

AUDITORIUMS & AUDITOIRES

Jérôme Joy

Doctorant, Ph.D. en art audio et musique expérimentale, Université Laval Québec

Locus Sonus – audio in art, Sonic Research Lab, <http://locusonus.org/>

Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges

joy@thing.net, support@locusonus.org

<http://jeromejoy.org/>

(Une version partielle de ce texte a été publiée en langues anglaise, chinoise et française, In *___Around___*, catalogue du festival sonore, pp. 104-149, édité par Yang Yeung & Soundpocket, Hong Kong (HK), 2010, sous le titre La Musique Étendue - « En plein air ». Le texte ci-dessous constitue une version remaniée et complétée - tout en étant amputée des parties relatives au festival Around -, à l'occasion de sa publication prochaine dans l'ouvrage « On Listening » édité par Angus Carlyle et le CRiSAP, *Creative Research into SoundArt Practice*, University of the Arts, London, 2011.)

1. — Introduction —

Il est essentiel au début d'un article, tel que celui-ci, d'ouvrir une question ou de poser un problème, voire de tenter de problématiser une notion. Nous allons nous attacher à approcher et examiner celle des *auditoriums Internet*, c'est-à-dire des espaces (sonores et acoustiques), hybrides et *dématérialisés*, animés par des pratiques et fabrications d'écoutes dans le contexte actuel des réseaux électroniques. Il s'agira très certainement d'en discerner les modifications évolutives et les mobilisations, ainsi que de distinguer leurs caractéristiques.

Les pratiques de l'écoute ont évolué durant de nombreux siècles, que cela soit dans l'éducation, dans la vie quotidienne, familiale et sociale, et dans la musique ; en corrélation les appareils et les dispositifs d'écoute se sont développés de même, du contrôle des effets des sons à la concentration de l'écoute musicale, jusqu'à aujourd'hui une écoute *généralisée* et *multipliée* aidée par les techniques et technologies. Ces technologies ont toujours été présentes au cours des temps, mais aujourd'hui elles ont *démultiplié* nos manières d'écouter — en continu, à tout moment, en tout lieu — ; il s'agit en quelque sorte de proposer d'en dessiner une généalogie et une organologie¹, tant ces dispositifs ont non seulement modifié l'intensité de la réflexivité de l'écoute (face aux musiques, aux ambiances, à nos environnements)² mais aussi ses accès et ses pratiques. D'atteindre et de convaincre l'auditeur, ou à le mettre dans une disposition d'écoute (et de jugement), jusqu'à l'effort de l'auditeur à entrer silencieusement dans l'écoute d'une œuvre et à la régler sur elle, nous sommes aussi passés lors du vingtième siècle de l'expérience domestique de l'écoute (avec les phonographes), à la synchronisation et la *syntonie* collective des auditeurs et à l'accroissement de la variété des propositions d'écoute pour un public invisible et non rassemblé (radiophonie), à l'appropriation et la maîtrise individuelle (supports multiples et ambulatoires), jusqu'à un auditeur — à la fois dans une utilisation privée oscillant de plus en plus vers des intentions publiques³ — contrôlant, jouant et partageant des circuits, des agencements et des assemblages d'écoute à partir de propositions et de dépôts de sons, de séquences et de musiques (Internet)⁴, sans que cette succession d'états et de techniques soit linéaire mais plutôt enclenche des

¹ C'est l'objectif proposé dans mes différentes recherches et réalisations, que cela soit au travers de mes projets musicaux (*Collective JukeBox*, *RadioMatic*, *PicNIC*, etc.) ou au sein d'études et de recherches : les *Auditoriums Internet* (Ph.D. En art audio et musique expérimentale, Université Laval, Québec, depuis 2010), *NMSAT (Networked Music & SoundArt Timeline)* en collaboration avec Locus Sonus (depuis 2008), *Introduction à une histoire de la Musique en Réseau (Télémusique et Organologie)* (2010), *Circuits d'Écoute – Réflexion sur l'organologie des arts en réseau : le passage de l'Internet à un état musical* (2009-2011), etc. <http://jeromejoy.org/>

² Voir à ce sujet mon étude : Joy, Jérôme. (2011). *Jules Verne et la musique : les auditoriums, les inventions musicales, la « noise » et les aventures acoustiques* (2011). <http://jeromejoy.org/>

³ Le passage de l'auditeur au « compositeur » et au « programmeur » : les *iPod battles*, les publications électroniques de *playlists*, les annotations d'écoute (*blogs*, site web), les productions amateur, etc. À ce sujet : Joy J., Pouts-Lajus S., Sevin J-C., Tiévant S. (2002). *Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique*. Rapport Département des Études, de la Prospective et des Statistiques DEPS, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles vivants DMDTS. Ministère de la Culture et de la Communication, 2000-2002. <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc138.pdf> ; http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp_ordinat.pdf ; Ainsi que les écrits visionnaires de Glenn Gould, *Infra* 16.

⁴ Cfd. Joy, Jérôme. (2009-2011). *Circuits d'Écoute – Une Époque Circuitée – Réflexion sur l'organologie des arts en réseau : le passage de l'Internet à un état musical*. In *Revue Intermédialités* - Avril, 2010, No. 13 - « Programmer », p. 57-76, CRI Université de Montréal (QC), 2010. D'un autre côté, Gaston Bachelard parle de *logosphère* (*Infra* 7) et Jean-Luc Nancy de *scène sonore mondiale* :

imbrications et des activations continues de ces diverses capacités d'écoute. Écouter de la musique reste *jouer de la musique* (comme c'était le cas avant l'apparition des techniques de reproduction et de diffusion), les instruments augmentant leur périmètre : instruments de musique, instruments de diffusion, instruments de réception, etc.⁵

Ces évolutions et modifications vont de pair avec la prolifération et l'essor des supports, l'accroissement des auditoires, les explorations de la composition musicale et des œuvres sonores à engager ces techniques, et un accès généralisé et en continu aux productions musicales et sonores, tel que nous le vivons aujourd'hui. En fait cet ensemble dynamique reliant des techniques d'écoute, de productions et de transports des sons (et/ou de répercussions de ceux-ci), des techniques des corps (-auditeurs) et des appareils annonçant des pratiques (d'auditeurs et compositionnelles)⁶, participe à la construction active de *lieux et moments spécifiques* : les *auditoriums*⁷. En parallèle, les techniques de sur-écoute⁸ et de sonification⁹ ont pris de l'ampleur et augmentent nos capacités d'écoute et de production d'écoutes. Cette organologie complexe, alternativement de l'écoute active et de l'écoute passive (et des feedbacks de l'une sur l'autre), associant instruments, dispositifs, circuits et auditoriums reste à être examinée et à être étudiée¹⁰ tout autant que les productions sonores et musicales qui l'utilisent.

L'objet est de poursuivre ceci au travers de différents champs de recherche que nous explorons et expérimentons, touchant à l'écoute à distance et les transports de sons, la télémusique (musique en réseau) et l'organologie, les espaces sonores en réseau et la composition *étendue*, *soundmaps* et *soundwalks* et paysages sonores électroacoustiques, l'ensemble problématisant de manière générique ce que j'appelle la *fabrication des écoutes* (chaque œuvre interrogeant à sa manière des dispositions d'écoute) et la *musique étendue* (en ce que celle-ci aurait à voir avec des circuits et articulations d'espaces, des intrications de temporalités et de contextes). L'objectif de ce texte consiste à s'arrêter sur la notion d'*auditorium* et de la prolonger par la problématique des *auditoriums Internet*, c'est-à-dire celle des auditoires répartis et constitués dans et avec un environnement électronique et télématique. Il s'agit de commencer ici, modestement, une étude et un sondage de tels auditoriums.

Les réseaux électroniques (Internet) sont un des seuls environnements qui permettent à la fois l'interaction sonore en temps réel et la connexion en direct entre des lieux et des acoustiques, tout en influençant inmanquablement notre perception du temps et de l'espace. Ainsi l'Internet est devenu un espace d'« auditoriums » parmi tous les autres lieux sociaux de l'écoute. Le développement des environnements utilisant les techniques de *streaming* et les flux audio a permis de distinguer des modes d'émission « sans adresse » (qui n'ont pas a priori de récepteurs ou qui se basent sur d'hypothétiques auditeurs, sans être prescrits dans un programme annoncé et planifié) et qui proposent d'engager l'écoute dans un processus actif de décision et de modulation : les auditeurs se syntonisent entre eux et sur le système d'émission pouvant générer des résultats (et des réactions) différents pour chacun d'eux. Nous pouvons questionner

« [Dans l'histoire de la musique au cours du XX^e siècle survient] la création d'un espace ou d'une scène sonore mondiale dont la nature extraordinairement mêlée [...] n'a pas d'équivalent véritable dans d'autres domaines. Il s'est produit un devenir-musique de la sensibilité et un devenir-mondial de la musicalité dont l'historialité reste à penser [...] ». (Nancy, Jean-Luc. (2002). *À l'Écoute*. p. 29. Collection « La Philosophie à l'effet ». Paris : Éd. Galilée). Il faudrait réfléchir aussi à l'état *méthexique* (de l'ordre de la participation, du partage et de la contagion) dont parle également Jean-Luc Nancy (Nancy, Jean-Luc. (2002). *Ibid.* p. 27).

⁵ « [...] Non seulement la radio est un meuble auditif, mais elle est un instrument de musique. » (Cocteau, Jean. (1951). *La machine se moque de nous*. In "La Radio cette inconnue", Revue La Nef, numéro 73/74, février-mars 1951. p. 38. Paris : Éditions du Sagittaire ; « Les machines de la radio, de servantes fidèles, de conservatrices et de bibliothécaires, se voient tout à coup devenir les violons, les orgues d'une nouvelle lutherie, le clavier de nouvelles compositions, et aussi le fichier de nouvelles notations, l'instrument de nouvelles observations. » (Schaeffer, Pierre. (1951). *Donner à entendre, donner à penser*. In *Ibid.* p. 50) ; Voir aussi : Nezvanova Netotchka. (2000). *The Internet, A Musical Instrument in Perpetual Flux*. In *Computer Music Journal* 24 (3): 38-41, 2000 ; Fontana, Bill. (1990). *The Environment as a Musical Ressource*. Publication électronique, <http://www.resoundings.org/Pages/musical%20resource.html> ; Lopez, Francisco. (2006). *The World as an Instrument*. Publication électronique, <http://www.franciscolopez.net/essays.html> et http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=20885&lang=ENG

⁶ Kaltenecker, Martin. (2010). *L'Oreille Divisée — Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Collection « Répercussions ». Paris : Éditions Musica Falsa.

