

2014
Université de Paris 8
Musicologie

LIEUX-DITS

Vincent GUIOT
(n°10277073)

SOMMAIRE

I LIEUX-DITS

1) Introduction

A Présentation

B Définition

2) Quand le vent se lève

A Contexte d'exposition

B Synopsis

C Synoptique

II REFLEXIONS

1) Une œuvre *in-situ*

A Définition

B Le contexte spatio-temporel

C L'expérience des sens

D Le lieu et ses limites

2) Une œuvre sonore

A Ecologie acoustique et paysage sonore

B De "l'entendre" à "l'écouter"

3) Une œuvre environnementale

A Design sonore

B Dimension écosophique

C Implication du corps

4) Une œuvre mixte

A Land Art pour l'oreille

B Mixité, "accordage" des sources

5) Une œuvre éphémère

A Le regard critique

B Une prise de conscience sur plusieurs niveaux

I LIEUX-DITS

1) Introduction

A Présentation

“Lieux-dits” est le titre que j'ai donné au projet de corpus d'installations basées sur une interprétation sonore fantastique de phénomènes naturels. Le but est de créer pour chacune d'entre elles, un environnement sonore ponctuel dans un temps et un espace donné. Le fonctionnement général est celui : capter dans un lieu défini, les informations physiques d'un élément naturel émetteur (vent, pluie, lumière...) appliquées à un ou plusieurs éléments naturels receveurs (arbre(s), pierre(s)...). Destinées d'abord à un milieu urbain, l'idée est d'imaginer un son surréaliste pour un paysage visuel ancré dans notre quotidien. L'importance accordée aux éléments naturels est liée à une volonté de réactiver chez les visiteurs la perception consciente de l'existence et de la richesse de certains phénomènes naturels fondamentaux qui peuvent parfois tendre à disparaître, dans les grandes villes, sous la puissance et la densité de nos aménagements, de nos inventions culturelles.

B Définition

Selon la définition du Robert, le “lieu-dit” est un “lieu de la campagne qui porte un nom traditionnel”, ou encore, selon le dictionnaire Larousse : “lieu qui, à la campagne, porte un nom rappelant une particularité topographique ou historique et constitue souvent un écart d'une commune.”. Avant de m'attarder un peu plus longtemps (voir *Le lieu et ses limites*) sur la définition même de “lieu”, le titre de Lieux-dits s'est imposé à moi pour plusieurs raisons.

Tout d'abord le lieu-dit est un mot commun, mais qui porte avec lui la notion de tradition, comme l'énonce le Robert. Anecdotiquement, cette association métaphorise pour moi le phénomène de l'écoute et plus particulièrement de l'écoute attentive, car le lieu-dit est plus qu'un lieu, il porte dans son appellation même un “dire”, une information.

Cette suite d'installations étant d'abord conçue pour la ville, ce choix reflète ensuite l'idée d'introduire un lieu plus petit, presque intimiste, en décalage avec l'espace plus vaste qui le reçoit. Cette métaphore véhicule l'image d'un lieu simple, peu habité, “un écart d'une commune” qui vient pourtant se placer au cœur d'un milieu culturellement et démographiquement concentré.

“Lieu de la campagne” selon le Robert, ou “à la campagne” selon le Larousse qui de plus implique l'importance de l'environnement naturel, dont les manifestations constituent le matériau de travail de l'ensemble des œuvres.

Enfin, c'est un lieu portant “une particularité topographique ou historique”, ce qui est illustré par les transformations sonores qui rendent le lieu inhabituel, poétique, qui ne sonne pas comme d'habitude.

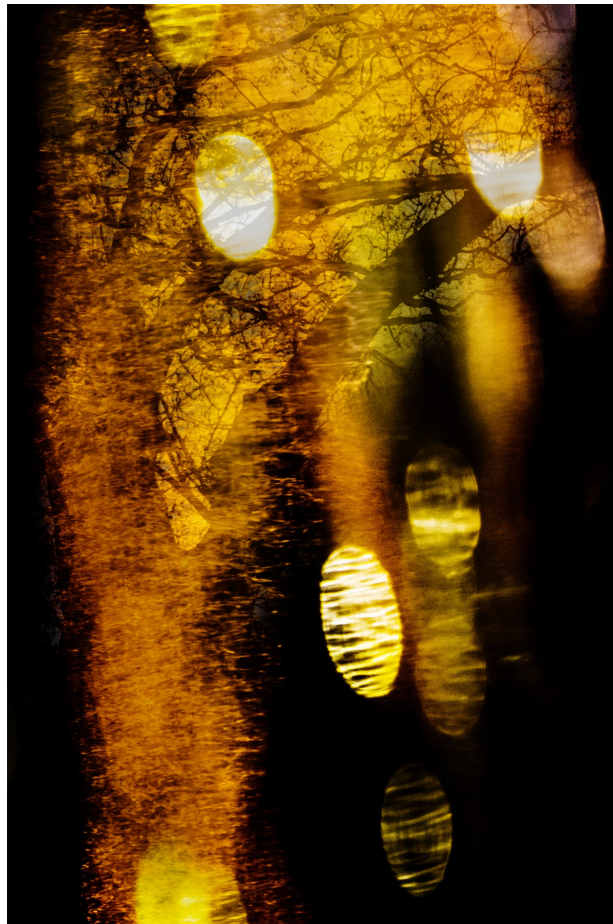
Finalement, il s'agit ici de saisir l'écoute du passant dans un lieu qui s'adresse directement à lui, et de tenter par ce biais de réveiller en lui un imaginaire autour d'un élément naturel de son quotidien.

