINT GIRONS Baldine, <http://robert.bvdep.com>, (consulté le 21/06/16).

SOLOMOS Makis, *De la musique au son*, Editions Aesthetica, 545 p.

TOOP David, *Ocean of sound, Ambient music, Mondes imaginaires et voix de l'éther*, Editions Eclat, 2004, 318 p.

VIRET Jacques, *B.A-BA de la Musicothérapie*, Editions Pardès, 2007, 128 p.

WESTERKAMP, Hildegard, notice de *Beneath the Forest Floor*, <http://www.sfu.ca/~westerka/>, traduction française modifiée d'Aline Barnoti. http://www.electrocd.com/fr/select/piste?id=imed_1031-1.5

VIDEOGRAPHIE

IMA portrait documentary : Eliane Radigue, 2009.

PATE Gilles, *Drone électrique*, 2012.

GLOSSAIRE

. Concerne toutes les mentions précédées du signe * et regroupées ici par ordre alphabétique.

Acousmonium : Ensemble de haut-parleurs pilotés sur une console de projection et destiné à l'interprétation en concert des musiques acousmatiques.

Chambre anéchoïque : (ou chambre sourde) Est une pièce dont le taux d'absorption des ondes sonores est très élevé.

Fader : Ou « tirette » en français, désigne le potentiomètre de commande rectiligne que l'on trouve communément sur les tranches d'une console de mixage. Il permet de régler le niveau d'un signal audio. Il existe principalement 2 types de *fader* : celui appliqué au son d'une seule tranche et celui appliqué au réglage du niveau d'un ensemble de tranches. Dans ce dernier cas, on l'appellera *Master Fader*.

Home-studio : Anglicisme désignant un petit studio d'enregistrement et de mixage, amateur ou professionnel, que l'utilisateur possède à son propre domicile.

Larsen : (ou rétroaction acoustique) Est un phénomène physique qui se produit lorsque haut-parleur et microphone sont placés à proximité l'un de l'autre. Une boucle augmentant en intensité s'installe car le son émis par l'émetteur est capté par le récepteur qui le retransmet amplifié à l'émetteur, etc.

Licence Creative Commons : Licence régissant les conditions de réutilisation et/ou de distribution d'oeuvres.

Patch : Anglicisme désignant une matrice analogique ou numérique, permettant de faire circuler facilement un ou plusieurs signaux audio entre plusieurs machines.

Rave Party : Rassemblement autour d'un événement de musique électronique. Il a pour particularité de se dérouler dans un endroit non prévu *a priori* pour l'accueillir (lieu désaffecté, pleine nature...).

Sampling : Technique de *DJing* consistant à échantillonner des fragments musicaux ou sonores.

Unité DSP : Processeur de traitement numérique d'un signal

INDEX DES NOMS PROPRES

Les références données dans la bibliographie n'ont pas été indexées

- Alexopoulos Alex : 37
Bach Johann Sebastian : 5
Balice Armando : 64
Barthélémy Maxime : 16
Blauwart Nikita : 42, 47
Boileau Nicolas : 92
Bottineau Anne-Sophie : 19
Boehm Milan : 50, 56
Boulez Pierre : 103
Bressac Grégoire : 37
Burke Edmund : 94-95
Burroughs : 81
Cage John : 100
Charlemagne Palestine : 79-80, 98
Chaton Anne-James : 81
Chopin Henri : 81
Christo : 32
Cohen Nathan : 19
Conrad Tony : 77, 98, 100, 104
Cusack Peter : 7
Debussy Claude : 17
Dehais Ambroise : 19
Duchenne Jean-Marc : 17
Dufour Denis : 15, 54, 65
Duras Marguerite : 54
Eliade Mircea : 85
Eno Brian : 72-73, 77
Ferrari Luc : 53
Ferreira Béatrice : 15
Giovaninetti Livia : 64
Glass Philip : 97, 103
Gualdi Elliott : 37
Guignard Pascal : 29
Guillot Lilith : 50
Guland Eva : 50, 52, 56
Heidsieck Bernard : 81
Hérubel Noémie : 50, 56
Higaki Tomonari : 64
Holterbach Emmanuel : 90, 103
Homère : 93
Hubaut Joël : 81
Huneau Juliette : 23
Jeanne-Claude : 32
Kant Emmanuel : 94-95
La Monte Young : 14, 73-75, 77, 80, 83-84, 97-100
Leguérinel Philippe : 64
Lemarquis Pierre : 88
Leroux François : 59
Longin : 92-95
Lordon Frédéric : 37
Louvard Damien : 84
Maris Bernard : 3
Nagamtsu Yuka : 64
Nehru Jawaharlal : 4
Nilles Amélie : 19
Palen Lucas : 56
Paranthoën Yann : 11, 53
Pärt Arvo : 98-99
Pisaro Michael : 72
Poisson Agnès : 54
Prager Jonathan : 55
Quintilien : 93
Radigue Eliane : 69, 71, 75-76, 79, 90-100, 103-104
Ramage Paul : 64
Raynal Maylis : 64
Redolfi Michel : 18
Redon Pierre : 89
Reibel Guy : 59
Reich Steve : 75, 77, 79, 97
Riley Terry : 80, 97-98, 100
Risse Michel : 18
Rodríguez Federico : 19
Rosenboom David : 83
Ruffin François : 36
Schiller Friedrich : 95
Shafer Murray : 9-10, 31, 38
Smith Dmitri : 87
Stern Daniel : 32
Svidzinski João : 19
Tchoulanov Tioma : 19
Ushiyama Taira : 64
Vasset Romain : 54, 56, 61
Wilde Oscar : 3
Zazeela Marian : 80

