

De l'écoute universelle à l'écoute singulière

— pali meursault

Publication originale en anglais dans *Grounds for Possible Music, Errant Bodies, Berlin, 2018*

De la musique concrète à la musique Shadok

Produit en France à la fin des années 1960 par le Service de la Recherche de l'ORTF, le dessin animé *Les Shadoks* est notamment resté fameux pour avoir introduit les expérimentations de la Musique Concrète auprès de la très grande audience de l'audiovisuel public. La bande-sonore, constituée d'un mélange encore inédit à la télévision d'effets de bruits et d'instruments, était orchestrée par un élève de Pierre Schæffer, Robert Cohen-Solal. Au cours de la deuxième année du feuilleton, les Shadoks, personnages veules et stupides réfugiés sur la lune, attaquent la terre occupée par les sympathiques et intelligents Gibis, à l'aide d'armes musicales. La musique des Shadoks (par opposition à celle, sophistiquée et harmonieuse, des Gibis) consiste « en grande partie à faire du bruit avec n'importe quoi. Car (...) pour une oreille bien exercée, il n'y a pas de bruit qui ne puisse être entendu comme une musique¹ ». Si les auteurs s'amusaient à donner une connotation ridicule à ce bruitisme, ils le plaçaient néanmoins au cœur de tout le feuilleton. De son côté, lorsque Pierre Schæffer entreprenait de refonder méthodiquement la nouvelle culture musicale, il résistait, à chaque page de son *Traité des Objets Musicaux*, aux expérimentations trop hasardeuses. Dans un entrefilet rapide, seulement entre deux tirets, il y reconnaissait malgré tout « l'étonnant pouvoir d'adaptation de l'oreille musicale² », mais seulement pour s'inquiéter du risque de voir passer à la postérité des œuvres construites en dépit d'une nécessaire exigence de rigueur et d'intelligibilité. Il me semble, au passage, que beaucoup des influences et des innovations qui font toute l'importance de la Musique Concrète trouvent leur fondement dans cette tension discrète (qui a peut-être aussi participé de l'amertume plus tardive de Schæffer) : entre labeur d'invention rigoureux et contribution au renouvellement du n'importe quoi sonore.

Quoi qu'il en soit, dans leur précieuse bêtise, les Shadoks nous indiquent aussi qu'à chaque fois que nous parlons des sons, nous parlons en réalité de l'écoute. C'est-à-dire pas seulement une posture esthétique ou une conception philosophique de l'écoute (telles qu'on les retrouve interrogées chez Cage et d'autres à la même époque) mais une construction tout à fait matérielle, tout à fait concrète de la subjectivité auditive – dans le cas des Shadoks : une fabrication à coups de marteau.

Musica Universalis

Les micros, les amplificateurs, les haut-parleurs, tous les périphériques qui conduisent le signal audio sous une forme électrique ou numérique ont été conçus pour un auditeur percevant les fréquences de 20 à 20.000 Hertz et les amplitudes selon une dynamique instantanée de 80 décibels. On a tendance à considérer ces paramètres, et bien d'autres encore, comme étant représentatifs d'une capacité auditive moyenne. Mais en réalité les déficiences liées à l'âge, la réalité sociale de l'exposition au bruit ou les handicaps ne viennent pas nuancer ce résultat. Ce qu'on y laisse paraître des variations subjectives n'a de place que lissée dans la modélisation objective. Les machines ne sont pas conçues pour s'adresser à un auditeur *moyen*, mais à un auditeur *idéal* dont l'écoute est (humainement) « parfaite ». Son oreille universelle ne se contente pas de représenter l'oreille en général, elle voudrait englober toutes les oreilles existantes. Les normes technologiques se veulent ainsi universelles et, pour cette raison, se prétendent absolument inclusives : si le son produit est universellement sonore, les oreilles déficientes et singulières ne l'entendront pas moins bien que d'habitude.

