

# Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience<sup>1</sup>

Frédéric Duhautpas, Makis Solomos (MUSIDANSE, université Paris 8)

Frédéric Duhautpas, Makis Solomos, « Hildegard Westerkamp et l'écologie du son comme expérience », in Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Kostas Paparrigopoulos, Carmen Pardo Salgado, (éd.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 75-84.

## ABSTRACT

A pioneer of acoustic ecology, the composer and *soundmaker* Hildegard Westerkamp shows that sound is not only a mere vehicle of representation or way to arouse emotions: her musical works and writings activate an awareness that sound is a decisive dimension of the world. In this view, music becomes dialectical, allowing us to construct a subjectivity that would care for the world. The expression of this idea follows two modalities: on the one hand, it understands music as *experience* and, in particular, as experience of *place*; and on the other hand, it puts forward music's capacity to create links, connexions and bonds. The 1992 two-track tape *Beneath the Forest Floor* illustrates the development of these thoughts. "Composed from sounds recorded in old-growth forests on British Columbia's West Coast," this work "moves us through the visible forest, into its shadow world, its' spirit; into that which [a]ffects our body, heart and mind when we experience forest" (H. Westerkamp, "Beneath the Forest Floor," [http://www.sfu.ca/~westerka/program\\_notes/forestfloor.html](http://www.sfu.ca/~westerka/program_notes/forestfloor.html)).

## 1. INTRODUCTION

Pionnière de l'écologie acoustique, la compositrice (et *soundmaker*<sup>2</sup>) Hildegard Westerkamp est connue pour ses nombreuses *soundscape compositions* (composition à base de paysages sonores) intégrant des sons environnementaux, mais aussi pour les considérations d'ordre écologique qu'elle y attache (cf. H. Westerkamp, 1988, 2002, 2007, 2011). Dans sa musique et dans ses écrits, elle développe l'idée que la musique peut faire naître une conscience sonore dans laquelle le son est appréhendé comme une dimension décisive du monde. Selon cette conception, la musique devient une dialectique nous permettant de construire une subjectivité qui serait soucieuse du monde. L'approche de Westerkamp s'inscrit dans une démarche de sensibilisation à nos environnements sonores et à leurs qualités acoustiques dans le but de comprendre nos propres rapports d'écoute et d'interaction avec notre milieu. Il s'agit en somme de proposer aux auditeurs des repères d'écoute afin de leur faire prendre conscience du sens et de l'impact que

---

<sup>1</sup> Cet article a d'abord paru dans une traduction anglaise : Frédéric Duhautpas, Makis Solomos, « Hildegard Westerkamp and the Ecology of Sound as Experience », revue *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* vol. 13 n°1, 2013-14, p. 6-10.

<sup>2</sup> Selon son expression : cf. Hildegard Westerkamp (1988).

peuvent avoir ces sons, souvent même de façon inconsciente, et de leur permettre de se les approprier.

Pour expliciter cette démarche, nous nous centrerons sur l'une de ses dimensions, parmi les plus importantes, qui consiste à penser la musique comme *expérience*, et en particulier comme expérience d'un *lieu*. *Beneath the Forest Floor* servira d'exemple à ce développement : composée de sons enregistrés dans les forêts ancestrales de la côte ouest de la Colombie britannique, cette *soundscape composition* à deux pistes de 1992 entraîne l'auditeur dans un voyage immersif à l'intérieur d'un monde fait d'environnements mystérieux et riches – tant acoustiquement qu'historiquement. Comme nous le verrons, cette œuvre constitue un bon exemple pour montrer comment la composition à base de paysages sonores peut créer un espace permettant de revivifier l'expérience.

## 2. SUR L'EXPÉRIENCE

### 2.1. *Erfahrung* et *Erlebnis*

Dans la conception de l'écologie du son développée par Hildegard Westerkamp figure en première place la mise en avant de l'*expérience* humaine. Elle-même, dans ses écrits, n'aborde pas ou aborde peu cette notion. L'utilisation que nous en faisons ici est inspirée par la philosophie de Walter Benjamin.

