

Phonographies et lieux communs.

pali meursault

Publié dans Tacet n°4 « Écouter l'Utopie », Paris, 2015

It is not down on any map; true places never are.

— Hermann Melville, *Moby Dick*

Derrière les appellations de *field-recording*, de *phonographie* ou de *microphonie* se construisent une variété d'approches de la prise de sons. Qu'il s'agisse de construire des paysages sonores, de témoigner d'une écologie, de documenter une situation, un évènement ou un environnement ou bien encore de produire une matière électroacoustique sans se borner aux quatre murs d'un studio, les éthiques et esthétiques phonographiques sont nombreuses et parfois divergentes. Au juste, si les terminologies semblent échouer à circonscrire une discipline, la démocratisation des outils d'enregistrement a bel et bien contribué à faire émerger de nouvelles pratiques phonographiques, à la croisée de l'anthropologie sonore, de l'art radiophonique, de l'audionaturalisme ou des musiques expérimentales. Le microphone et le support de fixation du son en constituent les dénominateurs communs les plus évidents, mais les aspects techniques (on pourrait également citer la portabilité et l'autonomie des machines) restent cependant insuffisants pour interroger ces pratiques. Là où le terme de « field-recording » (comme son équivalent francophone « enregistrement de terrain ») évoque une méthodologie et une approche technique par opposition à l'enregistrement de studio, la « phono-graphie » – parente sonore de la photographie – met l'accent sur l'enjeu que représente l'écriture pour le support, tout en marquant la filiation d'une histoire commencée avec l'invention du phonographe. Quelles que soient les préférences terminologiques, à partir d'un point de vue subjectif et à travers le filtre technologique, l'enregistrement de terrain implique dans tous les cas une confrontation avec le réel. Ce que l'on peut ainsi voir de commun à ces formes d'écriture du son et d'usage des techniques d'enregistrement, c'est le fait de tisser une relation avec des environnements et avec des lieux. Que ceux-ci correspondent à des réalités topographiques et soient précisément localisables, qu'ils renvoient à des espaces génériques ou à des évocations symboliques, la réflexion sur les pratiques de phonographies n'implique pas moins d'en interroger la géographie à l'œuvre.

Comment, alors, aborder de manière théorique, esthétique et critique les imaginaires topographiques et spatiaux que véhiculent les pratiques actuelles de l'enregistrement de terrain ? Quels sont les « lieux » de la phonographie ? Et comment la relation avec ceux-ci, comment le point de vue à partir duquel ils sont éprouvés se construisent-ils ? Hormis certaines démarches bioacoustiques qui peuvent intégrer la collecte de données sonores à l'intérieur du cadre de méthodologies scientifiques, et dont l'épistémologie mériterait en soi une analyse, la phonographie implique nécessairement la relation singulière et subjective d'un preneur de sons avec l'environnement. On trouvera pourtant, parmi le vaste catalogue de productions sonores se réclamant du field-recording ou de la phonographie, certaines évocations et certains lieux récurrents, de la jungle à l'usine, qui témoignent plus largement d'une culture et d'un imaginaire communs. Entre singularité et généralités, entre objectivité documentaire et perception subjective, que la phonographie nous dit-elle exactement des lieux qu'elle enregistre ? Et que nous dit-elle d'autre ?

Phonographies documentaires.

Approchant la question phonographique dans son livre *Musique et document sonore*, Pierre-Yves

Macé se concentre davantage sur le procès de décontextualisation du son en tant que tel, plutôt que sur la production d'une relation spécifique à un environnement. Pour lui et dès le départ, l'enregistrement du réel est catégorisé comme « opération documentaire », par opposition à l'écriture musicale. Le développement de sa thèse ne laisse que peu d'occasion aux œuvres de son corpus de bousculer ses catégories d'analyse. Si la question du lieu y est bel et bien formulée, c'est à l'arrière-plan de « l'avoir-lieu » dont témoigne le document phonographique (Macé, 2012 : 76 *et seq.*). L'homogénéité de la grille de lecture de l'auteur est ainsi maintenue de bout en bout et le mélange des genres, entre musique et document, n'est possible qu'au prix de l'inflexibilité de ces indentifications. Momentanément, les œuvres de Luc Ferrari ou de Knud Viktor semblent venir perturber ces démarcations conceptuelles, lorsque les paysages phonographiques nécessitent de convoquer un vocabulaire musical pour les décrire, indiquant qu'il n'est plus possible de confondre l'œuvre avec sa réalité médiatique, ni de la faire tenir à l'intérieur de la catégorie documentaire. La consistance de celle-ci est cependant raffermie dès le passage suivant (au prix, toutefois, d'un grand écart entre Viktor et la musique électronique de Matmos) le document ressurgissant avec l'altération perceptible de l'enregistrement et son découpage par le *sampling* (*Idem* : 81 - 88). Certaines des questions qu'auront pu susciter la singularité du lever de soleil de *Presque rien* de Ferrari ou des enregistrements d'escargots de Viktor restent ainsi en suspension : la littéralité et la non-détermination de l'écriture phonographique de Ferrari rendent-elles la pièce moins musicale et moins composée pour autant ? Les agrandissements perceptifs de Viktor n'engagent-ils pas un rapport instrumental au microphone ? L'opération de prélèvement documentaire suffit-elle pour qualifier ces travaux et l'expérience d'écoute que l'on peut en faire ?