1 RICHEZ, R. et ROUXEL, J., *Les Shadoks*, deuxième série, ORTF, 1969.

2 SCHÆFFER, P., *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966, p. 21.

La notion, infiniment débattue, de « fidélité » repose sur les épaules de cet auditeur idéal des technologies de reproduction sonore : c'est à son oreille à lui qu'il s'agit d'être fidèle. Beaucoup d'artistes sonores choisissent cependant de laisser ces discussions aux théoriciens et aux ingénieurs, préférant revendiquer une relation instrumentale aux micros et aux appareils, d'autant plus lorsque leurs pratiques électroacoustiques ou d'enregistrement de terrain accordent une place centrale et un rôle créatif à ces outils. Par opposition au paradigme médiatique de la reproduction du son, le paradigme instrumental de la production de la musique accorde une place plus importante, et sans doute plus confortable pour un.e artiste, à la subjectivité. De simples paramètres à l'intérieur d'un modèle universel, auteur.e et auditeur/trice gagnent de plein droit le statut de sujets à l'intérieur d'une relation. À cette condition, il leur sera permis de prendre part aux débats en parlant à la première personne plutôt qu'au nom de l'auditeur idéal.

Pour autant, avec les Lumières mais bien avant l'électricité, la musique a elle aussi entrepris de façonner son idéal d'une oreille universelle. En occident, le système tonal a ainsi longtemps imposé l'absolutisme de ses lois universelles, tandis que la musicologie classique accompagnait le mouvement en s'appliquant à la seule analyse formelle et rhétorique de la vérité musicale. En musique comme dans tous les arts, la pensée des Lumières a enfanté le sujet Universel à partir duquel se mesure toute perception. Autour de l'homme de Virtuve, le monde sensible rayonne en faisceaux de perspectives. Les pensées critiques le bousculent depuis deux siècles, mais il résiste et tient encore sa place, bien ancrée dans nos cultures occidentales : n'est-ce pas lui qui soufflait à Pierre Schæffer de soumettre les expériences sonores à la raison et à l'intelligibilité ?

La Musique Concrète ne s'est saisie qu'en partie de l'occasion de redonner aux sons musicaux des significations nouvelles et de s'affranchir plus radicalement du formalisme abstrait de la culture musicale classique. Avec elle, les sons pouvaient redevenir des choses : des marteaux et des clous, des images, des poids... Peut-être : n'importe quoi. C'est-à-dire : des singularités, des puissances concrètes, des signes nouveaux, et autant d'occasions d'interroger l'écoute à travers la multitude des formes de ses relations au monde. Mais la Musique Concrète a également pris le parti de la discipline, il a donc fallu « réduire » la prolifération des choses à l'écoute, tout en préservant l'écoute dans sa relation à la musique. Les formes de la Musique Concrète étaient incontestablement nouvelles, mais elles sont restées appuyées sur le socle de la raison, elles se sont abritées dans l'institution des pratiques. Les formes étaient nouvelles, mais elles s'adressaient toujours au même auditeur idéalisé par la Culture légitime, et l'Auteur non plus n'avait pas changé de costume.

L'Autre de l'écoute

L'universalisme est une manière pour la culture dominante de s'instaurer en absolu, et d'ainsi se soustraire aux questions qui en interrogeraient les significations, le rôle social et la production à l'intérieur des subjectivités. Il survit dans nos cultures occidentales à chaque fois que nous définissons l'autre par sa non-identité au modèle : la femme comme non-homme, le noir comme non-blanc ou le sourd comme non-entendant. L'autre se voit ainsi défini dans sa réalité sociale et anthropologique en fonction de la déviation qui l'éloigne de la norme incarnée par le sujet universel, tandis que ce dernier échappe au regard parce qu'il se confond avec le point de vue. Ce n'est donc qu'à l'aune d'un retour réflexif qu'on sera tenté de dresser le portrait de cet homme blanc, qui entend les fréquences de 20 à 20.000 Hertz.

