

Jérémy Faivre

Field-Recording, Identité et mémoire des lieux distordus.

M1VEC 3 - Initiation à la recherche

Responsable : Catherine Maumi.

Janvier 2015 - Master 1

RÉSUMÉ:

Le Field-recording est une pratique artistique consistant à enregistrer des sons de l'environnement physique urbain ou rural par différentes techniques et à composer une pièce sonore à partir de ces enregistrements.

De l'œuvre réalisée naît une mutation spatiale du lieu étudié: le *lieu distordu*.

le Field-recording peut-il être un outil de compréhension de l'identité du lieu et de sa mémoire pour l'architecte contemporain ?

Cet article considère deux œuvres sonores : *Denver* de Pali Meursault composée en septembre 2009 et *Dataflows on concrete bank(s)* de Rodolphe Alexis réalisée en 2014.

Sa structure thématique se construit autour de quatre formes d'écoutes définies par Pierre Schaeffer dans *le Traité des objets musicaux*: l'écoute à oreilles fermées, l'écoute banale, l'écoute praticienne et l'écoute réduite.

La culture architecturale comme postulat de départ permet une étude transversale du corpus et des outils déployés tempérant la diversité des éléments de classification que ces écoutes impliquent.

Cet article ouvre, dans sa conclusion, un champ de questionnement portant sur l'élaboration d'outils de conception architecturale à partir de l'étude de l'environnement sonore. Comment surmonter le contraste entre *la fragilité* de la perception sonore et la *solidité* du processus architectural ?

De son voyage au Népal, Marc Barani rapporte une définition de l'architecture dans la tradition hindou : « la science des correspondances subtiles » soit l'architecture comme support des interactions humaines, parfois invisibles et dont les traces sont transmissibles sur le long terme¹.

Nous nous intéresserons à l'une de ces correspondances subtiles comme ressource pour l'architecte contemporain : la perception sonore du lieu urbain. Pour Jean-François Augoyard, il s'agit avant tout d'une perception temporelle, « du temps qualifié », faisant émerger un ensemble discontinu d'isolats urbains dont chaque auditeur peut apprécier qualitativement les limites². Les éléments sonores perçus dans un lieu donné s'organisent selon un rapport figure-fond où différentes combinaisons permutent sans corrélation nécessaire avec le visible.

Nous porterons plus particulièrement notre attention sur l'approche critique de l'environnement sonore urbain pratiquée par deux artistes sonores : Pali Meursault et Rodolphe Alexis. Le Field-Recording est une pratique qui émerge spontanément dans les années 50 avec l'apparition du premier enregistreur portable. Il se nourrit de nombreux champs disciplinaires qui l'influencent en retour : acoustique, anthropologie musicale, hydrologie et arts sonores. Le terme de Field-recording se traduit de l'anglais par enregistrement de terrain ou enregistrement de plein-champs et nous l'emploierons plus largement dans le sens d'enregistrement en milieu inapproprié, c'est-à-dire hors studio.

Le Field-recording relève d'un double geste: extraire le matériau sonore du lieu par l'enregistrement et composer l'œuvre à partir des matériaux récoltés. Pali Meursault appelle « lieu distordu » ce collage où se confrontent l'idée sonore de l'artiste et le site³. Dans un équilibre fragile entre musique et réalité, le lieu distordu fait apparaître aussi bien des éléments originellement perceptibles par l'oreille qu'inouïs. C'est une mutation du lieu existant.

1. LAURENTIN Emmanuel, « histoire de l'architecture 1/4 », *La fabrique de l'histoire*, diffusée le 8 juillet 2013, à 09:06, France Culture.

2. AUGOYARD Jean-François, « Expérimenter et analyser un parcours de phénomènes sonores », *Memento hors-les-murs*, n°8, 2013.

3. FAIVRE Jérémie, *Retranscription de l'entretien avec Pali Meursault*, Annexe 1.

Le Field-recording peut-il être un outil de compréhension de l'identité d'un lieu urbain et de sa mémoire pour l'architecte contemporain ?

Pour éprouver ce questionnement, nous étudierons deux œuvres de Field-Recording conçues dans les années 2000, chacune autour d'un lieu urbain existant et se distinguant l'une de l'autre par une pratique différente de l'enregistrement et du montage. La mise en œuvre de sons initialement non-perceptibles par l'oreille humaine mais contextualisés a particulièrement orienté notre choix.

La première œuvre est *Denver* de Pali Meursault, composée en septembre 2009 à l'occasion de la Résidence Pont Sonore de Belju et enregistrée en périphérie de la ville d'Ottmarsheim en France. La seconde est *Dataflows on concrete bank(s)* de Rodolphe Alexis réalisée en août 2014 à l'occasion de la Résidence Bande Originale porte sur un lieu à deux visages de part et d'autre de la Seine à Pantin : un bâtiment industriel réhabilité en centre de données par la Section Sécurité de BNP Paribas et une cimenterie du groupe Lafarge entièrement automatisée. L'analyse a été précédée d'un entretien en visio-conférence avec Pali Meursault à l'issue duquel l'artiste a réalisé deux cartes mentales : la première de son souvenir, cinq ans après, de la configuration du lieu existant et la seconde du lieu telle que la réécoute de son œuvre l'évoque. Un entretien de Rodolphe Alexis réalisé au mois d'octobre 2014 par Atelier A nous a permis de mieux comprendre la démarche de l'artiste⁴.

Dans un premier temps nous allons exposer le positionnement architectural retenu pour l'analyse et les démarches artistiques de Pali Meursault et Rodolphe Alexis. Les principaux enjeux de chacune de ces approches nous permettront de construire une grille d'analyse des œuvres.

Dans un second temps, nous porterons notre attention sur les premières écoutes : Quels éléments d'identité et de mémoire se dégagent de l'analyse de la figure et du fond ?

Et enfin, dans un troisième temps, nous verrons comment une écoute praticienne des œuvres trouve dans le détail sonore une nouvelle dimension de réponse à notre problématique.

4. ATELIER A, *Rodolphe Alexis, sculpteur d'univers sonores*, mis à jour le 29 Décembre 2014, disponible sur: <http://creative.arte.tv/fr/magazine/rodolphe-alexis>, consulté le 3 janvier 2015.

Voir également: FAIVRE Jérémie, *Retranscription de l'entretien avec Rodolphe Alexis*, Annexe 2.

COMMENT FIELD-RECORDISTES ET ARCHITECTE DIALOGUENT-T-ILS AUTOUR DE CE QUESTIONNEMENT ?

« Le micro est littéral et superficiel, tandis que l'oreille est naturellement sélective et émotive. »

Nicolas Frize, «Des yeux qui n'entendent pas...», *Le Visiteur*, n°8, 2002, p. 88.

L'opposition révélée ici par Nicolas Frize pose la question de la construction du protocole d'écoute. Nous allons expérimenter une écoute multiple dont les étapes successives vont nous permettre de sonder le matériau brut qu'est le son du lieu urbain capté par le micro. Si ce protocole ne prétend pas saisir l'intégralité des significations contenues dans les œuvres, il propose d'explorer une série d'entrées propres aux artistes et à l'architecte que nous allons formuler dans cette partie.

Identité et mémoires du lieu urbain : caractérisation d'une posture architecturale.

La problématique que nous explorons dans cet article nécessite de définir en amont les notions architecturales d'identité et de mémoire du lieu urbain. Dans *Genius Loci. Paysage, Ambiance, Architecture*, Christian Norberg-Schultz définit l'identité du lieu urbain comme l'association de son implantation dans la ville, de sa configuration interne et de la manière qu'il a de reposer et de s'élever⁵. Cet assemblage définit un caractère et une atmosphère identifiables par l'habitant.

Dans *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Sébastien Marot aborde le deuxième angle de notre problématique : la mémoire du lieu urbain réside dans la capacité de l'architecture du lieu à intégrer notre mémoire tant collective qu'individuelle et simultanément dans notre capacité à saisir cette mémoire incrustée.

5. Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci: Paysage, ambiance, architecture*, Éditions Mardaga, Collection Architecture, Bruxelles, 1997. Première édition de 1980, p. 179.

6. MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Éditions de la Vilette, Paris, 2010, p. 54.

Lorsque l'habitant écoute l'environnement sonore du lieu urbain, il scrute le paysage sonore et touche du doigt la couche sonore de l'identité du lieu mais n'en saisira que difficilement la complexité. En introduisant *le lieu distordu* comme figure intermédiaire entre le l'architecte et l'identité du lieu, notre démarche de recherche se rapproche du dialogue entre *Site* et *Non-Site* qu'entretenait Robert Smithson dans le New Jersey en 1967⁷. Le *Non-Site* comme le *lieu distordu* interrogent par la métaphore le site existant sans jamais se confondre avec lui ni chercher à l'esthétiser.

