

Marie-Hélène Bernard

Fieldrecording et création

1 Prémices

Le lien entre *fieldrecording* et création ne va pas forcément de soi. Ce sont en effet les audio naturalistes et les ethnologues qui ont procédé aux premiers enregistrements de terrain, et dans ces milieux, cette pratique s'est voulue longtemps strictement documentaire. Pourtant si l'on remonte aux origines, on peut penser que quand Ludwig Koch – considéré comme le précurseur du *fieldrecording* – enregistra des animaux de sa ménagerie alors qu'il était encore un enfant, il y avait sans doute une bonne part de jeu dans sa démarche ; c'était en 1889 et cette expérience fut à l'origine d'une passion qui nourrit sa vie de bio acousticien renommé.

Il existe en tout cas dès 1930 une première tentative majeure d'utiliser l'enregistrement sur un mode créatif, avec la pièce sonore de Walter Ruttmann, intitulée *Wochenende/Weekend* ; d'une durée de 11 minutes (impossible à atteindre avec les disques de l'époque), elle fut diffusée à la fois à la radio et en salle de cinéma. Ruttmann avait eu l'idée géniale d'utiliser la piste audio de la pellicule film, ce qui lui permit de réaliser un collage de sons du quotidien pris sur le vif, très virtuose pour l'époque et à l'inspiration assez dadaïste. Si ce cinéma pour l'oreille avant l'heure est apparu en Allemagne, ce n'est sans doute pas par hasard, car il s'y développait déjà à cette époque le *hörspiel*, genre de théâtre radiophonique assez expérimental qui a toujours sa place à l'heure actuelle outre-Rhin. Dans sa démarche créative, Ruttmann s'appuyait essentiellement sur le montage, mais il a eu la prescience du potentiel sonore de l'usage des micros, encore inexploité en son temps :

« Il y a une perspective des sons comme il existe une perspective des lignes et l'on obtient, suivant que l'objet s'approche ou s'éloigne du microphone, une gamme infiniment variée de valeurs sonores¹. »

Si l'on revient à l'approche strictement documentaire du *fieldrecording*, dans cette optique, le preneur de son est censé se positionner en retrait, recherchant simplement l'emplacement idéal et un placement optimal des micros, sans ajout de travail de studio. Il convient néanmoins de relever l'inventivité que déploient certains d'entre eux dans leurs dispositifs d'enregistrement, en particulier pour la prise de son animalière, en imaginant toutes sortes de pièges à sons, plaçant des capteurs dans le sol ou utilisant des hydrophones quand ils veulent enregistrer sous l'eau. D'une manière plus générale, il paraît assez indéniable que dans le domaine de la prise de son comme dans celui de la photographie, il existe

¹ Cité par Nicolas VILLODRE, voir <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article3644>.

toujours une oscillation entre la volonté d'objectivité – de toute façon impossible à atteindre, puisque dans l'acte d'enregistrer il y a toujours une multitude de choix personnels – et une vision artistique. Jean Roché, qui a donné ses lettres de noblesse à l'enregistrement de la nature en France s'en explique sans équivoque :

« On intervient toujours quelque part, ne serait-ce qu'au niveau du choix des sons que l'on va enregistrer. C'est un premier geste artistique. Par la suite, je peux opérer à différents niveaux. J'enlève certains passages, je veille à la cadence entre les silences, aux contrastes des timbres, aux mélodies... Il ne faut pas s'en défendre. On est des musiciens, qu'on le veuille ou non. On est des musiciens². »

Au fil des ans, un certain nombre d'acteurs du *fieldrecording* vont s'éloigner du principe du « no cut » et se mettre à combiner et à mixer différentes prises : c'est le cas entre autres de Steven Feld, professeur d'anthropologie et de musicologie à l'université de Columbia. Après avoir fait des séjours réguliers de terrain durant plus de vingt ans chez les Bosavi au cœur de la jungle de Papouasie et y avoir enregistré des albums ethnomusicologiques de référence, il publie en 2001 ses *Rainforest Soundwalks*, un album axé sur une démarche plus créative :

« C'est évidemment un enregistrement très musical : il présente à la fois un champ sonore nouveau et il est structuré de manière à proposer une écoute qui peut être narrative ou non. Il y a un recours à des techniques de montage et de traitement compositionnel, très influencées par mes études en musique électroacoustique³. »

Peu à peu, donc, des personnalités comme Chris Watson, Peter Cusack ou Francisco Lopez, pour ne citer que les plus connus, (qui, il faut le noter, ont souvent une pratique de musicien instrumentiste en parallèle), vont faire reconnaître le *fieldrecording* comme une forme d'art et prendre nettement leurs distances avec son approche strictement documentaire (défendue entre autres par Murray Schafer). Francisco Lopez, en particulier, dès la fin des années 90, va s'appuyer sur les concepts développés par la musique concrète pour légitimer sa démarche :

« Je crois en la possibilité d'une écoute des sons profonde, pure, "aveugle", libérée autant que possible de références au niveau des procédures, du contexte ou des intentions. Le plus important pour moi est de concevoir une forme idéale d'écoute transcendée qui, sans pour autant dénier le contexte extérieur des sons, explore et met en avant leur intériorité⁴. »

2 *Field recording* et musique concrète

²Cité par Jean-Yves LELOUP, in « Paysages sonores : une courte histoire du "soundscape" et des "nature recordings" (1) », voir <http://globaltechno.wordpress.com/2008/08/24/paysages-sonores-une-histoire-du-soundscape-1/>.