ANNEXES

. ANNEXES PAPIERS (A.1 à A.10)

- A.1 : Concert à Paris 8 *Centenaire de la Première Guerre Mondiale* (affiche)
- A.2 : Concert au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (flyer)
- A.3 : Concert au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (programme)
- A.4 : Concert au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis (photos)
- A.5 : *Quand le vent se lève* (affiche)
- A.6 : *Quand le vent se lève* (synoptique)
- A.7 : *Cirque à sons* (flyer)
- A.8 : *Cirque à sons* (photos)
- A.9 : *Cheval de 3 !* par Alcôme (programme)
- A.10 : *Cheval de 3 !* par Alcôme (photos)

. ANNEXES NUMERIQUES (B.1 à B.7)

- B.1 : *Echos sans visage* (vidéo)
- B.2 : *Quand le vent se lève, à la Rotonde* (vidéo)
- B.3 : *Le vent s'est levé, à la Rotonde* (documentaire sonore)
- B.4 : *A Debout* (vidéo)
- B.5 : *Reste(s)* (audio)
- B.6 : *Cirque à sons, les pièces* (audio)
- B.7 : *La plainte des dunes* (audio)



Concert de Musique Electroacoustique

Centenaire de la Première Guerre Mondiale

Jeudi 27 Mars à 17h30, Amphi X

Comment, cent ans après, la Première Guerre Mondiale sonne-t-elle dans notre imaginaire ? C'est à travers les dimensions sociales, politiques, artistiques... de cet événement majeur du XXe siècle que 10 jeunes compositeurs (Département Musique Paris 8) vous proposent de partager leurs impressions par le biais de la musique électroacoustique. Ce concert, diffusé via un dispositif octophonique, projettera les œuvres de Dzovinar Mikirditsian, Anne-Sophie Bottineau, Federico Rodríguez, Leobardo Perez Arango, Ambroise Dehais, João Svidzinski, Manon Lepauvre, Tioma Tchoulanov, Vincent Guiot et Amélie Nilles.

*A.Nilles, V.Guiot, N.Cohen
En partenariat avec le CICM*



ANNEXE A.2

Concert de Musique Electroacoustique

*Centenaire de la
Première Guerre
Mondiale*

Saint-Denis musée d'art et d'histoire

Dimanche 21 Septembre 2014 – 17h
22 bis rue Gabriel Péri - 93 200 Saint-Denis

Comment, cent ans après, la Première Guerre Mondiale sonne-t-elle dans notre imaginaire ? C'est à travers les dimensions sociales, politiques, artistiques... de cet événement majeur du XXe siècle que sept jeunes compositeurs vous proposent de partager leurs impressions.