Dans son ouvrage *Silent Poetry*, Nicholas Mirzoeff produit un tel travail réflexif et contribue à une épistémologie du regard anthropologique. En s'intéressant à la culture visuelle des sourds dans la France du 19^e siècle, il fait apparaître certains des éléments constitutifs du modèle universel de la normalité entendant. Son étude porte sur la manière dont les peintres et sculpteurs sourds ont investis les arts visuels afin de légitimer une place qui ne soit pas singularisée par le handicap, se

heurtant en chemin à l'universel « oraliste » des Lumières. Selon l'anthropologie kantienne, en effet, le langage constituait la seule voie d'accès possible à la raison. Sur cette base, la pensée oraliste travailla à bannir la langue des signes pour contraindre les sourds à un apprentissage basé sur la parole, à défaut duquel ils se verraient exclus « non seulement de la raison, mais de la communauté humaine³ ». En portant son regard sur la culture des sourds, Mirzoeff nous invite à considérer comment sont produits et incorporés les déterminismes normatifs qui organisent nos perceptions, et comment la normalité entendante en vient à se définir, en creux, par sa non-appartenance à la minorité sourde. Il met ainsi à jour est un versant alternatif des Lumières, selon lequel la subjectivité n'est plus modelée par un idéal universel, mais produite par la relation à l'autre, car au final : « Il n'existe pas de sujet universel : chacun d'entre nous est l'Autrui d'un autre. La perception n'est qu'un produit de l'individu humain à travers le dialogue qu'il entretient avec Autrui.⁴ »

La perception, la culture de l'écoute et la création musicale, pourraient alors être abordées, réinvesties comme productions singulières, mais à condition d'œuvrer, d'un même mouvement, à la déconstruction du sujet universel. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont nourris une ambition comparable pour le travail philosophique, rappelant que « toute création est singulière, et [que] le concept comme création proprement philosophique est toujours une singularité. Le premier principe de la philosophie est que les Universaux n'expliquent rien, ils doivent eux-mêmes être expliqués⁵ ».

Les sons ne sont pas muets

Ce travail explicatif, interprétatif et analytique, c'est aussi celui que la musicologie critique a placé au cœur de ses enjeux. Rompant avec le formalisme abstrait qui avait érigé la musique classique allemande et italienne en absolu et en universel, il s'est agi pour une nouvelle génération de musicologues d'interroger les sons musicaux dans leurs significations, à travers les régimes de signes qui exprimaient et reproduisaient les marqueurs sociaux-culturels à l'intérieur même des formes musicales. Dans cette veine, Susan Mc Clary a travaillé durant les années 1980 et 1990 à introduire les questions de genre et de sexualité – mais aussi celles de colonialisme, de race, de classes sociales et de hiérarchies culturelles – comme catégories utiles de l'analyse musicale.

L'ethnomusicologie avait depuis longtemps tracé le chemin de l'analyse de l'expression des valeurs communautaires par la musique. « Lorsque les images musicales sont produites dans un contexte étranger aux nôtres, celles-ci nous sont souvent opaques et ne nous engagent guère à penser qu'il y aura là un accès à des significations universelles ; de fait on perçoit plus facilement dans ces musiques les nombreux niveaux de médiation sociale⁶. » Mais lorsqu'elle entreprit de dévoiler la construction sociale et historique des universaux de notre culture musicale, la musicologie critique et féministe s'est attelée à une tâche nouvelle et ardue, car « une chose est de reconnaître le fondement social des activités de sociétés éloignées, une autre est de s'engager dans l'analyse de la relativité de nos propres habitudes de pensée⁷ ».