2) Quand le vent se lève

A Contexte d'exposition

La première œuvre de cet ensemble, Quand le vent se lève, doit voir le jour en plein cœur de Paris, dans les jardins urbains de la Rotonde, du 14 au 27 mars 2014, suite à sa sélection par le festival Ici & Demain. En voici le texte de présentation au public :

“Les lieux parlent. Ici, c’est quand le vent se lève que les arbres s’éveillent et résonnent. Cette installation sonore invite le passant à flâner dans un endroit où les bruissements du vent se réinventent, créant quelque part, entre réel et imaginaire, un paysage sonore dont nous avons les clefs.”



©Aristide Saint-Jean Photographie “Reflets altérés”, illustration pour “Quand le vent se lève”

B Synopsis

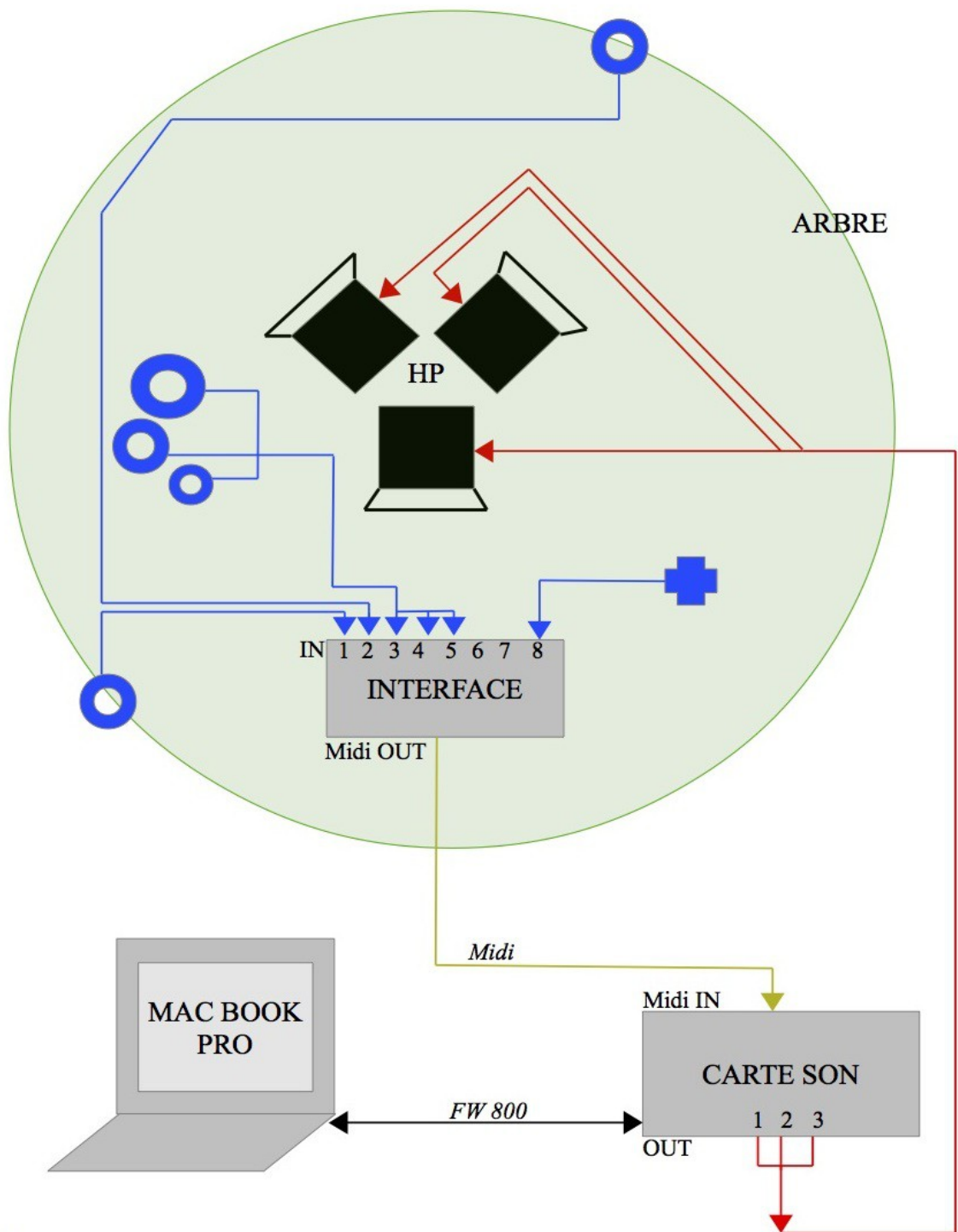
L'œuvre est une installation sonore destinée à être placée dans un ou plusieurs arbres de taille moyenne, et de préférence des feuillus. Le visiteur se déplace alors dans un espace dont l'environnement sonore est un mélange entre le son naturel du vent dans les branchages, et un son généré par ordinateur, dont les caractéristiques spectrales et dynamiques dépendent de celles de chaque rafale de vent. L'idée est d'imaginer ici l'arbre comme un corps résonnant.

