

Paysages rectangles : entre acousmatique et
contextualité

Pierre-Yves Macé
Université de Paris 8

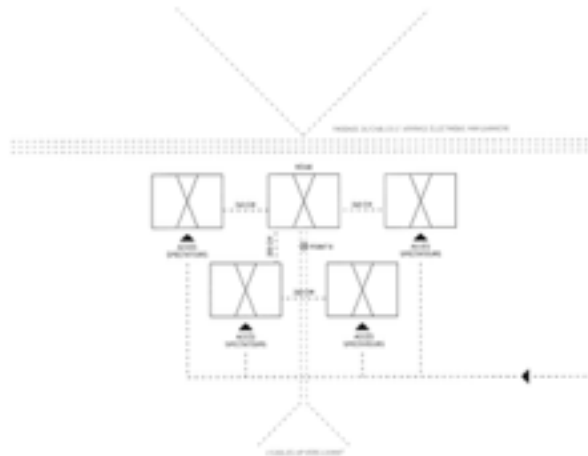
Il est des propositions sonores qui ont la vertu de ne pas tout à fait valider les catégories dans lesquelles une certaine hâte un peu trop routinière nous amène à ranger les objets artistiques. Des œuvres qui, sans rêver de table rase ou de rupture, pointent vers un croisement inédit entre des pratiques, des disciplines et des pensées du son dont on s'étonne rétrospectivement qu'elles aient pu rester aussi étrangères. Créée en 2011 au festival « Entre cour et jardin », la pièce *Paysages Rectangles* associe un texte de Célia Houdart, une scénographie d'Olivier Vadrot et une partition sonore de Sébastien Roux. Elle propose une expérience d'écoute que leurs auteurs aiment à décrire comme un « croisement entre la création *in situ* [...] et l'art radiophonique » (Gonon, 2013 : 14). Cette pièce pourrait se décrire par la négative : ni une pièce radiophonique (elle s'écoute en extérieur) ni tout à fait un *soundwalk* (l'écoute est statique) ; ni une installation sonore (les vingt minutes qui la composent sont à écouter comme un tout), ni une œuvre musicale au sens conventionnel (on aura compris pourquoi), elle est dans le même temps tout cela à la fois.

Située au croisement de plusieurs catégories, l'œuvre semble elle-même travaillée par son rapport à l'extériorité. Le choix de concentrer la réception sur la seule écoute (« acousmatique ») et d'ouvrir cette écoute aux sons du dehors définit les contours d'une expérience où se mêlent, conformément aux principes l'art contextuel, le *donné* de l'environnement au *construit* de l'œuvre. Nous verrons cependant comment cette articulation des deux problématiques (l'acousmatique et l'art contextuel) produit une forme singulière de fiction sonore.

La tente comme dispositif acousmatique littéral

L'œuvre est donnée à entendre en plein air, de préférence dans un parc : il faut de la pelouse au sol (pour le confort de l'auditeur), une étendue plane d'une longueur d'au moins quatre-vingt mètres pour l'implantation des haut-parleurs. Cinq tentes y sont placées en quinconce, ceintes d'une dizaine de haut-parleurs placés à des distances variables du centre, sur pieds ou au sol. Invité à entrer dans l'une de ces tentes, le spectateur y trouvera quelques couvertures et une odeur charriant peut-être quelques souvenirs plus ou moins anciens d'expéditions en camping. La tente est fermée, puis

la séance d'écoute commence. C'est d'abord une voix d'allure radiophonique (celle de Laurent Poitreux) qui nous parle, depuis un petit haut-parleur perché sur le mât central de la tente ; un récit se met alors en place, qui s'enrichira peu à peu d'une bande-son diffusée sur les haut-parleurs placés à l'extérieur.



(fig 1 : implantation des tentes)

Ce choix d'utiliser la tente comme espace d'écoute s'inscrit dans plusieurs logiques. L'un des axes de travail d'Olivier Vadrot, artiste au sein du collectif *Cocktail Designers*, consiste à concevoir des dispositifs d'accueil pour des performances musicales diverses : le *Kiosque électronique* (2004), plateforme de concert itinérante pour une écoute au casque, *Laptop fire* (2009), structure pentagonale en bois autour duquel s'assemblent musicien et public (avec casques également). S'il est conçu pour cette pièce sonore en particulier, et non pour une performance indéfinie, le groupement de tentes de *Paysages rectangles* s'inscrit dans cette lignée de dispositifs mobiles proposant une expérience d'écoute particulière.

