



**HAL**  
open science

## Post-scriptum. Tombeaux et forêts sonores

Céline Hervet

► **To cite this version:**

| Céline Hervet. Post-scriptum. Tombeaux et forêts sonores. 2023. hal-04233958

**HAL Id: hal-04233958**

**<https://u-picardie.hal.science/hal-04233958>**

Preprint submitted on 9 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Post-scriptum

### Tombeaux et forêts sonores

Mais le son encore en suspens dans le silence, le son qui a cessé d'exister, que l'âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l'heure exprimait le deuil, n'est plus le même. Il a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit.

Thomas Mann, *Docteur Faustus*

L'expression « modernité sonore » que nous avons empruntée à Jonathan Sterne désigne cette rupture à la fois anthropologique et épistémique qui naît de l'invention et de l'usage au XIX<sup>e</sup> siècle du phonographe, puis plus généralement de tous les moyens techniques de reproduction sonore qui ont permis la captation, la conservation et la diffusion du son. Il s'agissait dans ces pages de mesurer le retentissement qu'a pu avoir pour les sciences humaines et l'appréhension de leurs objets un tel changement de nos manières de percevoir et de nous rapporter au réel, à l'espace et au temps. Car ces deux formes *a priori* de la sensibilité, pour reprendre un lexique kantien, ne sortent pas indemnes de l'irruption du son dans la pensée, pas plus d'ailleurs que la distinction sujet/objet, l'objectivisme ne pouvant à ce titre qu'être issu d'une culture visuelle, oculo-centrée, que l'émergence d'une culture sonore devait bientôt concurrencer. Défier l'espace et le temps, voilà peut-être l'enjeu de ce tournant sonore de la modernité, qui se fonde sur l'urgence à préserver ce qui disparaît inéluctablement, qui côtoie d'autres préoccupations relatives à la conservation et à l'embaumement des corps, s'inscrivant par-là dans une culture victorienne de la mort propre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Dans un article de 2007 intitulé « Against Soundscape<sup>2</sup> », paru tout juste trente ans après *Le paysage sonore* de R. Murray Schafer, Tim Ingold adressait un certain nombre d'objections à l'usage exponentiel du concept de *soundscape* dans les études sonores, arguant qu'un tel concept tend à objectiver, à substantialiser, à fixer ce qui est le milieu même de notre expérience et dans lequel nous sommes immergés, tout comme les études visuelles ont eu pour effet de nier la lumière en tant que flux, médium dans lequel les choses nous apparaissent. L'expérience du son n'est pas celle d'un sujet face à un objet, mais elle est authentiquement immersion, mélange, infusion. Or la reproduction du son a précisément pour effet de figer cette expérience, de faire du son un objet, de le pétrifier en une chose *gisant*.

La genèse comme le devenir du *soundscape* le place dans un rapport central avec la modernité en particulier technique. Le son devient en effet un concept à penser à partir du moment où les moyens technologiques pour le fixer et en définitive le réifier, se répandent dans la population mondiale, imprégnant les modes de vie ordinaires. Mais c'est bien à rebours de cette trouvaille conceptuelle qu'il faut tendre l'oreille pour en saisir la vertu heuristique mais aussi les limites. On l'aura compris, sans le phonographe, pas d'enregistrement, sans enregistrement, pas de *soundscape*. Dès lors la modernité sonore devient ce moment à partir duquel il est désormais possible de saisir les sons présents dans leur évanouissement même, les sons de l'époque contemporaine, mais aussi les sons du passé, les sons disparus, perdus, que

---

<sup>1</sup> Voir J. Sterne, *op. cit.*, chap. 6 « Une tombe résonnante », p. 409-475.