Le dispositif est constitué de capteurs (accéléromètre et souffle), d'un ordinateur équipé du programme Max MSP 5 ou 6 que l'on placera à l'écart de l'installation, ainsi que 2 enceintes minimum dissimulées dans le feuillage de chaque arbre et orientées de manière à rayonner le son tout autour de celui-ci. Les capteurs sont placés de manière à traduire chaque rafale de vent en informations numériques : le capteur de souffle est utilisé pour transcrire l'intensité du vent ; l'accéléromètre, lui, est accroché aux feuilles et à plusieurs branches de diamètres différents, permettant ainsi d'évaluer la puissance de la rafale, sa force appliquée sur l'arbre.







Toutes ces données sont recueillies par le logiciel Max MSP et appliquées en temps réel sur des trames de sons électroniques à hauteurs définies, conçues préalablement, et diffusées via les haut-parleurs placés dans l'arbre. Le but est de fondre le son électronique dans le son du vent, en appliquant la courbe dynamique (capteur de souffle) de chaque rafale, l'agitation des feuilles et l'énergie appliquée sur l'arbre (capteur accéléromètre), à des paramètres sonores de la trame électronique, à savoir respectivement : le profil dynamique (courbe d'intensité) et la densité spectrale (nombre de notes diffusées simultanément).

Toutes les variations de la trame sonore générée par ordinateur, du silence à la cacophonie, sont rendues possibles par la richesse des fluctuations du vent, proposant ainsi un environnement sonore en mouvement permanent. Le but n'est donc pas de soumettre le visiteur à un univers complètement déconnecté du sien mais bien d'attirer son attention sur un espace fantastique dont il connaît la composante naturelle.

C Synoptique



Légende :

-  Liaison Audio
-  Liaison Analogique des capteurs
-  Liaison Midi
-  Liaison Informatique
-  Capteur d'accélération (sur feuilles et branches de diamètres différents)
-  Capteur de pression

II REFLEXIONS

1) Une œuvre *in situ*

A Définition

Tout d'abord, d'un point de vue formel, j'ai choisi le médium artistique de l'installation. Historiquement, cette forme née dans les années 1970, vient rompre avec celle de la sculpture traditionnelle : “il n’y a plus de socle, l’œuvre n’est plus monolithique, mais composée d’éléments qui ne sont plus nécessairement assemblés et qui occupent d’avantage l’espace d’exposition.”¹

Ainsi l'auteur ne doit plus envisager seulement la place du spectateur par rapport à l'oeuvre mais également celui de l'espace d'exposition par rapport à celle-ci et encore l'espace d'exposition par rapport au spectateur. On qualifie alors également cet art de *in situ*, c'est-à-dire “Dans le lieu précis où quelque chose se trouve”, comme nous le définit le dictionnaire Larousse. Une œuvre *in situ* est donc une oeuvre conçue pour un espace particulier.

Un de ses exemples le plus représentatif est sans doute le mouvement artistique du *Land Art* qui se développe dans les années 1960, dans la rencontre de deux facteurs : d'une part la naissance d'une conscience écologique et d'autre part l'émancipation de la galerie et du marché de l'art, “L'oeuvre d'art n'est pas posée dans un lieu, le lieu même est l'oeuvre d'art” nous dit Michael Heizer, artiste du *Land Art*.

B Le contexte spatio-temporel

Lieux-dits s'inscrit totalement dans cette démarche d'art *in situ*, où c'est l'ensemble du lieu qui est composé, l'ensemble du lieu qui peut interroger son visiteur. Cette considération me conduit à introduire une réflexion sur le paysage sonore (*soundscape* selon l'appellation de Schafer). Dans son livre Le paysage sonore, le monde comme musique, Murray Schafer le définit comme étant “toute portion de l'environnement sonore visée comme champ d'étude”. Dans Quand le vent se lève c'est le son du vent dans un arbre ou un ensemble d'arbres particulier qui est choisi comme champ d'étude. Si je rapporte ce choix d'une œuvre *in situ* au concept de paysage sonore c'est parce que j'ai souhaité ici traiter un phénomène sonore dans son propre contexte spatio-temporel afin d'éviter ce que Schafer appelle la situation de schizophonie, situation que l'on pourrait trouver par exemple dans le *field recording*, autre pratique traitant du paysage sonore.

