

REVUE&CORRIGÉE 92
SURFACE ÉCRITE DES PRATIQUES
SONORES EXPÉRIMENTALES

—
JUIN 2012
5 EUROS





PROPOSITIONS

POUR UNE ARCHITECTURE HABITÉE DE L'ÉCOUTE

(scène & musique : représentations & stratégies)

*Version amendée et augmentée
d'un texte paru dans le n°199
de la revue Théâtre/Public,*

« LE SON AU THÉÂTRE - II. DIRE L'ACOUSTIQUE »

Jean-Luc Guionnet

mars 2011



« [...] Ce qu'il s'agit de faire, c'est exprimer sur scène l'heure en commun, ce dans quoi les personnages viennent à parler. Ce chant, qui dans la vie reste confié aux mille voix du jour ou de la nuit, au bruissement de la forêt ou au tic-tac de l'horloge, à ces coups hésitants sonnans l'heure, cet ample chœur de l'arrière-fond qui détermine le rythme et le ton de nos mots, ne peut sur scène, pour le moment, se faire comprendre par les mêmes moyens. Car ce qu'on appelle atmosphère et qui, du reste, dans les pièces récentes se voit rendre aussi partiellement justice, n'est pourtant qu'une première tentative imparfaite pour laisser transparaître le paysage derrière hommes, mots et gestes, qui ne sera absolument pas perçue par la plupart et qui, en raison de sa grave intimité, ne peut absolument pas être perçue par tous. Renforcer techniquement tel bruit, tel éclairage, produit un effet ridicule, parce que de mille voix on n'en monte qu'une seule en épingle, si bien que toute l'action reste suspendue à cette unique arête. »

Rainer Maria Rilke.
Notes sur la mélodie des choses

Partant d'une constatation empirique quant à la présence difficile de la musique sur scène : propositions pour une architecture de l'écoute

La musique comme représentation d'elle-même

Tout, ici, part d'une constatation : il y a une différence entre *la musique de scène* et *la musique*. Il y a une différence entre diffuser ou jouer une musique, soit-elle la même, dans le cadre d'un concert et dans le cadre d'un spectacle dit vivant (théâtre, danse, performance, etc.). Quelle est cette différence ?

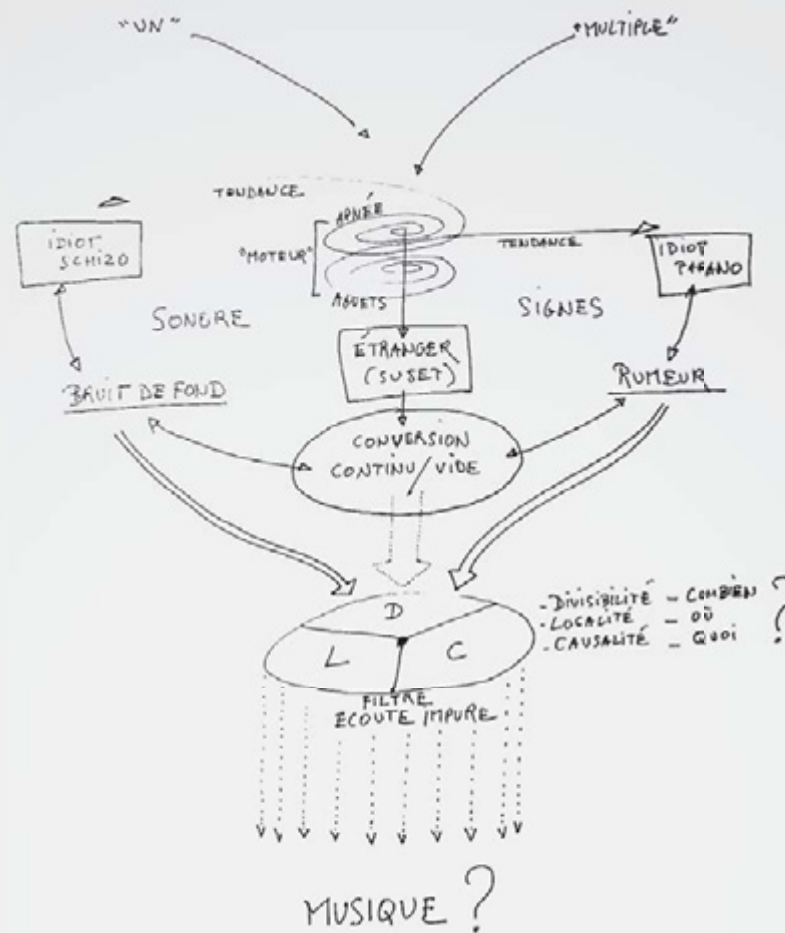
D'un côté, le concert donne un accès direct à la musique : comme auditeur, « je viens pour écouter de la musique, et j'en écoute » (autrement dit : « je joue le jeu du concert... »). On écoute quelque chose qui est supposé être de la musique car le concert le dit, et on le fait.

