

L'écoute musicale comme construction du commun

Musical Listening as Construction of Commonness

Makis Solomos

Engagements sonores : éthique et politique

Volume 28, numéro 3, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055194ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055194ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Solomos, M. (2018). L'écoute musicale comme construction du commun. *Circuit*, 28(3), 53–64. <https://doi.org/10.7202/1055194ar>

Résumé de l'article

Dans la tradition musicale idéaliste, l'écoute s'apparente à la plongée dans l'univers singulier de l'oeuvre musicale, conçue comme monade où chaque élément de la réalité a sa représentation : écouter signifie s'immerger dans une intériorité qui forme un monde en soi. La conséquence de cette forme d'écoute est une relative surdité à son environnement immédiat. Certaines formes actuelles d'addiction aurale, bénéficiant notamment du productivisme consumériste, renforcent jusqu'à la caricature cette surdité. C'est sans doute pourquoi de nombreux artistes d'aujourd'hui, et notamment ceux gravitant autour de l'écologie acoustique ou sonore, renversent la perspective et pensent l'écoute comme manière de se mettre en relation avec le monde. Cela passe souvent par une relative disparition de l'oeuvre (au profit de processus) et par un recentrement sur l'acte même d'écouter. Ce renversement n'est pas seulement un choix esthétique, il est aussi politique : il met en avant l'idée que l'écoute peut être *construction du commun*.

L'écoute musicale comme construction du commun

Makis Solomos

En interaction avec les mouvements altermondialistes et écologistes, la théorie des communs a émergé ces dernières années dans de nombreux travaux des champs de l'économie, de la sociologie, de la philosophie... – citons seulement le classique qu'est devenu l'ouvrage *Commonwealth* de Michael Hardt et Antonio Negri¹. En parallèle, des travaux empiriques ont posé les règles de fonctionnement et les instruments juridiques qui permettent à des collectivités de gérer des ressources partagées en dehors du marché et de l'État, qu'il s'agisse des ressources naturelles ou des communs de connaissance². Dans le domaine de l'art, il y a « sans doute mille manières de s'inscrire dans cette invention du Commun », écrit la musicologue Joëlle Caullier³. On pensera aux projets artistiques collaboratifs ou participatifs, aux projets « qui utilisent l'art comme moyen pour pouvoir faire émerger de nouveaux modèles et communautés⁴ » ou encore aux utilisations partagées de la technologie.

Dans son livre *Contact: pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Matthew Crawford appréhende l'attention – cette faculté qui nous lie au monde – comme un bien commun, au même titre que l'air que nous respirons ou que l'eau que nous buvons, dont la libre disponibilité constitue le fondement des activités humaines⁵. Dans le présent article, on s'intéressera à l'une des formes de l'attention : l'écoute ; et on se focalisera sur un type d'écoute particulièrement affiné : l'écoute musicale. L'article émet l'hypothèse selon laquelle l'écoute musicale peut être appréhendée comme *construction* du commun. Il explore de quelle façon l'écoute pourrait nous aider à aller à l'encontre du mouvement dominant qui tend aujourd'hui à la disparition du commun, tant dans l'économie que dans la culture.

Afin d'étayer cette hypothèse, plusieurs considérations théoriques seront développées en trois temps. Nous évoquerons d'abord la repolitisation de

1. Hardt et Negri, 2009.

2. Dardot et Laval, 2014, chapitre 4.

3. Caullier, 2015.

4. Elias, 2016, p. 3.

5. Crawford, 2015.

l'écoute qui s'opère par la nouvelle attention que la musique et les arts sonores portent aux expériences du lieu, de la situation, de l'environnement et, plus généralement, du réel. Cette nouvelle attention nous conduira à penser l'écoute comme située, incarnée et impliquée, c'est-à-dire en interaction avec son environnement. Pour finir, l'environnement sera analysé en tant que *milieu* – à la fois « milieu » (environnant) et « mi-lieu » (centre) –, que nous penserons comme le résultat d'un « travail du commun » auquel contribuent les opérations de l'écoute musicale, qui relèvent d'une coactivité et non d'une possession.

Repolitiser l'écoute

À maints égards, l'histoire de la musique récente se lit comme une histoire de l'écoute et de ses mutations. Si, pendant longtemps, les musiciens et les musicologues ont mis l'accent sur les évolutions radicales du matériau et des techniques compositionnelles, on sait désormais que ces évolutions ne font sens que lorsqu'elles sont pensées par rapport aux nouvelles formes d'écoute avec lesquelles elles interagissent. Plus encore, en raison de l'épuisement du « progrès » du matériau, l'écoute est devenue l'enjeu majeur des processus musicaux. Que ce soit avec les pratiques « acousmatiques » de la musique concrète, l'expérience par John Cage de la chambre anéchoïque, la composition à partir des « idiosyncrasies de la perception » chère à Jean-Claude Risset, la « tragédie de l'écoute » de Luigi Nono, l'« écoute désarmée » de Helmut Lachenmann, l'écoute appareillée de Glenn Gould, la *deep listening* de Pauline Oliveros, le projet des « écoutes signées » de l'Ircam ou encore l'« écoute aveugle » de Francisco López, les musiciens comme les théoriciens se sont souvent recentrés sur l'écoute⁶.