Pour Macé, il semble difficile de concevoir qu'un enregistrement du réel puisse échapper à sa condition documentaire, la phonographie serait en quelque sorte condamnée à dire la « vérité ». Son analyse de *Brokenhearted Dragonflies* de Tucker Martine (*Idem* : 126) en témoigne : la phonographie est bel et bien soumise à la vérité, et la preuve en est qu'elle peut mentir ! Le choix de cet enregistrement peut paraître opportun pour soutenir l'analyse, dans la mesure où le livret accompagnant l'édition du disque se réclame d'une certaine authenticité documentaire, assurant reproduire exactement le phénomène entendu sur le terrain¹. Par un étrange renversement, c'est l'in vraisemblance de cette assertion dans le cas du travail de Martine qui permet à Macé de maintenir la catégorisation documentaire de l'enregistrement de terrain comme preuve de l'existence de la source. De même que le *sampling* chez Matmos témoignait d'une manipulation proprement médiatique, c'est la possibilité de la production d'un « faux » par Martine qui cette fois valide le découpage conceptuel proposé par l'auteur. Sans dénier au preneur de son ses intentions créatives, et à la condition de reconnaître en bas de page que Ferrari, dont le « lever du jour » ne prétend à aucun moment dire la vérité sonore du port de Vera Luka, doit quant à lui être cru « sur parole », Macé en est cependant amené à considérer la phonographie en fonction de sa « transparence » documentaire (*Idem* : 129). Et en effet, que dire alors de la réalité documentaire de productions phonographiques comme celles de Francisco López, dont même les titres *Untitled #x* semblent vouloir rompre le rapport de continuité entre la source et sa fixation sur support ? En faisant de la transparence à la source une valeur supérieure de l'objet phonographique, Macé prive la phonographie des variations propres à la matière et à l'écriture électroacoustique, dont transparence et opacité pourraient à égalité constituer des motifs légitimes. Prenant le contre-pied de cette conception, López a eu l'occasion de se départir de l'approche documentaire en commentant sa propre pièce *La Selva* dans son court essai "*Environmental sound matter*". Contrairement à beaucoup ses œuvres sans titre, celle-ci peut sembler particulièrement « localisée », tant par rapport à un lieu déterminé qu'à une taxinomie de sources naturalistes identifiées. Malgré ou à cause de cela, López précise que l'objet phonographique *La Selva* ne doit pas être confondu avec la réserve naturelle du Costa Rica qui porte le même nom, ni aucune écoute de phonographie avec l'expérience réelle d'un lieu. Arguant que l'idée de reproduire un environnement sonore ne vaut guère mieux, en matière de contact avec la nature, que la construction d'un zoo, il renonce à l'illusion du réalisme et à l'objectivisme bioacoustique au profit de l'approche d'une matérialité sonore et musicale. La démarche

phonographique de López relègue la documentation naturaliste que pourrait malgré tout représenter sa composition du côté des « effets secondaires », préférant revendiquer son héritage de la musique concrète et de Pierre Schæffer. Pour lui, la confrontation au réel et l'écoute de la nature sont avant tout une occasion « d'expansion et de transformation de nos conceptions de la musique » (López, 1998), et son geste de preneur de son s'inscrit dans un travail de composition. À la continuité documentaire entre la source sonore et son inscription phonographique, il substitue ainsi la rupture acousmatique : la phonographie devient le support d'une nouvelle expérience d'écoute, qui ne constitue pas une reproduction du réel mais en transmet les intensités.

La jungle n'est pas la jungle.

