

UNIVERSITÉ RENNES 2

Dossier libre

DU Animaux et société

**Musique et études animales,
une étude de cas :
Pink Floyd et le spécisme**

Clément CHEVRIER

Sous la direction d'Émilie Dardenne

ANNÉE 2024-2025



Remerciements

Nous tenons à remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique et administrative du DU Animaux et société, ainsi que nos condisciples au long de cette année riche et fertile.

Notre gratitude va plus expressément vers Émilie Dardenne pour sa bienveillance, sa patience, et les dix mille choses. Elle va aussi vers les anonymes qui ne le sont plus vraiment de la salle d'étude de la médiathèque de Nîmes.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'élan donné malgré eux par Joy Press, Simon Reynolds et Guillaume Kosmicki, et l'énergie contagieuse de ce dernier.

Nous souhaitons également remercier, si jamais la fantaisie leur prenait de tourner ces quelques pages, nos proches qui ont dû supporter nos absences et tourments, et en tout premier lieu Maggie.

Liste des abréviations

AM *A Momentary Lapse of Reason*, 1987.

An *Animals*, 1977.

AS *A Saucerful of Secrets*, 1968.

At *Atom Heart Mother*, 1970.

Mo *More*, 1969.

Me *Meddle*, 1971.

Ob *Obscured by Clouds*, 1972.

TDB *The Division Bell*, 1994.

TDS *The Dark Side of the Moon*, 1973.

TER *The Endless River*, 2014.

TFC *The Final Cut*, 1983.

TP *The Piper at the Gates of Dawn*, 1967.

TW *The Wall*, 1979.

Um *Ummagumma*, 1969.

Wi *Wish You Were Here*, 1975.

Za *Zabriskie Point*, 1970.

SOMMAIRE

Remerciements	2
Liste des abréviations	3
INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE. Les animaux et l'enregistrement sonore : éléments	12
1. Dès la naissance de l'enregistrement sonore, on enregistre le vivant.	12
2. La musique avec les animaux.....	14
3. Le paysage sonore : les animaux comme environnement	15
DEUXIÈME PARTIE. Étude de cas : les apparitions animales chez Pink Floyd	17
1. Des animaux entre réalité et recreation en studio	17
2. Textes, figures et illustrations sonores	21
3. Pochettes.....	23
4. Le cas Animals (1977)	24
TROISIÈME PARTIE. Présentations, usages et spécisme	28
1. Anonymat	28
2. Présence, absence, usage.	30
3. Dignité musicale, agentivité et sujets	31
4. Spécisme.....	33
CONCLUSION. Pas de côté et perspectives	35
Bibliographie	38

INTRODUCTION

Le présent travail naît d'une interrogation méthodologique, sinon épistémologique : de quelle façon la musique, plus précisément le fait musical, peut-il être considéré dans le champ ouvert par les études animales ? Quel impact peut avoir la démarche des études animales, l'ouverture de son champ, sur les disciplines qui envisagent et étudient le fait musical ?

Sous cette question, une autre suit immédiatement : quelle peuvent être les implications éthiques d'une telle étude ? Quelle peut être la composante critique de cette étude ?

La piste de la zoomusicologie

La littérature consacrée aux animaux sous l'angle musical est abondante, y compris du point de vue de la musicologie, l'étude scientifique de la musique. François-Bernard Mâche pose un jalon important en 1983 lorsqu'il crée le terme de « zoomusicologie » pour intituler un chapitre de son ouvrage *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*¹. D'abord introduit comme titre de chapitre (qui notamment contient l'étude de chants d'oiseaux au moyen d'outils de linguistique structurale), le terme vient à désigner l'étude du fait musical tel qu'il peut être discerné et reconnu dans les émissions sonores d'animaux non humains², et le regard qu'il ouvre sur l'étude du fait musical de façon générale.

La dimension de la reconnaissance est importante : par la convocation des moyens nombreux d'une musicologie nourrie d'éthologie, une dignité en tant qu'objet musical est accordée aux émissions sonores des animaux, dont l'appréciation n'est plus limitée aux commentaires laconiques des ornithologues³. Ces émissions sonores se voient accorder le bénéfice d'une méthodologie en lien avec la dimension esthétique. La zoomusicologie cristallise les travaux antérieurs et postérieurs à son « invention » autour de l'étude d'une esthétique musicale non humaine, et le terme est repris, diffusé, assumé au-delà des positions théoriques de Mâche ou de son travail personnel de compositeur. Les questions d'esthétique musicale, notamment celle d'une esthétique exclusivement humaine ou non, suscitées par la question de l'existence des

¹ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*, Paris : Klincksieck, 1983, 1991.

² Nous abrègerons « animaux non humains » en « animaux ».

³ Hollis Taylor, « Introduction à la zoömusicologie », https://www.zoomusicology.com/Zoomusicology/Introduction_files/introduction%20a%CC%80%20la%20zoo%CC%88musicologie.pdf (consulté le 15 mai 2025).

chants d'oiseaux, trouvent, sinon un éclairage nouveau⁴, une enseigne qui aide à leur développement, au risque pour cette enseigne de regrouper des approches très divergentes. Pourtant, si l'on suspend les investigations esthétiques et nourries par l'éthologie de la zoomusicologie, il semble que le fait musical puisse être un lieu où étudier sur un autre plan ce qui se passe, ce qui fait événement, dans la relation entre animaux humains⁵ et non humains, et se rapprocher ainsi un peu plus du champ des études animales dans ce qu'elles peuvent avoir de critique.

Décentrer par une notion : le spécisme

À cette fin, donc avec en vue la considération d'éventuelles implications éthiques, nous avons imaginé, afin d'opérer un décentrement éloignant de la question esthétique et du discours scientifique qui lui est associé, de mener une mise à l'épreuve par le fait musical d'une notion cruciale pour les études animales critiques : le spécisme.

Depuis la création du terme par le psychologue anglais Richard D. Ryder en 1970 et sa reprise et diffusion par le philosophe australien Peter Singer dans *La Libération animale*⁶, la notion a fait l'objet de nombreux débats autour de sa définition, des débats aux conséquences éthiques incontestables, qui recouvrent néanmoins souvent la diversité des expressions et phénomènes spécistes soulignées par Catherine Kerbrat-Orecchioni⁷. Nous retiendrons pour notre étude la description minimale du spécisme comme « discrimination selon l'appartenance à une espèce ». Deux questions se posent : la notion de spécisme est-elle opérante dans la considération du fait musical ? Et la considération du fait musical a-t-elle quelque chose à proposer dans la compréhension du spécisme ?

La compréhension du spécisme peut être liée à une compréhension des représentations qui le nourrissent, et qui sont nourries de retour par les manifestations du spécisme. Ces représentations ont des ressorts, et des histoires. Le travail sur l'histoire de ces représentations permet de mieux appréhender leur fonctionnement, leurs apparitions, éventuellement de les

⁴ Voir Rachel Mundy, *Animal Musicalities. Birds, Beasts and Evolutionary Listening*, Middletown : Wesleyan University Press, 2018.

⁵ Nous abrègerons « animaux humains » en « humains ».

⁶ Peter Singer, *La Libération animale*, Paris : Payot, 2012 (1975).

⁷ Elle distingue quatre expressions principales du spécisme : ontologique, éthique, affectif et pratique. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, « *Ce ne sont que des animaux.* » *Le spécisme en question*, Paris : Le Pommier, 2023.

découvrir, éventuellement de créer des concepts ou d'appliquer des concepts existants à d'autres champs⁸.

Les animaux sont présentés et représentés dans la musique, imités, évoqués et convoqués, utilisés. Comment découvrir et étudier un éventuel texte spéciste, une éventuelle composante spéciste dans l'activité musicale (sa production et sa réception), et dans le discours sur celle-ci (théorique ou critique) ? Cette composante est-elle étudiée ? Si oui, qu'est-ce qui a été discerné ? Quels pourraient être les outils de cette étude ?

La tentation des oiseaux

Un premier taxon vient à l'esprit en même temps que cette interrogation, celui des oiseaux, en lien avec la question canonique de leurs chants, de leur qualité, de leur raison, de leur réception, et de leur usage. Le chant des oiseaux cristallise des débats continus sur le « propre de l'humanité », sur la culture et l'origine de la musique, sur l'éventualité du partage de l'expérience musicale avec les animaux⁹. Il est également évalué selon des critères (mélodieux, complexe, inventif) propices à l'établissement d'une hiérarchie du goût, et comparables aux critères de la musicologie qui s'est constituée autour de la musique occidentale. Il attire des stéréotypes.

Deux détours bibliographiques, qui questionnent la notion d'objet dans la sphère qui nous intéresse, nous ont invité à envisager l'ouverture de notre perspective.

À la croisée de l'histoire et de la sociologie, Guillaume Kosmicki propose dans son ouvrage *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*¹⁰ un résumé accessible des recherches musicologiques des dernières décennies, qui vise à raconter une autre histoire de la musique occidentale, une histoire qui n'oublierait pas les femmes, en évoquant leurs vies, les conditions d'exercice de leur art, et leurs œuvres. Il en profite pour rappeler à quel point la théorie musicale a au fil des siècles usé d'un vocabulaire sexué, ainsi que le contexte de la création de la musicologie comme discipline à la fin du XIX^e siècle, vouée d'abord à l'étude des « grands compositeurs », héritiers directs de la notion romantique de « génie », « une histoire

⁸ Ainsi Carol J. Adams, dans *La Politique sexuelle de la viande. Une théorie critique féministe végane*, Lorient : Le Passager clandestin, 2024 (1990), applique-t-elle une structure littéraire, le référent absent, à l'étude des représentations des femmes et de celles des animaux, pour en déceler l'intersection.

⁹ Voir Rachel Mundy, *op. cit.*

¹⁰ Guillaume Kosmicki, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Marseille : Le mot et le reste, 2023.

intégralement écrite par des hommes, qui véhicule un ensemble de représentations symboliques fondant la domination masculine¹¹ ». L'ouvrage questionne la notion d'œuvre, de type d'œuvre, et la hiérarchisation induite, justifiée et réifiée par la scientification du discours sur la musique dans un contexte historique précis : la grande œuvre serait plus importante que la petite, la plus complexe aurait plus de qualités, attestables selon des critères établis et justifiés, que la plus simple, etc.

Nous souhaitons de même suspendre cette notion de hiérarchie, à défaut de l'étudier en elle-même, et ne pas la recevoir comme allant de soi.