Dans les années 1930, Benjamin développe l'idée que les temps modernes mettent en œuvre un appauvrissement de l'expérience. Pour expliciter cette idée, il distingue entre *Erlebnis*, que l'on traduit par « expérience vécue », et *Erfahrung*, « expérience » tout court, c'est-à-dire expérience véritable (W. Benjamin, 1939). Le mode de l'expérience propre au monde naissant de la technique (caractérisé notamment par la vitesse et la circulation de l'information) va dans le sens de l'*Erlebnis*, un type d'expérience inscrit dans la réaction primaire ainsi que dans le présent et l'éphémère, au détriment de l'expérience véritable (*Erfahrung*), c'est-à-dire de la possibilité d'une mémoire continue et collective. Il serait hors de propos ici d'expliciter davantage cette idée ; insistons seulement sur le fait que l'intérêt de l'analyse de Benjamin réside dans son positionnement dialectique. Ainsi, d'un côté, s'engageant résolument avec les mouvements politiques révolutionnaires de l'époque ainsi qu'avec l'art moderne, Benjamin envisage la perte de l'expérience comme la condition nécessaire pour bâtir un monde nouveau, où chacun pourrait se construire à partir de rien. Dans ce monde, on préférera les architectures en verre ou en fer :

« Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, écrit Benjamin, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : "Tu n'as rien à faire ici". Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa

trace. [...] De cela, Scheerbart<sup>3</sup> avec son verre, le Bauhaus avec son fer, sont venus à bout : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces » (W. Benjamin, 1933).

De l'autre côté, Benjamin insiste sur le fait que l'« expérience vécue (*Erlebnis*) propre à la modernité urbaine [empêche] par son rythme machinal, ses bavardages journalistiques et ses mouvements de foule – bref son caractère réifiant – l'« image persistante, pour ainsi dire spontanée », qu'ailleurs la saveur d'une madeleine ressuscite » (M. Bredet, 2005 : § 20).

La musique de Hildegard Westerkamp n'est pas sans affinités avec l'image de cette architecture tout en verre ou en fer, transparente, où chacun pourrait circuler librement ; mais cette architecture n'est pas conçue comme un lieu aseptisé : on y rencontre toutes sortes de madeleines et de traces. En effet, Westerkamp revalorise l'expérience (*Erfahrung*), mais sans se réclamer de l'autorité des anciens ou des privilégiés.

## 2.2. Références au vécu

C'est ainsi que son œuvre est traversée par des références à sa propre *vie*, références qui sont transparentes et légères : elles n'ont rien d'exhibitionniste, ni ne cherchent à emporter l'auditeur dans la spirale de l'empathie – elles sont simplement là, témoignant de la possibilité même de l'expérience. Par exemple, dans *Für Dich* (2005), le poème *Liebes-Lied* de Rilke est lu par différentes personnes, qui sont toutes des proches de la compositrice. On y entend aussi des enregistrements de sons provenant de lieux qui lui sont importants : Vancouver, où elle vit depuis la fin des années 1960 et l'Allemagne du nord où elle est née. Dans *Breaking News* (2005), elle intègre des enregistrements de son petit-fils et dans *Moments of Laughter* (1988), des enregistrements de sa fille. Ailleurs, c'est elle-même qui « entre » dans l'œuvre. Dans sa première pièce reconnue, *Whisper Study* (1975-79), elle travaille à partir de son propre chuchotement. Ou encore, dans *Breathing Room* (1990), elle a enregistré son propre souffle, comme elle l'écrit dans la notice de la pièce :

« La musique comme une nourriture en souffle. La respiration nourrissant l'espace musical. Le souffle – mon souffle – est entendu tout le long des trois minutes. Toutes sortes de choses musicales ou acoustiques surviennent pendant que j'inspire et que j'expire. Chaque souffle établit sa propre et unique déclaration, crée un lieu spécifique dans le temps. Pendant ce temps, le cœur bat, propulsant le temps d'un souffle à l'autre »<sup>4</sup>.

Pourquoi son propre souffle ? Il s'agit sans doute de transmettre une expérience, de penser la musique même comme expérience en train de se faire. Dans cette optique,

---

<sup>3</sup> Paul Karl Wilhelm Scheerbart (1863-1915), écrivain pacifiste, l'un des pères de l'expressionnisme allemand.

