

Forêt de micros pour champs de boue

La pratique du « field recording » sort de l'ordinaire musical : l'écoute y précède la production. Les artistes qui s'en revendiquent arpentent l'environnement micro en bandoulière, à la manière de photographes naturalistes. Serait-ce un art écolo ? Avec sa double casquette d'artiste sonore et de journaliste, Jean-Philippe Renoult était le mieux placé pour sonder la question.

« Sven Langhens enregistre le bruit de mastication d'un escargot sur une feuille de salade. Pour cela, il élabore un dispositif indoor à l'abri du bruit ambiant et entreprend de restituer ce son à 300 fois son volume d'origine. C'est la spécialité peu commune de l'artiste contemporain Sven Langhens qui emprunte aux techniques bioacoustiques la matière de son œuvre. Au chant des baleines, il avait préféré enregistrer le tumulte d'une colonie de termites vrillant une poutre de chêne. Au galop des chevaux, la trompe d'un papillon aspirant le suc d'une giroflée. Au ronronnement d'un chat, les dents de bébés mulots s'entrechoquant dans le ventre de leur mère. Au pépiement d'un moineau, une couleuvre qui déchire sa mue. »

Cette noble pratique fait de l'artiste danois une valeur prisee de l'art contemporain... Mais voilà, Sven Langhens n'existe pas ! Il n'est que le protagoniste inventé par Bertrand De La Peine, dans son court roman *Bande-Son* (1). Que la bioacoustique pensée comme matière artistique inspire la littérature montre un intérêt neuf pour le son enregistré. Ce fameux et incompris son fixé sur support, matériau premier d'œuvres sonores et plastiques élaborées.

Quand, rattrapé par ma double casquette d'artiste-journaliste, j'ai été invité à écrire sur la pratique verte du *field recording*, j'ai réalisé à quel point le sujet était sans fin. Je décide alors d'échanger avec d'autres praticiens francophones (2). Nous avons tous en commun d'utiliser les microphones comme le peintre ses pinceaux. Il y a certes d'autres savoir-faire sonores balisés, que se partagent les naturalistes professionnels, les bioacousticiens qui s'intéressent aux sons d'origine animale, les biophoniciens qui fixent les sons de la nature (hors animaliers), les chasseurs de sons, les documentaristes méticuleux qui observent la faune et les paysages sonores de tous les écosystèmes du globe... Il y a aussi les artistes du field recording. Pour beaucoup issus

des arts plastiques, mais aussi venus de la musique ou du design, ils partagent un goût pour le détournement et élèvent la prise de son en discipline d'art. L'enregistrement de terrain devient entre leurs mains un matériau pour des installations, des créations radiophoniques, des compositions électroacoustiques...

Certes, le phénomène n'est pas nouveau, si l'on considère l'héritage considérable de la musique concrète. Ce serait ignorer que Pierre Schaeffer et ses disciples ont peu utilisé de sons naturels enregistrés explicitement *outdoor*. C'est plutôt le dehors qu'on mettait in situ dans les très riches studios de l'ORTF. Seul, et l'exception est notoire, le compositeur Luc Ferrari se risquera à sortir micro au poing et magnétophone

à bandes à l'épaule afin de capter les sons du commun. Les sons du vulgaire, diront certains, dénonçant chez Ferrari une posture quasi hérétique au regard de l'orthodoxie acousmatique française d'alors... Trop tard, le mal était fait. Le micro pouvait prendre les sons de la boue... et il aimait ça.

Enregistrement : le terrain contre le studio

Le field recording, au sens de l'enregistrement de terrain et d'ambiances sonores, s'oppose donc à l'enregistrement de studio. Si l'on considère tout ce qui peut s'enregistrer au-delà de la porte d'un studio, on mesurera l'ampleur du domaine. Le field recording ne va pas seulement aux champs, mais aussi aux architectures, à l'urbain, à l'humain... Fait unique dans l'histoire des pratiques instrumentales, ici, l'écoute précède la production du son. L'écouter doit dompter le paysage acoustique qu'il enregistre. S'accorder avec lui. L'écouter serait déjà une prise de position écologique. Ensuite, l'auditeur est placé « au centre de l'écoute, comme écoresponsable dans une chaîne où nous sommes qu'un maillon », comme l'écrit Gilles Malatray sur son site référent, DesArtSonnants.