³Cité par Carlos PALOMBINI, voir <http://www.acousticecology.org/writings/palombini.html>.

⁴ Voir le site personnel de Francisco LOPEZ : <http://www.franciscolopez.net>.

Si l'on en vient justement aux liens entretenus entre musique concrète et *field recording*, tout pouvait laisser penser qu'ils seraient féconds. Et l'on peut croire qu'il en a été ainsi aux débuts du mouvement : en commentant ses *Cinq études de bruit* (1948), Pierre Schaeffer évoque par exemple « les sons des locomotives qui sonnent, à l'état brut, de manière extraordinaire⁵ ». Quand on connaît la personnalité de l'inventeur de la musique concrète, on peut aussi déceler dans cette phrase – au-delà de l'émerveillement – l'expression d'une sorte de frustration engendrée par l'impuissance de l'enregistrement (encore peu performant à l'époque) à évoquer le réel. Deux années plus tard, Serge Moreux souligne de nouveau que « le matériau de la musique concrète est le son, à l'état natif, tel que le fournit la nature et le fixent les machines⁶ ». On voit donc qu'en 1950, le compositeur concret est encore censé puiser son matériau dans le monde réel. Mais très vite, avec le concept d'écoute réduite que développe Pierre Schaeffer, il va s'agir d'effacer la source sonore : l'une des conséquences va être le frein mis au développement de l'enregistrement à l'extérieur du studio. Le matériau sonore enregistré sur le terrain semblait en effet résister et ne pas pouvoir être détaché d'un moment et d'un lieu précis, alors que le studio permettait beaucoup plus facilement de « décontextualiser ». Du coup, les sons ne vont plus être collectés, mais fabriqués exprès, à l'intérieur du studio. De plus, la prise de son concrète opère un fort effet de grossissement qui contribue beaucoup à la déformation du réel et à sa désincarnation (mais elle permettait, il est vrai, de dévoiler des richesses sonores jusque là insoupçonnées).

C'est le compositeur Luc Ferrari, au début des années 60, qui va introduire une rupture avec cette doxa. C'est à ce moment-là aussi, et ce n'est pas par hasard, que se développe la prise de son stéréo qui réintroduit nettement la notion d'espace (avec des dispositifs comme la tête artificielle ou le couple ORTF) et que naît le NAGRA. Luc Ferrari, qui tournait des films documentaires à cette époque, s'est d'ailleurs familiarisé assez vite avec ce magnétophone portable :

« À partir du moment où je suis sorti du studio avec le micro et le magnétophone, les sons que je captais venaient d'une autre réalité. C'était la découverte du social, une découverte que je n'avais pas prévue. Au début des années 60, cette musique était innommable. Alors j'ai dit, c'est de la musique anecdotique⁷. »

La création d'*Hétérozygote* en 1964 qui faisait entendre des sons réalistes (bêlements de moutons, bribes de conversations, avions, vagues...) sans ambiguïté – car de manière continue et assez durable – déclencha une vive polémique. C'était à l'époque – ce qui est assez difficile rétrospectivement à comprendre – une démarche vraiment transgressive et elle eut d'ailleurs comme conséquence d'éloigner Ferrari du Service de la Recherche. Le compositeur approfondit cette orientation esthétique en travaillant à sa série des *Presque Rien* ; dans *Presque rien n°2*, il va se mettre en scène avec son micro, introduisant

⁵ Voir Pierre SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 20.

⁶ Voir Serge MOREUX, « Préface inaugurale - Premier concert de bruits », mars 1950.