***Dataflows on concrete bank(s)* et *Denver* deux pratiques du Field-recording.**

En 2009, Gilles Aubry, Stéphane Montavon et Carl.Y initient le Pont sonore de Belju, un projet de construction d'archive d'enregistrement autour du Territoire de Belfort et du Canton du Jura. Pali Meursault, artiste invité, s'éloigne du territoire défini pour explorer le tablier accessible du pont autoroutier de la ville frontalière d'Ottmarsheim.

« Ce lieu est une espèce de bout de route qui ne mène à rien sinon à une petite île très péri-urbaine où parfois des gens vont promener leur chien. »

Jérémie Faivre, *Retranscription de l'entretien avec Pali Meursault*,
Annexe 1.

Nous lui avons demandé de tracer de mémoire une carte mentale du lieu d'enregistrement de *Denver* cinq ans après⁸. Le site représenté se structure selon deux axes principaux : le Rhin et le pont autoroutier qui le franchit. La route à laquelle il fait allusion traverse le dessin de haut en bas, parallèlement à l'autoroute. En bas du dessin, sur la rive d'Ottmarsheim, elle croise une piste cyclable qui elle-même passe au-dessus d'un canal. Le centre du dessin, le complexe centrale électrique – écluse – « barrage(s) » fait face au pont autoroutier instaurant la dualité du lieu sur laquelle nous reviendrons.

En 2014, le Collectif Mu organise *Bande originale*, une manifestation sonore et nomade autour du Canal de l'Ourcq entre Paris et sa banlieue proche. Rodolphe Alexis, artiste invité, porte son intérêt sur deux lieux en vis-à-vis autour du Canal traversant Pantin : l'usine de béton Lafarge et les Grands moulins, bâtiment industriel réhabilité en ensemble de bureaux

7. Ibid., p. 82.

8. Voir figure 1, page suivante.

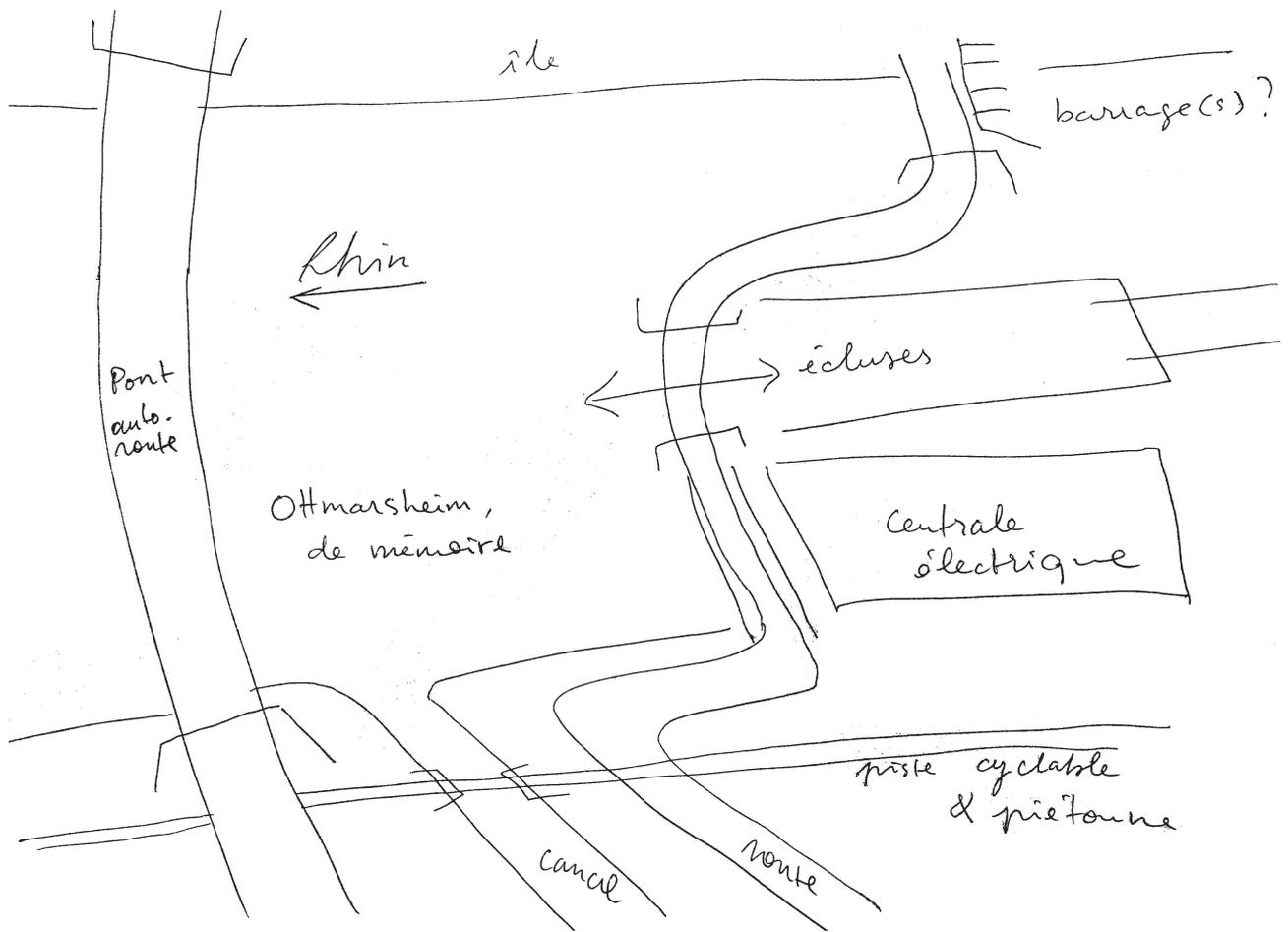


Figure 1.

Figure 1: MEURSAULT Pali, *Ottmarsheim de mémoire*, dessin de l'artiste réalisé à l'occasion de la rédaction de l'article FAIVRE Jérémie, *Field-Recording, identité et mémoire des lieux distordus*, 2015.

pour la Section Sécurité de BNP Paribas. Le premier est une usine entièrement automatisée où ne se croisent que les allers retours des camions et les techniciens d'entretien du complexe industriel. Dans le second, trois milles personnes travaillent autour d'une structure informatique à l'échelle du bâtiment.

La limite naturelle tracée par le canal se pose en contrainte dans cette mise en regard. Rodolphe Alexis enregistre donc séparément les deux lieux en croisant plusieurs types de captation sonore : le micro aérien, un capteur piézoélectrique et un solénoïde. Le premier désigne plusieurs micros, de deux à quatre, assemblés en un montage assimilable au positionnement des oreilles chez l'humain. Le second transforme en sons les vibrations du matériau sur lequel il est posé et le dernier fait de même avec les ondes électromagnétiques captées. Notons ici que les deux derniers dispositifs d'enregistrement transforment en sons effectivement audibles par l'homme des phénomènes vibratoires initialement non perceptibles par l'ouïe.

Rodolphe Alexis cultive le dialogue entre les deux lieux par la superposition des matériaux sonores capturés. Il crée ainsi une confusion, outil récurrent dans son œuvre, entre les sons artificiels générés à partir de flux inaudibles et les sons d'origine acoustique, mais aussi entre les sons de l'usine Lafarge et les sons des Grands Moulins. Cette superposition ménage également des passages de fort contraste où l'identification des lieux et des sources devient évidente. Ces passages, nous y reviendrons, sont propice à la prise de conscience écologique.

La dualité du site exploré par Pali Meursault dans *Denver* est bien moins contraignante qu'elle ne l'est chez Rodolphe Alexis : elle permet une prise de son en déplacement continu d'un bout à l'autre du plan. Nous lui avons demandé de tracer une seconde carte mentale du lieu en y faisant cette fois figurer les méthodes d'enregistrement utilisés telles que le suggère l'écoute simultanée de *Denver*⁹. Cette seconde carte apparaît comme le dessin d'un fil conducteur ponctué de nœuds et de figures symbolisant les sons captés et leur importance dans la pièce. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Pali Meursault évoque deux techniques d'enregistrement dont l'opposition ligne – nœud témoigne ici : le micro aérien fixe et le micro en déplacement. Le dialogue entre les deux pôles du site étudié, mis en œuvre par la superposition chez Rodolphe Alexis, est ici envisagé sous la forme de la narration dont nous percevons le mouvement et les temps d'arrêt. Le mouvement, chez Pali Meursault, exploite le micro comme instrument de musique avec lequel il joue, par son positionnement par rapport à une source donné par exemple, sur la modulation du son qu'il perçoit. Ce déplacement soumis aux irrégularités du site fait enfin de la contrainte du lieu un élément perceptible de son identité.