¹ Article en ligne, PDF de l'eavm Ecole des arts visuels et médiatiques

“le fieldrecording est l’instrument d’une documentation ayant pour but une recomposition du paysage sonore. Mais elle est tout autant, un facteur de déséquilibre. En permettant d’écouter un son en l’absence de sa source, en coupant le son de son contexte, elle crée ce que Schafer nomme une situation de schizophonie, rupture entre le son original et sa reproduction, phénomène par lequel le son est détaché de son contexte, de son propre paysage.”² nous dit Pauline Nadrigny à propos de l’essai de Schafer.

Yannick Dauby nous en propose une lecture similaire avec l’exemple ici de la phonographie : “la phonographie, entre autre, permet une démultiplication de l’échelle de distance spatio-temporelle entre l’écoute des sons fixés et leur origine.”

Dans Lieux-dits, j’invite le visiteur dans un environnement naturel et non pas dans une recomposition de celui-ci, comme on pourrait la trouver dans la situation du concert acousmatique.

Par ce choix je cherche tout d’abord à éviter toute distanciation du spectateur par rapport, dans le cas de Quand le vent se lève, au bruit du vent. En effet, proposer un son naturel dans un autre contexte spatio-temporel focalisera l’écoute et l’intérêt du spectateur sur cette relation inédite ; le paysage sonore deviendrait alors “exotique”.

C L’expérience des sens

Ensuite, le choix d’une œuvre *in situ* me permet de considérer son appréhension de la part du public comme une expérience multi-sensorielle qui se confond avec celle vécue au quotidien. Dans Quand le vent se lève, l’objectif est de provoquer une nouvelle sensation chez le visiteur, en modifiant la perception auditive habituelle du vent, sans pour autant que celle-ci soit détachée de ces autres dimensions perceptives, à savoir visuelle (le mouvement du vent des branchages), tactile (le contact du vent contre l’individu), voir même dans certaines situations, olfactive.

Yannick Dauby traite du cas contraire où le son est isolé de son contexte, ce qui selon lui implique une écoute plus éloignée de celle de notre quotidien :

“cette situation de coupure entre un son et son contexte, rapproche le phénomène sonore de notre audition. L’oreille perçoit plus distinctement à mesure que l’œil ne permet plus l’identification. L’esprit se concentre d’avantage sur les seules informations auxquelles il a accès : celle provenant de la perception auditive.”³

Il précise plus loin que dans ce cas, le phénomène de l’écoute se rapproche de la notion d’écoute réduite développée par Pierre Schaeffer dans son livre Le traité des objets musicaux, à savoir une écoute du son pour lui-même, dans ses différentes caractéristiques.

² Pauline Nadrigny, *Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l’environnement naturel*

³ Yannick Dauby, *Paysages sonores partagés*

Or à propos de celle-ci, Yannick Dauby nous confie : “Cette écoute est à l’opposée de celle que l’on vit le plus souvent.”⁴

Cette considération me paraît décisive pour expliquer la portée de mon installation : l’information auditive, bien qu’essentielle, n’est pas centrale dans l’oeuvre, car tout son intérêt (que j’aborderai plus bas dans 2) Une oeuvre sonore) réside dans le fait qu’elle est mise en relation de manière permanente et simultanée avec l’ensemble des autres aspects perceptifs du visiteur, ce qui rend l’expérience ancrée dans la réalité de tous les jours.

J’ajouterai même à cela que sa mise en place dans un lieu urbain fréquenté au quotidien l’éloigne au maximum de la situation du visiteur venant la découvrir volontairement, dans un espace conçu *a priori* pour la recevoir.

D Le lieu et ses limites

Afin de conclure sur cette partie consacré à la dimension *in situ* de mon installation, et pour compléter ma propre interprétation du titre Lieux-dits, j’aimerai m’arrêter un instant sur la définition de “lieu”.

Selon le Petit Robert, un lieu serait une “portion déterminée de l’espace (considérée de manière abstraite)”, et pour le Larousse un “endroit, localité, édifice, local, etc., considérés du point de vue leur affectation ou de ce qui s’y passe”. Un lieu est un espace défini, ce qui, rapporté à l’oeuvre, vient donc questionner ses propres limites. Si l’on se réfère à la définition du Larousse, il s’agit alors de définir “ce qui se passe” dans ce lieu, ce qui lui confère cette dénomination. L’unique réponse à donner dans cette situation est le son. L’oeuvre étant une installation sonore, sans aucune accroche visuelle, les limites de son espace sont celles de son influence sur notre audition. Ainsi donc, même si Quand le vent se lève est mise en place dans une cour fermée, entourée de murs qui nous empêche de visualiser l’action du vent dans les arbres, le son lui, même atténué, pourra quand même se faire entendre.

