

ENVIRONNEMENT, ÉDUCATION ET ARTS SONORES : ÉLÉMENTS D'ANCRAGE THÉORIQUES POUR UN PROJET ÉDUCATIF ÉCOSOCIAL

Vincent Bouchard-Valentine

Volume 1, numéro 1, 2018

Musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1058617ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1058617ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La chambre blanche

ISSN

2562-3222 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard-Valentine, V. (2018). ENVIRONNEMENT, ÉDUCATION ET ARTS SONORES : ÉLÉMENTS D'ANCRAGE THÉORIQUES POUR UN PROJET ÉDUCATIF ÉCOSOCIAL. *Écosystème*, 1(1), 9–18. <https://doi.org/10.7202/1058617ar>

ENVIRONNEMENT, ÉDUCATION ET ARTS SONORES : ÉLÉMENTS D'ANCRAGE THÉORIQUES POUR UN PROJET ÉDUCATIF ÉCOSOCIAL

Vincent Bouchard-Valentine

Introduction

Depuis une centaine d'années, sous l'impulsion initiale des avant-gardes artistiques, la ligne de démarcation entre musique et environnement sonore s'est graduellement estompée¹. Pour un nombre toujours croissant de musiciens et d'artistes, l'environnement sonore est devenu le terrain d'investigation privilégié, fournissant l'essentiel du matériau compositionnel. Cet élargissement du concept de musique ne manque pas de confronter le monde de l'éducation musicale scolaire, lequel demeure largement attaché à la tonalité et au rythme mesuré. L'école reçoit pourtant le mandat explicite de sensibiliser les élèves aux expressions artistiques contemporaines, qu'elles soient savantes ou populaires.

Au-delà des considérations théoriques et pédagogiques liées au développement des compétences musicales hors des schémas traditionnels, ce changement paradigmatique offre de riches perspectives éducatives. En effet, les orientations globalisantes des curricula commandent l'inscription des propositions pédagogiques dans des questions sociales d'actualité. Il devient alors possible et tout à fait pertinent d'intégrer à une situation d'enseignement-apprentissage en musique, une intention pédagogique en éducation relative à l'environnement (ERE). Dans cette perspective, une telle situation d'enseignement-apprentissage pourrait ancrer le développement des compétences musicales dans la relation esthétique à l'environnement sonore, et concurremment, s'appuyer sur la dynamique des interactions entre les éléments biophysiques et socioculturels de l'environnement sonore pour soutenir le développement de compétences écocitoyennes².

L'approche totalisante du développement humain et des sociétés dont se réclame l'ERE ne peut, en effet, faire l'économie de l'ouïe, laquelle constitue l'un des principaux modes d'interaction avec le réel. Comme chercheur au Centre de recherche en éducation et formation relatives à l'environnement et à l'écocitoyenneté de l'UQAM (Centr'ERE), je développe depuis quelques années une proposition d'éco-éducation musicale nourrie par la transposition didactique de pratiques associées aux arts sonores³. Au-delà de l'éducation

¹ Jean-Yves Bosseur, *Musique et environnement*, Paris, Minerve, 2016. Matthieu Saladin, *L'expérience de l'expérimentation*, Dijon, Presses du Réel, 2015. Makis Solomos, *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

² Lucie Sauvé, *Pour une éducation relative à l'environnement : éléments de design pédagogique : guide de développement professionnel à l'intention des éducateurs*, Montréal, Guérin, 1997. Lucie Sauvé, *Vivre ensemble*, sur Terre : Enjeux contemporains d'une éducation relative à l'environnement, *Éducation et francophonie*, vol. 37, no. 2, 2009, pp. 1-10. Lucie Sauvé, *Au coeur des questions socio-écologiques : des savoirs à construire, des compétences à développer*. *Éducation relative à l'environnement – Regards, Recherches, Réflexions*, no. 11, 2013, pp.19-40.

