

Figures de la re-composition

« Ainsi s'accorde le grand orchestre animal, révélateur de l'harmonie acoustique de la nature, l'expression profondément articulée de ses sons et de ses rythmes. C'est la base de ce que nous entendons dans les régions encore sauvages aujourd'hui et il est probable que tous les morceaux de musique qui nous procurent du plaisir et toutes les paroles que nous prononçons procèdent, dans une certaine mesure, de cette voix collective »

Bernie Krause, *Le grand orchestre animal*, p 18¹.

L'ornithologue Thierry Aubin m'a raconté, il y a quelque temps de cela, que pendant des années, il a étudié le chant de l'alouette des champs pour essayer de comprendre ce qui, dans le chant, codait de l'information destinée aux congénères. Il avait donc enregistré des alouettes et il a, comme on le fait lorsqu'on étudie le chant des oiseaux avec ce type de questions, repassé ces chants aux voisins et voisines de l'alouette qui avait chanté. Pour savoir ce qui était réellement significatif dans ce chant, il a commencé à faire varier les séquences enregistrées. Si la réponse des voisins et voisines s'avérait différente à l'une ou l'autre de ces variations, cela signifierait que ce qui avait fait l'objet de modification était donc important et contenait une des significations du chant. Il a donc modifié les fréquences. Rien ne s'est passé. Puis l'intensité. Et rien, à nouveau, ne s'est passé. Et la puissance. Et le rythme, et la hauteur. Et rien ne changeait. Les voisins et les voisines de l'alouette répondaient toujours de la même manière. Pendant 10 ans les scientifiques ont œuvré. Puis un jour l'ornithologue a modifié le silence qui espaçait les séquences et les notes. Et là, les alouettes ont répondu tout autrement. Ainsi, raconte Thierry Aubin, il nous a fallu 10 ans, 10 ans pour comprendre que ce qui importait, dans le chant de l'alouette des champs, c'était le silence.

Mais ce que Thierry Aubin nomme silence, nous le savons, et John Cage nous en a donné l'expérience, n'est pas l'absence. Pas toujours. Le silence peut être un espace dans lequel d'autres choses peuvent se faire entendre : il est peut-être le moment, par exemple, où le monde retient sa respiration pour écouter battre son cœur. Il peut être un silence d'entre-deux, espace d'appel pour autre chose, invitation, appât pour des dialogues.

¹ Traduit de l'anglais par Thierry Piélat, Paris, Flammarion, 2012.

Il y a des silences qui disent la vie et qui l'appellent, d'autres qui évoquent la mort. Et si j'en crois Bernie Krause, si l'imperceptible son des virus, l'étrange bruissement des anémones ou le couinement des épis de maïs font encore partie des bruits qui animent ce monde, près de 50 % des sons enregistrés depuis les années soixante par ses soins et l'équipement qui lui donnent accès à la réalité sonore, ont disparu de la surface de la Terre, chassés par la cacophonie des sociétés humaines. Bernie Krause enregistre et archive précieusement tous ces paysages sonores. Il le fait parce qu'il sait qu'un jour, les sons qui nous restent encore auront disparu, et que nous les aurons perdus. Il archive ce que la terre a chanté, quand elle savait encore le faire.

Voici ce qu'il écrit, dans son livre, *Le grand orchestre animal* :

« Les animaux hululent, bêlent, grondent, gazouillent, roucoulent. Ils pépient, gloussent, bourdonnent, gémissent, clappent, hurlent, criaillent, piaulent, soupirent, sifflent, miaulent, croassent, glougloutent, halètent, aboient, ronronnent, jacassent, vrombissent, vagissent, strident, glapissent, se gargarisent, éructent, ce caquettent, chantent des mélodies, tapent du pieds, bondissent et battent des ailes ; ils le font de telle sorte que chaque son peut être perçu distinctement, si bien qu'ils semblent capables de l'entendre et de le différencier d'un autre »².

Au départ de ces quelques lignes, on peut retisser deux des motifs les plus essentiels de l'aventure à la fois conceptuelle et sensuelle à laquelle Bernie Krause nous convie. D'abord, mais j'y reviendrai plus tard, je me suis surprise, en lisant cette description, à découvrir que nous n'avions que très peu de termes pour désigner le fait de regarder. Nous regardons, voilà. Parfois avec attention. Parfois distraitement. Nous pouvons prêter aux choses un regard acéré, perçant, rêveur, distrait. Sans doute le regard est-il, pour nous, d'une telle évidence, qu'il n'est nul besoin d'y prêter attention — et sans doute ce que nous voyons acquiert d'entrée de jeu le même caractère d'évidence, qui fait que l'acte de regarder n'implique pas la conscience de la mise en œuvre d'un vaste registre d'activités. Notre rapport au monde, dans notre culture en tous cas, est un rapport éminemment visuel. Même nos manières de parler en portent la trace : *vous voyez ce que je veux dire* ? La question que je souhaiterais mettre plus tard à l'épreuve est assez simple : qu'est ce que cela change si, au privilège que nous accordons au visuel, se substituait un rapport au monde sonore ?