<sup>2</sup> A. Carlyle (éd.), *Autumn Leaves. Sound and the environment in artistic practice*, Paris, Double entendre, 2007. Voir aussi son commentaire et sa discussion par Stefan Helmreich, « Listening against Soundscape », *Anthropology news*, déc. 2010.

l'histoire se propose désormais de débusquer au détour des textes. La nouvelle armature conceptuelle et une attention au son que les technologies de la reproduction sonore nous ont laissées permettent d'entendre l'inouï, en rendant audible ce qui ne l'était pas : les sons de la nature au moment de leur disparition progressive, que nous écoutons désormais avec une nostalgie à l'heure du désastre écologique en train d'advenir, du vide et du silence qui s'installent. Des sons qui en se composant avec d'autres, transformés ou même créés par les techniques de manipulation du son, font se rencontrer l'ici et l'ailleurs.

Il y a dans la possibilité moderne de capter le son et d'en faire un objet distinct de celui qui l'entend à la fois un artifice et une vérité. Un artifice puisque cette captation vient extraire une parcelle d'un milieu dont l'auditeur est partie prenante, et une vérité, car la machine est capable d'enregistrer plus distinctement que n'importe quelle oreille humaine le son produit, faisant entendre les sons dominés ou condamnés à s'éteindre, défiant ainsi le temps et la mort. « Artefact d'événement[s]<sup>3</sup> », l'enregistrement n'est pas la restitution transparente de sons émis sur le vif, il en est une « abstraction disciplinée<sup>4</sup> » tournée, comme l'embaumement des corps dont il est contemporain, vers la nécessité de les arracher au passage du temps et à la mort ou plutôt vers le désir d'en conserver l'apparence, quitte à la détacher de l'intériorité qui en est la source. On ne s'étonnera pas dès lors que l'une des continuations philosophiques majeures des études sur le son se situe dans le champ de l'esthétique environnementale, à travers l'écologie sonore et une pratique réfléchie du *field recording*, plus vivace que jamais. À ce titre, le *soundscape* malgré ou peut-être à cause du flottement théorique dont il est porteur, opère comme un concept révélateur d'un ordre tout à la fois perceptif et politique. Il porte la trace d'une solidarité, d'un rapport intime de l'homme avec la nature dans sa dimension sonore, mais une nature saisie, captée au moment de sa dévastation.

C'est en restituant la polyphonie inhérente aux naturalités dominées, aux « voix non règlementées du vivant<sup>5</sup> », en faisant entendre la conflictualité et les rapports de force à l'œuvre au sein des sociétés, que le *soundscape* apparaît plus politique encore aujourd'hui, à l'heure de la crise écologique, qui est aussi une crise de la sensibilité. L'expérience sonore qu'il tente d'exprimer, en tant qu'expérience écologique, celle d'un milieu de vie dans lequel l'auditeur est immergé et à l'égard duquel il éprouve sa dépendance, apparaît ainsi d'emblée comme une expérience critique mettant en question les effets de l'activité humaine. Il ne s'agit plus, comme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de capter et de sauvegarder les sons (langues, musiques) des cultures amérindiennes en voie d'extinction du fait des politiques génocidaires états-uniennes, les moyens techniques accompagnant alors une démarche ethnocentrée de sauvegarde patrimoniale de peuples que l'on s'est pendant des décennies évertué à massacrer<sup>6</sup>. Cette modernité sûre d'elle-même dont les innovations technologiques ont permis de conserver la trace des cultures qu'elle objectivait à la manière de curiosités exotiques et d'émouvantes survivances d'un âge prétendument primitif de l'humanité, tente désormais de transformer l'écoute et de renouer avec une dimension de l'expérience qui ne soit plus objectiviste, mais se laisse atteindre, contaminer, transformer au plus profond d'elle-même. À cette dérive réificatrice de l'enregistrement sonore se substituent toutes les virtualités de l'immersion et ce qu'elle déplace à l'intérieur de celui ou de celle qui écoute. La modernité sonore a accompagné le projet civilisateur européen jusque dans ses turpitudes. Il est temps de se ressaisir des instruments conceptuels qu'elle a laissés pour faire retentir ce que ce projet a passé sous silence : les voix subalternes tuées, non pas comme des témoins impuissants de l'extinction de peuples dominés, mais comme autant de résistances possibles à une mort anonyme. En cela, l'imaginaire de la prolifération qui gouverne les

---

<sup>3</sup> J. Sterne, *op.cit.*, p. 456-457.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>5</sup> T. W. Adorno, *Mahler, op. cit.* p. 50.