9. Voir figure 2, page suivante.

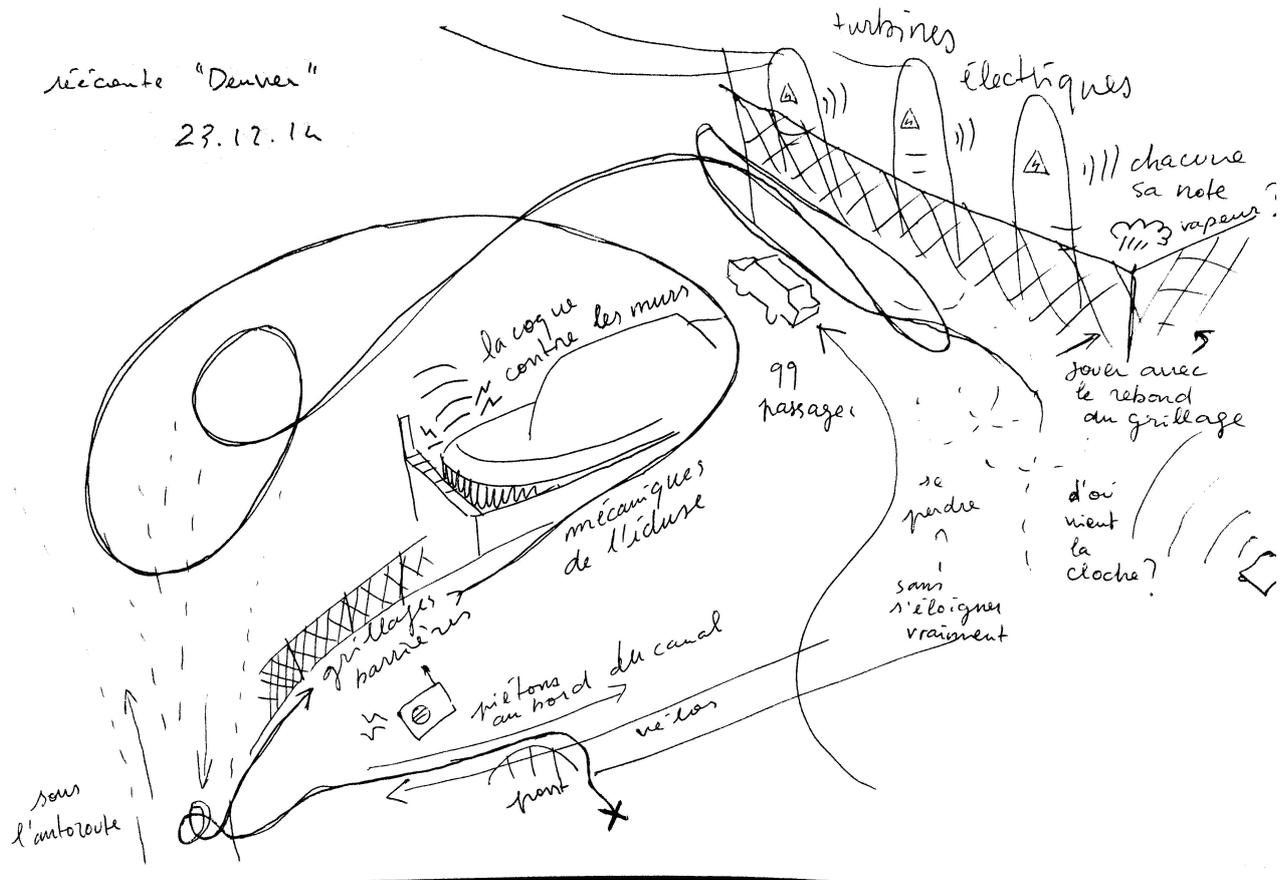


Figure 2.

Figure 2: MEURSAULT Pali, Réécoute «Denver», dessin de l'artiste réalisé à l'occasion de la rédaction de l'article FAIVRE Jérémie, *Field-Recording, identité et mémoire des lieux distordus*, 2015.

La grille d'analyse, medium de compréhension des œuvres sonores.

A ce point de notre étude où aucune écoute concrète n'a été mise en œuvre, l'évocation plus ou moins directe des sons que nous allons entendre mobilise déjà un imaginaire sonore collectif. Aussi, paradoxalement, nous entendons des sons issus de notre mémoire et de fait décontextualisés. Nous qualifions cette première écoute mentale par l'oxymore d'*écoute à oreilles fermées*. Elle va nous permettre d'établir une comparaison entre l'attente sonore ressentie vis-à-vis du lieu et la perception effective au travers des œuvres.

Du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, nous avons retenu trois formes d'écoute qui structureront la suite de notre propos : l'écoute banale, l'écoute praticienne et l'écoute réduite. Les deux premières forment un couple par leur opposition. Pierre Schaeffer associe à l'écoute banale à une oreille fruste, non entraînée mais entièrement ouverte sur le monde et à l'oreille praticienne une oreille formée capable de reconnaître et de sélectionner les éléments signifiants d'un champ professionnel¹⁰. Nous prendrons pour référence de cette deuxième écoute le champ de l'acoustique au travers duquel nous pourrions apprécier la spatialité architecturale exprimée par les œuvres. L'écoute réduite enfin, procède d'une suspension complète de la pensée et des sens sur le son perçu¹¹. Toute forme de contextualisation du son disparaît alors au profit de la seule écoute du phénomène. Si l'architecture au sens bâti du terme disparaît dans cette réduction, nous verrons comment y apparaît *le geste*. Un geste qui, exprimé graphiquement, pourra alors marquer le travail de l'architecte.

Ces quatre écoutes et leur champs de questionnement propre nous permettent de concevoir une grille d'analyse des œuvres dédiée à notre problématique¹². L'analyse qui suit ne prétend pas dresser un portrait exact des deux grilles mais explorer de manière transversale une série de points clés et ainsi vérifier la pertinence de notre protocole.

10. SCHAEFFER Pierre, *le Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977. Première édition en 1966, p. 121.

11. Ibid., p. 270.

12. Voir figure 3, page suivante.

GRILLE D'ANALYSE DES OEUVRES

Écoute à oreilles fermées.

Nature géographique du lieu.
Dispositif mis en place pour réaliser l'enregistrement.
Posture d'approche du lieu et de ses occupants par l'artiste.
Qu'est-ce que veut exprimer l'artiste dans cet extrait ?

Écoute banale.

Nature des sources sonores captées ?
Comment se construit le rapport fond/événement.
Nature de l'enregistrement : nette, médiocre ou nulle par rapport au bruit ambiant
Sommes dans un espace intérieur ou extérieur ?
Si l'objet est en mouvement, description de ce mouvement.
Environnement : hi-fi, lo-fi, naturel, humain, technologique.
Entend-on le preneur de son ?
Quelle forme de langage apparait ?
Peut-on dégager narration de l'extrait écouté ?
Quelle impression esthétique peut-on dégager de cet extrait ?

Écoute Praticienne

Effet de réverbération.
Effet Döppler.
Effet de rémanence.
Effet de coupure.
Effet d'imitation.
Effet de masque

Écoute réduite.

Transcription d'objet sonore en geste graphique.

Figure 3: Grille d'analyse des oeuvres de Field-Recording, Document personnel, 2014.

EXPÉRIMENTATION DU RAPPORT FIGURE/FOND DANS L'ÉCOUTE BANALE.

Dans *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Raymond Murray Schafer introduit la distinction entre figure et fond sonore¹³. Font figure un ou plusieurs sujets qui, suscitant particulièrement l'attention de l'auditeur, forment le premier plan du paysage sonore. Le contexte dans lequel ils s'inscrivent forme le fond sonore. Pour Jean-François Augoyard, cette composition figure-fond fait l'objet de permutations spontanées qui perturbent perpétuellement l'établissement d'un état durable¹⁴. Ainsi l'apparente stabilité de la composition figure-fond des œuvres *Denver* et *Dataflows on concrete bank(s)* n'est pas absolue : l'étude qui suit en propose une interprétation.

Écoute banale des fonds sonores.

