

***Réinventer le Paysage ?***  
***notes sur le Mamori Art Lab 2007***  
pali meursault

Publié dans Revue&Corrigée n°77, 2008

*Du 10 au 26 novembre 2007, j'ai été invité à participer au Mamori Art Lab, coordonné par Francisco Lopez, qui s'est tenu dans la forêt amazonienne au bord du lac de Mamori, dans les environs de Manaus (Brésil). Une dizaine d'artistes sonores venus du monde entier, dont les pratiques et problématiques avaient en commun une approche de la phonographie, y ont participé<sup>1</sup>. Ces quinze jours coupés de la civilisation ont été l'occasion de nombreux moments de prise de sons dans la jungle, de créations sonores sur place et d'échanges plus théoriques. Plus qu'un simple rapport sur une expérience, ces quelques notes se voudraient aussi l'écho d'une réflexion collective, engagée à Mamori.*

Le groupe réuni par Francisco Lopez à Mamori reflétait sans doute une certaine variété d'approches sur la question de l'environnement sonore et de l'expérimentation musicale, sans être non plus représentatif de tout ce qui se fait sous les appellations de *field-recording*, d'*écologie sonore* ou de *phonographie*. Une fois identifiée la figure du marcheur, micro à la main et enregistreur en bandoulière, il n'est pas encore certain que l'on parle bien de la même chose, tant ces pratiques impliquent des conceptions différentes du rapport au réel, à l'environnement sonore, et de sa transformation, sa mise en représentation dans le médium musical.

L'enjeu du Mamori Art Lab n'était ni exactement technique, ni tout à fait théorique, ni uniquement un temps de création ; mais c'était un peu de tout ça à la fois, et tout cela a aussi eu lieu. Il s'agissait peut-être, avant tout, de mettre en perspective une pensée et une pratique, en se mettant en situation, en s'immergeant complètement dans un environnement. En somme, il s'agissait de faire ce que chacun des participants avait l'habitude de faire en solitaire, mais cette fois sous une forme collective, afin de ré-interroger nos manières d'écouter et nos manières de faire...

En fait, cette hésitation au moment de qualifier l'expérience ne vient qu'après, au moment d'en faire le compte-rendu sur papier. En arrivant en Amazonie la situation s'imposait d'elle-même, ça se déroulait au fond de la forêt tropicale et cet argument seul suffisait à légitimer l'expérience pour chacun de nous, sans avoir à s'interroger à l'avance sur les implications du travail à construire.

### **La jungle : paradigme**

Je n'avais, quant à moi, aucune expérience de la jungle, ni vraiment d'idée préconçue sur le sujet avant de partir. Pourtant, il ne me serait pas venu à l'idée, pas plus qu'à ceux à qui j'en avais parlé, de douter de l'intérêt du voyage. Pour un preneur de son, la forêt tropicale s'annonce déjà comme une expérience de l'écoute. En plus des œuvres emblématiques qui ont

---

<sup>1</sup> Mamori Art Lab 2007, coordonné par Francisco Lopez, avec Matt Shoemaker, Slavek Kwi (Artificial Memory Trace), David Drury, Sam Hamilton, Simon Whetham, Scott Konzelmann (Chop Shop), Andrea Williams, Ruben Garcia, Thanassis Kaproulias (Novi\_Sad) et Todd Shalom. Voir : <http://www.malab.net>

marqué le genre (comme *La Selva*, de Lopez), c'est peut-être que dans le travail de la phonographie, il y a toujours, d'une manière ou d'une autre, une certaine forme de déplacement, de décalage ou de voyage, qui vient aussi déplacer les conditions de la perception. De ce point de vue-là – exploratoire – la forêt amazonienne c'est un peu le plus loin où l'on puisse aller. Et, effectivement, avant même de se mettre à l'écouter, l'Amazonie s'impose d'abord comme une idée, comme un paradigme qui serait, d'une certaine manière, l'exact contraire de nos environnements urbains. Être dans la jungle, c'est d'abord être le plus loin possible de la ville ; et puisqu'il s'agit d'écouter, c'est aussi se tenir le plus loin possible de nos habitudes auditives.