Mais une autre phrase de cette citation attire mon attention, et elle nous ramène à ces moments de silence interstitiels sans lesquels aucun dialogue n'est possible, sans lesquels une pluralité n'émergerait que sous la forme

² *Op. cit.*, p. 12.

cacophonique : « ils le font de telle sorte que chaque son peut être perçu distinctement ».

Ce que cette observation relaie tient d'abord à un changement de pratique. Krause a rompu avec les méthodologies propres aux recherches scientifiques telles qu'elles étaient menées sur les sons chez les animaux. En effet, l'éthos culturel de type visuel qui avait jusqu'alors guidé les recherches conduisait les chercheurs à collecter des sons comme on collectionne des spécimens dans les musées, sans tenir compte des rapports que les différentes espèces, voire les différents règnes, pouvaient entretenir. Ce type de démarche de collection relève bien d'un éthos du visuel, c'est-à-dire du stable, de l'immobile et, surtout, du clairement différencié. Comme le sont les formes visibles.

Comme un compositeur et comme un musicien, Krause a en revanche cherché comment les animaux composent *ensemble*, et comment ils composent avec ce qui les entoure, le vent, l'eau, les autres organismes, les mouvements de la végétation, comment ces animaux créent des silences qui vont construire l'accord, comment ils partagent des fréquences, comment ils s'accordent, à nouveau — certes, sur un régime de différenciation, mais justement très différent de régime de différenciation des formes visuelles, les sons, dans ce cadre, sont les effets d'une différenciation qui activement s'agence aux particularités des autres productions sonores.

« Un oiseau, un insecte ou un batracien chante d'abord, puis, quand il s'est tu, vient le tour des autres »³ Ce que Krause nomme « partage du temps de parole »⁴ est rendu particulièrement lisible (pour nous) sur les spectrogrammes sous la forme d'un ensemble dont on distingue clairement la succession de créneaux : chaque participant, oiseau, batracien, insecte et mammifère, occupe une niche sonore, spatiale, temporelle et fréquentielle⁵. Et cet agencement créateur raconte une histoire.

« Là où des groupes disparates d'animaux ont évolué de conserve sur une longue période, leurs voix ont tendance à se répartir entre les largeurs de bande vacantes. Ainsi, chaque fréquence sonore, chaque niche temporelle est acoustiquement définie par un type d'organisme vivant : les insectes occupent des bandes très spécifiques du spectre tandis que différents oiseaux, mammifères, amphibiens et reptiles en adoptent d'autres, où les fréquences et les créneaux temporels risquent moins de se chevaucher et de se masquer mutuellement. Dans beaucoup d'habitats, les voix animales ont

³ *Ibid.* p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

évolué de manière à ne pas empiéter sur le territoire acoustique des autres. »⁶

Ce qui conduit Bernie Krause à joliment proposer que les membres de cette « collectivité acoustique » « vocalisent en affinité ». ⁷ Du fait de cette segmentation en niches sonores, de cette répartition du temps de parole par laquelle se règlent les conflits liés au territoire acoustique, les chants rarement se chevauchent. Un oiseau se tait, d'autres prennent la relève qui se tairont à leur tour, laissant encore tel ou tel autre être entonner sa propre mélodie : *c'est à toi, maintenant*.

C'est à toi maintenant.

Dans un très bel article empruntant au film de Fellini son sous-titre — *La société comme possession- La preuve par l'orchestre*— le philosophe Bruno Latour⁸ revisite l'idée traditionnelle couramment acceptée de l'organisation politique comme un contrat social fondé sur la possession : selon cette théorie du contrat social, c'est en découpant l'espace des biens en zones exclusives de propriétés que la société s'instaure et c'est par le contrat lié à cette répartition qu'elle protège ses membres de la guerre de tous contre tous et assure une paix relativement stabilisée. « C'est à toi, c'est à moi » serait, dans cette perspective — celle notamment de Hobbes— le geste politique par excellence de la sortie de l'état de nature, état envisagé de ce fait comme celui d'une totale désorganisation des possessions.