Présenté par Amélie Nilles et Vincent Guiot (Université Paris 8)

A partir des œuvres des étudiants du département Musique de l'université Paris-8

Avec l'aide du CICM (Centre de recherche en Informatique et Création Musicale, EA 1572, Université Paris 8, MSH Paris Nord)

Visuel : Ana ME ©

ANNEXE A.3

1 . Federico Rodriguez . Kerne [2014] 5'12 (pièce stéréophonique)

Pour les ancêtres mayas "Kerne" était l'esprit de la mort et du renouvellement, de la même façon que l'arcane numéro 13 du tarot de Marseille, il représente la mort comme une nouvelle naissance. La pièce se construit comme une improvisation individuelle, une sorte de prière poétique pour le recommencement, une méditation autour de l'idée que toutes les morts ne sont pas vaines, car grâce à elles, la vie se renouvelle constamment.

2 . Amélie Nilles . Hommes en mouvement II [2014] 4'37 (pièce stéréophonique)

Entrer dans la guerre, vivre la guerre, sortir de la guerre ; comment un homme non préparé à combattre agit et change selon ces différentes situations ?

L'homme face à la guerre, extérieure au civil mobilisé qui découvre l'horreur des tranchées. Un choc.

Le retour à la « vie normale » pour les miraculés. Un fossé s'est creusé entre eux et le reste de la population qui n'a pas vécu la guerre de la même façon : ils sont incompris. Entre-deux, ils n'appartiennent ni au monde de la guerre, ni à la société. C'est alors une nouvelle lutte.

3 . João Svidzinski . M1910 [2014] 5'43 (pièce stéréophonique)

M1910 est l'abréviation du pistolet FN Browning M1910 utilisé lors de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, élément déclencheur de la Première Guerre Mondiale. Ce conflit militaire a créé une nouvelle écoute du monde, prise entre le vacarme d'armes nouvelles et le silence mortel des tranchées. Cette pièce s'enfoncé profondément dans cette ambiance.

Il s'agit de la première œuvre qui utilise la version UDO Csound de la bibliothèque Hoa (High Order Albionics).

Mark I est le premier des trois mouvements constituant ma pièce Creusé à ciel ouvert, dédiée au centenaire de la première guerre mondiale. Son nom vient du Tank Mark I, le premier char d'assaut opérationnel au monde. Il est introduit pour la première fois sur le champ de bataille par l'armée britannique le 15 septembre 1916, au deuxième jour de la bataille de la Somme.

7 . Tioma Tchoulanov . Angst [2014] 5'36 (pièce stéréophonique)

Angst est une pièce électroacoustique de 6 min réalisée à partir d'enregistrements effectués dans divers lieux de Paris.

Galeries de métro, complexes hospitaliers, hangars abandonnés, les lieux visités ont permis la constitution d'une banque sonore industrielle et évocatrice.

Les différents grincements, bourdonnements et grondements récupérés ont servi la mise en place d'un univers sonore profond et oppressant.

Les enregistrements ont été étirés, découpés et modulés afin de constituer une masse sonore qui évolue de manière progressive.

4 . Anne-Sophie Bottineau . De l'intérieur... [2014] 4'02 (pièce stéréophonique)

L'attente. Le confort précaire des tranchées sous la Marna pluvieuse. Les chansons du moment* qui font passer le temps et remontent le moral des troupes. La peur. Puis la violence et la brutalité des batailles. La perte de repères. Et le calme retrouvé, où il ne reste plus que mort et valkyries, ces petites voix qui recueillent les âmes des soldats. Enfin vient la Mémoire. Cette ambiance vide et solennelle dont sont emplies les cérémonies officielles.

*extraits de Cé que chantent les fiots de la maine par Christ'yan, puis le cri du poilu par Nina Prizon.

5 . Ambroise Dehais . Nemesis [2014] 3'47 (pièce quadriphonique)

Cette composition a pour source le document filmique muet tourné à la côte belge et française (entre 1916 et 1919) du haut d'un dirigeable commandé par Jacques Trolley de prévaux. Protégé par la forte silhouette du navigateur et de l'appareil, le regard survole dans la distance et le silence, la désolation d'un espace où ce qui était possible paysage ou possible société est totalement sabré, encore habité des fines scènes de vie, de survie, des zones bombardées. J'ai souhaité comprendre à la fois l'action vécue instantanément et la mémoire de ce vécu par un homme, par des milliers d'hommes.