⁷ Nous pourrions nous référer ici à l'approche de Gaston Bachelard à propos de ce qu'il nomme la *logosphère* au sujet de la radio : "[...] tout le monde s'entend et tout le monde peut s'écouter [...]". Bachelard, Gaston. (1951). *Rêverie et Radio*. In "La Radio cette inconnue", Revue La Nef, numéro 73/74, février-mars 1951. pp. 15-20. Paris : Éditions du Sagittaire.

⁸ Nancy, Jean-Luc. (2002). pp. 16-19. *Supra* 4. Voir aussi : Szendy, Peter (2007). *Sur Écoute — Esthétique de l'Espionnage*. Collection « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit.

⁹ <http://sonification.de/>

¹⁰ *Supra* 1 ; Joy, Jérôme. (2011), *Supra* 2 ; Joy, Jérôme. (2009-2011), *Supra* 4. Voir aussi : Crary, Jonathan. (1999). *Suspensions of Perception — Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass : MIT Press ; « Jonathan Crary has observed that the ways in which we 'intently listen to, look at, or concentrate on anything have a deeply historical character'. He argues that the ways in which individuals pay attention and experience distraction are intricately linked, and that together they shift over hundreds of years as part of a much larger shaping of human subjectivity. Along with new technological forms of display, communication, recording and playback come new forms of looking, listening and interacting; they afford new ways of focusing as well as defocusing attention. (Crawford, Kate. (2009). *Listening as Participation : Social Media and Metaphors of Hearing Online*. In "The Good, The Bad and The Challenging: The User and The Future of Information and Communication Technologies", COST 298 Conference proceedings. Copenhagen: COST, 2009) ; Il faudrait aussi étudier la notion de *background listening*.

aujourd'hui la nature et les spécificités des *auditoriums Internet* dans les pratiques d'écoute impliquant la combinaison et l'intrication d'espaces et de flux sonores locaux et distants. Étudier cette question est une tâche délicate si nous considérons que les contextes technologiques et la nature des « audiences » évoluent continuellement. Il est certain que la compréhension de l'histoire de l'évolution des pratiques d'écoute est essentielle pour l'exploration de l'écoute à distance dans le contexte des réseaux électroniques actuels (en sondant les domaines de la musique et du son en réseau).

2. — Les auditoriums Internet —

Un auditorium est un lieu d'écoute.

Ce terme confère autant à l'architecture qui accueille la situation d'écoute (salle de concert, théâtre, etc.), le "lieu", qu'au dispositif qui permet à un auditoire ou à un ensemble d'auditeurs d'être présent dans une situation d'écoute qui la plupart du temps est partagée, collective et simultanée, mais qui peut être aussi asynchrone et distribuée : un "espace" d'écoute.

Distinguer un auditorium demande à considérer une structure cohérente faite de temps et d'espace (quels que soient les éléments constitutifs de cette situation d'écoute) d'un lieu et architecture d'écoute, mais aussi d'un moment, d'une action, d'une réflexivité, et d'une sensorialité : celle ou celui d'écouter (la captation, la sollicitation, et la participation de l'attention auditive, d'une manière ou d'une autre).

« C'est [...] par l'espace que nous fixons et mesurons le temps. [...] Nous ne pouvons concevoir le temps que d'un point de vue présent, duquel nous nous représentons le passé en arrière et l'avenir en avant. Mais ce point de vue est toujours quelque scène dans l'espace, quelque événement qui s'est passé dans un milieu matériel et étendu. Notre représentation même du temps, notre figuration du temps, est à forme spatiale. [...] [L']entassement et la distribution régulière des sensations dans l'espace a créé cette apparence que nous appelons le temps. » (Jean-Marie Guyau, p. 67, pp. 70-71)¹¹

La mise en place (et l'utilisation) d'un auditorium consiste en une stratégie (voire une scénographie¹²) qu'il s'agit de décrire et de cartographier, quant à la coïncidence des présences et la reconstitution des absences. C'est d'autant plus essentiel dans le cas de nos environnements actuels où les relations et les articulations (feedbacks, effets, interactions, etc.) peuvent se trouver non visibles, c'est-à-dire quand celles-ci sont médiées électroniquement, et quand le périmètre acoustique de l'auditorium se trouve distribué en plusieurs voire de multiples espaces (qu'il s'agit de connecter, d'inter-connecter, et de mettre en circuit)¹³.

Dans ce cas, le dispositif auditorium rend proche ce qui est lointain, rend "familier" et intime ce qui provient d'un autre espace distant, et vice-versa. Il devient un espace de l'imagination et de la réception des sons lointains¹⁴ (c'est-à-dire *de sons qui viennent vers nous*). Il crée à la fois des différences, des éloignements et des proximités, tout en éliminant ou réhaussant des distances et en oblitérant les sources et les chaînes de production et de transmission du son¹⁵. Ainsi l'*auditorium Internet* s'appuie sur des techniques de transport des sons, flux ou capsules, entre un émetteur et des auditeurs ; de plus l'auditeur peut être amené à moduler et à contrôler, tel un instrument, ce circuit d'écoute : il se syntonise sur ce qui est émis, et il construit activement son écoute.

Ce qui est vérifié dans notre expérience et culture de la radio depuis le début du XX^{ème} siècle (et depuis longtemps en musique), peut-il être poursuivi et renouvelé, de manière différente et avec d'autres structures, par l'Internet ?

Problématiser l'écoute est en quelque sorte imaginer, saturer et éprouver des dispositifs de situations d'écoute, des auditoriums, quant à leurs limites, leurs potentialités et leurs impossibilités.

¹¹ Guyau, Jean-Marie. (1890 [1990]). *La Genèse de l'Idée du Temps*. Collection « Les Introuvables ». Paris : Éditions L'Harmattan. Publié la première fois : 1902, Paris : Félix Alcan Éditeur.

¹² Rebelo, Pedro. (2010). *Projects in Network Performance: Distance, Notation and Dramaturgy*. Presentation at CIANT, Prague, 1st March 2010; Rebelo, Pedro. (2009). *Dramaturgy in the Network*. In *Contemporary Music Review* 28, no. 4 (2009): 387.

¹³ *Supra* 1 ; Joy, Jérôme. (2011), *Supra* 2 ; Joy, Jérôme. (2009-2011), *Supra* 4.

¹⁴ Ce que nous nommons et identifions de notre côté par : l'écoute à distance. La relation de la scène d'écoute, constituée de reliefs (éloignements, proximités) et de nuances, avec notre rapport au *paysage* doit être relevée et offrir une ouverture pour une recherche ultérieure à mener.

¹⁵ « [Un grand nombre de projets de salles de spectacles dans la seconde moitié du XVIII^e siècle] obéissaient à différentes stratégies : améliorer la salle) l'italienne pouvait signifier par exemple qu'on veuille disposer les musiciens et le chef d'orchestre de façon à ce qu'ils ne gênent pas trop la vision de la scène [...] Il s'agit alors d'éliminer une « mauvaise » image, celle des musiciens au travail, ce troisième élément qui parasite à la fois la vision [et la production des « images » musicales produites par l'écoute attentive, c'est-à-dire l'imagination] et l'écoute [...]. L'orchestre n'empiètera donc plus sur la salle, il aura son espace propre, abaissé et en partie reculé sous la scène, le son se réfléchissant par ailleurs contre une chicane en bois incurvée pour rendre le son plus distinct [...]. [André-Ernest-Modeste] Grétry [dans un ouvrage publié en 1789, *Mémoires ou Essai sur la Musique*] définit aussi plus radicalement une écoute aveugle grâce au voilement de l'orchestre [...]. Le chef d'orchestre Ignaz Ferdinand Arnold propose en 1806 de rendre complètement invisibles les instrumentistes, « soit de les cacher derrière un paravent en taffetas, soit de construire la salle de concert de manière à ce qu'on ne voit pas les musiciens ». » (Kaltenecker, Martin. (2010). pp. 179-180, pp. 183-185). *Supra* 6.

Poser et mettre à jour la notion d'auditorium vis-à-vis des configurations récentes de co-présence aidées par les technologies (particulièrement celles de réseau - *streaming*, *podcasting*, *soundmap*, *net-music*, *VOIP*, etc.), peut permettre de discerner des écarts avec les modalités régulières et canoniques des écoutes collectives (concert, exposition, radiophonie, supports de diffusion, etc.) et de distinguer ainsi des formes résultantes (de production, de diffusion et de réception) qui sont modifiées par les conditions de ces contextes électroniques. Ainsi l'Internet pourrait être considéré comme un auditorium potentiel dont il faudrait questionner les caractéristiques acoustiques et les conditions des pratiques sonores dans un tel espace. De même, un auditorium pourrait être envisagé, de par son hypothétique nature à être distribué et dispersé, géographiquement et temporellement (constitué de multiples auditoires). Nous voyons ainsi que la condition du direct et de la présence (au même endroit et au même moment) est dépassée par ce que nous envisageons aujourd'hui comme définition d'un auditorium. Il serait intéressant de rejoindre ici les propos de Glenn Gould à propos du *Nouvel Auditeur*, du *Nouvel Interprète* et du *Nouveau Compositeur*, d'en retrouver les fondements et d'en prolonger les perspectives :