<sup>6</sup> J. Sterne, *op. cit.*, p. 444-464.

inventions visionnaires de Francis Bacon dans *La Nouvelle Atlantide*, jouant avec tous les possibles que recèlent les techniques de manipulation du son où l'art et la nature s'entremêlent, peut paradoxalement servir d'inspiration<sup>7</sup>. Car la dimension utopique de cette réappropriation des possibles sonores excède le projet rationaliste de maîtrise et de possession de la nature, et se fonde sur l'idée d'un monde bruissant comme une forêt<sup>8</sup>, un monde qui s'il n'est plus indéchiffrable redeviendrait mystérieux, tout à la fois profus et fragile. Cette fragilité résonne dans le crépitement sinistre des flammes comme dans le bruit assourdissant des tronçonneuses, emportant des millions d'hectares de forêts pluriséculaires, en Europe, en Australie, au Brésil. Le son d'une forêt que l'on détruit, tout comme le silence que produit l'extinction des espèces d'oiseaux incarnent chacun, derrière la disparition de la forêt, l'impossibilité de l'écoute<sup>9</sup>.

En 1992, il y a trente ans, Hildegard Westerkamp composait à base de paysages sonores *Beneath the Forest Floor*, une œuvre qui comme souvent chez la compositrice est construite sur le principe de la traversée : franchissant « les portes de la perception », l'auditeur accède grâce à l'attention portée à la diversité impliquée dans les paysages sonores, à une intelligibilité plus haute du monde. Le sonore est censé nous conduire à ce qui l'excède, à ce qui est proprement inouï, ce qui est recouvert à la fois par des bruits puissants et par nos habitudes d'écoute. Ainsi l'écoute comme traversée des apparences (sonores), ne se suffit pas à elle-même, elle est orientée vers une expérience réelle, physique, elle doit affecter l'auditeur jusqu'à le faire se déplacer géographiquement, par le voyage, et se déplacer intérieurement, en visitant tout à la fois ce lieu et, *totus ubique simul*<sup>10</sup>, un autre lieu, un lieu intérieur. Dans sa note d'intention, elle explique comment l'agencement entre les sons naturels de la forêt, entre des sons provenant de la forêt mais transformés, la combinaison de nappes sonores et de figures qui

---

<sup>7</sup> Voir notre introduction. Un tel imaginaire illustre ce que Bruno Latour appellera bien plus tard la « prolifération des hybrides », phénomènes où nature et culture sont « rebrassées » et où sont engagées les dimensions scientifique et politique que la modernité, faisant autre chose que ce qu'elle dit, a produit en nombre, en dépit du « Grand partage » affiché entre nature et culture, entre science et société. Et c'est bien cette puissance productive et proliférante des modernes, notamment telle qu'elle s'incarne dans la révolution baconienne, qu'il s'agit de garder : « Leur grandeur vient d'avoir fait proliférer les hybrides, allongé un certain type de réseaux, accéléré la production de traces, multiplié les délégués, produit par tâtonnements des universels relatifs. Leur audace, leur recherche, leur innovation, leur bricolage, leur juvénile déraison, l'échelle toujours plus grande de leur action, la création d'objets stabilisés indépendants de la société, la liberté d'une société libérée des objets, voilà ce que nous voulons garder », *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, rééd. 1997, p. 7-10 et p. 182.