On peut également replacer la tente comme espace d'écoute dans une généalogie plus globale. Ces dernières années, la miniaturisation des équipements de diffusion du son enregistré a permis à l'art sonore ou acousmatique de devenir plus mobile, de quitter les espaces de concert conventionnels et de s'intégrer à des environnements en plein air. Avec pour conséquence, notamment, de s'affranchir du rapport scène / salle et de toute frontalité de la projection sonore. Si exigüe soit-elle,

la tente opère alors comme la délimitation d'un espace intérieur, propice à une écoute de proximité, une sorte de petite parenthèse spatiale au sein d'une vaste étendue de plein air. Tout récemment, le compositeur et artiste sonore Florent Colautti a développé sous le nom de « capsule d'écoute » (2012)¹, une sorte d'auvent à l'intérieur duquel est installé un système octophonique. Vont dans le même sens les « acousmobiles » de Jean-Marc Duchenne, dispositifs mobiles de haut-parleurs très légers ; l'un d'entre eux, l'« acousmobile de campagne »² est adapté à l'écoute d'œuvres en multicanal dans une petite tente, pour un ou deux auditeurs.

Tout en répondant à cette fonction d'habitable temporaire pour une séance d'écoute ponctuelle, les tentes de *Paysages rectangles* déplacent cette question de la micro-écoute en investissant pleinement l'espace extérieur qui les entoure. Les multiples haut-parleurs disposés à l'extérieur des tentes favorisent une écoute littéralement *acousmatique* qui prive le spectateur de la vue de ces sources sonores. La toile de tente rappelle ainsi la « tenture de Pythagore » qui permit à Jérôme Peignot puis à Pierre Schaeffer d'appliquer le concept d'acousmatique à la musique qui s'appelait alors « concrète »³. François Bayle ne tarda pas à reprendre ce terme – sous-employé par Schaeffer selon lui – pour rebaptiser la musique dite alors « électroacoustique », déplaçant ainsi l'enjeu sur l'écoute plutôt que sur la production sonore elle-même : « Avec ce terme [d'acousmatique], je veux désigner les musiques qui dépassent leurs indices sonores, leurs causes instrumentales, et mettent en jeu une écoute active intéressée aux effets et au sens » (Bayle, 1993 : 37).

Il reste pourtant, dans la plupart des concerts acousmatiques, un résidu de ce que Bayle nomme « indice sonore » : le haut-parleur. C'est lui – et non les corps sonores qui auront servi de matériau à la composition – qui est la véritable « cause instrumentale » de cette musique. Lors d'un concert « acousmatique », ce sont

¹ Cf. <http://florentcolautti.net/installation/capsuledecouteinsitu/> [consulté le 15 octobre 2013]

² <http://acousmobile.free.fr/interventions.htm> [consulté le 15 octobre 2013]

³ Rappelons brièvement les quatre moments du « champ acousmatique » tel que le définit Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* : a) la « pure écoute », séparée de l'adjuvant visuel, par laquelle on réalise négativement la part du visuel dans l'écoute ordinaire ; b) « l'écoute des effets » : en ne faisant plus qu'écouter, on entend l'objet pour lui-même, pour sa forme ; c) « les variations de l'écoute » : à force d'écouter grâce à la phonographie le même objet sonore répété, on fait l'expérience de la subjectivité de l'écoute, c'est-à-dire des différents points de vue que l'écoute opère à chaque fois sur le même objet ; enfin d) « les variations du signal », c'est-à-dire la possibilité offerte d'intervenir sur le signal lui-même (Schaeffer, 1966 : 93-94).

littéralement les haut-parleurs qui produisent les sons que nous entendons, même si ces sons rappellent à s’y méprendre ceux d’une voix humaine ou d’une chute d’eau. Comme l’écrit François Bonnet,

Strictement, un son de cloche est un son produit par une cloche dans le moment de son audition. Un son de cloche diffusé par un phonographe est *avant tout* un son de phonographe copiant les caractéristiques énergétiques du son de cloche enregistré. Le caractère frappant de l’illusion produit par le dispositif ne modifie en rien cette séparation. (Bonnet, 2012 : 37n)

Serait donc radicalement acousmatique une musique dont les sources productrices, instruments de musique ou haut-parleurs – peu importe dans ce cas –, seraient systématiquement dissimulées. Au cours des séances d’écoute proposées par le compositeur et artiste sonore espagnol Francisco López, l’auditoire est non seulement plongé dans l’obscurité, mais de surcroît invité à se bander les yeux :