Aujourd'hui, avec presque trois décennies de recul, il peut paraître relativement évident que nos habitudes culturelles et nos marqueurs sociaux transparaissent dans la musique, qu'ils colorent non seulement les personnages et les paroles chantées, mais aussi la production des sons instrumentaux. Pour autant, le recul réflexif ne constitue jamais un acquis sur lequel il deviendrait inutile de revenir. Le travail de Mc Clary nous invite au contraire à maintenir l'effort critique, à continuer d'interroger nos musiques qui, même lorsqu'elles revendiquent l'inclassable, s'avèrent parfois plus

3 MIRZOEFF, N., « Une poésie muette, art, surdité et guerre des signes dans la France du 19^e siècle » in BOIDY, M., MEURSAULT, P. et PAILLER, F. (dir.), *Politiques Sonores*, Poli, 2016, p. 73.

4 *Idem*.

5 DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 12.

6 Mc CLARY, S., *Ouverture féministe, musique genre et sexualité*, La Rue Musicale, 2015, p. 68.

7 *Idem*, p. 69.

ancrées dans l'universalisme de la tradition « savante » et plus formatées par les standards techniques que nous voulons bien l'admettre.

Qu'ils soient anciens ou modernes, étranges ou familiers, bruits ou harmonie, concrets ou abstraits, produits par la synthèse ou enregistrés dans le réel, nos sons ne sont pas muets. En plus de leur matérialité acoustique, ils produisent aussi des discours : ils expriment les relations sociales et culturelles qui architecturent nos usages des technologies et qui structurent notre attention, ils énoncent les conditions à travers lesquelles nous les laissons nous affecter, ils portent la marque de ce qui (pour emprunter l'expression de Félix Guattari) « manufacture » nos subjectivités. Si l'art est le produit d'une relation à l'autre et au monde, alors l'exercice réflexif sur nos pratiques artistiques est ce qui nous permet de ne plus confondre l'autre et le monde avec le point de vue à partir duquel nous les regardons.

Ouvrir la fenêtre

Un souvenir : octobre 2011 à Bruxelles, durant le 'Field-Fest' organisé par Q-O2. Au milieu de sa performance, Michael Pisaro ouvre la fenêtre. Les sons extérieurs sont invités à se superposer aux bruissements urbains discrets qu'il diffuse et aux notes de guitare ténues, minimales, qu'il joue selon des paramètres précis. Mais ce soir-là le dehors ne sait pas se tenir : des enfants cognent des ballons et des pierres contre le mur, ils couvrent la rue d'injures. Notre attention est remuée par la violence imprévue et ordinaire qui fuse quinze mètres sous la fenêtre. Le musicien tient son protocole mais le concert est presque dévoré. Notre assemblée attentive, concentrée dans la politesse de son silence, m'apparaît alors dans son uniformité sociale, réfugiée au troisième étage de son exercice de culture. À l'issue du concert, une fois la fenêtre refermée, j'entends qu'on essaye de résoudre le malaise dans les commentaires : on dit que c'était intéressant mais qu'il est quand même dommage que les gamins n'aient pas su se taire à tel ou tel moment. Pour s'autoriser à dénigrer la contribution pourtant fortuite des enfants, on leur confère le statut d'artistes associés ! Mais non, si la démonstration s'est peut-être faite à l'inverse des intentions elle n'en est pas moins éloquente : nos esthétiques ne sont pas automatiquement perméables au réel, il ne suffit pas qu'on décide d'écouter le monde pour que, docile, il se mette à chanter pour nous.