En suivant les réflexions de López sur *La Selva*, nous sommes amenés à compliquer la relation que la phonographie entretient avec ses « lieux ». Il s'agit tout d'abord de considérer le lieu physique auquel se confronte le preneur de son, dont la spécificité n'est pas réductible à ses coordonnées géographiques et temporelles : celle-ci dépend aussi du point de vue et de la relation singulière qui s'établit entre le corps écoutant et l'environnement lui-même. Comme le remarque López, les conditionnements de la technologie d'enregistrement et les déterminations physiologiques et culturelles de la perception produisent déjà des « transfigurations » de ce que l'on appelle le réel. La variété des intentions documentaires, scientifiques, patrimoniales ou musicales à travers lesquelles s'élabore un geste et se définit le positionnement d'un preneur de sons au sein d'un environnement est ainsi à compter au premier plan de telles déterminations. À l'autre bout du processus de décontextualisation phonographique, il s'agit également d'interroger le lieu de l'écoute, publique ou domestique, en ce qu'il est à son tour conditionné par des standards techniques, des réalités architecturales ou sociales, et constitue aussi le reflet des dispositions culturelles de l'auditeur. La phonographie se tient ainsi entre deux lieux matériels distincts : « *La Selva* is not *La Selva* », jungle déterritorialisée puis reterritorialisée sur le support et dans l'écoute. L'expérience de l'auditeur ne saurait être confondue avec l'expérience du lieu, la phonographie n'en communique pas de vérité particulière, elle ne le documente pas. Une multitude d'objets et de discours peuvent bien en orienter les modes de perception, l'enregistrement ne fournit pas par lui-même les clés d'une compréhension objective de la réalité d'un lieu ou d'un phénomène sonore, elle n'en livre qu'une impression, elle n'en transmet que des intensités *analogues*. Et si l'écoute nous plonge bel et bien dans un espace sensible, qui emprunte à la fois au lieu réel et à l'illusion stéréophonique, elle ne se confond pas avec le premier ni ne se réduit au second. La jungle à laquelle nous accédons depuis notre salon à l'écoute de sa transposition phonographique est devenue une jungle idéale, une jungle sans sol : utopie de jungle dont nous pouvons confortablement reconduire l'expérience acousmatique.

Tout enregistrement sonore ou visuel porte la trace d'un « avoir-lieu », qui ne saurait jamais attester tout à fait de l'évènement passé mais postule nécessairement que *quelque chose* s'est passé (fusse une falsification de la réalité). Ce qui vaut pour la temporalité médiatique, sur laquelle Macé construit d'ailleurs une part de son analyse, est également vrai de la territorialité de l'enregistrement de terrain, qui ne livre pas de preuve tangible du lieu d'origine, mais nous conduit forcément à postuler un « ailleurs », qui s'articule avec le « ici » de l'écoute. Ainsi, l'interrogation portée sur les lieux de la phonographie ne peut se contenter d'établir la cartographie des endroits favorisés des preneurs de sons ou de dresser le tableau des typologies territoriales de l'enregistrement sonore. Elle doit aussi questionner la manière dont la phonographie produit cet ailleurs, en tant que destination, mais aussi en tant qu'imaginaire : de quelles extériorités, de quelle étrangeté s'agit-il ? La question se pose en fonction de celle de l'ici : à quelle position sociale et géographique, à quelle communauté culturelle cela fait-il référence ? Au juste, rappeler que toute pratique phonographique entretient une relation au déplacement et au voyage pourra sembler une évidence. En faisant l'hypothèse d'un monde dont il s'agit de renouveler la perception, la phonographie engage un mouvement qui va à sa rencontre. Qu'il s'agisse d'un voyage vers des contrées lointaines (comme dans le cas de *La Selva*), d'un déplacement de la perception du quotidien (comme avec l'anecdotisme du *Presque rien*) ou

encore d'une approche microscopique de la matière sonore (on peut penser aux enregistrements botaniques de Michael Prime), la phonographie témoigne toujours une forme d'*exotisme*, au sens littéral du terme : elle cultive un goût pour le dehors. Notion problématique, l'exotisme mérite qu'on s'y arrête pour l'étudier avec soin : le preneur de son, l'artiste sonore voyageur, le « promeneur écoutant » emprunteraient-ils certains des traits du touriste ou de l'explorateur ?

Explorations.