De l'autre, quelque chose de sonore nous arrive, et quand ce quelque chose est identifié comme musique (pour des raisons qu'il faudrait définir), il l'est avant tout, *dès l'entrée*, et cette identification, « *Tiens ! Voilà de la musique !* », tend à empêcher l'écoute de ce qui se passe spécifiquement au-delà de l'entrée. Comme une pancarte qui indiquerait un point de vue géographique tout en masquant le paysage. Le contenu ou l'intention musicale arrive bien après, ou même jamais, et comme sous une bannière que, pour ma part, je trouve souvent vulgaire, disant : « *Ceci est de la musique* ». Autrement dit : ce qui compte est qu'il y ait de la musique, peu importe laquelle.

Comme si le spectacle vivant ajoutait un niveau de représentation à celui déjà existant : d'un « je sais que c'est de la musique » (concert) à un « je sais que je sais que c'est de la musique ». Une image de musique avant d'être de la musique, une citation de la musique elle-même comme ensemble unifié et, à la limite, indifférencié, avant d'être telle ou telle. Cette unification préalable de la musique rend alors possible, déclinable à l'infini, un jeu sur les genres, et dont l'intérêt, outre qu'il s'épuise dès une ou deux frontières géographiques passées, reste extrêmement limité. La musique se retourne en image de tel ou tel type ou genre de musique, lui-même supposé représenter telle ou telle époque, de telle ou telle société, classe, culture (on *pass*e du rock, on *pass*e du jazz, on rejoue des tubes, du noise, de la musique expérimentale, etc., comme autant de signes de ralliement adressés à un auditeur-spectateur supposé savoir).

Le silence de l'acteur. le silence du danseur, le silence du musicien.

La question est, dès lors : y a-t-il des *stratégies* pour sortir de ce piège ? Mon hypothèse est que c'est une affaire de *silence*. Le silence sur lequel se soutiennent, par exemple, le théâtre ou la danse est différent de celui de



la musique, et il est aussi différent dans chacune de ces deux disciplines. Chaque fois, ce silence différent redouble celui de la musique en lui offrant comme une scène au second degré, comme si les silences de la scène se glissaient sous la musique, la rehaussant à la manière d'un socle ou d'un cadre : la musique fait de ce qui se présente un fond, et l'écoute l'entend.

- 0 - Le silence musical :

Quand un silence arrive en musique, il ouvre potentiellement l'écoute au contexte, c'est-à-dire au bruit de fond du lieu (un réel sonore ?). Le silence musical est aussi d'emblée bien autre chose que le bruit de fond : attente, suspend, suspens, temps, durée, pause, etc. Mais il sera toujours au moins cette ouverture, ce bruit de fond.

Il y a comme un *fou juridique* dans le débat intérieur, dans le *procès* qui fera que ce silence sera entendu en musique ou au contraire comme une ouverture vers ce que la musique n'est pas : une réalité extérieure, le fond sonore du sonore. Dans ce flou s'engouffre une remise en cause de la définition du silence. Deux exemples simples :

- 1 - Le silence du danseur (présence malgré tout) :

Le silence musical, dans un contexte chorégraphique, est rempli de la présence du danseur, que le danseur soit effectivement présent sur scène ou pas. Et cette présence met le bruit de fond lui-même sur un socle, d'une part en le comprenant et d'autre part en l'excédant de toutes parts, quant à l'épaisseur de la réalité impliquée (bien au-delà du sonore).

- 2 - Le silence de l'acteur (absence de signe) :

Le silence musical, dans un contexte théâtral, est doublé par le silence entre les mots, qui est bien plus un vide (nécessaire) entre les signes

(reconnaissables) qu'un silence. Le vide sert cette fois-ci de socle au silence par excès d'abstraction, pour ne pas dire par mise du *symbolique* en regard du *sonore*. Sans parler de la présence de l'acteur (son corps etc.), qui renvoie à celle du danseur et finit par la comprendre.