Pour l'artiste Éric La Casa, représenté par la galerie Isabelle Gounod à Paris, l'écoute a toujours été un vecteur de prédilection, un véhicule : « Très tôt, mon rapport au monde s'est établi par ce médium. Ensuite, le fait que je puisse librement m'installer dans une forêt de chênes, par exemple, et y rester pour une durée indéterminée, est une des raisons qui a infléchi mon orientation vers la prise de son de terrain. »

Écologie acoustique

Le terme d'écologie sonore, l'étude de la relation entre les organismes vivants et leur environnement sonore, est inventé au milieu des années 1970 par le Canadien R. Murray Schafer. On lui doit aussi d'avoir introduit la notion d'environnement dans le cadre du son et de la musique, en forgeant le mot « *soundscape* », en français paysage sonore. Pour autant, ni le panorama sonore ni l'écologie acoustique ne sont « verts ». Chez l'auditeur lambda, comme chez le professionnel, le paysage sonore n'est pas une notion objective. Au travers d'exercices pédagogiques simples, R. M. Schafer a montré que deux individus distincts entendent des sonorités différentes d'un même paysage en fonction de leur culture. Alors que ces mêmes individus s'accorderont à voir quasiment le même paysage visuel sitôt les yeux ouverts.

Phonographie : le couple micro-enregistreur

Les chasseurs de sons ont initié la discipline dite de la « phonographie » (Charles Cros, inventeur du phonographe, avait créé à la fin du XIX^e siècle ce néologisme, en réponse au portrait photographique). Aujourd'hui, « le couple microphone-enregistreur est un outil poétique qui se manipule de la même façon qu'un chef-op' cinéma va travailler sa lumière, choisir ses optiques, et aborder un cadre pour le travailler », dit Rodolphe Alexis, qui défie l'essentiel de son travail aux prises de sons ornithologiques. Bercé d'électroacoustique, le coéditeur de la revue d'arts sonores *Vibrò* ajoute : « C'est de la prise de vue, vue de l'oreille. »

La phonographie n'est pas mon domaine de prédilection, même si ses outils sont mes

À Paris en mai 2010, au Jardin d'Alice,
îlot de verdure dans le béton parisien,
le festival Parisonic a fait se rencontrer
les oiseaux du Sénégal et les titis de la
capitale. De l'art sonore vert ?

At Jardin D'Alice, a green oasis between
four concrete walls in Paris, the Parisonic
festival in May 2010 introduced
Senegalese birds to whistling Parisians.
Green sound art?



pinceaux premiers. Je lui reproche d'être trop fidèle, pas assez transgressive. Pourtant, le son, dès qu'il est fixé sur un support, est décontextualisé. Il n'est plus dans un paysage. Mieux encore, il en crée un autre. Ainsi, pour notre pièce *Dakar Morning Birds*, DinahBird et moi avons enregistré un long plan-séquence dans le jardin clos de la villa qui nous accueillait lors d'une résidence artistique au Sénégal. Il s'agissait (le titre ne ment pas) de capter l'éveil de Dakar au petit jour, rythmé par un curieux oiseau chef d'orchestre aux ponctuations rythmiques stupéfiantes de régularité, tandis que lentement, la vie animale et urbaine se faisait jour. Progressivement, ce tableau sonore est complété par les motifs musicaux d'autres volatiles, des bruissements d'insectes, mais aussi le premier avion dans le ciel de la capitale sénégalaise, suivi de l'appel des muezzins au loin.

L'impossibilité de préserver les sons

L'intérêt pour nous n'est pas tant ici les particularités locales des espèces, et encore moins leur identification, que l'exposition graduelle d'un écosystème entier dans notre petit jardin clos, véritable écrin à sons doté d'une identité acoustique qui nous plaît beaucoup. L'œuvre produite à partir de l'enregistrement ne procède quasiment pas du montage (1 h 30 réduite à 50 mn de sons fixés), ni de manipulations électroniques ou même de recomposition. Mais la seule diffusion de cet enregistrement dans un autre jardin à ciel ouvert, lors du festival Parisonic, en mai 2010, en change non seulement la perception, mais aussi le sens phonographique premier. L'écosystème enregistré à Dakar rencontre celui du Jardin d'Alice, oasis de vert entre quatre murs de béton à proximité de la porte de la Chapelle. À cette occasion, les oiseaux parisiens se sont montrés très bavards, comme si les oiseaux sénégalais faisaient chanter les titis siffleurs sur d'autres tons et registres qu'à l'accoutumée.