<sup>4</sup> « Music as breath-like nourishment. Breathing as nourishing musical space. The breath – my breath – is heard throughout the three minutes. All sorts of musical/acoustic things happen as I breathe in and out. Each breath makes its own, unique statement, creates a specific place in time. Meanwhile the heart beats on, propelling time from one breath to the next » (H. Westerkamp, s.d. 1).

l'écoute est première : chaque écoute constitue une expérience, chaque expérience recrée une écoute. On quitte alors peut-être la notion habituelle de musique, en tout cas, c'est ce que semble penser Westerkamp :

« Je ne suis plus intéressée par faire de la musique dans le sens conventionnel ; je m'intéresse à soulever des questionnements culturels et sociaux à travers l'idiome musical. C'est pourquoi j'utilise comme instruments le son et le langage environnemental. Je cherche à trouver les "voix" d'un lieu ou d'une situation, voix qui peuvent parler puissamment d'un lieu [*place*] ou d'une situation ainsi que de notre expérience dans et avec. Je considère que je suis une écologiste du son »<sup>5</sup>.

### 2.3. L'expérience du lieu

Dans la conception traditionnelle de la musique, le son constitue un moyen pour élaborer des représentations ou encore, pour générer des émotions. Dans l'idée d'une écologie du son défendue par Westerkamp, il est appréhendé comme une dimension importante du monde, la musique s'apparentant à une dialectique où l'on peut penser notre relation au monde et construire une subjectivité soucieuse de ce dernier : le son et la musique rendent alors compte d'une expérience. On vient d'évoquer l'intégration – légère et non empathique – de traces de vécu, c'est-à-dire ce que la musicienne nomme « situation » dans la citation qui vient d'être donnée. Dans la même citation, un autre ordre d'expériences, nous dit-elle, renvoie à des *lieux*, à des endroits (*places* en anglais).

C'est en grande partie l'ambition de la *soundscape composition*, composition à base de paysages sonores telle que la conçoit Westerkamp. Dans son article « Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology », elle refuse totalement l'idée, soutenue par certains, que la *soundscape composition* serait une sous-catégorie de la musique concrète. Dans cette dernière, on ne s'intéresse qu'à la morphologie des sons et – si l'on suit à la lettre les positions énoncées par Pierre Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* (P. Schaeffer, 1966) –, on coupe totalement le son de son origine, on le décontextualise le plus fortement possible. Au contraire, « l'acoustique écologique ou études sur le paysage sonore [consiste(nt) en] l'étude des interrelations entre son, nature et société [...] »<sup>6</sup>. Dans la composition à base de paysages sonores telle qu'elle est envisagée ici, l'origine du son est transmise, même si le son, physiquement parlant, du fait de l'enregistrement, a été décontextualisé. Est transmise notamment l'expérience du contexte global (le lieu) dans lequel le son est né, s'est développé et a disparu : le propos

---

<sup>5</sup> « I am no longer interested in making music in the conventional sense; I am interested in addressing cultural and social concerns in the musical idiom. That's why I use environmental sound and language as my instruments. I want to find the "voices" of a place or situation, voices that can speak most powerfully about a place/situation and about our experience in and with it. I consider myself as an ecologist of sound » (H. Westerkamp, 1985).

<sup>6</sup> « Acoustic ecology or soundscape studies -the study of the inter-relationship between sound, nature, and society [...] » (H. Westerkamp, 2002).

est de transmettre à l'auditeur l'expérience de ce lieu. Ainsi, dans *Für Dich*, précédemment cité pour ses paysages sonores de lieux vécus par Westerkamp, « la composition explore un sens du lieu et de l'appartenance, de demeure et d'amour »<sup>7</sup>, nous dit-elle.

L'expérience du lieu est bien sûr également le propos des musiques environnementales, par exemple de la *Fantasie for Horns II* (1979), où les sons des cors constituent des « empreintes sonores qui donnent à un lieu son caractère et qui nous donnent, souvent de manière subliminale, un “sens du lieu” »<sup>8</sup>. C'est tout autant le propos des installations sonores. Par exemple, l'installation visuelle et sonore *At the Edge of Wilderness* (2000) « explore le moment de la rencontre entre le visiteur contemporain et les sites industriels abandonnés »<sup>9</sup>. On n'oubliera pas, enfin, les promenades sonores et les compositions à base de promenades sonores, telles que *Kits Beach Soundwalk* (1989).

