

GUIDE POUR L'ÉCOUTE

Ce guide s'appuie sur l'approche conjonctive de la musique¹. Loin de l'idée d'une transmission unilatérale de maître à élève, l'approche conjonctive place l'expérience de la rencontre avec un univers sonore au centre de l'enseignement. La formation d'un savoir serait un acte, un processus *in situ*. Dans ce cadre le commentaire d'écoute propose d'articuler son expérience sonore, pas de reconnaître des catégories sonores, fussent-elles nouvelles. Il se déroule en deux phases, le relevé puis l'étude des inclinations créatrices.

Phase A - Relevé

Cette articulation de l'expérience d'écoute choisit de procéder par paliers progressifs dans la complexité des relations vécues et activées par l'auditeur. Ces relations vécues donnent l'occasion de représentations de plus en plus élaborées.

| Expérience d'écoute | | | | |
|---|--|--|---|--|
| Eléments acoustiques | | | Eléments non-acoustique | |
| 1 -le sonore | 2-l'élaboration | 3- l'interaction | 4-Eléments discursifs | 5 - Eléments visuels |
| Matériaux et matières Qualités acoustiques Eléments reconnaissables | Gestes et dispositions Temporalité Agogique Espaces Mouvements | Évocations, narrations et affects Correlations Sens Images Souvenirs | Titre Label Livret de disque Témoignage direct ou écrit Presse / Internet / Livres Discours sur / par l'auteur, la pratique, l'oeuvre Descriptif de procédures, de postures et de points de vue Références historiques, techniques, sociales | Graphisme du disque Photos Design Iconographie dans la presse / Internet Toute mise en image |

1- le sonore

La première écoute chercherait à caractériser aussi précisément que possible les choses perçues, et tenterait d'établir une sorte d'inventaire de ce avec quoi est faite la pièce écoutée.

Il s'agit ici d'isoler ce avec quoi est réalisée la pièce diffusée, de poser les éléments sonores de base comme on donnerait la palette de couleurs d'un tableau ou les acteurs principaux d'une pièce de théâtre. Nous mélangeons ici volontairement ce qui relève du matériau au sens musical – tels qu'un rythme ou une disposition harmonique – avec ce qui a trait à la matière sonore et qui se trouverait plus volontiers commenté par l'analyse formelle de la musique électroacoustique – comme la granularité, la rugosité, la fluidité d'un son, son épaisseur ou encore l'espace qu'il emplit. Nous incluons également dans cette catégorie ce que reproduit le son entendu – un animal, un décor naturel, un son urbain, une voix, etc.

¹ Pour plus d'informations sur l'analyse conjonctive de la musique : www.sylvainmarquis.com, consulter la thèse de doctorat
page 1 sur 5

L'auditeur est enjoint à nommer les éléments expérimentés dans l'audition sans distinction de registre. Se faisant, on cherche la cohérence vis-à-vis de l'expérience d'écoute, qui va distinguer des éléments saillants tels qu'ils surgissent, et quelle que soit leur nature : on entend l'abolement d'un chien sur la gauche au loin, un rythme pulsé récurrent, un violon, la pluie un jour d'orage, une mélodie majeure sur quatre mesures à trois temps ou juste « une mélodie », des bruits parasites utilisés comme effets dramatiques, un son très plein, continu et grave, dont l'enveloppe de la brillance oscille lentement, un discours politique en espagnol enregistré depuis la foule, etc. Au-delà d'une classification selon la nature des éléments, l'important est ici de circonscrire ce qui est immédiatement reçu à l'oreille, et ce avec quoi le créateur fait être sa pièce.

2 - l'élaboration

En second lieu, l'auditeur chercherait à déterminer la construction de ce qu'il écoute, et son commentateur tenterait d'établir un plan macroformel et un répertoire des gestes présents dans l'œuvre expérimentée. On ne parle donc plus d'éléments et de son, mais d'organisation de ces éléments en un tout.