Mes concerts ont lieu dans l’obscurité la plus complète. Même après avoir éteint les lumières, fermé les portes et les fenêtres pour éviter les sources de lumière extérieures (les signaux de sortie de secours, les petites LED de l’équipement sonore, etc., deviennent alors aussi présents que des étoiles dans la nuit), la seule façon d’obtenir cette obscurité, c’est de distribuer des bandeaux au public⁴. (López, 2004)

Mais le rideau (ou le bandeau) ne fait pas que concentrer la perception sur l’écoute. En masquant, il indistincte et peut confondre à dessein la réalité d’une présence vivante et l’illusion vive provoquée par la reproduction mécanique. Dans le film de Fritz Lang, *Le Testament du Docteur Mabuse* (1932) le soi-disant Mabuse, pythagoricien à la lettre, s’abrite derrière un rideau lors des réunions avec les truands qui travaillent à son service. Mais c’est une acousmatique redoublée – tout autant littérale que métaphorique – qui se joue là. L’un des personnages du film, truand repentini voulant en finir avec cette mascarade, le découvrira à ses dépens : le rideau ne dissimule nullement le personnage de chair et d’os, mais un pavillon de gramophone diffusant une voix pré-enregistrée. De sorte que l’acousmatique est ici un dispositif

⁴ « *I always do all my live shows in complete darkness. Even after having all the lights off and all the doors and windows blocked for external light, the only way to really attain this (emergency exit signs, LED lights from the equipment, etc. become as present as stars in the night) is by providing blindfolds for the audience.* »

d'illusion : elle dupe son auditoire en faisant passer une voix préenregistrée – et donc un scénario pré-écrit – pour une présence effective.

Le dispositif de *Paysages rectangles* met en jeu une telle acousmatique « redoublée » et donc radicalisée : au magnétophone et ses effets d'illusion, il ajoute la tenture. Diffusé à un volume relativement faible ou encore placé dans les lointains d'une forêt ou d'une colline où il s'amalgame avec les sons d'ambiance, le son phonographique tend à s'émanciper de son corps sonore : le haut-parleur. A contrario, la voix diffusée sur le petit haut-parleur situé en haut du mât de chaque tente, semblera à l'auditeur extraordinairement présente et visible⁵. Elle est comme la colonne vertébrale par rapport à laquelle s'organiseront les différents plans sonores.

Mise en contexte et brouillage des sources

L'effet d'illusion provoquée par le dispositif repose sur le fait que la pièce est jouée en plein air, dans un environnement qui est lui-même producteur de ce que Murray Schafer nomme *sound events*, « événements sonores » (Murray Schafer, 1977 : 131). La partition entre intérieur et extérieur de la tente questionne également la limite entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre – c'est-à-dire entre ce qui est fixé sur support et ce qui relève des manifestations sonores de l'environnement. L'auditeur reçoit d'un côté ce qui est écrit par les artistes et relève de choix particuliers (choix de sons, de mise en espace), de l'autre ce qui advient par hasard, ou plus précisément obéit à des causalités hétérogènes, auxquelles les artistes ne prennent nullement part. D'un côté un « espace interne » élaboré, de l'autre un « espace externe » à l'état sauvage⁶.

⁵ Notons ici un certain renversement de l'acousmatique schaefferienne qui voit dans le poste de radio une « voix invisible ».

⁶ « Pour une pièce de musique concrète, il existe deux niveaux d'espace - l'espace interne à l'œuvre elle-même, fixé sur le support d'enregistrement (et caractérisé par des traits tels que les plans de présence des différents sons, la répartition fixe ou variable des éléments sur les différentes pistes, les degrés et qualités diverses de la réverbération autour de ceux-ci, allant jusqu'à son absence totale, etc.), et d'autre part, l'espace externe, lié aux conditions d'écoute à chaque fois particulières de l'œuvre : profil acoustique du lieu d'écoute ; nombre, nature et disposition des haut-parleurs ; utilisation ou non de filtres en cours de concert ; intervention à la régie du son d'un interprète humain ou d'un système automatique de diffusion, etc. » (Chion, 2009 : 61)