Or, propose Latour, ne serait-on on est allé un peu trop vite en besogne pour comprendre le « c'est à toi, c'est à moi » comme traduisant la main mise et la revendication de la protection sur des propriétés ? « C'est à moi, c'est à toi », pourrait prendre un tout autre sens, qui s'avérerait lui aussi à même de définir le motif de la composition politique d'une manière très proche de ce que Krause décrit dans les orchestres de la biophonie. Ce qui signifierait alors, dans ce cas, que le régime de composition politique fondée sur cette définition renouvelée de la possession, du « c'est à toi, c'est à moi », ne constituerait plus une *rupture* avec cet état de nature, mais son prolongement ou plus précisément sa réinvention. Voici ce qu'écrit Latour, filant la métaphore de l'orchestre :

« Les expressions comme "C'est à moi", "Attention ! Maintenant c'est à toi", peuvent aussi servir à *cadencer* une action commune dont les phases successives exigent que des acteurs coordonnent leurs interventions dans un dispositif d'ensemble qu'ils ont préalablement répété. La baguette du

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁸ Bruno Latour, « La société comme possession. La preuve par l'orchestre », publié dans le livre dirigé par Didier Debaise, *Anthologies de la possession*, Les Presses du Réel, disponible en ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/119-DEBAISE-POSSESSION-FR.pdf>.

chef d'orchestre signale aux gambistes que "c'est à eux de jouer" (...) Pendant que le gambiste ne joue pas — que ce n'est pas "à lui" —, il faut bien néanmoins qu'il possède, sous une forme liminale, atténuée et néanmoins attentive et alerte, *l'ensemble* de la partition sur laquelle veille le chef d'orchestre. (...) On voit donc que les mêmes expressions de propriété ou d'appropriation peuvent renvoyer à deux régimes totalement différents : celui, spatial, de la zone exclusive d'intérêt délimitée par des frontières nettes ; celui, temporel, d'un moment dans un script partagé par tous mais dont chacun n'occupe qu'une portion ».

L'idée de cette composition polyphonique laisse à penser que nous avons jusqu'à présent manqué d'imagination — et de cohérence — en suivant de bien pauvres modèles pour rendre compte de l'origine du politique, origine dont nous avons chargé la nature.

De cohérence d'abord, puisque cette idée même de contrat social censé nous permettre de rompre avec le régime de la nature, nous ne cessons d'en rechercher précisément la généalogie et les origines dans cette même nature⁹.

D'imagination ensuite et surtout : d'une part, ces modèles de naissance d'une société politique, d'une *polis*, sont tous basés sur l'idée que seuls les humains (et encore, pas tous, loin s'en faut) ont composé exclusivement entre eux, sans envisager, à un seul moment, que la composition d'une société se fait avec quantité d'êtres autres qu'humain — les animaux semblent, à cet égard, nettement moins xénozoophobes que nous¹⁰. D'autre part, les modèles de création d'une société qui sont reconstruits au départ des observations des animaux manquent d'autant plus d'imagination qu'ils traduisent avant tout, dans la sélection des faits pertinents, dans leur interprétation et les schèmes narratifs d'origine que ceux ci permettent d'élaborer, la manière dont les observateurs envisagent ce que doit être une société, la leur en l'occurrence¹¹. Comme le remarquent Bruno Latour et la

⁹ Voir à cet égard Bruno Latour et Shirley Strum: "Human Social Origins: Oh, Please, Tell us Another Story" publié dans le *Journal of Biological and Social Structure*, Vol. 9, pp.169-187, 1986, disponible à <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/20-HUMAN-SOCIAL-GB.pdf>

¹⁰ Cette malheureuse cécité semblable aux effets d'une migraine ophtalmique de désastreuse ampleur a bénéficié ces dernières années de sérieuses cures, notamment grâce aux travaux d'une anthropologie curieuse et attentive d'autres manières de s'organiser et de penser le monde, des *Animal Studies* dans les pays Anglo-Saxons, ceux de Bruno Latour et des théoriciens de l'ANT, de Donna Haraway, et de bien d'autres encore qui ont suivi leurs traces. Par ailleurs, le terme recomposé de « xénozoophobe » renvoie à l'origine du terme *Xenos* dont on rappellera qu'il apparaît pour la première fois dans l'Iliade et qu'il reviendra dans l'Odyssée, et qu'il signifiait pour les Grecs anciens l'« étranger », mais non le Barbare, celui dont la langue est compréhensible, qui peut se nommer et dire son origine (Pierre Vilard, « Naissance d'un mot grec en 1900. Anatole France et les xénophobes », *Les Mots*, mars 1984, 8, pages 191-195)

¹¹ « Il est remarquable, écrit Marx à Engels en 1862, de voir comment Darwin reconnaît chez les animaux et les plantes sa propre société anglaise, avec sa division du travail, sa concurrence, ses ouvertures de nouveaux marchés, ses "inventions" et sa malthusienne "lutte pour la vie". » Engels reprendra et complétera cette critique, dans une lettre à Lavrov, en 1875: « après que le tour de passe-passe a été réalisé (c'est-à-dire la transposition de la société à la nature), les mêmes explications sont transférées en retour de la nature à la société et on affirme que l'on a prouvé leur validité en tant que lois éternelles de la

primatologue Shirley Strum, dans leur article critique des théories des contrats sociaux élaborés tant par les philosophes politiques que les biologistes,

« [l]es débats sur l'origine du social montrent que les gens ne cessent de négocier et de renégocier ce qu'est une société au moyen de compte rendus d'origine. Quand nous parlons de société d'insectes, de troupes de babouins, de hordes de lions, de chasseurs-cueilleurs, de violence primitive ou de quête du feu, nous parlons également de nous, de notre histoire, de nos limites et de nos opportunités. C'est autant prescriptif que descriptif »¹²

A relire les modèles politiques proposés par nombre d'éthologues ou de primatologues, on ne pourra que s'étonner de la prévalence d'un modèle récurrent d'organisation : celui d'une hiérarchie bien réglée selon un modèle plus ou moins linéaire de dominances s'exerçant du haut vers le bas, hiérarchie dans laquelle, pour reprendre le fil de la métaphore sonore, seuls quelques privilégiés peuvent faire entendre leur voix¹³.