Il y a beaucoup moins de différence entre zéro son et zéro caillou ou zéro x qu'entre un son et un caillou ou un x (ou deux ou trois, etc.) : ce qui joue le rôle de vide dans un ensemble donné constitue, par son accès prioritaire aux vides des autres ensembles – voire son identité à ceux-ci – un raccourci d'ensemble à ensemble, quelle que soit leur diversité, un passage à la limite parmi l'arbitraire multiplicité de ce qui est... une sorte de clef : un passe-partout ! Cette propriété du vide est une clef de l'écoute, la clef de voûte de son architecture.

Les stratégies de sortie recherchées passent par la découverte, la redécouverte, ou l'invention, de l'équivalent de ces silences dans un contexte purement musical : comment la musique peut-elle à son tour générer du vide, et ainsi accéder à plus de présence en descendant de son socle ou de son cadre de silence purement conventionnel.

Autrement dit comment s'engouffrer sans retenu dans *le flou juridique*.

Et l'on peut se demander si les musiciens, qu'ils le veuillent ou non, improvisateurs comme compositeurs, ne sont pas constamment, dans leur recherche, en train de tirer le silence de leur musique vers celui de l'acteur, vers celui du danseur, ou au contraire de s'en servir comme repoussoir afin de s'en démarquer le plus possible (par exemple pour fuir le risque de la théâtralité).

Les questions sont alors :

- Comment trouver entre deux sons la qualité, et la pureté (?) du silence entre deux mots ?
- Autrement dit, comment faire pour qu'un ou deux sons... soient, ou ne soient pas, de même farine que ce sonore *sur*, ou *dans* quoi il nous arrive ?
- Comment faire pour que le silence ne ramène pas purement et simplement à la théâtralité de la présence du musicien ?
- Comment faire, au contraire, pour que cette théâtralité, mise en évidence par le silence, reste là quand il n'y en a plus ?
- Comment faire pour que le corps du musicien ne soit pas une excuse ? Une mise hors de cause ?

Etc.

« [...] IL EST DE FAIT QUE LA VIE SE TERMINE EN AIGUILLE DANS LES INDIVIDUALITÉS. MAIS C'EST PAR LES VALLÉES PLUS LARGES QUE PASSE LE SENTIER DE SOMMET À SOMMET. » Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*

Le vide et le continu se convertissent

Le silence, par le truchement de l'unité du sonore, expose la musique au bruit de fond, c'est-à-dire à ce qu'elle n'est pas. Le rapport à ce dehors va déterminer le niveau de représentation ou mieux, le niveau de surexposition de la musique.

Si la musique génère elle-même un peu de son propre bruit de fond, voire son ensemble ? Si elle reprenait à son compte un peu de ce qu'elle n'est pas ?

L'expérience montre qu'outre d'importantes et multiples questions techniques, c'est avant tout le problème du rapport des durées qui se pose avec cette reprise en compte, rapports de durées et, surtout, perception de ces rapports.

Pour que la musique se positionne clairement par rapport au bruit de fond, il faut qu'elle génère l'idée d'un continu, aussi discontinue soit-elle. Tout continu pour l'écoute est potentiellement un bruit de fond, c'est-à-dire, en-musique, le fond d'une musique à venir ou pas

— quelque chose, potentiellement, d'une musique dans la musique.

Par la musique, l'écoute peut apprendre à convertir le continu en vide, le vide en continu : c'est le complément indispensable de la clef de voûte entrevue plus haut (le silence comme passage à la limite entre différents niveaux d'écoute, et le rapport de conversion entre le silence et le continu).

C'est sur ce continu, ce fond de synthèse, sa génération ou même sa possibilité effective, que peuvent se construire un vide et une présence en-musique : une fois continu, une ouverture sur la présence reviendra à l'interrompre, à le couper, et une ouverture sur le vide reviendra à instaurer un système de signes, faisant que, tout en étant purement sonores – et non linguistiques –, certains sons seront des *sons* et d'autres des *signes*, plus exactement : certains seront clairement plus signes que d'autres ; ce qui génère, silence ou pas, bruit de fond ou pas, un vrai vide entre les signes, une ouverture mentale, par le sonore, sur un espace abstrait non sonore... Bref : plein de temps, plein de place !

