

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Quelle guerre ? Les ambivalence entre le réel et la métaphore dans *Guerres sonores* de Steve Goodman

Frederico Lyra

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2339>

Référence électronique

Frederico Lyra, « Quelle guerre ? Les ambivalence entre le réel et la métaphore
dans *Guerres sonores* de Steve Goodman », *Déméter* [En ligne], 14 | Hiver | 2025,
mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 03 mars 2026. URL :
<https://www.peren-revues.fr/demeter/2339>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Quelle guerre ? Les ambivalence entre le réel et la métaphore dans *Guerres sonores* de Steve Goodman

Frederico Lyra

RÉFÉRENCE(S) :

Steve Goodman, *Guerres sonores. Son, affect et écologie de la peur*, trad. Jedediah Sklower, Paris, Audiomat/Sans Solei, 2023

TEXTE

- 1 Je pense que la première chose à dire à propos du livre de Steve Goodman, *Guerre sonore*, est qu'il s'agit d'un ouvrage qui se déploie sur deux dimensions. C'est un livre ambivalent du début à la fin. Ambivalent parce que, d'un côté, il présente une proposition conceptuelle et philosophique dense, complexe, très élaborée et abondamment référencée. De l'autre, il développe également une critique sociale et plus matérialiste à partir de ce qu'il nomme guerre sonore. La guerre sonore est, d'un côté, une manière de critiquer la société contemporaine et, de l'autre, une manière conceptuelle d'aborder certaines musiques, une certaine utilisation du son et de la technologie par certains courants musicaux, surtout dans la veine pop issue des traditions afro-américaines contemporaines. D'un côté, on trouve effectivement la guerre, le conflit, le son utilisé comme arme : une guerre sonore au sens le plus littéral possible. Une matière Guerre sonore est également la manière par laquelle Steve Goodman cherche à prolonger la notion de machine de guerre élaborée par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage classique *Mille plateaux*. Goodman tente alors de développer ce concept à partir du problème et des divers conflits qui tournent autour du son. Ainsi, d'un côté, la guerre est réelle et, de l'autre, elle relève davantage d'une métaphore ou encore d'une construction conceptuelle et philosophique, parfois assez abstraite.
- 2 Cette dualité constitutive du livre ouvre la possibilité de plusieurs lectures. Il est possible que le lecteur s'intéresse aux deux dimensions

de l'ouvrage. Tout comme il est possible que le lecteur plus proche des réflexions musicales et sonores laisse de côté l'appareil philosophique et la critique sociale pour se concentrer sur ce qui est dit du reggae, du dub ou de la techno. Un philosophe, surtout quelqu'un issu de la matrice deleuzienne, peut s'intéresser à extraire plusieurs idées de la partie conceptuelle, car Goodman a une manière propre et inventive de manipuler ces catégories. Mais il est tout aussi possible que le lecteur s'intéresse moins à cette construction théorique — qu'il la perçoive comme une sorte de gigantesque machine conceptuelle un peu refermée sur elle-même — et que ce qui l'attire davantage soit la dimension réelle de la critique sociale (qui, d'une certaine manière, passe-t-elle aussi par la musique et le son) développée dans le livre. C'est notre cas.

- 3 J'avoue que j'ai ouvert le livre en pensant y trouver une chose, et qu'au final j'en ai trouvé une autre. Cela tient peut-être au ton et au type de description de la guerre sonore qui ouvrent l'introduction du livre : « en novembre 2005, un certain nombre de journaux d'envergure internationale rapportèrent qu'à la faveur de la nuit, l'armée israélienne utilisait dans la bande de Gaza des bangs supersoniques à la manière des bombes sonores. Un bang supersonique, c'est l'effet sonore très puissant et de basse fréquence que produisent les jets lorsqu'à basse altitude, ils atteignent la vitesse supersonique » (p. 17-18). Ce type de description empirique, plus brute, à la fois critique sociale et esthétique, puisqu'il s'agit de l'expérience d'être intimement affecté par la terreur d'un son extrême, nous paraissait riche, mais il devient plus rare au fil du livre. Un ton plus sec et direct rendrait peut-être plus évident que, au fond, il s'agit *véritablement de guerre*. L'auteur oscille cependant en permanence entre les deux dimensions que nous venons de décrire dans le paragraphe précédent. Il semble qu'il est plus productif lorsqu'il est réellement matérialiste et critique, et moins lorsqu'il fait l'apologie de certains types de musique ou de situations contemporaines ambiguës. Quant à sa construction philosophique, bien qu'elle témoigne de rigueur et d'une certaine cohérence, elle est, à plusieurs égards, trop refermée sur elle-même et paraît difficile à exploiter si le lecteur ne l'adopte pas en bloc. La guerre, ainsi, est un motif qui traverse tout le livre : dans la manière dont elle s'exprime dans le son, dans la musique, dans le conflit entre les musiques et la société, ou à l'intérieur même de celle-ci. Les fils