Au sein de ces interrogations sur l'écoute musicale, plusieurs tendances remettent en cause le modèle qui culmine avec le romantisme et se prolonge dans la modernité. Selon ce modèle, le sujet et l'objet de son écoute – l'œuvre musicale et le son – sont comme détachés du monde. Ils ne constituent pas un monde à part, plutôt le monde se joue en eux. L'œuvre devient univers, elle fait travailler par analogie les conflits du monde et promet leur résolution dans un monde utopique. La philosophie de la musique d'Adorno a magnifié ce modèle et défendu la position selon laquelle l'écoute doit être en adéquation avec l'œuvre⁷. L'idéalisme hégélien constitue le socle de cette philosophie de l'écoute musicale. Pour Hegel, le pouvoir du son réside dans son « immatériabilité », c'est-à-dire sa négation de l'espace : étant pure temporalité, il s'attache aux mouvements de l'âme. L'écoute se tourne alors tout entière vers une « intériorité pure⁸ ».

6. Voir Solomos, 2013, chapitre 3.

7. Dans le livre d'Adorno sur Mahler (Adorno, 1976), on trouve de belles pages déployant cette philosophie. Quant à la position selon laquelle l'écoute doit être en adéquation avec l'œuvre, elle est développée dans l'*Introduction à la sociologie de la musique* (chapitre « Types d'attitude musicale » : Adorno, 1994, p. 7-25).

8. Voir Hegel, 1979, p. 321-322.

Cette conception de l'écoute explore merveilleusement bien la capacité de la musique à (é)mouvoir, à générer des affects, à créer des processus de subjectivation, voire à guérir. Cependant, centrée sur une subjectivité pensée comme intériorité pure et postulant que tout se joue dans la musique « même », elle tend finalement à inscrire les processus musicaux dans la sphère de l'intime, voire du *privé*. Critiquant la théorie de l'autonomie de la musique, Hildegard Westerkamp, pionnière de l'écologie acoustique – un courant qui cherche à ouvrir la musique à l'environnement – cite l'ouvrage de l'anthropologue de la musique Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, où celui-ci affirme que « *the core of assumption in Western aesthetics concerns the attribution of emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound*⁹ » ; elle ajoute : « *In other words, the Western aesthetic separates the experience of music from its social context. When one is moved by the music in that sense, one is moved internally, privately, as an individual*¹⁰ ». Cette conception de l'écoute tend à *dépolitiser* la musique au sens premier du terme, c'est-à-dire à la sortir de la sphère de la *polis*. Déployée dans les sociétés d'aujourd'hui où l'espace commun fait de plus en plus défaut, elle risque de se retourner en son contraire : au lieu d'émanciper l'individu, elle pourrait en devenir un instrument de contrôle par le biais des intérêts privés ou de l'État¹¹.

Repolitiser la musique en la réinscrivant dans l'espace commun est sans doute le sens de plusieurs des tendances qui nous intéressent ici. Sans abandonner la force que procure l'intériorité, l'écoute s'ouvre au monde libéré du crible de sa représentation analogique à travers l'œuvre. Parmi les précurseurs de ce tournant, John Cage nous apprend qu'écouter, c'est d'abord se rendre disponible : « *I am here, and there is nothing to say. [...] I have nothing to say and I'm saying it. [...] We need not fear these silences—we may love them* », commence sa *Lecture on Nothing*¹². Écouter, c'est également écouter les autres, comme en atteste un très beau texte politique, « Other People Think¹³ », que Cage rédigea à l'âge de quinze ans pour un concours oratoire. Et finalement, écouter c'est accueillir l'environnement sonore : lors de la première de *4'33''*,

*you could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began patterning on the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out*¹⁴.

Autre précurseur : Pierre Schaeffer et la musique concrète. Il est difficile, encore aujourd'hui, de ne pas être surpris par la « révolution de 48 », qui introduisit l'univers du réel et de ses bruits dans la salle de concert. Certes, tout le travail entrepris par Schaeffer consista à « musicaliser » les bruits ; il n'en reste pas moins que plusieurs musiciens de la première musique concrète,

9. Merriam (1964), cité in Westerkamp, 1988, p. 71. C'est Westerkamp qui souligne.

10. *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

11. On pensera à l'utilisation de la musique et du son à des fins de consommation (publicité, Muzak...) ou de coercition (torture, armes sonores). Westerkamp (1988) a réalisé une critique remarquable de la Muzak. Au sujet du « pouvoir » de la musique utilisé à des fins de torture, on pourra consulter les travaux pionniers de Suzanne Cusick (2008) ou encore de Papaeti (2013) et de Chornik (2018). Sur les armes sonores, voir Volcler (2011).

