

«Je ne dis pas aux gens ce qu'il faut qu'ils ou elles pensent, je ne fournis pas des interprétations clé en main, je tente de fabriquer des instruments qui permettent d'affiner l'esprit critique, de développer une écoute critique»<sup>1</sup>

*Multiple*

*100% text, 0% image*

## Thinking sound and listening

Here is second issue of *Multiple*, a multilingual publication exploring manifold artistic practices in the present time.

In this issue *Multiple* attempts to articulate positions embracing the significance of sound and listening way beyond music.

The stylistic separation of musical genres has often been deeply connected with the necessity of creating specific and specialised markets on one hand, and on the other, with the possibility of social identification for subjects with a particular scene. Decategorising (as much as dehierarchising) sound and music in favour of non-binary genres or fluid sonic identities allows defining other positions to think the sonic world in the present time. Indeed the sonic world implies all sounds that can be heard as well as the many human and non-human voices that are unheard.

Taking into consideration the significance of sound implies (re)defining the importance of listening over the hegemony of the visual. Attempting to address sound and listening further than what is usually conceived as music might be a first step, but it seems also essential to define and address the social and cultural constructions of listening.

Listening is indeed not only physiological and can therefore be learned/ trained and specialised but also controlled, disciplined and silenced. Sound and listening furthermore might help to critically address power dynamics and inequalities that are at stake in present times. Focusing on the significance of sound and critical listening is a central aspect of this issue of *Multiple*.

Recent studies have helped defining specific sonic practices often characterised by transversal approaches, crossing the boundaries between sound art, sound studies and many other disciplinary fields thus enabling fruitful dialogues between art and science as much within the academical world as on the fringes of the DIY marginal art scenes and everywhere in-between. Contributions to this issue of *Multiple* come from varied

backgrounds showing a selection of heterogeneous ways of listening to and (re)thinking the sonic world.

Multiple is made up of interviews and texts presenting different positions of collectives and singularities discussing their practices:

In her works, **Juliette Volcler** conceptualises tools to help understand attempts made nowadays and through history to control or manipulate through sound. **Anna Frei** and **Franziska Koch** created the *OOR* platform and articulated ways to think sound politically (and underline that sound and listening are never neutral) through the relevance of intersectional queer/feminist discourses.

For his field research in Morocco, **Gilles Aubry** takes a sensible, non-expert approach to environmental listening (as opposed to the expert listening often found within sound studies). Attentive to the affective and intimate aspects of sonic experience, he looks for continuities between the domestic and the spiritual within local ontologies, including the voices of non-human species and other (sur)natural phenomenons. **Magali Dougoud**, **Stéphanie Rosianu**, **Léonie Vanay**, **Myriam Ziehli** and **Ascanio Cecco** created *Unperfect Radio* defining their very own way of experimenting with radio waves outside of the mainstream. **Dominic Oppliger** writes fiction in a notation of the Swiss-German dialect that breaks all grammar and orthography rules while permitting the written language to unfold through aurality. In his text, artist **Louis Schild** describes some of his local engagement inspired by the meeting with gardener Gilles Clément while also addressing some paradoxes of some professional “experts” in charge of the department of culture in Lausanne (and at the Canton de Vaud) who are consciously implementing normative views and managerial strategies within the cultural life thus silencing a multitude of unheard voices. **Francisco Meirino** swaps his electronic devices for a typewriter, **Stéphane Montavon** explores noises and voices and **Thibault Walter** proposes a score for a test in musical perception while critically addressing specific aspects of neurology as well as the trained ear.

All these contributions offer different insights into multiple ways to think sound and listening nowadays and hopefully help to encourage discourses and positions towards various forms of sensible and critical listenings. The positions described in this issue of Multiple tend to show that current research into sound and listening aren't (yet) categorised within a single

delimited niche, but more so transversally cross the boundaries of many disciplines and artistic practices resulting in often self-defined fields of research blurring the separation between artistic, scientific, academical or DIY categorisations.

AC, October 2018

**Juliette Volcler 6**

OOOR Records / OOR Saloon

**Anna Frei & Franziska Koch 14**

**Gilles Aubry 22**

**Francisco Meirino 27**

Unperfect Radio

**Magali Dougoud, Stéphanie Rosianu,**

**Léonie Vanay, Myriam Ziehli,**

**Ascanio Cecco 28**

**Louis Schild 33**

Dominic Oppliger

**glorihoul - da cha nöpfil schiäf ga 38**

Stéphane Montavon

**Geräusche oder Stimmen? 39**

Thibault Walter

**Négligence de l'oreille 47**

***Multiple numéro un***

Rédaction et interviews: Antoine Chessex / Relecture: Oxana Ivanova-Chessex, Dave Phillips, Stéphane Montavon /

Mise en page: Gilles Lepore / Imprimé chez A4 Druck-Kollektiv, Kochareal, Zürich.

Remerciement à la fondation Oertli pour son soutien à ce numéro / 10.2018 / éditions du désordre

**Juliette Volcler** est chercheuse indépendante.  
Auteure d'essais, elle assure également la coordination éditoriale de la revue de critique sonore *Syntone*.  
Son dernier ouvrage, *Contrôle: Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore* est publié aux éditions La Découverte.

*www.syntone.fr*

L'entretien que tu as donné à Grégoire Bressac et Mathieu Saladin pour *Revue et Corrigée* l'année dernière portait l'intitulé «Pour une critique sociale du son». Est-ce que ce *motto* pourrait résumer ton travail? Pourrais-tu tenter d'expliquer ce concept?

### Juliette Volcler

Oui, c'est ce qui me paraît le mieux résumer la spécificité de ma position aujourd'hui. Lors d'une table-ronde réunissant essentiellement des universitaires, on m'avait demandé de quels champs disciplinaires je me revendiquais, si mon travail s'était nourri de *cultural studies* ou de *sound studies*, de musicologie ou de sociologie. J'avais répondu que ce n'était rien de tout cela, que je venais du journalisme indépendant et de la critique sociale. La critique sociale du son, je dirais que c'est le fait d'aborder le son en tant que phénomène social, pris dans des rapports de domination, manifestant certaines logiques économiques et politiques, certains positionnements idéologiques et esthétiques plus ou moins conscients. Et, ce qui est pour moi indissociable, aborder le son dans une perspective de critique sociale signifie que l'on s'engage dans l'enquête (sur des usages sociaux et politiques du son) ou l'analyse (de créations sonores). C'est-à-dire, d'une part, qu'on la sait située (au sens de la physique quantique ou de l'ethnologie participante, l'observatrice est une observable) et donc de travailler sans cesse à traquer en soi ce qui relève du mythe ou de l'impensé. Qu'on ne tente pas, de façon illusoire, de s'abstraire de cette situation, mais qu'on apprend à travailler avec. Du coup, s'engager dans l'analyse, c'est aussi affiner sans cesse cette position située, la questionner, la rendre plus cohérente, la faire bouger par des rencontres, des écoutes, des lectures... J'utilise, enfin, ce terme d'engagement au sens propre, à savoir que j'envisage ma recherche non comme une fin, mais comme un moyen d'émancipation, de débat public et de transformation sociale: je tente de façonner des outils et de les transmettre pour que d'autres s'en servent, se les approprient, les fassent évoluer – un peu comme dans le logiciel libre. Je ne dis pas aux gens ce qu'il faut qu'ils ou elles pensent, je ne fournis pas des interprétations clé en main, je tente de fabriquer des instruments qui permettent d'affiner l'esprit critique, de développer une écoute critique.

Tu viens de la radio associative. Comment es-tu devenue chercheuse et comment se combine ta pratique de la radio avec tes activités de chercheuse indépendante? À une époque où les spécialistes sont légion, comment ton parcours

transversal te permet une approche particulière des vastes problématiques posées par les études culturelles du son? En outre, tu travailles comme chercheuse indépendante, c'est-à-dire que tu n'es pas affiliée à une université ou à une institution. Cette position de *freelance* me semble moins courante dans le cadre scientifique, alors qu'elle est très fréquente dans le contexte artistique. Comment se concrétise ton activité de chercheuse en tant qu'indépendante? Quelles seraient les avantages et les inconvénients par rapport à une chercheuse qui travaillerait dans le cadre d'une institution?

J'ai fait des études supérieures classiques, en civilisation britannique, mais au beau milieu, j'ai pris le large: j'avais le sentiment de m'enfermer dans un schéma de pensée certes confortable, dont je maîtrisais la mécanique, mais simplificateur et trompeur. Je voulais découvrir d'autres façons de concevoir la recherche et, surtout, d'observer le monde. Je me suis installée à l'étranger, dans l'espoir, assez idéaliste, que le fait de vivre et de rêver dans d'autres langues m'apprendrait à penser différemment. Mon intérêt pour le son s'est formalisé plus tard, au fil de ces explorations. Dans ce domaine comme pour la production d'enquêtes et l'écriture, je me suis formée dans les radios associatives et journaux ou revues indépendantes auxquelles j'ai participé à compter de 2004: Fréquence Paris Plurielle et Radio Galère, où j'ai appris à être des deux côtés du micro, de la console ou de l'ordinateur, mais aussi à prendre part à cette micro-politique de la radio libre et à écouter le monde; *Le Tigre*, qui m'a permis de travailler mon écriture sur le plan littéraire; *Article 11* et *CQFD*, d'excellentes écoles en matière de critique sociale; puis *Syntone*, où j'ai pris goût à l'écoute et à la critique de créations sonores. À une époque, j'ai aussi contribué à Wikipedia, dont je partage la conception de la connaissance comme bien commun et exigence intime – ce fut un bon apprentissage du caractère situé de toute réflexion, précisément. Mon travail de chercheuse indépendante, que j'ai débuté en enquêtant sur les armes acoustiques en 2010, s'est bâti sur tout cela et s'en nourrit toujours. Ensuite, concernant la spécialisation, quand j'ai sorti *Le son comme arme*, je ne savais pas que les *sound studies* existaient. Je venais tout juste de découvrir la musicologie, à travers les travaux de Suzanne Cusick sur la musique comme torture. En fait, j'ai compris après coup quels champs universitaires ma recherche mobilisait, en commençant à être invitée à participer à des séminaires

organisés par des laboratoires très divers, de sciences ou de musicologie, d'art sonore ou de philosophie. Aujourd'hui, je vais chercher de façon tout à fait délibérée ce qui peut m'être utile dans une discipline ou une autre, mais aussi et surtout, je continue à fureter dans bien d'autres milieux, l'écologie sonore, les musiques expérimentales, le podcast, la critique des médias, l'urbanisme, le design... La critique sonore que je fais pour *Syntone*, notamment, est très précieuse pour affiner mon écoute et me permettre d'aborder les usages sociaux et politiques du son. La transversalité est la condition première de mon travail, comme de tout travail sur des objets qui n'étaient jusque-là pas constitués en tant que tels ou qui sont par nature mouvants.

De fait, ma recherche n'aurait pas pu naître sans la grande latitude d'action que m'offre la position d'indépendante. C'est pour cela que je supporte, bon gré mal gré, la précarité économique qui en est son principal écueil: je ne pourrais simplement pas conduire cette recherche si j'étais contrainte en termes de méthodologie ou de champ disciplinaire. Sans compter que je travaille à plein temps sur les questions qui m'intéressent, sans avoir à enseigner un *corpus* qui ne me fait plus avancer. Je n'ai pas encore trouvé la quadrature du cercle, à savoir être correctement rémunérée pour mener ma recherche comme je l'entends, et disposer de moyens supplémentaires pour, par exemple, voyager vers des terrains que je n'ai pas pu explorer ou payer un·e avocat·e pour avoir une petite chance d'obtenir de la CIA la déclassification d'archives qui me semblent d'intérêt public. En attendant, j'invente ma façon de faire de la recherche en même temps que son objet, et je construis leur légitimité. De fait, c'est une position plus proche, socialement, de l'artiste ou de l'autrice – statuts administratifs dont j'use d'ailleurs, puisque celui de «chercheuse indépendante» n'existe pas.

Ton premier livre, *Le son comme arme*, paru en 2011, traitait des usages policiers et militaires du son. En 2017, *Contrôle: comment s'inventa l'art de la manipulation sonore* s'articulait autour de la figure d'Harold Burris-Meyer, homme de théâtre et ingénieur qui est le personnage central de ton deuxième bouquin. Celui-ci s'écarte un peu d'une méthode purement scientifique: On y découvre une écriture personnelle et, d'une certaine manière, une façon de raconter des histoires concrétisant un langage à mi-chemin entre ouvrage scientifique et narration historique subjective. Est-ce que cette approche hybride est volontaire?

Les publications scientifiques sont souvent caractérisées par une langue «froide» ou purement analytique, ce qui n'est pas du tout le cas de ton dernier ouvrage. Cherches-tu à faire se rencontrer la dimension poétique de la narration littéraire avec un contexte scientifique?

Oui, c'est un virage délibéré. L'écriture du *Son comme arme* m'avait enthousiasmé, parce que je découvrais tout un nouveau champ et qu'il était très exaltant de faire un premier livre, mais aussi ennuyé, parce que sur le plan formel, je faisais un exercice très classique, écumant méthodiquement les programmes militaires ou industriels depuis 1945, cherchant à être aussi exhaustive et précise que possible, sourçant la moindre virgule. J'avais l'impression de revenir, pour légitimer mon travail (y compris vis-à-vis de moi-même), à cette forme de pensée mécanique que j'avais refusée en arrêtant mes études. Je m'étais quand même permise des choix plus personnels, comme la construction de l'essai suivant la gamme de fréquences ou une douce ironie qui traverse l'écriture, notamment dans le collage des nombreuses citations de fabricants d'armes. Des musiciens et musiciennes réunies dans le collectif Warning ont d'ailleurs adapté cet essai pour la scène, en déclamant, très à propos et de façon tout à fait drôle, ces citations comme des slogans publicitaires. Je ne regrette pas d'avoir fait *Le son comme arme* sous cette forme, je pense que c'était nécessaire. Mais pour la suite, je voulais autre chose. La pensée analytique, qu'elle soit journalistique ou universitaire, ne me semblait pas pouvoir atteindre un aspect essentiel du son, l'imaginaire. D'où la décision d'aller vers une écriture plus littéraire dans *Contrôle* – et j'ai encore beaucoup de chemin pour continuer à avancer dans ce sens. La littérature, et la création artistique en général, sont à mon sens la continuation de la science par d'autres moyens. Elles permettent de s'engager davantage dans la recherche: on se met en danger pour ouvrir de nouvelles voies et, simultanément, on s'amuse beaucoup plus. Cela permet d'approcher, dans l'écriture, des choses que l'on ne sait pas encore formuler, dont on n'est peut-être pas encore tout à fait conscient·e, et change par conséquent du tout au tout l'expérience de la lecture. J'avais notamment été très marquée par des essais narratifs publiés par les éditions Zones sensibles: 6 d'Alexandre Laumonier et *Yucca Mountain* de John d'Agata. Cela me paraissait d'autant plus pertinent, pour raconter l'histoire d'Harold Burris-Meyer, que la profonde ambivalence qu'il porte (sympathique comme défenseur du son et inventeur autodidacte, éminemment antipathique dans ses ambitions comportementalistes) me semble être inscrite, aujourd'hui, au plus profond de chacun et chacune d'entre nous, dans notre rapport aux technologies, au spectacle, à la création. Il fallait pouvoir restituer cette ambiguïté,



la questionner en moi-même, et inciter les lectrices et les lecteurs à la questionner en elles et eux. Établir des faits historiques, mettre au jour des logiques jusque-là invisibles, et donc mener un travail rigoureusement scientifique pour ce faire, mais empêcher que tout cela ne reste bien sagement rangé dans l'histoire, le faire résonner dans le présent, dans notre intimité même. L'idée n'est pas de fournir un produit de consommation, mais d'engager un processus.

Tes travaux sont basés sur une écoute critique du sonore.  
Or, une partie de ta production passe par l'écrit. Comment approches-tu l'écriture de tes livres ou de tes articles?  
Comment se passe cette transition de l'écoute vers l'écrit?

Je crois qu'il y a de profondes affinités entre le son et le texte, qu'ils travaillent très bien ensemble. Ils partagent une temporalité, lente, linéaire, méditative, et un espace où s'entremêlent de façon inextricable le réel et l'imaginaire, la matérialité et la fiction. C'est d'ailleurs l'écoute qui m'a ramenée à l'écriture, que je pratiquais, plus jeune, et dont je m'étais défiée ensuite. L'écoute permet d'affiner la pensée et l'écriture. Lorsque j'analyse une création sonore, je l'écoute de façon obsessionnelle, parfois dix fois de suite, pour réussir à entrer dans le rêve de l'autre, à saisir ce qu'il produit chez moi, à comprendre d'où viennent la fascination, le plaisir, l'indifférence, la gêne, la déception, le dégoût, à pouvoir éventuellement commencer à mettre des mots sur le son. Je ne peux pas parler ou écrire autrement que depuis cette expérience singulière. Il faut saisir cette singularité pour pouvoir produire quelque chose de transmissible, qui va faire écho chez les autres, qui va les nourrir.  
Lorsque j'enquête sur des diffusions dans l'espace public, il y a également cet aller-retour incessant entre l'écoute et l'écriture. Sans oublier, les allers-retours entre les écrits des autres et ma propre écoute, qui vont me permettre de vérifier, d'infirmer ou de nuancer l'analyse – celle des autres ou la mienne. On n'arrive jamais à écrire correctement sur une expérience d'écoute, l'écoute va sans cesse faire bouger les mots, nous obliger à une remise en question permanente, à demeurer en mouvement – selon les moments, c'est exaltant ou épuisant... On surfe sur mille strates de sens différentes, qui se modifient sans cesse. En fait, c'est une bonne métaphore du *Métier de vivre*, pour reprendre l'expression de Cesare Pavese.

Ton dernier ouvrage analyse l'écoute au fil du vingtième siècle et nous emmène autant dans l'industrie du divertissement aux Etats-Unis que dans l'histoire de

la musique d'ambiance à travers une généalogie de *Muzak* et de la musique d'ascenseur, jusqu'aux usages militaires du son, dressant ainsi une histoire de l'écoute qui se développerait en interaction avec l'histoire du capitalisme au XX<sup>ème</sup> siècle. En ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, à l'âge des technologies digitales, quelles seraient selon toi certaines des caractéristiques représentatives des mécanismes de manipulation sonore propre à l'ère digitale? Est-ce qu'il y a une rupture ou plutôt une continuité dans les techniques de contrôle liées au sonore entre le XX<sup>ème</sup> et le XXI<sup>ème</sup> siècle? Est-ce que tes recherches permettent, entre autre, une approche critique spécifiquement envers les technologies digitales? Une déconstruction de mécanismes liés à l'ère digitale et qui passerait par l'écoute? Il me semble plus que jamais nécessaire de cultiver des voix singulières qui nous aident à adopter une position critique par rapport aux technologies digitales mais aussi bien sûr à ne pas rejeter ces technologies et abandonner ainsi le discours autour des pratiques digitales à la seule vision spécifique de Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft et autres. En quoi ton approche critique du son, te permet de «décoder» certains mécanismes propres aux technologies digitales?

En ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, le son se voit attribuer une place nouvelle, et centrale, dans l'économie de l'attention, qui a été théorisée au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle et que Patrick Le Lay, PDG de la chaîne de télévision française TF1, avait définie de façon très imagée lorsqu'il avait affirmé que le rôle de la chaîne était de «vendre du temps de cerveau disponibles» à Coca-Cola. Il est intéressant de noter qu'a émergé de façon concomitante l'intérêt des marques pour leur identité sonore (*audiobranding*), après des décennies de focalisation sur le visuel. Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une simple coïncidence, parce que le son constitue pour elles un outil précieux. D'abord, il est intrusif: nous ne pouvons pas détourner les oreilles d'un son ambiant, sauf à nous extraire du lieu. Ensuite,

il est mieux accepté, ou moins inacceptable, du simple fait que nous y sommes pour l'instant moins exposé-es, tandis que l'espace visuel, dans les grandes villes du moins, est saturé depuis longtemps déjà. Enfin, le son s'adresse aux affects, à la mémoire, à l'inconscient, à l'intime – ou plutôt, je dirais qu'il est perçu, à tort ou à raison, comme s'y adressant de façon plus profonde et plus mystérieuse que l'image, ce qui offre de nouvelles possibilités aux marques. De façon symptomatique, celles qui emploient des haut-parleurs ultra-directionnels pour véhiculer leurs publicités jouent explicitement de la référence au subliminal et au paranormal: une voix off qui affirme être «la voix de la conscience» nous conseille d'acheter des bananes issues du commerce équitable juste devant un stand qui en présente; une autre, placée à quelques dizaines de mètres d'une publicité pour une série télévisée paranormale, nous sussure à l'oreille que nous devrions croire aux phénomènes inexplicables. Les marques entretiennent, ce faisant, un discours magique, et très intéressé, sur le son. La miniaturisation des dispositifs de diffusion accompagne pleinement cette évolution. On dote de parole une multitude d'objets. Roland Cahen, designer à l'École nationale supérieure de création industrielle de Paris (Ensci), me faisait remarquer qu'en lieu et place du seul transistor il y a un siècle, nous avons maintenant chacune et chacun une multitude de haut-parleurs à disposition: ceux des télévisions, ordinateurs, tablettes, téléphones, lecteurs audio, des enceintes connectées qui commencent à arriver... Les espaces collectifs – publics ou privés – se trouvent également abondamment sonorisés à travers de nouveaux supports. Nous vivons dans un climat de sollicitations auditives, très localisées dans le temps et l'espace, mais émanant de dispositifs de plus en plus nombreux et variés.

Enfin, la numérisation des contenus (elle aussi indissociable de l'évolution des techniques de diffusion) permet de développer de nouvelles formes et de nouvelles fonctionnalités, les plus importantes me paraissant être les logos sonores (par exemple le *jingle* d'une société de transports en commun, diffusé avant chaque information sur les départs ou les arrivées), l'assistance vocale (qui vise à remplacer la recherche textuelle sur les smartphones ou ordinateurs de bureau), la sonification des actions numériques (le son d'un obturateur mécanique pour confirmer la prise d'une photo numérique par exemple) et la signalétique sonore (comme les annonces des stations dans les tramways ou les avertisseurs sonores des véhicules électriques). La signalétique sonore existait déjà, sous une autre forme et avec une fonction distincte, au XX<sup>ème</sup> siècle, mais la montée en puissance de l'identité sonore l'a transformée au XXI<sup>ème</sup>. Le *jingle* diffusé en gare avant une prise de parole, la musique accompagnant l'annonce d'une station ou le signal sonore délivré par un véhicule électrique visent non seulement à délivrer une information spécifique (départ sur tel quai à telle heure, arrivée à telle station, la voiture est en phase d'accélération), mais à véhiculer les valeurs d'une marque (société de transport, collectivité territoriale, industriel, prestataire de service...).

La signalétique devient ainsi un nouveau vecteur de diffusion publicitaire.

Il ne s'agit pas de manipulation, mais de l'institution d'un nouveau milieu ambiant où les moindres interstices de notre attention se trouvent exploités commercialement et socialement, parfois avec notre assentiment (par exemple dans le cas des alertes des smartphones), parfois pas. L'analyse critique du son permet effectivement de saisir les mécanismes de captation qu'opèrent les acteurs numériques non seulement à ce niveau-là, mais aussi à bien d'autres – et de développer, du coup, quelques outils d'auto-défense.

Lors de ta conférence au LUFF festival en 2017, tu évoquais et analysais les mécanismes politiques du sonore développés spécifiquement dans les villes. Les exemples que tu citais allaient des dispositifs *Mosquito* générant des hautes fréquences audibles uniquement par les jeunes gens de manière à les exclure de certaines zones des centres-villes ainsi qu'à éviter des rassemblements, et jusqu'à l'usage marketing du son utilisé par des entreprises pour encourager les clients à consommer dans une ambiance particulière ou à donner une certaine «image sonore» d'une marque. Ces situations décrivent souvent une sorte de fusion du marketing, de la surveillance et/ou du contrôle généralisé. Comment analyses-tu le développement des villes occidentales à travers les perspectives du sonore et de l'écoute? Est-ce qu'il y a des directions spécifiques liées au son et à l'urbanisme qui sont en train d'être mise en oeuvre dans une ville comme Paris, par exemple, dans d'autres villes de province ou plus généralement à l'échelle européenne?