sont nombreux ; il appartient au lecteur de chercher ceux qui l'intéressent.

- 4 Deleuze et Guattari sont les références centrales qui traversent tout le livre. Mais l'on trouve également des passages intéressants sur Paul Virilio, Bergson, Kodwo Eshun, Jacques Attali, Bachelard, Lefebvre, entre autres. Le noyau de la construction philosophique se situe entre les chapitres 16 et 25, que nous n'allons pas chercher à reconstruire ici. L'impression qui demeure est que, au bout du compte, ces développements influencent peu l'argumentation générale du livre. Ils sont là pour exposer l'édifice théorique que Goodman souhaite élaborer, mais leur absence ne changerait pas tant son contenu. Ou, pour être plus juste envers l'ouvrage, cela ne changerait pas grand-chose pour le type de lecture que j'en ai fait et pour ce que j'y cherchais. Quoi qu'il en soit, on trouve par exemple un développement intéressant de la notion de rythmanalyse aux chapitres 16 et 20.
- 5 L'ambivalence constitutive du livre s'exprime bien dans le passage où Goodman part de Deleuze et Guattari pour penser une « guérilla sonore » (p. 46) ou encore une « machine de guerre sonore » (p. 47), afin de réfléchir à des pôles opposés d'un continuum oscillant entre deux tendances opposées : une « tendance centrifuge, efférente, répulsive, produisant à partir de sa source un mouvement en spirale ; de l'autre, un pouvoir centripète, afférent, attractif produisant un mouvement de spirale vers une source » (p. 47). D'un côté la dispersion ou dissipation des collectivités, des foules, de l'autre l'attraction, l'intensification du collectif. Même si le premier à l'air plus militaire et policier que l'autre, rien n'empêche un usage policier de l'attraction sonore. Où un usage musical et esthétique de la dissipation des collectifs – je pourrais imaginer un exemple dans les improvisations libres plus radicales.
- 6 Le contenu du livre est extrêmement riche. Il appelle une exploration détaillée. Il contient une grande quantité de matériaux qui peuvent être prolongés et actualisés. Puisque le livre date de 2012, tout un ensemble de technologies et de pratiques sonores n'y apparaît pas encore, soit parce qu'elles n'existaient pas, soit parce qu'elles n'étaient qu'embryonnaires. C'est le cas notamment du monde virtuel et, plus récemment, dans les problèmes soulevés par l'intelligence artificielle. Il peut ainsi constituer une source pour des recherches très diverses.

Entre autres choses, Goodman traite de l'usage du son comme arme, qui peut apparaître dans des pièces radiophoniques, comme la création *Project Jericho*, laquelle, mêlant mythologie, religion et faits historiques, propose une image de ce qu'est la guerre sonore. Il y aborde également les conflits qui émergent du volume élevé des musiques populaires, l'usage du son comme stratégie militaire (sur le champ de bataille comme dans les tortures) pendant les guerres du Vietnam et du Moyen-Orient, les dommages et anomalies physiques causés par l'excès de son, les affects de bonheur et de peur (entre autres) que le son suscite, le harcèlement acoustique, l'usage du son pour contrôler les foules et disperser les émeutes, la militarisation de la musique pop, la coïncidence dans l'usage de fréquences basses destinées à la domination sonore aussi bien dans le reggae et le dub que dans les dispositifs militaires, les ambivalences des Djs dans leurs créations musicales, l'usage et l'origine militaires d'une grande variété d'appareils médiatiques, la manière dont le cinéma s'approprie des technologies militaires, le radar, le sonar, ou encore comment Disney et d'autres entreprises ont été impliquées dans l'effort de guerre américain, la participation de scientifiques au développement d'armes sonores, ainsi que les effets que tout cela produit sur le corps et l'esprit humains. Et cela ne constitue qu'un extrait de l'impressionnante quantité de situations et d'objets sonores discutés dans le livre. L'idée d'un « virus sonore » et d'une « audiovirologie » (p. 204-209) nous semble particulièrement prometteuse pour un développement ultérieur. D'autres moments forts sont la discussion sur le bruit, qui imprègne tout le deuxième chapitre (p. 37-50), ainsi que la manière dont Goodman pense la relation du son avec l'architecture et la ville (p. 119-124 et p. 135-139).