12. Cage, 1949, p. 109-110, 113.

13. Cage, 1927.

14. Cage, 1982, p. 105. Sur Cage et l'écoute, voir Pardo Salgado, 2007.

15. Voir Solomos, 1999.

16. Voir l'entretien entre Nono et le philosophe Massimo Cacciari (Nono, 1984).

17. Schafer, 1979.

18. *Ibid.*, chapitres 8 à 11.

19. *Ibid.*, p. 377.

20. *Ibid.*, p. 281-282. Nombreuses sont les critiques qui ont été émises, notamment ces dernières années, en même temps qu'elle se popularisait, de la notion de « paysage sonore » et, plus généralement, de la conception schaférienne de l'écologie acoustique. Voir, entre autres, Chion (2000, p. 11), Ingold (2007), Solomos (2018, p. 100-102), et Stoichita *et al.* (s.d.).

21. Voir Solomos *et al.*, 2015, p. 35.

et notamment les plus dissidents, composèrent des œuvres « environnementales » avant la lettre (*Diamorphoses* de Xenakis, *Hétérozygote* de Ferrari). Quant à Schaeffer lui-même, en mettant l'accent sur la phénoménologie, en montrant qu'entendre c'est « tendre vers », il inaugure une voie royale suggérant que l'objet écouté se constitue en même temps que le sujet écoutant¹⁵ – nous reviendrons sur cette question. On pourrait citer également Luigi Nono, qui ouvre sa musique à l'espace : récusant la scène à l'italienne, dont l'espace neutralisé conduit à une réduction des sens de l'écoute et, de fait, à une sorte de visualisation de la musique, son *Prometeo* réinvente la multispatialité de la musique et, en conséquence, la multidirectionnalité de l'écoute¹⁶.

Le courant de l'écologie acoustique généralise la disponibilité et l'ouverture de l'oreille à cet espace commun que constitue l'environnement. Si on lit *The Tuning of the World* de Murray Schafer¹⁷ du point de vue du musicien, on sera frappé par l'injonction permanente : apprends à écouter ton environnement ! Armé de cette conviction, Schafer propose d'écouter l'environnement sonore – conceptualisé sous le nom de « paysage sonore » – avec les oreilles affinées et, parfois, la terminologie du musicien. Une des parties du livre, dédiée à l'analyse des paysages sonores, aborde les questions de notation, de classification, de perception ou de morphologie¹⁸. Le théoricien canadien propose des concepts tels que « tonalité », « signal », « empreinte sonore » ou « sons archétypes » pour caractériser les paysages sonores¹⁹, et la grande idée de l'ouvrage est ainsi énoncée : « Considérons le monde comme une immense composition musicale, qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs. Quels sons voulons-nous préserver, encourager, multiplier²⁰ ? »

Du côté de la création musicale les partisans de l'écologie acoustique inventeront le concept de composition à base de paysages sonores, ou *soundscape composition*. Les œuvres qui en résultent, bien que sur support, se différencient de la musique électroacoustique : cette dernière privilégie le travail sur la morphologie sonore et tend à couper le son de son origine, à le décontextualiser. Dans la composition à base de paysages sonores, l'origine du son est transmise, même si le son, physiquement parlant, du fait de l'enregistrement, a été décontextualisé. Est transmise notamment l'expérience du contexte global (le lieu) dans lequel le son est né, s'est développé et a disparu. Il en va souvent ainsi chez Westerkamp, ses compositions incarnant l'expérience d'un lieu par l'utilisation de sons peu transformés, et ceci dans une élaboration très musicale, comme l'illustre *Beneath the Forest Floor* où, au début de la pièce, le son d'un corbeau, l'un des rares sons à être très transformés, devient une sorte de basse obstinée²¹.

Le son et la musique comme expérience d'un lieu, mais aussi d'une situation, d'une relation à l'environnement et, plus généralement, du réel, et non seulement comme expression de l'intériorité pure où se jouerait le monde : de nombreux courants de la musique et des arts sonores récents vont dans ce sens, de la généralisation du bruit à l'émergence d'un art sonore documentaire, en passant par l'ancrage dans l'espace, les installations sonores, le *field recording*, les écosystèmes sonores... Au fil de ces courants, l'écoute entre en interaction avec le monde réel, avec l'environnement, et s'inscrit dans l'espace commun.

Autonomie et écoute située, incarnée, impliquée...