### **3. BENEATH THE FOREST FLOOR : SUBJECTIVITÉ ET EXPÉRIENCE**

#### **3.1. Beneath the Forest Floor**

Pour illustrer ces questions, nous allons nous attarder plus particulièrement sur *Beneath the Forest Floor* (1992). Cette pièce, pour bande deux pistes, est le fruit d'une commande pour la radio CBC et fut produite dans les locaux du *CBC's Advanced Audio Production* à Toronto (H. Westerkamp, s.d. 5). Elle a été composée à partir de sons enregistrés dans les forêts anciennes de la côte-ouest de la Colombie-Britannique. La plupart des enregistrements a été effectué par Westerkamp elle-même durant l'été 1991, principalement dans la vallée de Carmanah sur l'île de Vancouver, mais aussi dans les forêts proches du lac Cowichan ainsi que sur l'île de Galiano et le *Light House Park* près de Vancouver. La forêt de la vallée de Carmanah est connue, comme le souligne la compositrice, pour abriter l'une des plus grandes épinettes de Sitka connues au monde et des cèdres qui sont âgés de plus de mille ans (*idem*).

#### **Photo 1.**

*La forêt dans la vallée de Carmanah. Photo Hildegard Westerkamp, July 1991.*

---

<sup>7</sup> « The composition explores a sense of place and belonging, of home and love » (H. Westerkamp, s.d. 2).

<sup>8</sup> « [... horn sounds] are soundmarks that give a place its character and give us, often subliminally, a “sense of place” » (H. Westerkamp, s.d. 3).

<sup>9</sup> « *At the Edge of Wilderness* explores the moment of encounter between the contemporary visitor and the abandoned industrial sites » (H. Westerkamp, s.d. 4).

*Beneath the Forest Floor* explore un environnement naturel, avec un intérêt porté à la clarté acoustique de ce lieu. Cette œuvre opère la rencontre de différents sons enregistrés dans ces forêts, des sons d'eau ruisselante, d'oiseaux, de mouches, de moustiques, ainsi que de sons mystérieux résultant du traitement studio de ces mêmes sons (A. S. McCartney, 1999: p. 344). Ainsi, un simple croassement de corbeau peut devenir une sourde « vibration qui semble venir des profondeurs de la terre » (T. Bernstein in A. S. McCartney, 1999). Cette sonorité lourde et profonde qui revient ponctuer la pièce par un battement percussif régulier (en particulier au début et à la fin), fut obtenue par le ralentissement du cri du corbeau (A. S. McCartney, 1999: p. 141), que l'on peut également entendre à vitesse normale à différents endroits de la pièce, par exemple au début (à 0'26'') ou à l'intérieur d'un passage silencieux situé au milieu de l'œuvre (à 8'17''). Il y a aussi un autre croassement de corbeau, plus grand, qu'on entend par exemple à 2'49'', et qui avait été enregistré par Norbert Ruebsaat, l'ex-mari de Westerkamp, une autre référence « audible » de la pièce à son vécu<sup>10</sup>. D'autres sons d'oiseaux, lorsqu'ils sont ralentis génèrent « des sonorités chatoyantes » (T. Bernstein in A. S. McCartney, 1999). En un sens, ces sons semblent évoquer la lumière et la force vitale de la forêt. Globalement, l'interaction de ces sons contribue à créer une atmosphère à la fois paisible, calme, mystérieuse, éthérée et irréaliste.