- 7 Mais c'est lorsqu'il discute les musiques afrofuturistes et certains courants de la musique afro-américaine que nous ne suivons plus du tout. Par exemple, tout en pointant que les bals du funk brésilien sont, le plus souvent, associés aux gangs de narcotrafiquants et à la domination directe des territoires précaires dans ce pays, il tombe dans le piège de l'apologie des situations limites que les populations des favelas vivent au quotidien. Il cite des auteurs nord-américains qui sont émerveillés par l'usage de tout ce qui est à portée de main pour construire leur habitation et, de manière analogue, leur musique et leur danse. Mais on a du mal à imaginer que Goodman et ces

auteurs voudraient déménager dans des favelas, au risque quotidien de se faire massacrer par les trafiquants, les miliciens ou la police. Ils vivent une guerre quotidienne réelle (p. 272-273). Cette apologie neutre d'une situation sociale extrême à travers la musique est la limite du livre.

- 8 Elle se trouve aussi lorsqu'après avoir discuté du *dub* comme déconstruction des paramètres musicaux, du chant et de certains dispositifs technologiques, comme le vocodeur (dispositif d'origine militaire qui crée une distorsion de la voix pour protéger les conversations téléphoniques). Or, dit Goodman : « le vocodeur nous rappelle que les technologies de divertissement populaire "abusent" productivement de technologies guerrières. C'est le bon côté de la militarisation de la vie quotidienne » (p. 260). Je pense qu'une chose est l'usage productif et effectif des technologies guerrières pour faire de la musique (ou d'autres choses), mais j'ai une forte suspicion qu'il n'y a pas de bon côté dans quelque aspect que ce soit de la militarisation de la vie quotidienne.
- 9 Pour conclure, il y a une piste ambivalente que Goodman ouvre un peu par hasard lorsqu'il discute de l'afrofuturisme. Il rappelle que dans le *Manifeste futuriste*, Luigi Russolo « glorifiait les explosions ». Et il ajoute : « *l'art futuriste de la guerre dans l'art des sons* a donné un cadre à l'innovation culturelle dans le champ de la musique, comme guerre sensorielle où se jouaient la répartition et la hiérarchisation du système nerveux » (p. 39). Peu avant, il avait noté que « si le futurisme italien fut le premier à établir les paramètres modernistes de *l'art de la guerre dans l'art des bruits*, l'afrofuturisme tenta de recâbler ces tactiques par une transduction de l'expérience aliénante du Passage du milieu, à l'aide de machines musicales urbaines afro-américaines, afro-caribéennes et noires Britanniques » (p. 33). Sans oublier « l'imagerie militaire dans certains courants musicaux populaires » (p. 33). Ce lien entre futurisme et afrofuturisme change de ton lorsqu'on se rappelle l'adhésion de Luigi Russolo au fascisme italien. Goodman, en quelque sorte, a conscience du risque intrinsèque des basculements et des ambivalences contenus dans tous les exemples qu'il traite : « un fascisme sonore peut occuper n'importe lequel des deux pôles de ce continuum » (p. 48). Le risque se trouve dans l'apologie ou la critique, écueil dans lequel, dans les moments les plus faibles du livre, l'auteur finit par retomber. Risque dans lequel nous

courons tous de retomber au quotidien, tant la dimension catastrophique de l'existence contemporaine est grande.

AUTEUR

Frederico Lyra