En définitive, un son, qu'il soit réalisé dans la pollution outrancière de Dakar ou le biotope le plus écologique, ne peut être préservé : « On en conserve juste un artefact, une trace, note le compositeur Cédric Peyronnet. Pour le préserver, il faudrait pouvoir conserver toute la chaîne acoustique : l'objet émetteur, l'acoustique du lieu, les paramètres propres au temps, etc. Ce qui est impossible. Ainsi s'évanouissent des sons chargés d'histoire et de symboles. Les cornes de brume ont disparu récemment des côtes françaises. C'était un élément fort, caractéristique de l'environnement maritime. Le signal a été enregistré mais l'agent émetteur de ce son n'a pas été préservé... »

Jean-Philippe Renault

(1) Publié aux éditions de Minuit, 2011.

(2) Les échanges entre Cédric Peyronnet, Rodolphe Alexis, Éric La Casa, DinahBird, François Martig, Aymeric de Tapol, Thomas Tilly (Tô), Pali Meurseaut, Gilles Malatray et Jean-Philippe Renault sont à lire sur Poptronics.fr (rubrique pop'etc).

« Soleil noir », pièce sonore de Magali Daniaux et Cédric Pigot, 2011.

« Soleil noir », sound art by Magali Daniaux and Cédric Pigot, 2011.

Microphones in the Mud

Field recording is an audio practice that is out of the musical ordinary: listening precedes production.

Artists of this school stride across the environment, brandishing their microphones like naturalist photographers pointing their cameras. Could this be a green art? Wearing the hats of both sound artist and journalist, Jean-Philippe Renault is best placed to explore the question.

"Sven Langhens records the sound of a snail chewing on a leaf of lettuce. To do so, he sets up an indoor installation sheltered from ambient noise and endeavors to restore this sound at 300 times its original volume. This is the uncommon specialty of the contemporary artist Sven Langhens, who uses bioacoustic techniques to gather the material of his work. Instead of whale songs, he preferred to record the turmoil of a termite colony boring through a plank of oak. Instead of horses' gallop, the proboscis of a butterfly sucking the nectar of a wallflower. Instead of a cat's purr, the teeth of baby field mice chattering in their mother's belly. Instead of a sparrow's chirp, a snake shedding its skin." This noble practice makes the Danish artist a prized value of contemporary art... Except that Sven Langhens doesn't exist! He is merely the protagonist invented

by Bertrand De La Peine in his short novel *Bande-Son* (1). That bioacoustics considered as artistic material has inspired literature demonstrates renewed interest in the recorded sound – this famous and misunderstood sound, captured and fixed, the raw material of elaborate sound and plastic artworks.

When, wearing my double hats of artist and journalist, I was invited to write about the green practice of field recording, I realized at what point the subject was endless. So I decided to exchange views with other francophone field recorders (2). We all had in common the art of using microphones like a painter uses brushes. Certainly, there exist other distinguished forms of audio expertise, including those of the professional naturalists, the bio-acousticians interested in animal sounds, the bio-phonicians fixated on non-animal sounds of nature, the sound chasers, the meticulous documentarians who observe the fauna and soundscapes of all the ecosystems of the globe... And there are also field recording artists. Many with a background in plastic arts, but also in music or design, they share a desire for reappropriation and consider sound recording as an art form. In their hands, field recordings become material for installations, radio creations, electroacoustic compositions...

Of course, the phenomenon is hardly new, with regards to the considerable heritage of musique concrète. But we should also remember that Pierre Schaeffer and his disciples rarely used natural sounds explicitly recorded outdoors. Rather, it's the outdoors that was replaced in situ in the very rich studios of the Office de Radiodiffusion-Télévision Française.



« Le couple microphone-enregistreur, c'est de la prise de vue, vue de l'oreille », explique l'artiste sonore Rodolphe Alexis, ci-dessus au travail pour sa pièce « AUDIO³ ».
 "The microphone-recorder couple is like shooting with your ears instead of your eyes," explains sound artist Rodolphe Alexis (above), here at work for his piece "AUDIO²".

The notable exception was the composer Luc Ferrari, who risked going out with a microphone in hand and a tape recorder on his shoulder in order to capture commonplace sounds. Vulgar sounds, some would say, accusing Ferrari of quasi-heretic posturing in the eyes of the French acousmatic orthodoxy of the time... Too late, the damage was done. The mic could record the sounds of the mud... and he liked that.