En faisant reposer son archéologie de la pratique du field-recording sur la figure tutélaire de l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier, Alexandre Galand fournit quelques éléments pour décrire le collecteur de sons en voyage (Galand, 2012 : 10). La pratique phonographique contribue ainsi à renouveler notre vision du monde en se démarquant radicalement de la conception macroscopique des économies coloniales, en y opposant l'expérience sensible, l'échelle du corps et l'appréhension des détails de la vie quotidienne. Mais la collection d'albums analysée par Galand démontre sans détour que l'ici et l'ailleurs n'ont pas changés de place : les 100 disques présentés dans le livre font visiter de très nombreux pays sur tous les continents, mais la grande majorité des auteurs, audionaturalistes, ethnomusicologues et compositeurs reste composée d'hommes, blancs et occidentaux, principalement d'Europe de l'ouest et d'Amérique du nord. À notre géographie phonographique, un tel constat impose de considérer les modalités d'accès au monde, l'orientation des déplacements et des mouvements qui vont à sa rencontre. Il nous invite également à étudier la dans quelle mesure la phonographie peut constituer une pratique culturellement « située », en termes de race, de genre et de classe³ ; et dans quelle mesure les catégorisations sociologiques valables pour les auteurs peuvent également être transférées aux auditeurs. Quoi qu'il en soit, on peut dire avec certitude de la phonographie que si elle entreprend de transformer et de renouveler la perception du monde, elle hérite également de manières de le concevoir qui sont culturellement prédéterminées.

À cet égard, le travail de l'anthropologue américain Michael Taussig permet de contribuer à une historiographie critique des pratiques phonographiques. Son ouvrage *Mimesis and Alterity*² propose une analyse des interactions culturelles nées de la découverte des indiens Cuna, à Panama, par les ethnologues occidentaux du début du 20^{ème} siècle. Portant notamment son regard sur la fabrication de fétiches par les indiens ou sur l'usage de la photographie et de la phonographie par les explorateurs, Taussig est amené à décrire le régime complexe de production d'assimilations et de différenciations culturelles de part et d'autre de cette confrontation. Articulant les deux thèmes inséparables du livre, il démontre comment *mimésis* et *altérité* vont de pair : comment la découverte et la recherche de l'*autre* impliquent aussi la production du *même*, et comment, inversement, la possibilité de similitudes entre occidentaux et indiens porte la trace, dans le regard colonial, de la confirmation d'une altérité radicale. L'histoire de l'exploration du territoire Cuna est notamment animée durablement par la recherche d'hypothétiques « indiens blancs », aux yeux clairs et aux cheveux blonds, que la rumeur situe dans des régions toujours plus reculées. Taussig consacre un chapitre à cette quête mythique, qui l'amène à concevoir que ressemblance et étrangeté, mimétisme et altérité, ne constituent pas deux réalités séparées mais deux « moments » d'un même phénomène qui « s'énergisent mutuellement, (...) plus l'autre est perçu “comme nous”, plus grande est l'altérité produite, et vice-versa » (Taussig, 1993 : 174). Suivant le même mouvement, l'étude des usages coloniaux du phonographe nécessite de ne pas s'arrêter à l'analyse des effets qu'il produit sur les indigènes. Pour Taussig, « la question plus importante tient à la fascination de l'homme blanc pour la fascination (des indiens) envers ces machines aux capacités mimétiques » (*Idem* : 198). Alors que la photographie constitue, dans le cadre de ces expéditions, un outil de légitimation d'une forme d'objectivité scientifique, l'usage du phonographe, qui occasionne à maintes reprises la mise en scène filmée de l'étonnement autochtone devant la reproduction sonore, à trait à la magie. À l'image de Nanook, l'esquimau du film de Robert Flaherty qu'une scène montre voulant manger le disque du gramophone quand il entend le son sortir du pavillon, la fascination des indiens Cuna est

instrumentalisée afin de reconduire l'émerveillement primitif de l'homme blanc pour la magie de ses propres machines de reproduction. Et en effet, si l'homme occidental moderne ne se permet plus, au 20^{ème} siècle, de s'émerveiller comme Edison entendant pour la première fois le cylindre de cire lui répéter la chanson "*Mary had a little lamb*", les indigènes deviennent une figure de l'altérité sur laquelle transposer ce choc sensoriel primordial, au même titre que le chien écoutant « la voix de son maître » et les petites filles représentées dans les publicités pour le phonographe (*Idem* : 205).

Corps utopiques, Corps mimétiques.