« [...] Je réaffirme [...] que, grâce à [l]a disparition [du concert public], la musique pourra devenir, bien davantage qu'elle ne l'est aujourd'hui, la source d'expériences infiniment plus riches. [...] De ce fait, l'enregistrement a dégagé ses propres conventions qui ne sont pas nécessairement conformes aux traditions découlant des limites acoustiques de la salle de concert. [...] À l'heure actuelle, les quelques essais de la musique aléatoire, ce triomphe de la quasi-improvisation, font penser que les privilèges décisionnels sont ostensiblement abandonnés à l'interprète. Mais il est raisonnable d'imaginer qu'ils ne resteront pas l'apanage exclusif de l'interprète-monteur. Qui dit qu'ils ne pourraient pas être délégués directement à l'auditeur ? Il serait absurde d'écarter d'entrée de jeu l'idée que l'auditeur puisse finir par devenir son propre compositeur. Au centre du débat technologique, on trouve donc un nouveau type d'auditeur. Il s'agit d'un auditeur qui participe plus et mieux à l'expérience musicale. [...] L'avenir de l'art musical découlera en partie de l'accroissement de sa participation. [...] Le mot-clé est ici le « public ». Les expériences par lesquelles le public entre en contact avec de la musique transmise électroniquement ne font pas partie du domaine public. On pourrait très utilement leur appliquer l'axiome paradoxal suivant : cette musique capable d'atteindre en théorie une masse sans précédent d'auditeurs, aboutit en fait à un nombre illimité d'écoutes se déroulant en privé. [...] S'il [s']empare [de ce paradoxe], il transforme l'œuvre et sa relation à l'œuvre. D'artistique, son expérience devient environnementale. Aussi limité soit-il, la manipulation des cadrans et des boutons est un acte interprétatif. [...] Encore ces contrôles ne sont-ils que des dispositifs de réglage très primitifs en comparaison des possibilités de participation qui seront offertes à l'auditeur lorsque les actuelles techniques très sophistiquées de laboratoire seront intégrées aux appareils domestiques. [...] Il [...] découle [du développement de la musique de fond] que pour vraiment attirer notre attention, une expérience musicale, quelle qu'elle soit, doit être de nature tout à fait exceptionnelle. [...] Ce qui surviendra [...] c'est une prolifération de nouveaux champs de participation, l'exécution de chaque expérience particulière requérant la contribution d'un bien plus grand nombre de participants. En raison de cette complexité et du fait que tant de niveaux variés de participation se fondront dans le résultat final, les concepts d'information individualisés qui jusqu'alors définissaient la nature de l'identité de l'auteur deviendront bien moins imposants. [...] En fait, toute cette question de l'individualité de la situation créatrice selon laquelle l'acte créateur est le résultat d'une opinion individuelle, l'absorbe et la conditionne, sera soumise à une reconsidération radicale. [...] Je suis convaincu qu'à l'ère de l'électronique la musique occupera une place beaucoup plus essentielle dans nos vies ; qu'elle les transformera de manière d'autant plus profonde qu'elle cessera d'en être un élément décoratif. [...] Il se pourrait bien, à vrai dire, [que le mot art] devienne tout à fait inadéquat pour décrire un environnement et des situations. [...] L'auditoire serait alors devenu artiste. La vie serait devenue art. » (Glenn Gould, pp. 54-99)¹⁶

Dans le champ musical occidental, les dispositifs *auditorium* sont continuellement évolutifs, du salon musical à la salle de concert (modélisée sur le théâtre grec antique) au système hifi personnel, de l'architecture religieuse au kiosque à musique jusqu'à l'art campanaire, du concert instrumental ou orchestral au concert acousmatique, de la radiophonie au *walkman* et l'*iPod*, jusqu'à aujourd'hui avec les concerts en réseau et en *streaming*¹⁷, et les techniques de *podcasting* et de *VOIP*, modifiant ainsi :

- autant les modes de diffusion, d'édition et de production de la musique,
- qu'également les formes artistiques et la relation médiée auteur/locuteur/expéditeur - auditeur/récepteur/destinataire, vers une écoute active,
- que, finalement, tout notre attirail de communication sonore (téléphonie mobile, *VOIP*, etc.), et les objets d'écoute (musiques, vidéos musicales, émissions radiophoniques documentaires et de création, captations microphoniques (voire d'ondes électro-magnétiques) d'ambiances,

¹⁶ Gould, Glenn. (1983). *L'Enregistrement et ses Perspectives*. In « Le Dernier Puritain – Écrits I ». Réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon. pp. 54-99. Paris : Fayard. Et aussi : *The Prospects of Recording*. In *High Fidelity Magazine*, n° 16, Avril 1966. Lire aussi : During, Élie. (2004). *La Coupe, l'Écran, la Trame*. In *Cahiers de la Médiologie / Ircam*, n° 18, "Révolutions Industrielles de la Musique", coordonné par Nicolas Donin et Bernard Stiegler, (pp. 57-64). Paris: Librairie Arthème Fayard.

¹⁷ Pour ne citer que quelques œuvres marquantes : *Music for a solo performer* (1965) d'Alvin Lucier, *Variations VII* (1966) de John Cage, *Kurzweilen* (1967) de Karlheinz Stockhausen, *RainForest* (1968-1973) de David Tudor, *Conspiracy 8* (1969) de Gordon Mumma et Stephen Smoliar, concerts et performances de *The League of Automatic Composers* et de *The Hub* (1986-87), *Four Decades of Composing* (1991) de Pauline Oliveros, *Cathedral* (1997) de William Duckworth, *Quintet.net* (1999) de Georg Hadju, *Netrooms – The Long Feedback* (2009-2010) de Pedro Rebelo.

d'événements et de phénomènes, etc.).

À ce propos, au sujet de l'évolution des dispositifs d'écoute dans l'histoire, Martin Kaltenecker offre une étude éclairante :

« Problématiser l'écoute musicale signifiait aussi la mettre à l'épreuve [...] en imaginant des dispositifs inhabituels, qui expérimentaient avec les situations d'écoute ou visaient à les améliorer. Lieux d'écoute parfois imaginaires, qui nous fournissent aussi un point de comparaison pour comprendre l'évolution des conceptions de l'écoute musicale, reposant souvent sur l'idée de la soustraction et d'un épurement qui fait disparaître de la vue les musiciens. On verra naître un grand nombre de projets de salles de spectacles dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, réalisés pour certaines¹⁸, simplement rêvées pour d'autres. » (Martin Kaltenecker, p. 179)¹⁹

De même, dans les arts sonores, nous voyons bien que la notion d'auditorium appuyée sur l'emprise d'un espace (dit "installé" par exemple) et sur la variété des circulations et déambulations physiques dans celui-ci qui offre à chaque fois des points d'écoute différents, a pris une envergure qui fait entrer des complexités d'espaces et d'actions. À titre d'exemples, nous pouvons proposer ici une liste, non exhaustive, d'œuvres et de dispositifs artistiques qu'il serait important d'étudier et qui en tout cas ouvrent cette question d'auditorium : *Listen* (1966), *Public Supply* (1966-1973), *RadioNet* (1977) et *Auracle* (2004) de Max Neuhaus, *Open Score* (1966) de Robert Rauschenberg, *City Links* (1967) de Maryanne Amacher, *Kirribilli Wharf* (1976), *Oscillating Steel Grids along the Cincinnati-Covington Suspension Bridge* (1980) et *Landscape Sculpture with Fog Horns* (1981), *Sound Island* (1994) de Bill Fontana, *Hole in Space* (1980) de Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz, *A Sound Map of the Hudson River* (1989) d'Anne Lockwood, *Soundwalks & audio walks* (1991) de Janet Cardiff, *Empty Vessels* (1997) d'Alvin Lucier, *Acoustic World Atlas* (1998) de Thomas Gerwin, *Global String* (1998) d'Atau Tanaka & Kasper T. Toeplitz, *Your Favourite London Sounds* (1998) de Peter Cusack, *Electrical Walks* (2003) de Christina Kubisch, *fmwalks* (1999) et *Radio Aporee* (2005-...) d'Udo Noll, *Silophone* (2001) de The User, *Phonographic Migrations / Paysages Sonores Partagés* (2003) de Yannick Dauby, *Audio Nomad* (2003) de Nick Mariette, *Audioblog k146 : cartographie sonore autour du Taurion* (2005-...) de Cédric Peyronnet, *Roadmusic* (2008-...) de Peter Sinclair, *Flood Tide* (2008-...) de John Eacott, etc. La radiophonie contemporaine n'est pas en reste non plus sur ces points, autant sur ses modes de diffusion (*podcasting*, *streaming*) que sur l'invention, sans doute plus rare, de modes radiophoniques de production et d'écriture impliquant des continuités autant que des discontinuités d'espaces et de temporalités²⁰.

L'écoute est d'emblée fortement modifiée par ces évolutions à la fois techniques, culturelles et sociales (comme avec l'*Open Skype*²¹ par exemple). Il ne fait aucun doute que de nouveaux régimes de l'écoute sont en train de se mettre en place et viendront compléter les typologies existantes qui nous servent de références.

En quelque sorte, construire un auditorium, et ainsi fabriquer des écoutes, est moduler la propagation du son au travers d'étendues²², maîtriser son expansion et destiner des auditeurs. Par là, la segmentation ou dislocation apparente des dispositifs sonores et musicaux en réseau n'occulte en rien leur structure cohérente en tant qu'auditoriums.²³

¹⁸ Et nous pouvons penser à Richard Wagner au XIX^e siècle qui sera un des premiers compositeurs à "penser" mais aussi à réaliser l'élaboration et la construction d'un lieu spécifique pour jouer sa musique : Bayreuth.

¹⁹ *Supra* 6.

²⁰ Entre autres : *Drive-in Music* (1967) de Max Neuhaus, *Köln San Francisco Sound Bridge* (1987) de Bill Fontana, *Pressures of the unspeakable : a nervous system for the City of Sydney* (1991) de Gregory Whitehead, *RadioMatic* (2001-2003) de radiostudio.org & Jérôme Joy, *userradio* (2004) d'August Black, ainsi que les initiatives et projets remarquables de ORF Kunstradio Vienna (à partir de 1990) et de ResonanceFM à Londres. Le passage de la radio à l'art radiophonique est crucial : de la communication et la voix parlée au son, à l'autonomie et l'articulation de scènes et d'espaces radiophoniques. « [...] Sans paradoxe, on peut dire, en tout cas, s'il existe un art [radiophonique], ou plus modestement un domaine radiophonique original, qu'il est fonction, plus qu'on ne le pense, de l'Art d'écouter la Radio. » (Schaeffer, Pierre. (1951). *Supra* 5. p. 50)

²¹ *Open Skype* : la connexion audio continue – partage des environnements sonores. Crepel, Maxime. (2006). *Diversité des usages de Skype chez les jeunes âgés de 20 à 30 ans : la VOIP comme nouveau dispositif de collaboration et de gestion des réseaux de sociabilité*. Mars 2006. pp. 54-56. Étude réalisée dans le cadre « Innovations Ascendantes ». France Telecom R&D, VECAM.