Les premières écoutes ont été conçues comme approche superficielle, survolant les œuvres sans en saisir les significations. Il apparaît que les variations, rares mais contrastées, de la nature du fond sonore mettent en évidence la structure des œuvres. Ainsi, suivant la construction des grilles d'analyse, nous avons identifié dans *Denver* trois mouvements successifs et quatre dans *Dataflows on concrete bank(s)*. Deux d'entre eux sont particulièrement sensibles à la problématique qui nous intéresse.

Le mouvement central de l'œuvre de Pali Meursault donne à entendre un grondement constant en basse fréquence né de l'accumulation des effets de résonance qui le précèdent. L'impression d'espace intérieur vaste et vide, à la manière d'une cave ou d'une grotte contraste fortement avec ce que nous nous figurions entendre au cours de l'écoute à oreilles fermées. Ce mouvement porte en lui une partie de la mémoire du lieu : l'inertie et la gravité du fond sonore aspirent un à un les événements et les entassent indistinctement en une épaisse couche sédimentaire. Dans l'esprit du *silence bruyant* d'André Abraham Moles, ce *silence grondant*, imprègne le lieu distordu de l'imaginaire du Far-ouest dont l'œuvre tire son nom^{15 et 16}.

De même, dans *Dataflows on concrete bank(s)*, l'image sonore formée par la succession deuxième et troisième mouvements de l'œuvre crée un contraste insoupçonné avec l'écoute à oreilles fermées. Le second mouvement fait apparaître progressivement un fond sonore composé de courts impacts électriques identiques sur un rythme très rapide donnant à l'écoute une intensité angoissante. La tonalité constante de ce signal se fond ensuite, au début du

13. SCHAFER Raymond Murray, *Paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, 2010. Première édition de 1979, p. 222.

14. Augoyard Jean-François, « Expérimenter et analyser un parcours de phénomènes sonores », *Memento hors-les-murs*, n°8, 2013, p. 3.

15. MOLES André Abraham, « L'image sonore du monde environnant. Phonographies et Paysages Sonores. », *Paysage Sonore urbain*, Paris, Plan-Construction, 1980, p. 285.

16. FAIVRE Jérémie, *Retranscription de l'entretien avec Pali Meursault*, Annexe 1.

troisième mouvement, dans le bourdonnement d'abeilles constant des Grands Moulins de Pantin. André Abraham Moles appelle *système globale non interactif* le flux continu formé par la multitude des sources sonores dont on ne distingue pas l'individualité. L'originalité perçue dans une telle transition réside dans la similitude étonnante des fonds sonores malgré la nature radicalement opposée des sources : le signal électrique rendu perceptible par le solénoïde et le bourdonnement tel qu'il est entendu à une dizaine de centimètre de la ruche. L'auditeur se trouve en état de soumission vis-à-vis d'un paysage sonore qu'il ne pourrait normalement pas entendre sans équipement de protection. Cet inconfort témoigne d'une forme d'hostilité de ce *lieu distordu* envers lui.

Etude d'un évènement sonore significatif: la voix humaine.

Nous avons mis en évidence plus tôt et à la lumière des propos de Nicolas Frize la différence profonde entre le son d'un lieu capté par le micro et le même son perçu par l'oreille humaine. Cette différence est particulièrement évidente lorsqu'il s'agit d'écouter la parole sur fond de bruit urbain. Au-delà de la signification même des mots prononcés, la voix humaine transmet et intègre au moment de son élocution une certaine compréhension du lieu et de son environnement sonore¹⁸.

Les deux œuvres se distinguent dans la manière qu'elles ont de mettre en scène la voix humaine et ainsi la place de l'humain dans le *lieu distordu*. Dans *Denver*, les voix humaines apparaissent en première partie dans un environnement *Hi-fi* et naturel¹⁹. Si les brides de conversation en français ne sont pas clairement intelligibles, elles traduisent d'abord l'existence d'usages en extérieur du lieu : cyclisme, déjeuner sur l'herbe accompagné d'un transistor diffusant *Dans le port d'Amsterdam* de Jacques Brel et jeux d'enfants à proximité. En donnant à entendre l'activité humaine de son *lieu distordu*, Pali Meursault s'inclut lui-même dans cette activité par le son de son propre déplacement sur l'herbe.

Par opposition, la dernière partie de *Dataflows on concrete bank(s)*, fait émerger deux voix humaines noyées dans le fond sonore mécanique de l'usine Lafarge. La première, féminine et robotique, diffuse une annonce en français au contenu inintelligible et la seconde, masculine et lointaine, peut être un technicien en charge de la maintenance. Dans cette partie de l'œuvre, où le métabolisme de l'usine automatisé occupe la quasi-totalité du paysage sonore, l'humain fait figure de parasite.

17. MOLES André Abraham, op. cit., p. 280.

18. Nicolas Frize, «Des yeux qui n'entendent pas...», *Le Visiteur*, n°8, 2002, p. 88.

19. Pour les définitions de Hi-fi et Lo-fi voir: SCHAFER Raymond Murray, op. cit., p. 77.

Les deux artistes font apparaître par la parole des usages radicalement différents des lieux étudiés : dans *Denver*, l'activité humaine est tournée vers le loisir tandis que dans *Dataflows on concrete bank(s)* les usages identifiés sont dédiés à la production industrielle et contraints par le fonctionnement permanent des machines.

ECOUTER L'OEUVRE SONORE DANS LE DÉTAIL.

Ecoute praticienne de l'espace acoustique.

L'écoute praticienne de l'acousticien telle qu'elle est définie par Pierre Schaeffer est sans doute la plus répandue dans le milieu architectural contemporain. Elle nous permet de mobiliser la notion d'effet sonore dont Jean-François Augoyard et Henry Torgue sont les auteurs.

Jean-François Augoyard définit la notion d'effet sonore comme une expérience perceptible à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective où une situation d'écoute d'une source sonore est perturbée par un événement²⁰. Cet événement peut affecter l'auditeur, la source sonore ou le son lui-même sans influencer le reste du système. Si la notion d'effet sonore est envisageable selon plusieurs champs disciplinaires, nous la traiterons ici selon le champ de l'acoustique auquel les effets sonores étudiés ici sont directement liés. Nous allons voir comment trois effets sonores significatifs expriment une forme de spatialité architecturale dans les deux œuvres : l'effet Döppler, l'effet de réverbération et l'effet d'ubiquité²¹.

Dans le premier mouvement de *Denver*, Pali Meursault met en scène l'un des fils directeurs de son œuvre : la double percussions des voitures traversant le pont autoroutier. Il dispose dans le tablier du pont un couple de micros aériens fixes capables de percevoir et de situer le déplacement d'une source sonore dans son champ d'enregistrement. La voiture est perçue longtemps avant son arrivée et à mesure qu'elle s'approche, notre perception du son gagne en intensité jusqu'au point culminant de la double percusion. C'est principalement l'effet Döppler qui rend ce phénomène acoustique naturel : le son que nous percevons de la voiture observe une modulation continue tout au long du passage aussi cet effet nous donne à entendre l'immense axe routier, structure du paysage, en dessous duquel nous nous trouvons.

Le premier mouvement de *Dataflows on concrete bank(s)* fait entendre une série régulière

20. AUGOYARD Jean-François, op. cit., p. 8.

21. Pour une définition plus détaillée des différents effets sonores: AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry, *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèse, 1995.

de ce qui semble être une courte pluie de gravillon sur un matériau plastique perçue par l'oreille droite. Rodolphe Alexis joue sur une forme de perspective en présentant un signal complémentaire à gauche survenant dans un léger décalage vis-à-vis de son homologue. Une analogie à la respiration semble être suggérée dont on ne sait pas si elle est due à un écho flottant ou à la présence de deux sources sonores. L'effet de réverbération qui donne aux séries striées une légère résonance nous fait entendre un lieu vaste aux parois réfléchissantes. On pense par exemple à un atelier industriel formé d'une structure métallique et d'une façade de tôle. Cette image extraite de l'imaginaire collectif industriel doit pourtant être prise avec précaution : l'effet de réverbération met en évidence une certaine spatialité de l'espace sans pour autant révéler la véritable identité du lieu.

Dans le troisième mouvement de l'œuvre, Rodolphe Alexis enregistre le son des ruches sur le toit des Grands Moulins. La proximité, à la fois du bourdon continu de la masse, et des individus surnageant, met en scène l'effet d'Ubiquité : ne sachant plus situer la ruche dans l'espace, nous nous y sentons immergés. La sensation de claustrophobie et de danger proche qui nous prend pousse l'auditeur à s'interroger sur la place de ces abeilles dans un complexe informatique si important.