Il n'y a pas vraiment de concertation sur le développement d'un urbanisme sonore. Mon travail consiste précisément à repérer les pièces éparses de ce puzzle, à les analyser, à comprendre si et comment cela peut faire sens. La décision de privatiser par petits morceaux l'espace public sonore n'a pas été prise par un comité secret autour d'une table, nous assistons plutôt à mille mouvements épars de colonisation, des expérimentations, des initiatives spontanées. Mais absence de concertation ne signifie pas

absence de logique commune. Les instances, publiques ou privées, qui prennent ces initiatives s'inscrivent dans un cadre idéologique partagé. Elles agissent pour défendre leurs intérêts au sein de l'arène capitaliste, que ce soit sur le plan commercial ou sur le plan sécuritaire.

Apparaissent néanmoins des amorces de programmes centralisés, par exemple portés par la Commission européenne. De 2012 à 2014, le projet Ear-It a notamment étudié comment les technologies acoustiques pouvaient alimenter la «ville intelligente». La ville de Santander, en Espagne, avait été choisie comme lieu d'expérimentation et rebaptisée SmartSantander pour l'occasion. 12 000 micros ont alors été insérés dans le mobilier urbain pour évaluer les possibilités offertes par le «tracking acoustique» dans la gestion en temps réel de la ville et de ses habitations. Par exemple, le projet a testé la possibilité que les feux de circulation se synchronisent lorsque leurs micros respectifs repèrent la sirène d'une ambulance, ou bien la police arrive spontanément sur un lieu lorsque ses niveaux sonores augmentent trop, ou encore qu'une assistance se rende au domicile d'une personne âgée chez laquelle un bruit sourd et brutal a été capté. À un niveau bien moins systématique et hors du cadre de ce projet, la ville de Grenoble utilise également des micros sur certaines places pour tempérer l'enthousiasme des noctambules et préserver le sommeil des riverain-es. On assiste, enfin, au développement des caméras de surveillance dotées d'un haut-parleur, aussi bien en Grande Bretagne qu'en France: la police observe ce qui se passe sur tel ou tel écran et admoneste publiquement une personne prise en flagrant délit de jet de papier par terre ou de stationnement interdit.

Le son présente ici la spécificité de se montrer à la fois localisé (il s'adapte au lieu comme à la situation) et intrusif voire ubiquitaire (on ne peut pas ne pas entendre et une autorité surplombante, invisible, supposément omnisciente, s'exprime). Il est d'autant plus apprécié, d'un point de vue disciplinaire et consumériste, qu'il est très modulable et qu'il surprend. Il personnalise le contrôle ou l'influence. Du côté sécuritaire, le *Mosquito* permet de filtrer les personnes présentes dans un espace, sans que la population non visée par le dispositif ne s'en aperçoive. Le LRAD [*Long Range Acoustic Device*] offre un mode parfaitement inoffensif et peut monter, par gradations, jusqu'à un son proprement assourdissant. Du côté du marketing, je renvoie à ce que je disais sur le rôle du son dans l'économie de l'attention.

Il faut néanmoins remettre tout cela en perspective, élargir la focale. On a affaire, dans les divers cas que je viens de citer, à une sorte d'avant-garde sonore du capitalisme (ou de toute société autoritaire). En bien d'autres lieux, elle est absente, elle échoue ou il est possible de la faire échouer. Lorsque l'on se promène dans les rues de la plupart des villes, de New York à Marseille ou Zürich, il n'y a pas de micros dans les lampadaires, pas de caméras parlantes et on n'entend presque pas de design sonore, mais le son des voitures et surtout, derrière lui ou à côté de lui, mille autres tonalités propres à chaque lieu.

Le site Cartophonies ([cartophonies.fr](http://cartophonies.fr)) monté par le laboratoire grenoblois le Cresson ou le projet radio aporee ([aporee.org](http://aporee.org)) donnent à entendre cette grande variété et cette grande subtilité dans les paysages sonores.

Est-ce qu'aujourd'hui l'une des constantes du marketing sonore passerait systématiquement par la recherche d'harmonie et de mélodie bien tempérée, par exemple à travers une pratique d'un design sonore «harmonieux» cherchant à créer des textures propres pour illustrer un espace urbain particulier, un bien-être relaxant dans un appartement, une ambiance branchée dans un café, un contexte de travail productif au bureau, selon la situation? Est-ce que l'on pourrait dire que la dissonance est rejetée ou exclue de ces contextes sonores?

À ce sujet, et peut-être en opposition à ces tendances normatrices de la consonance, je repensais à une phrase de Duke Ellington qui disait: «la dissonance est notre mode de vie». Pourrait-on voir la recherche de la dissonance comme autant de formes de résistance à un mode de vie qui s'articulerait principalement entre la salle de sport ou de fitness, le bureau de start-up high-tech, l'aéroport, la fête dans un club branché le week-end, le tout en permanence rivé à son écran de *smartphone* et accompagné-e d'une atmosphère sonore individuelle spécifique à chaque situation et qui donc exclurait la dissonance? Est-ce que l'encouragement ou la recherche des dissonances permettraient la production d'autres formes de subjectivités? Y aurait-il une opposition idéologique entre «harmonie sonore» et «dissonance»?

J'ai une grande sympathie pour la notion de dissonance, politiquement, philosophiquement, musicalement, mais il faut savoir qu'elle fait également partie de la panoplie du comportementalisme sonore. Les cartes numériques de transport émettent par exemple un son discordant

pour signifier que l'abonnement doit être renouvelé et, *a contrario*, un «joli» son, bien rond, pour dire que tout va bien. La quête du son parfaitement dissonant, immédiatement répulsif, a par ailleurs fait l'objet d'une abondante recherche militaire et industrielle dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, avant d'arriver aux seuls réellement employés aujourd'hui, le *Mosquito* et le LRAD, à savoir des sons purs calés, respectivement, dans les aigus ou les médiums, et diffusés à une amplitude pour le premier gênante, pour le second dangereuse. Il n'y a pas de ligne de démarcation entre des timbres, des fréquences, des modes qui seraient par nature aux ordres et d'autres qui seraient *de facto* subversives. En d'autres termes, il n'y a pas de bon son ou de mauvais son, pas plus qu'il n'y en a de joyeux ou de triste en soi. Le contexte de diffusion, c'est-à-dire la façon dont on s'adresse à l'écoute, joue un rôle aussi important dans la réception et la signification du son que ses conditions de production. Une musique qui se veut critique, diffusée de façon conventionnelle par des haut-parleurs de supermarché, sera simplement reçue comme de la musique d'ambiance. À Times Square, l'installation sonore de Max Neuhäus (émettant une tonalité fixe depuis des bouches d'aération dans le trottoir) est éminemment harmonique sur le plan acoustique (évoquant des cloches) mais totalement dissonante dans l'espace urbain dans lequel elle s'inscrit. C'est précisément pour cela qu'elle fonctionne si bien, qu'elle constitue une sorte de brèche spatio-temporelle complètement inattendue, un moment onirique ou méditatif qui nous cueille en plein cœur de la modernité marchande, automobile, technologique. Ailleurs, dans un autre contexte social et culturel, dans une toute autre intention, la dissonance prendra la forme d'un concert de casseroles pour exiger la démission de membres du gouvernement. Ou bien, d'un silence soudain, massif, implacable. Duke Ellington a donc mille fois raison lorsqu'il parle de «mode de vie»: la dissonance n'est pas un état de fait, mais un processus. Elle s'inscrit dans une relation vivante, tout comme l'harmonie. Il est très beau qu'Ellington l'évoque, non simplement comme un choix personnel, mais comme quelque chose de partagé, de collectif.

Dans les champs ma foi encore assez nouveaux des *sound studies* (que l'on pourrait traduire par études culturelles du son), il y a eu des discours critiques soulignant le fait de la place hégémonique des hommes (par exemple à travers le focus sur des scientifiques presque exclusivement masculins dans le cadre de recherches sur l'histoire des médias ou des technologies). Il y a donc à présent une nécessité d'encouragement et de développement de

multiplés paroles féministes dans le contexte des *sound studies*. Dans le cadre de ton travail radiophonique que tu développes avec *Syntone*, j'ai entendu récemment un podcast que tu as réalisé avec Étienne Noiseau et qui traite de ces questions. Comment approches-tu généralement les questions liées au féminisme dans ton travail? Que reste-t-il à développer en matière de paroles et de positions féministes? As-tu des pistes concrètes à explorer dans le cadre des études culturelles du son? Est-ce que les hommes ont également un rôle à jouer dans la production de discours et de pratiques féministes?

En tant que chercheuse, mon statut de franc-tireuse et le fait que je suis une femme sont inextricablement liés. Lorsque j'écris ou que je prends la parole, je signifie à la fois que les femmes peuvent le faire, pour ceux qui en douteraient encore, et qu'on n'a pas besoin d'un cadre institutionnel pour être légitimé à penser et à s'exprimer. Dans les deux cas, je m'extrait des rapports de pouvoir et de production traditionnels pour mener mon travail comme je l'entends. Et dans les deux cas, j'ai un travail de légitimation à mener, plus tellement sur le plan intellectuel, mais d'un point de vue économique: se faire payer correctement, c'est contraindre les structures établies à reconnaître que ce que nous produisons représente, pour nous, un coût, et constitue, pour elles, une valeur – et ce, que l'on soit femme ou homme, indépendante ou salariée. C'est exactement le même type de bataille que mène par exemple Tanx en tant que dessinatrice de BD pour que les gens qui lui font des commandes cessent de s'imaginer qu'ils lui font la grande faveur de faire connaître son travail et que ça mérite bien son bénévolat, ou, à l'autre bout de l'échelle des richesses, telle actrice de renom afin d'avoir, pour une présence à l'écran et une importance narrative équivalentes, le même salaire que son homologue masculin. La reconnaissance symbolique ne paye pas les factures et c'est, en réalité, ni plus ni moins que de la condescendance. Dans la production sonore, que ce soit au niveau de la création, des entretiens ou des plateaux, on a cette chance que la discipline est non seulement très investie par les femmes, mais particulièrement active dans la publication de réflexions féministes. Cela n'empêche pas que les structures de pouvoir, dans la radio comme dans le podcast, restent majoritairement masculines, ou que l'accès à la parole demeure lui aussi structurellement inégalitaire. Mais il y a des brèches, de plus en plus nombreuses, de plus en plus visibles.

Les radios associatives accueillent déjà de nombreuses émissions féministes, et l'émergence actuelle du podcast, de contenus réalisés d'abord et avant tout pour le web, permet la multiplication de ces programmes et leur diffusion auprès d'un nouveau public.

À *Syntone*, on est très attentifs et attentives à cette audibilité des femmes, aussi bien dans la constitution de l'équipe de contributrices et contributeurs, que dans la répartition des tâches, la pratique d'une langue inclusive dans nos articles et podcasts, et le choix de ce que nous chroniquons. Bien sûr, le rôle des hommes est fondamental pour parvenir à un bon équilibre comme celui-là. Étienne Noiseau, le fondateur de *Syntone*, avait d'ailleurs mis cela en place avant que je n'arrive et cela a joué un rôle certain dans le fait que j'accepte avec plaisir d'assurer la coordination éditoriale avec lui. De façon plus générale, il me paraît essentiel que les hommes se positionnent comme alliés, non pas en prenant la parole à la place des femmes pour les «aider» à s'émanciper, mais en écoutant ce qu'elles ont à dire, en facilitant cette prise de parole, en se questionnant et en travaillant à cette transformation en commençant par eux-mêmes en somme.

Sur quoi travailles-tu en ce moment? Un projet de recherche spécifique? Un nouveau livre en préparation?

Je m'intéresse à trois émergences, qui s'entrecroisent parfois, mais pas toujours: le design sonore, l'assistance vocale et le podcast francophone. Les deux premiers, dans la continuité de mon travail sur le son dans l'espace public et sur ses usages disciplinaires, le troisième dans ma veille sur la création sonore et radiophonique.

Côté publication, j'aimerais dans l'immédiat transformer en livre le feuilleton que j'ai fait pour *La Revue de l'écoute* de *Syntone* sur l'histoire des faux-semblants radiophoniques – et au-delà, poursuivre l'exploration de l'histoire de la création sonore et radiophonique, qui demeure totalement méconnue.

*«We must become fluid in hearing what is not said»*  
**OOR Records/OOR Saloon: Ein Gespräch mit  
Anna Frei & Franziska Koch**

*www.oor-rec.ch*

Vielleicht könnten wir erstmal versuchen, die mannigfaltigen Aktivitäten von OOR zu beschreiben. Wir befinden uns gerade in eurem Plattenladen in Zürich. Eure Aktivitäten gehen aber weiter als nur Platten zu verkaufen. Könntet Ihr einen Einblick in eure verschiedenen Praxen geben?

### **Anna Frei**

Der Plattenladen war ein bisschen wie ein Trick. Ein Ausgangspunkt, um überhaupt beginnen zu können. Das Schaffen einer Basis. Es war ein Trick und eine langgehegte Phantasie gleichzeitig. Die Phantasie eines Plattenladens, der anders funktioniert als die Plattenläden, wo es sich so anfühlt als ob nur Spezialisten (in dem Fall absichtlich in männlicher Form) willkommen sind. Gleichzeitig war uns ein Anliegen das Begehren auf ein sehr selektiertes aber gleichzeitig offenes und experimentelles Sortiment zu fokussieren, welches sich innerhalb einer Struktur bewegt, die versucht anders mit Spezialisierung umzugehen und damit andere Zugänglichkeiten zu schaffen. Wir arbeiten mit OOR Records (Laden) und OOR Saloon (Veranstaltungen) in Richtung ähnlicher Anliegen. Das Begehren andere Räume zu schaffen, leichte und im besten Falle schwerwiegende Verschiebungen zu erzeugen und als fix erachtete Identitäten zu hinterfragen.

### **Franziska Koch**

Was OOR Records und OOR Saloon verbindet ist der physische Raum und ein inhaltliches Anliegen einer Auseinandersetzung mit Politiken von Klang. Die Idee des OOR war auch die, einen physischen Raum herzustellen, wo wir uns mit Menschen, Materialien und Praxen beschäftigen, die uns wichtig und relevant erscheinen. Eine Art aktiviertes Ladenarchiv. Ausserdem bietet dieser Raum einen intimen Ort wo Austausch möglich wird, wo Diskussionen und Problematiken aufkommen können. Für die Veranstaltungen verwenden wir Begriffe wie Produktionzusammenhang, weil Veranstaltungen immer auch Konfliktpotential in sich tragen. Sind wir jetzt Dienstleisterinnen? Wo kommen unsere Anliegen mit rein? Diese Ambivalenzen sind ja Teil unserer Praxen. Ebenso im Laden. Wie bauen wir uns diesen zurecht, um mit der Idee eines Ladens zurechtzukommen? Ein Plattenladen ist ein Geschäft mit einer ökonomischen Logik. Wir haben eine Genossenschaft gegründet. Wir sind ein selbstorganisiertes Kollektiv. Wir tragen diesen Laden gemeinsam und das ganze Geld das im Laden gemacht wird, fliesst wieder in das Projekt. Wir bezahlen uns keine Löhne. Konkret nehmen wir alle Einnahmen der Verkäufe, um die Grundkosten des Ortes decken zu können. Mit dem Rest werden neue Platten bestellt. Es geht uns darum, dieses Projekt nicht als eine Art abgeschlossene Arbeit, die rein ökonomisch funktioniert wahrzunehmen.

Wir können diese Logik jedoch auch nicht einfach umgehen.

**Anna** Im Grunde können wir uns so tragen, auch weil wir so klein sind. Unser System funktioniert genau für unsere Grösse und für die Anzahl von Leuten, die hier unentgeltlich arbeiten. Wir sind jetzt sieben, manchmal weniger, manchmal mehr. Es arbeiten die meisten circa ein Tag pro Woche im Laden.

**Franziska** Wichtig sind uns in der Organisation auch Fragen im Bezug zur Fragilität vom Kollektiv. Ein Kollektiv ist nie eine abgesicherte Geschichte, es ist konstant temporär. Uns geht es darum, dies stetig zu erkennen, sodass wir uns nichts vormachen und wissen, dass nie alle stetig gleich viel Energie in das Projekt tragen können. Diese ganze Auseinandersetzung ist Teil unserer Arbeit.

OOR Saloon, also die Veranstaltungen die wir machen, sind im Gegensatz zum Laden als Verein organisiert. Dies damit wir Fördermittel beantragen können. Wir brauchen Unterstützungen, damit wir die Leute, die wir einladen, bezahlen können, auch wenn es minimale Ansätze sind. Auch hier ist alles temporär und nicht abgesichert. Das OOR Saloon Kollektiv ist kleiner, stützt sich aber rundum auf ein soziales Netzwerk.

**Anna** Nicht alle sieben Personen vom Laden sind im OOR-Saloon aktiv. Herz von OOR Saloon sind zwischen drei und vier Personen. Die kleinen Veranstaltungen im Laden machen wir selbst. Die grösseren Veranstaltungen ausserhalb funktionieren nur durch ein Netzwerk von vielen Freund:innen und Bekannten, die sich organisch je nach Anlass verschieden zusammensetzen.

**Franziska** OOR Saloon baut auf Kollaborationen mit anderen Menschen, Initiativen, Räumen und Praxen. Verschiedene Formen der selbstorganisierten Zusammenarbeit sind von Anfang an Schwerpunkt von OOR Saloon.

**Anna** Grundidee hinter OOR ist eine Praxis herzustellen, in welcher wir im Hören und Handeln «fluid» bleiben können. *Fluid* heisst nicht opportunistisch. *Fluid* heisst nicht Fähnchen im Wind. *Fluid* heisst für uns, an und durch die verschiedenen Orte und Kollaborationen handlungsfähig zu werden und an diesen genau hinzuhören. Uns ist es wichtig, in diversen Zusammenhängen aktiv zu sein und bewusst Inhalte zu platzieren. Ausserdem ist es uns auch wichtig, dass ein so gesetztes Setting wie der Plattenladen fluid bleiben kann. Dies ist natürlich schwierig umsetzbar und bleibt mehr eine formal erkennliche Idee als eine wirklich radikale Praxis. Wir versuchen im OOR Records zum Beispiel bewusst mit anderen, zum Teil sehr offenen Genrebezeichnungen zu arbeiten (u.a. Feminist Killjoys, Transatlantic Feedback, Floating Body Politics, Concious Erring & Collective Exhuberance, Polyrhythmic Traditions, Her\* Noises etc.). Dies bedeutet, dass eine Platte in verschiedenen Fächern gleichzeitig stehen kann. Es geht

uns darum zu zeigen, dass es keine abgeschlossenen Identitäten gibt und Zuweisungen nie funktionieren, da Identitäten komplexe, gemorphte Konstrukte sind. Eine Platte ist ein sozio-politischer Storycluster, ein Konglomerat aus Geschichte eingebettet in Strukturen und Machtverhältnisse, genauso wie eine Subjektposition es auch ist. Wenn man einen Ort oder ein Genre kreiert, läuft man Gefahr identitär zu werden, Identitäten zuzuschreiben, Ausschluss zu generieren und Verletzungen zu reproduzieren. Das möchten wir mit den Genres abbilden und im OOR Saloon thematisieren. Ganz auflösbar sind Kategorien nie, da wir eine Struktur brauchen, um uns zurechtzufinden, um bezogen zu sein und eine politische Haltung formulieren zu können. Im Falle der Platten brauchen wir natürlich auch ein Tool, irgendeine Form von Ordnung, um sie im Laden überhaupt finden zu können. Identitäten werden ja gerne von aussen zugeschrieben und konstruiert. Dies ist furchtbar, kann aber in seltenen Fällen hilfreich sein, um blinde Flecken zu erkennen und in Bewegung zu bleiben. Es gibt brauchbare und unbrauchbare Feedbacks. Uns wurde zum Beispiel schon der Stempel «elitär» aufgedrückt, es gab Männer, die sich nicht in den Laden getraut haben oder einige der Genres wurden missverstanden und haben jemanden verletzt. Letzteres Beispiel schreit nach Reflexion und Ver/lernen. Also immer die Fragen: Wie hören wir zu? Wem hören wir zu? Wer spricht? Wer klingt? Wie klingen wir? Die politisch-soziale Dimension von Klang (oder *Sound*) ist der zentrale Begriff, der alle unsere Aktivitäten verbindet. Wir bewegen uns stetig im Spannungsfeld intersektional-queer-feministischer Makroszenen-Begehren und aber auch einer sehr heterogenen, an experimenteller Musik interessierter Community/Realität.

**Franziska** Ja, es geht um die politische Dimension von Klang. Es ist eben nicht einfach Sound und alles ist möglich. Wir sind offen, aber eben nicht offen für alles, sondern offen für Bestimmtes. Dies entwickelt sich aus einer langjährigen Praxis heraus. Die Diskurse sind nicht einfach gegeben, sondern wir sind Teil von einer fließenden Diskurserarbeitung.

**Anna** Wir sind «nicht offen für alles»: Genau! Wir sind auch streng. Dies hat damit zu tun, dass wir aus einem Begehren heraus arbeiten und gewisse Dinge einfach nicht mehr machen wollen, Situationen nicht reproduzieren wollen.

**Franziska** Und nicht müssen.

**Anna** Und wenn wir diese Arbeit schon machen, und so viel Energie reinbuttern, ist der Lohn am Ende dieser, dass wir innerhalb dieser kleinen Strukturen (und sie sind ja wahnsinzig klein) im Stande sind kleine leichte Verschiebungen zu erzeugen und andere Räume herzustellen als diese, die wir nicht mehr möchten. Eine kleine Verschiebung gibt jedoch meistens wahnsinnig

viel Arbeit, weil sie mit Aufmerksamkeit und Genauigkeit zu tun hat. Wie sind wir sozialisiert? Wie kriegen wir diese verinnerlichten Parameter los? Wie verhält man sich zueinander in den Räumen? Wer ist anwesend, wer nicht? Wer spielt gerade und wer nicht? Wer ist sichtbar? Wer genau macht den Sound, den wir mögen? Was heisst das, wenn wir in unserer Position dies oder jenes veranstalten? Wie ist das Setting im Verhältnis zum Publikum? Wie lässt sich das alles thematisieren und in eine aktive Praxis umsetzen?

Vielleicht geht es ja genau darum in «kleineren» nicht-mainstream Strukturen umso «strenger» zu sein. Sich klar zu positionieren in welche Richtung man arbeiten möchte, aber auch klar definieren was man nicht mehr möchte.

**Anna** Es gibt Parameter, die man selber innerhalb einer Struktur etabliert. Zum Beispiel veranstalten wir mehrheitlich Events, wo Frauen\*, POC's und/oder Queers auf der Bühne oder hinter den Plattentellern stehen. Wir arbeiten gleichzeitig eng aus der uns umgebenden, heterogenen *Community* heraus. Wir versuchen dies auch auf organisatorischer Ebene zu kommunizieren und zu tun. Wir versuchen die Eintritte im Verhältnis so gering wie möglich zu halten, sodass wir gerade noch *even* rauskommen. Oft zahlen wir drauf. Wir versuchen an Veranstaltungen Settings zu bauen, die Hierarchien befragen. Zum Beispiel gab es am OOR Geburtstag einen DJ- Zirkel unter einer Brücke, wo 5 Frauen auf 8 Plattenspielern und 4 Mixern gemeinsam und gleichzeitig aufgelegt haben, bis wir nicht mehr wussten wer genau spielt. Wir haben den DJ-Gott quasi zum Teufel gejagt! Oder im Walcheturm haben wir zu vierzehnt in einer riesigen Instrumenten-Installation und mit selbstdefinierten und von Pauline Oliveros inspirierten *Scores* 6 Stunden gemeinsam Klanglandschaften erzeugt.

**Franziska** Ja, es ist die Frage der Praxis, die sich entwickeln kann. Es geht darum, eine Position oder eine Haltung einzunehmen. Das was man nicht mehr möchte, kann man beschreiben, aber es gibt auch Zwischenräume. Diese grauen Flächen muss man auch aushalten und thematisieren.