Joy Press et Simon Reynolds, respectivement critique culturelle et critique musical, mènent dans *Sex Revolts. Rock'n'roll, genre et rébellion*¹² une enquête sur le sexisme et les expressions misogynes directes et indirectes dans les musiques populaires occidentales associées de près ou de loin au rock et à son horizon culturel. Le goût des personnes qui ont écrit l'ouvrage, goût pourtant au cœur de leur activité habituelle, est suspendu : il ne s'agit pas de savoir si tel ou tel artiste a produit une œuvre de qualité, ou une œuvre touchante, mais si cet artiste a exercé directement ou indirectement une discrimination liée au sexe ou au genre d'une personne ou d'un groupe de personnes, et de tâcher de discerner les éventuelles mécaniques ou structures donnant lieu au sexisme, ou signalant son influence, dans le cadre d'un fait musical précis – le rock en premier lieu, et le cadre plus général des musiques populaires occidentales de la deuxième moitié du XX^e siècle – sans en tirer de nouvelle évaluation d'ordre esthétique, mais un examen critique.

En parallèle à ces deux ouvrages, sur le rapport aux animaux, le récent *Animal Musicalities*¹³ (2018) de Rachel Mundy propose une relecture complète de l'histoire de la musicologie et plus loin des sciences humaines à la lumière de l'évaluation du chant des oiseaux et des débats autour de la question de leur chant. Les modèles de cette évaluation rencontrent des échos significatifs dans l'évaluation, la comparaison et la classification des musiques humaines, des activités humaines, et plus loin des groupes humains, ce depuis le XIX^e siècle, le tournant de la théorie de l'évolution et sa discussion, jusqu'aux perspectives les plus contemporaines. Elle propose

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Joy Press, Simon Reynolds, *Sex Revolts. Rock'n'roll, genre et rébellion*, Paris : La Découverte/Philharmonie de Paris, 2021 (1995). Noter le décalage entre la date de première parution aux États-Unis et celle de la traduction française.

¹³ Rachel Mundy, *op. cit.*

en toute rigueur, dans une perspective critique, la considération du remplacement des *humanities* par les *animalities*.

Sa mise au jour de l'intrication de phénomènes racistes et spécistes, appuyés sur l'évolution des usages scientifiques et techniques dans le cadre d'évaluations scientificisées, met en avant la centralité du taxon des oiseaux dans ce processus.

Elle permet aussi de préciser les enjeux de notre problématique initiale : il ne s'agit pas de *savoir* si les oiseaux *chantent*, mais d'observer *l'usage* de leurs émissions sonores, et le *statut* accordé ou reconnu par cet usage, et *l'écart* éventuel entre cet usage et la notion *d'individu*, dans un fait musical, et de là en quoi *usage* et *statut* pourraient différer selon l'espèce, signalant ainsi une discrimination et donc une manifestation du spécisme, selon la définition que nous avons adoptée plus haut.

Mais un élargissement de la perspective paraît nécessaire. Si le taxon des oiseaux est nodal dans le questionnement du fait musical sous l'angle animal, il peut être doublement limitant, d'une part en ce qu'il ne représente précisément qu'un seul taxon, à l'exclusion de tous les autres, d'autre part en ce que sa charge culturelle et théorique peut constituer un obstacle dans la considération de l'usage des émissions sonores indépendamment des stéréotypes, de la valuation esthétique de tel ou tel type d'émission sonore, issue de tel ou tel taxon, de telle ou telle espèce, un obstacle propice à des angles morts. Nous choisissons donc de ne pas nous limiter à ce taxon dans notre étude, afin précisément de pouvoir considérer les impensés.

Un événement et un lieu

Nous nous proposons d'interroger la question de l'évolution technologique, et celle de son éventuel impact sur les représentations, en portant notre regard sur les musiques populaires occidentales, et sur l'un des tournants de l'irruption technologique dans le travail de création : l'usage développé de l'enregistrement analogique multipistes.

Cet usage a fait du studio d'enregistrement un instrument de création à part entière, et plus seulement le lieu d'enregistrement d'une performance. Cette rupture¹⁴ ontologique a impliqué une rupture esthétique, avec la naissance de l'album (disque microsillon 33-tours) comme œuvre. Cet événement, combiné avec l'influence de nombreuses autres musiques dont la

¹⁴ Voir Greg Milner, *Perfecting Sound Forever*, Cenon : Le Castor Astral, 2014 (2010).

musique concrète, elle aussi permise par l'évolution technologique, a contribué à retourner la question de la dichotomie savant-populaire¹⁵ et le statut de la musique enregistrée.

Il est marqué dans les musiques populaires occidentales par l'enregistrement en 1966 et 1967 et la publication en 1967 de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* par les Beatles. Les membres des Beatles ont annoncé au début du travail sur *Sgt. Pepper's* leur souhait de ne plus donner de concert pour se consacrer uniquement au travail de studio, une décision déjà prise par leur rival américain Brian Wilson, principal compositeur des Beach Boys et qui se fait remplacer aux concerts de son propre groupe depuis 1964. Le studio devient un nouveau cœur de la création. Au même moment et dans le même lieu que *Sgt. Pepper's*, les studios Abbey Road à Londres, le groupe Pink Floyd enregistre son premier album, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), en compagnie de l'ingénieur du son et producteur Norman Smith, qui vient de cesser de travailler avec les Beatles.

L'activité de Pink Floyd dans les années 1960 et 1970 marque les usages de l'ère analogique portés par ce tournant. Nous allons donc étudier la période ouverte par le premier album de ce groupe et fermée par le douzième, *The Final Cut* (1983). La révolution suivante, l'arrivée du numérique dans les studios et les instruments, qui va permettre de nouveaux et nombreux usages (enregistrement digital, sample, Fairlight et Synclavier), est trop vaste pour être incluse dans notre propos.

Ce qui a plus spécifiquement attiré notre attention est le fait que l'usage du studio analogique multipistes permet notamment l'inclusion dans les œuvres d'enregistrements de sons produits par des animaux, auxquels une dignité musicale est accordée, et qui renouvelle les usages, au-delà ou à côté de l'imitation, de la description et de l'évocation. Cette inclusion a eu lieu sous l'influence des musiques de recherche dont la musique concrète, inventée au début des années 1950 en France par Pierre Schaeffer, une musique qui travaille sur les sons enregistrés, et questionne l'évidence de l'appréhension de ce que serait le fait musical¹⁶ : tout son, même réputé « non musical », peut être partie prenante d'un fait musical.

Ce sont ces apparitions, ces présentations, les représentations qu'elles induisent, et autant que possible les usages à l'œuvre, que nous nous proposons d'examiner dans les disques de Pink Floyd, au moyen dans une première partie d'un rappel contextuel, puis d'une étude détaillée de

¹⁵ Voir Guillaume Kosmicki, *Musiques savantes. De Ligeti à la fin de la guerre froide, 1963-1989*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2012.

¹⁶ Voir Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XX^e siècle » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. I. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 48-51.

ces apparitions dans le corpus, enfin d'une confrontation directe de la notion de spécisme avec ces apparitions.

PREMIÈRE PARTIE

Les animaux et l'enregistrement sonore : éléments

1. Dès la naissance de l'enregistrement sonore, on enregistre le vivant.

L'invention du phonographe en 1877 par l'Américain Thomas Edison et celle du gramophone, développé de 1886 à 1889 par l'Allemand Emile Berliner et commercialisé à partir de 1894, ouvrent une nouvelle ère. N'importe quel son (en principe, car les limitations techniques sont nombreuses) est désormais susceptible d'être enregistré sur un support permettant de l'écouter et de le réécouter même en l'absence de l'émetteur de ce son, avec une fidélité d'abord faible, mais qui va s'accroissant¹⁷.

Les premiers enregistrements sonores d'animaux non humains sont l'œuvre d'un enfant de huit ans, Ludwig Koch, en 1889 en Allemagne¹⁸. Il s'agit d'un oiseau captif, le passereau de compagnie de Koch, et du premier enregistrement d'une longue carrière d'ornithologue. Pour un enregistrement sonore d'un animal en liberté, il faut attendre 1900 et le pionnier de la photographie animalière sauvage Cherry Kearton. Il s'agit là encore d'oiseaux : un rossignol et une grive musicienne. La première commercialisation d'enregistrements sonores d'animaux attend 1910 : il s'agit de nouveau d'un rossignol, l'un des oiseaux gardés en captivité par Karl Reich, qui organise des tournées de concerts d'oiseaux.

Avec la création d'un support à l'enregistrement sonore, il devient possible non seulement d'enregistrer, mais aussi de collecter ces supports. Comme l'indique Jean-Claude Roché, ornithologue et audio-naturaliste, « [o]n a sur le monde animal des archives matérielles sur des millions d'années (fossiles), des représentations sur des milliers d'années plus récentes

¹⁷ Voir Jacques Hains, « Du rouleau de cire au disque compact » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 901 et suiv.

¹⁸ Sean Street, « Ludwig Koch and the Sound of Nature », Londres : BBC4, 2009, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00jn4m2> (consulté le 16 mai 2025).

(peintures préhistoriques et dessins des naturalistes). Mais on n'a aucune archive sonore de plus de cent quinze ans. Les premiers enregistrements d'oiseaux de Ludwig Koch datent du début du siècle dernier. Les archives sonores sont tout aussi importantes que les archives fossiles ou visuelles, que ce soit aux points de vue scientifique, éducatif, culturel, voire poétique et musical¹⁹. » Dès les premiers enregistrements, des institutions publiques (ex. : la bibliothèque du Congrès aux États-Unis à partir des années 1920²⁰, le British Museum à partir de 1905-1906²¹, des laboratoires de recherche) et privées (les premiers labels phonographiques, plus tard les studios de cinéma, les collections particulières) vont témoigner de ce souci de la collection et de l'archivage, malgré les péripéties et les tâtonnements.