³ La vulgarisation scientifique ayant révélé ses limites comme stratégie de conscientisation individuelle et collective en matière de protection de l'environnement, la médiation esthétique est désormais envisagée comme une alternative plus effective dans les propositions novatrices de chercheuses comme Joanne Clavel, Maïa Morel, Eva Auzou, Nayla Naoufal et Anne Deslauriers. Plusieurs pratiques artistiques, motivées ou non par une intention éducative, intègrent déjà des questions environnementales. Toutefois le maillage de ces pratiques avec le champ de savoirs de l'ERE est un terrain d'investigation pratiquement vierge que le Centr'ERE commence à explorer. Le numéro 1 du volume 14 de la revue *Éducation relative à l'environnement : Regards – Recherches – Réflexions* sera d'ailleurs consacré à cette thématique (<https://ere.revues.org/>).

sensorielle, cette éco-éducation musicale concerne la construction du rapport esthétique à l'environnement sonore et celle d'un *être au monde* fondé sur une éthique de la responsabilité. La précision des spécificités de l'ouïe et de l'écoute m'apparaît fondamentale dans l'articulation théorique et stratégique d'une telle proposition en ce sens qu'elles en conditionnent nécessairement l'axiologie. En quoi, précisément, les modalités de l'audition peuvent-elles concourir au processus de transformation écosociale auquel est conviée l'humanité en ce début du XXI^e siècle ?

Ce texte est le point de départ d'une réflexion sur la nature de l'ouïe et sur sa contribution spécifique au développement global de la personne. Je l'entame à partir de quelques ouvrages qui m'ont particulièrement intéressé⁴. Je me limiterai ici à dégager les thèmes émergeant de ces lectures qui pourraient être réinvestis et approfondis dans une théorie éducationnelle de l'ouïe.

Les fonctions de l'ouïe

D'entrée de jeu, rappelons-nous que l'oreille est un organe extrêmement perfectionné et sensible, réagissant aux plus subtiles variations de pression acoustique – de 0 à 120 dB – dans un registre de fréquences assez large – de 16 Hz à 20 000 Hz. En deçà et au-delà de ces seuils butoirs, l'environnement sonore continue de se déployer dans les registres infrasonore et ultrasonore. Ces zones vibratoires inaccessibles à notre sens auditif révèlent néanmoins les phénomènes physiques les plus divers de même que les émissions sonores de plusieurs espèces animales. Bien sûr, l'acuité auditive de l'humain décline progressivement avec l'âge, mais un stress prolongé ou important peut rapidement l'altérer de façon définitive ou causer des blessures difficiles à guérir et dont les effets peuvent être dramatiques sur la qualité de vie.

Dans *L'oreille et le langage*⁵, Alfred Tomatis dégage pour l'ouïe deux principales fonctions : le repérage et la localisation des sources sonores, ainsi que le pilotage et la régulation de la phonation.

La fonction physiologique primaire de l'ouïe est de localiser les sources sonores et de les situer dans l'espace grâce aux indices binauraux qui parviennent au cerveau. Agissant telle une antenne sensible aux degrés de pression acoustique, elle étend notre sensibilité cutanée – certaines théories considèrent les différents sens comme autant de prolongements du toucher – jusqu'aux limites de la portée auditive, parfois sur plusieurs kilomètres à la ronde. Elle nous informe, entre autres, des dangers potentiels et du déplacement des proies éventuelles dans un rayon d'ouverture de 360 degrés. Dans cette fonction de sondage et de localisation, les cinq sens agissent de manière complémentaire, mais l'ouïe se montre plus apte à informer lorsque des conditions environnementales défavorables limitent les autres sens, par exemple dans la noirceur.

⁴ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, pp. 7-14. David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006. Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010. Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

⁵ Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Outre cette fonction de détection et de localisation, l'ouïe joue un rôle capital dans l'apprentissage du langage et, conséquemment, dans le développement et l'expression de la pensée. Pour Tomatis, l'audition agit tel un capteur qui pilote et qui régule la phonation grâce à une capacité d'analyse phénoménale qui détecte les plus infimes variations sonores.