Qu'on ne s'y méprenne pas, je n'ai aucune ambition de proposer un modèle alternatif d'origine de la socialité. Mais j'ai appris, avec la philosophe Donna Haraway, que les histoires que nous racontons importent, et qu'elles affectent les manières dont nous nous pensons, dont nous pensons les autres, et dont nous entrons en relation¹⁴. Se ressaisir de l'une des formes possibles de composition du politique en évoquant les orchestres naturels participe de cette reconstruction d'histoires qui peuvent ouvrir l'imaginaire à des modes plus inattendus — les modes sonores de polyphonies et d'accords à *trouver et à composer*—, d'autant plus que ces histoires invitent à rompre avec les modèles de la possession comme propriété, et avec ceux d'un pouvoir qui viendrait, en quelque sorte en s'extériorisant, coordonner les volontés. Bien sûr, sur ce dernier point, on pourra me rappeler le rôle du chef d'orchestre. Sauf, écrit Latour inspiré du chef Pedro Memelsdorff, que

« [t]out le travail du chef d'orchestre (...) tient plutôt en ceci qu'il "brise les routines" des instrumentistes. Il oblige chacun à se tenir à la fois dans sa

société humaine ». Ce tour de passe-passe constitue ce que Lewontin a nommé, dans sa critique de la sociobiologie, le processus de *dérivation en retour*. Ce processus prend souvent, dans sa première étape, et comme le note Marx, l'allure d'une application naïve de nos catégories sociales sur le monde naturel. Les lettres de Marx et Engels sont reproduites dans *Lettres sur les Sciences de la nature*, Paris, Editions sociales, 1973. Pour Lewontin, Lewontin, R; Rose, S; Kamin, L., *Nous ne sommes pas programmés: génétique, hérédité, idéologie*, trad. M. Blanc, R. Forest & Ayats J., Paris, la Découverte, 1985, p. 311.

¹² Latour et Strum, *op. cit.*, p. 185.

¹³ Il y a bien sûr eu de très nombreuses contestations à ce modèle, mais visiblement, celles-ci n'ont pas réussi encore à déstabiliser ce schème finalement très « visualisable » d'une hiérarchie de type pyramidal. Voir pour une synthèse critique de la controverse, Despret V. « Quand les mâles dominaient. Controverses autour de la hiérarchie chez les primates » dans *Ethnologie française*, XXXIX, 1, 2009, pp. 45-55.

¹⁴ Donna Haraway, « Sowing Worlds: a Seed Bag for Terraforming with Earth Others », in *For Beyond the Cyborg: Adventures with Haraway*, by Margaret Grebowicz and Helen Merrick, Columbia University Press, 2013, pp. 137-146

partie et hors d'elle. Il force chacun à s'intéresser à tous les autres, c'est-à-dire à sortir de son rôle, de sa boîte, de son champ d'action. »¹⁵

La métaphore de l'orchestre insiste à la fois sur la nécessité d'un agir ensemble bien réglé, mais surtout elle rend incontournable la nécessité d'une attention de chacun, à la fois à sa propre activité, mais également à celle des autres : « si chacun s'occupait de sa partition et seulement d'elle ou se limitait à son rôle et seulement à lui, il n'y aurait pas plus de société que d'orchestre¹⁶. » N'est-ce pas ce que font finalement ces communautés interspécifiques, qui forment des réseaux de relations et d'informations qui guident les manières d'agir, non pas nécessairement ensemble, mais en fonction des autres — non pas sur le mode d'une coordination, mais sur celui, bien plus processuel d'une concertation ?¹⁷

Aux métaphores spatiales impliquées par la possession-propriété du contrat social, se substitue, avec l'orchestre, une métaphore temporelle : le « c'est à toi » désigne un moment, ou plus précisément une succession de moments, un *flux* — que nous pouvons bien sûr re-spatialiser dans un spectrogramme, mais en sachant que cet artifice répond surtout à la nécessité de traduire dans un registre qui nous est plus accessible. La métaphore de l'orchestre nous engage à prêter attention à cette interdépendance, où la réciprocité peut jouer, et que le sociologue Gabriel Tarde (qui donne à Latour son inspiration) nommait « possession réciproque »¹⁸.