**Anna** Welche Zwischenräume meinst du genau?

**Franziska** Wie kriegt diese angestrebte Haltung einen Körper? Wie kriegt sie einen Ort? Wie kriegt sie ein Leben? In dem heteronormativen Patriarchat, in dem wir leben? Es ist ein Zusammenleben und eben nicht so, dass wir nur aussenden und nichts zurück kommt. Es geht um Verbindungslinien. Zum Beispiel gehen wir an einen Ort und wir wissen, dass es da nicht einfach so ist, wie wir es uns wünschen. Wir müssen versuchen



es irgendwie herzustellen. Zu versuchen, dass wir oder eben unsere Kollaboratorinnen\* die Narration bestimmen. Wir sind immer konfrontiert mit Situationen, die wir nicht möchten. Es sind interessante Orte, aber eben auch konfliktuös. Wie wollen wir zusammen leben? Wie gehen wir miteinander um? Welche Art von Organisation trauen wir uns zu? Wo können wir was einhalten? Wo können wir es nicht? Dies sind manchmal ganze direkte, zwischenmenschliche Dynamiken und sie sind Teil von diesem Ort. Uns ist es sehr wichtig, dass wir immer «Sorge» tragen zu dem, was ist, ohne Kontur zu verlieren. Dieser Ort soll nicht dogmatisch sein oder stagnieren.

Anna Zürich ist eine kleine Stadt. Was ich an OOR wichtig finde, ist dass es eine gewisse Offenheit behält, damit viele verschiedene Leute in dieser Stadt hierher kommen können. Gleichzeitig sehne ich mich nach Räumen wo, explizit die Fragen verhandelt werden, die die Mehrheitsgesellschaft in Frage stellen, «Woke» sind in Bezug auf Gender- und Antirassismuspolitiken und postkoloniale Fragestellungen. Das ist ein Balanceakt. Zu einem kommunizieren wir sehr explizit, dass wir intersektionale queer/feministische Politiken im Bezug zu Soundpraktiken verfolgen und aus dieser Position sprechen und veranstalten. Oft fahren wir eine Art «strategischen Essentialismus», damit wir handeln können. Im Team von OOR Records gibt es jedoch auch Personen, die sich nicht explizit für diese Fragen interessieren. Es ist ein Experiment der Differenz, und es funktioniert bis jetzt sehr gut. Die Zusammensetzung im Laden ist auf dieser Ebene divers. Wir veranstalten auch Konzerte, wo wir an einem bestimmten Sound oder einer Position oder gemeinsamen Praxis interessiert sind, die sich nicht explizit mit diesen Fragen beschäftigt, aber für uns soundpolitische Relevanz hat. Aber wir sind die Veranstalter:innen und verhalten uns dazu, was, wie ich finde, einen grossen Unterschied macht.

In queer/feministischen Theorien gibt es ja viele verschiedene Diskurse, die eben oft in Form von Büchern oder geschriebenen Theorien existieren. Wie artikulieren sich die theoretischen Aspekte mit den praktischen Aspekten in eurer Arbeit mit OOR? Ist es eher intuitiv oder habt ihr konkrete Strategien?

Franziska Ich würde sagen, die praktischen und theoretische Aspekte verbinden sich. Die intuitive Dimension ist immer auch wichtig. Als wir mit OOR angefangen haben, war für uns klar, dass wir mit den Veranstaltungen sehr strategisch mehrheitlich Frauen\* programmieren möchten. Im Bezug zum Laden ist dies heterogener. Es geht auch darum zu merken, ab wann es jemanden wo unwohl wird. Es gibt körperliche und psychische Ebenen,

die mit Erfahrung und der jeweiligen Biographie zu tun haben. Wie formuliere ich dieses Unwohlsein? Es ist uns wichtig, diese Konflikte wahrzunehmen. Anti-Rassismus, Gendernormen in Räumen und Fragen von Repräsentation sind für uns wichtig. Es gibt einen unterrepräsentierten Raum, den wir ganz bestimmt nicht wieder reproduzieren möchten. Und dieser muss definiert werden, ohne dass wir ihn einer Verwertungslogik aussetzen. Unsere soziale und inhaltlich gelebte Praxis, unser Interesse an emanzipatorischen Räumen und grosszügigen Gemeinsamkeiten ist durchzogen von theoretischen Strängen. Durch die gemeinsame Praxis entsteht eine gemeinsame Theorieproduktion. Ich rede nicht von einem akademischen, gesetzten Theorie-Begriff. Theorie heisst Auseinandersetzung. Ich finde Theorie relevant, wenn sie sich als Echo von einer Praxis darstellt.

Anna Lieber *Feedback* als Echo!

Franziska Oder *Delay*?

Anna OOR ist für mich ein Raum der ein Begehren auslöst, welches sich niemals erfüllen oder einlösen lässt in einer heteronormativen patriarchalen postkolonialen Gesellschaft. Und solange dies so ist möchte ich es machen und dann irgendwann vor Erschöpfung einschlafen. Es gibt so viele Ideen und so wenig Zeit. Und es gibt Bedingungen die eine Stadt wie Zürich setzt, mit denen man umgehen muss. An einem Ort wie Zürich ist so etwas wie OOR auf eine gewisse Art überhaupt erst machbar. Das wäre in anderen Städten schwieriger. Wir geniessen eine sehr privilegierte Position. Die Politiken nach denen ich mich sehne sind lange nicht praktiziert. Dafür finde ich es auch wichtig, dass die Praxis die Theorie immer wieder widerlegt, um sich wiederum in die Praxis rückzuspeisen. Da teucht uns grad eine schwarze queere Künstlerin mit Hilfe von Noise, Spoken Word und Verausgabung von der Bühne im Squat *Psychology of Racism*, aber der Raum besteht aus 80% weissen Männern, die wie Pflöcke dastehen. Was machen wir hier gerade? Was reproduzieren wir gerade? Will ich einen Raum, in dem wiederholt ein queerer schwarzer, unterhaltender Körper diese Arbeit machen muss? Und ich bin die Veranstalterin? Um die Gewalt solcher Situationen zu schnallen, brauchen wir die Erfahrung. Begehren ist schön und gut aber hat manchmal nichts, rein gar nichts mit der Realität zu tun. Aber mit Theorie und Praxis – und dies in hauptsächlich nichtakademischen Räumen.

Ich fand den Punkt über der Theorie, die ausserhalb der akademischen Welt stattfinden kann sehr erleuchtend. Nun ihr habt bereits die Problematik, den Gap des Publikums zur inhaltlichen Ebene in einer Stadt wie Zürich erwähnt.

Eure queer/feministische Praxis hat euch auch dazu gebracht, diese Räume stetig zu hinterfragen. Wie kann die Frage der Rezeption verbessert werden?

**Anna** Die Wiederholung von diesem repräsentativen Körper, der die Arbeit trägt, die wir eigentlich selber machen müssten, kann eine Wiederholung von Gewalt sein. Sara Ahmed hat das sehr schön zusammengefasst: «*Those who are, what we are not tend to have no idea what we have to do.*» Wenn das Publikum sich nicht verändert, müssen wir wiederholt die Struktur, in der wir arbeiten in Frage stellen. Dann sind wir zwar weisse Feministinnen, die den Abend veranstalten, reproduzieren aber eine andere Gewalt. Es geht nicht mehr nur um die Haltung, irgendjemandem eine Stimme zu geben, auch wenn wir in einer repräsentativen Welt leben. Diese Position kann genauso Gewalt reproduzieren, und das wollen wir nicht mehr. Aus diesem Grund haben wir uns auch entschieden, gewisse Acts, die zwar toll sind, hier in Zürich nicht zu veranstalten. Und wenn wir sie veranstalten, müssen wir in Kollaboration mit einer Community arbeiten, die im Stande ist diesen Raum herzustellen. Zum Beispiel mit Bla\*sh, dem Netzwerk schwarzer Frauen in der Schweiz, oder Gruppierungen wie zum Beispiel Salon Bastarde oder auch die Zusammenarbeit mit autonomen Veranstaltungsorten oder unabhängigen Researcher\*innen.

**Franziska** Die Zusammenarbeit mit Bla\*sh ist ein schönes Beispiel. Es ist schwierig und bleibt ambivalent, da wir als weisse feministische Veranstalter\*innen agieren. Wir müssen also unseren Raum öffnen, gemeinsame Praxen und Positionen erarbeiten. Mit Bla\*sh haben wir eine für Frauen\* exklusive kleine Veranstaltung im OOR programmiert, wo es um Liebe und Erinnerung ging. Wir haben in enger Zusammenarbeit und sehr präzise den Abend geplant, das *Line-Up* waren schwarze Musiker\*innen und Poet\*innen und es gab eine gemeinsame Poem-Lese-Session. Es geht uns also in diesem Zusammenhang darum, nicht alles bestimmen zu wollen. Wir müssen dementsprechend eine zurückgezogene Position einnehmen können. Es ist manchmal schwierig diese Position zu definieren, da wir letztendlich Veranstalterinnen sind und zum Beispiel die Zugänge zu Fördermitteln haben. Wie gehen wir damit um? Wir möchten also aktiv still werden können.

**Anna** Malhorta und Carillo Rowe haben es in *Silence, Feminism and Power* so gesagt: «*We must become fluid in reading what is not said, or what is actively omitted, to unravel the imperative to domination embedded within any efforts to represent or get to know each other.*»

**Franziska** Zu Silence und der Macht des Zuhörens haben wir oft gearbeitet. Zur Bedeutung von Stille/Silence im

Bezug zu feministischen Geschichten/Praxen und queerer Kritik. Im HEK in Basel haben wir zum Beispiel ein Symposium mit Terre Thaemlitz, Lina Dzuverovic (Her\* Noise Archive), Fender Schrade und Kerstin Schroedinger mit dem Titel *Her\* Silences – On sharing with care, the secrecy of space and acts of silence as socio-political strategies* veranstaltet, wo es um solche Fragen ging.

**Anna** Silencing ist oft ein gewalttätiger Akt, um andere Erzählungen auszuradieren oder zu überschreiben und die hegemoniale Ordnung wieder und immer wieder herzustellen. Audre Lorde hat schöne Worte gefunden, um uns zu lehren, dass uns das Schweigen nicht beschützen kann und die jeweiligen Geschichten von denen erzählt werden müssen, die sie erfahren haben. Sie sagte aber gleichzeitig auch, dass wir uns vor der eigenen Sichtbarkeit fürchten, ohne die wir aber auch nicht im Stande sind zu leben.

Die Stille/das Schweigen kann im Bezug zu minoritären Erzählungen aber strategisch auch produktiv sein, wenn seine Anwendung eine selbstbestimmte, autonome Entscheidung ist, und Mensch sich diese leisten kann. Stille kann als Schutz vor kapitalistischen Verwertungslogiken oder als Verweigerung des Annehmens von hegemonialen Sprach-, Klang- oder Allgemein-Repräsentationen oder normativen Zeitlichkeiten dienen. Maria Guggenbichler und Amal Alhaag haben zum Beispiel in ihrem Live-Radioset vor kurzem im OOR genau darüber gesprochen wie wir Codes strategisch Codes sein lassen, Unverständlichkeit zur selbstbestimmten Erzählung gehört, minoritäre Positionen sich nicht dauernd erklären müssen. Julius Eastman hat es in einem Radiointerview schön gesagt: «*Those who hear, can hear what i'm trying to say.*»

Also wieder die Frage wie wir uns zu Kategorisierungen verhalten? Von Sichtbarkeit? Oder eben gerade nicht? Wie wir mit Genres und Sub-Genres umgehen? Wie offen oder codiert sie sein sollen?

**Anna** Für mich ist der Umgang mit den verschiedenen Genres ähnlich zu denken wie intersektionale feministische Praxen. Es geht eigentlich darum zu versuchen verschiedene Politiken in einem Raum zusammenzudenken ohne Differenzen auszublenden. Wie mische ich jetzt diesen Roots Dub mit einem Impro-Stück der Feminist Improvising Group? Was geschieht da für eine ambivalente Erzählung? Wie bringen wir verschiedene Positionen, vor allem auch über Politiken von Sound in einem Raum zusammen? OOR ist kein «kritikfreier» Raum, kein Raum ist neutral. An den Strukturen muss unaufhörlich gearbeitet werden. Wir stossen immer wieder an Grenzen, weil die Politiken so unterschiedlich sind. Ich wünschte mir manchmal nur darauf fokussieren zu können: Verschiedenste Leute und ihre Zusammenhänge

kennenzulernen und viele viele Gespräche zu führen. 2016 haben wir eine Kollaboration mit der Sideroom aus Amsterdam gemacht. Das Projekt hiess *Speaks with Silence*. Es ging um Weisssein und Sound auch im Bezug zu Zürich und der Schweiz. Es waren gerade Sommerferien, extrem heiss, die Stadt war wie leergefegt. Wir haben in einer sehr intimen Gruppe Workshops, Konzerte, kollektive DJ-Sets, eine Lesegruppe und ein Sleep-Over im OOR gemacht. Wir haben zum Beispiel gemeinsam James Baldwins *Stranger in a Village* in der Letzibadi gelesen. In dieser intimen Form und mit so viel Zeit sind Makro-Auseinandersetzungen möglich die eigene blinde Flecken an die Oberfläche spülen können, die an repräsentativeren Anlässen wie einem Konzert im Walcheturm nicht möglich sind.

**Franziska** Ein anderes Beispiel wäre der Abend *Who takes the Rap?*, der unmittelbar vor der rassistischen Durchsetzungs-Initiative stattfand. Ein Abend zur Geschichte der verschärften Asylgesetzgebung in der Schweiz im Uto Kino in Kollaboration mit Cinenova (feministischer Filmverleih in London). Gezeigt wurde der gleichnamige Film *Who takes the Rap – Immigration* von 1986, der die rassistischen Gesetzgebungen in England thematisiert. Dazu haben wir einen Historiker eingeladen, der über den Abend verteilt, chronologisch die Geschichte und Veränderung der Gesetzgebung in der Schweiz zusammenfasste. Unterbrochen wurde diese Sprechposition von diversen Künstler:innen und Musiker:innen, die Performances eigens zu diesem Thema erarbeitet haben. Sonisch performativ. Nach dem Abend fiel der Begriff *Sonic Edutainment*.

**Anna** Ich wünsche mir von OOR Bildungsformate, die anders funktionieren als die institutionellen, akademischen Formate. Eine gemeinsame, sonische, aktivistische und autonome Wissensproduktion.

Vielleicht kommen wir nochmal zurück zum Klang. Wenn es um queer/feministische und de-koloniale Praxen im Sound und Musik geht, gibt es ja noch sehr viel zu tun. Die historische Avantgarde in der Geschichte von Klang und Musik war extrem patriarchal, homophob und rassistisch: Wir kennen die Geschichte von Pauline Oliveros' Rezeption im Schatten von John Cage oder Julius Eastman's Position im Umfeld der Minimal Music im New York der 80er Jahre. Die Arbeit des queeren afroamerikanischen Komponisten Eastman wird erst seit einigen Jahren aufgearbeitet und ernst genommen. Die

Szenen der Avantgarde waren in dieser Hinsicht sehr konservativ (obwohl sie sich als Avantgarde definiert haben). Autor:innen wie zum Beispiel Tara Rodgers oder Anna Goh haben diese Themen aus queer/feministischer Perspektive in der Geschichte der Musik thematisiert. Wie kommen diese Fragen für euch, wenn es konkreterweise um Klang geht?

**Anna** Klang ist ja immer auch verlinkt mit Performance. Es ist immer eine soziale Interaktion wie Klang entsteht. Klang wird als solches ja immer von Körpern wahrgenommen und kann nicht neutral oder universal sein. Es gibt keinen neutralen Sound: Klang ist immer politisch, das Hören kulturell geformt etc. Die Musikwissenschaften bauen ihre Analysen immer noch entlang einer weissen, europäischen männlichen Geschichtsschreibung und Sprache, einem kolonialen Blick auf das Andere. Sonst gäbe es die Disziplin Musikethnologie ja schon lange nicht mehr! Dies reproduzieren wir alle nach wie vor bis in die kleinsten Poren und vergessen oft ziemlich aktiv, woher gewisse Einflüsse kommen. Ob in der Klassik, dem Techno oder in der experimentellen Musik. Die Diskurse um Cultural Appropriation kommen ja gerade erst seit einigen Jahren in der Schweiz an und werden leider oft auch sehr verkürzt, populistisch und identitär geführt. Im Bezug zum Laden ist dies eine ungelöste Baustelle. Zum Beispiel wie gehen wir mit einer Platte mit somalischem Liedgut aus den 60ern um, welches von einem europäischen Label rausgegeben wurde, das sich nicht um die Rechte der Musiker:innen geschert hat, die Mastertapes ohne Rücksprache verwendet hat, ohne nur einen Rappen an die Künstler:innen und ihre Familien zu bezahlen? Diese Fortsetzung von kulturellen Raubzügen ist gerade wenn es um «nichteuropäische Musik» geht nach wie vor Alltag und geht noch immer unhinterfragt durch. Ein Versuch im Laden ist das Fach «Contextualize Me». Fehler Kuti hat es Giftschränk genannt. Dort versuchen wir – anstatt die Platten aus dem Sortiment zu verbannen – sie in Form von beiliegenden Texten zu kontextualisieren. Das Fach scheitert jedoch aufs übelste an unseren Kapazitäten! Da würden nämlich soooo viele Platten reingehören!

**Franziska** Gleiche Fragen stellen sich ja auch, wie wir mit Klang arbeiten. Wie verwenden wir welche Klänge? Wie sind sie kontextualisiert? Wir wollen ja auch nicht einfach nur Musik, die in Europa entstanden und produziert worden ist im Laden verkaufen.

**Anna** Abgesehen davon, was genau ist europäische Musik? Was bedeutet eine Zuschreibung wie african electronic music? Ohne Blues kein Punk. Ohne Kraftwerk kein Detroit Techno. Ohne Queers of Color kein House, kein

Techno. Wir verweigern die Fächer in Nationalitäten zu unterteilen. Eine Grosszahl von Plattenläden verwendet nach wie vor Begriffe wie «World Music» oder benennt die Fächer nach Ländern und Kontinenten. Johannes Ismael Wendt hat den Begriff «Sonic Delinking» verwendet, wo er die Hör- und Dekompositionsarbeit beschreibt, die wir angehen müssen, um uns von der kolonialen sonischen Landkarte zu trennen. Dafür müssen wir uns jedoch der Machtstrukturen des Klangs erst bewusst werden. Ich träume ja schon lange von einem DJ-Set, welches zu jedem Track eine historische Kontextualisierung miteinbaut, Einflüsse und Verbindungen aufzeigt. Der Tanz wäre nonstop unterbrochen.

Es stellt sich auch die Frage von Stimmen. Klänge sind auch Stimmen. Welche Stimmen werden gehört? Welche Stimmen werden nicht gehört? Wie kann man also soziale, kulturelle und politische Fragen durch das Hören hinterfragen?

**Anna** Vielleicht wenn wir Pauline Oliveros zu Hilfe rufen, die sagt, dass Zuhören ein aktiver, politischer Akt ist! Wenn ich ihre Idee des *Deep Listening* auf eine intersektionale-feministische Praxis überschreibe, die sich darin übt alles im Raum gleichzeitig zu hören, den gesamten Raum zu hören. Also auch soziale Beziehungen und Machtungleichheiten zu hören und mich darum beginne anders zu ihnen zu verhalten. Das würde auch miteinschliessen, dass ich meine Position nicht permanent verständlich machen muss und trotzdem wahrgenommen werde.

Wenn man weiter in den Diskurs der Politik geht, möchte ich gerne auch über die Schweiz spezifisch reden. Die Musikförderung in der Schweiz ist ja mit ziemlich limitierten musikalischen Kategorien getrennt: Jazz, Rock/Pop, klassische und zeitgenössische Musik und ab und zu auch folkloristische Musik. Diese Kategorien sind per se extrem problematisch und oft weit entfernt von der Realität der verschiedenen Klangpraxen, die man im Feld heutzutage beobachten kann. Neben diesen hoch problematischen Kategorien ist die Musik in der Schweiz oft depolitisiert: Jazz-Musik beispielsweise, die damals eine widerständige und emanzipatorische Praxis war,

ist heute sehr oft harmloses Entertainment geworden. Es geht ausserdem um individuellen Erfolg in einem bestimmten Markt, den eine Art Meritokratie von einzelnen Künstler:innen in Form der individuellen Heroisierung antreibt. Machtverhältnisse oder Intersektionalität sind grundsätzlich sehr selten thematisiert innerhalb von Musik Szenen und sowieso kein Thema bei der Kulturförderung. Wie sieht ihr diesen Aspekt?

**Franziska** Du sprichst genau das an, warum wir diesen Ort gegründet haben. Es kommt von dem Bedürfnis heraus etwas zu machen, was fehlt. Diese Problematiken, die du anspricht, existieren nicht nur in der Musik, sondern auch in der Kunst. Die selbst-organisierten Räume, die sich mit sozio-politischen Fragen auseinandersetzen, sind gerade wieder einer Kritik, welche sich der Mainstreamlogik der verwertbaren Kunst verschreibt, ausgesetzt.

**Anna** Ja, es wird gesagt, dass es keine Kunst ist, sondern soziale Arbeit!

**Franziska** Die Kulturförderstrukturen und Geldgeber:innen sind in der Machtposition zu entscheiden, wer Geld bekommen darf oder nicht. Diese Abhängigkeit aus der Perspektive von selbst-organisierten Räumen ist natürlich sehr problematisch und widersprüchlich. Im Sound & Musik Bereich würde ich dir Recht geben. Aus der Perspektive der Kulturpolitik werden die Problematiken, die du beschreibst gar nicht adressiert.

Weiterhin, finde ich problematisch dass es momentan im Feld von Klangpraxen und Musik in der Schweiz wenig Platz für Postkoloniale, Queer/feministische, Critical Whiteness oder andere ähnliche emanzipatorische Perspektiven gibt. Es wird im Grunde genommen nicht viel mit diesen Perspektiven gedacht, sehr wenig Platz für die Entwicklung von Diskursen gelassen, obwohl diese Fragen im Bezug auf Klang und Musik sehr relevant sind. Grundsätzlich scheint es mir, das es in der Schweiz eine Kultur der (selbst)kritischen Diskurse in fast allen Bereichen fehlt und nicht ermuntert

wird. Ich habe letztens einen Blick in die Philosophischen Institute von Universitäten in der Schweiz geworfen und war erschrocken, wie wenig die aktuellen Strömungen der zeitgenössisch-kritischen Philosophie oder soziale Theorien vertreten waren, ausser ein paar Ausnahmen (die Arbeit von Patricia Purtschert in Bern beispielweise) sieht es leider schweizweit nicht sehr gut aus.

**Franziska** Die Frage der Institution ist wichtig zu diskutieren. Die ganze Neoliberalisierung von Bildung hat ja dazu geführt, dass kritische Inhalte innerhalb eines marginalisierten Rahmen generiert werden. Die Hochschulen oder Universitäten möchten sich vermehrt innerhalb ihrer Statusgeschichte positionieren und eine «nicht so genannte, wobei sehr ideologisierte» ökonomische Position repräsentieren. Das sich daraus herleitende überbordende Management, welches sich in die Logik der Optimierung und Verwertbarkeit hineinsteigert, ist ein Selbstläufer und beschäftigt sich letztendlich nur noch mit sich selber. Es ziehen viele Leute, die mit kritischen Diskursen arbeiten weg von der Institution, weil es einfach nicht mehr geht: Ihre Arbeiten kommen nicht mehr mit der Institution zusammen. Diese Art von marginalisierter Arbeit muss also gemacht werden, weil die Institution diese gesellschaftliche Aufgabe nicht mehr übernimmt.

Es ist aber die Verantwortung der Institution, diese Strömungen zu repräsentieren. Also nicht nur hauptsächlich, aber zumindest einen kleinen Raum für kritische Diskurse und Positionen offen zu lassen.