²² « [...] Émettre un son, [...] c'est bel et bien s'étendre [...] » (Nancy, Jean-Luc. (2002). p. 22. *Supra* 4). « [...] Le son essentiellement provient et se dilate, ou se diffère et se transfère. [...] C'est un présent en vague sur un flot, non en point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit et se ramifie, qui enveloppe et se sépare, qui met ou qui se met en boucle, qui s'étire et se contracte, etc. Le présent sonore est d'emblée un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espacement de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. Cet espace lui-même est d'emblée omnidimensionnel et transversal à tous les espaces : on a toujours remarqué l'expansion du son à travers les obstacles, sa propriété de pénétration et d'ubiquité. [...] [D]ans l'écartement et dans l'expansion acoustiques, l'écoute à lieu *en même temps* que l'événement sonore, disposition clairement distincte de celle de la vision [...]. [C]elui qui émet un son entend le son qu'il émet [...]. Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir-lieu – [est] un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne [...] » (*Ibid.* p. 31-38)

²³ 1/ Quelles sont les nouvelles formes d'écoute ? quels sont leurs enjeux et leurs objets ? Quels imaginaires animent-elles ?

2/ Cette diversité actuelle des modes de réception et d'écoute est-elle en train d'"augmenter" ou de "restreindre" notre perception de l'environnement et du présent sonore, tout autant que de modifier notre écoute des productions artistiques ?

3/ Comment se structurent et se développent ces nouveaux auditoriums ?

4/ Quels sont les moyens et les conditions pour "instrumenter" ces modes particuliers d'écoute ? Comment les

3. — Les étendues — (après Bastien Gallet)²⁴

« On [...] mesure [l'étendue] en superposant directement une étendue à une étendue et en comparant l'étendue avec de l'étendue. » (Jean-Marie Guyau, p. 73)²⁵

« But the music is not in the tune — it is in the sound. » (Henry David Thoreau, p. 436)²⁶

« Le son d'une cloche entendue à distance devient une sorte de murmure vibrant, comme suscité par l'air à travers lequel il passe, ou une harpe. À la fin, toute musique est une musique de harpe, comme si l'atmosphère était remplie de cordes qui vibrent au son de cette musique. Ce n'est pas purement le son de la cloche, mais le murmure de l'air qui m'enchant, tout comme la teinte azurée engendrée par l'air ou une grande distance enchante l'œil. Non tant l'objet, mais l'objet revêtu d'un voile d'azur. Tous les sons entendus à une grande distance tendent ainsi à produire la même musique, mettant en vibration les cordes de la lyre universelle. » (Henry David Thoreau. *Walden; or, Life in the Woods*)²⁷

À l'alentour et au travers des lieux, tous hypothétiquement lieux d'écoute, il y a des étendues de sons qui sont joués, prévus ou fortuits, jeux ou ambiances ;

Une situation d'écoute est un complexe de lieu(x), chacun d'eux révélé par les sons qui s'y épandent jusqu'à leur extinction dans le temps mais aussi dans la distance qui nous séparent d'eux ;

L'étendue d'un son est sa propagation dans un lieu ;

Les émissions de sons restent la plupart du temps localisées, dessinant des périmètres acoustiques marqués par des surfaces réfléchissantes et réverbérantes au milieu desquelles nous sommes, auditeurs, situés, figés ou mobiles ;

Notre écoute s'organise sur les variations d'intensité (d'étendue) sonore dévoilant les distances entre notre point d'écoute et les productions de sons, plus ou moins proches ou lointaines, et sur les distinctions modulées qui surgissent des étendues sonores répercutées par les lieux ;

Nos écoutes sont fabriquées par ces modulations sonores continues ;

L'ambiance sonore d'un lieu est l'intrication sans cesse variée de ces étendues dans notre périmètre d'écoute ; les sons, au-dessus ou au-dessous de l'ambiance toujours changeante d'un lieu, jouent de ces répercussions pour être distingués et pour fabriquer une variation d'écoute ;

Choisir son point d'écoute est se placer aux croisements d'étendues sonores qui se répercutent au travers des lieux mais aussi sur les surfaces de nos épaules et de nos corps ;

Nos écoutes sont habituellement prévues, concentrées, payantes ou gratuites, dans des lieux confinés possédant une acoustique déterminée par les murs les cernant en tant que périmètre de répercussion ; nos musiques, nos jeux, sont généralement indépendants de ces lieux ;

Ils peuvent être reproductibles dans tous lieux sans prendre en compte les minimales variations ou les propriétés distinctives de ceux-ci, et sans considérer les places et les parcours des auditeurs ;

Les distances sont absorbées pour rester homogènes et pour régler une écoute basée sur les nuances d'intensité dont l'échelle reste moyenne aux lieux et aux espacements des auditeurs ;

Les sons y ont également leurs durées scandées sur des débuts et des fins d'émissions entre deux silences, celui préalable et le second successif, plus ou moins identiques et signatures, négligées ou non significatives, de l'acoustique du lieu ;

La durée générale entre le début et la fin d'une écoute signe le temps musical et la fabrication d'une musique, sans apport de la mémoire acoustique d'un lieu et des étendues sonores qui en font un lieu d'écoute traversé et parcouru : la place de l'auditeur est une station plus ou moins momentanée et située d'une écoute modulée d'échelles de distance et de durées ;

Dans ce cas habituel, la musique peut oublier ces répercussions et les écoutes sont fabriquées hors des acoustiques quotidiennes ;

La station de l'auditeur est indépendante de ses parcours et déambulations au travers des étendues sonores construites par les distances et les durées du contingent et des lieux du quotidien ;

techniques actuelles inscrivent ou prescrivent-elles des modes particuliers d'écoute, et construisent-elles de nouvelles acoustiques ?

5/ Quelles sont les conditions de ces auditoires, dynamisant l'écoute individuelle et l'écoute collective ?

6/ En quoi elles modifient les pratiques artistiques (sonores et musicales) ?

²⁴ Gallet, Bastien. (2005). *Composer des Étendues – L'art de l'installation sonore*. Collection « n'est-ce pas » n°4. Éditions École Supérieure des Beaux-Arts de Genève.

²⁵ *Supra* 11.

²⁶ In his journal entry of June 25, 1852, Thoreau describes hearing a laborer playing the flute at the end of the day. « He plays some well-known march. But the music is not in the tune ; it is in the sound. It does not proceed from the trading nor political world. He practices this ancient art. » Thoreau, Henry David. *Journal*, 25 juin 1852. Princeton University Press, 1997, Vol. 5, p. 436. <http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/thoreau/writings.html>

²⁷ Thoreau, Henry David. (1854). *Walden; or, Life in the Woods*. Ticknor and Fields: Boston (Original Publisher) <http://www.gutenberg.org/files/205/205-h/205-h.htm> <http://thoreau.eserver.org/walden04.html> (Retrieved on 2011 May 29)

L'écoute à distance est la plupart du temps proscrite et réduite à la moyenne des distances consensuelles de nos salles d'écoute qui oblitérent les ambiances, les éloignements et les espacements ;

La répartition des sons y est « périmétrée » dans une topographie du face-à-face (la scène, l'audience) et prescrite momentanément à une durée d'écoute musicale ;

Les étendues y sont déterminées à bon escient ;

L'intention musicale la plus à propos serait de saturer et de « filigraner » le lieu du concert musical qui est réglé sur ses murs et sur son acoustique confortable, afin de rendre critique l'écoute, c'est-à-dire la rendre distinctive de l'écoute des autres étendues sonores, spatiales et temporelles ;

Nos écoutes sont continues, non arrêtées aux seuls lieux sociaux de l'écoute, et fabriquent incessamment des circuits et des relations entre les étendues sonores et les lieux, au travers de nos parcours et des mobilités des sons environnants et joués ;

Ceci crée des écoutes partagées liées à nos décisions de nous rendre disponibles à l'écoute et de signaler des points d'écoute à l'adresse des autres auditeurs ;

Écouter est proposer une situation indéterminée, à évaluer ensemble, qui fait circuit, relation entre nous, au travers d'intrications d'étendues sonores que nous traversons ;

L'écoute est une attention critique, c'est-à-dire qui révèle les alentours, les étendues et les durées, et qui propose un ralentissement et une lenteur de nos traversées d'espaces et des moments : l'attention aux reliefs momentanés de nos temporalités, à la fois individuelles et collectives ;

Lorsqu'au lieu des murs construits de nos salles, nous disposons d'autres lieux, comme ceux non prescrits, ou comme ceux déjà présents dans nos environnements, nous proposons l'écoute d'autres étendues et d'autres modulations d'étendues sonores, semblant, en premier lieu, excentriques et inhabituelles à des écoutes propres ;

Pourtant, une seconde dimension des étendues se révèle, celle d'étendre la musique à d'autres lieux et acoustiques par d'autres modalités de propagation sonore ;

Le premier exemple, que nous ne développerons pas ici, est celui de mettre en corrélation des espaces et des lieux distants en y transportant des sons et en proposant d'écouter à distance et en direct des étendues provenant d'autres lieux disjoints à notre emplacement d'écoute et qui viennent se répercuter, tout en étant colorées intentionnellement par leur lieu d'origine, dans notre espace par le biais de la diffusion électroacoustique²⁸ : c'est le cas de la musique en réseau et de la mise en réseau d'espaces sonores, créant ainsi des étendues sonores médiées et une écoute simultanée d'espaces sonores, ceux distants et celui, multiple, des auditeurs, tout en laissant envisager, par ce système, une chaîne de captations et de réinjections, par la transmission à distance et la diffusion, des ambiances et des sons entre ces espaces, et une possibilité de fabriquer électroacoustiquement des configurations d'étendues « mixées » et simultanées produisant un lieu virtuel composé des lieux originaux ;

En parallèle de cet exemple d'expériences d'écoute liées à nos appareillages actuels de transports des sons, un second cas est celui des étendues sonores « en plein air », issues de l'imbrication indéterminée entre des jeux et des sons environnants, contextuels et fortuits (*ready-mixed*), et jouant des situations plurielles d'écoute des auditeurs répartis et mobiles selon leur gré dans un site aux espaces hétérogènes ;

Cette configuration de concert et de performance sonores et musicaux jouent sur des modulations de distance et de propagations sonores ; les écoutes, dans ce cas, deviennent multiples, différenciées, localisées : il nous faut conduire notre écoute, nous diriger et orienter dans l'occasionnel qui se présente ;

Tout en semblant inhabituelle, et pourtant nous la connaissons et la rencontrons quotidiennement, cette disposition d'écoute nous amène à « instrumenter » les distances et les parcours dans l'espace des étendues sonores, et à moduler en direct les conditions de notre propre écoute : la relation sociale qui se tisse dans le fait d'écouter ensemble à partir de points et de parcours d'écoute individuels construit ce temps musical commun, celui d'un événement d'écoute ;