Les organes impliqués dans l'audition et la phonation possèdent une origine phylogénétique commune : une fente branchiale qui, chez les premiers amphibiens, s'est refermée vers l'extérieur tout en conservant, grâce à la trompe d'Eustache, un lien avec le pharynx. À travers son babil, un jeu sonore qui vise essentiellement la coordination de l'ouïe et de l'appareil phonatoire, le nourrisson apprend à analyser le son, à en discriminer les différents paramètres, puis à mémoriser et à structurer un schéma de coordination efficace. Autrement dit, il « intellectualise les sensations » qui lui permettront plus tard de maîtriser le langage. Cette démarche progressive de focalisation de l'écoute et de prise de contrôle de l'émission vocale aurait, selon Tomatis, une incidence primordiale sur l'éveil de la conscience et sur la volonté d'agir :

[...] nous prenons conscience d'une possibilité extraordinaire qui nous échoit : celle de faire du bruit. Mais quels bruits ! Des hauts, des bas, des aigus, des graves, des courts, des longs, des forts, des moins forts. [...] Crier, se répondre, s'entendre crier, s'étonner du son que l'on vient d'écouter, se reconnaître capable d'émettre et de commander, ou, dans une certaine mesure, entendre cette émission, voilà bien le jeu le plus attrayant que l'on puisse imaginer⁶.

Dans son ouvrage *La Saveur du Monde : Une anthropologie des sens*⁷, David Le Breton souligne que l'ouïe est décisive pour le développement moral et intellectuel, puisque la pensée s'incarne dans le son de la voix. Lorsqu'elle est écrite, cette pensée se réincarne dans la voix réelle ou intérieure du lecteur. Les choses, les sensations, les sentiments, les concepts et les idées sont exprimés par une foisonnante combinaison de sonorités et d'inflexions vocales. En situation d'apprentissage, l'ouïe agit comme une interface décodant et réorganisant l'information; l'apprentissage est d'abord un acte d'écoute qui consiste à faire « entrer en soi un enseignement venu du dehors »⁸. L'apprenant « tend l'oreille » pour recevoir la parole, puis il la soumet à son « entendement », c'est-à-dire à son intelligence et à sa faculté de comprendre. Dans plusieurs sociétés, le sonore et l'ouïe sont ainsi assimilés à la pensée. Un des exemples les plus frappants est sans doute celui de la *Genèse*, où le Verbe, préexistant à tout, engendre le monde par un acte de parole.

Cette prépondérance du sonore dans la communication amène Le Breton à désigner l'ouïe comme le « sens fédérateur du lien social »⁹. C'est d'abord par le son que l'enfant intègre sa culture d'appartenance, notamment par celui de la voix de sa mère qui le berce de paroles et de chants. C'est également par le son que les membres d'une communauté se

⁶ Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 73.

⁷ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

réunissent. Produit en groupe (par exemple, lors des rituels par l'interprétation de chants ou lors des manifestations par la scansion de slogans) le son affirme le sentiment d'appartenance et de solidarité sur le plan social, mais établit également le lien avec le monde et avec l'au-delà. C'est enfin par le son que les êtres humains mesurent leur degré d'affinités. L'harmonie est signe d'ouverture – être au diapason, être à l'écoute, être en résonance –, tandis que « le bruit est toujours destruction du lien social »¹⁰.

Spécificités du son et de l'écoute esthétique

Ces deux principales fonctions de l'ouïe fournissent déjà quelques indices sur les éléments pouvant être intégrés à l'éducation musicale, mais également sur les liens possibles entre la matière « musique » et les autres éléments figurant au programme de l'école, par exemple les langues, la physique, la biologie, etc. Ces liens, apparemment périphériques à l'objet de l'éducation musicale traditionnelle, deviennent fondamentaux dans le cadre d'une éco-éducation musicale ayant pour objet la complexité du réseau de relations personne-société-environnement sonore.

