

# AUDITORIUMS & AUDIENCES

## – “SHAKKEI” - 借景 ET L'EXPÉRIENCE DE L'ÉCOUTE EN PLEIN AIR –

Jérôme Joy

Étudiant Ph.D. En art audio et musique expérimentale, Université Laval Québec

Locus Sonus – audio in art, groupe de recherche, <http://locusonus.org/>

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

[joy@thing.net](mailto:joy@thing.net), [support@locusonus.org](mailto:support@locusonus.org)

<http://jeromejoy.org/>

Version française de l'article en cours de publication dans le livre « On Listening », édité par Angus Carlyle, CRiSAP LCC University of the Arts London, 2013. Ce texte est issu et est une version réduite de l'article « La Musique Étendue — En Plein Air », publié en versions française, anglaise et chinoise dans le livre-catalogue du festival « Around (Listening) » 《Around 聽在》, pp. 104-149, édité par Yang Yeung, Soundpocket, Hong Kong (HK), 2010.

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 indubitablement au mélange des ambiances et des lieux. Elle ouvre aussi une « musicalisation » synchrone et a-synchrone de l'espace social, c'est-à-dire des régimes d'attention et d'adresse singuliers et collectifs qui intensifient notre conscience (mutuelle et individuelle) au travers de l'écoute, d'un côté, de ce qui arrive (en flux, et fortuitement) et, d'un autre côté, de la musique que l'on construit, fabrique et compose, que l'on désigne.

Nous pourrions parler d'une « audiosphère » de l'attention, qui dans le cas de nos appareillages d'écoute et de diffusion, se retrouve médiée par des transports de sons à distance dans d'autres espaces acoustiques éloignés ou traversés : baladodiffusion (ou *podcasting*), écoute au casque, écoute en direct en *streaming*, etc. Celle-ci 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 moduler, qui restera, elle, sans doute partielle et cheminant, mais qui modifiera profondément notre perception de nos environnements et ambiances, et notre interprétation et perception du monde en y étant en immersion.

Si, en tant que compositeur, j'explore aujourd'hui les conditions d'une musique *étendue*, au travers de concerts et de performances, la plupart du temps improvisés, *comprovisés*, basés sur des saturations et des intensités minimales et maximales d'espaces acoustiques (« passer dans le décor »), et en activant des dispositifs de musique en réseau (ou « télémusique »), de captations et de diffusions à distance, et, parfois, de sonification musicale, dans lesquels il s'agit que l'exogène, le fortuit et le « décor » s'immiscent, par, entre autres, la reconstruction des perceptions des distances et des spacements, c'est parce qu'il me semble que la musique est liée à la fabrication des écoutes (autre expression pour qualifier à mon avis l'activité de composer), c'est-à-dire à la fabrication de *situations* qu'il faut explorer et expérimenter, afin d'interroger par l'écoute et l'attention nos alentours, environnants et contextes (ce qui définit une activité critique).

Cette fabrication, *auditorium*, collabore, à sa manière, avec l'environnement et joue avec les étendues sonores ; elle modifie nos perceptions et nous fait participer ensemble à ces évaluations permanentes sensibles.

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'égarer et de l'interpréter. L'*auditorium* est un espace étendu, lui-même constitué d'autres espaces (imaginaires, fictifs, apparents, suggérés, sensibles, construits, etc.) et d'étendues, comprenant des échelles et des parcours, des profondeurs et des nuances, des propagations, des réflexions et des répercussions, qui peut être comparé à une architecture<sup>1</sup> et au *paysage*<sup>2</sup>. Dans ce sens, un *auditorium*, au-delà de son cadre bâti, correspond à une situation *active* configuratrice et opératoire, *in situ* et *in-tempo*, synchrone ou asynchrone, perçue comme homogène par les auditeurs qui le mettent en œuvre (les acteurs, musiciens et compositeur(s) par exemple, étant également auditeurs).