« LE NOM DU VIDE EST UN PUR NOM PROPRE, QUI S'INDIQUE LUI-MÊME, NE DONNE AUCUN INDICE DE DIFFÉRENCE DANS CE À QUOI IL SE RÉFÈRE, ET S'AUTODÉCLARE DANS LA FORME DU MULTIPLE, QUOIQUE RIEN, PAR LUI, NE SOIT NOMBRE. »

Alain Badiou, *L'Être et l'Événement*

Par le continu, on voit qu'un passage existe de l'espace de déploiement du son (qu'il soit architectural, géographique, ou même virtuel) à l'espace à l'intérieur du sonore lui-même (qu'il soit mental, psycho-acoustique ou même musical).

L'apnée & les aguets — le bruit de fond & la rumeur

Mais, éminemment subjective, la perception d'un continu dépend avant tout du type d'attention portée au sonore. Appelons *apnée* l'attention qui favorise l'écoute d'un continu, voire le génère, et *aguets* (au pluriel) l'attention qui favorise la division du flux du sonore, l'écoute des signes, de toutes les reconnaissances possibles, voire les génère.

Le continu n'est idéalement audible qu'en UN, comme arrivant à l'oreille en une fois. Il dépend de l'apnée qui est donc, précisément, une attention portée au *son-en-un*, autrement dit au bruit de fond : un sonore avec absence de sons à distinguer, ou à reconnaître, un sonore qui ne se décompte pas, et simultanément, le sonore de ce lieu-ci, la singularité, dans le sonore, de chaque point géographique.

« 1^{ER} JUILLET 1787 — ÉTENDUE APPARENTE DES CHAMPS LE DIMANCHE. NAIT DE DEUX CAUSES : ABSENCE DE SONS ET ABSENCE D'OBJET VISIBLES.

BRUIT QUI VIENT D'UN SEUL LIEU FAIT APPAROÎTRE DÉSERTS CEUX QUI SONT AUTOUR. QUAND IL VIENT DE PLUSIEURS, IL FAIT PAROÎTRE PEUPLÉS JUSQU'ÀUX INTERVALLES.

C'EST À L'ESPRIT, À L'ÂME PLUS ENCORE QU'ÀUX YEUX QUE LA CAMPAGNE PAROÎT ALORS ÉTENDUE, IMMENSE, INHABITÉE. » Joseph Joubert, *Carnets*

Le vide, quant à lui, n'est idéalement pas audible du tout, il n'est pas *du* son : il est suspendu à l'induction paradoxale, par ce qui arrive, d'un espace mental détaché de ce qui arrive : un O. Il dépend des *aguets*, une attention portée à tout ce qui fait signe dans ce qui arrive de sonore : appelons *rumeur* ce tout, un bruit de signes pourrait-on dire, ou mieux, un bruit de causes, où causes est à prendre au sens le plus large possible : voisin étymologique de la chose, et se frottant aux raisons et même à la raison (bruits de choses, bruit de raisons).

« POURQUOI JE VOUS AIME », MONSIEUR ?
PARCE QUE —
LE VENT N'EXIGE PAS DE RÉPONSE
DE L'HERBE — AUSSI LORSQU'IL PASSE



NE PEUT-ELLE RESTER EN PLACE.
[...]
ET QU'IL EST DES RAISONS —
HORS LANGAGE —
QUE PRÉFÈRENT LES GENS PLUS DÉLICATS — » Emily Dickinson

Apnée et aguets fonctionnent un peu sur le modèle du rapport fond/ forme, mais en incluant la multiplicité des attentions possibles (et impossibles) dans le circuit.

Bruit de fond et rumeur fonctionnent un peu sur le modèle du rapport signifiant/signifié, mais en incluant la physique dans le circuit. Dès lors, l'écoute s'organise selon deux pentes ou deux tendances, toujours conjointes : l'apnée et les aguets. Conjointes parce qu'il n'y a pas de portion d'écoute, d'extrait, aussi petit que l'on veuille, qui ne soit fait d'apnée et d'aguets comme un cristal fait de cristal fait de cristal...

Autrement dit, il n'y a pas d'apnée pure, il n'y a pas d'aguets purs.