L'appréciation esthétique de cet environnement sonore devient l'élément fédérateur entre les visées de l'éducation musicale et celles de l'ERE. D'un côté, elle se situe au cœur du développement des compétences musicales de l'élève et, de l'autre, elle permet d'engager l'élève dans un rapport à l'environnement susceptible de soutenir le développement de compétences écocitoyennes : la compétence politique, la compétence critique et la compétence éthique¹¹.

Le développement des arts sonores au XX^e siècle et l'essor fulgurant des *Sound Studies* depuis une quinzaine d'années ont permis l'émergence et l'enrichissement du champ de savoirs propre au domaine du son, lequel offre aujourd'hui de nombreux repères théoriques à partir desquels amorcer une réflexion sur la contribution de l'ouïe au développement de la personne. Je me réfère dans ce texte à des auteurs issus du domaine des arts sonores.

Les deux ouvrages de Salomé Voegelin *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*¹² et *Sonic Possible Worlds : Hearing the Continuum of Sound*¹³ proposent une réflexion approfondie sur l'écoute attentive (*Focused Listening*), une approche radicale de l'écoute esthétique libérée des référents visuels. La pensée étoffée de Voegelin cerne bien les éléments en jeu dans la construction d'une théorie de l'art sonore et peut conséquemment orienter de manière pertinente ceux à considérer dans la théorisation de l'éco-éducation musicale.

Le texte de Roberto Barbanti *Vers une esthétique écosophique. Le son comme nouveau modèle de rapport au monde*¹⁴ rejoint plusieurs des idées développées par Voegelin, mais il

¹⁰ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 136.

¹¹ Lucie Sauvé, « Au cœur des questions socio-écologiques : des savoirs à construire, des compétences à développer », *Éducation relative à l'environnement – Regards, Recherches, Réflexions*, no. 11, 2012, pp. 19-40.

¹² Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010.

¹³ Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

¹⁴ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », dans *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, pp. 7-14.

les inscrit dans une réflexion plus large sur la nature des rapports ontologiques qui unissent les différentes constituantes du monde sensible. La pensée originale de Barbanti permet de bien camper l'écoute esthétique dans le projet écosocial de l'ERE.

L'ouïe par rapport aux autres sens

Chaque culture présente une combinaison complexe de préférences sensorielles qui lui sont particulières – une « manière de sentir le monde » écrit Le Breton –, conférant à tel ou tel sens une primauté sur les autres. Dans la civilisation occidentale, initialement une civilisation de l'ouïe, la vision a progressivement supplanté l'audition dans les modes de préhension du monde : nul ne contestera que nous vivons aujourd'hui dans une société de l'image. Barbanti soutient la thèse du « paradigme rétinien »¹⁵ pour souligner l'importance de ce conditionnement sur notre manière de percevoir et de concevoir le réel. Il attribue à Platon le point de bascule entre l'« imaginaire acoustique et poétique » de la Grèce archaïque et l'« imaginaire visuel et abstrait » de la civilisation occidentale. Ce dernier, en inscrivant les concepts de théorie, d'idée et de forme dans la « matrice sémantique du regard », aurait engendré un genre d'abstraction si persuasive qu'elle aurait déteint sur les autres modes de connaissance sensorielle.

Ce réductionnisme nous donne l'illusion que les différents sens sont subordonnés à la vue par nature. En réalité, chaque sens possède des modalités et une validité qui lui sont propres. Voegelin a bien identifié comment ce réductionnisme se manifeste dans notre manière d'entrer en relation avec le sonore. Elle énonce d'abord quelques qualités fondamentales de la vue :

- La vue permet de prendre une distance, de se détacher de l'objet regardé. Cet objet apparaît alors comme un fait observable, séparé de soi, qui peut être nommé, étudié et compris de manière objective, sans contamination par la subjectivité. La vue donne ainsi accès à la vérité des choses ;
- La vue confère à l'objet une « apparente stabilité » qui nous permet de le contempler, de le scruter comme un phénomène réel, dont l'existence est incontestable. L'objet stable se prête à l'analyse, au classement, à l'ordonnancement. Il peut être représenté par des images, comparé dans des tableaux, mesuré par des graphiques, situé sur des cartes. La vue favorise l'efficacité de la communication et renforce la conviction que le monde peut être compris.