En plein air : jouer des sons en traversant des espaces (et des flux) — 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

1 « 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)

2 « 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 l'ouïe serait plus propice que la vue à l'abolition de la séparation bien occidentale entre le sujet et 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).

son préalable, et crée des impressions de filtrages acoustiques dus aux distances et à notre déplacement continuels entre l'émission et la réception des sons qui reviennent réverbérés, réfléchis et répercutés. Il s'agit en quelque sorte d'une pratique sonore de l'éclairage ambulatorio 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 ou électronique en plein air et en se déplaçant (il pourrait s'agir de la même chose avec la baladodiffusion, écoute mobile et musique portable, un casque sur les oreilles), 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 (« choros ») structurant de manière fortuite une « chôra », 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 entre 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, ou encore les sons urbains), 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 dus aux distances et aux espacements.

Plantons le décor.

Cet art de la fabrication d'écoutes par la distance, ou par les modulations de distance et des émissions, 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 de la collaboration avec l'extérieur), et correspondant à ce qui est appelé le « mitate » (« voir comme »)<sup>3</sup>, que nous pourrions transposer dans le domaine de l'écoute par « ototate » (si proche étonnamment du terme « Oto date », rituel du point d'écoute, désignant certaines œuvres d'Akio Suzuki<sup>4</sup>).

Le « shakkei » nous 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 avec et empruntant aux distances, en expérimentant les étendues et en modulant son écoute.<sup>5</sup>

Nous pourrions étendre cette question et hypothèse à la modulation des internautes / extranauts entre eux (blogs, web 2.0, etc.) — combinant des temporalités et des spatialités qui se connectent, ubiquité et co-présence —, concernant l'écoute partagée, mais aussi les traces stigmergiques laissées et adressées aux autres (apports, commentaires, suggestions, propositions, etc.).

Dans son article « Faire de la musique ensemble » (1951), Alfred Schütz<sup>6</sup> 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 » ; prolongeant ce que Jean-Marie Guyau

3 « 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 *mimèsis*, 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.

4 « 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). Cf. *Supra* 2. pp. 152-153)

5 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> Thoreau, Henry David. (1854 [1990]). *Walden; ou, La Vie dans les Bois*. Traduction de Louis Fabulet (1922). collection « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard ; 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). 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 Trémoussa. collection romantique n° 77. Éditions José Corti, 2004 ; et les musiques de Charles Ives.

6 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.

énonçait en 1890 en parlant de « sympathie »<sup>7</sup>) ; c'est le cas de tout événement concertant. Il semble important de ne pas ignorer également l'intervention interprétative de l'auditeur en tant qu'acte créatif et interprétatif (prolongeant le « wayfarer », voyageur itinérant, et l'auditeur attentif, selon Tim Ingold, 2006, 2000). 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)<sup>8</sup> et du pilotage (Christophe Kihm)<sup>9</sup> de machines d'écoute ou de fonctions pré-programmées de logiciels.

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*<sup>10</sup>) 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 sonores de l'imagination, de la participation, de la perception et de l'effectivité — 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 sons<sup>11</sup>, des entrelacements d'acoustiques et de lieux, des coïncidences des corps et des consciences, et des écoutes. D'autres questions restent encore à explorer dont celles concernant les effets de standardisation (de nos systèmes et dispositifs d'écoute) et de la manière dont les auditeurs peuvent les contourner, par exemple.

---

7 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.

8 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](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/tdp_ordinat.pdf) ; Ainsi que les écrits visionnaires de Glenn Gould : 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.

9 Kihm, Christophe. (2004). *Platinisme et Pratiques d'Amplification*. In « Révolutions Industrielles de la Musique », édité par Nicolas Donin et Bernard Stiegler, Cahiers de Médiologie, n° 18, (pp.123-129). Paris: Librairie Arthème Fayard.

10 Enregistrement ambulatoire, sur le terrain.

11 Flux, *streaming*, capsules, feuillets, et *podcasting*.