La prégnance des dimensions sociales et politiques de l'audible serait-elle plus saillante pour les pratiques d'enregistrement de terrain, hors de l'espace « protégé » (et souvent dépourvu de fenêtres) du lieu de concert ou du studio ? En réalité, malgré l'exposition à la réalité sociale qu'elles impliquent, la contribution de ces pratiques à l'examen de la « relativité de nos habitudes » de preneurs/euses de sons (c'est-à-dire la critique de nos médiations technologiques et de la constitution de nos esthétiques de l'écoute) est relativement récente. Pour beaucoup des figures tutélaires du genre, celles qui ont œuvré avec les premiers outils d'enregistrement, il s'est d'abord agi de tirer de la confrontation microphonique avec le monde un régime de significations universelles. Si l'on se doute bien que les ethnographies sonores du début du 20^e siècle doivent quelque chose à l'universalisme colonial, on trouve aussi, plus proches de nous, quelques exemples frappants. À ce titre, *Le paysage sonore*⁸ de Raymond Murray-Schafer est d'autant plus intéressant que son influence est encore importante. Pour le compositeur canadien, le paysage sonore n'est pas une construction culturelle qu'il faudrait historiciser, mais une réalité anthropologique qu'il s'agit de décrire. À cette fin, il mobilise l'objectivité technique (mesurant par exemple la perception de l'environnement à l'intérieur d'un rapport signal sur bruit) et convoque également les universaux de la tradition littéraire classique occidentale (qui le conduisent notamment à ancrer son idée du paysage sonore à l'intérieur d'une représentation pastorale du paradis perdu).

Au-delà de la nouvelle musicologie, le développement de l'anthropologie critique, des études culturelles ou de la sociologie des médias a également contribué à réévaluer l'universalisme ethno-

8 MURRAY-SCHAFFER, R., *The Soundscape*, Destiny Books, 1994.

et anthropocentrique qui traverse les écrits de Murray-Schafer. Il en va de même de ceux de Bernie Krause, dont l'idée même d'un *Grand Orchestre Animal*⁹ exprime à merveille cet idéal d'un monde qui ne demande qu'à chanter pour nous, selon nos critères universels d'appréciation culturelle.

(Auto)portrait d'artiste sonore

Appréhender les dimensions sociales ou politiques qui résonnent à l'intérieur des œuvres implique de rompre avec l'idée selon laquelle tout serait contenu dans la forme et l'expression, afin d'interroger les façons dont nos pratiques sont socialement vécues et nos modes de pensée culturellement reproduits. À partir d'un tel exercice critique et réflexif, il devient possible d'ébaucher un portrait de l'artiste sonore à l'œuvre, dont les grands traits ne manquent pas de suivre les lignes de tensions significatives qui parcourent nos pratiques et nos cultures, et qui véhiculent quelques questions fondamentales :

— sur nos *déterminismes socio-culturels* : si nous pouvons espérer dépasser bientôt le constat selon lequel les musiques expérimentales et les arts sonores sont majoritairement le fait d'hommes blancs, occidentaux, éduqués, urbains, hétérosexuels, cis-genre, etc., de quelles formes de diversité ou d'homogénéité sociales sommes-nous effectivement les représentant·e·s ? Conscient·e·s de cette réalité de fait, comment pouvons-nous évaluer les décroissements progressifs et leurs effets sur le renouveau des formes et des œuvres ?

— sur notre *condition technologique et médiatique* : nos désirs d'autonomie, nos tentatives de réappropriation des conditions techniques de l'expression, nos activismes mêmes, sont toujours relatifs à notre dépendance vis-à-vis des outils, des formats ou des moyens de diffusion. Sommes-nous des artisan·e·s travaillant à leur autonomie matérielle ? Ou bien des usagèr·e·s subordonné·e·s à l'économie marchande des médias ? S'il est certain que nous ne pouvons jamais nous affranchir totalement de notre dépendance technologique, comment mesurer la façon dont elle conditionne nos productions et nos manières d'entendre ?

— sur notre *relation à l'écologie* : les productions liées à l'environnement sonore, en particulier, ne sont pas toujours affranchies de représentations exotiques. Le preneur ou la preneuse de sons en voyage empruntent parfois contre leur gré les traits des explorateurs ou du touristes. Plus largement, nos contradictions écologiques peuvent aussi apparaître entre notre volonté revendiquée de préservation de l'environnement et nos usages des technologies, entre nos mondes imaginés et nos usages bien réels des aéroports¹⁰. En quoi déterminent-elles également la manière dont nous faisons usage du monde et dont nous le représentons ?