¹⁵ Latour, *La preuve par l'orchestre*, op. Cit. Voir, pour une autre version, celle de John Cage : « Prenez un orchestre : si chaque musicien avait une montre, et si la coordination pouvait se faire, il n'y aurait nul besoin d'un chef d'orchestre. Mais les musiciens n'ont pas de montre, et il vaut mieux disposer d'au moins une personne qui en ait une — c'est-à-dire d'un chef d'orchestre qui en soit une ! Tout cela suppose un temps mesuré, battu régulièrement : le temps d'un travail. Alors, j'ai ajouté ceci à mon *Concert* : qu'il fallait aller à des vitesses différentes » John Cage, *Pour les oiseaux*, (Entretiens avec Daniel Charles), Paris, éditions de l'Herne, 2002, p. 145

¹⁶ Latour, *Ibid.*

¹⁷ Pour la différence pratique entre coordination et concertation, voir le travail clinique du psychiatre Jean-Marie Lemaire, <http://concertation.net/site/>. L'analogie que j'esquisse très sommairement pourrait se prolonger, notamment dans le fait que des champs de recouvrement (ici entre professionnels), dans le travail de cette clinique, ne cessent de faire se croiser les attentions de tous les acteurs de la concertation, et qu'ils se trouvent, comme dans l'orchestre, à ajuster des régimes d'attention engagée et flottante, le travail consistant, notamment, à négocier les répartitions : « chacun, écrit Latour à propos de l'orchestre, possède tous les autres, [possession au sens de « c'est à toi, c'est à moi »] mais la répartition des secteurs flottants et des secteurs engagés de l'attention varie en fonction de chacun ». *Ibid.*

¹⁸ Cette vision du politique comme un orchestre permet en outre une remarquable et bienheureuse inversion : celle qui fait passer de l'idée d'un pouvoir toujours vu comme « en haut » (« nous accordons beaucoup trop de poids aux dominants lorsque nous levons le doigt vers le Ciel pour désigner nos chefs ou nos supérieurs comme si nous n'occupions qu'un étage d'une pyramide dont l'extrémité se perdrait dans les nuages », Latour, *Ibid.*) à l'idée d'un pouvoir « en dessous » comme « un bassin versant ». Elle oblige en outre à envisager le politique comme « composition » sans cesse à reprendre.

Il n'est pas fortuit que le thème de la réciprocité émerge lorsqu'on engage son attention dans le monde des sons. En amorçant cette proposition qui touche à l'*éthos* des êtres, je souhaiterais prolonger l'idée que quelque chose de notre rapport au monde, de notre attention à lui, aux autres et à nous-mêmes, se modifie lorsqu'on (se) met à l'épreuve des métaphores musicales et temporelles plutôt que visuelles et spatiales. Et je souhaiterais explorer plus avant les possibilités de cette métamorphose dans l'ordre du réel (et plus seulement dans celui des fictions que nous créons qui ont leurs propres effets dans le réel) en reprenant à présent le second fil que je voyais se dessiner dans la citation de Bernie Krause, ce fil qui ouvrait ma question pragmatique : qu'est ce que cela change si, au privilège que nous accordons au visuel, se substituait un rapport au monde sonore ?

Cette primauté du visuel, quoique loin d'être un universel, caractérise la manière dont la majorité d'entre nous appréhendons les choses. Elle nous semble d'autant plus naturelle (au sens qu'il est difficile d'imaginer qu'il puisse en aller autrement) qu'elle résulte de cette forme de domestication des corps et des psychés qui nous donne le monde d'abord comme ce qui peut être vu¹⁹. Même les histoires que nous reconstruisons pour imaginer les débuts de l'homínisation portent les marquent de cette étrange préférence. Je me souviens que dans les versions privilégiées qu'on nous enseignait, au temps de mes études, il était tenu pour acquis que les premiers humains se seraient dressés dans le dessein de voir au dessus des herbes de la savane. Visiblement, nous n'aurions eu de cesse de trouver matière à voir.

Que se passe-t-il si on se met à écouter ?

C'est sur un pari de ce genre que la philosophe Salomé Voegelin a écrit son livre, *Sonic possible worlds. Hearing the continuum of sound*²⁰. Dans le compte-rendu qu'il offre au livre, le philosophe Thibault De Meyer commente ainsi son projet : « En suscitant de l'intérêt pour l'art sonore, Voegelin espère éveiller chez les philosophes une sensibilité sonore. Selon

¹⁹ L'idée que les perceptions sensorielles sont spécifiques à chaque culture, très controversée au départ, revient en force chez de nombreux chercheurs. On évoquera le pionnier de ce type de recherches, Marshall McLuhan, qui avait montré que les sociétés ne pratiquant pas l'écriture sont bien plus sensibles aux sons que ne le sont les sociétés de l'écrit, qui privilégient la vue (*La Galaxie Gutenberg*, Paris, Seuil, 1968). La forme de domestication que je mentionne dans le texte est inspirée de l'analyse de l'ethnologue Jack Goody, qui l'envisageait dans notre rapport à l'écriture : Goody J., *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Voir également David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, traduit par Didier Demorcy et Isabelle Stengers, Paris, La Découverte, 2013.