Sous l'apparence d'une genèse, l'angoisse du nombre, la Nemesis :

A. Des ensembles de notes conçus comme des arborescences ascendantes ou descendantes. Transposition, inversion, redondance, une note génère une série de notes qui séparément génèrent d'autres séries, quasi biologiquement. Mais ce processus est destructurant, le matériau est étiré, compressé, il plisse et réagit en chaîne, en chute de dominos.

B. Un son de ville traité par superpositions à différentes vitesses produit la texture figurative de la machinerie inhumaine qui broie l'humanité et la rend silencieuse. Le silence, comme s'il y avait deux univers, alternativement. L'attente dans l'impossibilité de prévoir d'où la violence survient.



PROGRAMME

CONCERT ELECTROACOUSTIQUE
Centenaire de la Première Guerre Mondiale

Dimanche 21 Septembre 2014 . 17H
Saint-Denis musée d'art et d'histoire
22 bis rue Gabriel Péri - 93 200 Saint-Denis

Présenté par Amélie Nilles et Vincent Guiot,
Avec l'aide du CIGM (Centre de recherche en Informatique et Création Musicale, EA 1572, université Paris 8, MSH Paris Nord)

©Ana Ma

ANNEXE A.4



Du son dans le cloître



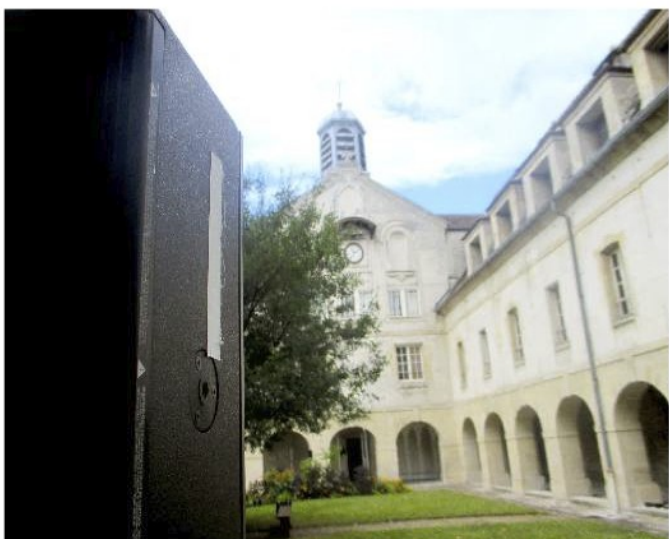
A l'écoute



Federico Rodriguez en répétition