Rachel Mundy propose une lecture renouvelée de ce moment de la naissance de la collection sonore²², une collection qui suppose une collecte, que ce soit par l'acquisition d'un fond, ou par sa création sur le terrain. Le modèle scientifique qui se met en place au début du XX^e siècle, que ce soit dans les méthodes de collectages ou dans celles d'archivage et de présentation des collections, présente des similitudes, qu'il s'agisse d'audio-naturalisme (d'abord ornithologique) ou d'ethnomusicologie : souci de la pureté de la source, qui sert le souci d'identification qui dicte l'organisation. Ces soucis sont liés à la tension dans les débats autour de la question de la culture, de son origine et de son périmètre, exprimés notamment par la controverse entre Charles Darwin, un biologiste qui considère une origine animale au fait musical, et Herbert Spencer, un sociologue qui en fait une ligne de partage et un propre de l'humain. Des représentants de groupes d'animaux (taxons et espèces) sont enregistrés de la même façon que des représentants de groupes humains (ethnies), avec dans les deux cas une scientification de leur évaluation, et le recours à des critères qui comprennent la complexité, l'organisation, la mélodie, prenant certains chants d'oiseaux pour étalon.

¹⁹ Entretien avec Alexandre Galand in Alexandre Galand, *Field Recording. L'usage sonore du monde en 100 albums*, Marseille : Le mot et le reste, 2012, p. 29.

²⁰ <https://guides.loc.gov/recorded-sound-research/collections> (consulté le 17 mai 2025).

²¹ Timothy Day, « The National Sound Archive: the First Fifty Years » in Andy Linehan (dir.), *Aural History: Essays on Recorded Sound*, Londres : British Library, 2001, p. 41-64.

²² Rachel Mundy, *op. cit.*

2. La musique avec les animaux

La première composition musicale répertoriée et cataloguée incluant l'enregistrement d'un son produit par un animal est due au compositeur italien néoclassique Ottorino Respighi (1879-1936). Son poème symphonique *Pini di Roma*, publié en 1924 et créé la même année sous la direction d'Arturo Toscanini, réclame de façon précise, à la fin du troisième de ses quatre mouvements, de jouer sur un phonographe de modèle Panatrope, de la marque Brunswick, le gramophone *Il Canto dell'Ussignolo* (« Song of a Nightingale No. 2 »), tandis que l'orchestre se dépouille et offre un tapis *piano* pour accompagner le chant d'un rossignol. Il s'agit du pressage italien publié entre 1911 et 1913 d'un disque originellement paru en Allemagne et 1910, et qui fut le premier enregistrement commercialisé de sons émis par un oiseau, un enregistrement dû à Karl Reich et Franz Hampe²³. Le disque, remplacé ultérieurement par une bande magnétique, est fourni par l'éditeur Ricordi à chaque exécution de l'œuvre²⁴. Si le geste paraît novateur, il s'inscrit dans une démarche qui l'est moins : l'œuvre mêle impressionnisme et « une pompe épique postwagnérienne²⁵ » éloignée de la part plus novatrice de l'œuvre de Wagner. Le chant de l'oiseau est une ponctuation, une illustration dans une œuvre à programme qui mêle histoire et paysage de Rome. Respighi se trouve alors associé à une école néoclassique italienne du « rappel à l'ordre » – y compris rythmique et tonal –, une latinité opposée « au monde obscur et négatif de l'atonalité²⁶ ». Le compositeur ne réitère pas l'expérience.

Au disque, le premier enregistrement qui mette en présence la production sonore d'un animal et celle d'un·e musicien·ne est le fait en 1927 de la violoncelliste Beatrice Harrison (1892-1965), à la suite d'une première série d'émissions radiophoniques de la BBC débutée en 1924²⁷. La musicienne, déjà célébrée pour ses interprétations des œuvres de Frederick Delius et d'Edward Elgar, connaît la surprise, en pratiquant son instrument dans son jardin au crépuscule,

²³ Alexander Rehding et Emily Dolan, *The Oxford Handbook of Timbre*, Oxford : Oxford University Press, 2021, p. 443.

²⁴ Jean Boivin, « Musique et nature » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. I. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 491.

²⁵ *Ibid.*, p. 491.

²⁶ Raffaele Pozzi, « L'idéologie néoclassique » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. I. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 367.

²⁷ Kate Kennedy, « The Spy, the Songbird and the Sham that Wasn't: How I Restored Broadcasting History », *The Guardian*, 22 mai 2024, <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/22/the-nightingale-beatrice-harrison-radio-bbc-cello-duet> (consulté le 17 mai 2025).

de susciter la réaction d'un rossignol, une réaction qui donne l'impression d'une réponse à son propre jeu. Elle convainc John Reith, directeur général de la BBC, de diffuser sur les ondes cette rencontre, qu'elle reproduit pour la première émission de l'histoire de la BBC captée en dehors de ses studios, grâce à d'importantes innovations dans la technique et l'usage du microphone, et dans la transmission du signal sonore. C'est un succès populaire, réitéré les années suivantes à la même période, mais que la technique disponible à la BBC ne permet pas d'abord de conserver sous la forme d'un enregistrement direct de l'une de ces émissions. Il faut attendre 1927 pour que le label His Master's Voice puisse en publier deux disques HMV B2470 et B2469. Le premier comprend sur une face l'air irlandais « Londonderry Air » et sur l'autre face la « Chanson hindoue » extraite de l'opéra *Sadko* de Nikolaï Rimski-Korsakov. Ces deux plages donnent à entendre Harrison « accompagnée » par le chant d'un rossignol qui se trouve en sa présence, dans son jardin. Le second disque comprend des chants de rossignols sur une face, et un paysage sonore intitulé « Dawn in an Old World Garden » sur l'autre. Les deux disques sont vendus ensemble, et obtiennent un succès commercial aussi large que les émissions de radio sont populaires²⁸.

Ces deux premières dessinent les contours durables des possibilités offertes par l'enregistrement sonore avant le développement de l'enregistrement multipistes au début des années 1950 : jouer un enregistrement sonore d'un animal ou d'un groupe d'animaux lors de l'exécution d'une œuvre, ou s'enregistrer en train de jouer dans le même lieu et au même moment qu'un animal ou qu'un groupe d'animaux.

3. *Le paysage sonore : les animaux comme environnement*

Un jalon important de la prise en compte sonore des animaux, même indirecte, est l'œuvre de R. Murray Schafer (1933-2021), auteur en 1977 de *The Tuning of the World*²⁹, compositeur, chercheur et théoricien canadien. Il y exprime l'air environnementaliste de son temps.

Il use pour la première fois en 1969 dans son ouvrage *The New Soundscape*³⁰ du terme de « schizophonie » (« schizophonia ») : « [ce terme] désignait la séparation entre un son original

²⁸ Ian Logie Baird, « Capturing the Song of the Nightingale » in *Science Music Group Journal*, Londres, automne 2015. <https://journal.sciencemuseum.ac.uk/article/song-of-the-nightingale/#text-3> (consulté le 17 mai 2025).

²⁹ R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille : Wildproject, 2010 (1979, 1991).

³⁰ R. Murray Schafer, *The New Soundscape: Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto : Berandol, 1969 ; New York : Associated Music, 1969.

et sa reproduction électroacoustique. Un son original est lié aux mécanismes qui le produisent. L'électroacoustique permet d'en obtenir des copies que l'on destine à d'autres lieux et à d'autres moments. J'ai donné au phénomène cette appellation aux consonances "pathologiques" pour faire ressortir le caractère aberrant de son développement au XX^e siècle³¹. »

Au côté de son œuvre de compositeur, Murray Schafer s'intéresse à l'étude des « paysages sonores », qu'il définit comme « l'environnement des sons. Techniquement, toute partie de cet environnement pris comme champ d'étude. Le terme s'appliqua aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie³² ». La convocation de la notion de paysage n'est pas anodine : il s'agit d'une notion d'abord esthétique, qui s'est chargée d'une multitude de sens et de valuations à mesure de la reprise de son usage par la géographie d'abord, puis par d'autres sciences humaines et instances de discours, jusqu'à l'écologie. Le paysage est à disposition, et à usage. Il a un sujet, qui vit dedans et l'observe, ou non.

Est à noter la volonté de Murray Schafer de catégoriser les sons issus d'enregistrements comme étant de l'ordre de la schizophonie, un geste dépréciatif (et étymologiquement validiste³³), qui a des répercussions quand il développe sa lecture d'un paysage sonore, et des outils d'analyse possibles de sa qualité. Un paysage sonore est ainsi plus ou moins pur, plus ou moins bon. Les sons produits par les animaux sont répartis et envisagés selon leurs qualités, leur impact sur les humains, l'histoire de cet impact et ses variations³⁴. Les références aux animaux se font dans l'évaluation de la qualité d'un paysage sonore et des éléments qui le composent pour son sujet, pas selon les intérêts éventuels des individus à l'origine des sons, schizophonie ou non. L'évaluation est celle de la qualité d'un environnement, selon des critères et des outils d'analyse, pour des individus humains. Les animaux sont considérés en tant que parties de cet environnement sonore, ils servent une fin, un meilleur environnement pour les humains.

Ils sont, dans une perspective environnementale et sonore, à usage.

³¹ R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique, op. cit.*, p. 385.

³² *Ibid.*, p. 384.

³³ Une définition du validisme : « Système faisant des personnes valides la norme sociale. (par extension) Discrimination envers les personnes en situation de handicap. » (Le Robert)

³⁴ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 59 et suiv.

DEUXIÈME PARTIE

Étude de cas : les apparitions animales chez Pink Floyd

1. Des animaux entre réalité et recreation en studio

D'un point de vue sonore, la rencontre de la musique de Pink Floyd avec les animaux a lieu par différents moyens, différentes manières de présenter des animaux dans des chansons regroupées en albums, dont le support physique (disque microsillon) est vendu dans des pochettes.

Ces moyens correspondent notamment à des usages technologiques développés de façon contemporaine à l'activité du groupe : console de mixage multipistes, magnétophone multipistes, instruments électroacoustiques (guitare électrique, basse électrique, orgue électrique, claviers électromécaniques), instruments de synthèse sonore, effets de traitement du signal sonore (filtres, écho, réverbération, Leslie), durée allongée du séjour en studio à des fins de création, parc de micros, magnétophone portable, recours à des collections d'enregistrements.

Sons produits par des animaux réels

On peut distinguer deux moyens pour l'intégration de sons d'abord produits par des individus animaux réels, et intégrés aux enregistrements du groupe : le recours à des sons déjà enregistrés, collectés, répertoriés et disponibles, qui n'ont pas été destinés initialement à l'usage que le groupe en fait, et le recours à des enregistrements de terrain ou en studio d'individus animaux, par ou pour le groupe.