La musique s'étend, hors les murs, dans les dimensions occasionnelles liées aux espaces ouverts et aux temporalités longues et lentes : elle provoque l'écoute ambulatoire afin d'explorer les différentes étendues sonores, tout autant que les sons, qui les composent et qui sont émis, peuvent être mobiles et circuler intentionnellement afin de provoquer des variations d'intensité et d'éloignement ;

Les déplacements et les localisations des sons, conjugués à la déambulation des écoutes pour moduler notre perception dans un espace ouvert, procurent une situation d'évaluation « ensemble » et de décision de points d'écoute (les espacements entre les sons et les sillages acoustiques, réverbérations et échos, de ces sons) et de saisie (attraper ce qui est lancé) des moments et des étendues sonores ;

Il est possible que nous puissions ne pas entendre tous la même chose, même si nous reconnaissons ou distinguons la source ou l'origine d'une émission sonore ; il est possible que certains éléments restent non perçus, car par trop éloignés ou « masqués » et filtrés par d'autres étendues ;

Si la musique devient étendue, outre les propagations et les étendues singulières des sons dans le plein air et dans l'acoustique ouverte du dehors, c'est parce qu'elle s'ouvre au mélange des ambiances et des lieux, et à une « socialisation » de l'espace social, c'est-à-dire à des régimes d'attention et d'adresse qui intensifient notre conscience (mutuelle et individuelle) au travers de l'écoute de ce qui arrive (en flux) et de la musique que l'on construit, fabrique et compose ;

La musique étendue, qu'elle soit en « plein air » (« outdoor ») ou, comme nous l'avons évoqué, médiée par des transports de sons à distance dans d'autres espaces acoustiques éloignés, n'est ni antagoniste ni complémentaire de la musique destinée à des lieux du concert (« Musikhaus » ou « Kammermusik ») ; elles sont l'une et l'autre passeurs de réels et liées à des expériences différentes de l'écoute, entre une écoute dirigée, destinée à tout percevoir spatialement (« panacoustique »), et une écoute qu'il nous faut conduire et

28

C'est le cas des projets *Locustream* (*Tuner*, *SoundMap*, *Tardis*, *Promenade*, *i-Map*) que nous développons au sein de Locus Sonus, <http://locusonus.org/>

moduler, qui restera, elle, sans doute partielle et cheminante, mais qui modifiera profondément notre perception de nos environnements et notre interprétation du monde ;

Si j'explore aujourd'hui les conditions d'une musique étendue, au travers et simultanément de concerts et de performances, la plupart du temps improvisés, basés sur des saturations et des intensités minimales d'espaces acoustiques (« passer dans le décor »), et de dispositifs de musique en réseau (ou « télémusique ») et à distance dans laquelle il s'agit que l'exogène, le fortuit et le « décor » s'immiscent, par la reconstruction des perceptions des distances et des espacements, c'est parce qu'il me semble que la musique est liée à la fabrication des écoutes, fabrication qu'il faut explorer et expérimenter, afin d'interroger nos alentours (ce qui définit une activité critique) ;

Cette fabrication, *auditorium*, à sa manière, collabore avec l'environnement et joue avec les étendues sonores.

4. — Shakkei (借景)

Ces productions parviennent à modifier à la fois notre participation en tant qu'auditeur et notre perception de ce qui fait musique, entre ce qui est joué et ce qui accueille ces jeux. Elles participent à un art de l'égarement. L'*auditorium* est un espace, lui-même constitué d'autres espaces (imaginaires, fictifs, suggérés, etc.), comprenant des échelles et des parcours, des profondeurs et des nuances, qui peut être comparé à une architecture²⁹ et au *paysage*³⁰.

Jouer des sons en traversant des espaces — Les sons émis en se déplaçant éclairent successivement des acoustiques qui répondent en écho. Notre propre marche suit le sillon, sans enregistrer ni lire un son préalable, et crée des filtrages acoustiques dûs aux distances et à notre déplacement continu entre l'émission et la réception des sons percutés, qui reviennent réverbérés et réfléchis. Il s'agit en quelque sorte d'une pratique de l'éclairage ambulateur en excitant et explorant des zones acoustiques par des étendues sonores. Le *déjà-là* prend une présence par notre déplacement et nos espacements éphémères. Nous interprétons occasionnellement — ou en saisissant l'occasion du moment et des lieux —, ces espaces sensibles, en accueillant ce *déjà-là* qui se manifeste et qui résonne de ses multiples fragments et variations, comme autant de plans et volumes colorés et teintés. Cette perception modifie profondément et durablement la topographie : le chemin et le relief sont plus complexes qu'ils n'y paraissent et, à la fois, nous nous y égarons et y révélons de nouveaux repères.

Jouer un concert instrumental en plein air et en se déplaçant — L'*auditorium* — le lieu : pavillon ou membrane — s'aménage au fur et à mesure de l'exécution de l'œuvre : les musiciens se déplacent et circulent progressivement, électrons et grappes, créant une grande pulsation ; les auditeurs se répartissent, tel un chœur (« choras ») structurant de manière fortuite une « chora », c'est-à-dire ici une organisation temporaire de l'espace, et se déplacent pour régler leur écoute sur les sons instrumentaux qui se répondent par phrases et par des jeux d'échos entre des points de l'espace en plein air. Les distances sans cesse variantes, à la fois entr'instrumentistes et entre les instrumentistes et les auditeurs, loin d'écarteler et de dissoudre la musique dans des dislocations et pertes dans le fond sonore présent (comme par exemple, les bruissements des vagues et du vent), tissent des trajectoires et des étendues qui, successivement, utilisent l'environnement sonore (l'ambiance) pour s'y fondre, et le dominant en intensité. Ces disséminations dans l'espace créent un ensemble, dans le sens de « jouer de la musique ensemble », les interprètes et les auditeurs se modulant les uns les autres à distance, à l'image des unissons et des rencontres harmoniques marquées dans le jeu instrumental coloré par les temps de réponses et de réception dûs aux distances et aux espacements.

Plantons le décor.

Cet art de la fabrication d'écoutes par la distance rejoint par analogie un autre art, le « shakkei » (借景) : c'est-à-dire la pratique subtile de la plantation jardinière vue comme une technique de perception, de construction et d'interprétation de la réalité, et correspondant à ce qui est appelé le « mitate » (« voir comme »)³¹, que nous pourrions transposer dans le domaine de l'écoute par « ototate » (si proche

²⁹

« Peut-il y avoir une architecture d'écoute ? » (Florentina Lungu, à propos de l'œuvre architecturale de James Sterling — Lungu, Florentina. (2004). *Pour une critique sociale de l'architecture ou comment définir l'anarchitecture ?*. In ETC, Revue de l'Art Actuel, n°66, juin-juillet-août 2004. pp. 55-58. Montréal)

³⁰

« Une écoute flottante — Erwin Straus comparant le paysage avec l'irruption d'une averse torrentielle, introduit une métaphore qui évoque la multiplicité des sens. Nous ne faisons pas que voir une averse, nous la ressentons de tout notre corps. Nous y sommes, même sans être mouillés [tout en songeant qu'il manquera une dimension à l'expérience]. Parmi les sens, celui de louie serait plus propice que la vue à l'abolition de la séparation bien occidentale entre le sujet de le monde ; et ceci n'est pas sans intérêt pour le paysage [...] » (Grout, Catherine. (2000). *Pour une réalité publique de l'art*. p. 151. Collection « Esthétiques ». Paris : Éditions L'Harmattan)

³¹

« *Mitate* caractérise et structure une partie de l'esthétique au Japon. On peut traduire ce mode de perception, d'interprétation et de construction de la réalité par "voir comme". Une technique spécifique (parmi d'autres) - *shakkei* (paysage emprunté) -, met en oeuvre et en scène le *mitate*. Ceci engage une perspective sur la question de la *mimésis*, de la métaphore (vive), la construction d'images mentales et (cosmo)plastiques. » (Séminaire international « MITATE ("voir comme")/SHAKKEI ("Paysage emprunté") », organisé par Philippe Nys, le Mercredi 13 juin 2007, Dept. Arts Plastiques, Université de Paris8/Saint-Denis). Voir : Berque, Augustin. (2006). *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. p. 81 et p. 225. Paris : Gallimard ; Toriumi Motoki. (2006). *Les caractéristiques de l'espace au Japon dans la trajectivité architecture/jardin/ville ou le désordre paysager dû à l'absence de mésocosme*. In « La ville insoutenable », sous la direction de Berque Augustin, Bonnin Philippe et Ghorra-Gobin Cynthia. pp. 257-268. Paris : Belin.

étonnamment du terme « Oto date », rituel du point d'écoute, désignant certaines œuvres d'Akio Suzuki³²). Le « shakkei » permet de prendre conscience des plans successifs compris dans une perspective (comme un point de vue par exemple), et offre un mode de décision consciente aidant à placer un élément (pour le jardinier : une plante) dans un rapport entre le premier plan et un arrière-plan lointain. Ainsi une plante devant soi est placée dans un arrangement composé : le parterre proche, organisé, et, par exemple, une montagne dans le lointain. Nous proposons que la musique étendue et l'écoute à distance soient des « embrayeurs » de telles situations : en collaborant et empruntant aux distances, et en expérimentant les étendues.³³

Dans son article « Faire de la musique ensemble » (1951), Alfred Schütz³⁴ analyse la situation musicale constituée d'un groupe d'interprètes et d'auditeurs ensemble, s'orientant les uns les autres à partir d'indices et de réactions d'interprétation au long d'un temps musical (ce qu'il appelle la « syntonie »)³⁵; c'est le cas de tout événement *concertant* :

« Chaque action de chaque interprète s'oriente non seulement selon la pensée du compositeur et sa relation au public mais, aussi, de façon réciproque, selon les expériences dans les temps externe et interne des autres interprètes ; [...] [c]hacun d'eux doit, par conséquent, prendre en compte ce que l'autre doit interpréter simultanément. [...] Tout musicien de chambre sait à quel point une disposition qui les empêche de se voir peut être dérangeante. [...] Dans toutes ces circonstances, l'interprète et l'auditeur se syntonisent l'un sur l'autre. ».