**Franziska** Wenn die Institution selber diese Arbeit nicht mehr machen will und sagt: Aha, es gibt ja diese anderen Orte, die sich den marginalisierten Thematiken annehmen, dass heisst, sie sollen es für uns machen. Die Institution selber müsste aber ihre Arbeit mitleisten. Das ist wie bei der *Diversity* Frage. Die Institution hat den Auftrag sich um *diversity* zu kümmern, sie erfüllt aber selber keine *Diversity*-Politik, sondern beauftragt eine *Diversity* beauftragte in der Institution marginalisiert zu arbeiten. Das ist ein innerer Widerspruch, der einfach nicht aufgeht. Selbstkritischer Diskurs ist im Bezug zur Institution sehr konfliktuös geworden.

[Das Aufnahmegerät wurde pausiert, und die Diskussion ging weiter ohne aufgenommen zu werden. Das Gerät wurde ein paar Minuten später wieder eingeschaltet.]

**Anna** Terre Thaemlitz hat ja mal den Begriff Respekt demontiert. Sie meinte «*I'm not interested in Respect, because Respect has to do with power sharing.*» Also Respekt gedacht als Form des Teilhaben-Wollens an einer Macht, die auf Ausbeutung beruht. Vielleicht geht es gar nicht darum, an dieser Macht teilhaben zu wollen. Wie ist es dann, wenn man Strukturen schafft, wo man tatsächlich aufeinander hört, ohne sich ganz und gar verstehen zu müssen? Räume, in denen wir gar nicht sichtbar sein müssen, die üblichen Formen von Repräsentation nicht greifen? Sichtbarkeit geht ja immer auch den Kompromiss ein, eine Sprache sprechen zu müssen, so zu klingen, wie wir es gar nicht wollen. Wir wünschen uns OOR als einen emanzipierten Raum, wo wir uns diesen Repräsentationen entziehen können, wenn wir es wollen. «*Keep it in the ground*» wie Donna Haraway so schön sagt.

Artiste sonore et chercheur, **Gilles Aubry** évoque dans cet entretien plusieurs enjeux de son travail de terrain et de ses recherches au Maroc qui se déclinent sous de nombreuses formes et dont l'exposition collective *Communisme des Ondes* présentée en mars 2018 à Marrakech concrétise une première étape.

*www.earpolitics.com*

On évoquait, juste avant de débiter cet entretien, une manière de dépasser le langage... Dans ton projet actuel de recherche au Maroc, pourrais-tu évoquer ton approche et ta méthode de terrain?

### Gilles Aubry

La question du langage se pose dans le cadre de mon projet au Maroc, car j'ai à faire à des gens qui parlent différentes langues, telles que le dialecte arabe marocain *darija*, ainsi que différents dialectes berbères, notamment le *tamazight*, et parfois le Français aussi. Je me suis retrouvé concrètement dans des situations où j'étais assis avec différentes personnes dans des coopératives. J'avais envie d'étudier leur chants, de les enregistrer, en tout les cas d'interagir autour de cette pratique de la poésie chantée. Or souvent, ces personnes ne parlent pas français, donc nous n'avons pas de langage en commun et, bien que je travaille avec une assistante qui pouvait parfois traduire certains échanges, je passais beaucoup de temps à être assis sans rien comprendre de ce qui se disait. J'ai essayé de faire quelque chose de cette expérience mais forcément, cet aspect a ses limites: on a envie de parler avec les gens, et puis il est aussi nécessaire de comprendre ce qui se dit. Je me suis donc concentré sur cette idée de l'intimité de l'écoute, ou du son, de ce que l'on pourrait qualifier de *sonic intimacy* en anglais. Une approche qui concerne l'affect, et qui résulte du fait d'être proche d'une personne malgré le fait que l'on ne se connaisse pas: On se rapproche dans l'écoute, mais aussi simplement dans le fait de partager du temps ensemble. Cette question de l'intimité de l'écoute est un des thèmes qui m'intéressent dans ma recherche. Il s'agit aussi de faire des films ou des pièces sonores basés sur ce type de recherche en essayant d'éviter au maximum le recours au langage, à la parole en fait, et ainsi d'utiliser d'autres registres du son enregistré (ou de l'image) et d'évaluer comment il est possible de travailler avec ces éléments sans que cela devienne objectivant ou exotisant. J'essaie de trouver des stratégies qui jouent sur le côté sensuel du son et de l'image tout en développant un côté discursif. Ceci devient possible grâce au montage et à la mise en relation de certains sons avec certaines images. C'est un peu ça que j'essaie d'explorer, un va-et-vient entre un type d'approche sensuelle au matériau et puis, une réflexion qui passerait quand même forcément par le langage. Dans le cas de ce projet au Maroc, il y a une nécessité de traduire certains chants, mais la question se pose, lorsque je les recontextualise dans un film par exemple, de mettre de côté les traductions sous formes de sous-titres, de manière à laisser à l'auditrice ou à l'auditeur la possibilité de percevoir ces chants enregistrés non pas uniquement comme du texte mais comme un tout faisant partie d'une forme de discours. Le texte est néanmoins important dans ce contexte, lorsqu'il évoque une mémoire orale de la famille, de la communauté, de la personne ou de la tribu.

Est-ce que l'on pourrait dire que, d'une certaine manière, à l'écoute de ces chants, une oreille extérieure pourrait développer une forme d'imagination sonore, sans forcément comprendre le sens des chants enregistrés, mais en se confrontant à des sonorités qui pourraient déclencher des mécanismes imaginaires?

Oui, de toute façon, mais c'est un peu le cas avec n'importe quel montage sonore. Même s'il y a du texte, on peut toujours entendre au-delà des sons eux-mêmes, avec son propre bagage auditif. C'est un processus qui est toujours actif. Le problème est que, dans ce contexte marocain, ce genre d'approche a une histoire, et une histoire problématique, c'est-à-dire une histoire coloniale. Par exemple, tout ce qui est de l'ordre de la projection de l'imagination euro-centrique peut être problématique. Dans ce cas, on peut très vite arriver dans une forme de fantasme ou de désir colonial, c'est à dire par exemple s'imaginer une population berbère-amazigh un peu idéalisée en quelque chose de primitif, tel que «le bon sauvage». Il y a plein de clichés que l'on connaît par rapport à ça et c'est donc un des dangers auxquels on est confronté, du moment que l'on recourt trop à l'imagination de l'auditeur(trice). Il y a un chaînon qui manque et il s'agit donc de témoigner d'une certaine réalité sur place. Entre ces deux extrêmes, c'est-à-dire une approche qui consisterait à tout expliquer, à tout commenter, à tout contextualiser dans les moindres détails, et puis une approche que l'on pourrait qualifier de «musicale», où l'on se dirait: peu importe où l'on se trouve, ce sont juste des sons que l'on peut avoir plus ou moins de plaisir à écouter, et bien, il y a des entre-deux, une approche qui considère le son comme discursif. À travers le montage, on peut arriver à une approche discursive mais pas seulement sous forme de paroles: plutôt à travers les aspects matériels, grâce à la distribution des voix et à certaines choses qui peuvent être suggérées à travers le rapprochement entre différents sons. Il devient alors possible de construire un langage, un discours, qui ne fonctionne pas qu'avec les mots mais avec l'espace, avec les corps, avec les voix, au-delà de leur contenu sémantique: la voix comme corps. Mais il y a aussi des éléments non-humains: des sons de la nature, de l'environnement, d'animaux, de plantes, des résonances, des échos, liés en partie au travail des humains dans ce genre d'environnement. Là aussi, il y a un enjeu, et des aspects ambigus qui caractérisent mon approche dans ces contextes.

Est-ce que le montage serait donc ta principale stratégie pour agencer tes enregistrements,

ces matérialités sonores, tout en orientant ta position ou ton rôle de preneur de son dans un contexte spécifique?

Le montage deviendrait ainsi un outil permettant d'interroger les problématiques que tu évoquais avant, notamment en rapport à des imaginaires sonores qui pourraient se rattacher à des positions coloniales ou des clichés de représentations exotiques que peut avoir un·e auditeur·trice occidental·e?

Oui, le montage est un des outils possibles. Mais ça dépend de comment il est fait. Si on fait du montage d'une certaine façon, on peut aussi tomber dans une forme de composition orientaliste qui aurait le même problème en reprenant ce fantasme européen sur ce que sont les autres, les indigènes ou les nord-africains dans le contexte du Maroc. Le montage permet d'articuler des éléments, mais encore faut-il trouver des stratégies pour aller au-delà de l'approche formelle de la composition.

Est-ce que tu as justement développé, au fil des années, des stratégies spécifiques qui te permettent d'approcher ou de contourner ces problématiques?

Il y a des pistes en tous les cas. Des techniques que j'ai apprises à travers une pratique de la déconstruction du discours d'une part, ou de l'audio-visuel, mais aussi des approches basées sur des stratégies matérielles. Je parlais d'espace, de corps, de voix: c'est une approche spatiale des choses. Même si c'est moins évident que par l'image, le son aussi, enregistre l'espace. On peut ainsi construire un discours spatial avec les sons. Il y a en outre l'aspect de la matérialité du son, c'est à dire le côté tactile de certains sons qui se rapportent à la matérialité des corps, des espaces, de l'architecture, de l'environnement. On peut organiser toutes ces voix (qui ne sont pas uniquement humaines) en essayant de ne pas être qu'arbitraire, mais en se référant à des observations que l'on peut faire sur le terrain. Tout cela crée un discours qui n'est pas basé uniquement sur la parole, et qui est donc certainement ambigu, mais qui a le mérite de dépasser une composition uniquement basée sur des critères formels. Il s'agit de ne pas juste assembler des sons qui vont bien ensemble, ce qui est souvent l'approche des gens qui font du *field recording*: mettre des sons ensemble, par exemple une base un peu drone, en ajoutant par-dessus des éléments rythmiques. C'est vrai que les sons s'attirent les uns les autres, et il n'est bien sûr pas interdit de travailler comme ça. Mais dans mon cas, il s'agit de dépasser cette approche et d'essayer de montrer qu'il n'y a pas que des aspects formels dans le

montage sonore. Quand je parle de matérialité, il s'agit aussi de travailler avec différents médiums. Par exemple l'enregistreur, mais je peux travailler aussi avec d'autres sources: des sources d'archives, de radio, de film ou simplement des choses enregistrées par d'autres gens. Et, lorsque l'on commence à les combiner ensemble, ça crée un dialogue entre différentes subjectivités et historicités. Dans le contexte du Maroc, il y a beaucoup de choses qui existent notamment du point de vue colonial et avec lesquelles on peut travailler. Par exemple, j'ai retrouvé un film qu'un Français avait tourné en amateur dans les années 50 dans l'Atlas. Ce film était présenté au Musée de la photo à Marrakech. Je suis donc allé le re-filmer là-bas, parce qu'on y voit les mêmes espaces que je traverse et que j'ai filmés ou enregistrés après-coup en 2017. Cette référence montre que je ne suis pas le premier à passer par là et qu'il y a d'autres gens qui ont eu le désir de faire des images dans ces contrées. Dans le cas de ce film amateur des années 50, c'est clairement colonial: il y a une voix off très problématique par-dessus. Et puis [dans la version re-filmée par Aubry dans le musée de la photo à Marrakech] il y a aussi un public: on voit des touristes dans le musée, donc tout ça commence à créer des relations: on est pas en terrain inconnu, on se rattache à une certaine histoire de la représentation d'un lieu comme celui-là. Il y a un rapport entre la représentation historique et un certain public qui va avec ce genre de document. Donc que faire par rapport à ça? Comment se positionner et amener de la complexité? Il s'agit de «redistribuer le sensible», comme dirait Rancière. Si l'idée est que l'on n'adopte pas un regard ou une écoute à sens unique, il faut essayer de trouver des moyens d'activer un potentiel d'action, de «(se) donner un pouvoir d'agir» d'une certaine manière [Aubry évoque le terme d'*agency* en anglais, agentivité en français]. Donc être dans une position où l'on est en mesure d'agir. C'est un des enjeux de mes travaux et de mes recherches, vu que cela concerne la redistribution du pouvoir. Il s'agit de montrer que les gens sont en partie maîtres de leur vies, de leur monde, de leur destin, que tout cela est réel et que ça mérite d'être représenté, ou montré, ou rendu, mais à travers ce filtre subjectif qu'est un observateur tel que moi sur le terrain. Cela dit, je me veux aussi participant, donc il s'agit de ne pas seulement documenter mais de m'impliquer sur place. Or, cette implication, cela m'a pris un moment à la comprendre. Ce n'est pas une implication de type «humanitaire» où tu apportes je ne sais quel savoir ou ressource pour améliorer la vie des gens, ce qui serait prétentieux et problématique. Dans mon cas, il s'agit d'un rapport au microphone, à l'enregistrement. Je reviens plusieurs fois sur les lieux visités et je fais écouter les enregistrements aux gens sur place, donc il se crée une espèce de continuité. Les gens que j'ai enregistrés se reconnaissent et une confiance s'installe. Après, c'est aussi intéressant de voir comment ils/elles perçoivent d'une part les enregistrements mais aussi ma présence, le rôle du microphone. Parfois, on arrive au point où les gens demandent à être enregistrés, et là tu te rends compte que tu n'es plus seulement un observateur



neutre (ce en quoi je ne crois pas) mais que tu as un rôle dans situation qui potentiellement est transformative pour tous les participants. Il y a une forme d'échange qui est assez subtile, non pas tellement verbal, mais qui se concrétise dans une espèce d'intimité, de confiance mutuelle, dont les enjeux ne sont pas définis verbalement.

Lorsque tu intervies en tant qu'artiste sonore suisse au Maroc, mais aussi lors de tes précédents voyages aux Indes ou en Afrique, tu agis sur le terrain à travers ta propre subjectivité mais en même temps tu représentes malgré toi une figure qui peut être problématique, celle d'un homme occidental dans un pays avec une histoire coloniale dans le cas du Maroc. Tu as évoqué tes réflexions autour du rôle du «preneur de son» et des rapports avec les gens que tu enregistres. Mais je crois que ton travail est aussi l'occasion d'une tentative de positionnement auto-critique par rapport à cette figure de l'artiste sonore occidental que tu représentes, avec sa technologie, sa technique (dispositif de prise de son, micros, enregistreurs) et étant «de passage» dans les pays visités. Que représente cette dimension pour toi?

Cette dimension est importante. Maintenant il faut voir comment elle peut se déployer, car il y a un nombre d'enjeux qui sont évidents et d'autres qui sont peut-être plus complexes. En fait, je n'ai pas terminé ce processus de réflexion. Mais l'idée est de réfléchir sur ses propres privilèges. Souvent, on a tendance à d'abord réfléchir à des injustices faites à des minorités, que ce soit aux sujets subalternes, colonisés, ou à d'autres minorités. À l'intérieur du Maroc même, il y a déjà des différences entre les groupes de population. Typiquement, la population berbère se conçoit comme victime de l'état, d'un processus d'arabisation lié à la politique nationaliste jusqu'à très récemment. Donc on n'arrive pas en terrain neutre où il y aurait une population homogène. Et puis, après, il s'agit justement de réfléchir à ses propres privilèges et à leur redistribution: voilà l'enjeu. Donc essayer d'aller au-delà de ce qui a finalement été beaucoup fait, c'est-à-dire de dénoncer certaines injustices, qu'elles soient de l'époque coloniale mais aussi plus récente, à travers la globalisation comme une possible extension du régime colonial. La stratégie adoptée par beaucoup de personnes consistait à se faire l'écho d'injustices sociales. Il y a un enjeu tout aussi important qui est plutôt dans la

remise en question de soi-même à travers l'idée de *critical whiteness*. Il ne s'agit alors pas seulement de demander aux opprimés comment on peut les aider, mais plutôt de se demander comment on peut s'aider soi-même à faire moins partie d'un système d'oppression. Et là, c'est plus difficile, dans le sens que c'est plus indirect. Sans tomber non plus dans l'auto-flagellation outrancière, il s'agit plutôt de développer une pensée qui permettrait de remettre en jeu la distribution du potentiel d'action. Cela peut autant concerner des pratiques démocratiques que des questions de représentation: Par exemple, comment des images ou des sons fonctionnent à l'intérieur des ces mécanismes? Concrètement, il s'agit aussi d'articuler des questions autour de formes de collaborations, de participations, à quel moment essayer de favoriser «d'autres voix». Ce sont les choses que j'essaie d'explorer au Maroc, notamment à travers la collaboration avec des artistes ou d'autres chercheurs-euses ou activistes sur le terrain, ce qui ouvre des portes intéressantes.

Ce projet de recherche au Maroc se décline en une série de créations artistiques différentes. Un exemple récent est ton installation présentée à la galerie Frise à Hambourg et qui s'intitule *Communism of Waves*. Peux-tu essayer d'expliquer un peu ce titre mystérieux?

*Waves* vient de mon intérêt renouvelé pour la radio en général, plus spécifiquement en résonance à mes lectures de Douglas Kahn et de ses théories sur la «radio naturelle» où la radio n'est plus simplement présentée comme une technologie humaine, mais aussi comme un phénomène qui existe à l'état «naturel», dans la magnétosphère, et qui existait donc avant l'invention de la radio par les humains. C'est intéressant, car ça vise à déconstruire cette division entre nature/culture ou humain/non-humain et c'est en soi-même stimulant. Ensuite, la radio est fascinante car il y a ce côté immatériel des ondes magnétiques et non pas sonores, c'est extra-sensoriel, on ne peut pas les percevoir en tant qu'être humain en principe (quoi qu'il y ait certaines personnes qui prétendent en être capables). Mais disons qu'a priori, un être humain n'a pas naturellement la capacité de détecter ces ondes. Ces questions ouvrent tout un potentiel par rapport à ce qui m'intéresse, c'est-à-dire au son, à l'écoute et donc à la radio comme une forme d'extension. La radio (naturelle) ouvre un espace hertzien, mais aussi imaginaire, vu qu'elle invoque des dimensions surnaturelles, des croyances, des prières, la *baraka* dans le contexte marocain, et beaucoup de choses qui pourraient s'y rattacher. En fait, sur le terrain au Maroc, lorsque j'ai évoqué le terme de «radio naturelle» sans trop l'expliquer, les gens y étaient assez réceptifs, ce qui m'a montré qu'il y avait quelque chose à creuser. J'en suis toujours au début, mais ça s'est concrétisé dans cette installation à Hambourg sous la forme d'un

assemblage d'antennes de radio télescopiques avec des tiges d'orge que j'avais récupérées après les moissons dans une oasis au Maroc. Voilà donc quelque chose de formel dans le sens où ces tiges s'accordent parfaitement avec ces antennes, mais évidemment ça n'est pas anodin, vu qu'il s'agit d'assembler un objet à connotation technologique avec un autre objet à connotation naturelle et ainsi d'observer ce que l'assemblage des deux pourraient évoquer chez les gens, tant dans la réflexion de la division nature/culture mais aussi sur la possibilité qu'un dispositif comme celui-là puisse être un espèce de capteur ou d'émetteur/récepteur d'ondes de nature indéterminée. Il s'agirait de se prononcer sur la possibilité que cet objet puisse servir de relais ou de borne entre différents mondes, et évidemment, le contexte artistique se prête bien à faire ce genre de proposition. On est pas obligé de tout argumenter et on peut laisser la chose ouverte. Je trouvais donc pertinent, comme premier «*statement*» de ma recherche au Maroc de proposer quelque chose d'ouvert, d'assez intrigant et provoquant. Pour revenir au titre de l'installation, le terme «communisme» est là par rapport à cette idée de redistribution, de collectif, de communauté et non pas solidement relié au communisme comme idéologie, comme mouvement historique, mais plutôt dans la nécessité de repenser le collectif, notamment au delà de l'humain. D'autres, comme Donna Haraway, appelleront ça cosmopolitisme. Cette idée se rattache à des discours qui sont intéressés à étendre ou à ré-examiner des notions comme la personne, l'individu, l'intentionnalité, et à les attribuer à des entités qui ne sont pas humaines. Il y a une effervescence par rapport à ça qui mène à de nombreuses spéculations. Pour un artiste, je trouve que cela pose des questions qui sont justes, plus spécifiquement autour des problématiques environnementales et de l'anthropocène. Mais aussi, plus fondamentalement, il s'agit de questions philosophiques qui se demandent pourquoi le monde serait-il vraiment comme on nous explique qu'il est.

Ces questions tournent  
sensiblement autour de ce  
que l'on pourrait qualifier  
des «politiques de l'écoute».  
Pourrais-tu expliquer comment  
tu interprètes ce concept  
(ton site internet se nomme  
earpolitics) à travers ta propre  
subjectivité?

Au départ, pour moi, le concept de «politique de l'écoute» est venu de mes lectures concernant les questions culturelles de l'écoute. Typiquement, Jonathan Sterne nous expliquait que l'écoute n'est pas seulement un sens avec lequel on naît, donné uniquement physiologiquement. L'écoute est donc aussi un phénomène construit culturellement, qui se spécialise, qui s'éduque, qui s'affine dans différentes directions, tout comme le regard ou la pensée. L'écoute n'est donc pas plus neutre que le langage

ou la vision. Ecouter, c'est déjà interpréter, distribuer, redistribuer les voix: qui est entendu? qui ne l'est pas? Cela concerne donc aussi la possibilité d'agir, mais aussi la distribution du sensible pour revenir vers Rancière. Il s'agit également d'aller au delà de l'expertise. Pendant mon master en *Sound Studies* à Berlin, il était souvent question de devenir un «expert de l'écoute». Avec le temps, il m'a semblé nécessaire de questionner cette idée. Proposer une «in-expertise de l'écoute» ouvre un espace d'expression à différentes subjectivités. En outre, on peut aussi charger l'écoute d'une dimension affective. Ce qui me semble important, c'est de redonner de la place à l'affect: nous ne sommes pas juste en train d'échanger des informations et des signes mais nous sommes aussi et surtout des êtres sensibles.

THE TYRANNY OF STRUCTURE

inner  
memories  
are  
empty  
i am  
trying  
to remember  
how to  
avoid  
the void

it is everything  
for nothing  
an empty  
space  
between two life forms  
as epidemic as stupidity  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselves  
we are only ourselve  
we are only ourselv  
we are only oursel  
we are only ourse  
we are only our  
we are only ou  
we are only o  
we are only  
we are onl  
we are on  
we are o  
we are  
we ar  
we a  
we  
w

**Unperfect Radio**, la radio liée à l'espace d'art lausannois Urgent Paradise, est constituée d'Ascanio Cecco, Magali Dougoud, Stéphanie Rosianu, Léonie Vanay et Myriam Ziehli. L'entretien prend ici la forme d'une discussion où les participant·e·s évoquent leurs pratiques de la radio indépendante, s'interpellent et se coupent parfois la parole dans un dialogue polyphonique croisé.

*unperfectradio.ch*

Vous avez développé votre propre radio indépendante: Unperfect Radio. Pourquoi ce désir de créer sa propre radio? Comment se sont passées vos expériences radiophoniques depuis les débuts jusqu'à maintenant? Que représente la radio pour vous?

— Alors du coup, c'est quelqu'un de l'équipe<sup>1</sup> qui a dit: faisons une radio!

— Oui, il avait déjà une pratique radiophonique et il a eu l'excellente idée de créer une web-radio liée à Urgent Paradise et on la continue aujourd'hui. Il faisait des matinales hebdomadaires tous les mardis dans différents lieux. Ici, dans des cafés, dans son lit. Puis il y a eu les *Goes to*<sup>2</sup> où on était invitées<sup>3</sup> dans d'autres endroits. Et les événements spéciaux comme *le Syndrome du Cri*, *Colloque sur le Hurllement*, premier événement radiophonique dans nos murs fin 2014. Tout l'événement avait été transmis en direct avec des pièces sonores et des interviews des invités. On s'est familiarisées gentiment avec le médium parce que ça n'était gagné ni pour ce qui est de la technique, ni pour ce qui était de prendre la parole en public. On a dû trouver notre manière de faire, beaucoup influencée par sa manière de faire, mais avec nos propres codes.