(Re)politiser l'écoute en l'inscrivant dans l'espace commun, c'est d'abord redéfinir l'autonomie. Dans l'ouvrage précédemment cité, Matthew Crawford remet en cause la notion d'autonomie : « J'estime qu'il est presque impossible de rendre compte de notre rapport au réel dans le cadre de l'anthropologie dominante en Occident, qui perçoit l'autonomie comme le bien humain le plus fondamental²² ». C'est l'environnement qui *constitue* le moi. Par sa capacité d'agir – en opposition à la notion de représentation – le moi entre en contact avec les objets extérieurs qui fournissent un point d'ancrage à notre esprit : « C'est dans la rencontre entre le moi et l'altérité brute du réel que la beauté peut émerger, une beauté qui s'exprime par exemple dans la virtuosité avec laquelle un joueur de hockey manipule son palet²³ ». Au moi « autonome », solipsiste en quelque sorte, Crawford oppose un moi « attentif », un moi *situé* : les contraintes imposées par les circonstances, par les lieux, par l'histoire, par le social, par l'environnement ou par le réel d'une manière générale, couplées à notre capacité d'agir, façonnent « une plénitude d'une vigoureuse indépendance spirituelle qui repose sur une attention disciplinée et sur le type d'activité qui nous rapporte au monde²⁴ ».

Sur ce point, il est important de citer le biologiste et philosophe Francisco Varela, l'un des pionniers des théories de l'enaction, qui défend la notion d'autonomie définie comme la capacité d'un organisme vivant à se façonner dans son interaction avec son environnement²⁵. Déployant ce paradigme dans le cadre des sciences cognitives, Varela oppose la théorie de l'autonomie à la théorie de la commande, selon laquelle le contact du cerveau avec l'environnement se passe comme dans un ordinateur, théorie qui va de pair avec la notion de représentation (les informations entrent dans le cerveau et, à la sortie, celui-ci produit l'image mentale ou la représentation). S'inspirant de la cybernétique et de la théorie des systèmes, la théorie de l'autonomie met au contraire en avant le fait que le cerveau ainsi que les organismes vivants

22. Crawford, 2015, p. 38-39.

23. *Ibid.*, p. 42.

24. *Ibid.*, p. 40.

25. Voir Varela, 1989.

26. « Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement, par leurs transformations et leurs interactions, le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau » (*ibid.*, p. 45).

27. Voir Solomos, 2013, chapitre 6.

28. Voir Gibson, 1979.

29. Hull, 2001, p. 12.

30. Voir Criton, 2016, p. 29-30.

31. Voir Clarke, 2005.

32. Varela, 1989, p. 29.

33. Voir Di Scipio, à paraître.

se constituent en systèmes « autopoïétiques²⁶ » du fait de la boucle action-perception et de leurs propriétés d'émergence.

Cette conception de l'autonomie peut parfaitement être adaptée à l'écoute qui ne signifie plus alors une immersion dans l'intériorité pure, mais une invention et un travail permanents en interaction avec son environnement. L'autonomie de l'écoute peut transmettre l'expérience d'un lieu parce qu'elle est expérience du lieu où nous sommes au moment où nous écoutons : elle est située. Le son est alors pensé *dans* l'espace : on parle d'espace-son pour désigner cette indissociabilité²⁷. Mais l'oreille n'est-elle pas aussi liée à l'espace, du fait qu'elle appartient à notre corps ? Comme l'a montré James Gibson dans sa théorie écologique de la vision, notre perception est *incarnée*²⁸ : nous percevons à travers notre corps en mouvement. Si la perception n'est pas un traitement d'information aboutissant à la fabrication d'une image mentale (la représentation), c'est parce qu'elle se déroule au sein d'un corps qui forme système avec l'environnement. On peut se référer à l'écoute des aveugles : « J'ai appris qu'on n'écoute pas avec ses oreilles, mais avec son corps entier », écrit John Hull²⁹ – je renvoie également aux écoutes « sonotactiles » (ou « solidiennes ») mises en place par Pascale Criton³⁰. Située, incarnée, émergeant dans son *feedback* avec l'environnement : telle est l'écoute comme l'analyse Eric Clarke dans *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, en transposant à la musique l'approche de Gibson³¹.

En outre, l'objet de l'écoute – l'œuvre musicale, et le son plus généralement – est aussi construit dans son interaction avec celle-ci, comme nous l'apprend la phénoménologie. Pour Varela – dont la phénoménologie est l'autre source d'inspiration –, la réalité ne peut être comprise comme une donnée prédéterminée : « si nous suivons le fil conducteur de la circularité [...], sujet et objet sont inséparablement mêlés³² ». D'où les courants musicaux importants, notamment dans l'*electronic live* – d'Alvin Lucier à Agostino Di Scipio – qui pensent l'écoute comme participant de la construction du son et de l'œuvre musicale résultante, dans un espace donné. Si l'on se réfère à Di Scipio, le « sujet-en-écoute » constitue un médiateur actif dans les conditions de production du son. De ce fait, la fonction cognitive de l'écoute qui analyse et comprend ces conditions joue un rôle fondamental et on parlera d'écoute *impliquée*³³. L'écoute est donc le corrélat de l'événement sonore :

Ce qu'on écoute dans le son est le devenir-audible des actions [...] par lesquelles un système ou organisme construit et explore son autonomie (toujours relative) par rapport à l'environnement, voire par rapport à l'ensemble des conditions d'existence du système et des possibilités d'action. On peut ajouter que, au niveau

de base, ce qu'on entend dans le son est le réseau d'interactions physiques (mais culturellement connotées) duquel surgit l'événement sonore³⁴.

