

PROPOSITIONS POUR UNE ARCHITECTURE HABITÉE DE L'ÉCOUTE

PROPOSITIONS FOR AN INHABITED ARCHITECTURE OF LISTENING

Scène & musique : représentations & stratégies

Stage & musique : representation & strategies

Jean-Luc Guionnet

La musique comme représentation d'elle-même

Music as a representation of itself

Tout, ici, part d'une constatation (difficile quand on est musicien) : 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 ?

Everything comes from the feeling I have each time I work as a musician (or sound artist) in a choreographic and or a theatrical context.

And then comes from the feed back of this feeling in a pure musical context : when I do a concert like yesterday.

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.

On one hand the concert situation is supposed to give a direct access to music : « I come to listen to music and I listen to it » (in other words *I play the game*).

In other words : One listen to something that is suppose to be music because the situation says it.

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 toute chose, *dès l'entrée* (cf. plus bas pour ce terme), 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 le masquant. 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 ».

On the other hand, in a theatrical or choreographic context, something sonic is coming to the audience and when this something is identified as music, it is so as soon as it arrives at the entrance ! As if a pannel or a side sign was indexing it, as being some music.

And my feeling is that this panel or sign is hiding the sound (the music), like on the side of a scenic road, a panel on the side can hide the mountain or the church that are supposed to be seen.

This panel says : « hey ! here is some music ! ».

One : the panel is hiding the specificity of whatever sound is played or diffused because music is enough to specify whatever is the event.

Two : my feeling is that this panel is vulgar.

Comme si le spectacle vivant ajoutait un niveau de représentation à celui déjà existant : d'un « je sais que c'est de la musique » 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.

Like if the stage was adding a new layer of representation in the perception of the sound : from something like « I know that it is music » to something like « I know that I know that it is music »

La musique comme représentation de ce qu'est supposée être la musique (= idiome pour l'improvisateur classique... ?).

In other words, the coming sound (and or music) as a representation of what is supposed to be music.

De là les niveaux de représentations qu'en pratique j'aime à penser comme un empilement de sapiens (« je sais que je sais que je sais etc.).

1 - Idiot schizo = je sais (pathologique = invivable)

2 - Idiot parano = je sais que je sais que je sais ... à l'infini (pathologique = invivable)

3 - Sujet = stabilité d'un nombre de niveaux de représentations « raisonnables » (sapiens-sapiens)

4 - Étranger = trialectique entre les trois mécanisme précédent (= ouverture – non pathologique - du sujet = au moins sapiens sapiens sapiens)

Comment, qu'on le veuille ou non, les stratégies pour en sortir sont productrices de formes musicales (cf. la série pour éviter la hiérarchie ...), mais c'est encore une simplification (cf. la croyance dans les formes : que « ça tienne »).

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

The silence of the dancer, the silence of the actor.

La question est, dès lors : y a t il des *stratégies* pour sortir de ce piège ?

The question is then : is there some strategies to go out of this trap ?

Mon hypothèse est que c'est une affaire de *silence*. Le silence dont 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 pedestal ou d'un cadre : la musique fait de ce qui se présente un fond, et l'écoute l'entend.

My hypothesis is that it is, first, a matter of silence. The silence from which theater and dance hold themselves is different from the musical one, they are also different one to the other.

Each time, this silence, when it happens, is replicating or doubling the musical one by offering to it a sort of second stage, or even a pedestal (statue) or a frame (painting). In this sense, adding a layer of representation.

The whole problem then is that music build a background with every thing sonic that comes (background noise) and the listening hears it.

- 0 – le silence musical :
- 0 – musical silence

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, ici, la place manque, et il sera toujours au moins cette ouverture, ce bruit de fond.

When a silence happens in music, it potentially opens listening to the sonic context, that is to say to the background noise (the sonic real ?). Musical silence is also at first a lot more than the background noise : waiting, suspens, time, duration, pause, and so on. But all of them depend on how background noise is coming or not coming in the music.

Il y a comme un *flou 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 :

There is like a juristic or a legal void in the internal debat, in the trial that will make this silence heard as music or on the contrary as an opening on what, in the present sound, is not music : an outside, the sonic background of the sound itself. A global interogation about the definition of silence in music will rush in this void.

Two simple examples :

- 1 – le silence du danseur (présence malgré tout) :
- 1 – the silence of the dancer

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 pedestal, 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).

Musical silence in a choreographic context is fulfilled by the presence of the dancer (whether the dancer is on stage or not). And this presence put the background noise itself on a pedestal or in a frame, on one hand by catching it and on the other hand by overpassing it on all sides with the lot thicker reality that it implicates (beyond sound as a whole).