Dès « Set the Controls for the Heart of the Sun » (AS, 1968), on entend à la fin du morceau des cris de goéland argenté passer d'un côté à l'autre de la stéréo. L'année suivante, sur « Cirrus Minor » (Mo, 1969), les chants d'oiseaux qui ouvrent le morceau sont réputés être issus d'un disque de His Master's Voice de 1961, une plage alors intitulée « Dawn Chorus », le chant de

rossignol qui clôt le morceau étant aussi réputé issu de ce disque, de l'autre face³⁵, sans source directe à date permettant de l'attester. En revanche, sans démarche documentée de collectage par l'un des membres du groupe à cette période, à considérer l'emploi du temps chargé de cette époque et la rapidité d'enregistrement du disque qui contient ce dernier titre³⁶, on peut considérer comme plausible cette attribution, sinon à une référence précise, du moins aux disques de sonorisation édités par His Master's Voice, propriété d'EMI, le label de Pink Floyd. Le groupe enregistrant dans les studios d'EMI, il est probable que le groupe ait eu accès soit à des exemplaires de disques de sonorisation de labels appartenant à EMI, soit aux bandes masters de ces disques, soit à une collection de sons conservée par le label à disposition de ses artistes. À partir de « Grantchester Meadows » (Um, 1969), les membres du groupe mêlent enregistrements d'animaux issus d'enregistrements précédents et disponibles à des enregistrements par leur propre soin, ou celui de leurs ingénieurs du son.

Les enregistrements peuvent être intégrés sans modification, ou traités et ainsi « dénaturalisés » de façon plus ou moins audible : déplacement sur le spectre stéréo par effet de panoramique dans « Grantchester Meadows » (Um, 1969), usage de réverbération et d'écho à la fin de soulignement et pas seulement d'intégration dans le mixage dans « Echoes » (Me, 1971), avec ajouts d'effets de filtres dans « Pigs (Three Different One) » (An, 1977), etc. Cette liberté dans le traitement d'une source sonore doit autant à l'influence des expérimentations de la musique concrète qu'aux possibilités offertes par l'allongement de la durée passée en studio et aux recherches sonores favorisées par le psychédélisme des débuts du groupe.

« Seamus » (Me, 1971) propose un mode opératoire inédit : David Gilmour a alors la garde du chien de Steve Marriott³⁷, un border collie nommé Seamus. Ses aboiements et gémissements sont enregistrés et intégrés à la chanson sur l'ensemble de sa durée, comme s'il s'agissait de l'un des musiciens d'un blues peu sophistiqué : Gilmour a en effet constaté que le chien réagit de façon sonore en présence de sons d'harmonica. Seamus, en tant qu'animal de compagnie, porte un nom, évoqué dans les paroles et dans le titre, et a l'espace d'une grille pour prendre un

³⁵ *Sound Effects*, référence 7FX-11, <https://www.discogs.com/release/1405607-No-Artist-Sound-Effects-Birds> (consulté le 21 mai 2025).

³⁶ *More* (1969), bande originale du film *More* (1969) réalisé par Barbet Schroeder, a été conçu et enregistré en huit jours de studio. Voir Nick Mason, *Pink Floyd. L'histoire selon Nick Mason*, Paris : EPA, 2005-2007 (2004), p. 88.

³⁷ Chanteur-guitariste des Small Faces puis de Humble Pie.

solo d'aboiements, comme dans un blues classique et en écho aux vocalisations de musiciens de ce genre tel Chester Arthur Burnett, dit Howlin' Wolf³⁸.

Avec l'augmentation des moyens financiers induite par les succès commerciaux du groupe, l'album *The Dark Side of the Moon* (1973) battant tous les records de vente, le groupe développe l'usage de sons enregistrés sur le terrain spécifiquement pour ses besoins : engins motorisés, voix, ambiances, chœur d'enfants, et donc sons d'animaux.

Imitations et évocations vocales et instrumentales

Pink Floyd ne se limite pas à l'usage d'enregistrements sonores d'animaux pour inclure les sons que ces animaux produisent dans son travail musical. Le groupe recourt aussi à des techniques d'imitation et d'évocation, vocales et instrumentales, dans la lignée de nombreuses propositions musicales au fil des siècles³⁹.

Imitation (à visée plus ou moins réaliste, elle peut aussi être une parodie) et évocation doivent être distinguées sans s'exclure : suivant les moyens mis en œuvre, la qualité et la quantité des caractéristiques du signal sonore original⁴⁰ prises en compte dans la reproduction, on peut envisager ces deux pôles comme les extrémités d'un spectre. Cette pratique s'inscrit dans le cadre plus large d'accumulation d'« effets sonores » dans le vocabulaire du groupe ; ainsi peut-on entendre sur un même album l'imitation du battement d'un cœur (« Speak to Me », TDS, 1973) par une percussion traitée par des effets, l'enregistrement des pas d'un humain et celui d'une annonce en aéroport simultanément à l'évocation au moyen d'un synthétiseur VCS3 du passage d'un avion à hélice (« On the Run », TDS, 1973), avion dont on entend un enregistrement de terrain à la fin de la même piste. Ce spectre entre imitation et évocation, combiné de surcroît aux enregistrements de terrain ou de studio, offre un répertoire expressif élargi par le jeu sur la mise à distance du réel dans le temps même de sa présentation.

Dès le premier album, le groupe propose ces reproductions par des moyens vocaux (« Flaming », « Pow R. Toc H. », TP, 1967) spontanés, une spontanéité nourrie par la pratique intense en concert, au côté de l'exécution des chansons de Syd Barrett, de l'improvisation

³⁸ Le procédé est reproduit pour le film *Pink Floyd: Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1972) sur la chanson « Mademoiselle Nobs », du nom de la barzoï qui est enregistrée sur le titre. Il n'y a plus de chant donc plus de paroles. <https://www.dailymotion.com/video/x8cytfo> (consulté le 22 mai 2025)

³⁹ Dans la musique occidentale, parmi les plus fréquemment cités figurent les compositeurs Clément Janequin (v. 1485-1558) et Olivier Messiaen (1908-1992).

⁴⁰ Tessiture, timbre, mélodie, rythme, périodicité, intonation, etc.

collective qui disparaît peu à peu, remplacée par des dispositifs d'organisation de sa musique en concert (la suite « The Man and the Journey », 1969) et en studio (les faces studio de *Ummagumma*, 1969, les suites « Atom Heart Mother », At, 1970, et « Echoes », Me, 1971) qui aboutissent aux concepts développés en 1973 et après tout au long de chaque album⁴¹ (TDS, 1973, Wi, 1975, An, 1977, TW, 1979, TFC, 1983).

On trouve sur le même premier album l'imitation de cris d'oiseaux par un motif de kazoo joué en boucle (« Bike », TP, 1967). Dès l'album suivant, le spectre de la reproduction entre imitation et évocation est étendu à l'instrumentarium usuel du groupe sur « A Saucerful of Secrets » (AS, 1968) : dans les deux premiers mouvements de ce morceau, ce sont la guitare et l'orgue électriques qui se relaient pour proposer des interventions comparables à des cris d'oiseaux.

Au-delà

Ainsi, le groupe peut jouer sur les écarts entre différents modes d'inclusion de sons : enregistrements, imitations et évocations. Il développe un vocabulaire spécifique autour de la diversité des modes de présentation, par leur mise au premier plan sonore (« Cirrus Minor », Mo, 1969) ou sur des plans différenciés (« Sisyphus », Um, 1969), par les timbres, par les répétitions.

Certains des procédés techniques utilisés d'abord dans ces évocations et imitations deviennent une partie du vocabulaire musical du groupe, comme la possibilité d'interventions quasi atonales dans un cadre tonal peu sophistiqué, l'usage appuyé des effets de traitement sonore, le jeu sur les bends et slides, portamento et glissando à l'instar de cris d'animaux, les timbres d'orgue, de guitare et de synthétiseur utilisés d'abord dans le spectre de ces inclusions, puis hors de ce spectre.

Sur la longue suite « Echoes » (Me, 1971), à mi-chemin entre le format chanson et les suites instrumentales des années précédentes, le travail d'arrangement et d'interprétation des guitares électriques et des claviers constitue un tournant dans le jeu de présentation du réel, par ses imitations et évocations discrètes lors des parties chanson, plus en avant voire plus explicites sur les longues plages instrumentales du milieu, et qui culmine avec la présence d'enregistrements de cris de corbeaux. La trame des arrangements du morceau repose sur ce

⁴¹ Voir Aymeric Leroy, *Pink Floyd. Plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille : Le mot et le Reste, 2009.

jeu, elle s'appuie sur une mise en œuvre dont les éléments, pour la plupart déjà pratiqués auparavant mais jamais combinés avec une telle intensité, trouvent un équilibre qui deviendra une part centrale du vocabulaire musical du groupe pour les trois albums suivants, sans que la composante d'évocation ou d'imitation ne soit plus discernable, et dont les enregistrements de sons produits par des animaux vont disparaître, avant de revenir pour souligner les narrations conceptuelles d'*Animals* (1977) et, de façon plus parcimonieuse, de *The Wall* (1979) et *The Final Cut* (1983). À titre d'exemples, on peut mentionner le solo de guitare électrique de « Time » et celui de synthétiseur (Minimoog) d'« Any Colour You Like » (TDS, 1973), noyés dans la réverbération et l'écho, la virgule de synthétiseur (Minimoog ou EMS VCS3) à 0 min 12 de « Shine on You Crazy Diamond (Pt. 1-5) » (Wi, 1975), la mélodie de guitare électrique sur les ponts qui suivent les couplets de « Dogs » (An, 1977), autant d'interventions qui découlent directement d'« Echoes ».

2. Textes, figures et illustrations sonores

Textes et figures

À l'exception d'*Animals* (1977), les mentions d'animaux dans les textes des chansons suivent des procédés récurrents.