Cette situation rappelle la « promenade sonore », au cours de laquelle, équipé d'un casque, l'auditeur peut naviguer à loisir entre la composition dédiée et l'« environnement sonore » non composé qui s'y superpose⁷. Les rencontres de hasard qui s'opèrent entre les deux espaces participent de la singularité non-reproductible de chacune des écoutes individuelles. Est alors mise en jeu ce que la compositrice Pauline Oliveros nomme une « écoute inclusive » (*inclusive listening*), c'est-à-dire la possibilité pour l'écoute d'« appréhender plusieurs espaces comme un seul espace »⁸ (LaBelle, 2006 : 158). La différence entre la promenade sonore et le dispositif de *Paysage rectangle* est double : l'écoute étant statique, l'environnement sonore est moins susceptible d'évoluer le temps de la pièce. D'autre part, la stéréo du casque cède la place à un dispositif multicanal plus complexe qui permet de recréer la diversité des plans (proche / lointain) et l'imprévisibilité événementielle qui caractérise tout environnement sonore. Mixée en temps réel à un niveau relativement faible et ajustée au différents « accidents » sonores de l'environnement, la bande-son de *Paysages rectangles* se mélange de façon parfois indissociable avec le son de la pluie sur les tentes ou de l'inévitable passage d'un avion dans le ciel. Les « rectangles » signalés par le titre de l'œuvre sont ces trouées que le dispositif sonore imprime sur le réel, homologues aux tracés rectangulaires de la tente sur la pelouse.

Favorisant de tels dialogues de hasard entre un « étant donné » et le « prolongement de cet étant donné » (Ardenne, 2002 : 99), l'œuvre pourrait relever de la catégorie des arts dits « contextuels ». Mais son environnement est générique plutôt que singulier : créée dans les Jardins de Barbirey-sur-Ouche, en Bourgogne, la pièce peut être réactivée dans un nombre indéfini d'espaces partageant des caractéristiques semblables⁹. Seul le texte de Célia Houdart porte les traces de l'attache contextuelle initiale. Ses descriptions renvoient au village de Barbirey-sur-Ouche et à son parc :

⁷ Célia Houdart et Sébastien Roux ont co-écrit la « promenade sonore » *Car j'étais avec eux tout le temps* en 2010, un an avant *Paysages rectangles*.

⁸ « *In creating possibilities, listening weaves self and surrounding into sympathy, or what Oliveros calls "inclusive listening" where "many places at once are treated as one rather than many" ».*

⁹ C'est-à-dire le plein air, l'absence de son urbain trop présent ou trop répétitif. Outre au jardin de Barbirey (Côte d'Or), la pièce a été donnée aux jardins des Trois Fontaines L'abbaye (Marne), à la Campagne Pastré (Bouches-du Rhône) et au parc Jean-Jacques Rousseau d'Erménonville (Oise). Dans ces deux derniers lieux, la pièce a été écourtée de moitié (passant de 40 à 20 minutes) et le dispositif a été quelque peu modifié : la présence d'un plus grand nombre de haut-parleurs dispense de leur déplacement en cours de séance d'écoute.

« Une allée de chênes derrière une grille en fer forgé. Au bout du chemin de gravier une demeure ancienne. Je m'arrêtai et regardai. Le parc maintenant à l'anglaise conservait les traces d'un ancien jardin à la française. Allées droites, rosiers, charmilles. Bordures de fraisiers. »

En regard de ces brèves notations se décomposant en une série de « choses vues » ou impressions diverses prises dans un régime mi-narratif mi-descriptif, la partition sonore se refuse à tout effet d'illustration¹⁰. Mais elle se plaît à faire surgir des référents sonores ordinaires, qui dans leur banalité générique n'en seront que plus potentiellement « réels » par rapport à la situation d'écoute : aboiement de chien, passage d'un véhicule, bruits de mouvement, pas, arpèges de piano au loin, porte qui s'ouvre ou se ferme... Tous ces sons figurent sans aucun doute dans ce réservoir mental de sons identifiables, ce dictionnaire que Michel Chion aime à nommer le DSIR : le « dictionnaire des sons immédiatement reconnaissables » (Chion, 1993 : 67). Mais un distinguo s'impose ici entre les différents sons reconnaissables comme « réels » : d'un côté ceux dont la présence effective de la source peut sembler plausible (aboiement de chien, passage d'une voiture) et de l'autre ceux dont la source est vraisemblablement *in absentia* (les cloches d'église, planchers qui craquent, etc.). Aussi l'ambiguïté référentielle ne représente-t-elle qu'un moment furtif de la pièce, laquelle ne tarde pas à laisser l'écoute se déprendre de son régime paranoïaque (est-ce « réel » ? est-ce « fictif » ?). La structure de la pièce en cinq parties – structure symétrique qui, du « réel » s'éloigne vers la « fiction », puis revient au réel, suivant en cela le mouvement du narrateur qui sort du village puis y retourne – corrobore cette déprise par rapport au réel « brut ».