— Le fait de créer une radio qui serait liée à un espace d'art, c'est aussi l'idée de chercher à créer des formes d'archives autres que visuelles. Après on a été invitées dans d'autres cadres, mais la radio a aussi sa place ici pendant les expositions et les résidences, où on la met à disposition des artistes qui peuvent faire des propositions.

— Le nom, il est venu comment?

— On avait déjà l'idée qu'on n'était pas vraiment une radio, alors c'est une sorte de mise en garde pour dire que ça ne serait pas parfait.

— C'était aussi pour se détendre.

— Il y a aussi la question d'anti-zapping. L'envie de développer le temps d'écoute, on ne peut pas vraiment écouter juste cinq minutes pour comprendre de quoi ça parle.

— Ça ne veut pas dire qu'il faut écouter

religieusement, mais on imagine des choses longues anti-rentables.

— Il y a une impossibilité de tomber par hasard sur quelque chose.

— Ouais. C'est une web-radio, du coup on donne des rendez-vous pour les directs, sinon c'est des podcasts.

— On a eu une seule expérience de FM avec du H24<sup>4</sup>, c'est un autre format, une autre dynamique, il faut prévoir, il faut remplir, mais pour nous l'idée n'est pas forcément de remplir du temps mais juste de laisser le temps passer.

— Ce n'est pas vraiment des émissions mais plus des pièces radiophoniques.

— Mais aussi parfois des émissions.

— C'est intéressant de faire un va-et-vient entre ces manières de faire, c'est vraiment différent la manière dont l'onde est travaillée, c'est beaucoup plus ouvert que ce qu'on imaginait au début.

— Il y a l'idée de rendre d'une certaine manière les arts visuels à la radio avec des visites guidées, des descriptions de pièces, des lectures liées aux expos pendant les finissages par exemple.

— Il y a deux ans on avait un projet autant visuel que sonore avec une ouverture au public et aux auditeurs<sup>5</sup>. C'étaient des petits sets, des studios de diffusion créés par des collectifs invités. Il y avait des studios en mode interview, un coin *chill*, une tente, un bus de camping et une scène de concerts, quelqu'un était aussi plus nomade, satellite.

— C'était la forme la plus poussée, pas forcément aboutie, de la forme d'exposition visuelle et sonore, à voir et à entendre en même temps avec un direct et des podcasts ensuite. L'espace était fait de plein d'autres choses, ainsi il n'était pas seulement activé par nous.

— C'était important de ne pas devoir demander le silence, il fallait aussi des interactions sonores avec l'environnement.

— On ne voulait pas des émissions hermétiques.

— On avait aussi un chariot en mode plateau télé, une régie mobile qui se déplaçait, qui tournait.

— Au niveau technique on essaie toujours d'être le plus léger possible et mobile, une valise, un diable, un chariot.

— La radio ne représente pas seulement un médium

<sup>1</sup> La radio a été créée en 2014 quand l'équipe de l'espace d'art Urgent Paradise était composée d'Andrea Marioni, Magali Dougoud, Léonie Vanay et Stéphanie Rosianu

<sup>2</sup> Nom des émissions qui impliquent un déplacement hors de Urgent Paradise

<sup>3</sup> Pour ce texte, nous souhaitons préciser que malgré que l'équipe d'Urgent Paradise soit aussi composée d'un membre masculin, nous tenons à féminiser les accords afin de respecter la majorité féminine.

<sup>4</sup> En 2015, Unperfect Radio est invitée à s'occuper de la radio du LUFF. Elle invite à son tour une série de contributeurs issus de radios indépendantes et alternatives. <http://radio.luff.ch/>

<sup>5</sup> En 2016, Unperfect Radio continue son aventure avec le LUFF et propose *Vers un proto-espace*. Des émissions émises en direct de l'espace Saint-Martin à Lausanne investi par des artistes, musicien-ne-s, un performeur et une radio indépendante.

mais quelque chose qui se transporte aussi, elle est toujours ailleurs.

- Le dispositif est assumé.
- Presque sculptural.
- Presque un personnage.
- C'est notre aspect visuel.
- Parfois, souvent en fait, il y a une différence entre ce qui s'est passé et ce qui est rendu.

Douglas Kahn a écrit sur la radio «naturelle», en partant du principe qu'il y a des ondes «naturelles» dans la magnétosphère bien avant l'invention de la radio par les humains et donc, que la radio n'est pas simplement une technologie humaine. Est-ce que cette perspective vous parle? Les ondes radiophoniques sont aussi immatérielles, elles sont dans l'air sans que nous les percevions, en principe. Est-ce que la radio ouvrirait en quelque sorte un espace imaginaire hertzien?

— Moi je trouve qu'il y a une pièce qui a directement ouvert cette question, ça me fait penser à...

- Bruxelles!
- Au Vallon!

— Je pensais à la pièce sonore qu'on a faite au Vallon<sup>6</sup>.

La radio diffusée sur internet a toujours un décalage de 10 secondes par rapport à ce qui est enregistré en direct. On a mis en place un dispositif au bas d'un immeuble à l'extérieur. On avait un micro qui enregistrerait le son environnant et des haut-parleurs qui diffusaient ce qu'on enregistrerait pour la radio...

- le son qui était retransmis était celui de l'espace environnant qui était réenregistré par les micros...
- ça faisait une boucle...
- à cause des dix secondes de décalage...
- pour donner un exemple, ces boucles, en fait,

6

La pièce avait été créée pour l'émission *UPR goes to l'École du Tiers Lieu* dans le cadre de l'évènement *L'école du Tiers Lieu* qui a eu lieu du 6 au 8 décembre 2017 dans le quartier du Vallon à Lausanne.

elles avaient une fin... quand un son était pris dans l'enregistrement, par exemple des corbeaux sont passés, et puis l'ambulance... donc l'ambulance passe, elle est captée par le micro, elle ressort, on l'entend 10 secondes après, mais en fait, elle est toujours en train de résonner au loin, donc ça réenregistre toujours ce son qui est en train de se perdre, mais en même temps de se reprendre, de se distordre, jusqu'à en arriver parfois à un larsen ou alors il s'efface... les corbeaux, ils se sont répétés mais à un moment donné on ne les entendait plus...

- parce que ça devient de plus en plus faible...
- là c'était une des spatialisations concrètes de la radio...
- et puis d'internet...
- et aussi de la web-radio, on peut préciser, en fait les deux...

- oui...
- sur cette question d'onde et de...

— à Bruxelles<sup>7</sup>, par exemple, quand on avait activé cette petite radio qui captait les ondes courtes, on avait vraiment cette idée de comprendre un peu ce que c'est ces ondes radiophoniques, enfin ce qu'elles avaient comme physicalité.

— J'avais fait quelques recherches et je me suis rendue compte qu'il y a certaines étoiles qui émettent des ondes radio, donc il y a tout un univers de science-fiction où tu as l'impression qu'il y a des extra-terrestres qui vont nous dire depuis leur planète «s.o.s» ou «venez je suis votre ami». Ça implique de se rendre compte qu'en fait ce que nous on appelle «ondes radio» existe, quoi qu'il arrive autour de nous. Il y avait cette idée de trouver un dispositif pour pouvoir à un moment donné capter ces ondes et les matérialiser à travers notre web-radio.

— On avait simplement acheté une petite radio à pavé numérique qui permet de récupérer les ondes courtes, qui nécessitent moins de puissance pour être émises que les ondes de type FM...

— les ondes courtes ont un numéro de fréquence qui est beaucoup plus long, tu es beaucoup plus précis avec le pavé parce que tu peux vraiment rentrer une série de chiffres qui va correspondre à l'onde.

— On avait un peu le fantasme de pouvoir récupérer ce qu'émettaient d'autres gens à l'autre bout de la terre.

7

La pièce avait été créée pour l'émission *UPR goes to the GAP BETWEEN*, Tentatives d'une création sans base dans le cadre de l'exposition *the GAP BETWEEN* qui a eu lieu en 2016 à Transformers II à Bruxelles.

Les ondes courtes, plus faibles, rebondissent rapidement sur les obstacles contrairement aux ondes longues et elles peuvent aussi se déplacer plus loin...

— et l'onde courte est utilisée par les radios pirates...

— c'est ces radios qui sont....parce qu'elles sont basées...parce qu'elles ont envie de dire: on se trouve à un moment donné dans un endroit donné et dans un système...problématique...elles peuvent émettre des informations vers la population.

— Mais vous entendiez quoi?

— Depuis cet endroit, la plupart des trucs qu'on entendait c'était des prières en arabe, apparemment émises depuis l'Arabie Saoudite, mais on n'est pas sûres, en fait plus ton antenne est puissante plus le signal va loin. L'Arabie Saoudite aurait un énorme parc à antennes et pourrait diffuser sur toute la terre...

— on a aussi capté un peu de la radio roumaine et de la radio chinoise...

— les appels à la prière ou les prières étaient le son le plus clair. Quand on se déplaçait d'ondes en ondes, il fallait tourner un petit moment jusqu'à trouver autre chose, après il y avait aussi beaucoup de ce qu'on appelle du bruit. Dans l'installation qu'on avait faite, on avait proposé un point fixe, on s'était dit que notre campement était là. On voulait aussi que le public, parce que c'était dans le cadre d'une exposition, ait accès à cet objet, et donc puisse en principe lui-même commencer à composer des numéros pour chercher les ondes qu'il voulait écouter. C'est un truc qu'on testait, en fait.

— Mais aussi dans le dispositif, ce qui était intéressant, c'est qu'on enregistrerait ce que diffusait la radio...

— la radio hertzienne...

— on enregistrerait, les ondes courtes qu'on captait, pour les rediffuser via notre web-radio.

— Il y a peut-être quelque chose dans les deux exemples qui répond aussi à la question précédente, «que représente la radio pour vous?» Il y a toujours une forme expérimentale. Dans les deux exemples, c'est l'idée de quelque chose qui est *unperfect* d'une part parce qu'on n'est pas des spécialistes de la radio, mais aussi parce qu'on en teste les limites. On l'utilise aussi comme un objet d'expérimentation.

— C'est une forme de recherche.

— Oui.

— C'est un outil.

— Ce qui rejoint un peu ce qu'on essaie de mettre en place dans l'espace d'art avec les artistes. Je pense que ça c'est aussi une manière d'aborder les différents outils qu'on a...

— ah, il y a une ambulance...

— il y a une ambulance qui passe...

— vite, faisons une boucle!

Qu'est-ce que l'écoute pour vous? Comment se concrétise-t-elle à travers votre pratique de la radio?

— J'ai l'impression qu'on a un peu répondu à ces questions-là. En fait, il y aurait d'autres exemples qu'on pourrait donner.

— Tu dis on a répondu, peut-être juste dire où on pense qu'on a répondu?

— Non, mais tout à coup je pense à autre chose. Je voulais revenir peut-être sur l'entre-texte, l'émission que tu as proposée l'année passée, c'était tous les 18 du mois. En gros, c'était l'idée de mélanger des textes<sup>8</sup>. Tu annonçais l'émission et, 2-3 jours plus tard, il y avait un retour de gens qui disaient: «J'ai écouté l'émission en faisant la cuisine ou le ménage». Et tout à coup, tu trouvais ça agréable de sentir que les gens écoutent dans leur quotidien, de nouveau comme tu disais, de ne pas se mettre en rond et d'écouter religieusement une émission et que cela peut se faire dans un moment où tu fais autre chose. Moi je me rappelle quand j'écoutais ton émission, j'étais dans la rue avec mon casque et j'écoutais en marchant et ça implique un aspect différent que si tu te mets derrière ton ordi sans rien faire d'autre.

— Là, tu parles de l'écoute d'une émission et de comment on réagit. Je comprends la question plutôt dans le sens: comment construit-on l'écoute dans l'émission? Par exemple si on va parler avec des gens.

— Ah comme ça...

— ouais.

— En fait, c'est plus des discussions qu'on a, avec des

<sup>8</sup>

[http://unperfectradio.ch/?page\\_id=399](http://unperfectradio.ch/?page_id=399)

écoutes mutuelles et tout à coup, il y a un truc qui tilte et on se dit qu'on pourrait développer ça peut-être d'une autre manière.

— Mais ça pourrait aussi être d'une certaine manière, comment es-tu attentive au monde et comment tu le retranscris. Et là, ça me fait penser aux Pouilles<sup>9</sup>. Tout à coup, on a été invitées pendant quelques jours à faire des émissions de radio dans les Pouilles en Italie et, en fait, comme on n'était jamais parties là-bas, nos cinq jours d'émissions ont été une certaine écoute de la nouveauté de tout ce qui se passait autour de nous, et comment le retranscrire dans une émission de radio. Comment peut-on écouter, au sens d'attention, par rapport peut-être à la différence entre entendre et écouter par exemple. Entendre pour moi, tu entends des choses qui se passent et quand tu les écoutes, tu leur donnes une certaine attention. Je pourrais avoir le même lien à la photographie, quand je fais des photos, je suis attentive à certains détails : comment j'écoute le monde de manière visuelle ?

— Ça serait la différence entre voir et regarder...

— Ouais, par exemple, oui, j'ai un peu cette même idée. Et du coup, dans les Pouilles, j'ai vraiment la sensation qu'on a fait ce truc-là.

— On a passé pas mal de temps à enregistrer des milieux ambiants.

— Ouais...

— à les retransmettre et à laisser sur notre web-radio s'écouler des temps de bruits d'eau, de bruits de vent dans les oliviers...

— c'était surtout lié à la thématique qui était le *Spaesamento*, le dépaysement. On était toutes des étrangères en ce lieu et il s'agissait donc de comprendre comment on pouvait appréhender ce lieu en assez peu de temps et comment on pouvait le retranscrire avec nos yeux nouveaux, dans le sens, d'étrangers.

— C'est vrai, là encore j'ai l'impression que notre écoute est beaucoup liée à notre regard, c'est-à-dire à ce que l'on décide de regarder. D'une certaine manière, ce que l'on décide d'écouter est aussi lié aux expériences visuelles.

— Je me rappelle que dans les premiers jours, là-bas, j'ai vraiment eu une sorte de *brainfuck* de malade, parce que je me disais : « Arrête de regarder maintenant ». Et du

coup, les premiers jours, je ne faisais pas de photos parce que je ne pouvais pas me concentrer sur deux...

— Canaux...

— sens différents. Je me disais ferme les yeux et écoute ce qui se passe. Tout devenait tellement bruyant. Tout à coup, je devais changer mon canal comme tu dis et changer la manière dont je regarde, ou écoute le monde. C'était vraiment très compliqué au début pour moi.

— Bon après, il y a une différence entre les deux : tu peux fermer les yeux pour arrêter de voir mais tu peux jamais fermer tes oreilles.

— si...

— tu mets des boules Quiès...

— du coup tu entends les sons à l'intérieur de toi...

— il y a toujours quelque chose.

— AH non, non, non, ne parlez pas de ça. Ça me fait trop *bader!* hahahah

— Bon, quand tu fermes les yeux, tu vois aussi un peu de lumière.

— Ahh ouf.

— Tout va bien ?

— J'avais aussi entendu que le son, par rapport à la vue, bah tu vois quelque chose, ensuite tu le regardes et quand tu le regardes, c'est que ça passe par ton cerveau et que tu l'analyses. Alors que le son est plus directement lié aux émotions.

— C'est marrant, j'ai l'impression que ça rejoint les discussions qu'on avait eues quand on parlait des signaux d'alarmes pour le Mât<sup>10</sup>. Les sons qui déclenchent des actions : « Ouh là, ça c'est alarme, Alarme ! ».

— C'est joli, je trouve, comment on a répondu à ça. Il y a vraiment plusieurs niveaux d'écoute.

9

Les pièces avaient été créées pour l'émission *UPR goes to Tiers Lieu* suite à l'invitation de Louis Schild de participer aux rencontres du Tiers Lieu à la Manifatture Knos à Lecce.

10

Le Mât est un espace d'art à Neuchâtel initié par Martin Jakob, Lisa Trottet et Colin Raynal <http://mat-artspace.ch/gd.html>



Artiste dont les pratiques sonores sont transversales et variées, **Louis Schild** est également très impliqué dans la région lausanoise où il s'engage collectivement et localement. Dans ce texte, il évoque ses activités allant de l'organisation d'une École du Tiers Lieu au quartier du Vallon en collaboration avec Gilles Clément, mais aussi les activités de l'Espace St-Martin, du collectif pour le droit des sans-papiers Jean Dutoit et toute une multitude de singularités qui constituent une ville et dont la pluralité de voix demandent à être écoutées.

*[www.louisschild.blogspot.com](http://www.louisschild.blogspot.com)*

Et que si on quittait les terminologies imposées par une ramification d'un système technocratique, on se retrouverait face à une multitude inimaginable de formes à inventer et à réinventer, au point d'ailleurs de s'en donner le vertige.

En décembre 2017, lors de l'École du Tiers Lieu, Gilles Clément<sup>11</sup> intervient dans le quartier du Vallon à Lausanne dans la lignée des actions transversales en cours, lancées par l'Association de Quartier et le Centre d'Animation de celui-ci.

Gilles Clément commence l'atelier par un avertissement: pointant du doigt l'habileté grossière des politiques à récupérer les projets auxquels il a pu participer, il propose de ne pas se fatiguer à tenter de les en empêcher mais plutôt, par un geste de «pas de côté», de recommencer ailleurs, peut-être là où on ne nous attend pas.

L'espace St-Martin et avec lui le collectif qui le tient ouvert se trouve à l'étage d'un bâtiment appartenant à la Ville de Lausanne et abritant la soupe populaire. Un bâtiment voué à être détruit pour être remplacé par une «tour du social» regroupant des structures d'accueil *bas seuil* et autres institutions spécialisées dans le domaine. Il est, comme d'autres bâtisses concernées par des projets d'urbanisme ou de réaffectation, un lieu en transition de tous les possibles: «Ce sera ce que les gens en feront.» L'espace St-Martin aurait dû exister quelques mois. Cela fait maintenant cinq ans qu'il est un lieu fermement indéfini et indéfinissable, un lieu d'accueil inconditionnel, une bouchée d'un air inspirant pour celles et ceux qui se lassent de n'agir que là où on leur a dit qu'ils-elles le peuvent en fonction de leurs passeports, diplômes, sexes, etc.

Considérant l'importance qu'un tel espace avait pris pour différentes communautés à Lausanne, le collectif fera naturellement opposition au projet prévu par la commune sur cette même parcelle. Un acte pour mettre en perspective les actions sociales qui émergent d'une solidarité populaire avec les projets sociaux professionnels et professionnalisants venant d'en haut<sup>12</sup>.

Entre février et juin 2017, une grande partie des acteurs·trices et collectifs «culturel·le·s» de la région lausannoise se rencontrent plusieurs fois pour on ne

sait pas trop quoi. Premièrement, on s'y est dit que la dimension culturelle n'était pas ce qui, à proprement parler, rassemblait cet inter-collectif et que l'on ne tenait pas spécialement à ce que ça le soit. C'était un regroupement de collectifs et d'individus d'une ville et d'une région qui avaient des besoins et des envies, communes ou différentes, qui ensuite donnaient lieu à leur tour à des modes de fonctionnement multiples. Le point important qui semblait se dégager de tout ça, c'était déjà peut être d'en être conscient.

En mars 2017, plusieurs collectifs représentant des espaces d'arts indépendants se réunissent pour répondre au projet du Service de la Culture de Lausanne visant, de prime abord, à mettre un «coup de projecteur» sur les espaces d'arts liés aux arts visuels présents à Lausanne<sup>13</sup>.

En janvier 2018, une série de musiciens·nes, organisateurs·trices de concerts et autres personnes en lien avec la musique à Lausanne réagit au mandat attribué par le Service de la Culture à l'entreprise londonienne *Sound Diplomacy*<sup>14</sup> visant à cartographier le monde de la musique et des festivals lausannois.

En février 2018, des Maisons de Quartier et des animateurs·trices socio-culturel·le·s se réunissent pour répondre au projet «d'évaluation de la politique d'animation socio-culturelle» lancé par la ville. Via l'Assemblée du Syndicat du Service Public, un bon nombre d'entre elles et eux feront un pied de nez à cette évaluation en refusant de répondre aux questionnaires qui leur étaient adressés<sup>15</sup>.

Fait est que, comme le montrent ces trois exemples, ces réactions nécessitent malgré tout que les personnes se retranchent, malgré elles, dans le milieu, le domaine ou encore la profession auxquels elles se rattachent. Cela dit, une réaction sort tout naturellement de ces diverses réunions. Une réaction transversale et commune à tous ces domaines et indépendante des frontières administratives qui les séparent, et qui donc tendrait à dire au politique: «Écoutez» et «laissez faire».

Et que si on quittait les terminologies imposées par une ramification d'un système technocratique, on se retrouverait face à une multitude inimaginable de formes à

11

Gilles Clément est la seule personne qui est nommée de façon récurrente dans ce texte. Je l'explique par le fait qu'il porte avec lui des idées et des pratiques qui donnent des clés de lecture sur ce que j'aborde. Je recommande de s'intéresser à ses notions de «Tiers Paysage», «Jardin en Mouvement» et «Jardin Planétaire» que l'on trouve dans ses ouvrages ou sur son site; <http://www.gillesclement.com/>

12

Sans avoir même lu l'opposition, la ville accusera le collectif de pratiquer un double jeu et de faire du chantage.

13

Il se trouve que ce soit-disant projet de coup de projecteur, adressé tant aux espaces d'arts indépendants qu'aux galeries lucratives, avait comme finalité d'exposer les pièces du Fonds des Arts Plastiques à moindre coût dans les lieux qui garantissaient une large visibilité. Le budget octroyé par le service de la culture était effectivement dérisoire, couvrait tout juste les coûts de la communication et ne prenait absolument pas en compte ni le montage ni le gardiennage des expositions.

14

Voici un exemple de ce qu'on peut trouver sur le site de *Sound Diplomacy*, experts autoproclamés à qui le Service de la Culture de Lausanne fait appel certainement pour se faire dire ce qu'il veut entendre: «*As global experts, Sound Diplomacy uses data-driven methodology to harness this potential. We assess the value of a music ecosystem, identify growth areas, and produce strategies that deliver measurable economic and social benefits.*» Il paraît évident qu'on se retrouve face à des objectifs managériaux et non devant une envie de penser la culture.

inventer et à réinventer. D'ailleurs c'est peut-être que dans «terminologie», on y entend «terme» et aussi «terminer», comme s'ils étaient arrivés à leur fin et qu'on était obligé de s'y plier, à leur fin des «termes, à la fin des mots et à leur enfermement». Je pense que si on s'est réunis avec l'*inter-collectif*, c'était parce qu'on voulait ouvrir ces mots, et parce que l'on se rendait compte que l'on pouvait aussi s'y enfermer nous-mêmes, alors que l'on aurait préféré que ces mots soient des espaces pour s'accueillir parmi.

Depuis l'été 2015, après avoir lutté dans le jardin de la Structure d'accueil *Sleep-in* pour rendre compte du manque de solutions d'accueil de gens dans le besoin, le collectif Jean Dujardin, qui comptait à ce moment là une huitantaine d'hommes venant d'Afrique sub-saharienne, devient le collectif Jean Dutoit et occupe une maison après l'autre, ne se fatiguant pas des renvois ou évacuations: une futur garderie sur une artère lausannoise, un ancien dépôt Heineken dans l'ouest lausannois, une maison dans un quartier chic, un immeuble de bureaux dans une zone industrielle, et maintenant un locatif entier dans le nord de la ville; une stratégie du pas de côté.

Dans le quartier du Vallon, des garages ont été transformés en atelier-vélo, en atelier-métal ainsi qu'en centre d'accueil et d'animation pour les habitant·e·s du quartier. Peu avant l'hiver 2017, une activité y était proposée aux enfants: repeindre du mobilier urbain construit sur mesure pour s'imbriquer aux bancs de la place du Vallon. Ces petites armoires, maintenant en place, sont destinées principalement à être des espaces de rangement pour celles et ceux qui habitent le quartier de façon précaire et qui dorment dehors. Les affaires peuvent donc rester à l'abri et en sécurité. Leurs propriétaires peuvent circuler en ville sans de telles charges qui sont, au-delà du poids et de l'encombrement, un signe distinctif aux yeux de la police pour cerner le profil type du sdf et du sans-papiers.