Expérimentation de l'écoute réduite à la recherche du geste graphique.

Certains sons, au travers des écoutes précédentes, ont particulièrement retenu notre attention. Percussifs, souvent répétés en échos dans les deux œuvres, nous pourrions les croire sortis d'instruments de musique traditionnels. S'ils s'étaient, jusqu'à présent, tenus en marge de nos questionnements, ils aiguissent à présent notre curiosité.

Nous expérimenterons ici une dernière écoute dont nous avons définie plus tôt la nature : l'écoute réduite de Pierre Schaeffer. Ce n'est pourtant pas pour décrire l'esthétique musicale de ces sons que nous les isolerons de tout contexte architectural et artistique. Nous allons tenter de saisir précisément leur mouvement, leur direction et leur dynamique propre pour les traduire en un geste graphique, outil élémentaire de l'architecte.

« L'architecture est aussi le produit de la main qui pense. La main interprète la corporéité et la matérialité de la pensée pour en faire une image concrète. Dans le difficile processus de conception, la main prend souvent l'initiative de proposer une vision, une vague idée finissant par se matérialiser sous la forme d'un croquis. »

Juhani Pallasmaa, *La main qui pense*, Arles, Actes Sud, 2013, p.13.

La « main qui pense » dans l'œuvre de Pallasmaa désigne la mémoire indépendante et invisible que l'auteur associe à la main. Cette mémoire est celle, entre autres, du musicien, du peintre et de l'architecte. Elle peut intégrer autant des mouvements réalisés, que des mouvements conceptualisés volontairement ou non. Nous allons révéler ici un matériau dont elle pourra s'inspirer ensuite par l'écoute.

Dans notre exposé nous étudierons trois de ces sons remarquables. Pour la clarté de notre propos chacun de ces sons va être re-contextualisé et se voir associé un spectrogramme. Le spectrogramme est une représentation du son en deux dimensions figurant en abscisse le temps et en ordonnée la hauteur, le haut de l'échelle désignant les fréquences aigües et le bas les fréquences graves. Le dédoublement d'une telle représentation exprime enfin la stéréophonie des enregistrements.

Dans notre *écoute banale des fonds sonores* nous évoquions, au sujet de *Denver*, le *silence grondant* du mouvement central. Le premier des sons remarquables retentit dès la stabilisation du fond sonore qui, sur le spectrogramme fait figure de brouillard grisonnant aux basses fréquences tumultueuses²². L'attaque métallique portée par Pali Meursault est nette. Elle résonne une seconde dans le lieu distordu avant d'être reprise en imitation sur la droite.

Dans la suite du mouvement central de *Denver*, le fond sonore se faisant plus clair, le passage d'une voiture sur le pont autoroutier raisonne à l'intérieur du tablier²³. Ce deuxième son remarquable se compose d'une paire de coups nets résonnant dans l'immensité du tablier et reprise plusieurs fois à quelques secondes d'intervalle.

Dans le premier mouvement de *Dataflows on concrete bank(s)*, nous pouvons voir à la teinte foncé du spectrogramme qu'une atmosphère chargée pèse sur le lieu distordu²⁴. Les séries de stries verticales répétées d'une oreille à l'autre, troisième son remarquable, sont les jets en pluie de graviers et leur résonance dans le hangar. Dans les graves, sous forme de petits reliefs, nous entendons une série d'impacts électroniques dont on ne sait s'ils amorcent les séries ou s'ils marquent un contrepoint.

22. Voir Figure 4 page suivante.

23. Voir Figure 5 page suivante.

24. Voir Figure 6 page suivante.

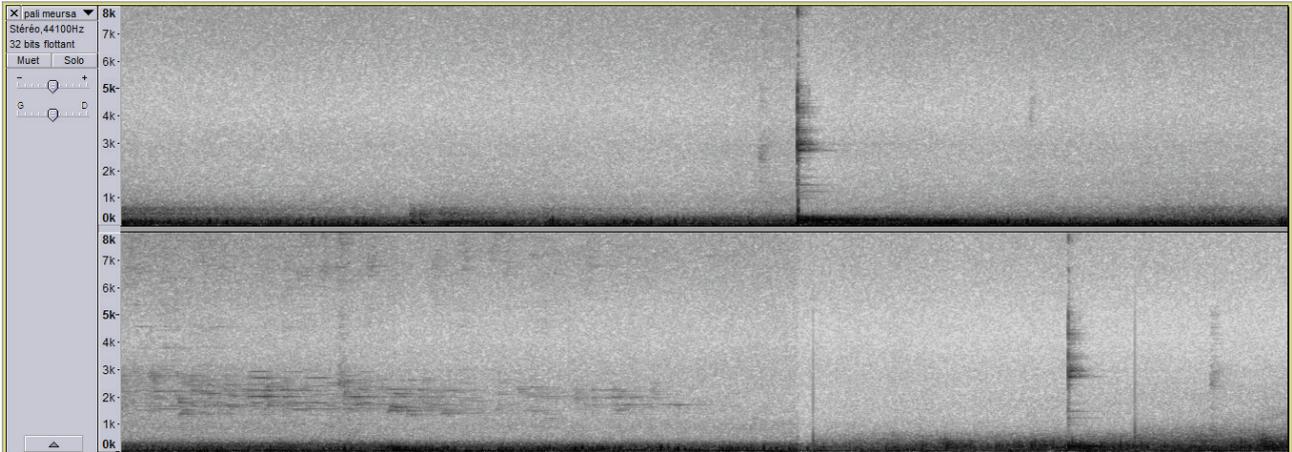


Figure 4.

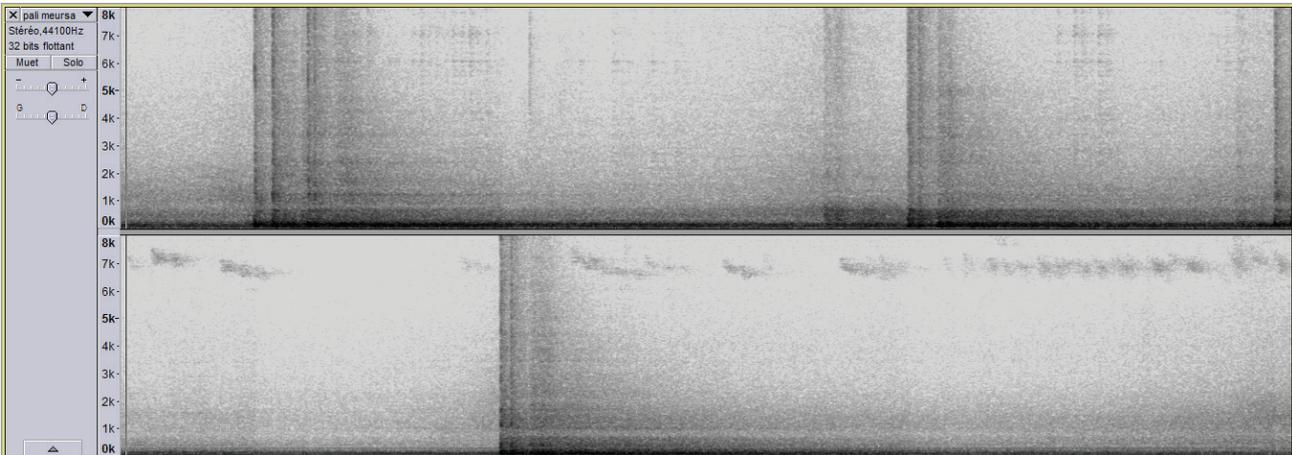


Figure 5.