Les animaux mentionnés, dans leur grande majorité, sont anonymes, et désignés par le nom d'espèce ou de taxon, avec article défini ou indéfini. Ils peuvent être convoqués à fin de comparaison ou de métaphore pour décrire des caractères humains dans leurs actes et leurs états d'esprit (« *He was buried like a mole in a fox-hole* », « *And who is the master of fox hounds* » dans « Free Four », Ob, 1972, « *Run, rabbit, run/Dig that hole, forget the sun/And when at last the work is done/Don't sit down, it's time to dig another one* » dans « Breathe (in the Air) », TDS, 1973), pour donner des indications de temps ou de lieu aptes à l'élaboration d'une atmosphère poétique ou d'une narration (« *Summer evening birds are calling* » dans « Fat Old Sun », At, 1970, « *Overhead, the albatross/Hangs motionless upon the air* » en ouverture de « Echoes », Me, 1971, « *Now wakes the owl, now sleeps the swan* » dans « Pillow of Clouds », Me, 1971). Parfois, ils ont une activité ou une présence propre, une mention qui ne semble pas servir de propos autre que sa propre apparition, et qui vient au premier plan du propos même si ce n'est que le temps d'un vers (« *Lotuses lean on each other in yearning/Under the eaves, the swallow is resting* » dans « Set the Controls for the Heart of the Sun », AS, 1968, « *Icy wind of*

night be gone, this is not your domain/In the sky a bird was heard to cry » dans « Grantchester Meadows », Um, 1969).

Une minorité est désignée par un nom. À l'exception de Gerald la souris, dont le narrateur se demande d'ailleurs pourquoi il l'a baptisé ainsi, dans la veine fantaisiste habituelle de Syd Barrett (« *I know a mouse, and he hasn't got a house/I don't know why I call him Gerald/He's getting rather old, but he's a good mouse* » dans « Bike », TP, 1967), les animaux ainsi nommés sont des animaux domestiques : le chat Lucifer Sam (« Lucifer Sam », TP, 1967), le chien Seamus (« Seamus », Me, 1971).

On observe une récurrence de la présentation d'oiseaux, pour des raisons récurrentes : leur connotation vocale et mélodique, qui en font un lieu commun poétique (exemple des corbeaux dans le récit de cauchemar de « Cymbaline », Mo, 1969 : « *The ravens are all watching from a vantage point nearby/Apprehension creeping like a tube-train up your spine [...] The ravens are all closing in, there's nowhere you can hide* »), et leur identification à l'aptitude au vol, qui induit la notion de liberté ou de son empêchement, en ce qu'il facilite le déplacement, le voyage ou la fuite. À mesure que le groupe s'éloigne du psychédéisme pour dresser un pont entre rock planant et rock progressif et que le parolier Roger Waters gagne en assurance, au point d'imposer les thèmes puis des concepts et la majorité des compositions aux autres membres du groupe, il aborde de plus en plus, au point d'en faire ses thèmes principaux, les sentiments d'aliénation et d'incommunicabilité.

Les mentions d'oiseaux réduisent puis disparaissent dans ce même mouvement jusqu'à *Animals* (1977), tandis que demeurent des mentions de vol et d'envol.

Les chiens viennent loin derrière, suivis par d'autres taxons et espèces, dont les vers (« *worms* ») qui apparaissent sur *The Wall* (1979) de façon répétée, symboles de pourrissement et de la tentation du recours à la force induite par le mur, métaphore d'une construction mentale filée tout au long du double album (« *All you have to do is follow the worms* » dans « Waiting for the Worms », TW, 1979).

La mention de nourriture, rare, renvoie surtout à la consommation de chair animale, dans une perspective négative (« *New car, caviar, four-star daydream/Think I'll buy me a football team* » dans « Money », TDS, 1973, « *He always ate in the Steak Bar* » dans « Welcome to the Machine », Wi, 1975).

Illustrations sonores

Dès le premier album *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), le groupe évite les illustrations littérales par des sons d'éléments présentés dans ses paroles. Il y a peu de moments comprenant des illustrations directes (« Seamus », Me, 1971, « Southampton Dock », TFC, 1983), elles sont le plus souvent indirectes (« Lucifer Sam » et « Bike », TP, 1967, « Grantchester Meadows », Um, 1969, ou le hennissement entendu sur le premier mouvement de « Atom Heart Mother », At, 1970, section dont le titre de travail est « Theme from an Imaginary Western »), des suggestions ou des ambiances. Cette démarche concerne aussi les sons issus de machines, d'appareils, ou d'autres éléments de l'environnement : le vocabulaire sonore permet d'enrichir le texte des chansons, à condition de le détacher autant que possible des paroles. Dans le cas inverse, il y a risque de redondance (« Welcome to the Machine », Wi, 1975, « Hey You », TW, 1979).

3. Pochettes

À l'exception du premier album *The Piper at the Gates of Dawn* (1967, Vic Singh) et des deux derniers albums du corpus *The Wall* (1979, lettrage Gerald Scarfe) et *The Final Cut* (1983, Roger Waters), toutes les pochettes sont dues au studio anglais de design graphique Hipgnosis, créé par Storm Thorgeson et Aubrey Powell, rejoints par la suite par Peter Christopherson. Seule la pochette d'*Atom Heart Mother* (1970) présente un animal sur son recto, à l'exception de celle d'*Animals* (1977), mais elle en fait le sujet principal. Elle propose, sans lettrage ni modification particulière, la photographie couleur d'une vache holstein prise de trois-quarts arrière, la tête tournée vers l'objectif, au milieu d'un pré. Le choix de cette pochette, conçue comme un pas de côté humoristique hors de la mode psychédélique finissante, influence les noms donnés à certains des mouvements de la suite qui occupe la première face de l'album et porte le même titre, « Atom Heart Mother ». Ce titre a été choisi au hasard de la page d'un journal pour remplacer le titre provisoire « The Amazing Pudding⁴² ». Il n'y a pas de sous-texte particulier autre. Le nom de la vache, d'après son éleveur, est Lulubelle III. Il ne figure pas sur la pochette d'origine.

⁴² Voir Nick Mason, *op. cit.*, p. 97 ; Toby Manning, *The Rough Guide to Pink Floyd*, Londres : Rough Guides, p. 64, p. 161-162.

L'ensemble des versos et des intérieurs des pochettes des différents albums ne présente pas d'autres animaux, à l'exception d'une photographie extraite du film *La Vallée* (1972), avec des personnages à cheval, au verso d'*Obscured by Clouds* (1972), de la photographie d'autres vaches anonymes à l'intérieur et au verso d'*Atom Heart Mother* (1970), et de dessins de vers dus à l'illustrateur Gerald Scarfe à l'intérieur de *The Wall* (1979).

4. *Le cas Animals (1977)*

De par son titre comme son contenu, l'album *Animals* (1977) occupe une place à part dans notre étude. Il correspond dans l'histoire du groupe au moment où le bassiste Roger Waters prend un ascendant décisif dans l'ensemble des décisions artistiques prises par le groupe. De parolier principal après l'exclusion de Syd Barrett en 1968, il est devenu parolier exclusif avec le succès *The Dark Side of the Moon* (1973), compositeur principal et chanteur de plus en plus présent, et donc à l'origine des concepts qui président à l'élaboration des albums.

Le disque est librement inspiré du roman *Animal Farm. A Fairy Story* (1945) de l'auteur et journaliste anglais George Orwell (1903-1950). S'il reprend l'idée d'une description sociétale de groupes humains par l'entremise d'espèces de mammifères domestiques, son objet n'est pas la description du dévoiement de la révolution russe par le stalinisme, mais celle de la violence des rapports induite par le capitalisme occidental contemporain, que l'ascension de Margaret Thatcher (surnommée la « Dame de fer » dès 1976), puis sa nomination au poste de Première ministre du Royaume-Uni (1979), souligne. Il est à noter que si, dans le roman d'Orwell, les animaux ont commerce avec les humains, et que le récit peut aussi être lu comme une description de l'asservissement des animaux⁴³, il n'est pas fait état dans les paroles des chansons d'humains aux côtés des animaux, ni des relations qu'ils pourraient entretenir.

Le disque s'ouvre et se referme sur la même courte chanson coupée en deux, « Pigs on the Wing », un solo voix-guitare acoustique de Roger Waters, chanson d'amour au thème qui semble à première vue éloigné du reste de l'album, trois longues chansons intitulées « Dogs », « Pigs (Three Different Ones) » et « Sheep ». Chiens et cochons y représentent les classes dominantes de la société, les moutons représentent la classe ouvrière exploitée par les deux précédentes. Les cochons sont au sommet de la pyramide sociale, comme dans le roman

⁴³ Voir Émilie Dardenne, *Introduction aux études animales*, Paris : PUF, 2^e édition, 2022 (2020), p. 248-249.

d'Orwell, et de même ils manipulent les chiens et leur instinct prédateur pour asseoir leur propre pouvoir, mais ici les cochons sont les possédants, et les chiens sont les *businessmen*, trop occupés à produire de la valeur de façon violente sur le dos des moutons pour apercevoir la tristesse de leur propre vie, achevée dans la solitude.

Les textes s'appuient sur des stéréotypes : les chiens sont des prédateurs agressifs et opportunistes, dressés et aux ordres (« *You gotta be able to pick out the easy meat. [...] Who was told what to do by the man./Who was broken by trained personnel./Who was fitted with collar and chain.* » dans « Dogs », An, 1977), les cochons sont gras et avides (« *With your head down in the pig bin/Saying "Keep on digging"/Pig stain on your fat chin* » dans « Pigs (Three Different Ones) », An, 1977), les moutons sont impuissants, manquent de discernement (« *Harmlessly passing your time in the grassland away/Only dimly aware of a certain unease in the air* » dans « Sheep », An, 1977), et sont destinés à la consommation. Cette dernière chanson propose un mouvement notable : les moutons sont envoyés à l'abattoir, mais prennent conscience de leur destinée (« *What do you get for pretending the danger's not real/Meek and obedient you follow the leader/Down well-trodden corridors into the valley of steel/What a surprise!/A look of terminal shock in your eyes/Now things are really what they seem/No, this is no bad dream* » dans « Sheep », An, 1977), et, au cours d'un pastiche de verset biblique exposé sous la forme d'un récitatif sur le pont de la chanson, ils trouvent une voie inattendue vers un changement de statut (« *The Lord is my shepherd, I shall not want/He makes me down to lie/Through pastures green/He leadeth me by the silent waters/With bright knives he releaseth my soul/He maketh me to hang on hooks in high places/He converteth me to lamb cutlets/For lo, he hath great power, and great hunger/When cometh the day we lowly ones/Through quiet reflection and great dedication/Master the art of karate/Lo, we shall rise up/And then we'll make the bugger's eyes water* » dans « Sheep », An, 1977).