Les « écosystèmes audibles » que compose Di Scipio construisent des boucles interactives entre trois éléments : l'espace donné qui conditionne l'apparition du son ; les sujets (le performeur et les auditeurs) dont l'existence dans cet espace génère du son, amplifié et renvoyé dans l'espace ; le système de traitement du son renvoyé dans cet espace³⁵.

Milieu sonore et commun

L'écoute consiste en la co-création d'un sujet (l'intention de l'auditeur) et d'un objet (l'œuvre musicale, le son) – sujet et objet étant à prendre dans leur acception phénoménologique. Elle est également située et élabore son autonomie dans son interaction avec un environnement. Il y a donc trois éléments : le sujet, l'objet et ce que l'on pourrait appeler le *milieu* (sonore). Il serait en effet plus judicieux de parler de « milieu » plutôt que d'environnement, ce dernier désignant un contexte extérieur, objectif au sens physicaliste du terme. « Milieu » a l'avantage d'indiquer un élément qui n'est ni un contenant, ni un contexte, ni une contrainte extérieure. Le concept de milieu, ici emprunté à Gilbert Simondon, est utilisé dans ses deux acceptions : « milieu », c'est-à-dire environnement, et « mi-lieu », centre³⁶. Pour donner sens aux extrêmes, à savoir l'individu et le milieu, il faut partir du mi-lieu, à savoir la *relation* elle-même.

La co-création, par les opérations de l'écoute, de l'auditeur et du son (ou de l'œuvre musicale) a lieu grâce au milieu sonore : ce dernier pose le socle à partir duquel vont émerger l'intention de l'écoute et l'objet écouté. Inversement, l'écoute, qui tend vers une entité sonore ou musicale, construit le milieu sonore (pour se concentrer sur un son, il faut bien l'isoler du magma sonore, il faut donc définir ce dernier ; la même chose vaut pour l'œuvre musicale, où l'écoute donne un sens au continuum des sons musicaux). Il y a indissociabilité entre les trois entités, milieu sonore, sujet écoutant et objet écouté. Le milieu sonore peut être pensé comme *réseau de relations* qui fait émerger l'auditeur et l'œuvre musicale ou le son ; mais un réseau de relations non prédéterminées, qui sont elles-mêmes produites par les opérations de l'écoute³⁷.

Ce milieu construit, et à son tour constructeur, est peut-être le *commun* que nous recherchons ici. Participant à la fois de l'individu écoutant et du son écouté, il est le lieu de cette « vibration commune » qu'évoque Roberto Barbanti en affirmant la « coexistence ontologique » entre le son et l'auditeur : « La notion de "co-existence" ontologique renvoie à une forme d'immanence et d'appartenance au monde, à une vibration commune qui met en résonance

34. *Ibid.*

35. Voir Meric *et al.*, 2014.

36. « Commencer par le mi-lieu implique certes de ne pas commencer par l'individu, mais implique aussi de ne pas commencer par le milieu ! En effet, le milieu ne saurait exister comme tel avant l'individuation » (Petit, 2013, p. 49).

37. J'ai développé la notion de « milieu sonore » dans l'article Solomos, 2018. Concernant la notion même de « milieu », je réfère également à Jakob von Uexküll.

38. Barbanti, 2011, p. 13.

39. Stocker, 2013.

40. *Ibid.*, p. XIII.

41. Nelson, 2016, p. 209.

42. Sur le partage de l'écoute, voir Freychet, à paraître.

43. Voir Becker, 1982.

44. Nicolas-Le Strat, 2016, p. 230. Comme exemple de mise en évidence du travail en commun d'un artiste et de son public, mais aussi d'une tradition, voir l'analyse des *Serrenhos du Calderão, exercices en anthropologie fictionnelle* de la danseuse et performeuse portugaise Vera Montero par Launay, à paraître.