Aussi bien : se mettre en apnée dans la rumeur tendra à la transformer en bruit de fond et se mettre aux aguets dans le bruit de fond tendra à le transformer en rumeur. Et l'on peut se demander si l'effort n'est pas, alors, de se garder d'épuiser l'un par l'autre, tant il est plus simple (et tentant) de projeter l'espace de l'écoute sur un plan unique. Non, il n'y a pas de camp à choisir...

L'idiot & l'étranger

L'hypothèse des silences implique un changement de perspective parce qu'elle implique un changement de matériau : on passe de la pureté d'une coupe dans le sonore propre à la musique (tout ce qui importe est d'ordre sonore, le matériau sur lequel l'attention se porte est le son) à la complexité d'une écoute, singulièrement celle du ou des silences, qui ouvre l'oreille au non-sonore, et qui transforme l'écoute elle-même en matériau (disons-le comme cela pour le moment, sachant que ce changement de perspective implique, si l'on tient à ce mot, une redéfinition de la notion, sinon sa critique radicale).

La musique, jouant de ce matériau, se comporte alors comme un véhicule pour l'attention (et pour la pensée) : un véhicule passant de la rumeur au bruit de fond (de l'un au multiple) sans jamais être complètement l'un ou l'autre de ces ensembles, et dont le moteur est dialectique, fonctionnant sur l'énergie du couple apnée/aguets. Les inatteignables termes, ou fins, de ces deux tendances, aguets & apnée, génèrent chacun une subjectivité idéelle (autrement dit un personnage conceptuel).

L'un susceptible d'écouter en pure apnée, l'autre d'être purement aux aguets : ces deux subjectivités ont respectivement pour noms : l'idiot et l'étranger. L'idiot et l'étranger sont comme les *gatekeepers* (les portiers, les gardiens) de l'entrée du son en nous. Ils sont des projections subjectives qui nous permettent de filtrer le sonore qui nous arrive, et de ne pas s'effondrer en lui, et se confondre. Du coup, ils sont aussi les passeurs habitant le véhicule qu'est la musique, les experts du passage de la rumeur au bruit de fond et du bruit de fond à la rumeur, voire des métaphysiciens de l'un et du multiple. L'idiot et l'étranger génèrent l'objet de leur écoute, ils révèlent la partie active de l'écoute, donc celle qui a le pouvoir de faire advenir du bruit de fond, ou de la rumeur en ayant, différemment l'un de l'autre, un bruit de fond et une rumeur différents des miens. L'étranger a idéalement un système de signes (au sens large) différent du mien, sa rumeur n'est donc pas la mienne et, par voie de conséquence, son bruit de fond n'est pas non plus le mien. L'idiot est double, ou bien il n'a idéalement pas de système de signes, pour lui, tout est bruit de fond (*schize*) ou bien il a tous les systèmes de signes à la fois, et pour lui, tout est rumeur (*parano*).

Le silence de l'idiot, le silence de l'étranger et mon silence ne sont donc pas non plus les mêmes.

La question est dès lors :

1- Comment, pourquoi et jusqu'où me rendrais-je « étranger » à ce qui m'arrive — autre signe (possible définition de toute *disposition* à *apprendre* et plus avant de la *subjectivation*)

2- Comment, pourquoi et jusqu'où me ferais-je « idiot » dans la situation — sans-signes ou tout-signes (possible définition du *doute* et plus avant de l'*expérience esthétique*)

Les rapports entre l'étranger et l'idiot se font comme suit : l'étranger absolu est l'idiot (*schize*) et le non-étranger absolu est l'idiot (*parano*), comme si l'étrangeté était bordée d'idiotie par dehors et par dedans.

Tout le sonore est du bruit de fond s'il se fonde sur un continu, et de la rumeur s'il se fonde sur du vide : l'écoute nous apprend l'opération de conversion du continu en vide et du vide en continu, moyennant un changement d'attention, c'est-à-dire un changement d'objet — du son aux signes, de l'indifférencié au différencié, donc du son en un aux sons arbitrairement nombreux (sur zéro). Comme si la question première de l'écoute était : « combien ? ».

Que l'on y pense :

Pas seulement « combien de sons ? » Mais encore : « Combien d'instruments ? Combien de pistes ? Combien de couches ? Combien de musiciens (combien de corps ? combien de sujets ?) ? Combien de temps ? Combien de temps (beat) ? Combien de haut-parleurs ? À combien est le tempo ? Combien de notes ? Combien... Un groupe est avant tout, semble-t-il... un accord de trois notes, de quatre, de cinq... un cluster, et puis un trio, un quartet, un quintet, etc. Et combien de voix ? Combien de voies ? Combien de hertz ? Combien de db ? Polyphonie ? Diphonie ? Monophonie ?... »

Mais non !!! C'est un solo... être nombreux et jouer longtemps, ou l'inverse... Y a-t-il un autre art qui demande autant de compte(s) ?