⁷ Cité par Jacqueline CAUX, (*Presque rien*) avec Luc Ferrari, Éd. Main d'œuvre, 2002, p. 148.

dans l'œuvre une sorte de discours sur l'œuvre et donnant à percevoir en creux ses conditions de production. Tout ceci a fait couler beaucoup d'encre et l'espace nous manque ici pour pleinement en rendre compte. Je voudrais simplement souligner deux aspects de la démarche de Luc Ferrari qui me semblent importants :

- d'abord le fait qu'en travaillant sur l'enregistrement du réel et en produisant des *hörspiels*, il a rétabli des ponts entre la création radiophonique et la musique concrète. Celle-ci en effet – très liée à ses débuts à l'univers de la radio – s'en était peu à peu éloignée en privilégiant la diffusion en concert

- et deuxième point fondamental: la rupture qu'il a initiée a permis aux générations suivantes de compositeurs d'évoluer dans un champ beaucoup plus ouvert. Deux univers qui étaient assez séparés – celui du *field recording* et celui de la musique acousmatique – ont commencé à opérer des rapprochements. Il est d'ailleurs assez ironique de constater que Luc Ferrari a rompu avec les théories de Pierre Schaeffer qui lui semblaient de plus en plus pesantes, en se tournant sur un travail d'enregistrement des paysages sonores, alors que plus tard, un artiste sonore comme Francisco Lopez s'est appuyé sur le concept d'écoute réduite pour échapper aux dogmes de l'écologie acoustique de Murray Schaefer.

3 Le présent

Cinquante ans ont passé depuis la création d'*Hétérozygote*, trente-cinq depuis la parution du livre de Murray Schaefer, *The Tuning of the World*. Il me semble qu'une nouvelle forme d'écoute du monde s'est peu à peu développée. L'enregistrement des paysages sonores irrigue désormais tout un secteur de la composition musicale et, au-delà, il a donné naissance à un champ artistique à part entière très florissant. Les techniques d'enregistrement numérique ont favorisé ce mouvement, permettant à d'autres acteurs, n'étant souvent pas passés par une formation musicale académique, de s'engager dans des démarches approfondies d'expérimentation et d'improvisation basées sur l'usage des microphones. Des labels spécifiques se sont créés (l'édition de CD a eu un rôle important dans la propagation de ce mouvement), des réseaux constitués, des textes théoriques ont commencé à circuler (souvent sur internet) – portant en particulier sur l'acte d'enregistrement ou sur la mise en scène du paysage sonore. Il apparaît toutes sortes de classifications, encore assez floues et quelquefois contradictoires. Avec le développement des installations sonores, on assiste de plus en plus à une diffusion par l'intermédiaire des galeries, qui rapproche ce champ de celui des arts plastiques.

En revenant sur mon propre parcours, je réalise l'importance des changements qui se sont produits ces dernières décennies. Dans la classe d'électroacoustique où j'ai étudié à la fin des années 80, il était très peu question d'enregistrement à l'extérieur du studio (il n'y avait d'ailleurs pas d'équipement vraiment performant pour cela). Je me souviens qu'avec la lecture du livre de Murray Schaefer, tout un univers s'est ouvert pour moi – et cela quelles que soient les réserves que l'on peut avoir par ailleurs envers les conceptions de

l'inventeur de l'écologie sonore. C'était un peu comme si le monde entier tout à coup, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, bruissait à mes oreilles. Au début des années 90, j'ai eu la chance de décrocher une bourse d'aide à la création radiophonique qui m'a permis de plus me frotter à l'enregistrement de terrain ; j'étais en outre portée par une dynamique de voyage qui favorise une écoute différente, car libérée de l'affadissement qu'amène le quotidien.

Mais il y a eu longtemps pour moi une frontière assez nette entre le travail radiophonique et le travail musical – et cela d'autant plus que dans la production documentaire radiophonique courante, l'essentiel est basé sur la structuration de la parole. Le travail avec les « ambiances » (pour reprendre un terme du jargon radiophonique), vient en dernier et, du fait du manque récurrent de temps de production, est souvent assez bâclé. C'est à « l'Atelier de création radiophonique » dirigé alors par René Farabet, que j'ai pu prendre la mesure du pouvoir d'évocation du son et prendre le temps de travailler sur son articulation. Plusieurs fois, j'ai réutilisé plus tard ce matériau radiophonique à des fins de composition strictement musicale ; c'était comme s'il fallait qu'opère une sorte de décantation qui éloigne les couches les plus immédiates de signifiant et qui me permette une réappropriation plus abstraite. Depuis, l'enregistrement de terrain revient régulièrement et de manière plus souple nourrir ma pratique de création musicale : en association ou non avec d'autres matériaux sonores, à l'état brut (utilisé presque comme un ready-made, tant lors de l'enregistrement, durant certains moments de grâce – rares il est vrai – tous les sons semblent merveilleusement organisés) ou le plus souvent transformé, manipulé par des traitements et des transpositions. Avec l'enregistrement multi-canal et binaural, s'ouvrent de nouvelles perspectives excitantes. Mais au-delà, cette pratique m'a surtout appris à écouter le monde et à jouer avec toutes les richesses sonores qu'il peut offrir, pour autant qu'on ait un peu de patience pour s'en approcher. Je crois que cette prise de conscience est partagée par nombre de ceux qui passent du temps par monts et par vaux, un micro à la main.