Les pratiques contemporaines de phonographie ne semblent pas devoir échapper à cette dimension de l'histoire de l'enregistrement et de la reproduction sonore. La recherche et la construction d'un ailleurs, la culture d'un goût pour l'inouï et l'étrangeté sonore devenant des manières de rejouer le choc perceptif primordial de l'écoute du son décontextualisé. Avec l'invention phonographe, en effet, le son fixé a pu pour la première fois être entendu de manière « acousmatique », c'est-à-dire en rompant le rapport avec la source qui le produit, inaugurant l'accès à un régime de perception radicalement différent de l'expérience aurale quotidienne. Quoique nos cultures d'auditeurs nous aient largement habitués à cette manière d'entendre, et quoi qu'il faille peut-être chercher toujours plus loin, ou plus profond, les moyens de renouveler notre étonnement pour la machine parlante, la fascination persiste en ce que l'enregistrement nous confronte à la fois à la production d'une écoute singulière et à une reproduction du réel, à l'altérité et au mimétisme, à l'ailleurs et à l'ici. Ainsi le voyage du preneur de sons, l'exotisme phonographique auraient-ils comme destination première la recherche de l'étrangeté et de l'altérité nécessaire pour soutenir et autoriser l'émerveillement acousmatique, ainsi l'écriture phonographique aurait-elle pour objet d'énoncer *une deuxième fois* la décontextualisation sonore. Pour l'auditeur, le voyage à bien lieu, sous la forme d'un mouvement vers l'altérité, d'un déplacement de l'écoute. Le voyage à la rencontre du monde est devenu un voyage à l'intérieur du corps, pour lequel la phonographie tient lieu de véhicule à la recherche de cet émerveillement premier, et d'un état de perception qui ne peut se concevoir que comme fondamentalement *autre*. L'utopie de jungle qui se forme à l'écoute de *La Selva*, l'ailleurs fantasmatique vers lequel la phonographie nous conduit pourraient alors être à chercher dans le corps lui-même, dans ce corps qui constitue justement pour Michel Foucault « le lieu de naissance de toutes les utopies » (Foucault, 2009 : 18). À la fois producteur de mimétisme et d'altérité, l'enregistrement sonore, d'un même mouvement, nomme le corps et l'invite à sortir de lui-même : il est tout d'abord un miroir tendu au corps, qui matérialise « l'avoir-lieu » d'une écoute, témoigne qu'un autre corps a déjà entendu. Chez Foucault c'est le cadavre qui tient lieu de miroir et nous enseigne l'unité et la « *topie* impitoyable » de notre propre corps (*Idem* : 19, 1). En préservant les voix et les sons au-delà de la mort, le son fixé s'apparente lui aussi à la dépouille des corps. Dès l'invention du phonographe, cette relation de l'enregistrement avec la mort a profondément nourri la fascination d'Edison, dont Philippe Baudoin a récemment édité et commenté les recherches « nécrophoniques » (Baudoin, 2015). Mais l'enregistrement se situe également au-delà du corps, il abolie la topologie de l'ici et maintenant et fait naître l'utopie dans l'écoute. Ainsi, pour Edison, il ne constitue pas seulement la possibilité morbide de préserver les corps à l'intérieur du document phonographique, mais aussi l'occasion d'initier une communication avec l'autre monde.

Les pratiques actuelles de l'enregistrement de terrain portent souvent la trace de cet enjeu corporel de l'expérience phonographique, pour laquelle le support de fixation du son constitue, dans le sens très littéral du *médium*, une manière de relier deux corps. L'usage de l'enregistrement « binaural » en est certainement l'un des exemples les plus parlant : par cette technique de disposition des micros à la hauteur des oreilles du preneur de sons, de telle sorte que l'espace de la boîte crânienne reproduise le réalisme d'une perception tri-dimensionnelle, il s'agit bel et bien de prêter ses oreilles à l'auditeur. Bien que, de son côté, López se départisse d'une équivalence aussi simple entre l'expérience du lieu et l'expérience de l'écoute décontextualisée, il n'en termine pas moins son commentaire de *La Selva* en insistant sur l'effort d'écoute auquel l'auditeur doit consentir, et qui