Pour autant, je crois qu'il ne s'agissait pour aucun des membres du groupe réuni à Mamori d'envisager de découvrir dans la nature amazonienne une vérité de la perception plus immédiate que celle, conditionnée, dans laquelle nous vivons. Si toute une poésie empreinte de mystique, où le réel est transcendé dans l'expérience et le savoir-faire de l'écoute, vient parfois habiller les productions de phonographie ou d'écologie sonore, personne, à Mamori, n'était venu faire un tel voyage initiatique. Il faut dire que l'expérience de la jungle, qui plus est avec un groupe de dix personnes, s'est avérée requérir d'avantage d'organisation et de pragmatisme qu'il ne laissait de place à la pure expérience subjective.

Reste quand même cette idée, toujours assez vivace et bien incorporée, qui voudrait que le réel de la nature, et à mesure qu'on augmente la distance avec la civilisation, soit un peu plus vrai que celui de notre environnement quotidien...

### **La jungle : expérience**

En fait, la nature, la vraie, ne se laisse pas facilement atteindre. On s'en serait douté, notre seule présence dans la forêt suffit à faire fuir toujours plus loin la plupart des animaux qu'on voit en gros plans dans les documentaires animaliers. Aborder cet environnement sonore, aussi riche soit-il, nécessite quelques concessions, surtout en groupe. Ainsi, pour la plupart des prises de sons réalisées à Mamori, nous avons installé le matériel dans un endroit choisi avant de décamper pour laisser les événements se produire sans que notre présence ne vienne les parasiter. Cette manière de procéder était assez inhabituelle pour la plupart d'entre nous, et a conditionné, à la longue, un rapport particulier avec l'environnement dans lequel nous étions plongé.

S'agirait-il de dire que finalement, l'Amazonie, nous ne l'avons pas tellement écoutée ? En tous cas, nous avons filés et laissé faire les machines, extrayant une matière sonore sans tout à fait réaliser l'expérience immédiate de l'écoute dans le contexte. Du coup, ces sons gagnaient aussitôt un statut singulier, qui venait questionner exactement le cœur de nos pratiques, c'est-à-dire cet enjeu de la décontextualisation, de l'acousmatique.

Évidemment, les prises de sons n'ont pas toutes eues lieu en groupe et sur ce seul mode opératoire et, d'autre part, les insectes, animaux et phénomènes naturels qui ne s'embarassaient pas de la présence humaine constituaient déjà une matière d'une grande richesse. Mais cette situation particulière, qui a été la plus fréquente, avait le mérite de bouleverser nos habitudes de preneurs de sons et, avec elles, notre petite fierté de spécialistes de l'écoute capables de déterminer ce que doivent être les "bonnes" conditions d'un enregistrement. Cela permettait surtout de poser de manière prégnante ce qui se joue plus largement dans toute tentative de capture de la réalité sonore, c'est-à-dire ce en quoi l'enregistrement constitue déjà une transformation de la réalité dans d'autres termes. Termes

culturels, techniques ou esthétiques, qui en tous cas excluent d'emblée la possibilité d'une objectivité documentaire ou le témoignage fidèle d'une expérience subjective.

La prise de son en l'absence de preneur de son comporte donc ce point aveugle, comme dans le viseur de l'appareil photo où tout s'offre à la vue sauf, précisément, ce moment où l'obturateur vient masquer au regard ce qui se retrouvera effectivement transcrit sur la pellicule. Dans notre expérience amazonienne, la "Nature" que nous pouvions tenter de capturer s'éloignait, à mesure que nous nous en approchions, dans l'abstraction d'une conception bien culturelle. Ce qui se retrouvait alors sur les bandes, ça n'était déjà plus un souvenir, ni un témoignage ou un document mais véritablement une *matière*, déjà détachée de sa réalité naturelle et pas encore soumise à la conception culturelle, ayant la neutralité du phénomène acoustique, de l'*objet sonore*.

### **La jungle en écoute réduite**

Notre situation d'expérience dans la jungle nous a ainsi éloignés d'un rapport au *paysage sonore*, au sens de Murray Schafer, pour y substituer l'approche d'une phénoménologie du son.

La grande lacune de la pensée de Murray Schafer<sup>2</sup>, c'est de manquer d'interroger la manière dont le jugement moral vient organiser à l'avance une échelle de valeur dans la prétendue vérité du monde sonore. En réalité, toute la "vérité" du monde chez Schafer tient dans les déterminismes de son idéologie, mais il voudrait pourtant soutenir cette vérité-là avec la rigueur et l'objectivité du modèle scientifique. Le *paysage sonore* de Schafer correspond jusqu'à la caricature au préjugé qu'Anne Cauquelin<sup>3</sup> analyse dans notre rapport au paysage : cette manière que nous avons de concevoir, à travers la notion de paysage, une fabrication intellectuelle de la réalité de la Nature, qui nous reste en fait extérieure et inaccessible.