Lors de cette seconde étape, l'auditeur cherche à regrouper tout ce qui relève du geste – instrumental, électroacoustique ou symbolique – du mouvement et de la disposition des éléments dans le temps. La chose s'entend au sens d'une composition aussi bien picturale que musicale, ou encore au sens d'une mise en scène théâtrale ou cinématographique.

Il va sans dire que l'on peut échouer pour toute sorte de raisons à donner un quelconque plan d'une pièce sonore – notamment lorsque celle-ci n'en possède aucunement, ou lorsqu'elle n'offre pas de moyen de découper des sections temporelles, comme dans le cas de pièces indéfiniment mouvementées ou résolument lisses. Cette écoute présuppose donc une élaboration intentionnelle des éléments sonores de la pièce diffusée.

3 - l'interaction

Suite à l'exercice de description se concentrant sur l'objet sonore entendu, l'attention de l'auditeur se déplacerait en troisième lieu sur les impressions produites par la rencontre avec la pièce, impressions qu'il s'agirait de décrire librement. Centré non plus sur l'objet et ce qui le constitue mais bien sur l'interaction avec ce son, l'auditeur chercherait à quoi le renvoie cette expérience sonore, ce qu'elle semble raconter ou encore ce qu'elle fait ressentir. Autant que possible, différents niveaux pourraient être circonscrits selon que l'on rapporte un discours qui soit plus de l'ordre du ressenti sensoriel (par exemple d'une texture sonore que l'on goûte), qu'il corresponde plus à un affect éprouvé au cours de cette expérience (comme une sensation de dégoût, d'oppression ou d'hilarité) ou qu'il s'agisse plutôt d'un effet cognitif permettant l'exposé de causes et conséquences de telle évocation (le son d'une cafetière, de bols et de couverts évoquant par enchaînement logique l'atmosphère d'un petit-déjeuner, et menant à penser que la mise en scène sonore désire évoquer à dessein cette situation).

Ce n'est donc plus seulement l'objet sonore qui se trouve observé, mais l'effet de cet objet sur soi dans la situation concrète et temporelle de l'écoute, ce qui se produit à son contact ici et maintenant. L'attention à porter concerne donc bien ce que fait la pièce à l'auditeur, ce qui correspondrait à une démarche de mise à distance de soi sociologique ou psychologique. Pour autant on ne vise aucune mise à distance exorciste, ni aucune manière de déjouer certains effets sur soi qui seraient soi-disant illusoire. Bien au contraire, à l'opposé d'une distanciation transcendante, notre but est bien ici de prendre ces effets au sérieux, et même plus, de considérer qu'en grande partie ce sont eux qui font du phénomène musical ce qu'il est : un événement relationnel, puissamment évocatoire, une réalité qui advient dans une situation et qui se trouve mise en relation par chaque per-

sonne de l'assistance avec son propre passif, un phénomène dans lequel chacun projette des conceptions communes et d'autres singulières, un moment d'indifférenciation entre ce qui est entendu et celui qui entend.

La pratique prend de la sorte un tour casuistique. Les relevés vont bien évidemment se trouver bien plus contrastés d'un auditeur à l'autre que dans les deux catégories précédentes. Cela n'a rien de problématique et correspond bien au projet d'une rencontre singulière et d'une exacerbation des différences de perspectives. Lors de l'écoute en groupe, d'un côté des choses communes apparaissent et des accords s'effectuent entre les auditeurs, d'un autre les singularités sont intégrées aux discussions sans être aplanies, elles manifestent des différences de perception bien naturelles et sont généralement un enrichissement notable, permettant de saisir des facettes de l'œuvre qui n'apparaissaient pas à tous.