Federico Rodriguez en concert



Point de diffusion



Anne-Sophie Bottineau en concert

© Vincent Guiot



**ici &
DEMAIN**
FESTIVAL
ARTISTIQUE
ÉTUDIANT



QUAND LE VENT SE LÈVE

INSTALLATION SONORE

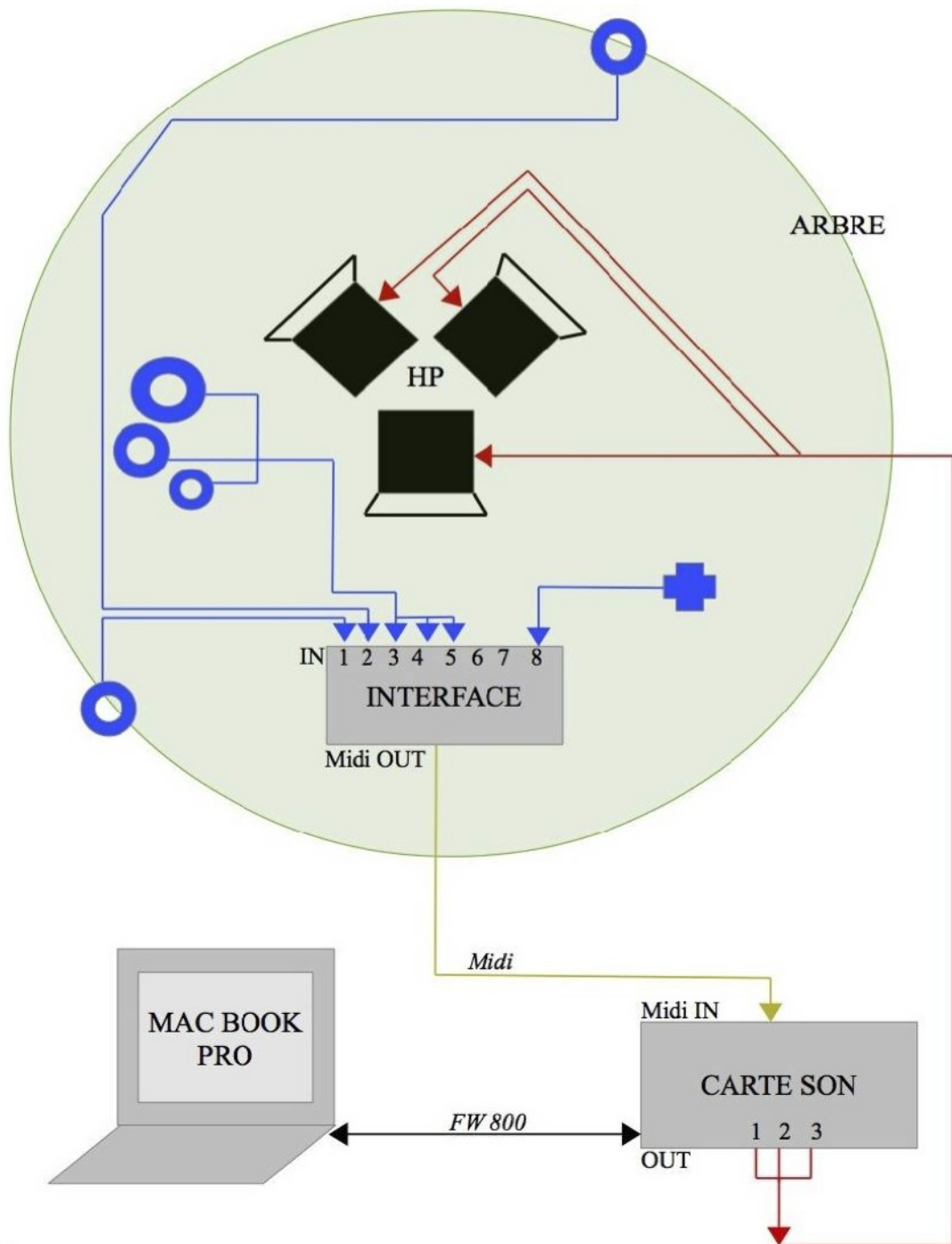
Vincent Guiot et Juliette Huneau

Les lieux parlent. Ici, c'est quand le vent se lève que les arbres s'éveillent et résonnent. Cette installation sonore invite le passant à flâner dans un endroit où les bruissements du vent se réinventent, créant quelque part, entre réel et imaginaire, un paysage sonore dont nous avons les clefs.

DU VENDREDI 14 AU MERCREDI 26 MARS 2014

Du mardi au vendredi de 9h à 22h, le samedi de 12h à 22h et le dimanche de 12h à 20h

ANNEXE A.6



Légende :

- Liaison Audio
- Liaison Analogique des capteurs
- Liaison Midi
- Liaison Informatique
- Capteur d'accélération (sur feuilles et branches de diamètres différents)
- + Capteur de pression

ANNEXE A.7



ANNEXE A.8



Le plateau



L'interprète (dompteur de sons)



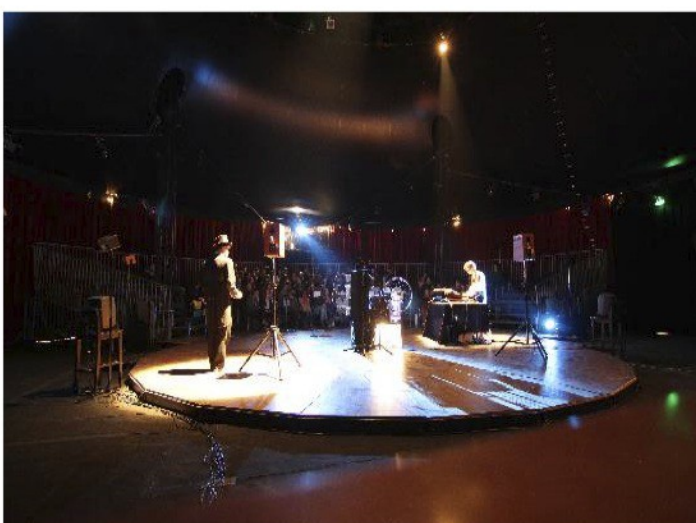
La sonomachine



Les trois comédiens



Mr Loyal



Vue d'ensemble

© Esteban Zuñiga

ANNEXE A.9

alcôme

Armando & Livia -
Composition et organisation en
musique électroacoustique

Cheval de 3 !