Il n'est peut-être pas si paradoxal que l'expérience de la jungle, cette nature qu'on aurait cru si naturelle, nous conduise finalement à une telle mise en perspective du rapport au réel : en cela même que son surplus de "naturalité" excède notre capacité à inventer le paysage dans la perception. La jungle, territoire impossible à cartographier, dont la continuité ne se laisse pas replier dans la conception paysagère, est aussi un environnement impossible à cadrer. Et si la technologie d'enregistrement réduit déjà le champ des possibles et conditionne un réel borné dans sa représentation physique, elle ne permet pas non plus de maîtriser l'interaction que nous, preneurs de sons, marcheurs à l'écoute, engageons avec l'environnement. On ne se situe donc plus face à un *paysage*, mais bien au cœur d'un *environnement*, qui nous déborde de toutes parts.

Défaire l'impensé du paysage dans le travail de l'écoute, c'est donc d'abord accepter de perdre le contrôle. C'est-à-dire déconstruire l'autorité que l'oreille cultivée exerce sur la perception pour (re)construire, dans le contexte même, la possibilité d'une *écoute réduite*<sup>4</sup>, et d'un rapport au son comme pur phénomène.

### **Allers-retours**

---

<sup>2</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape, the tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.

<sup>3</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

<sup>4</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Dans ce rapport au réel, l'environnement, fut-ce dans sa densité amazonienne, ne communique pas. À la limite, seule la technologie d'enregistrement vient ici imposer sa marque, qui seule se rapporte à un ordre du discours. Mais hormis le conditionnement technique, le phénomène sonore, une fois fixé sur bande, ne dit rien au-delà de sa neutralité physique, et c'est dans cette neutralité même que s'ouvre la multiplicité de ses devenirs musicaux.

À Mamori, les conditions du "travail en studio" n'étaient pas des plus confortables, non seulement pour les pannes de générateurs, mais aussi parce que le son décontextualisé était en quelque sorte reposé sur lui-même, se dédoublant : les 4000 Hz des cigales, omniprésentes sur les bandes, venaient s'ajouter aux mêmes stridences autour de la maison, et à travers les écouteurs... Malgré tout, essayer de faire aboutir un travail électroacoustique sur place a constitué une expérience intéressante, parce qu'elle nous permettait de prolonger le processus et de recomposer, dans un rapport d'immédiateté inhabituel, les enjeux de la phonographie.

Dans le prolongement d'une approche phénoménologique de la matière sonore, la production de phonographie ne vient, pas plus que le phénomène lui-même, prononcer de vérité sur la réalité dont elle se fait l'écho.

En revanche, elle vient affecter notre préconception du réel, ce « savoir non-su », comme dit Anne Cauquelin, qui invente le paysage dans la perception de la nature. En ouvrant un nouvel espace d'expérience perceptive dans une *autre* réalité sonore, celle de l'écoute musicale, la phonographie vient en quelque sorte *réinventer le paysage*. Et peut-être vient-elle aussi bousculer un peu nos conditionnements culturels, en substituant au paysage, comme préconception dans la perception, la multiplicité des paysages *possibles*, dans l'expérience de l'écoute musicale.

En Amazonie, la mise en perspective collective de nos pratiques s'est située quelque part dans ces parages, dans cet aller-retour de la confrontation à un environnement sonore à sa reconfiguration dans la recherche électroacoustique. La production musicale venant remettre en cause l'écoute elle-même, qui dans le cas de la phonographie constitue ce que Schaeffer nomme le « préalable instrumental ». S'il y a bien un « savoir-faire » de l'écoute qui se travaille au passage, il est ici de l'ordre du déconditionnement, de la capacité à désapprendre une perception préétablie du monde.

Notre immersion amazonienne a aussi constitué une étape, les sons de Mamori prenant encore une autre qualité avec le temps et la distance ; parce qu'il faut bien un voyage de retour, afin de pousser jusqu'au bout cette logique de la décontextualisation. Pour chacun de nous, je crois, ce voyage-là est loin d'être tout à fait terminé.