Pourquoi est-ce si important ? Et est-ce si important ?

« LA MUSIQUE EST UNE PRATIQUE OCCULTE DE L'ARITHMÉTIQUE DANS LAQUELLE L'ESPRIT IGNORE QU'IL COMPTE. CAR, DANS LES PERCEPTIONS CONFUSES OU INSENSIBLES, [L'ESPRIT] FAIT BEAUCOUP DE CHOSSES QU'IL NE PEUT REMARQUER PAR UNE APERCEPTION DISTINCTE. ON SE TROMPERAIT EN EFFET EN PENSANT QUE RIEN N'A LIEU DANS L'ÂME SANS QU'ELLE SACHE ELLE-MÊME QU'ELLE EN EST CONSCIENTE. DONC, MÊME SI L'ÂME N'A PAS LA SENSATION QU'ELLE COMPTE, ELLE RESSENT POUTANT L'EFFET DE CE CALCUL INSENSIBLE, C'EST-À-DIRE L'AGRÈMENT QUI EN RÉSULTE DANS LES CONSONANCES, LE DÉSAGRÈMENT DANS LES DISSONANCES. IL NAÎT EN EFFET DE L'AGRÈMENT À PARTIR DE NOMBREUSES COÏNCIDENCES INSENSIBLES. »

« MAIS L'ESPRIT, À TRAVERS CETTE ARITHMÉTIQUE INCONSCIENTE DONT IL SE SERT EN MUSIQUE, A DU MAL À SUIVRE, SI AVANT DE PARVENIR À LA CONJONCTION LA MULTITUDE DES COUPS EST EXCESSIVE, ET LE SUJET NE PREND DE PLAISIR À RIEN OBSERVER D'AUTRE LORSQUE TANT D'ÉLÉMENTS INTERVIENNENT. EN EFFET, À VRAI DIRE, LA BEAUTÉ OU (SI L'ON VEUT GÉNÉRALISER) CE QUI EST AGRÉABLE CONSISTE DANS UNE OBSERVATION AISÉE DU MULTIPLE ; À TEL POINT QUE, CONSÉQUEMMENT, LA DIFFORMITÉ ELLE-MÊME PLAÎT, LORSQU'ELLE DEVIENT OBSERVABLE ; ET QUE LES ERREURS AMUSENT QUAND ELLES OFFRENT MATIÈRE À LA CRITIQUE ET AU RIRE. ET MÊME, CECI ÉTANT, ON POURRAIT FORT BIEN MÉLER D'AUTRES INTERVALLES AUX CONSONANCES, À SUPPOSER QUE PAR CETTE DIVERSIFICATION IL Y AIT QUELQUE CHOSE D'OBSERVABLE DANS L'ÉGAREMENT MÊME. » Leibniz, *Lettre à Goldbach*

Individuation

Il y aurait donc deux processus d'individuation :

1- Une *émergence* à partir d'un continu supposé originel, la division d'un un en un ensemble ouvert de uns : *le bruit de fond*.

2- Une distribution en série d'unités dépendant directement d'un système de décision plus ou moins clos (symbolique, logique ou autre) : *la rumeur*.

Émergence et décision donc ; mais cette opposition est trop simple (il n'y a pas de portion d'écoute, d'extrait, aussi petit que l'on veuille, qui ne soit fait d'apnée et d'aguets). Une sorte de moteur, de mélangeur à la fois sensible, logique,

et pragmatique est à trouver. Un mélangeur qui, non seulement sorte de cette dualité, mais aussi ancre pragmatiquement ce questionnement dans une réalité, aussi triviale que l'on veut. Aussi s'agit-il de ne jamais brusquer le processus de division ou d'unification (car la question est grave!).