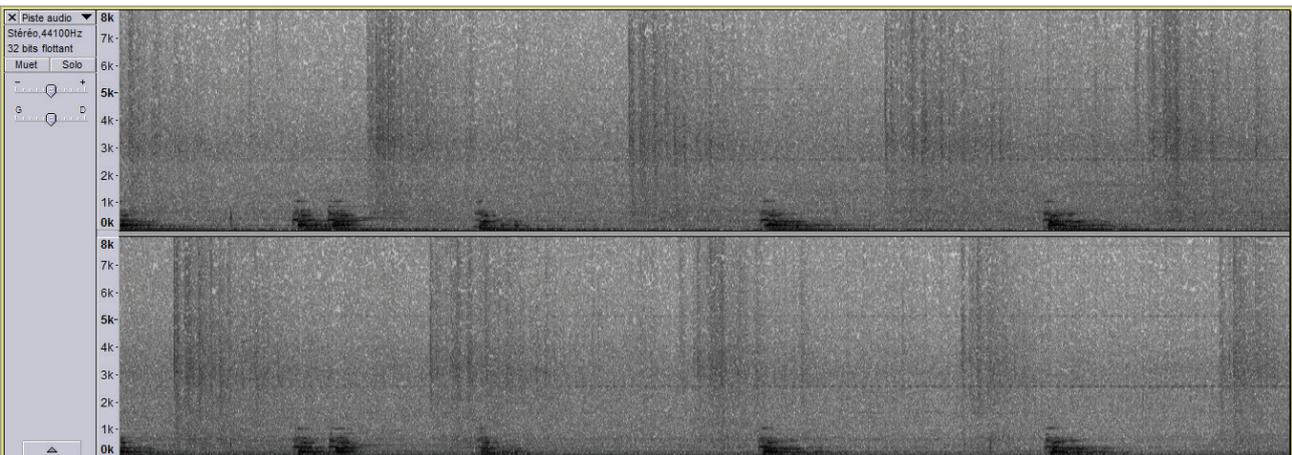


Figure 6.

Figure 4 et 5: Spectrogrammes tracés par le logiciel AUDACITY à partir de l'oeuvre *Denver* de Pali Meursault composé en 2009, documents personnels, 2014.

Figure 6: Spectrogramme tracé par le logiciel AUDACITY à partir de l'oeuvre *Dataflows on concrete bank(s)* de Pali Meursault composé en 2009, document personnel, 2014.

CONCLUSION.

« De temps en temps, le paysage semblait traversé d'ondes invisibles et muettes le plus souvent. Ce qu'on entendait suffisait à propager l'inquiétude »

Italo Calvino, *Le Baron perché*, Paris, Gallimard, 2012. Première édition de 1957, p. 58.

A l'image de Côme, héros perché d'Italo Calvino, Pali Meursault et Rodolphe Alexis cherchent au travers du Field-Recording à saisir et donner à entendre ces « ondes invisibles et muettes ». L'inouï ou l'inaudible prend une forme différente dans leur œuvre respective. Dans *Denver*, Pali Meursault explore et capture l'inouï d'un lieu où personne ne se rend, soit parce qu'il n'y a rien à y faire, soit parce qu'il faut y être autorisé. Dans *Dataflows on concrete bank(s)*, Rodolphe Alexis explore et capture l'inaudible d'un lieu chargé de flux électromagnétiques imperceptibles.

Dans cet article nous nous sommes demandé comment l'architecte peut entendre les *lieux distordus* des Field-recordistes ? Quelle écoute doit-il mettre en œuvre et pour quel résultat ? Nous avons expérimenté quatre écoutes des œuvres depuis l'écoute banale, superficielle mais ouverte jusqu'à l'écoute réduite, entièrement vouée à un son précis et décontextualisée. Pour chacune de ces écoutes nous avons interrogé les notions architecturales d'identité et de mémoire du lieu urbain telles qu'elles sont respectivement définies par Christian Norberg-Schulz et Sébastien Marot.

Si nous avons souvent rencontré la difficulté posée par le décalage entre le lieu réel et son parent sonore *le lieu distordu*, à l'instar d'Alexandre Chemetoff, nous nous interrogeons :

« Pour quelle raison mystérieuse faut-il avoir besoin de ranger les choses et pourquoi ne peut-on pas se laisser déranger par les éléments qui composent la ville ? »

CHEMETOFF Alexandre, *Conférence paysages*, Paris, Pavillon de l'arsenal, 16 mars 2006, disponible sur: <http://www.dailymotion.com>, consultée le 3 janvier 2015

L'expérimentation de ce protocole de recherche ouvre enfin vers une nouvelle interrogation propre à l'architecte contemporain : Comment l'architecte peut-il composer un bâtiment à partir du matériau sonore. L'architecte peut-il construire dans les lieux distordus. Et enfin l'architecte peut-il construire le lieu distordu ?

BIBLIOGRAPHIE.

Corpus:

MEURSAULT Pali, *Denver*, Résidence Pont sonore de Belju, Ottmarsheim, 2009,
Source de l'écoute de cette œuvre (légal mais pas libre de droits) :
<http://belju.universinternational.org/index.php?data=1>

ALEXIS Rodolphe, *Dataflows on concrete bank(s)*, Résidence Bande originale,
Pantin, 2014, Source de l'écoute de cette œuvre (légal mais pas libre de droits) :
<http://soundcloud.com/bande-originale-2/dataflows-on-concrete-banksrodolphe-alexis?in=bande-originale-2/sets/artistes-r-sidents>

Livres:

AUGOYARD Jean-François, *Répertoire des effets sonores : Cinq échantillons*, Rapport de recherche, Grenoble, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 1987.

AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry, *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèse, 1995.

BOULEZ Pierre, *Le pays fertile*, Paul Klee, Paris, Gallimard, 1989.

CALVINO Italo, *Le Baron perché*, Paris, Gallimard, 2012. Première édition de 1957.

DARO Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

GALAND Alexandre, *Field Recording. L'usage sonore du monde en 100 albums*, Marseille, Le mot et le reste, 2012.

MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Éditions de la Vilette, Paris, 2010.

MOLES André Abraham, «L'image sonore du monde environnant. Phonographies et Paysages Sonores.», *Paysage Sonore urbain*, Paris, Plan-Construction, 1980.

PALLASMAA Juhani, *La main qui pense*, Arles, Actes Sud, 2013.

SCHAEFFER Pierre, *le Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977. Première édition de 1966.

SCHAFER Raymond Murray, *Paysage sonore*, Marseille, Wildproject, 2010. Première édition de 1979.

Revues et articles:

AUGOYARD Jean-François, «L'objet sonore ou l'environnement suspendu.», *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Paris, INA-Buchet-Chastel, 1999, p.84.

AUGOYARD Jean-François, « Expérimenter et analyser un parcours de phénomènes sonores », *Memento hors-les-murs*, n°8, 2013.

CORBOZ André, «Le territoire comme palimpseste», *Diogène*, n°121, 1983, p.15.

FRIZE Nicolas, «Des yeux qui n'entendent pas...», *Le Visiteur*, n°8, 2002, p. 88.

MOLES André Abraham, «L'image sonore du monde environnant. Phonographies et Paysages sonores.», *Paysage sonore urbain*, Paris, Plan-Construction, 1980, p.265.

Catalogues d'exposition:

SCHAFER Raymond Murray, «Je n'ai jamais vu un son», dans *L'oreille oubliée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.

FRIZE Nicolas, «Mémoire et captation sonore», *Mémoire et Langage*, Journée d'Étude Environnement Sonore, Le Creusot, 1996.

Documents radiophoniques:

LAURENTIN Emmanuel, «histoire de l'architecture 1/4», *La fabrique de l'histoire*, diffusée le 8 juillet 2013, à 09:06, France Culture.

Conférences filmée:

ATELIER A, *Rodolphe Alexis, sculpteur d'univers sonores*, mis à jour le 29 Décembre 2014, disponible sur: <http://creative.arte.tv/fr/magazine/rodolphe-alexis>, consulté le 3 janvier 2015.

CHEMETOFF Alexandre, *Conférence paysages*, Paris, Pavillon de l'arsenal, 16 mars, 2006, disponible sur: <http://www.dailymotion.com>, consultée le 3 janvier 2015.

ANNEXE 1.

Retranscription de l'entretien avec Pali Meursault réalisé le 27 novembre 2014.

Jérémie Faivre : Pourrais-tu présenter le parcours qui t'a amené à devenir artiste sonore et Field-recordiste ?

Pali Meursault : Je m'appelle Pali Meursault, ce n'est pas un vrai nom. Je suis artiste sonore avec à l'origine, une formation de plasticien donc je ne suis pas instrumentiste. Je suis venu à la musique et à des problématiques musicales à travers des problématiques sonores. Je me suis mis à faire des choses électroacoustiques via la prise de son d'une part et des choses de l'ordre du montage et des manipulations de la matière sonore via l'outil informatique d'autre part. Donc ne sachant pas jouer de la guitare, j'ai utilisé des micros et je suis allé, vers le début des années 2000, assez naïvement, faire des prises de sons pour fabriquer de la matière sonore.

Ensuite, je me suis rendu compte qu'il y avait des gens qui faisaient ça et qu'il y avait toute l'histoire de la musique électroacoustique et qu'il y avait des choses qu'on appelait Field-recording qui commençait à émerger.