Comme l'explique la compositrice, cette pièce « nous emmène à travers la forêt visible, dans son monde d'ombres, son esprit ; dans ce qui affecte notre corps, cœur et esprit [*mind*] lorsque nous faisons l'expérience de la forêt »<sup>11</sup>. Westerkamp insiste sur la profonde paix intérieure qui règne en ces lieux, « transmise certainement par les arbres

---

<sup>10</sup> Dans une première version de cet article, nous disions (en nous basant sur Tamara Berstein citée in A. S. MCCARTNEY, 1999 : p. 344) que le croassement de corbeau enregistré par Norbert Ruebsaat était celui qui allait être ralenti. À la lecture de ce texte, Hildegard Westerkamp nous écrit : « The raven's croak recorded by Norbert is not the one that produced the low frequency throb. It is the one that is heard at the beginning (at 0'26''), and is purposely put alongside it's own transformed/processed sound, the throb. When working on the piece it amazed me that this raven's specifically 'grainy' call against a very quiet, slightly reverberant ambience produced this specific and clear throb when slowed down (pitch shifted). No other raven call recording gave me this. Norbert's recording came from a larger raven and when I tried to slow it down, it gave me an entirely different sound, that I did not use in the composition. That raven has a deeper, throaty sound and for your information, appears for the first time at 2'49'' in the piece and comes back one or two more times later—always with water or wind sound in the background, because the original recording had a hissy background ambience (recorded on cassette, I believe) that I wanted to mask » (Hildegard Westerkamp, email à Frédérick Duhautpas et Makis Solomos, décembre 2013).

<sup>11</sup> *Beneath the Forest Floor* « moves us through the visible forest, into its shadow world, its spirit; into that which [a]ffects our body, heart and mind when we experience forest » (H. Westerkamp, s.d. 5).

qui demeurent en ce lieu depuis des centaines d'années »<sup>12</sup>. Comme elle l'écrit, *Beneath the Forest Floor*, recherche la création d'un espace afin d'expérimenter la paix de ce lieu. C'est pourquoi la pièce est marquée par un caractère méditatif.

### 3.2. Retrouver sa voix

Par-delà la simple expression suscitée par les images figuratives qu'elle évoque, cette œuvre vise à éveiller nos ressentis physiques et psychologiques face à des caractéristiques sonores d'un milieu forestier éloigné de l'agitation acoustique des environnements urbains. Pour Westerkamp, les vertus apaisantes d'un environnement de qualité comme celui de la forêt nous offrent l'opportunité de pouvoir retrouver un contact avec l'acuité de l'écoute. Cette disposition d'écoute ouvre par-là même un espace méditatif invitant l'auditeur à se tourner vers lui-même. Pour la musicienne, cette pièce invite l'auditeur à s'imprégner de la profonde sérénité qui se dégage de ces sonorités et ce, dans le but de l'inviter à se recentrer sur « sa voix intérieure ».

*Beneath the Forest Floor* nous encourage à renouer avec une expérience d'écoute active. La pièce ne vise pas seulement une contemplation détachée d'un paysage sonore objectif : elle invite à un dialogue entre ces sons extérieurs et notre propre « vie intérieure ». En effet, la compositrice cherche à suggérer que, grâce aux sons émanant d'un milieu naturel, calme et paisible, qui offrent un espace à l'auditeur pour se fixer sur sa voix intérieure, nous pouvons nous distancier de la sensation d'agitation créée par des environnements sonores urbains. En d'autres termes, il y a une recherche de recentrement sur soi à travers la contemplation auditive qu'offre ce paysage sonore. Selon la compositrice, une expérience prolongée au sein d'un environnement sonore naturel comme celui de cette forêt permet de s'ajuster au calme qui y règne ; dès lors,

« émerge un désir de s'exprimer, de faire entendre sa voix, de s'impliquer à nouveau dans une production sonore au sein de cet environnement – mais d'une façon plus sensible qu'au moment de l'arrivée sur les lieux. Ce type d'environnement *hi-fi* l'encourage. Son espace acoustique nous permet de retrouver notre propre voix, de retrouver cette voix qui souhaite interagir avec les voix du lieu, de trouver la musique propre pour et à cet endroit »<sup>13</sup>.

Pour Westerkamp, de nos jours, la recherche de notre voix intérieure et de celle de la nature constitue un acte politique. Parce qu'à travers cet acte, pour reprendre ses mots, « on se trouve en opposition avec les voix politiques dominantes qui n'entendent plus les

---

<sup>12</sup> « transmitted surely by the trees who have been standing in the same place for hundreds of years » (H. Westerkamp, s.d. 5).