45. Dardot et Laval, 2014, p. 48.

46. « La transmission musicale la plus exigeante participe à l'édification du Commun, évitant la réification des œuvres, trop souvent considérées comme "biens culturels", pour en révéler la puissance vitale » (Olive *et al.*, 2016).

mon être avec les énergies mouvantes des autres êtres, des objets ou des éléments naturels qui sont en train de vibrer ici et maintenant³⁸. » Si bien que l'écoute est irréductible au phénomène sonore et présuppose toujours d'autres êtres qui la partagent. Si elle a un pouvoir de subjectivation, de constitution du sujet, c'est en tant qu'émergeant du milieu sonore, de ce commun aux sujets. Dans son livre sur les liens entre son et lieu physique – lien matérialisé par la proposition « *hear here*³⁹ » –, Michael Stocker montre que la perception sonore « *is a perception of mutual engagement. It is the visceral bridge between us and others, and our contiguous connection to our surroundings*⁴⁰ ». Comme le suggère de son côté Peter Nelson, l'écoute constitue « une pratique de lien social⁴¹ ».

Le modèle de l'écoute évoqué au début de l'article, tout entier tourné vers l'« intériorité pure » et finissant par inscrire les processus musicaux dans la sphère du privé, avait réduit la communauté des auditeurs à un « public » – un agglomérat d'individus demandant à jouir *quasi* seuls de la musique et ne communiquant que par elle. Ceci du fait de la disparition du milieu sonore, de la neutralisation de l'espace dont parle Nono. L'affirmation du milieu sonore, ce commun à la fois construit et constructeur, permet de réintroduire l'idée de communauté musicale et de partage de l'écoute⁴².

Howard Becker a analysé longuement le fait que, derrière l'artiste et l'œuvre d'art – ces singularités –, il y avait un « monde de l'art », marqué par des réseaux de coopération, des activités de production, de diffusion et de consommation – ainsi, l'œuvre d'art peut être pensée comme le point de convergence d'un tissu complexe de choix, de contributions, d'actions⁴³. De la même manière, l'écoute construit des communautés qui sont tout autre chose que des juxtapositions d'individus atomisés ou des amas de consommateurs passifs. Cette construction relève d'un « travail », qu'on peut penser comme le *travail du commun* dont parle Pascal Nicolas-Le Strat :

Le travail du commun empêche de reconduire à l'identique les rapports d'identité acquis et hérités, avant tout parce qu'il transforme profondément la façon dont chacune de ces pratiques se relie aux autres, se lie à son environnement et se délie, au final, de ses attaches historiques. La façon dont l'artiste « se rapporte » au public, l'enseignant à l'étudiant, le réparateur à l'utilisateur, le paysan au consommateur est affectée notablement et durablement à partir d'un travail du commun et où il relève le défi d'une co-création ou d'une co-opération⁴⁴.

Le processus d'écoute est en effet une construction, une activité, il n'est pas une possession ou une manière d'être possédé. Il rejoint l'idée de commun défendue par Pierre Dardot et Christian Laval « comme une co-activité, et non comme co-appartenance, copropriété ou copossession⁴⁵ » – il permet également d'éviter la réification des œuvres⁴⁶. Du fait qu'ils supposent un pouvoir

d'agir, le commun et les communautés dont il est question ne doivent pas être confondus avec des mondes homogènes, amorphes, sans antagonismes : les relations et liens qu'instaure l'écoute comme construction du commun ne relèvent pas de la *chôra* platonicienne, ni des utopies de la réconciliation. On peut penser l'écoute comme une « éthique de l'accordage », selon l'idée défendue par Lisbeth Lipar (2014) ; et certes, il s'agit de « mettre l'accent sur ce qui relie plus que sur ce qui différencie, tel est le propre des pratiques du (des) Commun(s)⁴⁷ ». Néanmoins, l'idée de « partage du sensible » défendue par Jacques Rancière, qui introduit une « distribution polémique des manières d'être⁴⁸ », a toute sa place dans les processus dynamiques de l'écoute⁴⁹.

En guise de conclusion : de la capacitation

De cette activité de l'écoute pensée comme travail du commun résulte une capacitation (*empowerment*). Le modèle classique de l'écoute appréhende la force empathique, vibrationnelle des sons et de la musique comme « pouvoir », comme « effet » sur l'individu. En le faisant vibrer, en l'immergeant dans le bain sonore, en le possédant, la musique agit *sur* le sujet écoutant. Celui-ci est en quelque sorte passif ; isolé, il ne communique avec les autres sujets que *dans* la musique, un monde qui le subsume. Avec l'écoute comme construction du commun, cette force de la musique et des sons s'élabore à travers le *pouvoir d'agir* du sujet. Elle renforce ainsi la capacité de celui-ci à bâtir son autonomie dans son interaction avec l'environnement. La musique et l'univers des sons – tissus fragiles de relations – ne sont pas des entités à part, mais des co-constructions sans cesse à recommencer. L'activité du sujet écoutant est partagée également avec la communauté sonore et musicale qui, constituant le résultat du travail en commun, est effective et opérationnelle et, de ce fait, en sort elle aussi renforcée.