Je suis aussi nul en oiseaux qu'en guitare. Et ce qui m'a plutôt intéressé par goût très spontané au début et puis en problématisant un peu plus avec le temps, c'était des environnements, industriels ou urbains. Des sons que spontanément on aurait exclue des choses nobles dignes d'être enregistrées ou même appréciées. Je me suis toujours plutôt tourné vers ça même si j'ai aussi fait des projets, souvent parce qu'on m'y invitait, qui se passaient plutôt en milieu rural ou même en milieu naturel, dans la jungle, etc.

Evidemment, tout mon travail est souvent très fortement en lien avec la question d'un lieu ou du lieu comme problématique. Et du coup en travaillant ce qui se passe entre l'observateur et le lieu ou quelle expérience fait-on ? De quoi témoigne-t-on ?

Dans ce milieu-là, je revendique assez volontairement le fait de faire de la musique. Il y en a qui disent « arts sonores » pour essayer de se dépêtrer de certains enjeux esthétiques ou historiques qui, parfois, sont un peu compliqués et chiant.

Le lieu n'est pas quelque chose de neutre et le geste du preneur de son, pour moi ça ne peut être ni un geste objectif de documentation, ni un geste totalement musical au sens classique du terme.

Il y a des choses qui se cultivent dans le rapport au lieu par tactique ou par stratégie, il y a des choses qui se cultivent par rapport à la technologie et au geste de preneur de son. J'aime bien le terme que j'ai emprunté à Emmanuel Holterbach de microphonie ce qui permet de considérer un micro comme un instrument et c'est au moment de la prise de son que l'on va travailler quelque chose qui est déjà de l'ordre du mixage et du montage. Du montage avec le déplacement et du mixage avec le mouvement, par exemple.

Quand je travaille à partir d'un lieu, c'est à la fois très pratique parce qu'effectivement, je me concentre sur quelque chose et comme je suis assez oulipien dans ma manière de travailler donc je crois au fait que cette contrainte peut m'amener quelque part et j'aime bien être emmené quelque part où je n'avais pas forcément prévu d'aller. Donc la contrainte sert à ça. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui va se passer entre le lieu et moi.

Il ne s'agit pas d'aller réaliser une idée à un endroit. Il s'agit de provoquer quelque chose dans la rencontre entre soi et le lieu qui n'est ni la vérité du lieu ni quelque chose qui était potentiellement là dans le lieu, ni quelque chose que moi en tant que créateur j'y ai amené. C'est quelque chose qui est assez phénoménologique en fait, qui est la réaction de la mise en contact des deux.

Ce que m'a amené le bricolage autodidacte c'est qu'un micro pourri, on peut le maltraiter et qu'il va pouvoir aller à des endroits où avec un micro cher on n'osera pas s'approcher : quand c'est chaud, quand c'est froid ou quand c'est mouillé, par exemple. On utilisera des techniques de microcontact ou de bobine électromagnétique qui sont des choses que tous les gens pratiquant le Field-recording connaissent bien. Je pense que pour beaucoup l'idée intéressante est de faire apparaître des choses que l'on n'entend pas d'habitude. Il y a plein de manière de faire ça mais l'idée c'est d'aller voir de plus près, c'est d'aller voir à des endroits où on ne peut pas aller d'habitude ou c'est d'utiliser des principes techniques qui captent des choses que notre oreille ne sait pas capter.

Dès le début, ce qui m'a intéressé, c'était d'aller voir, soit en négociant, soit en se faulant, dans des endroits où normalement on ne peut pas être : dans des chantiers ou des usines ou des choses comme ça. Je ne sais pas si c'est la question de l'écoute qui amène la question de l'environnement ou si c'est la question de l'environnement qui amène la question de l'écoute mais il y a ces deux termes qui se renvoient en permanence l'un à l'autre. Il y a un moment où tu active quelque chose dans la manière d'écouter, dans l'expérience d'écoute, tu essayes de la travailler un petit peu plus loin et du coup tu actives quelque chose dans la manière d'être en relation avec ton environnement.

Pour quelqu'un comme moi qui a plus un passé d'urbain, de squatteur et d'explorateur des périphéries de la ville, des endroits bizarres et des interstices urbains, ça a été plutôt d'aller essayer de chercher dans ma ville des choses que je n'entendais pas d'habitude et qui m'intéressaient. C'est pour ça que je disais que je m'intéresse aux sons qui ne sont pas nobles, je m'arrête assez volontiers devant les bouches d'égout quand elles font un bruit bizarre, je me suis petit à petit développé une oreille pour relever les choses comme ça.

Il y a peut-être quand même une recherche d'une certaine forme de recherche d'exotisme comme il peut y en avoir quand on enregistre des oiseaux rares mais qui se met à un autre endroit, quoi. Il pose question cet exotisme-là : quel recul on a là-dessus ? Qui entend quoi ? C'est aussi une dimension très importante dans la réflexion qui conditionne mon boulot : l'écoute n'est pas quelque chose de neutre, c'est un phénomène extrêmement culturel et on est conditionnés par pleins de choses.

L'espace de la ville construite, elle se construit aussi de manière sonore : il y a beaucoup de signaux, il y a beaucoup de publicités, il y a beaucoup de choses dans le paysage sonore urbain et il y a beaucoup de sécurité. On est habitués à entendre certaines choses et on est habitués aussi, de fait, à énormément classer les choses entre bon, mauvais, sert à rien, gênant, positif, négatif, etc. Quand on prend un son en dehors de son contexte et qu'on le réécoute et qu'il est déjà devenu autre chose et ces caractéristiques dont je parlais se transforment et là : est-ce qu'on est encore en train de parler du lieu où cela a été enregistré ou est-ce que c'est complètement devenu autre chose et il y a une matière qui est purement électro-acoustique.

En fait je pense qu'aujourd'hui on sait que cette problématique culturelle survit aussi à cette décontextualisation, elle se transforme en autre chose mais en tout cas il y a des enjeux. Des enjeux qui relativisent nos usages et nos savoirs et qui ne peuvent se travailler que de manière expérimentale.

Jérémy Faivre : Comment as-tu abordé la ville d'Ottmarsheim pour Denver ?

Pali Meursault: Ce lieu est une espèce de bout de route qui ne mène à rien sinon à une espèce de petite île très péri-urbaine où parfois des gens vont promener leur chien mais sinon il ne s'y passe pas grand-chose. Et sinon une espèce de centrale électrique qui est sur un bras de Rhin et des écluses avec des péniches qui passent juste à côté. Et puis un gros pont autoroutier qui est à cet endroit-là. Et du coup, il y a une des prises importantes où il y a les choses percussives avec beaucoup d'échos dessus, enfin de réverbération, qui sont en fait, depuis l'intérieur du pont, les voitures qui passent sur le joint de dilatation entre le tablier du pont et la route et qui résonnent à l'intérieur de la cavité du pont. Et donc ça, ça a été enregistré en

mettant un micro de chaque côté des voies de l'autoroute donc il y a une dissociation entre les voitures qui vont et les voitures qui viennent. Et puis après il y a tout un travail de prise de son qui, là, n'était pas avec des micros fixes mais avec des micros en déplacement autour de la centrale électrique en essayant d'aller jouer, en s'approchant, en détimbrant et en modulant le son par le déplacement. Et puis des trucs plus liés à l'écluse qui avaient été fait un peu dans le même temps aussi.

Jérémie Faivre: Et ensuite avec tout ça ?

Pali Meursault: Mon idée est de ne pas faire de document, de ne pas faire de portrait d'un lieu donc il n'y a pas d'architecture de ma composition qui va être lié à cette espèce d'identification ou de portraitisme que je pourrais donner de tel ou tel endroit. Mais c'est quand même la matière sonore qui, par ses virtualités, va guider quelque chose. En général, c'est le son qui a des choses qui ressortent et qui font qu'on va commencer à ajouter ça avec ça et qu'on va le travailler de telle manière.

C'est assez particulier dans le cadre d'un travail en résidence ou le travail de terrain et le travail de studio, de composition se fait pratiquement d'un même mouvement parce qu'il y a quelque chose de l'ordre d'un rendu qu'il faut faire juste derrière.

C'est Eric La casa qui disait que le temps du terrain c'est des possibilités infini dans un temps limité et le temps du studio c'est des possibilités limitées dans un temps infini Et du coup tu passes de l'un à l'autre. Parfois ça implique, mais c'est très salutaire, d'oublier le lieu d'où ça provient et être dans le lieu que c'est devenu, cette espèce d'autre lieu électro-acoustique qui peut être une abstraction complète et t'emmener complètement ailleurs. Là, ça rejoue cet enjeu de décontextualisation où parfois tu arrives à en faire quelque chose parce que parfois tu arrives à oublier d'où ça vient et qu'est-ce que c'était cet endroit au départ. Des fois ça se fait tout seul et des fois, le lieu revient et il implique des choses aussi.