- 2 – le silence de l'acteur (absence de signe) :
- 2 – the silence of the actor

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 pedestal 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, de son corps etc., qui renvoie à celle du danseur et finit par la comprendre.

The musical silence, in a theatrical context, is overpassed, overdubbed, or even subtitled by the one between the words, that is more a needed void between recognizable signs than a silence. This void is framing the silence by its abstraction.

Then the physical presence or absence of the actor is also the one of the dancer.

Il y a beaucoup moins de différence entre 0 son et 0 caillou ou 0 x qu'entre 1 son et 1 caillou ou 1 x (ou 2 ou 3 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 passe-partout ! Cette propriété du vide est une clef de l'écoute, la clef de voûte de son architecture.

There are a lot less differences between no sound and no stone or no thing, than between 1 or 2 sounds and 1 or 2 stones or 1 or 2 things : what is taking the place of the void in a given ensemble is, by being an easy access to what is taking the place of the void in other ensembles, a short cut from one ensemble to the other, whatever is their diversity.

In this sense, void is a universal key in the architecture of listening.

Le vide et le continu se convertissent – l'apnée & les aguets, le bruit de fond & la rumeur

Void and continuity can convert one into the other

Les stratégies d'évitement recherchées passent d'abord par la découverte, ou redécouverte, de l'équivalent de ces silences dans un contexte purement musical : comment la musique peut-elle à son tour générer de la présence, du vide.

The strategies that we are looking for to avoid the trap of the representation of music by itself has first to discover or rediscover the equivalent of those voids and silences in the context of music itself.

Tout en restant sonore, le silence, par le truchement du bruit de fond, expose la musique à ce qu'elle n'est pas. Et si la musique générerait elle-même son propre bruit de fond ? Si elle reprenait à son compte un peu de ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire un peu son dehors ? L'enjeu est de taille, et l'expérience montre qu'outre de multiples questions techniques, c'est avant tout d'un problème de rapport de durées qu'il s'agit, ou, pour le dire autrement : de *continuu*.

One central example : If the silence exhibits music to what it is not (background noise), what if music itself was generating its own background noise ? What if it was including a little bit of what it is not in sound ? A little bit of its sonic outside ? In other words : a little bit of what it's not supposed to be ... This is the problem of continuity and discontinuity in music and further of duration ratio (amount of time).

Tout continu en musique est potentiellement un bruit de fond, c'est-à-dire le fond d'une musique à venir ou pas. La musique peut apprendre à l'écoute à convertir continu et vide, vide et continu : c'est le complément indispensable de la clef de voûte entrevue plus haut.

Musical continuity is potentially the background noise of another, but shorter, musical continuity. Music can learn to the listener how to convert continuity in void and void in continuity (silence being the name of the whole process).

Here is how exactly silence is the pass or the universal key of listening.

C'est sur ce continu, ce fond de synthèse, sa possibilité, que peuvent se construire le vide et la présence en musique : une fois le fond révélé, 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*, ou 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... plein de place !

And that's on this continuity, this synthetic background and its possibility, that presence and void can be built in music.

What if the background stops ?

What if some sounds are obviously more signs (no words) than sounds ?

How to listen to the void between those signs ? Possibly in a very noisy context !

Etc.

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 l'écoute des signes, de toutes les reconnaissances possibles, voire les génère.

But, absolutely subjective, the perception of a sonic continuity depends on the kind of attention. Let's call *apnea* the attention that makes the listening of continuity possible (and that possibly generates it), and let's call *on one's guards* the attention that makes the listening of signs, and of sounds through its recognizability, possible (and that possibly generates them).

Le continu n'est idéalement audible qu'en 1, 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).

The sonic continuity is ideally hearable only in one, coming to the ear in one time (which is not an instant). It depends on apnea which is then the name of the focus one can have on the *sound-in-one*, in other word to background noise that can be defined as the sound in one with no sounds to be distinguish or recognized.

Being in a pure apnea is listening to the pure background noise

Le vide n'est, lui, idéalement pas audible du tout : il est suspendu à l'induction paradoxale, par ce qui arrive, d'un espace mental détaché de ce qui arrive : un 0. Il dépend des « aguets », une attention portée à tout ce qui fait signe dans ce qui arrive de sonore : appelons « rumeur » ce tout (bruit de signes).

The void is ideally not hearable at all. It totally depends on the induction by being on one's guards of a mental void that allows the separation and the division between the signs, between the sounds, between whatever happens in the sonic flux. Let's call rumor this whole of signs and recognizable sounds.

Being purely on on's guard is listening to the pure rumor.