²⁰ Londres, Bloomsbury, 2014.

elle, la sensibilité sonore élargit notre “vision du monde” »²¹. Et de fait, ne fut-ce que spatialement, si avec la vision le monde est en face de nous, avec les sons, nous habitons dans un environnement à 360°. Mais cela ne s’arrête pas à la simple dimension spatiale, c’est notre être agissant dans le monde qui se métamorphose. Lorsqu’on entend un son, explique De Meyer, on n’a aucune certitude quant à savoir d’où il provient et c’est ce doute qui va nous conduire à aller voir, c’est-à-dire à aller voir plus loin. « Les sons, commente-t-il, nous mettent dès lors en quête de réalité (ce qui est très différent de la quête de la vérité). » En effet, une sensibilité sonore met l’emphase sur deux aspects de l’expérience, le doute et la curiosité, au contraire de la sensibilité visuelle qui met quant à elle l’accent plutôt sur la certitude, *sur ce qui est vrai* — la vision est d’ailleurs souvent comprise comme la mesure de la vérité, « il faut voir pour croire ».

« Une sensibilité sonore nous invite donc à penser autrement la vérité. La vérité des sons n’est pas du tout une vérité-correspondance, les sons n’ont d’ailleurs pas réellement de référents. Leur vérité est une *vérité générative*, les sons deviennent vrais à mesure qu’ils changent le monde. »

Les sons sont en somme, propose Voegelin, *ouverture à des mondes possibles* et ce, sans quitter la réalité.

Les sons ne nous font pas seulement percevoir d’autres choses, ils nous font percevoir autrement. Je l’avais déjà mentionné, cette primauté accordée à la vision entre en affinité avec notre tendance à voir les choses comme séparées — et c’est ce paradigme qui a guidé longtemps les recherches de chants isolés. La vue nous permet en effet de séparer assez facilement les contours d’un corps, ce qui nous dispose à croire que le monde est constitué d’entités autonomes. Le son, étant moins bien localisé, est un flux constant. Thibaut De Meyer reprend, à la suite de Voegelin, une installation de Patrick Farmer (*This has already had a history*). Dans cette installation sonore, Farmer fait se cogner des pierres les unes contre les autres. Alors que chaque pierre peut être vue indépendamment des autres, le son des pierres n’existe que lorsque les pierres se cognent. « Les sons ne sont donc pas des choses, mais des entre-choses, des rencontres »²².

Les sons nous donnent accès aux possibles, aux « entre-choses », mais plus encore, ils étendent le spectre de ce que nous appelons (et percevons comme) réalité ; ou peut-être pourrait-on dire, l’expérience des sons

²¹ Thibaut De Meyer, « Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2015, mis en ligne le 22 septembre 2015, consulté le 23 décembre 2015. URL : <http://lectures.revues.org/18937>

²² De Meyer, *Ibid.*

amplifie celle de la réalité — ne fut ce parce qu'ils nous mettent en rapport avec l'invisible.

« A l'instant où j'ai entendu le chœur de l'aube printanière, écrit Krause, rehaussant enfin le cadre visuel avec la bande sonore adéquate amplifiée par les écouteurs, je me suis rendu compte *qu'une partie admirable de l'expérience de la réalité* avait échappé à mes oreilles inattentives ».

Il s'agit non seulement d'une amplification de l'expérience du réel, mais également, pourrait-on dire, d'une intensification, au sens d'*une saisie de l'intensité de la vie qui insiste* :

« Une sonorité *vigoureuse*, pleine et omniprésente quoique d'un équilibre délicat, *anime* la planète. Chaque lieu, avec ses vastes populations de végétaux et d'animaux, se mue en salle de concert et partout un orchestre unique en son genre interprète une symphonie sans pareille, le son produit par chaque espèce adaptée à une partie spécifique de la partition »²³.

Dans cette description que nous offre Krause, on voit ressortir ce qui relève de l'univers sonore, et qui disparaît complètement, ou presque, lorsque l'univers visuel prend le pas. Un terme va nous guider : le son dit Krause, *anime* la planète, il rend sensible l'animation du monde. Ou, peut-être pourrions-nous dire, par un léger glissement avec lequel j'ose espérer qu'il serait pleinement d'accord, que le son rend *indéniable* l'animation du monde. En d'autres mots, être attentif aux sons aurait pour merveilleux effet de nous ralentir dans nos habitudes de désanimer le monde²⁴. Le son, en quelque sorte, amplifie *pour nous* l'animation : avec le son, l'animation s'impose. Et l'on entend, avant même que les êtres dits vivants ne s'en mêlent, la vie de la terre, on l'entend trembler, on entend par leurs grondements les glaciers bouger, les sols se déplacer.