<sup>13</sup> « If we spend a long enough time in a wilderness and have adjusted to the quiet, a desire emerges to express, to voice, to put ourselves acoustically into environment- but now in a more sensitive way than when we first arrived. The hi-fi soundscape encourages this. Its acoustic space allows us and find our own voice, to find the voice that wants to interact with the voices of that place, to find the music for and of such a place » (H. Westerkamp, 1988).

voix de la nature, n'en comprennent plus le sens, et ne voient la nature que comme un lieu d'extraction de ressources et une simple source de profit »<sup>14</sup>.

### 3.3. De l'expérience dans *Beneath the Forest Floor*

Après ces quelques développements, il devient clair que, dans *Beneath the Forest Floor*, les sons ne sont pas de froids enregistrements ou transcriptions objectives de « paysages sonores », mais qu'ils visent à transmettre l'expérience d'un lieu, l'expérience de la relation vécue de Westerkamp à ces forêts, de la manière avec laquelle cet environnement lui parle et ouvre l'écoute de sa propre voix intérieure. Il s'agit de créer du lien, de rendre cette expérience assez vivante pour partager avec l'auditeur une relation intense avec les forêts.

#### **Photo 2.**

*Sud ouest du lac Cowichan. Photo Hildegard Westerkamp, Juillet 1991.*

Ainsi elle y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile<sup>15</sup>. Dans les mains de Westerkamp, la composition à base de ces paysages sonores offre un espace de créativité à travers un dialogue constant entre les sons et ce qu'ils lui suggèrent comme développements possibles. L'acte créateur n'est donc pas planifié *a priori*, il émerge à mesure du dialogue qu'elle entretient avec les sons, leurs particularités, leur sens et leur contexte. La création résulte donc d'une discussion constante entre ces sons et la voix de la compositrice. *Beneath the Forest Floor* est le lieu privilégié pour renouer avec l'expérience, à travers une interaction entre l'écoute de la forêt, la voix créative qu'elle ouvre chez la compositrice et l'écoute de notre propre voix en tant qu'auditeurs.

Au-delà de l'expérience musicale, *Beneath the Forest Floor* est également une invitation à rendre visite à des lieux comme la vallée de Carmanah, dont la moitié a été détruite par la déforestation. Comme l'explique la compositrice,

« Outre l'expérience de son imposante tranquillité, une visite transmettra également une véritable connaissance de ce qui serait perdu si ces forêts disparaissaient : pas seulement les arbres, mais aussi l'espace intérieur qu'ils nous transmettent : un sens de l'équilibre et du

---

<sup>14</sup> « It is nowadays, a political act to find nature's voice as well one's own. Because in that act, on this continent, one moves in opposition to the dominant political voices no longer hear nature's voices, who no longer understand the meaning of nature's voices, but can only see nature as a place for resource extraction and profit » (H. Westerkamp, 1988).

<sup>15</sup> Nous paraphrasons ici un texte de Benjamin (« Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vas d'argile », in W. Benjamin, 1939 : p. 335) cité également par Félix Guattari (1989 : p. 69-70) – Guattari cite la traduction de Maurice de Gandillac qui écrit « narrateur » au lieu de « conteur » (traduction parue in Walter Benjamin, *Essais 2*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 148).

recentrement, d'une énergie nouvelle et de vie. La forêt intérieure, la forêt en nous » (H. Westerkamp, s.d. 5).

Dans cette forêt, comme le souligne Westerkamp,

« outre le fait de connaître une baisse du seuil de notre audition, nous devenons également des auditeurs attentifs car les sons dans ces lieux sauvages ont quelque chose à nous “dire” à propos de l'environnement, de la saison, du moment de la journée, à propos de la faune et de la flore que l'on peut rencontrer dans ce type d'espace. On prend conscience que ces informations sont vitales pour notre orientation, notre survie, notre sentiment de connexion. Si nous tendons l'oreille à ce paysage sonore sans peur, on prend conscience que chaque simple son dans la nature porte un sens qui vaut la peine d'être connu. À mesure que nous saisissons le sens, nous nous plaçons plus fermement dans le contexte de cet environnement. Nous devenons une part de lui et nous nous engageons dans une relation interactive avec celui-ci »<sup>16</sup>.