« MAIS LES SAGES QUI NE DIFFÉRENCIENT QU'AVEC L'ESPRIT, QUI DE MANIÈRE GÉNÉRALE, RETOURNENT EN TOUTE HÂTE À L'ÊTRE PUR, ET TOMBENT DANS UNE INDIFFÉRENCE D'AUTANT PLUS COMPLÈTE QU'ILS CROIENT AVOIR SUFFISAMMENT DIFFÉRENCIÉ, ET QU'ILS CONSIDÈRENT COMME ÉTERNELLE LA NON-OPPOSITION À LAQUELLE ILS SONT REVENUS. ILS ONT MYSTIFIÉ LEUR NATURE À L'AIDE DU DEGRÉ LE PLUS BAS DE LA RÉALITÉ EFFECTIVE, DE L'OMBRE DE L'EFFECTIVITÉ, L'OPPOSITION ET LA DIFFÉRENCIATION IDÉALES, ET ELLE SE VENGE [...] »

Holderlin, *Fragments de poésie*

« CETTE JUSTICE ENVERS L'AMPLE MÉLODIE DE L'ARRIÈRE-FOND EST SAUVEGARDÉE SEULEMENT SI ON LA LAISSE VALOIR DANS TOUTE SON EXTENSION [...] »

Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*

La réponse est dans le parcours lui-même : Si, effectivement, c'est bien, en première instance, la question du combien qui différencie le bruit de fond de la rumeur, le bruit de fond, par son existence, est la réponse à une autre question (sonore locale) : « où ? », et la rumeur à une troisième (bruit de causes) : « comment ? » (et/ou « pourquoi ? »). Où ce comment, ce pourquoi et ce où sont à prendre au sens le plus large possible. Autrement dit, la présence d'un sonore, à un endroit donné, dans une écoute donnée, dans un contexte donné, aurait à voir avec les trois questions, et surtout, aurait à voir avec la réponse donnée à ces trois questions par le sonore lui-même : réponse en-musique... Concrètement, cela veut dire que lorsque dans l'écoute, l'une de ces trois questions apparaît, ou les trois, le degré de présence de ce qui est écouté, musique ou pas, est fortement lié à la pertinence de la réponse : d'abord, que l'on ne se questionne pas pour rien — ou alors faire que ces questions ne se posent pas — mais surtout, que la réponse soit partie prenante de ce qui se passe, ne vienne pas d'ailleurs et ne justifie pas la surexposition du son par un surplomb quelconque.

« [...] SI LA PHILOSOPHIE PARLE DES OBJETS, ET DE LEURS QUALITÉS ET RELATIONS, ALORS CE QUI EST VRAI POUR LES NEUTRONS SERA ÉGALEMENT VRAI POUR LES GOUVERNEMENTS ET LES ÉQUIPES DE FOOTBALL : TOUS SERONT DES OBJETS, ET TOUS RETIENDRONT UNE CERTAINE IDENTITÉ MÊME SI LEURS RELATIONS AVEC LES AUTRES CHOSSES CHANGENT D'UN MOMENT À L'AUTRE. UN NEUTRON EXCÈDE SES EFFETS RÉELS SUR L'ENVIRONNEMENT, MAIS C'EST AUSSI LE CAS DU GOUVERNEMENT DE MOUBARAK EN ÉGYPTE. ON POURRAIT SE PLAINDRE QU'UN NEUTRON SOIT PLUS RÉEL QUE POPEYE OU LES LICORNES. ET JE SERAIS D'ACCORD. MAIS LA QUESTION RÉELLE EST DE SAVOIR SI NOTRE CONCEPT D'UN NEUTRON EST PLUS RÉEL QUE NOS CONCEPTS DE POPEYE ET DES LICORNES, ET LA RÉPONSE EST À L'ÉVIDENCE NÉGATIVE : TOUS TROIS SONT DES OBJETS SENSUELS, NON RÉELS. »

Graham Harman, *L'objet quadruple*

L'idiot et l'étranger opèrent donc en se posant des questions quant au sonore qui arrive, quant à la musique écoutée. D'abord, chacun d'eux pose la question du compte. À partir de cette question du combien, l'écoute, armée des outils précédemment décrits, se structure pragmatiquement en trois catégories : degré de *divisibilité*, degrés de *localité* et de *causalité*, chacune liée à une question.

Divisibilité : « Combien ? ». Cette question a directement à voir avec la manière dont l'attention va se structurer, suivant le nombre de voix qu'elle détecte dans le sonore, le nombre de codes, le nombre de sources, le nombre d'événements (par exemple, comment une itération peut être prise comme un certain nombre d'événements, ou comme une structure rythmique, ou encore, si, que le son vienne d'un corps ou pas, compte ou pas, etc.).