Tout en valorisant les collaborations possibles avec le Service de la Culture, une partie de la communauté des musicien·ne·s lausannois·e·s répond – aux deux représentants de ce même service au sujet de l'audit sur la scène musicale à Lausanne – la chose suivante:

«Nous désirons organiser des débats larges et inclusifs, portés sur le long terme, sur la question de la politique culturelle à Lausanne et proposer des discussions au-delà de cette dite culture, dans son sens institutionnel. Prendre le temps que ça prendra. On vous propose donc d'en faire partie si vous le voulez bien, et il serait sain de confronter les fruits de nos réflexions avec les résultats de votre audit.»

Sous le nom du Collectif Jean Dutoit, un rapport est rédigé sur ses deux ans d'existence comme acte de mémoire et de résistance. Un *back-up* en cas d'attaque subite contre le collectif, et un instrument pour partager et faire connaître des pratiques qui se sont développées sur le vif. C'est aussi un texte qui vient frayer parmi les institutions en leur proposant un écrit qu'elles seront incapables de récupérer, justement parce qu'il est saturé par l'«ici» et «maintenant», là où les institutions ne savent souvent penser qu'en terme de passé et de futur. Dans tous les cas, un document nécessaire retranscrivant l'histoire du collectif. Au café avec l'un des rédacteurs, on en parle:

«Tu vois, c'est marrant, on boit un café au Lausanne-Moudon. J'ai habité près de Moudon quand j'étais petit, près d'une forêt. Pour moi, y'a un truc dans le fait d'être avec le collectif: ça transforme Lausanne en quelque chose qui fait partie du monde. C'est ce que j'avais comme sentiment dans la forêt, dans mon bled, mais pas à Lausanne. (...) Ce rapport sert à transmettre des choses qu'on a vécues dans ce collectif et que les gens ne comprenaient pas: Inventer de nouvelles formes d'habitation coopérative dans les villes et les villages, c'est-à-dire créer du commun, de l'intelligence et de la sensibilité, créer du lien. La question que nous soulevons est aussi celle, plus large, du projet politique de la société suisse en regard des nombreuses discriminations dont elle se fait la matrice.

15

Outil d'évaluation, un des questionnaires mentionnés orientait plus sur la compréhension de la Convention de subventionnement et les moyens d'auto-évaluation de la Fondation pour l'Animation Sociale et Culturelle (FASL) que sur la politique socio-culturelle comme annoncé. Un contrôle plus qu'une remise en question. L'autre questionnaire adressé lui, soit disant, aux usagers·ères de ces structures s'avérait être à l'encontre de tout principe d'inclusion sociale. Il était exclusif au vue de sa complexité et du fait qu'il n'était qu'en français, alors qu'il est évident que la langue représente une barrière forte pour une grande partie de celles et ceux qui fréquentent les maisons de quartier. On peut donc remettre en question la pertinence des résultats d'une telle évaluation.

Il n'est pas suffisant de répondre aux situations de personnes sans abri en ouvrant un lieu, dans l'idée d'une résolution purement technique du «problème». Ce toit doit avoir certaines qualités, il doit être habité par des enjeux, il doit être le lieu d'une production de sens, et non une simple réponse technique à des pressions extérieures. Les droits humains doivent être le lieu d'un projet de société.

Au sein du Collectif, les principes de l'autogestion ont permis de mettre en valeur l'auto-détermination de chacun.e. L'horizontalité des prises de décision du Collectif engage tou·te·s ses membres à assumer la responsabilité de leurs paroles, de leurs actes et de leurs choix et leur permet d'en apprécier individuellement et collectivement les conséquences. Pour qu'une telle organisation fonctionne, il est nécessaire que les personnes s'investissent et réactualisent en permanence la compréhension qu'elles ont d'elles-mêmes, en fonction de leur environnement et de ses évolutions. Il est nécessaire qu'existent des enjeux. La vie de la maison en est un.»  
(Extrait du rapport Jean Dutoit).

Et que si on quittait les terminologies imposées par une ramification d'un système technocratique, on se retrouverait face à une multitude inimaginable de formes à inventer et à réinventer. Et si on a toujours besoin d'être en réaction pour agir ou pour faire un pas de côté, tant pis ou tant mieux, je dirais que c'est de toute façon contre ce saucissonnage que l'on aimerait proposer autre chose.

Tout, autour de nous, est mesuré, et l'unité utilisée pour ces mesures tend à rendre compte de l'efficacité, du bénéfice ou du mérite du sujet mesuré. On manifeste donc un besoin de mettre en avant une mesure de l'écoute, observante de ce qui est déjà là, sans pression mercantile ou managériale. Ce que me dit le mot «observer», c'est faire un pas en arrière pour révéler ce qui se tient

devant nous et en prendre soin. L'écoute, de façon complémentaire, pourrait être une posture qu'on adopte pour être prêt à entendre ce qui nous est dit par ce qui est déjà là. Défendre une forme émergente et refuser les formes imposées qui tendent à régler nos façons d'agir. Convaincre le politique de soutenir «par le bas» en étant attentif aux actions et initiatives populaires et de ne plus récupérer des idées «par le haut». Laisser faire ce qui vient de la base.

L'École du Tiers Lieu, sous forme d'ateliers divers, a été montée pour la première fois, puis pendant cinq ans, au centre culturel de la Manifature Knos à Lecce en Italie sous le nom d'*Incontri del Terzo Luogo*. L'idée et la forme de ces ateliers se sont déplacées comme devraient pouvoir le faire toutes les plantes, les animaux et les humains.

Au Vallon, on a commencé par faire une balade avec les participants et participantes et on a regardé le quartier avec nos yeux mais aussi avec des suggestions de regards amenées par différents utilisateurs·trices du quartier, ainsi que Gilles Clément et un historien de l'art. Une balade avec en tête, l'idée de trouver un projet pour le quartier. Ce projet pouvait être réalisable ou complètement utopique, peu importe. Des espaces indéfinis, comme une friche en attente d'une nouvelle affectation, sont des espaces libres, des brèches pour rêver.

Je me permets de reprendre après transcription, un commentaire de Michele Bee, économiste, qui a organisé ces ateliers à Lecce et qui rebondit sur l'idée d'utopie au fil de cette balade:

«Quelque chose m'a marqué lors de la promenade: quelqu'un a dit qu'au Vallon, c'est l'endroit où l'on met toutes celles et ceux qu'on ne veut pas ailleurs. Quelqu'un d'autre a dit que c'est peut-être précisément pour cela qu'il faut commencer à penser que ce quartier peut être précieux pour les mêmes raisons. On peut imaginer que la richesse de ce quartier est d'accueillir ce qui est chassé de partout ailleurs, et ça, c'est une des choses que je retire de la pensée de Gilles Clément. C'est exactement la définition de

son idée du «Tiers Paysage»: un lieu d'accueil, dans un endroit dont l'homme ne s'occupe pas ou ne s'occupe plus, pour toutes les espèces qui sont chassées de partout ailleurs. Et si vous voulez, après cinq ans d'ateliers à Lecce, on pourrait arriver ici, même plus facilement, à faire ce qu'on voulait faire là-bas, et ça me semble un bon départ. Vous voyez, «Tiers Lieu», Gilles le dit en Italien *Terzo Luogo*, parce que c'est un idée qui est née pour l'atelier à Lecce où on lui a lancé le défi suivant: Okay, tu nous parles du tiers paysage (les plantes, les animaux) comme espace d'indécision qui, comme tout n'y est pas décidé, permet d'accueillir tout ce qui est chassé d'ailleurs. Mais est-ce que l'on peut aussi y inclure les êtres humains? Et on a donc essayé cette dimension plus politique. C'était quelque chose de nouveau pour Gilles Clément, qui normalement faisait des ateliers de jardin et de paysagisme. Alors il me semble qu'ici, il y a toutes les conditions pour que ça se passe. En fait, ça se passe déjà, donc ce qui est intéressant avec la présence de Gilles ou avec notre travail, c'est juste de voir cette chose, de la montrer, d'être capable de voir ce qui existe déjà, et c'est ça qui me semble révolutionnaire dans le travail de Gilles. Ce qu'il a fait, c'est juste de changer le regard des gens sur le paysage, en disant par exemple: regardez cette herbe qu'on dit mauvaise et que tout le monde veut couper, en fait c'est magnifique: c'est un tiers paysage. Il a nommé la chose et on peut ainsi la regarder différemment. C'est la meilleure façon de faire changer le monde: faire voir autrement.»

Tous-tes celles et ceux auxquels-les j'ai fait référence via leurs actions sont, comme on pourrait les définir, des musicien-ne-e, compositeurs-trices, des artisans-nnes, des artistes, des curateurs-trices, des metteurs-euses en scène, des technicien-ne-s, des squatteurs-euses, des sans papiers, des anarchistes, des plus ou moins institutionnalisés-e-s, des travailleurs-euses sociaux-alles, des indépendant-e-s, des chorégraphes, des étudiant-e-s, des vieux-ieilles, des jeunes, des chômeurs-euses, des assisté-e-s, des jardiniers-ères... Toutes et tous pourraient simplement être définis comme habitant-e-s d'une ville.

filichwärmer isonere bar so chli is gschpröch cho. filichpmittlere kule frau. umme hetti chli gret untrunke unglacher. und irgendwänn wär dänn zit xi zum heigaa. umpflicht wärmer dänn mittlere kule frau mit. zu ire hei. unzi hetti dänn no en tschointreyt. ummewär ufem sofa so halbentgschlafe. oder si hetti xeit chum mir nämmed no es bad demipmer chli warn überchömed. umme wär mittlere wilpfämde frau füdlublut ine badwanne gschtige. und hetti so ta als machmer das au suscht di ganz zit. filichwärmer schpöter dänn zämmenuste badwannenuse und hetti im bett de ungläubichschti sex gha. unnacheme churze schlaf hepmerdänn ganz fekateteret zmörgelet unti nächschte täg gratture gföglet. unzu sich hei isis alte läbe zrugg wärmer gar nie me. aber warschinli wärmer eher fill zlang idere bar size plibe. umwärmers dänn äntli am färi ammorege zu ire hei gschafft hetti wärepeidi scho so dermasse psoffe ummüexi dases nurro für halpazige und eigentlich fölig unaprachte sex glanget hetti. ummewär am nächschte morgge fewacht und hetti sich defo geschliche. wobi das klappt ja meischtens nöd. fill warschinlicher wär xi dasmer sich normal dursones zmorge zwunge hetti. umme wüssiti dänn nüm so genau öbme geschter filicht nötroch esbizili fescht drängt hät. unzo diffuus hetimer biz es schlächz gwüsse. debi würtz ire am morgge filicht garnöpfil andersch ga. unzi würtz sich schwöre snächschmal eifach nochli lenger wach zligge. und halteifach dem psoffne ufem sofa nochli lenger bim schnarhle zuezlose. aberezischs halpwidermal es zmorge mitreim woplözli kä gschiidi frässi me abenampringt. unzi wär zum tschilli züberbrükke chli musig ja laufe. umme sälber wär di aarpfo musig eigentlich zimmlich uneträglich finde. ummewär so gschissnix züüg tänke wi mann ich hetti doch mitterenandere mizöle. diä im gräipful däd tiischört. mitte feilzre haar. undem hund. di ischtoch ä sümpatitsch xi. dänn wär ez wenigschts fugasi oderso laufe. oder doitschpank. aber warschinli dänn ä nur tote hosen. umpwong wär nach hund schinke. untänn tänksch wider nei isch scho guetta. trotz graante ferifafotene us baali unzüdafrika oder wasweisich und alles Ikea umplizblank püzlet und schneesue wi troffäenuufhänkt idereneizimmerwong mipalkööni ummigtropfänzi unttschek tschonsen schfoll okey.

**Auszug aus *glorihoul - da cha nöpfil schiäf ga* (unveröffentlicht)**

**Stéphane Montavon**

**Geräusche oder Stimmen?**

Im Folgenden geht es darum, das Verhältnis zwischen Bild und Stimme vom Standpunkt der Literatur aus zu skizzieren – der Literatur als Kunst, so zumindest klassisch gemeint, der autoreflexiven Sprache. Am Horizont schwebt die Vermutung, dass man Stimmen erst richtig lauscht, nachdem man die Sprache überwunden hat. Dass die Literatur selbst diese Überwindung leisten kann, soll hier gezeigt werden, ja, dass die Literatur sich dem ur-eigensten «Sinn», der Stimme erst dann annähert, wenn sie «Schluss mit der Sprache» gemacht hat.

### 1. Stimmen in der Sprache

Das Erzähler-Ich, vermutlich ein Wanderer, trifft in einer nächtlichen, zerfallenen Stadt ein. Die Strassen führen ihn zu einem Fluss, der die Stadt durchquert. Von einer Brücke, von steilen Gassen, Häusern, Stufen, Winkeln und Plätzen ist die Rede. Es herrscht eine absolute Stille. Grund genug, um Halt zu machen. Sobald der Wanderer aber rastet, schlagen um ihn leise Geräusche an, und auf einmal sieht er sich «dem Schrecken vor dem Geschehen»<sup>16</sup> ausgesetzt.

Von da an und bis zum Ende des Textes wird sich unaufhörlich die folgende Frage stellen: Geräusche oder Stimmen? Auf diese Frage scheint der Titel des 1987 erschienenen Buches von Giorgio Manganelli, von dem hier die Rede ist, immer schon geantwortet zu haben: *Rumori o voci*, ohne Fragezeichen. Als ob Geräusche und Stimmen nichts anderes als Varianten voneinander wären.

Der in die Dunkelheit eingetauchte Wanderer ist für seine Orientierung fast ausschliesslich auf das Hörbare angewiesen. Architektonische bzw. topographische Wirklichkeiten der Stadt werden zwar entdeckt, doch deren Beschreibung hinterlässt im Lesefluss eine höchst zerstückelte bildhafte Vorstellung: die Unbestimmtheit des Ortes wird nur noch gesteigert.

Nach dieser ersten zögernden Annäherung an die urbane Umgebung der Stadt versetzt sich die Frage «Geräusche oder Stimmen?» in die tierische Welt. Weil das Quietschen einer Tür auch als Laut von Tieren wahrgenommen werden kann, beginnt – ich zitiere Rainer Stillers Kommentar –:

eine kuriose Fauna [...] die Stadt zu bevölkern,

Tiere, [denen man] dort tatsächlich begegnen [könnte]: Katzen, Hunde, Vögel, Ratten [...], Insekten [...]; dann immer mehr solche, die man eher weitab der Städte, allenfalls im Zoo, im Mythos, im Märchen oder in der Fabel suchen würde: Schlangen, Eidechsen, Gekkos, Basilisken, Flugechsen [...] Neue Geräusche verdrängen die Tierlaute, Klänge, die nun [...] aus dem «hohlen Raum» [...] zwischen Stadt und Himmel kommen. [...] Wir hören Klänge von singenden Schmetterlingen, von [...] einem Sternbild, einem Satelliten, [...] von Wolken, Kometen, Schnee [...]. Klangfetzen [kulminieren] in einem kompletten himmlischen Orchester, [...] einem «grande, nobile stridore». [Dann] kehren wir [...] wieder auf die Erde zurück. Menschliche Laute werden hörbar, [...] zuerst durch schwache Geräusche, das leise Seufzen eines Mannes, [...] oder eines Neugeborenen, die sich bis zum Gebrüll [...] und von der einzelnen silbenstammelnden Stimme bis zum Wortschwall einer anonymen Masse hochschrauben. Aber auch diese Stimmen verstummen und machen einem letzten Lärmen Platz, das die Auferstehung der Toten ankündigt.<sup>17</sup>

Derart ist die Vorgehensweise von *Rumori o voci*: Der Wanderer, der zugleich Zuhörer und Redner ist, formuliert unzählige Hypothesen über das Gehörte, die sich aneinanderreihen, einander ersetzen und in Mikroerzählungen und philosophische Reflexionen sich verzweigen. Gleich einem von Dämonen überfallenen Heiligen wird Manganellis Zuhörer von einer Menge Hörversuchungen heimgesucht, welche das Reich des Hörbaren unendlich erweitern.

[...] du, der Hörer, [hast] gar keine Beziehung zum Klang selbst, ausser [...] als sein Bürge. Es ist also nicht wichtig zu wissen [...], ob das zerfallende Tier dasselbe ist wie das schmetternde Tier, oder besser: da du Bürge der Stimmen und damit auch der Stimmlichkeit und des stimmlichen Tiers bist, muss ich dir sagen, dass du es bist, der verhindert, dass eine Kontinuität besteht nicht nur zwischen Geschmetter und Verfall, sondern auch zwischen

<sup>16</sup>

Im Folgenden wird aus der deutschen Übersetzung von Iris Schnebel-Kaschnitz zitiert: Giorgio Manganelli, *Geräusche oder Stimmen*, Berlin 1989, hier: S.8. Originaltext: Giorgio Manganelli, *Rumori o voci*, Milano 1987.

<sup>17</sup>

Rainer Stillers, «Mutmaßungen über eine Stadt. Zu Giorgio Manganellis *Rumori o voci*» (1987), in: Gudrun Held, Peter Kuon und Rainer Zaiser (Hrsg.), *Stadt und Literatur – Sprache und Stadt*, Tübingen 2001 (Agora. 1), S.326-7.



Geschmetter und Geraune; wir befinden uns also wieder am gleichen Punkt: dass es nutzlos und gänzlich metaphysisch erscheint, ein stimmliches Tier zu vermuten, während letztlich nur eines gewiss ist, [...] nämlich der Klang selbst, der ja in Wahrheit, rein philosophisch gesehen, weder Körper noch Stimmorgane, weder Leben noch Atem braucht, da er, der Klang, in jedem Fall, in jeder Form und in jedem Augenblick eine Art Schwingung an sich ist, eine Variante eines Urklangs.<sup>18</sup>

Die Hypothesen potenzieren sich, schrauben sich immer höher, so dass die Furcht des verirrtten Wanderers, die nach einer sofortigen Benennung verlangt, sich zugleich in eine Lust an Überlegungen zum Ursprung der Stimme und an der Praxis der Sprachmöglichkeiten verwandelt, die sich hier vor allem als unerschöpfliches Reservoir von teleologischen Bildsetzungen erweisen. Die immer neue Entfaltung einer imaginären Karte der Stadt scheint sich der literarischen Sorge zu verdanken, durch eine unaufhörliche Reihe von Metamorphosen die Vorstellungskraft zu sprengen. Diesen Metamorphismus können wir auf die notwendige Verschiebung zurückführen, die zwischen dem auditiven und dem visuellen Moment stattfindet.

Der Prozess der räumlichen Situierung durch das Gehör setzt eine Rede in Gang, die darin besteht, Geräusche zu benennen und zu deuten, um ihre Quellen, ihre Ursachen so zu explizieren, dass sich nach und nach eine imaginäre Landschaft bildet. Eine Landschaft, die sich aber niemals in einem festen Bild erfassen lassen wird. Denn das Zuhören und der Klang finden zusammen statt, in der Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung, so dass das Ohr weder Abstand gewinnen, noch eine Gesamtansicht vor sich hin bekommen kann. Der Klang ist eine sich bewegende Umgebung in der man Zentrum ist und zeitlich befangen verbleibt, hingegen gibt sich das Bild augenblicklich und ganz seinem Gegenüber; das bewegte Bild kann jederzeit pausiert und zu einem Still werden, Klang auf Pause heißt aber verstummt.<sup>19</sup> Dazu kommt, dass das Lautobjekt seiner sichtbaren Causa nie gleicht.<sup>20</sup> Gerade dadurch, dass das Lautobjekt unsichtbar bleibt,

werden hier unzählige auf dieses Objekt bezogene Bilder generiert.

Manganellis Wanderer, der blind ist durch die Nacht, vollzieht nicht einfach ein theoretisches Experiment, denn nie – auch nicht tagsüber – kann die Ekphrasis des Klangs oder die Bild werdende textliche Beschreibung des Klangs, ein Ende haben. Obwohl der Hörer des Klangs als Hörender notwendig blind ist, kann er nicht umhin, diesem versuchsweise ein perspektivisch sichtbares, zeitlich stabiles Ding zuzuschreiben. Er steuert sich nach dem Klang, mit dieser Situierung geht aber auch eine Anthropomorphisierung des umgebenden Raumes einher. Denn, wenn der Wanderer von einem neuen Lärm überrascht wird, fängt jeweils eine Geschichte an, die sich um die Frage nach einer möglichen Adressierung herum entspinnt. «Nirgends ein Knistern, das du nicht lächelnd erklärtest, so als wüßtest du längst, wann sich die Diele benimmt... Und er horchte und linderte sich.»<sup>21</sup> Genauso wie in der dritten Elegie Rilkes versucht der Text Manganellis, das Auftreten eines auditiven Unheimlichen durch die Etablierung eines Grundes und einer Geschichte, kurz gesagt, durch die Operation einer Vermenschlichung, zu zähmen – freilich vergebens.

Wenn es sich [...] um ein Ding handelt, das auf der Schwelle zum Sein balanciert, dann kannst du nicht erfahren, worum es sich handelt [...]. Du kannst es ein Monstrum nennen [...]. [...] Doch in einem gewissen Augenblick akzeptierst du die Idee, dass dieser Schrei eine Klage sei. Du akzeptiert sie, weil du sie dadurch benennen und deshalb in weniger unvernünftiger Weise fürchten kannst, und dir sogar einen Dialog ausdenken kannst mit dem, was sich beklagt. Natürlich keinen richtigen Dialog, denn das, wovon du annimmst, dass es sich beklagt, hat höchstwahrscheinlich keine Ahnung von deiner Beachtung [...].<sup>22</sup>

Doch gelingt hier keine definitive lindernde Aussage, keine Reduktion des hallenden Lautobjektes zu einem Gegenüber. Einerseits gibt es kein Geräusch, von dem bei beharrlichem Zuhören nicht gemutmaßt wird, es sei ein bedeutsamer Appel, eine affektbeladene Stimme; andererseits gibt es keine Stimme, die nicht wiederum

18

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.62.

19

Dazu und zu den Differenzen zwischen dem Hören und dem Sehen: Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris 2004, S.34.

20

Dazu: Michel Chion, *Le Son*, Paris 2006, S.128. Hier präzisiert Chion: «Das Wort «Klang» [son] bezeichnet erstens ein physisches Phänomen, das per definitionem als solches unhörbar ist, d.h. Luftvibrationen; zweitens [...] verschiedene Codierungssysteme der akustischen Welle auf beliebigen Trägern [...]; drittens – die Liste an Bedeutungen ist nicht vollständig – , was Schaeffer «Klangobjekt» [objet sonore] nannte und was nur in den Bereich der Wahrnehmung gehört.» (Unsere Übersetzung)

21

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig 1923, S.15.