Le 31 octobre à 20h, Alcôme vous présentera une nouvelle version de son dispositif, un acousmonium à trois consoles permettant une interprétation de la musique électroacoustique en trio. Une piste déjà explorée par Denis Dufour notamment dans sa pièce *Terra Incognita*, écrite pour deux acousmoniums dans l'esprit du *concerto grosso*. Le projet *Cheval de 3* s'apparente davantage à un travail de *musique de chambre* et verra le jour grâce à l'implication de sept compositeurs et sept interprètes franco-japonnais. La résidence de travail des interprètes se fera sous la houlette des compositeurs qui assureront eux même la direction artistique des sept créations. Nous espérons vous voir nombreux à ce concert expérimental inédit qui pourrait ouvrir de nouveaux horizons à l'interprétation acousmatique.

ENTRÉE LIBRE !

Programme :

Mes yeux sont des flammes noires _ Armando Balice

Rêve B _ Livia Giovaninetti

Mais du sang de Méduse naît Pégase _ Philippe Leguérinel

Re as a luminograph _ Yuka Nagamatsu

Une bouteille à la mer _ Paul Ramage

Dans son ventre creux _ Maylis Raynal

Malaise _ Taira Ushiyama

Interprètes :

Armando Balice, Livia Giovaninetti, Vincent Guiot, Tomonari Higaki, Jonathan Prager, Paul Ramage, Maylis Raynal

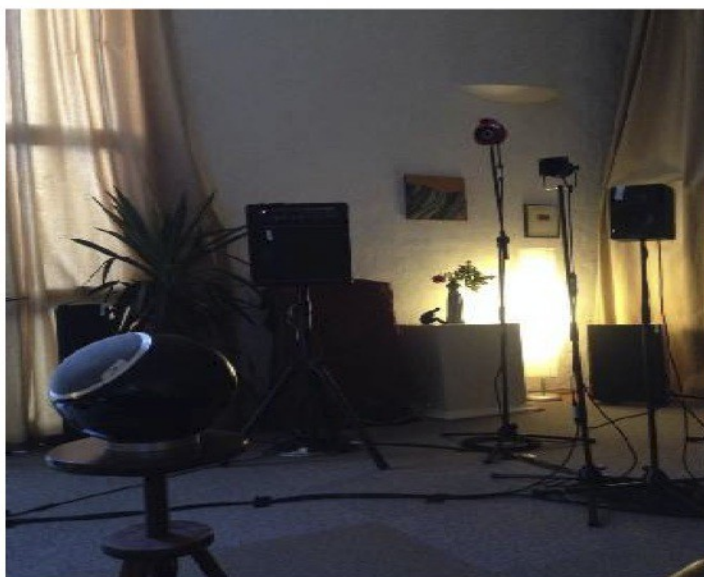
Adresse : 9 rue Pasteur, 95320, Saint-Leu-La-Forêt
www.alcome.fr