Voegelin explique comment cette épistémologie visuelle s'insinue dans notre rapport à la musique et à l'art sonore. Elle se manifeste, par exemple, dans la critique musicale ou artistique qui se limite trop souvent à traiter de l'objet vu – la partition, l'orchestre, l'installation, la source sonore – plutôt de l'objet entendu. Elle se manifeste également dans la description verbale des sons, qui s'appuie sur des analogies visuelles telles que brillant, clair, sombre, lent, rapide. Enfin, nous la retrouvons dans tous les supports visuels utilisés pour « fixer » le son :

¹⁵ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », dans *Analyse Musicale*, no. 76, 2015, p. 9.

The score, the image track of the film, the stage set, the visual editing interface, and so on can make us believe in an objective hearing, but what we hear, guided by these images, is not sound but the realization of the visual. The sound itself is long gone, chased away by the certainty of the image¹⁶.

Ce recours aux référents visuels a pour effet de reléguer au second plan l'expérience d'écoute proprement dite. Voegelin soutient que la véritable signification du sonore n'est accessible que par une écoute libérée des schèmes visuels, une écoute fondée sur les modalités et critères de validité propres à l'ouïe. C'est le point central de sa théorie esthétique, celui à partir duquel elle développe, en somme, une épistémologie auditive.

Les propriétés du son

Définir les spécificités de l'écoute esthétique passe nécessairement par l'analyse des propriétés du son, que je ramène, pour les besoins de mon propos, au nombre de quatre : la fugacité, la temporalité, le dynamisme et la spatialité. L'expérience d'écoute, lorsqu'elle est focalisée sur ces propriétés, engage l'écouter dans un rapport au réel spécifique, tout à fait distinct de celui engagé par la vue.

La fugacité

Le son est fugace, c'est-à-dire qu'il ne se donne à entendre que dans l'immédiateté de l'instant. De cette propriété, il est possible de tirer au moins six corollaires pouvant aider à caractériser l'écoute esthétique.

L'écoute requiert une focalisation de l'attention. Parce que le son est éphémère, il doit être saisi au passage, au moment où il se manifeste. L'attention est alors entièrement dirigée sur le son. Tout relâchement de l'attention entraîne une perte irréversible d'information auditive qui compromet la construction du sens. Voegelin fait remarquer que cet engagement dans l'acte d'écoute va au-delà de la simple concentration sur l'événement sonore. Il implique la manière de percevoir et de décoder les signaux sonores :

I can perceive a distance but that is a heard distance. The distance is what I hear here, not over-there. It does not signal a separation of objects or events but is the separation as perceived phenomenon¹⁷.

Pour Barbanti, cette focalisation de l'attention renvoie à une qualité de « présence au monde »¹⁸. Écouter le son, implique donc une disposition à le recevoir, c'est-à-dire un état d'esprit et une disponibilité sensorielle qui favorisent la réception et la compréhension de l'événement sonore.

¹⁶ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, p. xii.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au », *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 8.

L'écoute est empreinte de doute et d'incertitude. Aussitôt entendu, le son disparaît, laissant l'écouter dans le doute de ce qu'il vient d'entendre et dans l'expectative d'une réécoute qui lui permettrait de valider son interprétation. Dans la nature, le son est fuyant : il ne se laisse pas domestiquer et résiste à la volonté humaine de le réentendre¹⁹. Cette particularité du son se manifeste dans la musique et dans les arts sonores qui font abondamment usage des procédés de répétition. Dans l'environnement sonore, nous cherchons spontanément les cycles et des répétitions qui agissent tels des repères dans un univers apparemment chaotique. Le son maintient toujours l'écouter dans l'incertitude ou dans l'anticipation de ce qui viendra après. Pour Le Breton, le son rappelle à l'écouter sa condition d'être éphémère dont l'emprise sur le cours du monde est limitée.