Pendant longtemps, l'art musical s'est centré sur la production d'objets autonomes, dont la relation au monde tend à être gommée, afin de développer, chez l'auditeur, l'intériorité<sup>17</sup>. Si cette conception fut une conquête historique permettant à la musique de s'affranchir de sa fonctionnalité (religieuse ou sociale), elle a abouti à une sorte d'autisme, que l'industrie culturelle a très bien su récupérer. C'est pourquoi la conception de l'écologie du son brièvement développée ici à travers la pensée et la musique de Hildegard Westerkamp est sans doute devenue nécessaire. Cette conception cherche à reconstruire les liens : au lieu d'être des objets fétichisés, les sons invitent à une écoute qui constitue une expérience permettant de penser notre relation au monde.

*Nous souhaitons remercier Hildegard Westerkamp pour ses commentaires et pour les matériaux qu'elle nous a envoyés.*

---

<sup>16</sup> « Aside from the fact that we experience a lowering of our threshold of hearing. We also become acute listeners because the sounds in the wilderness have something to “say” to us about the environment, about the season, the time of day, about the life that we encounter in this space. We realize that this information is vital for our orientation, our survival and feelings of connectedness. If we open our ears to this soundscape without fear, we realize that every single sound in the wilderness has a meaning which is worthwhile knowing about. As we understand the meaning we are placed more firmly within the context of this environment » (H. Westerkamp, 1988).

<sup>17</sup> « The core of assumption in Western aesthetics concerns the *attribution of emotion-producing qualities to music conceived strictly as sound*. By this is meant that we in Western culture, being able to abstract music, and regard it as an objective entity, credit sound itself with the ability to move the emotions. [...] In other words, the Western aesthetic separates the experience of music from its social context. When one is moved by the music in that sense, one is moved *internally*, privately, as an individual » (H. Westerkamp, 1988).

## RÉFÉRENCES

- BENJAMIN Walter (1933) : « Expérience et pauvreté », traduction française Pierre Rusch, in Walter Benjamin, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 2000, p. 369-370.
- BENJAMIN Walter (1939) : « Sur quelques thèmes baudelairiens », traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 329-390.
- BERDET Marc (2005) : « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? », *Temporalités* [En ligne], 3 | 2005, mis en ligne le 07 juillet 2009, consulté le 19 mai 2013. URL : <http://temporalites.revues.org/410>.
- GUATTARI Félix (1989), *Les trois écologies*, Paris, Galilée.
- MCCARTNEY Andra Shirley (1999) : *Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape composition of Hildegard Westerkamp*, thèse de doctorat, Toronto.
- SCHAEFFER Pierre (1966) : *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- WESTERKAMP Hildegard (s.d. 1) : « *Breathing Room* », <http://www.sfu.ca/~westerka/compositions.html>.
- WESTERKAMP Hildegard (s.d. 2) : « *Für Dich* », <http://www.sfu.ca/~westerka/compositions.html>.
- WESTERKAMP Hildegard (s.d. 3) : « *Fantasie for Horns I* », <http://www.sfu.ca/~westerka/compositions.html>.
- WESTERKAMP Hildegard (s.d. 4) : « *At the Edge of Wilderness* », <http://www.sfu.ca/~westerka/installations/edgewild.html>.
- WESTERKAMP Hildegard (s.d. 5) : « *Beneath the Forest Floor* », [http://www.sfu.ca/~westerka/program\\_notes/forestfloor.html](http://www.sfu.ca/~westerka/program_notes/forestfloor.html).
- WESTERKAMP Hildegard (1985) : « Acoustic Ecology and the Zone of Silence », *Musicworks* 31.
- WESTERKAMP Hildegard (1988) : *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*, master thesis, Simon Fraser University.
- WESTERKAMP Hildegard (2002) : « Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology », in *Organised Sound*, vol. 7, n°1, Cambridge University Press, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>
- WESTERKAMP Hildegard (2007) : « The Local and Global "Language" of Environmental Sound », in Andrew Houston (éd.), *Environmental and Site-Specific Theatre, Canadian Perspectives on Canadian Theatre in English*, Volume Eight, Playwrights Canada Press, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>
- WESTERKAMP Hildegard (2011) : « Exploring Balance and Focus in Acoustic Ecology », *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology* vol. 1 n°1, p. 7-13.