22

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.38–41.

ein Geräusch sein könnte, ein Geräusch etwa, das, wie Manganelli schreibt, «eine Stimme nachahmt.»<sup>23</sup> Der Text gestaltet sich zu einer monströsen Prosopopöia und in derselben Bewegung zu einer Reflexion über die Prosopopöia als einer unvermeidlichen Bedingung ihrer selbst, denn: «Die Geräusche wollen interpretiert sein.»<sup>24</sup> Und: «Welches Geräusch du auch wählst, du wirst immer eine zugleich hypothetische und monströse Geschichte zu erzählen haben, die den Weg des Dings zum Sein beschreibt.»<sup>25</sup> Alle Geräusche tendieren dazu, in Rede umgeschrieben zu werden, und diese verrät ihrerseits nur ihren Zuhörer mit dessen Hörerwartungen:

ihr könnt nicht mehr umhin euch zu fragen, um welche Art von Tierlaut oder Stimme es sich handelt, und welche Art von Leben es wagt, seine eigene Stimmlichkeit zu exhibieren, es wagt, als Klang zu existieren, und deshalb müsst ihr [...] euch auch fragen, was diese Weise ausdrücken möchte, welche Anspielung sie auf ihren Luftschultern transportiert – Verzweiflung, Hunger, Entsetzen, Einsamkeit, Liebe, Enttäuschung, Schrecken, Flucht, Erschöpfung – alles Worte [...], die ihr in Wirklichkeit eurem eigenen Sprachschatz entnehmt, [mit dem] ihr auch diesmal nur euch selbst beschreibt.<sup>26</sup>

Bei dieser anthropomorphisierenden Bewegung<sup>27</sup> geht die Stimme als alleiniges menschliches Privileg verloren und wird Eigentum der Dinge, ebenso wie der blinde Wanderer zur Bühne für Geräusche, zum Klangtheater<sup>28</sup> wird:

Und wenn diese Stimme [...] das Zeichen einer langsamen und feierlichen Demenz ist [...], ist es dann nicht schicksalhaft, dass du, schicksalhafter Hörer, um sie zu hören deinem Wahnsinn die Form eines Ohrs gibst? [...] Du kannst nicht umhin, das, was du hörst, zu imitieren: warst du nicht fallender Tropfen, brünstiges Tier, fliegende Flöte? Wie also solltest du jetzt nicht der endlose Weg der Sinnlosigkeit sein?<sup>29</sup>

Dies ist nicht einfach nur eine literarische Laune. Jedes aufmerksame Zuhören differenziert das Rauschen,

provoziert individuierte, auditive Emergenzen, die notwendig in Rede aufgehen. Eine Erklärung dafür liefert der Akustiker Michel Chion. Das Kind, das einem Geräusch zuhört, neigt dazu, es beim Zuhören nachahmend zu vokalisieren. Indem das Kind dem Geräusch zuhört, hört es sich selber zu, hört es sich innerlich und äusserlich rauschen, nein sprechen. Auch der Erwachsene vokalisiert das Gehörte, aber nur noch geistig.<sup>30</sup>

Fassen wir zusammen: Die prinzipielle Un-Übereinstimmung des Hörbaren mit dem Sichtbaren ist der Ausgangspunkt von Manganellis Text. Eben diese Kluft zu besetzen unternimmt *Rumori o voci*. Das blinde und kausale Zuhören führt zu einer allgemeinen Ekphrasis der Klänge, die dazu neigt, alles zu animieren, alles sprechen zu lassen. Aus dem Zuhören<sup>31</sup> entfaltet sich eine Ekphrasis, die ihrerseits die Klangquelle sprechen lässt, also eine Prosopopöia in Gange setzt. In letzter Instanz haben wir es mit einer Physiognomik der Stimme zu tun.<sup>32</sup>

Die Physiognomik der Stimme, aus der Karl Bühler eine wissenschaftliche Disziplin machen wollte, ist ein Mittel zu unserer täglichen Orientierung, wobei wir, sobald wir mit einer vom Leib entkoppelten Stimme, einer sogenannten akusmatischen Stimme konfrontiert sind, etwa beim Radiohören oder in einer Menschenmenge, immer versucht sind, diese Stimme mit einem Gesicht, einem Körper und, darüber hinaus, mit einer Psychologie zu versehen. Dennoch ist, wie Reinhart Meyer-Kalkus meint,<sup>33</sup> die akusmatische Stimme viel eher Sache der Literatur und der Künste. Gerade in der Beschränkung der Stimme auf sich selbst sehen sie eine Herausforderung, ihr Können zu beweisen. Die Stimme gilt als Vorwand für die Demonstration literarischer Virtuosität, für die eigenwillige Aktualisierung von Stereotypen aus dem, so *Rumori o voci*, «Katalog von Namen»,<sup>34</sup> der die Sprache ist.

Die Sichtbarkeit aber, die sich in Gang setzt, sobald der Klang sprachlich gefangen wird, ohne je ein Ende zu finden, bezeugt vor allem die Armut unseres audio-spezifischen Wortschatzes, der primär aus der Optik abgeleitet ist.<sup>35</sup> Denn sowohl die in der Optik vorausgesetzte Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt als auch die traditionelle Nähe des Sichtbaren zum

23

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.35.

24

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.13.

25

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.39.

26

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.12.

27

Zur Anthropomorphisierung: Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.37, S.43, S.95, S.108, usw.

28

Die nächtliche Stadt ist eine Bühne für die Klänge, und die Nacht wohnt im Mund des Wanderers, dazu siehe: Fussnote 40 und Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.130.

29

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.87.

30

Chion, *Le Son* (Anm. 20), S.71.

31

Chion, *Le Son* (Anm. 20), S.64.

32

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 20), S.116.

33

Reinhart Meyer-Kalkus, «Parle pour que je te voie! La physiognomonie de la voix», in: *Cahiers de littérature orale* 52, 2002, S.38.

34

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.12.

35

Chion, *Le Son* (Anm. 20), S.291.

Verstand sind für eine Untersuchung der klangspezifischen Sinnerzeugung eher beeinträchtigend. Dessen ist sich Manganelli durchaus bewußt. Trotz der in *Rumori o voci* zugespitzten sprachlichen Virtuosität, oder eben gerade wegen dieser Virtuosität, auf ihrer Grundlage, wird die unzulängliche, doch unvermeidliche Macht der Sprache im auditiven Feld eingestanden.

Der Wanderer, der sich dem *clangore*, dem «Schmetter»<sup>36</sup> annähern will, kann nur bedauern, dass die Sprache etwas ist, das auf dem Weg zum Lärm «Grenze[n]»<sup>37</sup> zieht. «Du bist verurteilt, Worte zu gebrauchen,» sagt der Wanderer-Redner-Zuhörer, während er vom Klang überwältigt wird, «– ein Wort [wird von dir] so gehandhabt, dass es zum Satz gerät – und deshalb musst du argumentieren, deduzieren, schliessen, betonen, bekräftigen, bestreiten – alles mit ausgiebiger Dialektik.»<sup>38</sup> «Aber wahrlich», beobachtet er ausserdem, ist es nicht ein ausdrücklicher Wunsch von dir als Hörer, dass diese Sätze so unsagbar unzusammenhängend sind, ja dass sie schon seit jeher und für alle Zeit einen derart wirren Haufen von Atemstössen bilden, dass man nicht sicher wissen kann, ob sich nicht in irgendeinen Winkel gekauert ein Beharren auf Bedeutung verbirgt?<sup>39</sup>

Hier wird das durch die Phonologie geprägte strukturalistische Modell, das die Reduktion der Stimme in ein sprachliches Differential von Signifikanten bewerkstelligt,<sup>40</sup> konterkariert. Des Wanderers Forderungen führen aber zu einer Umstülpung der Verdammung der Sprache: Nur innerhalb der artikulierten Sprache lässt sich der Einbruch der Stimme inszenieren. Jetzt wird der Wanderer anhand seiner Hypothesen andere Modelle der Stimme erproben.

## 2. Stimme auf der Gegenseite der Sprache

2.1 In *Rumori o voci* wird mit der Mehrdeutigkeit des italienischen Wortes *voce* gespielt, dessen Bedeutungsspanne von «Geräusch», über «Tierstimme», «Ton eines Instrumentes», «Stimme», «Wort», «Rede», «Meinung», «Ratschlag», «grammatikalische Form eines Verbs», «Liste» bis zu «Lemma» oder «Enzyklopädieartikel»

reicht. So wird der Redner dazu getrieben, den etablierten, vielgestaltigen Wahrnehmungswortschatz noch weiter anhand von erfundenen Wörtern und Adjektiven zu übersteigen. Da aber die Reduktionsarbeit seiner Klangbenennungen qua Qualifizierungsakte unabgeschlossen bleibt, bzw. verunmöglicht wird, wird sein Qualifizierungsvermögen als solches grundsätzlich unterminiert. Der Interpretationsprozeß des Erlauschten stolpert letzten Endes über die losen Enden der Erzählungen, die von ihm ausgehen. Der Text selbst durchkreuzt spielerisch die Gleichsetzung von Wahrnehmung und Benennung, ebenso wie die scheinbar unausweichliche Intentionalität, die man den Stimmen unterstellt.

Die Adressierung als *vouloir-dire*, als Sagen-Wollen ist immer schon da, das ist ein Effekt der Sprache, die aus dem Zuhören ein Sagen-Hören, ein Vernehmen macht, wie Jean-Luc Nancy meint.<sup>41</sup> Diese Adressierung ist aber vieldeutig und alles andere als evident. Der Interpret-Erzähler-Redner spricht manchmal ein *voi*, also ein «euch» und ein «Sie», manchmal ein *tu*, also ein «dich» an, so daß wir Leser nie genau wissen, ob der Text einen inneren oder einen äußeren, laut vor sich hin gesprochenen Dialog des Redners mit sich selbst inszeniert, oder ein Gespräch mit einer anderen Figur der Diegese, oder ob es sich um eine direkte Ansprache an uns Leser handelt. Also verwickelt sich nicht nur das «Ausgesagte», *les énoncés*, sondern auch das Aussagen, *l'énonciation*. Die sprechenden und angesprochenen Stimmen vervielfachen sich bis zum einem Punkt, wo jegliche Adressierung in einem abgestumpften Rumor verloren geht. Dadurch verwandelt sich der vom Leseakt aktualisierten Text in ein Gebrabbel, das niemand Bestimmten mehr anspricht. Es spricht einfach und: Wären wir nur der Keim einer Stimme, eine Puppe etwa, dann würde ein gewisser Bauchredner namens Dolar, der selbst nur die Puppe von einem anderen Bauchredner namens Lacan wäre... , dann würde dieser Bauchredner uns einflüstern, dass dieses Gebrabbel «à LA CANtonade»<sup>42</sup> spricht: zu jemandem Unsichtbaren in der Kulisse, der es zu hören wüsste. Doch sind wir mit diesem Modell psychoanalytischer Art noch nicht bei der oben genannten Umstülpung angelangt.

<sup>36</sup>

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.59. Clangore im Originaltext (Anm. 16), S.62.

<sup>37</sup>

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.69.

<sup>38</sup>

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.139.

<sup>39</sup>

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.138.

<sup>40</sup>

Dazu: Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a. M. 2007, S.21-48.

<sup>41</sup>

Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.19.

<sup>42</sup>

Dolar, *His master's voice* (Anm. 40), S.40.

2.2 Die vorletzte Hypothese von *Rumori o voci* schlägt ein neues Modell der Stimme vor, das man ein Deleuziansches nennen könnte. Diese Hypothese geht davon aus, dass die zunächst als äußere bezeichnete Nacht, eigentlich eine innere ist. Das Laut-Tohuwabohu, das man in der Furcht sofort nach außen rücken mußte, dieses Laut-Tohuwabohu, das erst nachträglich als unheimliches, mit unzähligen Stimmen ausgerüstetes Tier durch einen Qualifizierungsakt existieren konnte, dieses Tier, dieses «Phantom des Zuhörens»<sup>43</sup> wäre immer schon der Wanderer selbst gewesen. Das Laut-Tohuwabohu, das der Wanderer ist, kann er nie zum Schweigen bringen. Es gibt keine Stille des Bewußtseins, keine verstummte Stimme, die dem Wanderer die Garantie seiner eigenen, einheitlichen Selbstpräsenz gewährt: «Jetzt verschwindet [...] die Fiktion von der Einzigkeit des Sprechers.»<sup>44</sup> Es scheint also, dass der «vokale Spiegel»<sup>45</sup> hier zerbrochen ist. Bekanntlich bezeichnet das Spiegelstadium jene Entwicklungsphase des Kindes, bei der eine Selbstidentifikation des Ichs sowie eine Vervollständigung des eigenen Körperbildes dank des Spiegelbildes mit Verückung vollzogen werden.<sup>46</sup> Ähnliches geschieht im auditiven Bereich. Man hört sich selbst von innen, d.h. durch Ko-Vibrationen eines Festkörpers, und von aussen durch die Ohren und dank der Reflexionen der Wellen im Raum. Es bildet sich also zwischen beiden Hörweisen eine Rückkopplungsschleife, die als audio-spezifische Intentionalität dem Zuhörer eine Einheitsillusion, eine laute Evidenz des Ichs verschafft. Doch verschmelzen diese Hörweisen niemals vollständig. Wie die Akustiker<sup>47</sup> hilft uns also Manganelli auf seine Weise dabei, trotz des trügerischen Sich-Hören-und-Vernehmens eine Differenz im Gehör zu etablieren.

Wie hört man sich aber auf der anderen Seite der Sprache, also jenseits dessen, wo es unmöglich ist, «nicht zu bemerken, dass ein fortgesetztes Krakeelen auch der Beginn einer Dialektik sein könnte»<sup>48</sup>? Oder besser: Wie ist der bloße «Träger» des bewussten Zuhörens sowie der sprachlichen Beschreibung des Hörprozesses zu konzipieren? Vielleicht so:

Stell dir nun vor, [es sei] ein riesiges Körperinstrument, aber reglos, des eigenen Körpers schwer, unkundig des Ortes, an dem es verharret,

43

Im Originaltext (Anm. 16), S. 121: «una fantasma dell'ascolto». In der Übersetzung (Anm. 16), S.116: «ein Hirngespinnst des Hörens.»

44

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 2), S.107.

45

Chion, *Le Son* (Anm. 20), S.87.

46

Das Spiegelstadium ist für die Psychologie vor allem als historisches Ereignis zu fassen, nach Lacan aber entspricht es auch einer grundlegenden Struktur des Subjektes, dazu siehe: Dylan Evans, *Wörterbuch zur Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002, S.278.

47

Chion, *Le Son* (Anm. 20), S.86-89.

48

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.109.

[ja] ein Gewebe aus durchlüfteten Innereien [...] – Lungen, Blasen, Höhlen und weich bebend klingende Därme –, und dass es kein anderes Leben, keine andere Seele besitzt als diese des Klingens, Schwingens, Schallens, Widerhallens, Dröhnens und feierlichen Singens, auch wenn es keinen Mund hat, wohl aber Ritzen, die scharfe und feine melodische Atemstöße ausstossen.<sup>49</sup>

Dieser Hypothese nach hat die zitierte «Seele,» die in den Gedärmen weht, die Schwelle zwischen Aussen und Innen immer schon hinter sich gelassen. Des Wanderers Körper hat sich aufgelöst, ist zu einer gefalteten, nächtlichen Landschaft geworden. Es gibt nur noch:

ein gleichzeitiges Sprechen aus vielen Mündern, [...] eine Menge Zungen, eine Menge Atemstöße, eine Menge von vokalen Orificien, [...] eine Landschaft, die geeignet ist, Stimmen zu äussern, sei es durch Löcher in zerklüfteten Felsen, durch Ritzen in dürren Bäumen, erschauernde Brunnenschächte, erdige Gänge, sei es durch flötenförmig zugeschnittenes Gebein, dem der Wind sich zuspült, oder durch eben diesen Wind, der überall abprallt und den rauhen, herben, gläsernen und flüssigen Oberflächen weiche Vokale oder stotternde Konsonantenverzweigungen entlockt.<sup>50</sup>

Diese Intensitäten, diese «Menge der Stimmen ist [es, was] den Sprechenden über sich informiert,»<sup>51</sup> ja sie geben ihm eine Form, und erst dann vermag er, festzustellen, dass in diesen, d.h. seinen Stimmen «eine Koinzidenz des Realen und des Idealen [...], eine Kongruenz des Krakeelens und der Bedeutung»<sup>52</sup> steckt. Demnach finden wir in *Rumori o voci* eine Stimme, eine alternativlose *voce-rumore*, die als Grundrauschen der Dialektik, der Geschichte sowie der Kartographie des Stimmlichen charakterisiert ist.<sup>53</sup> Jetzt führen alle bisherigen Stimmen zurück auf:

eine einzige Stimme [...], diejenige, die in alle Ritzen des Existierens eingedrungen ist, eine Stimme, die zum Sprechen Haare, Hände, Ringe, Zähne, Bauch – und Erde, Nacht, Wasser, Flüsse und lakustrische Ruhepausen, tote Tiere, flüchtende

49

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.52-53.

50

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.107. Im Originaltext (Anm. 2), S.112: «une folla di orifici vocali», was wir lieber durch «eine Menge von vokalen Orificien» übersetzen, als durch «eine Menge Stimmöffnungen,» wie in der deutschen Fassung steht.

51

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.108.

52

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.109.

53

Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.121-122.

Tiere und senkrechte Vogelflüge benützt.<sup>54</sup>

Diese fremde und zugleich intime Stimme, «die dir schon immer im Munde sprach, genauso wie die Nacht dir im Munde sass,»<sup>55</sup> ist eine «totale Stimme, die sich in den Klüften vervielfacht, an der Oberfläche der Nacht abprallt.»<sup>56</sup> Da fragt der Wanderer:

Ist es möglich, dass das jahrhundertlange Drängen einer Stimme Lippen erzeugt und aus den Lippen ein Gesicht ins Dunkel emporwächst? Ist es möglich, dass hinter diesem Stimmenuniversum etwas existiert, das solche Stimmen gedankenvoll artikuliert?<sup>57</sup>

Und antwortet selbst:

Ich würde nicht behaupten, dass diese unsinnigen Stimmen danach streben können, die Silben in Worte zu verschmelzen und die Worte zu einem klaren, scharfsinnigen und verständlichen Satz zu fügen. [...] Dir steht indes keine verbale Dialektik oder beliebige Beredsamkeit gegenüber, sondern ein stimmliches Agglomerat ohne Anfang und Schluss.<sup>58</sup>

Dieses ironische Dementi ist vor allem ein Plädoyer für die originäre Verkörperung fremder Stimmen, die wir uns auf dem Weg zum Sprechen angeeignet haben.

### 3. Eine «Stimmpolitik»?

Bisher hatten wir es mit Hypothesen der Stimme zu tun, die Modelle von Subjektivität, bzw. von Entsubjektivierung darlegten. In einem letzten *tour de force* schreibt Manganelli die Dialektik zwischen Stimme als Lautsprache und Stimme als Grundrauschen auch ins politische Feld ein.

Nach diesem auf der Dichotomie von Macht (*dynamis*) und Kraft (*energeia*) basierten Modell wäre die Sprache auf der Seite der Macht zu verstehen. Anscheinend herrscht die Sprache über die Stimmen. Doch ihre Macht wackelt. Gleich der Stadt, die der Wanderer erkundet, zerfällt die Sprache bei ihrem

Versuch, die Klänge zu erfassen, zu fixieren und zu kartographieren.<sup>59</sup> In «der Öde des jenseitigen Raums»<sup>60</sup> aber, «ausserhalb des Raums, über den deine Karte Auskunft gab,»<sup>61</sup> dort also, wo die Sprache nicht vermag zu greifen, findet sich jene «namenlose Stimme,»<sup>62</sup> die die eigentliche Herrscherin wäre: sie herrscht nämlich «über die Geometrie, über die Zeichnung der Nacht, ja über die Nacht selbst, in der du kauerst.»<sup>63</sup> Diese Stimme, anders genannt die «reine Höhe der Kraft [*forza*],»<sup>64</sup> geht:

über den begrenzten und verdächtigen Bereich der Macht hinaus. [Sie ist aber] nicht als Gewalt [zu] bezeichn[en], weil die Gewalt etwas ist, das sprunghaft handelt, nicht ohne Einbrüche und Ausfälle, während diese Kraft ununterbrochen wirkt und keine Stockungen, Verzögerungen und Beschleunigungen erfährt.<sup>65</sup>

Die kontinuierliche und souveräne Kraft der jenseitigen Stimme würde in Wirklichkeit die Lautsprache, deren Rhythmus sowie deren Ausdrucksmöglichkeiten beherrschen:

Sie hat keine Armeen, denn sie ist selbst Armee, sie hat keine Völker, denn kein Volk könnte dem abstrakten Lärm dieser Kraft widerstehen, und sie hat schliesslich keinerlei Geschichte, denn die Dialektik und die Zeit verkürzen und verknäueln sich, werden Dürre und Geraschel, trockene Berechnung der *Longa* und *Brevia* des *Deliriums*.<sup>66</sup>

Der Wanderer könnte wohl auch ein verkannter Philosoph sein. Denn im Folgenden wagt er sich, zu mutmassen, dass er als Zuhörer und Redner über den diesseitigen und zugleich über den jenseitigen Raum der Stimmen verfügen würde, dass er somit Macht und Kraft, *dynamis* und *energeia* der Stimmen in sich hätte vereinen können. Anschliessend widerlegt er dies wiederum aus dem Grund, weil kein System imstande ist, sein Aussen zu beschreiben: Und vielleicht – aber das ist nur eine vergnügliche Phantasie von mir – bist gerade du, kein anderer als du, der Untertan und die Kolonie, das Königreich und das Besitztum der Stimme der Kraft. Wäre das wahr, dann könnte es das natürlich nur folgendermassen sein: dass du die Stimme entworfen

<sup>54</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.135.

<sup>55</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.137.

<sup>56</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.136.

<sup>57</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.137.

<sup>58</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.137-138 und 139. Den Anfang des Zitates haben wir angepasst, denn im Originaltext (Anm. 2), S.142, steht: «*Non pretenderai che queste voci insensate possano aspirare a coagulare le sillabe in parole...*» Pretenderai: «ich würde behaupten.»

<sup>59</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.121-122.

<sup>60</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.122.

<sup>61</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.120.

<sup>62</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.137.

<sup>63</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.121.

<sup>64</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.122.

<sup>65</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.119.

<sup>66</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.122.

und auch ihre Fremdheit gegenüber dem Entwurf mit eingeplant hättest, dass du ihre Kohärenz und in dieser enthalten auch ihre Fragmentierung gezeichnet hättest, [...] dass du die Karte gezeichnet und dabei auch die Grenze berechnet hättest, von der aus sich in einen jeglicher Form abgeneigten Raum hinein eine Karte dessen erstrecken soll, was nicht auf einer Karte erfassbar ist – also eine Hypothese, eine in die Luft gebreitete, [...] unbenützbare Zeichnung.<sup>67</sup>

Dass keine geometrische Figur die Stimme enthalten kann, wird jetzt vom Zuhörer anerkannt. Sicher scheint aber, dass die Stimme intim gespalten ist, ja sie ist ein «Wirrwarr wundersamer Klänge, [die] nunmehr für ewig unentzifferbar [sind],»<sup>68</sup> und gleichzeitig ein «Syntaxfieber,»<sup>69</sup> also die mögliche Artikulation von Sprach-Lauten. Letzten Endes erweist sich die Stimme als «Versuchung»<sup>70</sup> des Zuhörers, als «Modulation der Frage,»<sup>71</sup> – als Oszillation zwischen *rumori* und *voci*.

#### 4. Coda

Bei einem Autor wie Manganelli, der für seine Praxis einer «im höchsten Maß selbstreferentiell[en]»<sup>72</sup> Literatur bekannt ist, mutet uns der Text als ein ermutigender Versuch zu, sein eigenes Außen zu vernehmen. Zum Schluss sei noch einmal daran erinnert, dass das allerletzte Bild der Stimme sich in Manganellis Text als Auferstehung der Toten entrollt. Diese Stimme wollen wir als *pneuma*, als Atem im Zeitraum des Klanges, als der Sprache unerreichbares Objekt verstehen. Das führt uns dazu, die schöne Meditation Jean-Luc Nancys nochmals zu erwähnen, die unter dem Titel *À l'écoute*, «Ganz Ohr» es unternimmt, die *différence* im Modus einer Resonanz zu denken.

Ganz Ohr sein heißt, in die Spannung [...] eines Verhältnisses zu sich überzugehen, [...] in das Register der Präsenz zu sich, vorausgesetzt, dass das «sich» [nichts anderes ist], als die Resonanz eines Verweises [*renvoi*],<sup>73</sup> eines gegenseitigen Verweises zwischen einer sinnlichen Selbstwerdung [*individuation sensible*] und einer begrifflichen Identität [*identité intelligible*].<sup>74</sup>

Nachdem Nancy sich die Parole Lacans angeeignet hat, die besagt, dass «die Stimme als verschieden von den Sprach-Lauten [*sonorités*] hallt [oder tönt, *résonne*],»<sup>75</sup> deutet er die Resonanz als etwas, das sich durch die phonologische Reduktion nicht erschöpfen lässt, und als etwas, das sich vor aller Intentionalität befindet, als inchoative Evokation, als Aussage ohne Ausgesagtes, als Hauch, Ausdünstung, Ein- und Ausatmen<sup>76</sup>:

Das intentionale Subjekt ist an seinem Standort in sich, hingegen ist das Subjekt des Zuhörens immer im Werden, verräumlicht [*espace*], von sich selbst durchdrungen und berufen, von sich selbst durchklungen [*sonné*].<sup>77</sup>

Da die Resonanz als Ermöglichungsbedingung des Sinns erscheint, steckt der Sinn, so könnte man sagen, bereits in der sinnlichen Membran, der Haut – im Klang als gegenseitige Berührung der Stimme und der Haut. Dabei ist der Körper jener Resonanzraum, durch den das Subjekt auf den «Außer-Sinn [*outré-sens*]»<sup>78</sup> horcht. Zur Haut also hat uns Manganellis *Rumori o voci* geführt, an dieses Scharnier zwischen dem Hörbaren und dem Sichtbaren.