L'écoute est essentiellement expérientielle. Cette relation fusionnelle avec le son – Barbanti l'appelle *coexistence ontologique* – empêche toute mise en perspective cognitive. Alors que la vue permet de prendre une distance de l'objet, de s'en détacher pour l'abstraire, l'audition impose une immersion, un engagement direct et entier dans le son :

Listening is contextual but its context is fleeting. The time and space of my listening is permanently displaced by the sound heard. I cannot freeze sound, there is no room for contemplation, narration of meta-position, there is only the small sliver of now which is a powerful influence but hard to trace²⁰.

L'écoute engage la subjectivité. Le Breton considère l'ouïe comme le sens de l'intériorité, celui qui « mène le monde au cœur de soi »²¹. S'appuyant sur la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty, Voegelin explique que le son, ne pouvant être abstrait durant l'écoute, engage plutôt la subjectivité de l'écouter. Le son se « matérialise » dans le corps par sympathie sensorimotrice et met en branle un processus de construction de sens faisant interagir ses perceptions en temps réel, un répertoire de significations auditives issu d'expériences antérieures et les nouvelles significations qui surgissent dans son esprit :

The listened world is my actual world generated from what it is possible to hear and even some possible impossible things that I think I have heard but cannot be sure of, or that *I might not hear but which nevertheless sound and thicken my perception*²².

La signification de l'écoute résulte essentiellement d'interprétations subjectives de la réalité. Pour Voegelin, cette signification n'est pas moins valide qu'une appréciation objective qui reposerait sur une interprétation partagée par une communauté. La validité de

¹⁹ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 117.

²⁰ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, pp. 30-31.

²¹ Le Breton, *op. cit.*, p. 118.

²² Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds : Hearing de Continuum of Sound*, New York/Londres, Bloomsbury Academic, 2014, p. 3.

l'écoute esthétique découle plutôt d'une éthique personnelle reposant sur la rigueur et l'honnêteté de la démarche perceptuelle et interprétative.

L'écoute sollicite l'imagination. Pour Voegelin, l'écoute esthétique est avant tout un acte d'invention à travers lequel l'écouter transforme la réalité perçue en une réalité subjective, significative et cohérente au regard de son système de références personnelles :

It is perception as interpretation that knows that to hear the work/the sound is to invent it in listening to the sensory material rather than to recognize its contemporary and historical context. Such listening will produce the artistic context of the work/the sound in its innovative perception rather than through the expectation of an *a priori* reality²³.

La temporalité

Le son se déploie dans le temps. Dans son *Traité des objets musicaux*²⁴, Pierre Schaeffer représentait d'ailleurs cette caractéristique par une analogie existentielle dans laquelle tout son naît, vit et meurt. Pour Barbanti, cette particularité du son est très significative, car lors de l'écoute, l'acte de perception et le son perçu coexistent simultanément dans le même flux temporel²⁵. Le son et l'écouter partagent alors un devenir commun, qu'il appelle la *coexistence ontologique*. Il ajoute que, pour l'être humain, « il n'y a rien de plus intime »²⁶ que l'expérience de la temporalité. L'acte d'écoute, même tourné vers l'extérieur, ramène toujours l'écouter à lui-même, à sa propre existence ressentie et vécue dans le temps. Chez Voegelin, cette dimension temporelle a une implication très concrète sur l'appréciation esthétique : la signification issue de l'expérience d'écoute n'est valide que si l'écoute a été soutenue durant la durée totale – la vie – de l'œuvre ou de l'événement sonore.