Ainsi, pendant la première partie, la durée séparant chaque bloc de texte est doublée à chaque nouvelle occurrence vocale, ce qui élargit l'écoute, depuis la voix parlée (écoute sémantique) vers un cadre sonore plus global favorisant une écoute « musicale ». Peu à peu la voix devient un « objet sonore » au même titre que tous les éléments de l'environnement, ce qui prépare l'entrée de sons plus ostensiblement « électroniques », à partir de la seconde partie : déformations de sons référentiels (voix étirées en *time-stretch*), ou encore sonorités purement synthétiques, non

¹⁰ Ainsi, les sons décrits par le texte (« le son d'un journal télévisé bientôt couvert par le bruit de tôle déroulée d'un rideau de fer ») ne trouvent aucune résonance dans la bande son.

mimétiques de quelque phénomène réel que ce soit. À ce glissement vers un paysage sonore plus électronique correspondait, dans la première version, un déplacement des plans sonores depuis le lointain vers la proximité ; plusieurs bras et mains (invisibles grâce aux toiles de tente) s'ingéniaient à déplacer en tout discrétion les haut-parleurs au cours de la pièce. Plus le son était « électronique », plus il était proche de l'auditeur – et donc sans ambiguïté référentielle¹¹.

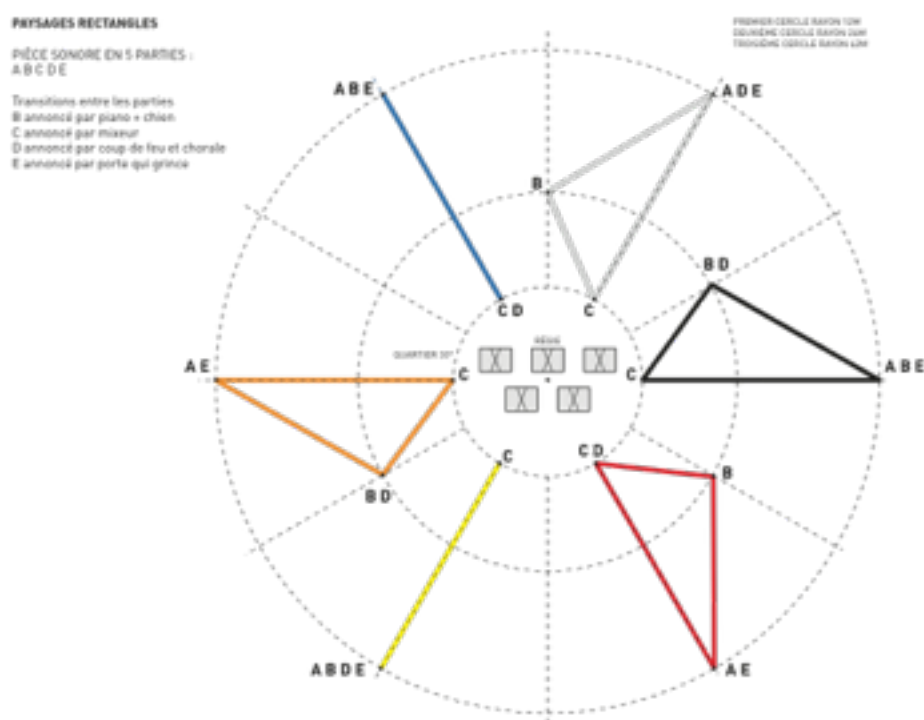


fig 2 : implantation des haut-parleurs dans la 1^{ère} version

Progressivement, l'auditeur accepte d'entrer dans cette fiction sonore, c'est-à-dire que tout en reconnaissant l'artifice, il consent à « suspendre son incrédulité », selon la célèbre expression de Samuel Coleridge. La partie centrale (C) est le lieu d'une évolution sensible de la matière textuelle vers une forme plus narrative de « fiction », qui se noue autour de la rencontre d'un personnage et l'élucidation d'une énigme lui étant associée. Lui répond un certain décentrement de l'espace vocal : jusqu'ici

¹¹ La seconde version créée à la Campagne Pastré, près de Marseille, emploie davantage de haut-parleurs, dispensant les artistes de cette manutention et permettant davantage de jeu entre lointain et proche.

restreinte au seul haut-parleur de proximité, la voix se démultiplie sur plusieurs plans et plusieurs registres (voix chuchotée « blanche », voix étirée, mise à l'envers par les moyens électroniques...).