<sup>8</sup> F. Bacon, *Novum organum*, trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », rééd. 2001, p. 143 et 158, voir le glossaire établi par les traducteurs : « Forêt : *sylva*. Au sens de collection. Les forêts de l'expérience et des choses particulières. La métaphore suggère la variété merveilleuse des particuliers et la nécessité d'y tracer le chemin de l'induction », p. 340. Cf. le titre *Sylva sylvarum*, choisi pour recenser des centaines d'expériences tirées de la profusion des particuliers offerts par la nature. De ce point de vue, les puissantes lectures de Carolyn Merchant (en particulier *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*, trad. M. Lauwers, Marseille, Wildproject, 2021, en particulier p. 249-285) – ainsi que celle menée auparavant par Horkheimer et Adorno dans *La dialectique de la Raison*, axée sur le processus d'instrumentalisation de la raison en vue de la domination de la nature –, si elles soulignent à juste titre l'imagerie mortifère utilisée par Bacon lorsqu'il évoque la nature et la manipulation dont elle fait l'objet dans le travail de la science, et son affinité profonde avec le capitalisme préindustriel, nous semblent manquer deux dimensions importantes, que laisse davantage affleurer la critique latourienne : celle de la productivité de la rationalité moderne, qui contrairement aux ressources de la nature, est infinie, ainsi que l'hybridation, ou l'altération mutuelle, en-deçà du « projet » moderne, des inventions de l'art (compris dans ses deux sens traditionnels : beaux-arts et technique) et de la nature.

<sup>9</sup> « Le bruit des arbres qui craquent sous les assauts de leurs machines nous est insupportable », propos d'un habitant s'opposant à la destruction d'un bois communal à Bure dans le cadre du projet d'enfouissement de déchets radioactifs, cité par J.-B. Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte, 2017, p. 189. Voir *Printemps silencieux* de Rachel Carson, déjà cité dans notre introduction. La forêt constitue un réservoir inépuisable d'exemples pour penser le son, voir dans ce volume les contributions de S. Cardinal à propos d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq et de P. Nadrigny qui aborde en passant par Thoreau et Berkeley la question canonique « l'arbre qui tombe dans la forêt fait-il du bruit si personne n'est là pour l'entendre ? ».

<sup>10</sup> « Tout entier, partout, simultanément », expression d'origine plotinienne que j'emprunte à Saint Augustin, qui désigne l'omniprésence divine mais qui s'applique assez bien au son lui-même, expliquant par-là la relation étroite que la religion comme expérience du sacré entretient tout au long de l'histoire avec le son, musical ou non, et à son ubiquité et à sa capacité à « emplir » celui qui l'écoute. Cf. entre autres *De moribus*, I, 11, 19 et *Lettres* 118 et 134.

musicalisent le paysage composé, sont le prélude à l'expérience *in situ* d'un lieu naturel menacé, la forêt de Carmanah en Colombie britannique, dont une large part a été ravagée par l'exploitation forestière. Il s'agit dans cette œuvre de

transmettre une connaissance réelle de ce qui est perdu lorsque ces forêts disparaissent : non seulement les arbres, mais aussi cet espace intérieur qu'ils nous transmettent : un sentiment d'équilibre et de concentration, d'énergie nouvelle et de vie. La forêt intérieure, la forêt en nous<sup>11</sup>.

La composition opère un dépassement de la passivité de l'écoute, qui en resterait à la contemplation détachée d'un lieu voué à disparaître : elle appelle une action. Ainsi l'intérêt de la *soundmaker* pour les « petits sons », les sons dominés, reconfigure la situation d'écoute qui prend la forme d'un va et vient, d'une boucle continue, d'un mouvement ininterrompu vers le monde et de retour à soi, à partir d'une « exploration de l'intimité microphonique au sein de l'environnement<sup>12</sup> ». Cette sensibilisation qui s'entend comme préalable à l'action, au déplacement et à la mobilisation se fonde ainsi sur ce paradoxe d'une capacité à la fois à extérioriser, à objectiver le son que la reproduction sonore a rendu possible, et, en retour, d'affecter celui qui l'écoute de telle sorte qu'il affecte à son tour le monde : le son fixé, composé, plié et replié du paysage sonore nous revient comme un boomerang, nous retransverse et nous déplace. Cette écoute affinée que réclament les paysages sonores de Westerkamp ouvre au déchiffrement et à l'exploration du sens qui tisse une interaction, une relation renouvelée au monde, les sons « parlent », non pas en envoyant des signes, mais en narrant l'état du monde, en décrivant des contextes socio-économiques et politiques dont la destruction de la nature et le recul de la *wilderness* forment la trace.