Nous pourrions aussi nous reporter à des ouvrages plus anciens tels que « Comment Écouter » (« Peri tou akouein ») de Plutarque³⁶, et quelques extraits des Livres I et III des « Essais » de Montaigne dont

« la parole est à moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute ».³⁷

Que cela soit dans la musique en « plein air » ou dans le cas plus contemporain de la musique en réseau, qui, de son côté, intègre dans son dispositif de réalisation (ou d'exécution) et de composition, les conditions du direct et de la présence simultanée à distance (« hic et nunc », « illic et simul »³⁸), il s'agit d'explorer les conditions des instrumentations distribuées et des systèmes de jeux, de composition et d'improvisation qu'elles engagent, dans des configurations multi-spatiales distantes : les places du public, de l'audience, de l'auditeur et des musiciens s'ajustent sur cette question de participation et de syntonie.

Il semble important de ne pas ignorer également l'intervention interprétative de l'auditeur en tant qu'acte créatif et interprétatif. Il participe activement à la transformation de la musique en une expérience « environnementale » d'un genre nouveau, qui est proprement une expérience esthétique, engagée au-delà de la simple déambulation distraite dans des espaces, et, dans le cas de nos écoutes quotidiennes et appareillées, de la seule manipulation des cadrans et des boutons (Glenn Gould)³⁹ et du pilotage (Christophe Kihm)⁴⁰ de

³² « Les « oto date » d'Akio Suzuki sont des emplacements localisés au sol par une plaque en ciment sur laquelle il a moulé un dessin représentant schématiquement « l'empreinte de deux oreilles en forme de pieds ». Les « oto date » d'Akio Suzuki sont, pour le promeneur qui en fait l'expérience, autant d'ouvertures par le regard, de percées vers l'horizon, de liens et d'échos à percevoir. » (*Regards croisés sur le paysage 2005-2008, Parc naturel régional des monts d'Ardèche* : Gilles Clément – Ivo Provoost & Simona Denicolai – Akio Suzuki, association art3, art contemporain, Valence) <http://www.akiosuzuki.com/> ; De même, *Space in the Sun* œuvre réalisée par Akio Suzuki en 1988, problématisant la passivité active de l'écoute : « L'origine de cette œuvre est l'écoute de la nature, et ce, un jour entier, du lever au coucher du soleil. » (Grout, Catherine. (2000). *Supra* 29. pp. 152-153)

³³ Thoreau, Henry David. *Journal*. *Supra* 26. Thoreau, Henry David. (1854). *Walden; or, Life in the Woods*. *Supra* 27. Voir aussi certains passages concernant l'écoute des sons au loin des livres suivants : Jean Paul [Johann Paul Friedrich Richter] (1804-1805). *Flegeljahre* (L'Âge ingrat) ; Moritz, Karl Philipp. (1786). *Andreas Hartknopf – Allégorie*. Traduction, notes et postface de Michel Trémouza. collection romantique n° 77. Éditions José Corti, 2004 ; et les musiques de Charles Ives.

³⁴ Schütz, Alfred (1932). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehenden Soziologie*. Vienna: Springer (also in 1960) and Frankfurt: Suhrkamp, 1974; English translation: *The Phenomenology of the Social World*. Trans. G. Walsh and F. Lehnert, Evanston: Northwestern University Press, 1967. Schütz, Alfred (1951). *Faire de la musique ensemble — une étude de la relation sociale*. In *Écrits sur la musique 1924-1956*, Paris: ed. Musica Falsa M.F., Collection "Répercussions", 2007.

³⁵ Voir aussi le concept de sympathie chez Jean-Marie Guyau. Guyau, Jean-Marie. (1890 [1990]). *La Genèse de l'Idée du Temps*. *Supra* 11.

³⁶ « De même qu'au jeu de paume il faut que celui qui reçoit la balle règle exactement ses mouvements sur ceux du lanceur, de même dans les discussions philosophiques il est une sorte de concordance entre celui qui parle et celui qui écoute, pour peu que l'un et l'autre tiennent à remplir leurs obligations respectives. » (Plutarque. (100 ap.JC [1995]). *Comment Écouter*. Trad. Et postface de Pierre Maréchaux. pp. 52-53. Collection « Rivages poche – Petite bibliothèque ». Paris : Éditions Payot & Rivages.

³⁷ Montaigne, Michel (Eyquem) de. (1588 [2007]). *Essais, III, XIII – De l'Expérience*. Collection « La Pléiade ». p. 1066. Paris: Gallimard.

³⁸ Ici et maintenant, là-bas et simultanément.

³⁹ *Supra* 16.

⁴⁰ Kihm, Christophe. (2004). *Platinisme et Pratiques d'Amplification*. In "Révolutions Industrielles de la Musique", édité

machines d'écoute ou de fonctions pré-programmées de logiciels.

5. — Écoutes – Fabriquer des écoutes – Circuits d'écoute

De nombreux exemples historiques montrent comment la musique divertit parfois nos environnements : des promenades accompagnées de concerts particuliers dans les bosquets ou sous une feuillée, aux orchestres placés dans les jardins ou dans des kiosques, aux espaces aménagés par un jardinage sonifère consistant en des instruments « autophones » excités par l'eau et le vent (harpe éolienne, automates musicaux, « shishiodoshi », « sozu », « fuurin », etc.), jusqu'aux instruments imitateurs (serinette, merline, etc.). Explorons l'histoire de la musique du point de vue de son dialogue avec le fortuit et le contingent (et le flux), envisagé comme une extension de ses moyens de réalisation et de diffusion.

Toute une série de dimensions expérimentales liées à l'instrumentation représentent une partie des conditions de la musique actuelle et définissent les enjeux d'un horizon musical : celui engagé par Karlheinz Stockhausen dans « Mikrophonie (I et II) » (1964/1965), musique dans laquelle expérimenter l'instrument fait œuvre, par David Tudor dans « Rainforest » (1968/1976) et John Cage dans « Cartridge Music » (1960), à propos de l'intégration du direct dans la composition, ou encore les enjeux lancés par les initiatives prenant l'enregistrement comme support de création et d'investigation de captation du direct (comme par exemple avec la « GrammophonMusik » envisagée par Alexander Dillmann (en 1910) et Heinz Stuckenschmidt (en 1925), puis réalisée en 1929 par Paul Hindemith et Ernst Toch, avant que Pierre Schaeffer ne lance l'aventure de la musique concrète, puis électroacoustique et acousmatique).

Ces expérimentations riches en formes et en contenus semblent rejoindre une autre question, celle concernant l'intention de jouer et de faire sonner le réel au sein d'une œuvre : à l'image de l'utilisation d'emprunts dans les œuvres de Charles Ives, de Gustav Mahler, voire de Béla Bartók (mais aussi, au travers d'exemples plus éloignés dans le temps, comme dans certaines œuvres de Jean-Philippe Rameau empruntant sous forme d'agréments instrumentaux les images sonores du chaos et de l'orage) jusqu'à celles, avant l'accès récent aux techniques d'échantillonnage (ou sampling), de John Cage (« Roaratorio » en 1979), Luciano Berio (« Sinfonia », 1968), Karlheinz Stockhausen (« Telemusik », 1966, « Hymnen », 1967) et de la musique électroacoustique (Luc Ferrari avec ses « Presque-Rien », 1967-1998), pour arriver aux œuvres très récentes liées aux techniques de sonification⁴¹ pour générer du matériau sonore et musical à partir de variations de données captées dans des environnements (comme dans les œuvres de Charles Dodge, de John Eacott⁴² et celles d'Andrea Polli⁴³). De même la prise en compte de l'environnement dans une œuvre avait trouvé son apogée dans « 4'33" » de John Cage lorsque le 29 août 1952 cette œuvre (silencieuse) avait été créée par David Tudor dans une salle de concert (le Maverick Concert Hall à Woodstock, NY) dont l'arrière était ouvert directement au plein air, laissant le mixage fortuit des sons environnants venant de l'extérieur et ceux produits par inadvertance par le public, faire « œuvre »⁴⁴.

Quant aux expérimentations liées à l'espace et aux multi-dimensionnalités acoustiques qui peuvent se déployer dans une réalisation musicale, elles sont présentes dans la musique européenne depuis de nombreux siècles — un seul exemple parmi tant d'autres: les « Cori Spezzati » de Giovanni Gabrieli (1557-1612) —. Le développement de dimensions instrumentales liées à l'espace trouve aujourd'hui son expression par l'appropriation et la musicalisation des techniques informatiques de spatialisation ainsi que de celles liées aux réseaux et aux techniques de *streaming* afin de relier et d'articuler des espaces. Concernant l'utilisation de la distance par le positionnement, le parcours ou le déplacement des musiciens au-delà des murs d'une salle de concert, afin de créer des effets acoustiques d'intensité et de relief, Hector Berlioz dans son livre « Les Soirées de L'Orchestre », et plus spécifiquement dans une fiction intitulée « Euphonia ou la Ville Musicale »⁴⁵, décrit des concerts monumentaux de plus de dix mille musiciens répartis dans la ville. Un autre exemple est celui de Charles Ives et de sa « Universe Symphony » de 1911, restée inachevée, pour laquelle il imagine plusieurs orchestres et ensembles instrumentaux, chacun accordé sur des systèmes harmoniques différents et jouant simultanément tout en étant répartis dans les montagnes et les vallées. De son côté, Karlheinz Stockhausen avec ses œuvres « Sternklang — Parkmusic » (1971) pour 5 groupes d'instrumentistes sur une durée d'environ 3 heures et « Musik für ein Haus » (1968) consistant en des compositions collectives données simultanément dans quatre pièces d'une même maison, ou encore « Alphabet für Liège » (1972) une œuvre de 4 heures répartie dans quatorze salles ouvertes les unes sur les autres que les auditeurs traversaient et parcouraient (dans les sous-sols du Palais des Congrès de Liège qui était alors en chantier). D'autres œuvres

par Nicolas Donin et Bernard Stiegler, Cahiers de Médiologie, n° 18, (pp.123-129). Paris: Librairie Arthème Fayard.

⁴¹ *Supra* 9.

⁴² <http://www.informal.org/>

⁴³ <http://www.andreapolli.com/>

⁴⁴ « Scriabine prévoira des « voix qui entrent par la fenêtre » dans le « Mystère » [commencé en 1911 et qui restera inachevé] - les sons et les bruits de la communauté doivent pénétrer dans la salle de concert et compléter l'œuvre. » (Kaltenecker, Martin. (2010). p. 392). *Supra* 6. Voir aussi : Scriabine, Alexandre Nikolaïevitch. (1979). *Notes et réflexions, carnets inédits*. Traduction du russe et présentation de Marine Scriabine. Paris : Ed. Klincksieck.