Bereits erschienen in: *Bild und Stimme* (Maren Butte u. Sabina Brandt, Hg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 2011, S. 145-159

<sup>67</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S. 121.

<sup>68</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.129.

<sup>69</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.131.

<sup>70</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.122.

<sup>71</sup> Manganelli, *Geräusche oder Stimmen* (Anm. 16), S.123.

<sup>72</sup> Rainer Stillers, *Mutmassungen über eine Stadt* (Anm. 17), S.322.

<sup>73</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.30.

<sup>74</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.24.

<sup>75</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.55.

<sup>76</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.42-43.

<sup>77</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.44.

<sup>78</sup> Nancy, *À l'écoute* (Anm. 19), S.59-60.

**Thibault Walter**

**Négligence de l'oreille**

**Score pour un test en neurologie de la perception musicale**

Composée pour Vincent Barras et performée la première fois à l'occasion de la soirée *Gestures* le 10 juin 2017 à @PTT à Genève. Le titre y était alors simplement *Négliger*.

[Fiche technique]

L'interprète prend avec elle/lui sur les lieux de la performance : un ordinateur et son alimentation. Un mini jack. Une souris. Une mixette (4 pistes minimum) et son alimentation. Une multiprise. Des dictaphones peut-être. Un micro. La présente partition affichée sur l'écran de l'ordinateur et l'adresse internet suivante :

[http://www-crnl.univ-lyon1.fr/Test\\_Auditif/](http://www-crnl.univ-lyon1.fr/Test_Auditif/)

L'interprète demande aux organisateurs de lui fournir si possible :

- une chaise.
- une bonne connexion internet, sinon l'interprète se débrouille avec la présente partition–transcription (score) du test en ligne.
- un système de sonorisation avec minimum deux haut–parleurs (1 et 2) dirigés face au public (« façade »).
- deux haut–parleurs (3 et 4) sur trépied (afin qu'ils arrivent à hauteur d'oreilles, sachant que l'interprète sera en position assise face au public) tournés vers les oreilles de l'interprète comme des écouteurs diffusant les pensées internes de l'interprète et non comme des retours de ce qui sort du système de sonorisation de la salle. Ces haut–parleurs (3 et 4) doivent donc être indépendants du système de sonorisation de la salle, *i.e.* non liés à la « façade » (1 et 2).
- une table de mix principale (*main mixer*) pour les haut–parleurs de la « façade ».
- un micro voix et son câble branchés à la « façade ».
- deux jacks sortant de la mixette (4 pistes) de l'interprète vers les deux haut–parleurs des pensées internes (3 et 4).
- une prise courant électrique.
- une petite table.
- les lumières de la salle allumées comme dans un box de psychologie comportementale.

*Instruction préalable pour une schyzophonie audible*

*Passer le test en ligne. Puis enregistrer une « voix off critique », c'est-à-dire ses propres « réflexions d'écoute » survenues lors du test. Ci-après sont signalées en gris clairs des propositions d'écoute critique (sous Écoute). Lors de la performance, les haut–parleurs (3 et 4) dirigés vers l'interprète rendront ces « réflexions » audibles pour le public tout en perturbant la concentration de l'interprète elle/lui-même. Mettre ensuite ce fichier audio dans un logiciel de traitement du signal sonore pour pouvoir le suivre visuellement lors de la performance. Ouvrir sur l'ordinateur une fenêtre de ce logiciel sur une moitié de l'écran et placer le curseur sur play ou pause pour adapter la vitesse de diffusion de l'enregistrement des réflexions d'écoute. Sur l'autre moitié de l'écran, afficher le test ; ou en l'absence de connexion (situation qui est le parti pris ici), afficher le texte à lire en faisant comme si l'interprète passait le test. Pour les fichiers–son joués dans le test original, il s'agit donc, dans la situation d'une absence de connexion internet, de les enregistrer et de les placer au bon endroit dans le même fichier audio que celui des réflexions d'écoute. Dans tous les cas, il s'agit dans cette performance de ne pas respecter toutes les étapes du test. D'autres étapes sont possibles et peuvent être inventées par les soins de l'interprète.*



Texte à jouer

Codes de lecture :

En gras, ce qui doit être lu à haute voix par l'interprète dans le micro.

En gris clair, l'écoute de l'interprète sonorisée. Il s'agit de l'écoute enregistrée au préalable, mais diffusée en rapport avec ce qui est lu lors de la performance.

En italique, ce qui n'est pas à lire à haute voix, *i.e.* les instructions, les titres des parties du textes ou les noms des acteurs.

De même que ce qui est en italique, les notes résistent à la sonorisation de l'écoute, mais la présente mise à l'écrit visibilise en revanche ces voix off off.

*PARTIE I.*

*Négliger la mise sous silence de l'écoute critique (par la haut-parlaison simultanée de la voix off de l'interprète)*

*Interprète :*

**Voilà, ce que je vais faire devant vous, c'est un «test musical» pour «mesurer mes performances»<sup>79</sup>. Ce test est en ligne sur le site du Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon.**

*Écoute :*

Par quel moyen, par quelle modalité, quelque chose d'aussi hétérogène que l'écoute de la musique peut devenir quantifiable, mesurable, monnayable ?

*Interprète :*

**Je vous lis à haute voix les instructions qui s'affichent à l'écran<sup>80</sup>. «Avez-vous l'impression de ne pas avoir «l'oreille musicale»? Vous a-t-on déjà dit que vous chantiez «comme un pied»? »**

*Écoute :*

Un pied musical? Quelle membrane plus sensible aux vibrations que la plante des pieds? Et le pied à l'écoute? Division du corps. Isolation du cerveau dans les mécanismes de perception de la musique. Je pense à Agamben : «Le terme de religion ne dérive pas, selon une étymologie aussi fade qu'inexacte de *religare* (ce qui lie) [...], mais de *relegere*, qui indique l'attitude de scrupule et d'attention, [...] *Religio* n'est pas ce qui unit mais ce qui veille à [...] maintenir séparé[...].»<sup>81</sup>

*Interprète :*

**Scusez-moi je reprends «Alors que beaucoup d'entre nous»**

*Écoute :*

«NOUS»

*Interprète :*

**«aiment écouter de la musique et fredonner leurs airs favoris, certaines personnes n'y arrivent pas. Lorsqu'elles»**

*Écoute :*

Les autres. Après les pieds et la tête, voici une deuxième séparation.

*Interprète :*

**«entonnent «Joyeux Anniversaire» à une fête, il leur est difficile de chanter juste. D'autres ne réagissent pas à la fausse note embarrassante d'un pianiste amateur.»**

*Écoute :*

Embarrassant amateur qui perturbe la cohésion sociale!

*Interprète :*

**«Des chercheurs lyonnais»**

*Écoute :*

Non amateur – troisième population. Troisième séparation.

*Interprète :*

**«essaient de comprendre pourquoi. Ils recherchent des personnes qui ont des difficultés avec la musique, comme, par exemple, Marco, âgé de 31 ans.»**

*Écoute :*

Comme Cage...

<sup>79</sup>

Je vais essayer tant que possible de négliger cette séparation, c'est-à-dire me jouer du mode de la séparation

<sup>80</sup>

[http://www-crnl.univ-lyon1.fr/Test\\_Auditif/](http://www-crnl.univ-lyon1.fr/Test_Auditif/)

<sup>81</sup>

Il s'agit-là d'une profanation d'une citation : Agamben Giorgio, *Éloge de la profanation*, Profanations (2005), trad. de l'ital. par Martin Rueff, Éditions Payot & Rivage, édition de poche, Paris, 2006, p. 97.

- Interprète:* **Marco s'est vraiment rendu compte qu'il avait un problème avec la musique «lors d'un concours de Karaoke au cours d'une soirée chez des amis. Quand il s'est mis à chanter le refrain de son morceau favori, il a été surpris de réaliser que les autres invités n'appréciaient pas du tout ce qu'il pensait être sa meilleure performance !»**
- Écoute:* [silence dépité]
- Interprète:* **«Les recherches menées à Lyon consistent à mieux comprendre comment nous percevons la musique.»**
- Écoute:* «Nous» qui? Les trois populations? Ce qui est rassurant, c'est que parmi les populations qui perçoivent et ceux qui les distinguent, les comparent et peuvent dire si ce que les deux autres populations croient percevoir est juste ou faux, la «musique», l'idée de «musique», son universalité intemporelle, constitue la pierre noire impossible à remettre en question, le seul axe stable dans le mouvant de nos illusions perceptuelles. Musique et illusion perceptuelle, quatrième séparation.
- Interprète:* **«Si vous souhaitez en savoir plus, venez mesurer vos performances grâce à un test musical de moins de 10 minutes en cliquant sur le bouton ci-dessous.»**
- Je clique sur le bouton «faire le test».**
- Page suivante. «Bienvenu(e) au test d'écoute musicale (développé par Isabelle Peretz, Université de Montréal).»**
- Écoute:* La neurologue forgea les termes «amusie congénitale» en l'an 2000, en découpant parmi les usages (cinquième séparation), en rationalisant l'idée d'un trouble génétique de la perception musicale. Le test de psychologie comportementale, que je suis en train de passer là, est l'outil qui permet d'imposer l'amusie congénitale comme quelque chose à chercher dans la nature.
- Interprète:* **«La perception de la musique au sein de la population générale nous intéresse. C'est pourquoi nous vous proposons de faire un test sur la musique. Ce test dure moins de 10 minutes. Il consiste à écouter des paires de mélodies»**
- Écoute:* Musique égale mélodie
- Interprète:* **«et à décider si les deux mélodies d'une paire sont les mêmes ou différentes.»**
- Écoute:* C'est donc plutôt un test de composition!
- Interprète:* **«Nous vous indiquerons votre résultat à la fin.»**
- Écoute:* C'est bien ce que je dis, un test de composition qui résulte en une partoché, un score.
- Interprète:* **«Afin de réaliser ce test, vous avez besoin de haut-parleurs ou d'un casque connecté à votre ordinateur. Veuillez régler le volume sonore à un niveau confortable (utilisez la mélodie suivante pour faire ce réglage).»**
- Écoute:* Dispositif de coupure du contexte environnant. Sixième séparation. «Veuillez régler le volume sonore à un niveau confortable», impératif de conformité qui s'infiltré insidieusement en moi. J'internalise l'impératif en le lisant à moi-même, norme internalisée.

*Interprète:* **Je clique sur le bouton «Réglage volume».**

*Interprète:* **Alors ensuite «Veuillez réduire au minimum les distractions sonores avant de commencer.»**

*Écoute:* La septième séparation est explicite. La phrase est un moyen de persuasion pour organiser l'attention auditive, qui cherche à séparer les sons perçus en deux catégories : ceux qui doivent attirer l'attention du sujet, être intégrés à la conscience. Et ceux, les distractions, qu'il s'agit d'exclure du centre de l'attention, neutraliser de la conscience, comme par exemple le clic de la souris et le contexte qui participe à la situation. Mais est-ce que j'y aurais porté attention si la phrase ne les désignait pas... ?

*Interprète:* **Je clique sur le bouton «commencez le test».**

*L'interprète clique. [En fait l'interprète clique pour mettre stop à la diffusion du fichier audio]*

*Interprète:* **«Dans ce test, des mélodies vous seront présentées par paires. Dans chaque paire, les deux mélodies sont soit exactement les mêmes soit légèrement différentes. Votre tâche consiste à décider si les deux mélodies d'une paire sont les mêmes ou différentes. Si vous jugez que les deux mélodies à comparer sont les mêmes, cliquez sur le bouton «MÊME». Si vous jugez qu'elles sont différentes, cliquez sur le bouton «DIFFÉRENT». Chaque paire sera présentée une fois seulement.»**

**«Avant de commencer le test qui contient 31 paires de mélodies, voici deux exemples.»**

**Je clique sur le bouton «continuer pour l'exemple 1.»**

**«Exemple 1. Veuillez écouter l'exemple»**

*L'interprète écoute. [En fait l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistré l'exemple 1 tiré du test en ligne]. Il s'agit d'une paire de «mélodies», c'est-à-dire à peu près deux séries, l'une après l'autre, de «bip bip bip», identiques l'une à l'autre ou non, que l'interprète doit «dis-crim-iner».*

*La diffusion de la paire s'interrompt.*

*Interprète:* **Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**  
**«Votre réponse»**

*[concentré]*

**Ben heu... «Même».**

*L'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que l'exemple 2 ne commence avant qu'il n'en donne les instructions.*

*Interprète:* **Page suivante «Ces deux mélodies étaient différentes.»**

**Oups.**

**Je clique sur le bouton «continuer pour l'exemple 2.»**

**«Exemple 2. Veuillez écouter l'exemple»**

*L'interprète écoute.*

*Si la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistré l'exemple 2 tiré du test en ligne est sur pause, l'interprète clique pour la relancer. Il s'agit d'une paire de «mélodies», c'est-à-dire à peu près deux séries, l'une après l'autre, de «bip bip bip», identiques l'une à l'autre ou non, que l'interprète doit «dis-crim-iner».*

*Interprète:*

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**  
**«Votre réponse»**

*[déstabilisé, pris de court, répondant au hasard]*

**Ben heu... «Différentes».**

**Page suivante «Ces deux mélodies étaient les mêmes.»**

**Merde...**

**«Si vous le souhaitez, vous pouvez répéter ces deux exemples, ...»**  
**Je ne clique pas sur le bouton «Répéter les exemples»**  
**«... sinon, continuer avec le test.»**

**Je clique sur le bouton «Démarrer le test».**

*En fait, l'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que la «paire n°1» ne commence avant qu'il n'en donne les instructions.*

**Page suivante. «Lorsque vous êtes prêt, cliquer sur «JOUER LA PAIRE».**  
**Je clique sur «Jouer la paire»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistrée la paire n°1 qui est en fait un mix des exemples 1 et 2 précédents avec la voix de l'écoute en simultané toujours dans le même fichier audio.*

**Page suivante. «Paire numéro 01 (sur 31).»**

*L'interprète écoute.*

*Écoute:*

Y en a qui, paraît-il, visualisent les hauteurs pour mieux mémoriser ce qui vient d'être diffusé. Si le palier est plus haut ou plus bas, cela apparaît directement en vision mentale, à chacun ses techniques au fil de l'écoute. Dans tous les cas, ce n'est pas ce que j'écoute consciemment qui est mis sur écoute. Je peux penser ce que je veux en faisant le test. Dans une machine de magnéto-encéphalographie ou d'imagerie à résonance magnétique, c'est ce que l'inconscient perçoit qui sera déterminant. Effectue la tâche. C'est tout ce qu'on te demande. Conscience et inconscience. Huitième séparation.

*Interprète:*

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**  
**«Votre réponse»**  
**Page suivante. «Paire numéro 02 (sur 31).»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistrée la paire n°2 qui est en fait un mix des exemples 2 et 1 précédents (c'est-à-dire qu'ici la paire est inversée par rapport à la n°1) avec la voix de l'écoute en simultané toujours dans le même fichier audio.*

*Interprète:*

**Quand je lance s'affiche un «... VEUILLEZ PATIENTER EN ÉCOUTANT ...»**

Écoute :

VEUILLEZ PATIENTER EN ECOUTANT Impératif qui m'indique combien c'est chiant, mais surtout combien je dois faire autre chose en écoutant, patienter, tout en écoutant. Patienter c'est ne pas toucher à autre chose, c'est ne pas porter mon attention ailleurs, contenir mon écoute dans la salle d'attente, contrôler le trop plein d'actions auditives aux trop de stimuli qui m'entourent. Injonction paradoxale. Ce test est fait pour étudier/isoler l'attention sur des stimuli très particuliers et à la fois il désigne par la négative un environnement saturé de signaux audio-visuels. On aurait là un mode de ces séparations, un mode de l'interdépendance du surplus de stimuli auxquels la performance se mesure à l'aptitude à isoler l'un ou l'autre, et cette aptitude est elle-même dépendante de la multiplication des stimuli, et ainsi de suite.

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**  
**«Votre réponse»**

*[répondant mécaniquement]*

**«Différentes».**

*L'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que la paire n°3 ne commence avant qu'il n'en donne les instructions.*

**Page suivante. «Paire numéro 03 (sur 31).»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistrée la paire n°3 qui est en fait l'enregistrement tiré d'un autre test fabriqué par les Centres de Neurosciences de Lyon et de Dijon, notamment avec l'aide du musicologue Philippe Lalitte<sup>82</sup>. Ce dernier, adepte du premier Schönberg, a atonalisé des extraits d'œuvres musicales qui ne l'étaient pas. Ainsi, les Centres créèrent un test dans lequel il est demandé de comparer un même extrait joué deux fois, la première fois il peut être tonal ou atonal, et ensuite atonal ou tonal. Le sujet testé doit alors repérer si les paires sont les «mêmes» ou «différentes».*

*La voix de l'écoute est toujours fondue dans le même fichier audio.*

Interprète:

**«... VEUILLEZ PATIENTER EN ECOUTANT ...»**

Écoute:

Moussorgski atonal, Beethoven atonal, en labo on compose des a-musiques, dans la droite ligne de Schönberg. Je pense à Peter Szendy, qui rappelle que l'auditeur pour Schönberg n'était pas indispensable à l'existence de l'œuvre musicale. Et de même, dans ce test, il n'y a pas d'arrangement possible de l'auditeur, pas de véritable prise en compte d'une écoute critique, d'une signature d'écoute. **Aussi, je – en tant que haut-parleur, voix off d'une pensée critique – je ne compte pas, je suis exclu de la mesure de la perception musicale.** Bref, dans ce test comme pour Schönberg: soit on entend l'œuvre de manière juste, soit on ne l'entend pas comme il faudrait, mais au sein de ce régime moderniste de l'écoute musicale, ce qui distingue ce test de Schönberg, c'est qu'ici les mauvais auditeurs deviennent utiles et intéressants: car les causes de leur incompétence d'écoute sont à chercher dans le mauvais environnement sonore lors du test ou dans les connections nerveuses de leur cerveau.

Interprète:

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**  
**«Votre réponse»**

*[sans voix]*

*L'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que la paire suivante ne commence avant qu'il en donne les instructions.*

<sup>82</sup>

Yohana Lévêque, Anne Caclin, Barbara Tillmann, *L'amusie: quand le cerveau s'entend mal avec la musique*, Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon, Powerpoint pour une conférence à Mulhouse donnée en 2014.

**PARTIE II.**

*Négliger les niveaux de discours (par la confusion des voix haut-parlées : la voix off critique et la voix de l'interprète. Aussi l'écoute commence à en avoir marre).*

*Interprète:*

**Page suivante. «Paire n° «Description d'une surdité aux notes par Allen Grant en 1878 et Manifeste Neo-Dada in *Music, Theater, Poetry, Art* par Georges Maciunas en 1962» (sur 31).»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistrée une paire ou plutôt deux textes lus et enregistrés préalablement par l'interprète. Il s'agit de deux textes lus l'un à la suite de l'autre avec une mini-pause entre deux.*

*Interprète:*

**«... VEUILLEZ PATIENTER EN ÉCOUTANT ...»**

*L'interprète écoute la lecture des textes suivant :*

«Quelqu'un qui est atteint de surdité héréditaire quant aux notes de musique possède une *(sensibilité compensatoire)* en lieu et place de perception du timbre. Pour lui, «un son de piano est un son musical *plus* un son de marteau, [...] l'orgue, un son musical *plus* de l'air et le bruit indistinct d'un soufflet»

«un concrétiste perçoit et exprime le son matériel avec toute sa polychromie inhérente, avec son absence de tonalité et son côté «accessoire», plutôt que le son immatériel, abstrait et artificiel de la note pure» [...Pour lui] une note jouée sur un clavier de piano ou une voix *belcanto* est largement immatérielle, abstraite et artificielle dans la mesure où le son n'indique pas clairement sa vraie source ou sa réalité matérielle».

*Interprète:*

**«Votre réponse»**

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**

**«Différents» mais «mêmes»**

*L'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que la paire suivante ne commence avant qu'il en donne les instructions.*

*Interprète:*

**Page suivante. «Paire n° «Environnement sonore de la salle des techniciens durant un 'test amusie' que passe un sujet dans un box de Magnéto-encéphalographie» (sur 31).»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistrée la paire n° «Environnement sonore du point d'écoute de la salle des techniciens durant un «test amusie» que passe un sujet dans un box de Magnéto-encéphalographie» qui est en fait deux fois l'enregistrement audio de l'environnement sonore – le field recording – d'un «test amusie» qu'est en train de passer un sujet dans un box de Magnéto-encéphalographie depuis la salle des techniciens.*

*Interprète:*

**«... VEUILLEZ PATIENTER EN ÉCOUTANT ...»**

**«Votre réponse»**

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**

**Différent**

*L'interprète contrôle, voire stoppe, la diffusion du fichier audio pour éviter que la paire suivante ne commence avant qu'il n'en donne les instructions.*

Interprète:

**Page suivante. «Paire N° «Les activités éliminées lors du nettoyage des données» (sur 31).»**

*Si sur pause, l'interprète clique pour relancer la diffusion du fichier audio sur lequel est enregistré la paire n° «Les activités éliminées lors du nettoyage des données» qui est en fait deux fois l'enregistrement audio d'un live d'une performance noise du groupe En Pire au Bad Bonn à Düdingen.*

Interprète:

**«... VEUILLEZ PATIENTER EN ÉCOUTANT ...»**

*Mais la première partie de la paire est bien plus courte que la seconde qui dure et dure. La seconde partie dure suffisamment trop longtemps pour que s'y fonde confortablement la voix off de l'écoute.*

Écoute:

Ce test produit sur moi de la distraction et de l'attention. Simultanément, je suis perturbé par les suggestions qui surviennent et les modes de perceptions auxquels je dois m'ouvrir si je veux continuer le test. Ce test produit de la religion comme de la négligence. Ahhhhhhhh

Interprète:

**«Votre réponse»**

**Je dois choisir de cliquer soit sur le bouton «MÊME» soit sur le bouton «DIFFÉRENT».**

**PARTIE III.**

*Négliger toutes les séparations (l'interprète joue du test)*

*L'interprète laisse aller la diffusion du fichier audio sur lequel sont enregistrés des paires de sons du test MBEA en répétition pendant 5 minutes. Pendant ce temps, l'interprète place le micro vers un haut-parleur (3 ou 4) diffusant le test. Il ou elle branche un micro vers un haut-parleur (1 ou 2) diffusant le son du test pris par l'autre micro. Les deux systèmes cessent d'être indépendants du fait du jeu de larsens. L'interprète met en boucle la mixette sur elle-même et tente d'en faire sortir des variations. Il ou elle s'encouple dans les câbles en essayant de brancher autre chose. Des dictaphones peut-être. Puis lorsque les paires du MBEA s'interrompent, il ou elle regarde l'écran.*

Interprète:

**Score 23.**

«Wie ist es dann wenn man  
Strukturen schafft wo man  
tatsächlich aufeinander hört,  
ohne sich ganz und gar verstehen  
zu müssen?»<sup>2</sup>

«Une ‹in-expertise de l'écoute›,  
ouvre un espace d'expressions à  
différentes subjectivités»<sup>3</sup>

«und halteifach dem psoffne ufem  
sofa nochli lenger bim schnarchle  
zuezlose»<sup>4</sup>

1 Juliette Volcler, *Syntone* → p.6

2 Anna Frei, *OOR* → p.14

3 Gilles Aubry, *earpolitics* → p.22

4 Dominic Oppliger → p.38