Listening before producing

Field recording, in the sense of recording ambient sounds out in the field, is therefore opposed to studio recording. To get an idea of its magnitude, consider everything that can be recorded beyond the doors of the studio. Field recording isn't limited to fields, it also goes into architecture, cities, people... Unique in the history of instrumental practices, here listening precedes sound production. The listener must tame the acoustic soundscape he is recording, tune into his environment. Listening is already taking an ecological stand. Afterward, the listener is placed "in the center of the listening, as the eco-representative of a chain in which we are just a link," writes Gilles Malatray on his referring site DesArtSonnants. For the artist Éric La Casa, represented by the Isabelle Gounod gallery in Paris, listening has always been a vector of choice, a vehicle: "Very early, my relationship with the world was established through this medium. Later, the fact that I could sit freely in an oak forest, for example, and stay for an indefinite amount of time, is one of the reasons that oriented me toward field recording."

Acoustic ecology

The term "acoustic ecology", the study of the relationship between living organisms and their acoustic environment, was invented in the mid-1970s by the Canadian R. Murray Schafer. He is also responsible for introducing the notion of environment in the context of sound and music by coining the word "soundscape". Nevertheless, neither audio panoramas nor acoustic ecology is "green". For the

average listener, as for the professional, a soundscape is not an objective phenomenon. Through simple educational exercises, R. M. Schafer showed that two distinct individuals will hear different sounds from the same landscape depending on their culture, whereas these same individuals will see almost the same visual landscape as soon as they open their eyes.

Phonography

Sound chasers have initiated the discipline of "phonography" (Charles Cros, inventor of the phonograph, coined the term in the late 19th century, in response to the photographic portrait). Today, "the microphone-recorder couple is a poetic tool used in the same way that a director of photography shapes his light, chooses his lens and works within a frame," says Rodolphe Alexis, who is devoted to working primarily with ornithological recordings. Partial to electroacoustics, the co-editor of the sound art journal *Vibrò* adds: "It's like shooting with your ears instead of your eyes."

Phonography is not my field of choice, even if its tools are my primary brushes. I find it too faithful, not transgressive enough. And yet, once the sound is captured and fixed, it loses its context. It is no longer part of a landscape. Better yet, it creates another one. For our piece *Dakar Morning Birds*, DinahBird and I recorded a long sequence-shot in the closed garden of the villa where we were in residence in Senegal. As the title suggests, it was about capturing Dakar waking up in the early morning, set to the rhythm of a curious bird, whose rhythmic punctuation was as stupefyingly regular as an orchestra conductor's, while slowly, animal and urban life dawned. Gradually, the soundscape was completed by the musical motifs of other flying creatures, buzzing insects, but also the first airplane in the sky of the Senegalese capital, followed by the call of muezzins in the distance.

For this project, we were not so interested in the local characteristics of the species, even less in identifying them, but rather in gradually revealing an entire ecosystem inside our little enclosed garden, a true jewel case of sounds with an acoustic identity that we like very much. The work produced from the recording involved almost no editing (1.5 hours reduced to 50 minutes of captured sounds), no electronic manipulating or even re-composing. But simply replaying this recording in another garden under an open sky during the Parisonic festival in May 2010, changed not only how it is perceived but also its phonographic meaning. The ecosystem recorded in Dakar met that of the Jardin d'Alice, green oasis between four concrete walls near the Porte de la Chapelle. On this occasion, the Parisian birds became very chatty, as if the Senegalese birds made the whistling Parisians sing in a different range of scales and tones.

Ultimately, a sound, whether realized in the outrageous pollution of Dakar or in the most ecological biotope, cannot be preserved: "We can only keep an artefact, a trace," observes the composer Cédric Peyronnet. "In order to preserve it, we would have to conserve the whole acoustic chain: emitting object, spatial acoustics, time parameters, etc. This is impossible. Thus, sounds that are loaded with history and symbolism are vanishing. Recently, foghorns have disappeared from France's coastal areas. They were a strong element, characteristic of the maritime environment. The signal was recorded but the emitting agent of this sound was not preserved..."

Jean-Philippe Renoult

(1) Published in France by Editions de Minuit, 2011.

(2) The conversations between Cédric Peyronnet, Eric La Casa, Rodolphe Alexis, DinahBird, François Martig, Aymeric de Tapol, Pali Meurseaut, ThomasTilly (Tö), Gilles Malatray and Jean-Philippe Renoult can be read at <http://www.poptronics.fr>