Dans « Dogs » et « Sheep », le locuteur principal varie dans son adresse entre le groupe qui donne son titre à la chanson, un individu de ce groupe, un individu extérieur à ce groupe ou des individus extérieurs à ce groupe, avec pour possible but d'indiquer la porosité entre les groupes et les comportements décrits dans les chansons. Dans « Pigs (Three Different Ones) », cette adresse ne varie qu'entre le groupe des cochons et un individu de ce groupe.

Il n'y a pas de nom ou d'identification dans « Dogs » et « Sheep », ni de trajectoire individuelle précise au sens où l'on pourrait reconnaître A de B au sein d'un groupe. En revanche, « Pigs (Three Different Ones) » fait implicitement référence à Margaret Thatcher dans son deuxième couplet et s'adresse explicitement à Mary Whitehouse dans le troisième, deux représentantes

du conservatisme, sur un ton continué d'invective, le même ton employé à l'encontre du ou des cochons anonymes du premier couplet. Pour autant, on n'y rencontre pas d'individu animal. L'animalité renvoie à l'appartenance à un groupe, elle indique des caractéristiques partagées, et non individuelles. Il y a domination de l'anonymat. Les caractéristiques attribuées à chaque groupe s'inscrivent dans des stéréotypes dépréciatifs, dont la conséquence négative, douleur et souffrance, est stipulée pour les chiens et les moutons, moquée pour les cochons. On peut également relever le caractère particulièrement vindicatif et à connotation grossophobe de l'adresse à ces derniers.

Enfin, à aucun endroit l'usage de ces stéréotypes n'est-il voué à autre chose qu'à la caractérisation de la société humaine : tous les groupes et individus des textes des trois chansons sont des groupes et individus humains.

Les souffrances décrites de groupes animaux, les différences de traitements et d'actions inspirées par ces groupes, ne sont pas décrites pour les groupes animaux ou les individus animaux en tant qu'animaux, mais en tant que métaphores. Des groupes animaux sont présentés, mais pas pour eux-mêmes, seulement pour présenter des humains, malgré les illustrations sonores des trois morceaux : aboiements, puis aboiements et hurlements de plus en plus filtrés sur « Dogs » (An, 1977), grognements filtrés, répétés par un écho, puis émulsés par un solo de guitare électrique joué à travers une talk box⁴⁴ sur « Pigs (Three Different Ones) » (An, 1977), enregistrement de terrain de moutons dans un champ, d'abord accompagné de chants d'oiseaux pour souligner la sérénité de la scène initiale, qui revient à plusieurs reprises sans les oiseaux, jusqu'à être enjolivé puis relayé par une évocation jouée à l'orgue Hammond sur « Sheep ».

La pochette, œuvre du studio graphique Hipgnosis, présente sur son recto la photographie couleur retouchée d'un lieu célèbre de Londres, la Battersea Power Station, une centrale électrique à charbon qui vit alors ses dernières années d'activité. Au-dessus de la centrale flotte un cochon gonflable, rapidement baptisé Algie par l'entourage du groupe, et qui devient une figure récurrente des concerts du groupe comme de ceux de Roger Waters en solo, une mascotte symbolisant le mal et détruite lors des concerts⁴⁵. On retrouve à l'intérieur de la pochette

⁴⁴ Le signal sonore de l'instrument est amplifié puis transmis au long d'un tube dont l'extrémité parvient dans le même axe qu'un micro. L'instrumentiste insère le tube dans sa bouche, qui va servir de caisse de résonance au signal sonore de son instrument, qu'il peut moduler et modifier tout en jouant, en modifiant la forme de son palais. Le signal ainsi traité par l'entremise d'un élément du corps de l'instrumentiste est capté par un micro, et enregistré (ou amplifié de nouveau dans le cas d'un concert).

⁴⁵ Un exemple filmé à Mexico en 2016. La version jouée sur l'homonymie Whitehouse/White House : <https://www.youtube.com/watch?v=QWLbtMz5OuY> (consulté le 12 mai 2025).

différentes photos noir et blanc prises lors de la même séance, qui présentent des lieux désolés ou le cochon gonflable. Sur l'étiquette de la face A figure la photographie couleur de la tête d'un chien, sur celle de la face B, on trouve une photographie couleur avec les têtes d'un cochon et d'un mouton qui se tiennent côte à côte. Ces photographies prises avec un objectif de type *fisheye* remplacent l'habituelle liste des titres.

TROISIÈME PARTIE

Présentations, usages et spécisme

1. Anonymat

Passé le premier album *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), et le remplacement en raison de sa maladie psychique du premier leader, chanteur, guitariste et compositeur presque exclusif Syd Barrett par le chanteur et guitariste David Gilmour, le groupe devient une somme qui se veut anonyme, et qui met d'abord en avant sa production plutôt que les personnalités de ses membres. Jusqu'au succès commercial sans équivalent de *The Dark Side of the Moon* (1973), dont toutes les paroles sont écrites par Roger Waters, si les rôles sont dessinés et répartis, ils paraissent équilibrés. Les membres du groupe se présentent comme des individus au sein d'un collectif, une somme qui dépasse ses parties, comme le concluent le batteur Nick Mason et Roger Waters⁴⁶ après la tentative de quatre miniatures solos sur le disque studio d'*Ummagumma* (1969).

Cet anonymat – relatif, et qui tend à se résorber malgré lui, d'autant que les relations et les rôles évoluent – s'exprime aussi par la disparition derrière les images d'Hipgnosis : après le premier album, les membres du groupe ne figurent plus sur le recto d'aucune pochette, et de façon non systématique à l'intérieur ou au verso. Ils laissent la place à d'autres individus humains anonymes, photographiés ou dessinés, à des figures, des symboles et des formes abstraites, des objets et, à deux reprises (*At*, 1970, *An*, 1977), à la photographie d'animaux réels ou contrefaits. On pourrait de là déduire une relative égalité de traitement : par le recours développé (et étudié dans la partie précédente) à des enregistrements, des imitations ou des évocations, le groupe fait une place importante dans son vocabulaire musical aux sons émis par des animaux, jusqu'à nourrir son inspiration au-delà de ce registre pour devenir l'un des fondements de sa musique

⁴⁶ Nick Mason, *op. cit.*, p. 89.

de 1972 jusqu'à la fin de la décennie⁴⁷. Comme si les sons des animaux et les sons des humains (voix, instruments) avaient la même dignité musicale, et pouvaient de même être présentés de façon brute ou traités par des effets, organisés, filtrés, et donc être utilisés sur le même plan.

Des objections surgissent néanmoins :

1/ Il n'y a pas de consultation des individus animaux quant à l'usage fait de leurs émissions sonores par Pink Floyd.

À l'exception du chien Seamus (« Seamus », Me, 1971), qui semble émettre des sons en réaction à la musique jouée en sa présence, donc avec elle, pour elle, aucun autre animal impliqué dans la musique de Pink Floyd par l'usage des sons qu'il a émis n'a émis ces sons pour cette musique, pour être inclus dans cette musique. Même concernant Seamus, ce dernier ne peut avoir voulu être présenté sur un disque, ni avoir su qu'il était enregistré par le micro tenu devant lui. Tous les animaux présentés par cette entremise sur les disques de Pink Floyd le sont malgré eux, au contraire des humains. Cela ne fait pas partie de leur visée.

2/ Il n'y a pas de considération du sens des sons produits par les animaux dans leur usage par le groupe, des sentiments ou des besoins qu'ils pourraient avoir exprimés.

Ainsi, dans le cas de « Dogs » (An, 1977), quand les aboiements d'origine sont ensuite doublés de hurlements afin d'appuyer un effet dramatique, la signification de ces hurlements pour l'individu chien qui a été enregistré n'est pas plus considérée que celle des aboiements. N'est pas considéré ce qui les a suscités chez le chien enregistré, mais l'effet éventuel sur l'auditeur de la chanson.

3/ Les individus animaux, dont les manifestations sonores figurent sur les disques du groupe, n'y figurent qu'en tant que parties de paysages sonores, et non comme sujets de paysages tel l'auditeur qui écoute le disque, ou les musiciens qui le créent.

Toutes leurs apparitions sont décidées et organisées par les membres du groupe ; elles ne peuvent être impromptues, elles ne peuvent surgir comme le fait spontané d'un animal, elles ne peuvent échapper à la décision des humains.

⁴⁷ Voir supra, 2, 1, « Au-delà ».

2. *Présence, absence, usage.*

Dans la musique de Pink Floyd, les animaux sont toujours présentés par des humains. Ils ne peuvent être présents dans ces créations au même titre que les musiciens humains. Ils sont séparés du lieu d'élaboration (le studio), ils sont séparés de la décision de leur présentation, ils sont séparés des crédits. En cela, ils basculent du côté des autres éléments sonores, éléments de vocabulaire à assembler, voire bruitages. Ils sont disposés par l'entremise du studio d'enregistrement, qui lui a accédé au statut d'instrument de la création musicale à part entière⁴⁸. Leur charge symbolique et évocatrice est utilisée, mais ils n'en sont pas sujets, pas plus qu'ils ne sont sujets des paysages sonores dans lesquels on les fait figurer.

Au-delà de la question de la présence que pose l'enregistrement du fait musical, ou celle de sa reproductibilité technique⁴⁹, et de la présence par média interposé auprès de l'auditeur du disque (par le support disque lui-même ou par des médias radiotélévisés), la question des animaux devient celle de leur absence dans le processus musical tel qu'il est décrit par le texte qui l'accompagne : les auteurs sont les musiciens, présentés dans les crédits, éventuellement les collaborateurs des musiciens, techniciens ou musiciens d'appoint, en aucun cas les animaux. Walter Benjamin écrit à propos de l'œuvre d'art : « [...] à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art⁵⁰. » Si le contexte et l'objet de Benjamin ne sont pas les mêmes, sa proposition ouvre une perspective : l'absence des animaux telle que nous venons de la signaler peut être envisagée comme un symptôme, dont la signification dépasse le strict domaine de la musique.

Il y a une frontière, qui tient à la considération de l'agentivité des animaux dans la musique.

⁴⁸ Voir Aymeric Leroy, *op. cit.*

⁴⁹ Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, III, Paris : Gallimard, 2000 (1938), p. 267-316 ; Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris : La Découverte/Philharmonie de Paris, 2018.

⁵⁰ Walter Benjamin, art. cit., p. 276.