Un exemple de cette capacitation nous est donné par la position *a priori* surprenante – pour une tenante de l'écologie acoustique – de Hildegard Westerkamp face au problème du bruit comme pollution sonore. Insistant sur la nécessité de redonner la priorité à nos oreilles, qui ont été négligées, elle explique qu'écouter peut parfois constituer une expérience douloureuse, épuisante ou même déprimante lorsque les sons environnants sont trop forts ou nous paraissent dénués de sens. « *Trying to ignore them, however, makes even less sense [...] We desensitize our aural faculties by shutting out sounds and thereby not allowing our ears to exercise their natural function*⁵⁰ ». Ce qu'il faut, c'est produire la force (intérieure) pour résister à ces sons. Westerkamp explique qu'elle a expérimenté ce type d'attitude sonore en Inde, en observant par exemple « des gens en dévotion et une profonde concentration intérieure

47. Caullier, 2015.

48. Rancière, 2000, p. 35

49. Sur l'écoute comme lieu de conflits, voir Nicolas, 2017.

50. Westerkamp, 1974, p. 49.

51. Westerkamp, 2018.

dans un temple pendant que des foules, des bruits et tout une agitation avaient lieu autour d'eux⁵¹ ». Sa pièce *Gently Penetrating Beneath the Sounding Surfaces of Another Place* (1992), réalisée à partir d'enregistrements effectués en Inde, illustre magistralement cette dialectique de l'écoute grâce à son subtil mixage entre ambiances animées de rues et moments de paix sonore.

Cette capacitation qui résulte de l'écoute, lorsqu'elle est pensée comme travail du commun et non comme acte consumériste, est aujourd'hui précieuse. Elle est à même de nous permettre, à nous auditeurs qui subissons le bruit assourdissant du néolibéralisme, de réagir. Nous vivons dans des sociétés où règne une individualisation de plus en plus massive et une disparition du commun. Se présentant comme le signe de la « liberté », cette atomisation forcenée n'a cependant rien d'une émancipation de l'individu ; elle ne constitue ni une individuation ni une autonomisation véritables. Elle est plutôt le symptôme d'une aliénation qui génère un vide profond, comme en témoigne le besoin fréquent d'avoir du son et de la musique en continu. Elle génère les peurs qui poussent aux replis identitaires, au refus de l'Autre. Pour aller à l'encontre de ces dérives, nous avons besoin de construire le commun, de fonder des communautés humaines, musicales, sonores : il s'agit d'écouter, d'écouter en commun, et, ce faisant, de trouver la force pour résister⁵².

52. [ndlr] La revue n'a pas publié l'image qui accompagnait cet article. Il s'agissait de la photographie d'un panneau arborant le célèbre slogan de Mai 1968 "Les murs ont des oreilles, vos oreilles ont des murs", panneau porté par des étudiants de l'Université Paris VIII en avril 2018 lors des manifestations à Paris contre la loi ORFÈRE du gouvernement néo-libéral du président Emmanuel Macron.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1976[1960]), *Mahler: une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leydenbach, Paris, Minuit.
- ADORNO, Theodor W. (1994[1962]), *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, p. 15-30.
- BARBANTI, Roberto (2011), « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités*, n° 6, p. 11-42.
- BECKER, Howard S. (1988[1982]), *Les mondes de l'art*, traduit de l'américain par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.
- CAGE, John (1927), « Other People Think », in Richard Kostelanetz (dir.) (1991), *John Cage: An Anthology*, New York, Da Capo Press, p. 45-48.
- CAGE, John (1949), « Lecture on Nothing », in John Cage (1961), *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press.
- CAGE, John (1982), entretien avec Michael John White, in Richard Kostelanetz (1988), *Conversing with Cage*, New York, Limelight Editions.
- CHION, Michel (2000), *Le Son*, Paris, Nathan/HER.
- CHORNIK, Katia (2018), « Memories of Music in Political Detention in Chile under Pinochet », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, n° 2, p. 157-173.
- CLARKE, Eric F. (2005), *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press.
- CRAWFORD, Matthew B. (2015[2014]), *Contact: pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, traduit de l'américain par Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte.