Le dynamisme

Le son résulte du mouvement. Il rend audible le dynamisme des choses qui vibrent et qui bougent. Pour Le Breton, l'ouïe « traduit l'épaisseur sensible du monde là où le regard se contentait des surfaces et passait outre, sans soupçonner les vibrantes coulisses que dissimulait le décor »²⁷. L'ouïe permet d'exploiter un registre de significations du monde inaccessible au regard. En ce sens, elle enrichit notre compréhension de la réalité.

Barbanti va plus loin et souligne que le son « renvoie à une forme d'immanence et d'appartenance au monde »²⁸, qu'il nomme *continuité ontologique*. La vibration est en effet

²³ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence : Toward a Philosophy of Sound Art*. New York, Continuum, 2010, p. 10.

²⁴ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

²⁵ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁷ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 116.

²⁸ Barbanti, *op. cit.*, p. 8.

un phénomène inhérent à tout ce qui existe, dans le règne de l'organique comme dans celui de l'inorganique :

Il y a une continuité ontologique des êtres ; et cela tout aussi bien sur le plan de la cohésion de la réalité, telle qu'elle se manifeste à nous, que sur celui de la matière en tant que telle. En effet, nous sommes composés de la même matière galactique qu'une météorite, qu'un brin d'herbe et qu'une luciole. En cela, il y a une identité matérielle – matérialiste au sens fort et littéral du terme – des êtres et le son nous permet d'y accéder par la force, qui lui appartient, de nous faire résonner avec tout ce qui s'émeut ou qui vient exciter, par sa capacité intrinsèque de nous faire résonner et vibrer ensemble. C'est précisément cette continuité sans solution, qui est la preuve phénoménologique vécue et directe de l'inséparabilité des mondes²⁹.

En permettant d'expérimenter consciemment et directement cette *continuité ontologique* par effet de *connivence ontologique*, c'est-à-dire grâce à cette particularité de la matière d'être mise en résonance par sympathie, l'écoute de l'environnement sonore favoriserait une meilleure compréhension des liens qui unissent les êtres et les choses.

La spatialité

Enfin, contrairement à la vue, « toujours prise dans une perspective »³⁰, l'ouïe capte l'environnement sonore dans sa globalité. Barbanti suggère que ce type de « perception omnidirectionnelle »³¹ donne accès à une expérimentation simultanée de la coexistence, de la continuité et de la connivence ontologiques et, conséquemment, favorise une compréhension holistique du monde.

Conclusion

Ce texte a jeté les bases d'une réflexion sur la contribution possible de l'ouïe au processus de transformation écosociale commandée par l'état alarmant de dégradation environnementale. J'ai ancré l'essentiel de mon analyse dans les travaux de Salomé Voegelin et de Roberto Barbanti, deux théoriciens des arts sonores qui me semblent apporter des réflexions inspirantes pour amorcer ce travail de théorisation sur la nature de l'écoute dans le cadre d'une éco-éducation musicale.

En contexte scolaire, il ne s'agit pas de rejeter les modes d'écoute traditionnels de la musique, mais de développer, dans une perspective de complémentarité des approches, une théorie de l'écoute cohérente avec les visées de l'éco-éducation musicale et les formes

²⁹ Roberto Barbanti, « Vers une esthétique écosophique. Le son comme modèle d'un nouveau rapport au monde », *Analyse Musicale*, no 76, 2015, p. 8.

³⁰ David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 116.

³¹ Barbanti, *op. cit.*, p. 8.

d'expression musicale qui lui sont rattachées. Cette théorie éclairera la conception d'activités pédagogiques interdisciplinaires faisant intervenir la musique et l'ERE.

L'acte d'écoute, envisagé comme un acte de recreation de la réalité, doit être envisagé comme une stratégie de transformation sociale dans la mesure où la crise environnementale que nous éprouvons appelle l'élaboration de solutions originales pour une reconstruction harmonisée du réseau de relations personne-société-environnement. En ce sens, le développement et l'expression d'une créativité enracinée dans les significations les plus intimes et subjectives de la personne – en phase avec ses valeurs profondes – sont certainement une voie à privilégier.