Ce glissement vers la fiction ne manquera pas de rappeler le second volet des *Presque Rien, Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977) de Luc Ferrari. Cette pièce s'articule autour d'un basculement entre la capture phonographique d'une promenade sonore dans le sud de la France et sa reconstitution synthétique, intériorisée par le compositeur. Mais ce passage ne franchit nullement la barrière, elle-même fictive ou théorique, entre réalité et fiction : les deux étapes de la quête sonore du second *Presque Rien*, relèvent semblablement de l'artifice – « le paysage intérieur modifie la nuit extérieure, le composant, il y juxtapose sa propre réalité » (Caux, 2002 : 179). Dans la première partie, le montage des sons et l'ajout d'une voix *off*, dans la seconde, la production électronique de sonorités imitatives des insectes sont autant d'artifices producteurs d'une fiction plus ou moins apparentée au réel. Jouant sur l'ambiguïté d'une confrontation plus immédiate – car en contexte – avec le réel extérieur, le déroulement de *Paysage rectangle* en arrive à cette même conclusion : passées au filtre de l'écoute subjective, toutes les manifestations sonores sont absorbées par ce que Ferrari nomme « paysage intérieur », c'est-à-dire la fiction. Il n'y a plus de réel mais seulement des effets de réel, diversement appuyés, soutenus par différents procédés et artifices.

Bibliographie :

- ARDENNE, P. (2002), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion
- BAYLE F. (1993), *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Paris, INA / Buchet/Chastel
- BONNET F. (2012), *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat.
- CAUX J. (2002), *Presque rien avec Luc Ferrari*, Nice, Mains d'œuvre.
- CHION M. (1993), *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, Paris, Plume.
- CHION M. (2009), *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Môméludies.
- GONON A. (2013), « À quatre mains et à quatre oreilles », *Stradda* n° 27, p. 14.
- LABELLE B. (2006), *Background Noise, Perspective on Sound Art*, New York / Londres, Continuum.

LÓPEZ F. (2004) *Against the Stage*, <http://www.franciscolopez.net/stage.html>
[consulté le 15 octobre 2013].

MURRAY SCHAFER, R. (1977), *The Soundscape*, Vermont, Destiny Books.

SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

Abstract : Cet article entend étudier l'impact d'un cas particulier, la pièce *Paysages rectangles* de l'écrivain Célia Houdart, l'artiste designer Olivier Vadrot et le compositeur Sébastien Roux, sur des problématiques plus générales liées à la projection du son dans l'espace. Hybride dans les catégories dans lesquelles on pourrait la classer, la pièce sonore propose un nouage particulier entre une acousmatique radicalisée et une mise en contexte faisant dialoguer la construction de la pièce avec les accidents sonores de l'environnement. En naît une singulière fictionalisation du sonore, comparable à certaines œuvres de Luc Ferrari telles que le second *Presque Rien*.

Mots-clés : acousmatique, art contextuel, paysage sonore, fiction

Né en 1980, Pierre-Yves Macé est compositeur et musicologue. Auteur de six disques (sur Tzadik, Sub Rosa, Brocoli), il collabore également avec des écrivains (Mathieu Larnaudie, Christophe Fiat, Philippe Vasset, Joris Lacoste) et des chorégraphes (Anne Collod, Fabrice Ramalingom). En 2012, le Festival d'Automne à Paris lui consacre un concert monographique. Musicologue, il fait porter ses recherches sur la question de la phonographie dans la musique et les arts sonores. Soutenu en 2009, sa thèse de musicologie entreprise sous la direction de Christian Corre (Paris 8) est publiée aux Presses du Réel en 2012 sous le titre *Musique et document sonore*.

Publications

Disques

- *Segments et Apostilles*, Tzadik, 2013
- *Miniatures / Song Recycle*, Brocoli, 2012
- *Passagenweg*, Brocoli, 2009
- *Circulations*, Sub Rosa, 2005
- *Faux-Jumeaux*, Tzadik, 2002

Textes :

- *Musique et document sonore*, essai, préface d'Élie During, Dijon, les Presses du réel, 2012.
- « Espaces appareillés », in Laurent Pottier (dir.), *La spatialisation des musiques électroacoustiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- « Photo-, phono- et cinématographie chez Clément Rosset », *Labyrinthe*, 36, 2011.