

L'élicitation sonore, ou comment construire l'écoute sauvage

Une interview avec Gilles Aubry

Marc Haas

Gilles Aubry vit sur une frontière. Non pas celle qui sépare deux nations, mais celle qui marque le point de rencontre entre deux ordres de réalité, deux horizons. Musicien expérimental basé à Berlin, il poursuit un doctorat à l'Université de Berne mêlant recherche ethnologique et travail artistique sonore. Son œuvre aborde en particulier la notion d'écoute qu'il essaie d'élever à la hauteur des enjeux politiques, esthétiques et philosophiques de notre époque. Il a travaillé à Kinshasa, Mumbai, Berlin, en Égypte, et sa recherche principale se situe aujourd'hui au Maroc.

Marc Haas : On pourrait dire que vous pratiquez l'art de l'enregistrement. D'où vient votre intérêt pour la prise de son, que vous inspire l'ambiance sonore ?

Gilles Aubry : L'enregistrement sonore me permet de combiner des aspects musicaux comme la texture et le rythme, avec ce qu'on pourrait appeler la référentialité du son, c'est-à-dire son pouvoir de se référer à des situations, à des contextes que je découvre dans mon travail. C'est ce deuxième aspect qui motive principalement mon travail aujourd'hui, et qui se déploie à partir de field recordings, d'enregistrements musicaux et de documents d'archives. Ma pratique s'est développée peu à peu en partant d'une situation de musicien, de compositeur de musique expérimentale qui s'intéresse à l'aspect abstrait du son et de la musique. J'ai eu progressivement envie d'explorer le son, un langage pas uniquement formé de notes, d'accords, ou de rythmes, mais plutôt de sons du réel et aussi du bruit ; ainsi, dans un premier temps, la collecte des sons me servait simplement à composer. Par la suite, je passais de plus en plus de temps dans un même espace, et cela a transformé petit à petit ma perception et mon rapport avec les lieux visités ; ce n'étaient plus simplement des réservoirs de sons, mais aussi des espaces construits, socialement et matériellement, des espaces avec une histoire, qui hébergeaient des habitants, des utilisateurs, l'espace public, privé, enfin toutes les questions liées justement à l'urbanisme ou à la sociologie

des villes. Ce travail m'a ouvert une voie à l'intérieure de laquelle je pouvais continuer d'explorer des aspects musicaux et formels, tout en donnant de l'importance à l'observation, à des réflexions qui dépassaient la forme musicale.

MH : Quel genre de lieux avez-vous exploré ainsi ?

GA : Une première étape importante a été l'enregistrement plus ou moins systématique des cours intérieures de Berlin en 2005. Au départ, j'étais intéressé par la résonance de ces espaces qui possédaient une acoustique marquée, créant le lien entre espace privé et public. Ces cours sont accessibles pendant la journée, ce qui n'est pas le cas dans de nombreuses villes. Elles sont souvent assez vastes, et parfois il y en a plusieurs qui s'enchaînent l'une après l'autre. C'était donc une façon d'enregistrer la ville. J'ai commencé ces enregistrements pour un projet de théâtre où il s'agissait de créer un décor, une espèce de matérialité sonore à la fois abstraite, mais qui possédait aussi une épaisseur particulière, une résonance des matériaux construits. À force de travailler ainsi, je me suis rendu compte que l'enregistrement sonore constituait un mode d'observation particulier qui permettait de mieux comprendre l'espace urbain.

De fil en aiguille, toujours de cette façon un peu empirique, j'ai continué avec cette approche, notamment au Caire où j'étais en résidence. J'ai enregistré des espaces résonnants au



À l'écoute des images d'antan : Ahmed Tamssamani, Ahmed Zizaoui, Gilles Aubry et Zouheir Atbane dans les archives. © Gilles Aubry

Caire, sachant que c'était une ville très bruyante ; l'environnement sonore est très chargé et ça me semblait difficile de commencer en enregistrant directement dans la rue. Je passais donc par des espaces résonnants dans lesquels les sons de la rue étaient préservés avec une sorte de distance, comme filtrés, ce qui me permettait d'appréhender l'environnement urbain à travers une autre écoute. Par la suite je me suis familiarisé avec cet environnement en y vivant et en m'entretenant à son sujet avec des habitants.

MH : Un peu à la manière d'un anthropologue ...

GA : Mes recherches se sont peu à peu nourries de lectures, d'approches plus théoriques, que ce soit les « urban studies », l'anthropologie de la ville, des questions migratoires, la question de la frontière aussi. J'avais fait des enregistrements à la frontière franco-suisse, où, à nouveau, il s'agissait de réfléchir sur l'absence acoustique de la frontière en l'opposant à la volonté d'évidence que marquait la présence visuelle de la frontière. Donc, je pouvais me rattacher à différents discours, dont la plupart étaient de nature critique, et essayer d'apporter une perspective différente sur ces théories basées essentiellement sur des données visuelles ou textuelles.

MH : Quel serait le lien entre cette résonance des villes et la matérialité des lieux où tu enregistres ?