4 et 5 - les éléments non-acoustiques

Le contact avec un art audio s'effectue soit de manière brute dans la rencontre avec des objets, images et sons, soit de manière plus articulée par l'intellection d'un discours oral ou écrit. Les pochettes de disques, couvertures de magazines ou portails internet relèvent de la première catégorie théoriquement non médiée par le discours verbal, alors que l'entretien interpersonnel, l'écoute ou la lecture d'un argument implique d'entrée de jeu l'articulation d'un récit parlé. Cependant nulle part il n'existe de frontière nette entre le ressenti impensé et la communication articulée. Un entretien implique toujours une part non verbale forte dans les mimiques des visages, les postures du corps, les bruits et l'intonation vocale qui expriment des choses parallèlement aux contenus énoncés. De même qu'il y a partout de la Présence rencontrée, toute rencontre est presque immédiatement récit. Récit d'une image, de proportions graphiques, de formes évocatrices d'un dessin ou d'un bruit. Le contact avec une musique implique les deux aspects, et l'approche conjonctive réclame une attention à ces aspects confondus. Ce par le biais de quoi nous rencontrons un art, choses et idées, valent autant comme composantes de cet art qu'en tant que vecteur d'un sens qui les englobe. La donnée, le document, l'objet, vaut pour lui-même comme forme singulière, et vaut pour plus que lui-même comme agent d'une relation, d'une conjonction, d'un mouvement du connaître.

Nous disposons de très nombreux documents, tous jetant des ponts vers le passé et vers le futur. Dans l'instant conjonctif, une histoire potentielle s'actualise entre l'objet documentaire (disque, iconographie, essai) et celui qui le rencontre. De même, la conjonction porte à spéculer, à faire advenir le propos, le sens, le désir propre d'un art sonore. Outre le son lui-même, toutes les instances par le biais desquelles se rencontre une musique donnent, dans le moment conjonctif, l'accès à un passé et à un futur, et plus globalement au relief mouvant de cette pratique musicale. Ces principaux biais sont bien sûr le disque et le label discographique dont le disque émane, les ouvrages écrits, qu'il s'agisse de revues, de catalogues ou d'essais théoriques, les sites internet et autres newsletters, et les éventuels entretiens mail, épistolaires, téléphoniques ou de visu avec des personnes.

Phase B - Etude des inclinations créatrices

Les archétypes fonctionnent tout d'abord comme repères dans la construction d'un discours sur l'art sonore. Poser six natures ou conceptions du sonore permet d'une part de scinder les tendances créatrices qui ne relèvent pas de la même inclination, mais aussi au sein d'une pratique de distinguer les inclinations mêlées. Pour chaque archétype, nous proposons un néologisme concentrant l'idée principale, ainsi qu'un couple de termes la bornant de manière plus élargie.

- Le premier archétype serait celui du concept, de la prépondérance de l'idée esthétique sur l'objet sonore : une *eïdophonie* ou un archétype programmatique et conceptuel.
- Le second serait celui de la machine, de la fabrication d'un automate produisant ensuite lui-même le son : une *automatophonie* ou un archétype bricoleur-luthier.
- Le troisième archétype serait celui du bel ouvrage, de la centration sur l'œuvre et sur son élaboration : une *tectophonie* ou un archétype compositeur-architecte.
- Le quatrième serait celui du geste, centré sur le moment privilégié du faire, sur l'action et sur la relation homme-instrument : une *kinophonie* ou un archétype kinesthésique-musicien.
- Le cinquième privilégierait plutôt l'acte d'écoute et se concentrerait sur le rapport d'attention au son : une *audiophilie* ou un archétype contemplatif et audiophile.
- Enfin, le sixième archétype serait celui du conte et de la prééminence d'une narration ou d'un contenu discursif sur le son qui en est le médium : une *fabulophonie* ou un archétype narratif et éthique.