De ce point de vue, composer des paysages sonores, comme le fait Hildegard Westerkamp, comme le fait la littérature, c'est mettre à nu les rapports de pouvoir qui se déploient sur terre, et ce qui de manière souterraine, sous-jacente, « *beneath* », obstinément leur résiste. Cette politique de l'écoute se double alors d'une politique de l'écriture des sons, qui sont des compositions de sons, sonores ou silencieuses, formulation après-coup, comme en écho, de leur volatilité et de leur évanescence. En devenant des caisses ou des lieux de résonance, les auditeurs que nous sommes cessent d'être purement passifs, cessent de subir et se ressaisissent de ce pouvoir pour le convertir en puissance d'agir. On a beaucoup reproché à R. Murray Schafer un certain conservatisme, une vision idéalisée d'un passé où la vie humaine se passerait à portée de voix, dans un monde de sons harmonieux, préservée du vacarme assourdissant des sons amplifiés et industriels. Les pages qui précèdent ont montré que les sons du pouvoir ont tout mis en œuvre, bien avant l'invention du haut-parleur, pour s'approprier l'espace et les hommes et s'en rendre maîtres. Néanmoins, la postérité du *soundscape*, sa fécondité philosophique, esthétique et politique indique une tout autre voie que celle de la conservation et d'un rapport réactionnaire au présent sonore et à sa dégradation incontestable. Dès lors qu'on le considère en mouvement, dès lors que le son revêt ce caractère de flux et de toucher à distance, il porte dans la rencontre qu'il met en place, dans les affects qu'il produit, la possibilité d'un événement, d'une recomposition de déterminations et permet que quelque chose se passe. Pauline Oliveiros l'a bien compris qui parle à propos de l'écoute des paysages sonores de

---

<sup>11</sup> H. Westerkamp, notice (notre traduction) de *Beneath the Forest Floor* for two-channel audio (1992), que l'on trouve sur le site web de la compositrice. L'œuvre figure sur le disque *Transformations* paru en 1996 chez Empreintes Digitales.

<sup>12</sup> H. Westerkamp, citée par Andra Shirley McCartney dans *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Composition of Hildegard Westerkamp*, thèse de doctorat soutenue à Toronto, 1999, p. 342-343. Voir l'analyse de F. Duhautpas, A. Freychet et M. Solomos « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n° 76, 2015, p. 34-42, ainsi que l'article de F. Duhautpas et M. Solomos, « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », *Musique et écologie du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, op. cit., p. 75-84.

Westerkamp d'une expérience musicale qui « vibre de toutes les possibilités du changement », où « l'avenir se fait entendre<sup>13</sup> », réveillant la créativité de l'auditeur, transformé par l'écoute. Ainsi la profondeur temporelle instaurée par l'écriture littéraire ou musicale du paysage sonore devient-elle le « recours du monde<sup>14</sup> », ouvrant des espaces propices à de nouvelles socialités. Le son pensé depuis la modernité sonore, c'est-à-dire de manière historique, invite clairement à se défaire d'une esthétique et d'une politique de l'individualité : l'expérience sonore, qu'on la considère dans sa dimension de passivité ou d'activité est toujours déjà sociale, elle conduit à redéfinir et peut-être même à renoncer à la notion de subjectivité individuelle<sup>15</sup>.