C’est en cela que je pense que ce qui définit au mieux le lieu de cette installation est bien l’étendue de son paysage sonore. Nous nous situons dans ce “lieu-dit” à partir du moment où notre oreille reçoit le son particulier du lieu, c’est-à-dire à une distance des haut-parleurs sans cesse mouvante selon la portée du vent.

4 Ibid.

2) Une œuvre sonore

L'œuvre est construite autour de la perception auditive. A cet effet, il est nécessaire d'éviter à tout prix que le paysage visuel perçu par l'auditeur soit encombré par la présence du dispositif électronique de captation des données et de diffusion du son.

Pour en revenir à ce que j'ai pu énoncé plus haut : si l'on considère que l'expérience de cette installation est multi-sensorielle, et que l'on ne modifie seulement l'écoute du lieu, on désigne alors l'audition comme point d'accroche vers une perception consciente du vent.

A Ecologie acoustique et paysage sonore

Dans cette volonté de réactiver l'écoute d'un son, on pourrait parler d'une certaine manière, d'écologie acoustique. En effet, selon la définition de Félix Guattari, "l'écologie acoustique apparaît d'abord comme un travail sur la perception des sons, et sur notre rapport quotidien, trop souvent désengagé, aux sonorités, quelles qu'elles soient"⁵. Ainsi, c'est dans une démarche écologique de travail sur l'écoute quotidienne, que j'ai pu parler de mon installation comme une modification temporaire d'un paysage sonore. Cette idée forte de création d'un lien entre l'environnement sonore et son auditeur est également le fondement du paysage sonore selon Pauline Nadrigny, "La notion de paysage sonore ne correspond pas à un objet de sensations. Il s'agit d'un vecteur, d'un trait d'union qui s'établit lorsqu'un auditeur porte toute son attention envers son environnement"⁶.

B De "l'entendre" à "l'écouter"

Yannick Dauby dans son article⁷, pousse les définitions du paysage sonore en définissant trois niveaux de perception d'un "milieu" sonore : l'espace sonore, l'environnement sonore et le paysage sonore.

L'espace sonore est le premier niveau, c'est-à-dire tout simplement un "espace matériel vibratoire", "favorable à l'émission, la transmission et la réception sonore", mais dépourvu de la présence d'un individu doté de capacités auditives.

L'environnement sonore serait ce même espace mais dont la condition nécessaire est la présence de cet ou ces individus. Ici, le son est capable d'influer sur le sujet, sans que celui-ci s'en intéresse nécessairement. Dauby nous parle de "niveau de l'entendre".

⁵ *Les trois écologies*, Reproduction d'un manuscrit original remis par l'auteur à Emmanuel Videcoq

⁶ Pauline Nadrigny, *Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel*

⁷ Yannick Dauby, *Paysages sonores partagés*

Enfin, selon ses propres mots le paysage sonore “repose sur le principe de l'intentionnalité d'un auditeur, qui se met à l'écoute d'un environnement sonore. C'est-à-dire qu'il lui porte une attention particulière, construisant ainsi son paysage sonore”. Le paysage sonore est rendu possible par une écoute consciente et subjective d'un environnement sonore.

Ainsi, en reprenant cette terminologie, l'intention que je porte dans mon installation est finalement de transformer un environnement sonore fréquenté quotidiennement en paysage sonore. Du point de vue perceptif, je cherche finalement à pousser l'individu à quitter “l'entendre” pour “l'écouter”, à réactiver une écoute subjective du quotidien.

2) Une œuvre environnementale

Il est maintenant nécessaire de parler de l'environnement, du “champ d'étude” visé, si l'on reprend les mots de Schafer, lors de cette “réactivation” de l'écoute. De manière générale, dans Lieux-dits, comme j'ai pu l'évoquer dans ma propre définition de ce titre, le but est de conduire l'attention des individus sur des bruits naturels, pour en rappeler à la fois leur existence et leur richesse sonore.

A Design sonore

Mon travail sur la perception des sons se rapproche de la pratique du *design sonore* ou *acoustic design* définis par Schafer. Pauline Nadrigny en restitue l'objectif dans son article : “Le *sound design* n'est pas un art de modeler le son, mais bien de travailler sur notre propre perception dans l'optique de nous sensibiliser à leur existence.”⁸

Concrètement, il s'agit d'abord de lutter contre les sons néfastes pour la santé ou l'équilibre d'écosystème, que Schafer regroupe sous le terme de “*noise pollution*”. Ensuite, le *design sonore* doit être capable d'introduire de nouveaux sons tout en préservant ceux en voie de disparition. Enfin, selon Pauline Nadrigny, “le rôle du design acoustique est de créer des paysages sonores stimulants pour le sujet qui y évolue”⁹.