⁴⁵ Berlioz, Hector (1852). *Euphonia ou la Ville Musicale*. In «Les Soirées de l'Orchestre» Paris : Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, Rue Vivienne, 2bis, 1852.

déambulatoires (les musiciens et/ou les auditeurs) sont celles plus récentes, remarquées par Bastien Gallet⁴⁶, de Rebecca Saunders dont la série des « Chroma » (2003), œuvre instrumentale « spatialisée » qui joue sur la distribution des musiciens dans différents espaces acoustiques d'un même bâtiment. De son côté, le groupe de recherche Locus Sonus⁴⁷ explore au travers des espaces sonores en réseau la notion de « field spatialization » (spatialisation de terrains, ou spatialisation ambulatoire) dans laquelle les sons peuvent traverser et être diffusés dans des espaces acoustiques de natures différentes (naturels ou synthétiques, en proximité ou à distance — de la diffusion sur haut-parleurs dans un espace local, dans des espaces « outdoor » parcourus, à la diffusion par streaming dans des espaces disjoints et distants, jusqu'à des intrications de diffusions et d'acoustiques entre espaces physiques et virtuels), chacun de ceux-ci apportant ses qualités propres de réverbération et d'ambiance selon la position des auditeurs qui peuvent être répartis également dans ces différents espaces (physiques, virtuels, mobiles, etc.).

6. — Métaphores de la distance

Une variété de métaphores présentes dans la littérature sont utilisées pour les transports de sons à distance, enregistreurs, musiciens et musiques en réseau : les sons capturés et transportés d'un lieu à un autre par des éponges (Charles Sorel, 1632)⁴⁸, ou à l'aide de paroles gelées (Mandeville, 1356⁴⁹ ; Balthasar de Castillon, 1528⁵⁰ ; Rabelais, 1552⁵¹) — en ayant soin de bien choisir la saison —, ou encore dans une canne de bambou (légende de Chine) et par des conduits et tuyaux (Francis Bacon, 1627⁵²); il s'agit aussi d'inventer des interfaces tel que ce globe tissé de canaux imperceptibles reliés à des lieux distants dont l'on peut entendre en direct l'ambiance (Tiphaigne de la Roche, 1760⁵³), et ce clavier ou orgue à microphones en multiplex, chaque touche déclenchant le fonctionnement de microphones distants autour de la planète, l'ensemble jouant la symphonie du monde (« Le Roi-Lune », Apollinaire, 1916⁵⁴), ou de les substituer par un cortège de machines et appareils inventés dont le « téléchromophotophonotétroscope » imaginé par Didier de Chousy dans « Ignis » (1883)⁵⁵ et des capteurs microphoniques à distance, comme ceux installés par Télék (« Le Château des Carpathes », Jules Verne, 1892⁵⁶) et le « téléphonoscope », proposé en 1878 par George Daphné du Maurier et imaginé par Camille Flammarion en 1894 pour relier la Terre à la planète Mars (« La Fin du Monde »⁵⁷) ou

⁴⁶ *Supra* 24. pp. 15-21.

⁴⁷ <http://locusonus.org/>

⁴⁸ Sorel, Charles (1632). *Le Courier véritable, du Bureau des postes establi pour les nouvelles hétérogenées le dernier jour d'avril 1632*. s.l., 1632 [Bibliothèque Nationale de France, BN 4-LC2-11], republished and postdated April 23, 1643 in Charles Sorel's "Recueil du Sercy", 1644.

⁴⁹ Maundeville, John (1356). *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, which treateth of the way to Hierusalem, and of marvayles of Inde, with other ilands and countryes*. reprinted from the edition of 1725, London : F.S. Ellis (1826) and London : Edward Lumley (1839) ; Mandeville, John (1356). *The Travels of Sir John Mandeville*. translated by C.W.R.D. Moseley, Penguin Classics (1983) ; Mandeville, Jean de (1356). *Le Livre des merveilles du monde*. édition critique par Christiane Deluz, Paris, Éditions du CNRS, 2000 (Coll. Sources d'Histoire Médiévale, 31).

⁵⁰ Castillon, Balthasar de (1528). *Le Courtisan*. nouvellement traduit de langue ytalique en vulgaire françoyz par Jacques Collin d'Auxerre, Paris : J.Longis (1537) ; Castiglione, Baldassare (1528). *The Book of the Courtier*. translated by George Bull, Penguin Classics (1976), pp. 164-165.

⁵¹ Rabelais, François (1552), Original excerpt from *Livre IV, Chap. LV - fabulae LXXXIX - VOCES FRIGORE CONCRETÆ*, pp. 80-84, and from *Livre IV, Chap. LVI - Comment entre les parolles geles Pantagruel trouva des mots de gueule*, pp. 86-91, In "Œuvres de Rabelais", Édition variorum, avec des remarques de Le Duchat, de Bernier, de Le Motteux, de l'Abbé de Marsy, de Voltaire, de Ginguené, etc., Tome Septième, "Commentaire historique - Livre IV, Chapitre LV, Dalibon Libraire, Paris, Palais Royal, Galerie de Nemours, Imprimerie Jules Didot aîné, imprimeur du roi, Rue du Pont-de-Lodi, n°6, MDCCCXXIII, 1823 ; Rabelais, François (1552), from the first edition (1653) of Sir Urquhart, *The Works of Mr. Francis Rabelais, Doctor in Physik. containing five books of the lives, heroick deeds and sayings of Gargantua and his sonne Pantagruel*, London, 1653) and Motteux's rendering of Book IV (1708), Vol. 2, pp 356-358 in the new edition revised, and with additional notes by Du Chat, Motteux, Ozell and others, London : Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1864 (Print copy of The Harvard University).

⁵² Bacon, Francis (1627). *The New Atlantis*. In "The Works of Francis Bacon", collected and edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis, Douglas Denon Heath, Vol. V, New York: Hurd and Houghton, Boston: Taggard and Thompson, 1864, p. 407 ; Bacon, Francis (1627). *La Nouvelle Atlantide*. translated by Michèle le Dœuff et Margaret Llasera, Paris : GF Flammarion (1995), 2ème édition revue 2000, p. 127.

⁵³ Tiphaigne de la Roche, C-F (1760). *Giphantie*. In "Voyages aux pays de nulle part", éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Coll. Bouquins), 1990, p. 1044.

⁵⁴ Apollinaire, Guillaume (1916). *Le Roi-Lune*. Mercure de France, 1916; In "Le Poète Assassiné", 1917 & "Le Poète Assassiné, contes", L'Édition, Bibliothèque de Curieux, 1916; Ed. Mille et Une Nuits, texte intégral, 1995 ; Apollinaire, Guillaume (1916). *The Moon-King*. In "The Poet Assassinated", Broom, New York, NY, 1923; and: Translated by Matthew Josephson, woodcuts by André Derain, Publisher Exact Change, 2004.

⁵⁵ Chousy, Didier de (1883). *Ignis*. Berger-Levrault, Paris, 1883.

⁵⁶ Verne, Jules (1892). *Le Château des Carpathes*. In *Magasin*, vol. 55, no. 649 (1er Janvier 1892) - vol. 56, no. 672 (15 décembre 1892) ; Verne, Jules (1892). *The Castle of the Carpathians*. London : Sampson Low, 1893.

⁵⁷ Flammarion, Camille (1894). *La Fin du Monde*. Elibron Classics, Adamant Media Corporation, pp. 139-143 et pp. 306-309 ; Flammarion, Camille (1894). *Omega: The Last Days of the World*. New York : Cosmopolitan Pub. Co., pp. 117-119 and pp. 204-205.

permettant de suivre à distance et en direct les représentations musicales ou théâtrales (« Le Vingtième Siècle - La Vie Électrique », Albert Robida, 1882⁵⁸). Jules Verne décrit en 1875 un concert en réseau par le pianiste Pianowski jouant à Moscou sur des pianos à distance situés dans différentes salles de concert autour du globe (« Une Ville Idéale », Jules Verne, 1875⁵⁹). De son côté, Philip K. Dick imaginent des concerts « psychokinétiques » joués et transmis à distance, sans le toucher des instruments et sans diffusion acoustique ou électroacoustique, par le pianiste Richard Kongrosian (« Simulacres », 1963⁶⁰).

Dislocations — Écholocations.

Notre monde est aujourd'hui en réseau⁶¹ ; nos environnements deviennent interconnectés et interconnectables, requalifiant nos périphéries et nos proximités, tout autant que nos distances et éloignements, au travers de tous types de dispositifs communicants. Nos perceptions spatiales et temporelles se retrouvent de plus en plus appareillées. Le développement de la téléphonie puis de la radio à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, techniques de communication qui ont été conçues pour la transmission du son, en parallèle de la phonographie, a permis de soulever les enjeux quasi-anthropologiques liés aux transports de son et à l'écoute à distance. Les supports d'écoute, de vision et d'écriture se sont répandus au fur et à mesure de cette imprégnation, aujourd'hui de nature numérique, rendant nos activités interopérables et coïncidentes, et augmentant nos registres de perception et d'action, et ainsi nos *auditoriums*. Nous sommes à la fois acousmates et microphones, en tout lieu et tout moment, hypothétiquement récepteur et émetteur.

Citons cet extrait de Paul Valéry, issu d'un texte intitulé « La Conquête de l'Ubiquité » datant de 1928, et s'appuyant sur l'avenir d'un monde tout-connecté :

« Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile. [...] Cette circonstance, jointe aux récents progrès dans les moyens de transmission, suggérerait deux problèmes techniques : I. – Faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une œuvre musicale exécutée n'importe où. II. – En tout point du globe, et à tout moment, restituer à volonté une œuvre musicale. Ces problèmes sont résolus. Les solutions se font chaque jour plus parfaites. »⁶²

Ce que veut signaler également Paul Valéry est l'interrogation de nos appareils qui nous « disloquent », nous « distribuent » simultanément en plusieurs lieux et moments.