Il s'agit alors d'opter non plus pour le pouvoir ou les pouvoirs du son, fussent-ils enchanteurs, mais d'en comprendre la puissance afin d'en user non pas tel un apprenti sorcier, mais dans le but de rendre plus profonde, plus intime l'expérience du monde. En nous rendant ainsi disponibles aux sons du dehors, en nous laissant habiter, hanter par eux. Écouter une forêt, retenir le son de cette disparition des espèces qui y subsistent encore, doit s'entendre comme un geste proprement politique qui consiste non pas à accompagner stoïquement le cours du monde jusque dans sa chute et à opérer par l'art, fût-il sonore, une quelconque réconciliation, mais à ancrer dans la mémoire, comme c'est le but d'un tombeau, le passage des êtres sur terre et, dans une forme de provocation, de se scandaliser de leur extinction imminente. Parmi les pouvoirs du son qu'il s'agirait de convertir en puissance, celui de conserver la vibration du vivant, qui sourd dans les voix et les cris des animaux humains et non humains, dans les bruits de la nature et l'écho des voix éteintes. Si la modernité va de pair avec le devenir audible du monde, c'est à présent son devenir pur et simple qui est interrogé. L'inouï, que les premiers enregistrements et les progrès des techniques de captation ont pu faire entendre, est en passe de devenir à jamais silencieux.

Dans *Camille redouble*, film hanté par la perte, Noémie Lvovsky fait voyager son personnage dans le passé. La voici revenue vingt-cinq ans plus tôt, à l'époque de ses seize ans par la grâce d'un sortilège jeté par un mystérieux horloger, sous les traits de Jean-Pierre Léaud, figure elle-même spectrale. Or l'objet à proprement parler *transitionnel*, capable à la fois de traverser les âges et de permettre la survivance maternelle par-delà l'absence et la perte, est dans le film une simple cassette audio, médium emblématique des années 1980. Comprenant qu'elle peut non pas changer le cours des choses, et notamment empêcher sa mère de mourir, mais qu'elle peut garder la trace de sa voix, le personnage entreprend alors d'enregistrer les conversations les plus banales et, poétisant la vie quotidienne, demande à ses parents disparus tous les deux, d'entonner ensemble une chanson, eux qui ne chantent jamais<sup>16</sup>. L'enregistrement de ces voix passées redevenues présentes, articulé à ce désir de permanence, de survivance, informant totalement la matière même de ce qui est capté, reconfigure la relation qu'elle entretient avec ses parents. Ainsi ce n'est que lorsqu'elle ne se sait pas enregistrée que la mère de Camille livre sans le vouloir une parole fantasque, absolument singulière et c'est parce qu'elle l'enregistre que Camille en mesure toute la rareté et le caractère inestimable. Quelque chose se déplace alors dans un rapport au passé non pas réconcilié mais en quelque sorte réparé. Cet artifice dit tout, à la fois de la force du sonore, capable de faire se télescoper les époques, et du scandale que constitue la mort des êtres chers. La puissance de hantise du son en fait le lieu d'un impossible oubli, qu'il s'agisse des drames ordinaires ou des tragédies de l'histoire.

---

<sup>13</sup> Propos qui figurent sur la notice du disque *Transformations* de Hildegard Westerkamp, *op. cit.*

<sup>14</sup> Expression que j'emprunte à Serge Cardinal, « La métallurgie pour politique du son. A l'écoute d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq ».

<sup>15</sup> Voir J. Sterne, *op. cit.*, p. 488 et suiv.

<sup>16</sup> Cette chanson, « Une petite cantate », « *obsédante* et *maladroite* », chanson de deuil, fut écrite par Barbara en quelques jours après la mort tragique à l'été 1965 de son amie la pianiste Liliane Benelli qui officiait avec elle au cabaret L'Écluse à Paris au début des années 1960. Enregistrée en une seule prise, elle figure sur le disque *Le mal de vivre* paru quelques mois plus tard. Barbara l'interpréta à chacun de ses concerts. Voir M. Becquembois, « Liliane Benelli, l'accord perdu de Barbara », *Libération*, 26 juillet 2019.