Bien que dans Lieux-dits il est difficile de parler de *design sonore* au sens propre puisque la portée reste celle d'une installation artistique ; en donnant l'exemple de l'introduction de sons nouveaux afin d'en préserver un autre, naturel, j'espère pouvoir sensibiliser à cette démarche. Dans Quand le vent se lève, ce n'est pas un son en voie de disparition qu'il s'agit de défendre, mais un son naturel en milieu urbain, qui tend à disparaître de notre environnement sonore sous le poids des sons culturels.

⁸ Pauline Nadrigny, *Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel*

⁹ Ibid.

B Dimension écosophique

Nadrigny, à propos de de la pensée Schaferienne nous explique que “la préservation de ces sons va de paire avec celle de l’imaginaire de l’homme. Coupant les arbres dans lesquels le vent s’engouffre, nous abattons aussi les mythes qui se sont constitués et qui semblent indissociables de notre perception de ces sons”¹⁰. Je pense que même si les symboles évoluent, il reste important de défendre certains sons naturels en milieu urbain.

J'utiliserai pour appuyer mon propos la notion d'écosophie, et plus particulièrement l'écosophie mentale introduite par Félix Guattari selon les mots suivants :

“l'écosophie mentale sera amenée à réinventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux « mystères » de la vie et de la mort. Elle sera amenée à chercher des antidotes à l'uniformisation mass-médiatique et télématique, au conformisme des modes, aux manipulations de l'opinion par la publicité, les sondages, etc. Sa façon de faire se rapprochera plus de celle de l'artiste que de celle des professionnels « psy » toujours hantés par un idéal suranné de scientificité.”¹¹

Je pense qu'en préservant les sons naturels en milieu urbain, on préserve ce rapport du sujet au corps, en imprégnant dans l'inconscient collectif notre place au sein d'un écosystème complet. Pour reprendre la définition de “l'écosophie” selon le philosophe Arne Noess, il s'agit ici de faire en sorte que “l'homme ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant, mais s'inscrive au contraire dans l'écosphère comme une partie qui s'insère dans le tout”¹².

C L'implication du corps

Cette considération implique selon moi un certain nombre de réflexions autour de l'idée de garder l'homme dans un temps, un espace propre et dans lequel son corps est vécu dans ses dimensions logiques.

En ce sens, le principe même de l'installation s'inscrit dans cette démarche. Cette forme artistique invite à la flânerie, à la marche non déterminée par un objectif intéressé. “Tout sentiment de durée s'évanouit, le marcheur est dans un temps ralenti à la mesure du corps et du désir /.../ l'horloge est cosmique, elle est celle de la nature du corps, non celle de la culture avec son découpage méticuleux de la durée”¹³ ; Le temps de la marche est donc selon David Le Breton, un temps propre à l'essence de l'homme.

10 Ibid.

11 Félix Guattari : *L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique*

12 Wikipédia, définition de l'écosophie tirée de : Arne Næss, *Écologie, communautaire et style de vie*, 2009

13 David Le Breton, *Eloge de la marche*, éditions Métailiés, 2000, p28

Mais il précise plus loin que c'est également le cas pour l'espace qu'il induit, "La marche réduit l'immensité du monde aux proportions du corps. L'homme y est livré aux seules ressources de sa résistance physique"¹⁴.

Ainsi, le principe de l'installation, tout du moins dans le cas des Lieux-dits, est bien de ramener le visiteur à un temps et un espace fondamental, en lui proposant tout simplement d'évoluer dans un lieu selon ses propres moyens physiques.

On pourrait citer la pratique récente des "marches sonores", "*soundwalks*" chez les anglophones, dont l'objectif a été définie notamment par le docteur Dr. Andra McCartney : "les marches sonores se réalisent dans l'action quotidienne de la marche, parmi les sons de tous les jours, afin d'attirer l'attention de l'audience sur ces évènements, ces pratiques et processus souvent ignorées"¹⁵. L'idée fondatrice est la même, mais dans la réalisation, la marche sonore implique une sensibilisation plus profonde de l'oreille, en conduisant le marcheur à faire évoluer son écoute à travers différents paysages sonores sur des durées pouvant atteindre plusieurs heures selon les parcours, comme c'est souvent le cas dans les marches organisées par le français Pierre Redon.¹⁶ Dans Quand le vent se lève, le degré de sensibilisation est plutôt de l'ordre du clin d'oeil, à défaut de clin d'oreille, car même si l'oeuvre dépend de la volonté du visiteur à venir s'y attarder un instant, celle-ci ne l'oblige pas à suivre un parcours précis, à la durée moyennée.