Tous les écrits de Bernie Krause témoignent de ce fait. Lorsqu'en compagnie d'un de ses collègues ils accompagnent l'ancien chef des Nez Percés, l'Amérindien Angus Wilson sur le site d'un affluent du lac Wallowa, dans le Nord-Est de l'Oregon, aucun des deux ne s'attend pas à ce que la remarque que Wilson leur a fait la veille — une allusion à leur profonde

²³ Bernie Krause, *op. Cit.*, p. 17 (les italiques sont de moi).

²⁴ Et il n'est pas étonnant que Krause évoque par ailleurs cette phrase de Proust (issue *Du côté de chez Swann*), « Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles », et lui donne toute sa portée, non pas comme les lectures convenues le font habituellement (comme une version du travail proustien sur la mémoire), mais bien comme une critique de l'illusion d'un monde inanimé et sans réels possibles (Krause, *op. cit.*, p. 160). On se souviendra également de la proposition de David Abram (*op. cit.*), dont Bernie Krause connaît le travail, et selon laquelle la question n'est pas de savoir comment certains arrivent à voir le monde comme animé, mais comment nous avons abouti à le voir comme désanimé.

ignorance en matière musicale— débouche sur une merveilleuse découverte. Alors qu'ils attendent dans la forêt, transis de froid, le retour de leur guide qui s'est éloigné, ils sentent le vent se lever.

« C'est alors que des sons qui semblaient jaillir de grandes orgues géantes nous ont brusquement engloutis. L'effet produit n'était pas exactement un accord, mais plutôt un alliage de tons, de soupirs et de plaintes de milieu de gamme qui se donnaient la réplique et mettaient parfois en résonance d'étranges rythmes lorsque leurs hauteurs tendaient à s'égaliser. Ils créaient simultanément des harmoniques supérieurs naturels complexes, accentués par le lac et les montagnes environnantes. (..) Le son sortait de nulle part et masquait le paysage sonore naturel ; nous étions incapables d'associer l'effet de réverbération avec quoi que ce soit de visible »²⁵.

Angus les emmène alors jusqu'à la berge du ruisseau. Devant eux se dresse un bouquet de roseaux, un massif commun à peine remarquable. Le vent en faisant osciller les tiges de différentes longueurs créait un effet sonore, à mi chemin entre les mugissements d'orgue et le chant d'une flûte géante. Angus coupa l'un de ces roseaux, le perça de petits trous et joua une courte mélodie : « vous savez maintenant d'où vient notre musique. C'est de là aussi que vient la vôtre. »²⁶

Lorsque nous découvrons que le monde est animé, lorsque des événements, des rencontres, des moments nous permettent de résister à la tendance à le désanimer, nous commençons à « reprendre histoire » avec lui — comme on dit « reprendre langue »—, à retrouver, dans la vitalité qu'il déploie, le chemin de notre propre histoire avec lui. Je crois que c'est cela que Bernie Krause apprend, et nous apprend, c'est à retrouver, avec le son d'un monde animé, les chemins qui font histoire avec lui. Il n'est pas surprenant que lorsque Krause décrit une plage, et décrit ce que chaque plage a de singulier qui en fait une plage reconnaissable entre toutes pour qui sait écouter, c'est son chant, son chant unique, composé par la pente de la plage — qui notamment affectera la manière dont les vagues se brisent—, la profondeur près du bord et au plus large, les courants, les matériaux qui la composent, la salinité et la température de l'eau, le climat, la saison, l'environnement terrestre immédiat, et toutes les particularités géologiques qui forgent les mélodies de la mer. La mer est composition, et le double sens du terme — assemblage et partition musicale— d'un seul coup s'avère retrouver l'unicité de son origine, dans la multiplicité quasi infinie de ce qui compose. La mer compose, chante, et elle raconte. Elle raconte des flux et des histoires, des élans actuels et des passés gardés vivants.

²⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

Gilles Deleuze, dans ses cours sur Spinoza²⁷, disait que l'on peut faire l'éthologie de tous les êtres, animaux, végétaux, minéraux (car le contraste vivant non-vivant, naturel ou artificiel ici ne veut plus dire grand-chose), car l'éthologie est la science pratique des puissances, c'est-à-dire la science de ce dont les êtres sont capables. L'éthologie est plus précisément encore, écrira-t-il plus tard, la science pratique des pouvoirs d'être affecté, une science qui définit les êtres et les choses par les affects dont ils sont capables, par la manière dont ils sont affectés et dont ils affectent²⁸.

La mer compose, et ces compositions racontent ce qui l'affecte, c'est-à-dire également les épreuves et les décompositions. Lorsque les plages des côtes de Louisiane furent inondées de la marée noire provoquée par BP, en 2010, Martyn Stewart écrivit que le bruit des vagues évoquait à présent « un bruit de succion, quelque chose de visqueux, boueux, *comme si l'eau étouffait, suffoquait* »²⁹. Il ajoute que ce qu'il entendait était bien plus frappant que ce qu'il voyait. Tout ce qui composait les rapports entre l'eau, les êtres qui l'habitent, le sable qui l'accueille, les pentes qui l'appellent et donnent de nouveaux élans aux vagues, les forces qui agencent ces dernières, entrent dans de nouveaux rapports avec la marée noire, un rapport qui décompose, qui défait les compositions, qui les affaiblit, qui tue en d'autres termes. Et la mer le chante de manière plus claire qu'elle ne le montre³⁰. Un chant funèbre voilé de noir.