retrouver Alcôme sur Facebook : www.facebook.com/alcome.electroacoustique

ANNEXE A.10



Les trois consoles



Quelques enceintes de l'acousmonium



Trois interprètes : T.Higaki, M.Raynal, P.Ramage



Répétition en présence du compositeur P.Leguérinel



Vue d'ensemble de l'acousmonium Alcôme



En répétition avec J.Prager et A.Balice

© Alcôme

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Introduction	3
Chapitre I. Ecologie environnementale & création sonore	5
1. Créer <i>à propos</i> du lieu.....	6
a) <i>Field recording</i> : le témoignage d'un environnement.....	6
b) <i>Soundscape compositions</i> : l'invitation au lieu	10
c) <i>Lowercase</i> : la découverte de l'infime.....	12
2. Créer <i>avec</i> le lieu.....	13
a) Musique et résonance : l'exemple de la <i>drone music</i>	14
b) Le concert acousmatique.....	15
3. Créer <i>pour</i> un lieu.....	17
a) De l'acousmatique en <i>Site specific</i>	17
b) L'art <i>in situ</i> : l'exemple de l'installation sonore <i>Echos sans visage</i>	19
4. Créer <i>par</i> un lieu (Le lieu-oeuvre).....	20
a) Les écosystèmes audibles : l'exemple d'Agostino Di Scipio.....	21
b) L'art <i>in situ</i> : l'exemple de l'installation sonore <i>Lieu-dit</i>	23
Tableau récapitulatif n°1.....	34
Chapitre II. Ecologie sociale & création sonore	35
1. La création sonore engagée dans l'actualité sociale : l'expérience “Les Sons Debout”.....	36
a) Repères historiques : la Nuit Debout.....	36
b) Naissance et objectifs du projet.....	37
c) Ma contribution : <i>A Debout</i>	47
2. Le compositeur public : l'exemple de <i>Reste(s)</i>	50
a) Contexte du projet.....	51
b) De la composition à la restitution.....	51
c) Le compositeur au service du social.....	52
3. La création sonore collective : le projet <i>Cirque à sons</i>	54
a) Projets collectifs.....	54
b) Le <i>Cirque à sons</i> : généralités.....	56
c) Le <i>Cirque à sons</i> : processus.....	57
4. L'interprétation collective chez la compagnie Alcôme : <i>le Cheval de 3</i>	64
a) Généralités.....	64
b) Une expérience nouvelle.....	66
c) Vu du spectateur.....	67
Tableau récapitulatif n°2.....	68

Chapitre III. Ecologie de soi & création sonore	69
1. L'écoute.....	70
a) Le temps de l'écoute	70
b) Approfondir la perception.....	74
c) Une écoute active et déculpabilisée de l'auditeur.....	76
2. Le corps (<i>au-delà des oreilles</i>).....	78
2.1 Du musicien.....	78
a) Corps & composition.....	78
b) Corps & performance.....	79
c) Le temps pour « performer ».....	80
d) la vocalité.....	80
2.2 De l'auditeur.....	83
a) Ressentir le son au-delà des oreilles.....	83
b) Soigner le corps par le son.....	84
c) Bouger pour mieux écouter.....	89
d) Vers une introspection totale : l'écologie mentale.....	91
3. L'esprit à travers l'expérience du Sublime (<i>au-delà du corps</i>).....	92
a) Le Sublime.....	92
b) <i>Drone music</i> , minimalisme & Sublime : un contexte particulier.....	97
c) <i>Drone music</i> , minimalisme & Sublime : L'expérience intime du son.....	102
Tableau récapitulatif n°3.....	106
Conclusion	107
Bibliographie	109
Glossaire	112
Index des noms propres	113
Annexes	114

RESUME

Les crises environnementales et sociales qui secouent l'Homme à l'heure actuelle font émerger dans les consciences l'urgence de développer notre pensée écologique. Depuis quelques années, certains compositeurs et musicologues s'évertuent dans ce sens à poser les jalons d'une écologie sonore pour questionner, développer le rôle de l'artiste sonore dans une dynamique de création de liens entre l'environnement, les autres, et soi-même.

Ce mémoire a pour objectif d'explorer les concepts de cette écologie du son à travers les pratiques de la création sonore sur support. Il s'agit de répertorier un certain nombre d'initiatives s'inscrivant dans cette optique afin de dresser des axes clairs entre les concepts de l'écologie sonore d'une part et les différentes possibilités de leur mise en application par l'artiste.

Mots-Clefs :

Ecosophie, Ecologies du son, Création sonore, Sublime, Ecoute, Art acousmatique

ABSTRACT

Environmental and social crises, which are upsetting human beings nowadays, are also awakening people consciousness about the emergency of rethinking our concepts of ecology. For a few years now, composers and musicologists have strived to gradually construct a kind of acoustic ecology, to intrigue people and push the sound artists' creation in a dynamic way, to connect environment to people and themselves.

This essay aims to explore concepts of acoustic ecology, using acousmatic musics. Its purpose is to identify different initiatives of that kind to expose clear lines between those concepts of acoustic ecology on the one hand, and how the sound artist implements them on the other hand.

Keywords :

Ecosophy, Sound Ecologies, Sound creation, Sublime, Listening, Acousmatic art