4) Une œuvre mixte

A Land Art pour l'oreille

Le 28 octobre 1969, Christo et Jeanne-Claude, artistes éminents du *Land Art*, inaugurent Wrapped coast, sur la côte Little Bay, près de Sydney. Sur une longueur de près de 2,4 km et une largeur de 46m à 244m, les falaises sont emballées avec du textile anti-érosion, plaqué contre la roche par un total de 56km de cordes. L'oeuvre est ici indissociable de l'environnement, d'ailleurs le titre même le revendique, avec l'association de l'élément naturel "*coast*", et de son emballage artificiel, avec l'adjectif "*Wrapped*".

Dans Quand le vent se lève, j'ai voulu retrouver cette même mixité, mais cette fois-ci transposée dans le monde du sonore uniquement, par l'association d'un son acoustique naturel (le vent) et d'un son électroacoustique artificiel (les trames tonales).

14 Ibid. p30

15 Dans le texte original : "*Soundwalks take the everyday action of walking, and everyday sounds, and bring the attention of the audience to these often ignored events, practices and processes*"

16 Ici une liste de ces marches sonores http://www.pierredon.com/marches_sonores.html

B Mixité, “accordage” des sources

Schafer définit la nature comme “une immense composition musicale”, et je pense que même si la défense des sons naturels est importante pour les raisons expliquées précédemment, l'ensemble des sons culturels n'est évidemment pas à supprimer. Tout l'intérêt de l'*acoustic design* réside justement dans la recherche d'un équilibre entre les deux, dans notre participation à cette “immense composition musicale” comme facteurs d'harmonie, et comme acteurs attentifs à celle-ci. C'est d'ailleurs ce que nous déclare Pauline Nadrigny, “La préservation de cette harmonie, avant de porter sur les sons, porte sur notre relation au paysage sonore : là est le sens profond de ce que l'on nomme l'écologie sonore.”

Ainsi, dans Quand le vent se lève je propose au visiteur un paysage sonore mixte dont les deux composantes “s'accordent”, pour reprendre l'expression “*tuning of the world*” de Schafer, c'est-à-dire qu'aucun de ces deux sons n'est masquant pour l'autre. A cet effet, deux opérations techniques sont mises en œuvre :

La première est la suivante : les trames électroniques sont composées en fonction des caractéristiques fréquentielles du bruit dans les branchages, afin de ne pas le masquer spectralement. On pourrait parler d'orchestration de ces deux sons, et encore une fois mettre cette volonté en lien directe avec celle du *design sonore*, car selon Pauline Nadrigny “si la nature est selon Schafer « une immense composition musicale », le *sound design* doit pouvoir l'orchestrer, en privilégiant donc diversité et clarté des voix”.

La deuxième opération technique est menée pour éviter cette fois-ci le masquage temporel, qui survient lorsqu'un son à forte intensité empêche la perception d'un autre son émis juste avant celui-ci (masquage antérieur) ou juste après (masquage postérieur). Pour cela, il est nécessaire de synchroniser les deux sources sonores, ce que je réalise à l'aide d'une interface numérique interactive (voir synopsis).

“Interactif : Se dit de phénomènes qui réagissent les uns sur les autres.” nous dit le dictionnaire Larousse. Ainsi l'interactivité suppose donc au moins deux éléments dissociés, l'un étant la conséquence de l'autre, les trames toniques provenant de l'arbre étant la conséquence du vent. Ce principe d'interactivité est essentiel à la conception de l'oeuvre car il a pour objectif d'éviter toute distanciation du visiteur par rapport au lieu, distanciation immédiate dès lors que l'écoute du visiteur est divisée entre le son naturel du vent d'une part et le son généré par les hauts-parleurs d'autre part. Afin que le lieu soit donc perçu comme un seul et même ensemble, le dispositif de l'installation est dissimulé dans les feuilles afin de stimuler l'imaginaire d'un arbre au son particulier.

Cette recherche d'un paysage sonore fantastique, a été sans aucun doute mon fil directeur principal dans la conception de cette installation. L'effet que j'aimerais provoquer chez le passant est celui raconté par Michael Lailach à propos des visiteurs de l'oeuvre *Wrapped coast*, évoquée précédemment : “Les curieux n'en revenaient pas de pouvoir marcher sur cette toile qui reflétait le soleil et aveuglait le regard /.../ lorsqu'on se trouvait au milieu de ce paysage parfaitement synthétique en toile polymère opaque, mer, ciel, vent et soleil prenaient des allures fantastiques et étranges à la fois.”¹⁷ Il est finalement question de susciter la rêverie chez le visiteur en créant un son nouveau à partir du mixage d'un élément naturel et d'un élément artificiel.