constitue le reflet de l'écoute profonde auquel il s'est lui-même livré sur place (López, 1998). Qu'il s'agisse d'emprunter les oreilles d'un preneur de sons ou de s'exercer à une forme d'écoute analogue à la sienne, la phonographie invite ainsi l'auditeur à un mimétisme corporel, grâce auquel peut s'élaborer l'expérience d'une altérité perceptive : dans le corps même, la production du différent est fonction de la reproduction du même – « et vice-versa », pourrait sans doute ajouter Taussig. Entre le corps de l'auteur de phonographie et celui de son auditeur, corps que nous avons entrevus comme culturellement déterminés et situés, ce mimétisme est-il sans doute rendu possible par la parenté qu'ils entretiennent. C'est en effet parce que d'une certaine manière ils se ressemblent, parce qu'ils partagent une même culture et une histoire commune des productions de la perception et de la subjectivité qu'ils peuvent se livrer à cet exercice commun. De même que Peter Szendy élabore sa conception de l'écoute sur la nécessité d'une mise en partage, la phonographie ne peut être comprise sans l'adresse formulée par l'auteur à son futur auditeur. Si de son côté le philosophe n'aborde pas explicitement les déterminations culturelles qui rendent ce partage possible, l'anecdote sur laquelle il fait reposer sa réflexion rend tout à fait implicite la parenté des corps : accompagné de son oncle, c'est à sa cousine qu'il fait découvrir la musique de Bartók (Szendy, 2009 : 18).

Auteurs et auditeurs des pratiques phonographiques seraient ainsi reliés, corporellement et culturellement par la communauté d'un « nous », dont la réalité serait quasiment familiale. Cette culture commune détermine nos manières d'user du monde et de le percevoir, elle détermine aussi notre capacité d'accès à ses ressources matérielles et sensibles. Si la phonographie constitue une occasion d'agir sur ces conditionnements de nos manières d'entendre, sans doute ne peut-elle le faire aussi bien qu'en prenant la mesure de l'héritage d'une culture occidentale dominante, qui organise la géographie du monde sensible entre l'expression du « nous » et la perception de « l'autre ». En ce sens, le « voyage » phonographique est aussi ce qui doit nous permettre de questionner l'endroit d'où nous partons, et l'hypothèse d'un « ailleurs » ce par quoi nous pouvons remettre en cause l'évidence d'un « ici ». De la conscience des déterminations de notre point de vue sur le monde il s'agit de tirer un exercice réflexif, au fil duquel il devient possible de problématiser et d'aborder de manière critique la production de nos subjectivités et des technologies dont nous nous servons pour voir ou écouter.

Notes :

- 1 Il faut accorder à Macé que les années 1990-2000 ont vu beaucoup d'éditions de field-recording revendiquer l'authenticité ou l'absence de traitement sonore. Mais plutôt que tromperies délibérées sur la marchandise, il est peut être intéressant d'y voir une fascination fondamentale pour les « effets de réel » de la reproduction sonore.
- 2 Auteur quelque peu « boudé » en France, aucun des ouvrages de Michael Taussig n'ont été traduits jusqu'à présent. Il faut cependant noter que la revue *Poli-Politique de l'image* proposera en 2015, dans son numéro 11, « *Politiques sonores* » (Boidy *et al.*, 2015), une traduction de l'un des chapitres de *Mimesis and Alterity*, « *The talking machine* », auquel nous faisons largement référence ici.
- 3 À travers l'ouvrage de Galand, et si tant est qu'on puisse le considérer comme un corpus suffisant pour procéder à une telle catégorisation sociologique, la surreprésentation blanche, occidentale et masculine ne fait aucun doute. En ce qui concerne la classe sociale, il pourra sembler évident qu'outre l'accès à la technologie, l'auteur de phonographies dispose d'un certain capital éducatif et

culturel. À ces égards, il faut également remarquer que la phonographie n'est que le reflet d'une réalité plus globale de la musique et des arts médiatiques.

Bibliographie :

MACÉ P-Y. (2012), *Musique et document sonore, enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Paris, Les Presses du Réel.

López F. (1998), *Environmental sound matter*, <http://www.franciscoLópez.net/env.html> [consulté le 6/04/2015].

GALAND A. (2012), *Field Recording, L'usage du monde en 100 albums*, Marseille, Le Mot et le Reste.

TAUSSIG M. (1993), *Mimesis and Alterity*, London, Routledge.

BOIDY M. et al. (2015), *Politiques Sonores*, Paris, Poli.

FOUCAULT M. (2009), *Le Corps Utopique, les Hétérotopies*, Paris, Lignes.

BAUDOIN P. (2015), *Machines Nécrophoniques*, préface à EDISON T., *Le royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Millon.

SZENDY P. (2009), *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.