Localité : « Où ? ». La réponse à cette question est encadrée par deux pôles : le bruit de fond, qui est le nom du lieu dans le sonore,

et l'autorité, qui détermine que les choses se passent comme ceci ou comme cela : où est l'autorité (l'auteur) ? D'où le son vient-il, physiquement aussi bien que symboliquement ? La localité ou le degré de localité concernent tous les lieux impliqués dans la production effective du son en question.

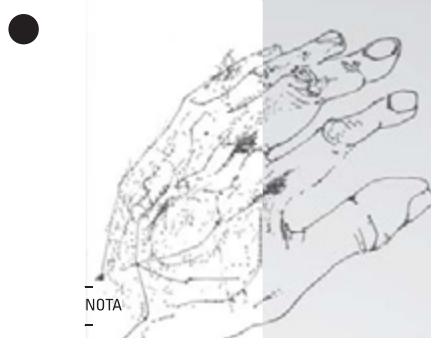
Causalité : « Quoi ? Comment ? Pourquoi ? ». La réponse à cette question, dans la logique qui a été la nôtre jusqu'ici, est liée à la fois au *combien* (combien de causes) et au *où* (d'où ça vient), mais se centre à la fois sur la matérialité de la source (« Qu'est-ce que c'est ? »), et sur le processus physique, ou pas, qui rend possible l'audition de cette source (« Comment ça marche ? »).

On voit que lorsque la réponse aux trois questions est finalement simple (mais l'est-elle jamais vraiment ?), la musique ne peut plus se cacher derrière elle-même. Quand on sait *combien*, *où*, *quoi* et *comment*, la représentation de la musique en tant que musique n'arrive plus avant la musique, ni encore moins à sa place. Au contraire, la musique ancre alors, plus encore, le sonore dans le lieu par la trivialité que suppose cette clarté. La trivialité, au sens où *tout* mène à la réponse (les trois voies, pour les trois questions), et permet à la musique d'être là, précisément parce que son statut de musique vient après l'écoute, si jamais il vient. C'est ce que l'on pourrait appeler la solution anti-illusionniste — une tentative (naïve) de musique immanente. Mais l'absolue non-trivialité en est une autre, c'est-à-dire quand les réponses aux trois questions sont rendues impossibles ou presque : les solutions sont à inventer, et il me semble que ce parcours dans une architecture de l'écoute, habitée par l'idiot et l'étranger, peut y aider en proposant quelques outils, en indiquant quelques stratégies, en organisant un peu autrement, la si pesante analyse musicale qui se trouve si démunie devant bien des pratiques.

« QUE CE SOIT LE CHANT D'UNE LAMPE OU BIEN LA VOIX DE LA TEMPÊTE, QUE CE SOIT LE SOUFFLE DU SOIR OU LE GÉMISSEMENT DE LA MER, QUI T'ENVIRONNE — TOUJOURS VEILLE DERRIÈRE TOI UNE AMPLÈ MÉLODIE, TISSÉE DE MILLE VOIX, DANS LAQUELLE TON SOLO N'A DE PLACE QUE DE TEMPS À AUTRE. SAVOIR À QUEL MOMENT C'EST À TOI D'ATTAQUER, VOILÀ LE SECRET DE TA SOLITUDE [...] »

Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*

La moindre musique suppose toute une métaphysique de la division.



Sachant que le texte allait paraître dans *Revue & Corrigée*, je me suis posé la question des images qui pourraient l'accompagner. Outre le schéma, partie prenante de ce qui est dit, rien ne s'imposait sinon ces corps et ces mains que je dessine parfois, corps environnés de formes représentant rien et tout, corps là pour aider à se retrouver dans l'afflux interminable ? Et ces mains, organique boulier comptant ? Touchant et regardées, termes à la portée... index d'un repère inventé, qui me rappellent, sans les personnifier, sans leur correspondre un à un, les personnages et les noms dont je me sers dans ces textes brassant l'écoute, le son, la musique, la pratique, la théorie... : idiot, étranger, rumeur, bruit de fond, aguets, apnée, clef, véhicule, calcul, etc.

Merci à ceux par qui l'expérience est arrivée : Catherine Diverrès, Corinne Petitpierre, Yvan Clédat, Sophie Daull, Éric Vautrin, Gaël Leveugle, Franck Gourdien.