— sur notre *économie de l'attention* : même lorsque les arts expérimentaux se construisent en marge ou contre les courants dominants des cultures audiovisuelles, ils ne peuvent s'affranchir des logiques de visibilité, de reconnaissance ou de promotion qui en conditionnent l'émergence. À l'intérieur du flux permanent qui mobilise nos propres attentions d'auditeurs et d'auditrices, dans quelle mesure décidons-nous effectivement des conditions d'accès et de disponibilité attentionnelle à ce que nous faisons ? Les niches culturelles dans lesquelles nous évoluons sont-elles propices pour transformer réellement les manières de percevoir ou ne font-elles que reproduire à une plus petite échelle spécifique à un « genre¹¹ », les conditions électives et concurrentielles de captation de l'attention ?

Les quelques questions formulées ici résonnent particulièrement avec les pratiques musicales ou les arts sonores mais, pour être le plus complet possible, cet autoportrait critique de l'artiste (entendu au sens large) devrait encore explorer les horizons contradictoires (mais parfois concomitants) de nos relations au travail (entre précarité et entrepreneuriat, le travail artistique pourrait souvent passer

9 KRAUSE, B., *The great animal orchestra*, Profile books Ltd, 2012.

10 Démontrant que la question écologique n'est pas réservée aux field-recordists, le guitariste Stephen O'Malley a récemment commenté son empreinte carbone de musicien en tournée dans un long post de blog : http://www.ideologic.org/news/view/the_partial_environmental_impact_of_one_man_s_year_of_making_music

11 Au début des années 2000, un collectif de cinéastes avait répondu à cette question de manière très directe en co-signant le manifeste "*Expérimental ? C'est pas mon 'genre' !*" : <http://www.cineastes.net/manifeste.html>

pour un modèle de flexibilité et de dérégulation des économies de productions) ; de nos relations à la ville et au territoire (l'on peut être à la fois squatteur ou squatteuse menacé·e d'expulsion et agent·e de la gentrification urbaine) ; des fonctions que nous pouvons être amené·e·s à jouer dans les processus d'instrumentalisations politique de la culture ; de nos contributions volontaires ou fortuites aux discours et aux formes de la communication ou de la publicité ; de nos contributions naïves ou dociles aux modèles spéculatifs du marché de l'art, etc. La liste ne saurait être exhaustive.

On peut avoir tendance à considérer que ces choses-là, aussi intéressantes soient-elles, devraient être renvoyées à la sociologie puisqu'elles ne s'entendent pas dans la musique et dans les sons. Mais disant cela, nous redonnerions foi à l'idéalisme d'une écoute affranchie de toute influence extra-musicale et extra-sonore, nous ferions abstraction de tout contexte social, technique, écologique ou attentionnel. On retrouve dans la Musique Concrète, à travers l'écoute réduite ou l'acousmatique, de telles conceptions essentialistes et idéalistes de l'écoute musicale. Offrant à ces idées une perspective critique, Jonathan Sterne a, quant à lui, proposé une analyse intéressante du principe acousmatique et de la construction culturelle d'une « séparation des sens », dont il rattache les racines aux Universaux de la culture occidentale et chrétienne¹².

Politique des accès au sensible

À chaque fois que nous parlons des sons, nous parlons en réalité de l'écoute, et l'écoute est fabriquée à coups de marteau. Toute la question, en réalité, est de savoir qui tient le manche : nos attentions et nos perceptions sont aussi produites en masse, normées, industrialisées par une multitude d'injonctions à la vigilance ou d'invitations à la distraction. L'art sonore est – doit être – une occasion de se saisir du manche du marteau, même temporairement, et même si les coups se limitent à heurter un recoin de la Culture. Il ne s'agit pas seulement d'une métaphore : on aurait tort de sous-estimer la réalité matérielle de nos écoutes et la violence qui peut très concrètement animer les processus de productions des subjectivités. Ainsi celle des dispositifs institutionnels qui ont concourus à produire les Universaux de l'écoute en empêchant de jeunes sourd·e·s d'apprendre la langue des signes. Ainsi la morale universelle qui, articulée à la raison technique, détermine ce qui a valeur de signal (de signe) ou ce qui est rejeté comme bruit. (La technique est aussi ce qui permet de repousser les jeunes qui jettent des pierres contre les murs à l'aide d'armes sonores¹³.) Nos écoutes et nos esthétiques sonores peuvent et doivent faire l'objet d'une critique matérialiste. Parce que nos processus de médiation et de représentation sont très concrètement déterminés par les outils, les fabrications culturelles et les positions sociales qui nous donnent accès à nos propres perceptions. Et parce que les émotions qui nous affectent sont elles-mêmes des choses très matérielles : elles sont des faits politiques.