Il y a vraiment un rapport à un lieu, il est essentiel parce que c'est vraiment lui que fait émerger tout le travail et du coup il y a un rapport à l'expérience du lieu et à la disponibilité d'écoute dans laquelle on se place dans ce lieu pour pouvoir en prendre une matière. Et il y a l'envie de se libérer, d'avoir quelque chose à en dire de ce lieu. Ce que je vais dire c'est d'un autre lieu qui est fabriqué du lieu original plus moi plus la technologie d'enregistrement et les virtualités du studio. Donc il y a cette distorsion-là, c'est là où ça travaille.

Jérémie Faivre: Comment composes-tu à partir des sons enregistrés ?

Pali Meursault : Cela dépend des projets, je n'ai pas de règle précise par rapport à ça. Il y a des fois où j'utilise beaucoup de dessins ou de choses écrites pour arriver à structurer un peu les choses. Face à des matières récoltées comme ça, en prise de son, ça aide à structurer sa pensée et à structurer la composition enfin lui donner un squelette, parfois. Souvent ça échoue parce que les idées que ça peut nous donner quand on essaye de les réaliser ça donne toujours autre chose. Et du coup il y a une espèce de jeu comme ça avec la matière sonore : tu as une idée, tu la confrontes à la matière, ça devient une troisième chose que tu vas essayer de suivre, etc.

Je ne suis pas dans l'enjeu d'un regard objectif où je ferais un portrait de cet endroit et où je me dirais : « ah mais nan cet oiseau bizarre-là, je ne peux pas le mettre plus fort parce qu'il était loin. » Nan, ça je m'en fous complètement, si je vais créer des distorsions parce qu'elles fonctionnent d'un point de vue d'intensité musicale, je me le permets. Donc c'est un lieu très distordu, très transformé que je propose à entendre dont la référence d'origine à la localisation est parfois intéressante, parfois pas. Parfois c'est intéressant parce que c'est des non-lieux ou c'est des lieux qui font appel à de l'imaginaire qui peut nourrir l'écoute, dans la manière de titrer ou d'écrire un travail.

Dans une pièce comme Denver convoque quelque chose d'un peu surréel, d'un peu exotique, d'un peu lointain à partir de non-lieux que finalement on va jamais vraiment écouter parce que finalement on n'a rien à y faire. C'est cet appel au Far-ouest qui se retrouve dans les titres.

ANNEXE 2.

Retranscription de l'entretien avec Rodolphe Alexis réalisé par Atelier A en octobre 2014.

Dans cette pièce, ce qui est sûr, c'est que l'on va retrouver plusieurs dimensions qui reviennent assez souvent dans mon travail. D'abord le côté installation, évidemment, installation sonore, plus spécifiquement, c'est vraiment quelque chose qui m'anime, c'est-à-dire de reconvertir des espaces, de délocaliser des ambiances sonores, de participer à des systèmes immersifs et de travailler vraiment à sculpter le son dans l'espace.

A partir du moment où moi, j'appuis sur « Rec », j'ai tendance, déjà, à écouter ce qui sort de l'enregistreur une fois qu'il est passé sur la bande. C'est-à-dire, je n'écoute pas ce qui rentre dans le micro, ce qui est capté par le micro directement mais je vais plutôt avoir tendance à écouter ce qui sort de l'enregistreur. Peut-être que la frontière est complètement ténue et il n'y a pas beaucoup de différence. La différence, en fait, elle est plutôt du domaine symbolique, c'est-à-dire qu'on écoute quelque chose qui est couché sur une bande à l'origine, donc à un disque dur, quelque chose qui appartient déjà au passé. Donc même si la différence est infime entre l'oiseau qui chante, le micro qui le capte, l'enregistreur qui l'inscrit et après qui me le relit en même temps, symboliquement, c'est déjà un artefact, c'est déjà quelque chose qui est gravé dans le temps et, pour moi, c'est une écoute qui est décorrélée de la réalité, du milieu dans lequel je me trouve.

Donc, quand j'enlève le casque, j'ai mon donné, j'ai mon rapport au monde, dès que je mets le casque, je suis déjà dans la construction artistique.

Mes différentes animations qui aujourd'hui me poussent vraiment dans cette course contre la montre à essayer d'aller, à la fois, capter cette richesse sonore et me faire plaisir aussi, à voir plein de petites bêtes que je ne connais pas et aussi de restituer, de le donner aussi à entendre, puisque finalement il y a beaucoup de choses qui sont en train de disparaître en ce moment. Ça va aller de plus en plus vite. C'est aussi un autre volet qui serait peut-être plutôt militant mais qui n'est pas affirmé, qui est plus en filigrane, qui se retrouve aussi dans des autres pièces qui sont des installations où, là pour le coup, la biodiversité n'est pas apparente et il y a toujours, en filigrane, une problématique écologique.

Pourquoi je travaille avec le son comme medium principal ? Je pense que c'est à cause du rapport immersif qu'on a avec le son. C'est-à-dire qu'on est pas dans quelque chose d'instantané et d'évident comme avec la vue qui est le sens qui prédomine et dans l'oreille on est dans quelque chose qui est plus intimiste qui est plus à l'intérieur parce que d'abord, l'oreille c'est l'organe de la peur c'est ce qui nous avertit de ce qu'on ne peut pas voir face

à soi, c'est ce qu'on écoute de derrière soi. Donc évidemment, il y a aussi ce phénomène vibratoire, le phénomène physique qui m'anime.

La transduction du son dans l'espace, dans la matière et puis il y a ce rapport onirique au son. C'est-à-dire que le son va plutôt avoir tendance à résonner avec notre part intime ou justement notre part qui n'est pas évidente, qui n'est pas celle de la vue donc qui est plutôt le donné réflexif et plutôt avec une temporalité un peu plus longue et donc ce rapport immersif au monde et à soi-même et ce qui est d'autant plus parlant quand on fait des installations spatiales ou quand on essaye de travailler une temporalité. Parce que la temporalité aussi joue avec les phénomènes de transe, joue avec les phénomènes de répétitions sonores, joue avec plein de choses comme ça qu'on va retrouver dans la musique minimaliste, dans les drones, dans la musique de transe, dans la musique tribale et aussi pour moi, ça c'est une sensibilité personnelle, dans les milieux naturels.

C'est vraiment la réunion de plein de dimensions qui m'anime et la découverte des avants gardes musicales, la découverte des arts sonores, la musique minimaliste comme je disais tout à l'heure, la musique électro-acoustique, ça a été très important la découverte de la musique concrète.

Donc oui, la musique concrète, ça a été assez capitale parce qu'on pouvait faire de la musique sans avoir un back-ground musical, sans avoir appris le solfège, on pouvait partir de la matière même et construire à partir du son, un son en appelant un autre et puis en faisant ce va-et-vient entre l'écoute et puis la pratique, le faire et l'entendre, comme disait Pierre Schaeffer et évidemment, partir du microphone comme outils principal, comme prisme sur la réalité et de transfiguration de celle-ci. Des compositions comme une musique qui vient du phénomène sonore, là on est, je ne sais pas si on l'entend mais il y a des moments où il y a le vent qui fait bouger les parois en verre, ça c'est une base de composition pour moi. Ça vit tout le temps.

C'est là où ça rejoint à la fois une musique fixée sur support, la musique électroacoustique et puis vraiment, quelque chose qui est aussi dans une niche, cloisonnée, c'est un peu normé, il y a une historicité de ça et puis aussi le Field-Recording naturaliste qui est aussi, quelque part, normé, il y a la bioacoustique, tout ça. Et il y a l'installation qui, aussi, peut-être très plastique, contemporaine et cloisonnée dans un certain microcosme.

Moi j'essaye de ne pas être dans une maison, dans une chapelle mais de réunir un petit peu tout ça selon ma propre subjectivité, ma propre sensibilité et sans vraiment avoir ni de stratégie de carrière, ni de stratégie de construction d'un corpus ou quoi que ce soit, j'y vais

vraiment à l'envie et l'envie première c'est vraiment d'aller découvrir le monde, d'aller poser mes micros dans des endroits assez fabuleux qui j'espère vont rester aussi fabuleux pour la plupart des gens et assez longtemps avant que... Voilà.