- CRITON, Pascale (2016), « L'écoute plurielle », in Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon Carmen Pardo, Kostas Paparrigopoulos et Makis Solomos (dir.)(2016), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde/Music and Ecologies of Sound: Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, p. 20-33.
- CUSICK, Suzanne G. (2008), « "You are in a place that is out of the world..." : Music in the Detention Camps of the "Global War on Terror" », *Journal of the Society for American Music*, n° 2, p. 1-26.
- DARDOT, Pierre et LAVAL, Christian (2014), *Commun : essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte.
- DI SCIPIO, Agostino (à paraître), *Perspective écosystémique de la musique et du son : les conditions du « vivant » dans la performance live-electronics*, thèse de doctorat, Université Paris VIII.
- ELIAS, Amy J. (2016), « Introduction », *ASAP/Journal*, vol. 1, n° 1, « Art & the Commons », p. 3-4.
- FREYCHET, Antoine (à paraître), *Entre démarche artistique et préoccupations écologiques : les orientations de l'écoute dans l'écologie sonore*, thèse de doctorat, Université Paris VIII.
- GIBSON, James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- HARDT, Michael et NEGRI, Antonio (2009), *Commonwealth*, Harvard University Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979), *Esthétique*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, vol. 3, Paris, Flammarion.
- HULL, John (2001), « Sound: An Enrichment of State », *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, n° 1, p. 10-15.
- INGOLD, Tim (2007), « Against Soundscape », in Angue Carlyle (dir.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, p. 10-13.
- LAUNAY, Isabelle (à paraître), *Poétiques et politiques des répertoires : les danses d'après*, vol. 2, Paris, Centre national de la danse.
- LIPAR, Lisbeth (2014), *Listening, Thinking, Being: Toward an Ethics of Attunement*, Penn State University Press.
- MERIC, Renaud, et SOLOMOS, Makis (2014), « Analysing Audible Ecosystems and Emergent Sound Structures in Di Scipio's Music », *Contemporary Music Review*, vol. 33, n° 1, p. 4-17.
- NELSON, Peter (2016), « But does the World Listen? Some Thoughts on Rhythmic Bonding Between Humans and the Sounding World », in Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon et al. (dir.)(2016), *Musique et écologies du son : propositions théoriques pour une écoute du monde/Music and Ecologies of Sound: Theoretical Projects for a Listening of the World*, Paris, L'Harmattan, p. 209-216.
- NICOLAS, Jérémie (2017), *Lentente agonistique*, mémoire de master 1, Université Paris VIII.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal (2016), *Le travail du commun*, Paris, Éditions du commun.
- NONO, Luigi (1984), « Conversation entre Luigi Nono, Michele Bertaggia et Massimo Cacciari », traduit de l'italien par T. Baud, in Luigi Nono (1993), *Écrits*, réunis par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, p. 487-511.
- PAPAETI, Anna (2013), « Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Military Junta (1967-1974) », *The World of Music*, vol. 2 n° 1, p. 67-90.
- PARDO SALGADO, Carmen (2007), *Approche de John Cage: l'écoute oblique*, traduit du catalan par Nathalie Lhuillier, Paris, L'Harmattan.
- PETIT, Victor (2013), « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », *Cahiers Simondon*, n° 5, p. 45-58.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique.
- SCHAFFER, R. Murray (1979), *The Tuning of the World: A Pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*, Random House Inc.

- SOLOMOS, Makis (1999), « Schaeffer phénoménologue », in Ouvrage collectif, *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, Buchet/Chastel-Ina/GRM, p. 53-67.
- SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SOLOMOS, Makis (2018), « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance... », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, n° 1, p. 95-109.
- SOLOMOS, Makis, FREYCHET, Antoine et DUHAUTPAS, Frédéric (2015), « Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp : analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n° 76, p. 34-42.
- STOCKER, Michael (2013), *Hear Where We Are : Sound, Ecology, and Sense of Place*, New York-Heidelberg, Springer.
- VARELA, Francisco (1989), *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*, traduit de l'américain par Paul Bourguine et Paul Dumoucle, Paris, Seuil.
- VOLCLER, Juliette (2011), *Le son comme arme : les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte.
- WESTERKAMP, Hildegard (1974), « Soundwalking », in Angus Carlyle (2007), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, p. 49-54.
- WESTERKAMP, Hildegard (1988), *Listening and Soundmaking : A Study of Music-as-Environment*, mémoire de maîtrise, Simon Fraser University.

ADRESSES URL

- CAULLIER, Joëlle, (2015), « Édifier le(s) Commun(s) », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 19, « Édifier le Commun, I », [www.http://revues.mshparisnord.org/filigrane/](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/) (consulté le 21 avril 2018).
- OLIVE, Jean-Paul et OVIEDO, Álvaro (2016), « Écriture musicale et interprétation : compte-rendu d'un engagement musicologique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 20, « Édifier le Commun, II », [www.http://revues.mshparisnord.org/filigrane/](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/) (consulté le 21 avril 2018).
- STOICHITA, Victor A. et MORI, Bernd Brabec de (s.d.) « Postures of Listening: An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective », *Terrain: Anthropologie et sciences humaines*, « Lectures et débats », <https://journals.openedition.org/terrain/16418> (consulté le 3 septembre 2018).
- WESTERKAMP, Hildegard (2018), « La nature disruptive de l'écoute », traduit de l'anglais par Anastasia Chernigina et Makis Solomos, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 23, « Éthiques du son, I », <http://www.revues.mshparisnord.org/filigrane/> (consulté le 3 septembre 2018).