3. Dignité musicale, agentivité et sujets

Il est fait usage de la production sonore des animaux, et les différentes modalités de cet usage confèrent à cette production sonore une dignité musicale parfois inattendue, puisque débordant les oiseaux réputés mélodieux pour inclure chiens, cochons, insectes, corbeaux, etc. Cela se fait à la fois dans l'ouverture due à la musique concrète et à sa popularisation notamment auprès de la scène psychédélique, et en obéissant majoritairement à des stéréotypes. Mais la dignité musicale de leurs émissions sonores, de même que pour la musique concrète, est conférée par l'usage qui en est fait par des humains, un usage parfois d'opportunité (recours à des banques sonores et à des enregistrements préexistants, découverte de la réaction du chien Seamus, découverte d'une possibilité sonore inattendue et évocatrice par le mésusage d'une pédale d'effet connectée à l'envers). La dignité musicale n'est pas dignité de musicien, ce que confirme l'anonymat dans les crédits et dans les textes, sauf pour les animaux de compagnie, une différenciation que l'on peut relever.

Dit autrement : l'agentivité est réservée aux musiciens et aux auditeurs.

L'anonymat revendiqué un temps des musiciens est un procédé qui ne tient pas : ils sont crédités pour chaque disque, se prêtent, même dans une mesure limitée, aux expositions de la promotion commerciale, apparaissent sur des photographies, sur scène, dans des films. *A minima*, ils ont nommé leur groupe. L'anonymat réel des animaux met un voile sur les caractéristiques individuelles de ces derniers : leur dignité musicale repose uniquement sur l'horizon d'attente de l'auditeur et sa considération par les membres du groupe. Pour être reconnu comme individu, il faudrait être créateur, cocréateur, ou sujet de l'œuvre en tant qu'auditeur plongé dans un paysage sonore. À ce dernier titre, le choix par Roger Waters de l'incommunicabilité comme thème de l'album *The Wall* (1979) tient à sa frustration éprouvée dans l'écart constaté entre ses aspirations de créateur et la façon d'habiter sa création par le public, sujet en tant qu'auditeur de la création⁵¹.

La présence des animaux dans le studio n'est pas considérée comme utile, voire serait contreproductive dans la visée créatrice du groupe et l'usage ordonné qu'il fait de leurs sons. Si leur agentivité est considérée, elle est immédiatement limitée au cadre strict de l'usage de

⁵¹ Sur l'incident de Montréal, lors d'un concert de 1977, qui le voit cracher sur des membres agités du public et qui le mènera à l'idée de cet album, voir Jean-Michel Guédon, Philippe Margotin, *Pink Floyd, la totale. Les 179 chansons expliquées*, Vanves : EPA éditions, 2017, p. 378.

son résultat. À ce titre, les individus animaux ont une dignité musicale par les sons qu'ils produisent, mais pas la dignité de partenaires.

Clare Torry, la choriste qui a improvisé toute la partie vocale de « The Great Gig in the Sky » (TDS, 1973), est longtemps créditée seulement pour son interprétation, mais pas pour sa création, jusqu'à tenter et gagner un procès en 2004 afin de se voir créditer, et ouvrir des droits de compositrice sur la chanson⁵². Une telle reconnaissance de son agentivité, soutenue dans sa démarche par les membres du groupe, ne pourrait avoir lieu pour Seamus (« Seamus », Me, 1971), les oiseaux qui ouvrent et ferment « Cirrus Minor » (Mo, 1969), l'alouette qui chante en boucle tout le long de « Grantchester Meadows » (Um, 1969), alors qu'en l'absence de leurs contributions même involontaires, la perception par l'auditeur de ces chansons changerait nécessairement, et que les aboiements, chants, mélodies, sont des créations de ces animaux.

Les attributs musicaux de chaque membre de Pink Floyd sont connus, identifiés et identifiables, des caractéristiques organisées, utilisées, qui permettent de les identifier. De telles caractéristiques ne sont pas envisagées chez les individus animaux mis à contribution.

On ne peut à ce stade retracer un impact pour les individus animaux dont les productions sonores ont été enregistrées ou reproduites par Pink Floyd, que cet impact soit positif ou négatif, pas même pour Seamus, certainement pas pour les corbeaux audibles sur « Echoes » (Me, 1971), pour les cochons de « Pigs (Three Different Ones) » (An, 1977) ou pour les mouches imitées sur « Hey You » (TW, 1979). La question de cet impact se posera autrement pour d'autres genres, espèces ou taxons, et par d'autres artistes⁵³. On ne peut parler de violence commise, à notre connaissance, à l'encontre des animaux présentés sur les disques de Pink Floyd, spécifiquement en raison de cette présentation. Ils ont été enregistrés, imités, évoqués, ont servi d'inspiration à des textes sans avoir, en tant qu'individus, à en pâtir, sinon par l'éventuel stress dû à l'enregistrement et à ses conditions.

Il est à noter que les émotions décrites dans les textes, systématiquement attribuées aux humains, sont également anonymes et se situent sur un plan général voire abstrait, pour ne retrouver un nom qu'à la fin de la décennie, un nom générique puisque le personnage central de *The Wall* (1979) est baptisé... Pink Floyd.

⁵² Fraser Lowry, « The story of "The Great Gig in the Sky" and the best £30 Pink Floyd ever spent », Classic Rock, 20 avril 2023, <https://www.loudersound.com/news/pink-floyd-the-great-gig-in-the-sky-clare-torry> (consulté le 28 mai 2025).

⁵³ Voir infra, conclusion.

Les animaux ne sont jamais sujets des textes, sauf le chat Lucifer Sam et dans une moindre mesure la souris Gerald, nommés par Syd Barrett, dont l'écriture onirique se distingue de celle des autres membres du groupe (« Lucifer Sam » et « Bike », TP, 1967). Ils apparaissent au service d'un propos consacré aux individus humains, à leur existence et à leurs relations, afin d'illustrer un état ou d'orneur un décor. À cette fin, ils sont dans leur présentation réduits à des stéréotypes : les oiseaux volent et chantent, et signalent ainsi le passage des heures, ou la proximité de la mer (« Southampton Dock », TFC, 1983). Au mieux, ils sont apostrophés (« *Yellow bird, you are not lone/In singing and in flying on/In laughing and in leaving* » dans « Cirrus Minor », Mo, 1969), mais il s'agit d'une parenthèse dans le propos de la chanson, pas de son cœur.

On observe ainsi un mouvement général comparable sinon identique à celui décrit par Carol J. Adams et qui conduit à l'absence du référent dans la musique présentée au public : il y a une image, un nom, un son, qui remplace l'individu. Ce dernier n'a aucune importance reconnue dans le processus qui use de lui.

4. Spécisme

Nous avons pu relever des différences de traitement entre les individus humains et les individus animaux, et des différences de traitement entre différentes espèces animales, liées aux caractéristiques qui leur sont associées par les humains. Mais ces différences de traitement constituent-elles une discrimination liée à l'espèce, à strictement parler ? Une discrimination est un traitement inégal et défavorable⁵⁴. Si le traitement inégal ici est documenté, son caractère défavorable est à interroger.

Dans l'usage qui est fait d'eux, les individus animaux sont associés à des stéréotypes, sous lesquels ils disparaissent. Leur agentivité musicale ou sonore est circonscrite, dans ce qui parvient à l'auditeur, sans raison autre que celle de la décision de son usage par des humains. Si l'anonymat de certains humains (membres du groupe jusqu'à un certain point, personnes dont les paroles ou les mouvements sonores, pas, etc. ont été enregistrés et intégrés) semble ne pas devoir différer de celui des animaux, voire signaler une tendance propre à Pink Floyd vers l'anonymat de ses membres à certaines périodes de son activité, il n'est pas systématique. Celui

⁵⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, chap. 1.

des animaux hors animaux de compagnie est en revanche systématique : animaux de rente, animaux sauvages. Concernant certaines espèces et taxons, les stéréotypes convoqués sont dépréciatifs : cochons, chiens, moutons, vers, mouches. L'entretien d'un stéréotype est à lui seul l'expression d'une discrimination, accompagné d'un spectre de différenciations qui, si elles n'impactent pas directement les corps ou les existences des individus concernés, Seamus mis à part, s'inscrit dans l'idée d'animaux comme étant disponibles pour l'usage des humains.

Que les membres du groupe témoignent d'une sensibilité particulière à la vie sonore des animaux, qu'ils en soient inspirés dans leur création au point de les inclure directement par des enregistrements, de les imiter, de les évoquer, et de développer à partir de ces efforts un vocabulaire sonore particulier, une dernière perspective qu'il faudrait approfondir ailleurs, tout cela n'empêche qu'à aucun moment la considération des espèces selon une échelle de valeur ne soit contredite par le travail du groupe. Au contraire, elle est manifeste.

S'il n'est pas question ici d'imaginer une musique par, pour et avec humains et animaux comme idéal de tout effort musical, nous pouvons dans une perspective zoocritique affirmer que, par son usage des animaux, la musique de Pink Floyd s'inscrit dans une perspective spéciste, donc dans un rapport aux individus qui pratique la discrimination selon les espèces. Nous pouvons aussi immédiatement compléter cette affirmation par l'observation de la place accordée aux animaux dans son inspiration, une place peut-être due à la sensibilité environnementaliste en développement à la même époque, pour laquelle les animaux sont partie prenante du monde y compris sonore.

Nous pouvons enfin envisager que les questions de la considération, de la dignité et de l'usage sont des notions qui ne dépassent pas seulement Pink Floyd et les animaux, ou la musique et les animaux, mais touchent de façon plus large à l'histoire des relations entre les humains et les animaux, et que le fait musical en aucun cas n'échappe à l'écriture de cette histoire.

CONCLUSION

Pas de côté et perspectives

Si nous avons souhaité aborder le champ de la musique et de son événement dans le cadre des études animales, ce n'était pas afin de retrouver la question de l'origine de la musique, de son partage interespèces, ou d'autres considérations esthétiques en lien avec l'éthologie ou la philosophie, mais d'examiner ce que, par la musique, des humains peuvent faire à des animaux, ce que des animaux peuvent faire à des humains, ce qu'ils peuvent faire ensemble, et l'étendue de leurs interactions.

Un examen que la notion de spécisme permet parmi d'autres et, sans doute et malheureusement, plus que d'autres.