Explorer les potentialités d'un instrument ou brancher un micro pour abstraire une portion du réel ne dévoilera aucune vérité absolue ni aucune beauté universelle. Pierre Schæffer n'a pas oublié de nous dire que l'oreille peut s'adapter à n'importe quoi, et nous savions déjà que la musique de l'un est le bruit de l'autre. Au final, la seule capacité perceptive dont nous pouvons vraiment nous prévaloir est celle d'être – ou non – affectés : au moment où les signes (émotions ou connaissances, identités ou étrangetés) émergent à l'intérieur de l'écoute. Ainsi n'y aurait-il rien à découvrir dans les sons sinon les chemins qui nous ont menés jusqu'à eux. Nous revient (à la fois collectivement et pour soi-même) la tâche de mettre en lumière les dispositifs et les dispositions qui ont concourus à tracer ces itinéraires, à former notre carte *politique des accès au monde sensible* – c'est-à-dire : la manière dont ce que peut susciter en nous un simple jeu de fréquences est le résultat complexe d'un agencement de faits sociaux, de productions de savoirs, de temporalités et de géographies

12 Sur l'acousmatique et la séparation des sens dans la "litanie audiovisuelle" : STERNE, J., *Une histoire de la modernité sonore*, La Découverte/La Rue Musicale, 2015, p.15 et suivantes.

13 On pense par exemple aux fréquences aigües du "mosquito". Sur la question des armes sonores voir notamment VOLCLER, J., *Le Son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, La Découverte, 2011 ; et GOODMAN, S., *Sonic warfare*, The MIT Press, 2009.

déterminantes, de relations à l'autre et au monde, qui nous mettent en disposition de le recevoir.

C'est à la seule condition de cette réflexion que nous pourrions explorer les chemins de traverse de la perception et de l'attention, que nous pourrions déjouer et rejouer la manufacture des subjectivités pour inventer des écoutes singulières. Dans cette voie, la déconstruction de nos impensés de sujets universels ne constitue que la première étape nécessaire d'une résistance aux formes plus avancées du capitalisme cognitif et attentionnel. Pour celui-ci, en effet, la valeur et l'existence même des êtres et des choses ne se mesure plus en fonction d'une essence et pas davantage en fonction du sens que nous voudrions leur attacher, seulement à la quantité d'attention dont ils sont l'objet. Face à ce nouvel ordre du tangible, qui confère à la surface et à l'apparence du monde la plus haute ou la seule importance, et qui se renforce chaque jour à la vitesse de nos usages numériques, il n'est pas suffisant de se contenter de capter notre petite part de *likes* ou de droits d'auteur·e·s, il s'agit aussi de créer des contre-courants : d'autres qualités, d'autres formes et d'autres temporalités de perceptions.

Partant du constat des effets d'une « économie de l'attention », Yves Citton affirme la nécessité d'une telle résistance et en appelle à une « écologie de l'attention », au sein de laquelle les expériences esthétiques seraient appelées à tenir une place qui demande qu'à être prise : devenir « à la fois un modèle réduit et une épreuve grandeur nature, une occasion d'exercice pratique et de réflexion critique » qui contribuera à « réorienter l'attention qui dirige (nos) devenir(s)¹⁴ ».

14 CITTON, Y., *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, 2014, p. 41.