Apnée et aguets fonctionnent un peu sur le modèle du rapport fond/forme, mais en incluant l'attention dans le circuit.

Being in apnea and being on ones's guard

Bruit de fond et rumeur fonctionnent un peu sur le modèle du rapport signifiant/signifié, mais en incluant la physique dans le circuit.

Background noise and rumor work together a little bit like signifying and signified but that would include physical and perceptive issues in the loop.

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...

Then listening follows two bias, or two tendencies that can never be separated : being in apnea and being on one's guards. Nothing is hearable and not made of those two tendencies.

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

In other words : there is no pure apnea and one can't be purely on one's guards.

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.

Then being in apnea in rumor will tend to make background noise out of rumor, and reverse : being on one's guards in the background noise will tends to make rumor out of background noise.

L'écoute impure – 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* 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 l'impureté 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 une critique radicale de la notion de matériau, ou, si l'on tient à ce mot, sa redéfinition complète).

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 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.

Following this point of view, under this perspective, music is a sort of vehicle for the attention (and further for the thought). A vehicle that would constantly go from the background noise to the rumor and reverse, being non of them. A vehicle whose engine would be the energetic dialectic between apnea and being on one's guards.

Les inatteignables termes, ou fins, de ces deux tendances, aguets & apnée, génèrent chacun une subjectivité idéale (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 ».

The unreachable ends of those two tendencies are, each of them, generating an ideal subjectivity. One is supposed to listen in pure apnea, the other one is supposed to be able to be purely on his guards. The first one is the idiot, the second one is he stranger.

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. 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.

The idiot and the stranger are like the gatekeepers of the entrance of the sound in one's subjectivity and by the way they are like driving the vehicle as experts in passing from the rumor to the background noise and reverse.

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*.

The idiot and the stranger are generating the object of their listening, they reveal the active part of the listening, that is to say the one that can make background noise or rumor be by having differently one and the other, a given background noise and a given rumor completely different to mine.

L'étranger a idéalement un système de signes (au sens large) différent du mien, sa rumeur n'est donc pas *la mienne* et, par la force des choses, son bruit de fond n'est pas non plus *le mien*.

The stranger has ideally a system of signs that I don't have (a different language for example), his rumor is then not mine, and by the way his background noise is not mine also.

L'idiot n'a idéalement pas de système de signes, pour lui, tout est bruit de fond (*schize*) ou tout est rumeur (*parano*).

The idiot has ideally no system of signs, and for him the whole sound is a background noise (*schize*) or a rumor (*parano*).

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

The silence of the idiot, the silence of the stranger and my silence are not the same at all.

La question est dès lors : comment, pourquoi et jusqu'où

1 – me rendrais-je "étranger" à ce qui m'arrive (autre signe)

2 – me ferais-je "idiot" dans la situation (sans-signes ou tout-signes)

Les rapports entre l'étranger et l'idiot se font comme suit : l'étranger absolu est l'idiot et le non-étranger est l'idiot. Un peu comme si l'étrangeté était bordée par l'idiotie.

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 (impure) 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 1 aux sons arbitrairement nombreux (sur 0). Une des questions que l'écoute pose avant tout est : « combien ? ».

Trois catégories pour une écoute impure

Last step : tools to listen

Divisibility from the difference between rumor and background noise

HOW MANY ?

Locality from background noise as the absolute locality in sound

WHERE ?

Causality from rumor recognition identification and being on one's guards

WHAT ?

À partir de cette question du *combien*, l'écoute (impure), armée des outils précédemment décrits, se structure pragmatiquement en trois catégories : divisibilité, localité, causalité (DLC), chacune liée à une question, et chaque question ouvrant potentiellement l'écoute sur ce que le son n'est pas, sur de l'outre-sonore. Comme si l'écoute (impure) procédait d'abord au repérage de l'indexation du non-sonore par le sonore : ce que le sonore nous apprend du non-sonore.

Divisibilité : « Combien ? ». On l'a vu, cette question a directement à voir avec *rumeur* et *bruit de fond* dans leur différence. Mais aussi, plus précisément, 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), 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 ? ». 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.

La trivialité n'est sûrement pas la seule stratégie possible, en tout cas c'en est une ! L'absolue non-trivialité en est une autre, c'est-à-dire quand les réponses aux trois questions sont rendues impossibles ou presque.

Musicien (saxophone, orgue), improvisateur, compositeur de musique électroacoustique, réalisateur pour la radio, Jean-Luc Guionnet a collaboré à la scène avec notamment la compagnie Hop là nous vivons (Yvan Clédat et Corine Petitpierre), Catherine Diverres et Eric Vautrin. Site : www.jeanlucguionnet.eu