De la résonance du violoncelle décrite à la fin du *Docteur Faustus* à celle de la voix enregistrée d'un être disparu, l'histoire des usages du son et des discours que l'on tient sur lui peut ainsi se lire, pour une part, comme un long chant de deuil. Car c'est dans le sonore que se fait entendre le contrechant obstiné des vies *disparues*, qui en substituant l'audible au visible, vient briser l'unité proclamée et fissurer le bloc du consensus collectif sur le passage du temps, la nécessaire et tranquille succession des générations, l'une remplaçant l'autre, perpétuellement. En cela il est proprement politique, si l'on entend par « politique » le conflit principal qui se tient originellement au cœur de la cité<sup>17</sup>.

La trajectoire opérée dans ce volume repose sur la conviction que toute nouvelle manière de sentir reconfigure le réel, mais aussi la pensée et l'action. L'histoire du son livre à la philosophie plus que des faits fragmentaires, elle offre à la réflexion théorique non seulement des idées, des notions, mais aussi des actions, des pratiques, des manières d'être, de penser et d'agir dont elle tente en retour d'envisager les conditions de possibilité. Or l'avènement d'un monde audible, contrairement au modèle de la contemplation visuelle qui promeut une forme de détachement et de désintéressement, voire de désengagement, modifie profondément le rapport du sujet à ce qu'il écoute et à ce qui l'entoure. Les contributions recueillies ici l'ont montré : le son vient troubler les limites du dedans et du dehors, du moi et du non-moi, il pénètre le corps et occupe l'esprit de celui qui ne peut jamais se rendre totalement imperméable à cette vibration qui s'insinue en lui. Il est provoqué, interpellé, affecté au plus haut point. Aussi cette passivité première de l'écoute, parce qu'elle se fonde sur un brouillage des frontières, est vouée à se muer en action. Certaines fréquences sonores émises par des êtres (un son vocal ou instrumental) ou des choses (un appareil électro-ménager, de l'eau qui coule) ont la faculté étonnante de déclencher une vocalisation, chez les enfants, chez les animaux mais aussi chez les adultes. Chanter sous la douche (ou sous la pluie), « hurler avec les loups », ces actions tellement anodines qu'elles en sont devenues proverbiales disent quelque chose des effets produits par le son : il suscite non seulement une passion, mais il invite aussi à l'action. Ce phénomène d'empathie kinesthésique, sur lequel est basé tout mouvement dansé, n'est possible que parce que le son traverse les corps, témoignant de leur porosité, et plus encore, de la réversibilité entre activité et passivité.

Affectés par le son, nous avons tendance à affecter en retour, non pas seulement, comme dans le cas de l'emprise ou du contrôle sonore, en étant « agis » par lui mais en produisant des effets sur le milieu dans lequel nous sommes indissolublement oreilles et voix. Ainsi se dessine une puissance (*potentia*), qui dans le langage de Spinoza ne consiste pas, comme le pouvoir (*potestas*), à exercer une autorité toujours fantasmée sur le réel, en postulant une coupure entre un sujet et un objet, mais à se faire soi-même chose parmi les choses, cause de ce qui nécessairement advient. Non pas en se résignant ou en cédant au fatalisme du « tout passe », mais en adoptant l'exubérance de cette production infinie qu'est la nature. Commentant dans l'un de ses cours sur Spinoza le scolie de la proposition III, 2 de l'*Éthique* et la fameuse phrase « nul ne sait ce que peut le corps », c'est précisément à l'image de la forêt que recourt Gilles Deleuze<sup>18</sup> :

La seule question que j'ai à poser à la forêt ce n'est pas : quelle est ta figure et quels en sont les contours ?  
La seule question que j'ai à poser à la forêt c'est : quelle est ta puissance ? C'est-à-dire : jusqu'où iras-tu ?

---

<sup>17</sup> N. Loraux, Préface à *La cité divisée, op. cit.*, p. 8.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Cours à Vincennes*, cité par J.-B. Vidalou, *op. cit.*, p. 189 et p. 194, dont je reprends entre guillemets certains éléments. La phrase exacte du scolie est « *quid corpus possit, nemo huc usque determinavit* », que P.-F. Moreau traduit par « ce que peut un corps, personne jusqu'ici ne l'a déterminé », Spinoza, *Éthique*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2020, p. 246-247.