Aussi peut-on également penser le répertoire de la pluie comme le répertoire de tous les êtres qui l'accueillent et avec lesquels elle engage un jeu de percussions, et de même le dira-t-on du vent, dont on ne peut entendre que les effets, quand il fait chanter les feuilles, bruisser les herbes, lorsqu'il s'engouffre dans les arbres ou se joue des roseaux le long d'un ruisseau³¹.

Souvent, ce qui nous tient le plus à cœur, ce qui nous importe, insiste dans nos rêves. Les rêves sont les histoires que nous écrivons la nuit et qui nous

²⁷ Deleuze, Gille, Cours sur Spinoza du 09/12/1980 ; http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=137

²⁸ Deleuze, *Spinoza, Philosophie pratique*, Editions de Minuit, 2004, p. 166 et suiv..

²⁹ Cité par Krause, *op. Cit.*, p. 54.

³⁰ Si je reprends les catégories proposées par Bernie Krause pour rendre compte de cette histoire, je dirais que le chant de la mer était un mélange de géophonie (les sons naturels non biologiques) et de biophonie (les sons provenant d'organismes vivants). Les sons de la mer après le désastre, relèverait alors de l'anthropophonie — en signalant, si besoin est, que cette prédominance anthropophonique signe le plus souvent l'irréversible destruction des compositions (pour cette classification des sons d'après leur origine, voir Bernie Krause, *op. Cit.*, p. 92) .

³¹ Voir à propos du vent, Krause, p. 60.

permettent de voir plus loin, de savoir ce que nous ne pouvons savoir, de dire l'indicible, de prévoir ce que notre intuition nous souffle et que notre affairément quotidien, ou les limites de notre pensée ne peuvent percevoir³². Bernie Krause, dans son livre, raconte un des cauchemars qui l'a profondément marqué³³. Dans celui-ci, il se rend dans son laboratoire où sont entreposés, sur bande magnétique, les enregistrements. A son arrivée, il constate que tous ces enregistrements ont été transposés sur des milliers de petits CD, sur chacun desquels ne figure qu'un court extrait d'une voix animale isolée du paysage sonore. Il sait que jamais il ne pourra reconstituer le puzzle. Il ne le pourra jamais pour la simple raison que tous ces paysages n'existent que parce que tous ceux qui y ont participé se sont répondus, parce que chacune de ces voix s'est sans cesse ajustée à l'ensemble et aux conditions de transmission et de réception. Les chœurs ne peuvent être reconstitués à partir d'éléments abstraits isolés. Compositions, encore.

Les sons sont les médiateurs par lesquels les êtres déploient pleinement leur puissance d'affecter. En délaissant le rapport aux sons, nous avons perdu une bonne part de nos capacités d'être affectés. Et il n'est pas déraisonnable de penser que cette perte nous affaiblit, amoindrit nos existences, diminue nos capacités de joie, nos possibilités d'être attachés au monde, nos répertoires de réciprocité, nos registres de sensibilité, c'est-à-dire la puissance de nos corps à composer avec d'autres corps, avec d'autres entités. Cette perte m'apparaît encore plus évidente lorsque je découvre, dans les écrits de Bernie Krause, tout comme dans les réponses aux questions que je lui ai posées³⁴, que la vie dans les sons transforme son corps et ses sensations, comme une peau de tambour, capable de répondre à la moindre variation : à propos du son du vent ayant fait vibrer, à la limite d'un champs du nouveau Mexique, deux petits morceaux de fil de fer barbelé « parfaitement enroulés pour chanter », il dit que le fait de réécouter les résonnances chaudes et sèches, leur ton épais de hauteur moyenne, même des années après, lui sèche les lèvres³⁵. Ce que l'image un peu pauvre de la peau de tambour tente d'évoquer, c'est le fait qu'a eu lieu un événement, une métamorphose, une composition nouvelle de rapports et de forces entre des êtres profondément différents, un être humain, des technologies d'enregistrement, des fils de fer barbelé, un vent soufflant dans les champs, et tout un paysage de chaleur, de sécheresse, de hauteurs

³² Nathan, Tobie, *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011.

³³ Bernie Krause, *op. Cit.*, p. 39.

³⁴ Voir *infra*.

³⁵ *Ibid.*, p. 62.

et de plaines, d'arbres, de plantes, de rochers et de terre. La vie. On ce qu'il en reste et que Bernie sait encore trouver.

Vinciane Despret
Département de Philosophie
Université de Liège