De même, Gaston Bachelard évoque la *logosphère* à propos de la radio :

« [...] Nous parlons tous dans la logosphère. Nous sommes des citoyens de la logosphère. [...] [T]outes les langues viennent parler, mais ne se confondent pas ; ce n'est pas une Tour de Babel ; il s'agit, au contraire, d'une classification, d'une limitation très sociale de toutes les longueurs d'ondes, de façon que tout le monde puisse parler sans se troubler. [...] [D]ans le monde universel qui est animé par la radio, tout le monde s'entend et tout le monde peut s'écouter en paix. [...] Il faut, par conséquent, que la radio trouve le moyen de faire communier les « inconscients ». C'est par eux qu'elle va trouver une certaine universalité, et c'est pourquoi cela devient un paradoxe : l'inconscient est quelque chose que nous connaissons mal. Voici donc le problème central : est-il possible que des heures de radio soient instaurées, que des thèmes de radio soient développés qui touchent l'inconscient, lequel va trouver dans chaque onde le principe de la rêverie ? Il serait bon qu'à côté de l'ingénieur d'antenne, de l'ingénieur du son, il y ait un ingénieur — il faut encore créer le

⁵⁸

Robida, Albert (1882). *Le Vingtième Siècle*. G. Decaux, 1884, pp. 53-57, pp. 72-76; and also, In *La Science illustrée*. Journal hebdomadaire, Publié sous la direction de Louis Figuier, 1891/11/28, 1892/05/21, Tome 9, N°209 à 234, pp. 236-238 ; Robida, Albert (1882). *The Twentieth Century*. translated by Philippe Willems and Arthur B. Evans, Wesleyan University Press, 2004, Chapter 5, pp. 50-54.

⁵⁹

Verne, Jules (1875). *Une Ville Idéale en l'an 2000*. Édition annotée par Daniel Compère, maître de conférence à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Édition CDJV - La Maison de Jules Verne, sous la direction de Jean Paul Dekiss, Amiens, 1999, pp. 18-29.

⁶⁰

Dick, Philip K. (1963). *Simulacres*. collection Dimensions SF, Paris: éditions Calmann-Lévy, 1973 ; Dick, Philip K. (1963). *Simulacra*. Ace Books, 1964.

⁶¹

Le Telharmonium de Thaddeus Cahill. « [...] The grand objects of my invention are to generate music electrically with tones of good quality and great power and with perfect musical expression, and to distribute music electrically generated by what we may term "original electrical generation" from a central station to translating instruments located at different points and all receiving their music from the same central point [...]. Music as ordinarily generated exists first in the vibrations of tuned sounding-bodies. [...] Such vibrations of material substances, cognizable by the sense of hearing when air is interposed between the sounding-body and the ear of the listener, constitute music in the ordinary sense of that word. Such musical vibrations of the air, it is well known, can be copied electrically by suitable telephonic apparatus and transmitted from one point to another; but the electrical vibrations thus produced by copying with telephones the musical vibrations of the air are, it is well known, almost infinitely weak. I produce by my system musical electrical vibrations of as good quality and of enormously greater power. Mine is a system of producing what may be called emphatically termed "electrical music", in contradiction to the music produced mechanically by the vibrations of sounding bodies [...] ». Cahill, Thaddeus. (1897). *Art of and Apparatus for Generating and Distributing Music Electrically*. US Patent 580,035, dated April 6, 1897, applied February 4, 1896.

⁶²

Valéry, Paul (1928). *La Conquête de l'Ubiquité*. In "De la musique avant toute chose" (texts by Paul Valéry, Henri Massis, Camille Bellaigue, etc.). pp. 1-5. Paris : Éditions du Tambourinaire, 1928; Reprint in "Oeuvres", vol.II, In « Pièces sur l'Art », Coll. "La Pléiade", Gallimard, Paris, 1960, pp.1284-1287; Valéry, Paul (1928). *The Conquest of Ubiquity*. in « Aesthetics », trans. Ralph Manheim, London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

mot après le concept — un ingénieur psychique. [...] [L]a radio est sûre d'imposer des solitudes. »⁶³

Brice Parain, dans le même ouvrage et la même année (1951), embraye le pas à Gaston Bachelard, de manière visionnaire, lorsqu'on compare ses intuitions avec notre époque des réseaux électroniques, et poursuit ce qu'avait évoqué quelques années plus tôt Bertolt Brecht⁶⁴ et Walter Benjamin⁶⁵ et Velimir Khlebnikov⁶⁶ :

« [...] [C]hacun de nous est une monade, avec une petite fenêtre sur l'extérieur. La fenêtre, maintenant, sera le micro. [...] Supposons que, après un développement de la radio qui permet à chacun d'avoir son poste, qui permet à chacun ou à un très grand nombre d'acquérir les connaissances nécessaires pour se servir de ce poste de la meilleure façon, c'est-à-dire de connaître à la fois ce qu'il faut des langues, ce qu'il faut de politique, de science et d'intellectualité pour tirer le maximum de ce qu'un poste de radio peut dire au hasard des émissions ; supposons qu'à côté de ces postes récepteurs nous ayons aussi des postes émetteurs. Chacun chez soi, c'est-à-dire dans sa solitude, pourra non seulement écouter la rumeur du monde entier, c'est-à-dire s'intéresser à tout ce qui se passe, mais pourra aussi parler au monde entier. Chacun pourra, de très loin, dans une sorte d'absence, appeler n'importe qui dans le monde et lui répondre s'il en a envie. Et alors règnera une sorte de bruit terrible dans le monde entier. La vie entière sera occupée par la radio. Il n'y aura pas assez d'heures par jour pour écouter tout ce qu'il y aura à écouter dans les postes radio ; et en plus, dans les intervalles, chacun pourra dire ce qu'il a à dire [...] de la meilleure façon possible, parce que, lorsque nous écrivons, nous sortons de nous-mêmes, nous sommes obligés de faire un effort, nous sommes obligés de nous déplacer. Autrefois, on était obligé de se déplacer pour écouter un concert ou voir une personne. [...] Par conséquent, cela pourrait permettre entre les personnes les plus éloignées des communications absolument inattendues. Peut-être sera-ce la solution de notre monde. [...] C'est peut-être quelque chose de cet ordre qui se cache derrière la radio et qui est l'indice d'une certaine création. »⁶⁷

Face à la célérité et la performance de nos techniques, nous est-il possible d'adopter, avec (et sans) elles, un rythme autre, ralenti, voire arrêté ou variant inégalement, jusqu'à des aller-retour et des détours, des suspensions, des espaces de l'imagination⁶⁸, bref, un temps pour expérimenter en commun des étendues et des auditoriums ?

Du concert instrumental et électro-acoustique à la radiophonie et à l'édition discographique, des installations sonores aux productions *in situ* et *outdoor*, de la phonographie (ou *field recording*⁶⁹) à l'échantillonnage, jusqu'à aujourd'hui la musique et les dispositifs en réseau, les *audioblogs*, les cartes sonores, et la sonification, les auditoriums, d'autant plus ceux sur Internet et télématiques, sont devenus de plus en plus ces espaces *organologiques* de l'imagination — entrelacés de distances impalpables reconstruites par l'écoute, et de lieux sonores et acoustiques interconnectés, et peuplés d'objets absents, acousmatiques, disparus de la vue des auditoires, et que l'on approche et éloigne, assemble et transporte —. Il s'agit sans doute d'examiner à présent cette organologie des techniques des transports des sons⁷⁰, des entrelacements d'acoustiques et de lieux, des coïncidences des corps et des consciences, et des écoutes.

1.06.2011

⁶³ Bachelard, Gaston. (1951). *Supra* 7.

⁶⁴ Brecht, Bertolt (1927 [1970]). *Propositions au directeur de la radio, "Théorie de la Radio - 1927-1932"*. In "Écrits sur la littérature et l'art - Sur le Cinéma", Travaux 7. Trad. par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Éditions de L'Arche; Brecht, Bertolt (1927[1967]). *Schriften 2 - Zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft*. In "Gesammelte Werke", VII. Ed. by Werner Hecht. Frankfurt : Suhrkamp; Brecht, Bertolt (1930). *Radio as a Means of Communication: A Talk on the Function of Radio*. Translated by Stuart Hood. In *Screen*, Vol. 20. Nos. 3/4, Winter 1979/80, pp. 24-28.

⁶⁵ Avec l'évocation du « courrier des lecteurs » : « Entre l'auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale ». Benjamin, Walter (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrg. V, 1, Paris, 1936, pp. 40-68 ; Benjamin, Walter (1936). *L'œuvre d'art à l'âge de la reproduction mécanique*. L'Homme, le Langage et la Culture, Paris, Éditions Gonthier-Médiations, 1971 ; Benjamin, Walter (1936). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968, pp. 217-251.

⁶⁶ Khlebnikov, Velimir (1921). *The Radio of the Future*. In « Works », Moscow 1987, pp. 637-639, 638; also In "The King of Time - Selected Writings of the Russian Futurian Velimir Khlebnikov", Translated by Paul Schmidt, Edited by Charlotte Douglas, Harvard edition World, 1985, pp. 155-159; also In "Collected Works", Vol. 2, Cambridge MA. 1989, p. 67; also in "The Collected Works of Velimir Khlebnikov, Volume I : Letters and Theoretical Writings", trans. Paul Schmidt, ed. Charlotte Douglas, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1987, p. 395; Khlebnikov, Velimir (1921). *La Radio du Futur*. Translated by L. Schnitzer, In "Le Pieu du Futur : Récits, théâtre, textes théoriques", l'Age d'Homme, 1970.

⁶⁷ Parain, Brice. (1951). *Radio et Solitude*. In "La Radio cette inconnue", Revue La Nef, numéro 73/74, février-mars 1951. pp. 21-23. Paris : Éditions du Sagittaire.

⁶⁸ « [...] Kant définit l'imagination dans l'*Anthropologie* de façon très traditionnelle comme le pouvoir de se représenter les objets absents ; mais il assigne également, dans la *Critique de la Raison Pure*, à l'imagination productrice (*produktive Einbildungskraft*) un rôle médiateur entre sensation et jugement [...]. [L]'imagination est liée à l'impression vive, à la concentration sur un objet absent, à une appréhension active et un déchiffrement. Imaginer consiste à compléter une forme qui ne se dessine qu'imparfaitement, à partir d'éléments ou de détails saisis vivement ; elle est du côté d'une herméneutique qui procède par assemblage, comme un archéologue reconstruit une mosaïque, ou comme un enfant, un puzzle. [...] L'art musical tout entier est associé à cette activité qui consiste à compléter les sons. » (Kaltenacker, Martin. (2010). p. 134. *Supra* 6)

⁶⁹ Enregistrement ambulatoire, sur le terrain.

⁷⁰ Flux, *streaming*, capsules, *feuilletons*, et *podcasting*.