À côté de la zoomusicologie, dont une démarche majeure tend à accorder à l'expression sonore animale toute la considération qui lui est due selon des critères qui lui demeurent néanmoins le plus souvent extérieurs, il nous semble qu'une enquête approfondie, ramifiée, pourrait dans une perspective critique et, de la même façon que pour la littérature ou les arts visuels, déployer et donner ainsi à voir des modalités de l'être avec les animaux, en laissant les considérations esthétiques de côté, ou en les considérant pour ce qu'elles sont : des évaluations, qu'il est également possible d'étudier.

Quasi-contemporaine de Pink Floyd, et d'ailleurs découverte par David Gilmour, l'Anglaise Kate Bush a également donné une place importante dans sa musique à l'expression sonore animale, et ce dès le premier titre de son premier album (« Moving », *The Kick Inside*, 1978) qui s'ouvre et se clôt sur des extraits du fameux disque *Songs of the Humpback Whales* (1970) enregistré par Roger Payne. « Moving » et la chanson qui suit, « The Saxophone Song », usent d'éléments de vocabulaire musical proches de ceux acquis par Pink Floyd depuis des chansons comme « Echoes » (Me, 1971). Kate Bush n'est pas seule parmi les artistes de l'époque à incorporer à sa musique des extraits de ce disque, un disque qui contribue à bouleverser la perception du sort des baleines et à répandre les éléments d'une perspective animaliste et pas seulement environnementaliste, une perspective absente pour l'essentiel du propos de Pink Floyd.

L'ensemble de l'œuvre de Kate Bush ouvre une place et témoigne d'une considération autre pour les animaux, y compris par les pochettes, les titres et les paroles. Il faut aussi mentionner l'usage de nouvelles technologies numériques dont le sampling, qui permet d'accorder un son

de n'importe quelle origine dans un tempérament donné puis de le jouer selon la gamme voulue, mais aussi le montage rendu bien plus facile par le support numérique, et le nombre accru puis bientôt illimité en théorie de pistes audios. Nous ne pouvons nous empêcher de considérer la mise en espace du tube « Running up that Hill (A Deal with God) » (*Hounds of Love*, 1985), qui met notamment en œuvre un Fairlight CMI, l'une des premières stations de travail audionumériques, comme un exemple possible, sur un album qui en contient d'autres, des perspectives ouvertes par le travail de Pink Floyd depuis la trame des imitations et des évocations de sons animaux⁵⁵.

L'animalisme trouve son expression la plus explicite dans les musiques populaires occidentales dès la fin des années 1970, à l'occasion de la rencontre de la musique punk et des milieux anarchistes (Crass en Grande-Bretagne, la mouvance straight edge en Amérique du nord puis dans le reste du monde), une expression qui jusqu'à la diffusion d'internet a représenté un vecteur important de la diffusion de la sensibilité animaliste⁵⁶. Dès le milieu des années 1980, Morrissey, le chanteur du groupe anglais The Smiths, s'est aussi engagé dans la cause animale jusqu'à lui consacrer la chanson-titre de l'album *Meat Is Murder* (1985), chanson qui inclut des enregistrements glaçants d'animaux de rente. L'impact de cet engagement ne peut être sous-estimé étant donné le succès du groupe.

Par le sampling puis la synthèse granulaire, les sons des animaux ne cessent de traverser de façon plus ou moins discernable la production musicale contemporaine, pour dessiner des parcours parfois inattendus sinon inouïs, inaperçus, comme celui du chant du plongeon huard, qui à la faveur de son inclusion hasardeuse parmi les préenregistrements de l'un des premiers sampleurs commerciaux, le E-mu Emulator II, a traversé des décennies de musique pour en devenir un trope anonyme⁵⁷ autant qu'un malentendu.

Nous ne pouvons nous empêcher de songer avec sidération à l'impact que l'expression sonore d'un seul individu animal ainsi enregistré, samplé et resamplé, utilisé, investi de significations et d'émotions, a pu connaître sur des générations d'individus d'une autre espèce par l'enchaînement de causes et de conséquences dont les évolutions technologiques et culturelles

⁵⁵ David Gilmour rejoint d'ailleurs Kate Bush pour cette rare version en public de la chanson, où il joue à la guitare la partie de Fairlight : <https://www.youtube.com/watch?v=Lk7AVm0Ome0> (consulté le 30 mai 2025).

⁵⁶ Dom Blake, Fabien Hein, *Écopunk. Les punks de la cause animale à l'écologie radicale*, Paris : Le Passager clandestin, 2023.

⁵⁷ Maddie Burakoff, « How the Common Loon's Eerie Call Took Over Pop Music », Audubon.org, 23 avril 2024, <https://www.audubon.org/magazine/how-common-loons-eerie-call-took-over-pop-music>, consulté le 26 février 2025.

ne sont encore que rarement étudiées sous cet angle. Nous ne pouvons aussi nous empêcher de considérer que de semblables itinéraires renseignent sur les représentations et sur leurs impacts, au-delà de la problématique initiale.

Un inaperçu de notre corpus, apparu lors de la présente étude, est la difficulté manifeste des musiciens de Pink Floyd à échapper dans leur propos poétique à une certaine interchangeabilité entre les individus évoqués : l'usage constant du je/tu, voire du nous/eux, sans jamais nommer, s'il facilite une identification plus immédiate du public à ce que le groupe souhaite développer, indique aussi une difficulté dans la considération biographique des individus évoqués, y compris humains, une tendance à verser dans le stéréotype. Comme s'il était difficile de se représenter, complètement, ce qu'est un individu. Ce que la considération des individus animaux permet aussi d'apercevoir.

Bibliographie

ADAMS Carol J., *La Politique sexuelle de la viande. Une théorie critique féministe végane*, Lorient : Le Passager clandestin, 2024 (1990)

BAIRD Ian Logie, « Capturing the Song of the Nightingale » in *Science Music Group Journal*, Londres, automne 2015. <https://journal.sciencemuseum.ac.uk/article/song-of-the-nightingale/#text-3> (consulté le 17 mai 2025).

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, III, Paris : Gallimard, 2000 (1938).

BLAKE Dom, HEIN Fabien, *Écopunk. Les punks de la cause animale à l'écologie radicale*, Paris : Le Passager clandestin, 2023.

BOIVIN Jean, « Musique et nature » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003.

BURAKOFF Maddie, « How the Common Loon's Eerie Call Took Over Pop Music », Audubon.org, 23 avril 2024, <https://www.audubon.org/magazine/how-common-loons-eerie-call-took-over-pop-music>, consulté le 26 février 2025.

CHION Michel, *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris : Armand Colin, 2010 (prem. éd. Nathan, 1998).

DARDENNE Émilie, *Introduction aux études animales*, Paris : PUF, 2^e édition, 2022 (2020).

DAY Timothy, « The National Sound Archive: the First Fifty Years » in Andy Linehan (dir.), *Aural History: Essays on Recorded Sound*, Londres : British Library, 2001.

DELECROIX Vincent (éd.), *Petite bibliothèque du chanteur*, Paris : Flammarion, 2012.

GALAND Alexandre, *Field Recording. L'usage sonore du monde en 100 albums*, Marseille : Le mot et le reste, 2012.

GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris : La Découverte/Philharmonie de Paris, 2018.

GUÉDON Jean-Michel, MARGOTIN Philippe, *Pink Floyd, la totale. Les 179 chansons expliquées*, Vanves : EPA éditions, 2017.

HAINS Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003.

KENNEDY Kate, « The Spy, the Songbird and the Sham that Wasn't: How I Restored Broadcasting History », *The Guardian*, 22 mai 2024, <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/22/the-nightingale-beatrice-harrison-radio-bbc-cello-duet> (consulté le 17 mai 2025).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « *Ce ne sont que des animaux.* » *Le spécisme en question*, Paris : Le Pommier, 2023.

KOSMICKI Guillaume, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Marseille : Le mot et le reste, 2023.

KOSMICKI Guillaume, *Musiques savantes. De Ligeti à la fin de la guerre froide, 1963-1989*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2012.

LEROY Aymeric, *Pink Floyd. Plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille : Le mot et le Reste, 2009.

LOWRY Fraser, « The story of “The Great Gig in the Sky” and the best £30 Pink Floyd ever spent », *Classic Rock*, 20 avril 2023, <https://www.loudersound.com/news/pink-floyd-the-great-gig-in-the-sky-clare-torry> (consulté le 28 mai 2025).

MÂCHE François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*, Paris : Klincksiek, 1983, 1991.

MANNING Toby, *The Rough Guide to Pink Floyd*, Londres : Rough Guides.

MUNDY Rachel, *Animal Musicalities. Birds, Beasts and Evolutionary Listening*, Middletown : Wesleyan University Press, 2018.

MILNER Greg, *Perfecting Sound Forever*, Cenon : Le Castor Astral, 2014 (2010).

NATTIEZ Jean-Jacques, « Comment raconter le XX^e siècle » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003.

POZZI Raffaele, « L'idéologie néoclassique » in Nattiez Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles : Actes Sud, 2003.

PRESS Joy, REYNOLDS Simon, *Sex Revolts. Rock'n'roll, genre et rébellion*, Paris : La Découverte/Philharmonie de Paris, 2021 (1995).

REHDING Alexander, DOLAN Emily, *The Oxford Handbook of Timbre*, Oxford : Oxford University Press, 2021.

RYBAK Fanny, « Pourquoi et comment les oiseaux chantent-ils ? », Planet-Vie, 4 mai 2021, <https://planet-vie.ens.fr/thematiques/ecologie/ethologie/comment-et-pourquoi-les-oiseaux-chantent-ils>, consulté le 26 février 2025.

SCHAFER R. Murray, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille : Wildproject, 2010 (1979, 1991).

SCHAFER R. Murray, *The New Soundscape: Handbook for the Modern Music Teacher*, Toronto : Berandol, 1969 ; New York : Associated Music, 1969.

SIMON Anne, « Présentation de la zoopoétique », Animots, carnet de zoopoétique, <https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>, consulté le 27 février 2025.

SINGER Peter, *La Libération animale*, Paris : Payot, 2012 (1993) (1975).

STREET Sean, « Ludwig Koch and the Sound of Nature », Londres : BBC4, 2009, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00jn4m2> (consulté le 16 mai 2025).

TAYLOR Hollis, « Introduction à la zoömusicologie », https://www.zoomusicology.com/Zoomusicology/Introduction_files/introduction%20a%CC%80%20la%20zoo%CC%88musicologie.pdf (consulté le 15 mai 2025).

www.discogs.com