Il y a à nouveau dans cette démarche selon moi l'idée Guattarienne d'écosophie, lorsqu'il parle notamment de “reconquérir le regard de l'enfance et de la poésie aux lieu et place de l'optique sèche, aveugle au sens de la vie, de l'expert et du technocrate”. Nourrir l'imaginaire, tout en restant ancré dans le monde concret. Nourrir ce que Daniel Stern, le psychanalyste et éthologue de l'enfance dont se réfère Guattari, appelle le “soi émergent”, c'est-à-dire l'ensemble des “multiples connexions que chacun d'entre nous maintient au-delà de lui-même avec le monde”.¹⁸

5) Une œuvre éphémère

A Le regard critique

Cette installation est une œuvre éphémère, et c'est pour cette raison que l'on ne peut pas à proprement parler de *sound design*, car il ne s'agit pas ici de travailler dans l'urbanisme, de trouver des solutions durables à un paysage sonore, mais d'émettre seulement un regard critique temporaire sous la forme d'une œuvre d'art. D'autre part, il est nécessaire de rappeler que l'ajout d'une composante électroacoustique n'a pas lieu dans le but d'équilibrer le paysage sonore d'un endroit, mais bien seulement d'en pointer l'existence.

B Une prise de conscience sur plusieurs niveaux

Ensuite, cette dimension éphémère signifie donc que l'exposition a une fin. Or je pense que l'intérêt de réinitialiser le paysage sonore d'un endroit est aussi significatif et efficace que de le transformer. Comme nous le dit l'écrivain Pascal Quignard dans *La Haine de la musique* “Les oreilles n'ont pas de paupières”, ce qui implique qu'une fois le nouveau paysage sonore découvert par le passant, celui-ci rentre fatalement dans son quotidien, au risque de devenir à son tour banal, entendu et non plus écouté.

¹⁷ Michael Lailach, *Land Art*, p32

¹⁸ *l'essai du jour* de Jacques Munier, France Culture, émission du 20/01/14

En coupant l'installation après une durée de plusieurs semaines, on laisse à la fois à un certain nombre de personnes la possibilité de découvrir le paysage sonore réinventé, mais on peut soumettre également aux plus habitués de ces lieux une seconde prise de conscience de l'existence d'un son dès lors que l'on leur retire du quotidien.

Nous prenons conscience d'un son continu dès lors qu'il s'arrête. On pourrait ainsi dire que cet effet de conscientisation d'un son par son retrait soudain, peut être envisagé à deux niveaux dans un "lieu-dit" comme *Quand le vent se lève*. D'un point de vue macroscopique, une continuité sonore dans sa place au quotidien, que l'on rompt en désinstallant l'oeuvre ; et d'un point de vue mesoscopique, une continuité sonore tant que le vent souffle, mais qui se coupe dès que celui-ci cesse.

Pour conclure, je conçois le projet Lieux-dits comme une invitation à venir libérer notre imaginaire quelques instants, à partir d'éléments naturels faisant partie intégrante de notre vie. A travers cette découverte, je cherche à stimuler une écoute attentive de sons dans leur contexte spatio-temporel, de la vivre en "temps réel", afin de sensibiliser ceux qui en auront la patience, la curiosité, à une certaine considération simple et poétique de notre relation avec l'environnement.

BIBLIOGRAPHIE

- R. Murray Schafer, The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world, éditions Inner Traditions/Bear, 1 oct. 1993
- Alexandre Galand, Field Recording, L'usage sonore du monde en 100 albums, éditions Le Mot et le Reste, 2012.
- Michael Lailach, Land Art, éditions Taschen, 2007
- David Le Breton, Eloge de la marche, éditions Métailiés, 2000

WEBOGRAPHIE

- Article en ligne, Yannick Dauby, Paysages sonores partagés (Consulté le 14/01/14)
→ <http://psonic.free.fr/2010/Artistes/yd/ydauby-pspartages.pdf>
- Article en ligne, Pauline Nadrigny, Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel (Consulté le 14/01/14)
→ <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/>
- Article en ligne, Félix Guattari : L'écosophie comme métamodèle esthétique et politique (Consulté le 14/01/14)
→ <http://www.philosophie.ulg.ac.be/documents/PhiloCite2008/Guattari.pdf>
- Article en ligne, Les trois écologies, Reproduction d'un manuscrit original remis par l'auteur à Emmanuel Videcoq, antérieurement à la publication de son livre par les Editions Galilée. (Consulté le 14/01/14)
→ <http://multitudes.samizdat.net/Les-trois-ecologies>
- Article en ligne, PDF de l'eavm Ecole des arts visuels et médiatiques (Consulté le 20/01/14)
→ 195.83.128.55/~dfort/licence/L%92art_contemporain_et_les_arts_num%9riques.pdf
- Podcast, Jacques Munier, émission l'essai du jour (Consulté le 20/01/14)
→ <http://www.franceculture.fr/emission-l-essai-et-la-revue-du-jour-l-essai-du-jour-par-jacques-munier-2014-01-20>
- Article en ligne, Andra McCartney, Soundwalking creating moving environmental sound narratives (Consulté le 23/01/14)
→ <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/>