La forêt comme « puissance qui grandit », et non comme pouvoir qui soumet, comme limite dynamique qui « déborde » sans cesse, est elle-même affect : à la fois lieu d'une socialité « secrète » fondée sur l'entrelacs et la prolifération souterraine du système racinaire et, pour qui se laisse traverser par elle, source d'une expérience sensible complexe, entremêlant les échelles, estompant les contours d'un « je » tout à la fois habitant et habité. Considérée sous cet angle, l'écoute cesse alors d'être un pur rapport réceptif, une pure passivité, elle est le début d'un mouvement, d'une action qui institue une relation complexe entre l'individu et le monde, une construction. On l'a vu, le caractère relationnel et transindividuel de la vibration sonore vient contester le schéma calqué sur la vision d'un sujet faisant face à un objet, c'est-à-dire le rapport d'extériorité, duel et distant de l'individu aux choses, prélude à une appropriation, mais aussi celui d'une fusion immersive entre l'auditeur et le son notamment musical, coupée du monde, *hors-sol*. En lieu et place de ce schéma, rien moins qu'une repolitisation de l'écoute, une contestation de la dimension strictement individuelle et privée de la satisfaction sonore<sup>19</sup>. Si l'écoute est bien un produit du social, et si le son produit des formes de socialité, une telle repolitisation passe par la réhabilitation de la pluralité, jusque dans la conflictualité. Or celle-ci suppose une possibilité de non-identité à soi-même permise par l'effraction du sonore, qui ouvre à d'autres voix et, ce faisant, à d'autres êtres. Cette brèche est ce qui résiste à la fusion, à l'unité, laissant subsister le multiple, seule condition d'un lien et d'une solidarité véritables.

Céline HERVET

Université de Picardie Jules Verne  
CURAPP-ESS (UMR 7319)  
Collège international de philosophie

---

<sup>19</sup> Voir M. Solomos, « L'écoute musicale comme construction du commun », *Circuits. Musiques contemporaines*, volume 28, n°3, 2018.



## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Mahler. Une physiologie musicale*, Paris, Minuit, 1976.
- BACON, Francis, *Novum organum* (1620), trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », rééd. 2001.
- BECQUEMBOIS, Michel, « Liliane Benelli, l'accord perdu de Barbara », *Libération*, 26 juillet 2019.
- DUHAUTPAS, Frédérick, FREYCHET, Antoine et SOLOMOS, Makis, « *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores », *Analyse musicale*, n° 76, 2015, p. 34-42.
- DUHAUTPAS, Frédérick et SOLOMOS, Makis, « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », *Musique et écologie du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, éd. M. Solomos, R. Barbanti, G. Loizillon, K. Paparrigopoulos et C. Pardo, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 75-84.
- HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor W., *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, rééd. 1997.
- LORAUX, Nicole, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes* (1997), Paris, Payot, coll. « Petite biblio », 2005.
- LVOVSKY, Noémie, *Camille redouble*, 2012.
- MCCARTNEY, Andra Shirley, *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Composition of Hildegard Westerkamp*, thèse de doctorat soutenue à Toronto, 1999.
- MERCHANT, Carolyn, *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*, trad. M. Lauwers, Marseille, Wildproject, 2021.
- SOLOMOS, Makis, « L'écoute musicale comme construction du commun », *Circuits. Musiques contemporaines*, vol. 28, n°3, 2018.
- SPINOZA, *Éthique*, trad. P. F. Moreau, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2020.
- STERNE, Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, 2015.
- VIDALOU, Jean-Baptiste, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte, 2017.
- WESTERKAMP, Hildegard, *Beneath the forest floor, for two-channel audio* (1992), *Transformations*, Montréal, Empreintes Digitales, 1996.