| ARCHÉTYPE | POINT FOCAL | VERBE TYPE | POSITION PAR RAPPORT À L'AUDITION |
|---|--|------------|---|
| Conceptuel Programmatique (<i>eïdophonie</i>) | L'idée, le projet | Penser | très en amont ou simultanément mais « au-dessus » |
| Bricoleur Luthier (<i>automatophonie</i>) | La machine produisant le son | Fabriquer | en amont et d'une manière indirecte |
| Compositeur Architecte (<i>tectophonie</i>) | La disposition des éléments sonores | Composer | en amont, dans l'élaboration |
| Kinesthésique Musicien (<i>kinophonie</i>) | L'action productrice | Agir | au moment de la production (peut-être confondu avec l'audition) |
| Contemplatif Audiophile (<i>audiophilie</i>) | La matérialité sonore | Écouter | au moment de l'audition |
| Narratif Éthique (<i>fabulophonie</i>) | Le propos et l'auditeur | Conter | simultanément mais « à l'extérieur », ou en aval dans la réflexion |

L'inclination privilégiée de chaque archétype se trouve décrite comme un objet dans la colonne « point focal » mais se voit également exprimée par un verbe en tant qu'elle est une action. Chaque point focal ne se déroule pas au même moment de la chaîne menant de la création à l'écoute, et c'est déjà au moment de l'écoute qu'il est utile de se souvenir de la position de ce point focal par rapport au moment de contact de l'audition. Que vaut cette audition dont nous faisons l'expérience *hic et nunc* ? Que représente-t-elle vue sous telle attitude spéculative ? Est-elle le moment ultime attendu ? L'exemplaire sonore interchangeable d'un concept qui compte

plus qu'elle ? Le moyen d'une communication dont le contenu prime sur l'enveloppe sensorielle ? Le témoignage d'un rapport animal à l'objet-instrument ? Chaque écoute n'implique pas le même rapport au son entendu.

On s'intéresse ici en premier lieu au créateur, dont on tente de dégager les motivations et fascinations. Cette attention, toute sociologique, à ce qu'on peut résumer comme l'axiologie du créateur – c'est-à-dire ce qui, à ses yeux, possède de la valeur – nous apporte des éclaircissements sur le « pourquoi » de la création, là où la première phase se concentrait plutôt sur le « comment ».

On remonte depuis la relation à l'objet sonore jusqu'à une première appréciation de son auteur. Pour ce faire, on dispose de plusieurs indicateurs. Le travail s'effectue, en effet, à partir de l'écoute et de l'analyse que nous en avons précédemment tirées, mais aussi depuis les documents dont nous disposons au moment du cours ou de la conférence : des pochettes de disque, des discours écrits, interviews, commentaires, les personnes dans la salle, parfois la présence d'un artiste sonore, etc. C'est l'ensemble de ces instances présentes dans la situation de travail qui fait être l'art sonore comme réalité – non pas une réalité intemporelle simplement réactivée, mais l'activation comme mode vrai de la présence réelle.

Une fois rassemblés et étudiés ces éléments, on tenterait d'imaginer comment l'auteur envisage la pièce créée et l'acte créatif, comment se vit et s'écoute autre part cet art, quelle forme physique concrète possède dans ce cas le plus d'importance (le disque, le concert, la diffusion, le commentaire écrit). Se faisant, en conscience de ce qui se passe lorsque l'on adopte cette attitude de recherche, formuler des hypothèses sur un créateur donné, en concentrant notre attention sur sa manière d'envisager les choses, c'est déjà formuler des hypothèses sur le ou les mode(s) d'existence de tout un univers sonore. Les entrées dans cette production d'un réel sont multiples : aborder la description d'une pratique, comprendre une manière de considérer les choses, expérimenter une certaine sensibilité signifie également se rapprocher des auditeurs en lisant des témoignages, visualiser peu à peu des réseaux de distribution en navigant sur Internet, faire un peu sien peut-être le vécu des gens qui font la vie même de cet univers sonore à l'occasion d'un concert ou d'une exposition. Bref, aller à la rencontre du créateur du côté de sa pratique et de ces conceptions du monde, c'est entrer dans le cercle des relais – objets et humains – qui tissent la réalité d'un art vivant.

Sylvain Marquis - 2008
contact@sylvainmarquis.com
www.sylvainmarquis.com