GA : Du point de vue de la science acoustique, la réverbération, la résonance sont décrites à l'aide des mathématiques en fonction des paramètres matériels. Pour calculer la réverbération d'un espace, il faut connaître son volume et les matériaux qui constituent sa surface ; à partir de ça, on peut déterminer le temps de réverbération, et donc aussi la résonance

de l'espace. De ce point de vue-là, le son est extrêmement matériel, c'est même lui qui rend le mieux compte de la matérialité d'un espace, plus qu'une photo. En revanche, si on parle de résonance dans un sens plus abstrait, on fait plutôt référence à la contemplation intérieure, par exemple dans l'écoute musicale : une musique va, à travers son écoute, résonner à l'intérieur de l'auditeur en le transportant, en évoquant toutes sortes de souvenirs, voire en le mettant dans un état second. Je suis moi-même sensible à cela comme auditeur, mais je reste prudent quand il s'agit de travailler de façon plus théorique. Je ne suis clairement pas à la recherche de l'essence d'une ville par exemple, au contraire, j'ai plutôt envie de trouver ce qui n'est pas essentiel, c'est-à-dire ce qui est matériel, humain ou disons « vivant », ce qui n'est pas abstrait – au premier abord en tout cas.

MH : Vous avez parlé de la prise de son sur une frontière, la frontière franco-suisse, mais aussi à l'intérieur d'un volume, comme dans une cour berlinoise. Comment se pose le problème du son par rapport à ces notions spatiales comme la frontière, l'intérieur et l'extérieur ?

GA : Je pense que l'aspect central est celui de l'écoute. Ce qui peut faire fructifier une écoute, c'est l'auditeur. Ce n'est donc pas le son en soi, qui, en puissance, contient tout un monde infini. C'est plutôt l'auditeur qui peut toujours aller chercher plus loin à travers son écoute. Est-ce que c'est vraiment différent de la contemplation visuelle par exemple, ou de l'observation concentrée ? Il me semble que les mêmes aspects sont en jeu : il y a des connaissances, des « skills » d'écoute, un savoir, ensuite il y a des aspects technologiques, techniques, cette espèce d'extension des sens sous la forme d'instru-

ments, le microscope, le microphone ou aujourd'hui d'autres technologies de sonification, ou de visualisation. En tant qu'artiste, il est intéressant d'en explorer l'aspect créatif et prospectif, visionnaire, qui peut se déployer dans le processus qui combine tous ces éléments : Comment faire pour écouter plus loin que le réel, plus loin que ce qui est donné ? Et il est vrai que là, la limite n'est pas tellement claire. Il est très difficile de créer de l'évidence sonore. La notion d'évidence vient de la vision, c'est montrer la vérité, alors qu'avec le son, il est plus compliqué de créer de l'évidence, notamment du point de vue juridique. La voix est le seul cas où l'on aura recours à des enregistrements pour attester de tel ou tel aspect dans un procès. Il est souvent possible de prouver par l'analyse d'une voix qu'il s'agit bien de telle ou telle personne ; dans notre société de contrôle et de surveillance, cela mène également à des dérives quand ces technologies prétendent être en mesure de détecter les mensonges ou de vérifier l'origine ethnique d'une personne.

Quand on enregistre une situation, il est très difficile de la stabiliser et de créer une représentation qui soit claire. C'est problématique d'utiliser le son comme on utilise l'image pour faire des paysages visuels par exemple. Mais c'est aussi une chance, parce que justement cette ambiguïté peut devenir un outil critique.

MH : Un outil pour déstabiliser les fausses certitudes...

GA : Quand j'ai fait ces enregistrements de frontières, c'était un peu une provocation : J'ai étudié la politique migratoire et le développement de la politique frontalière de l'Union Européenne, dont fait partie la Suisse avec Schengen, où les frontières internes sont censées être démantelées et les frontières extérieures de l'Union Européenne renforcées. Tout ce dispositif de contrôle et de surveillance passe par des passeports, des systèmes informatiques, des drones, enfin toutes sortes d'outils technologiques. Les frontières intra-européennes sont encore visibles à travers différents signes comme les bornes en pierre, les panneaux, ce qu'ils appellent les frontières vertes. La notion de frontière s'est transformée, partant d'une ligne pour devenir une zone plus large et à l'intérieur de laquelle sont exercés des contrôles sporadiques. Je me suis inspiré des écrits de l'historienne Francesca Falk qui elle-même faisait référence aux notions de transparence, d'évidence et de contingence de la frontière d'un point de vue visuel, et je m'étais amusé à traduire ces notions-là en termes de sons. Ces réflexions m'ont amené à faire une série d'enregistrements panoramiques, c'est-à-dire réalisés avec quatre microphones à même la frontière ; rediffusés sur quatre hauts-parleurs, on se trouvait plongé dans un paysage sonore à 360 degrés. Ce paysage comportait donc une partie suisse et une partie française, mais sans qu'on puisse clairement déterminer où passait la frontière !

MH : Comment concevez-vous cette forme de critique ?

GA : À cette époque, je faisais référence à Judith Butler qui parlait d'image critique en la définissant comme le résultat d'une opération qui vise non seulement à échouer dans sa

tentative de représentation, mais aussi de montrer cet échec. Il me semblait que le son était particulièrement adapté à cette approche-là, en tout cas dans ce projet des frontières. En l'occurrence, le titre de mon projet indiquait : « frontière enregistrée à tel et tel endroit » et en même temps, c'était un échec du point de vue de la documentation ; mais un échec volontaire et mis en scène. L'essentiel était qu'on entende que cet enregistrement était le produit d'une démarche, d'une intention, on pouvait entendre des bruits de micros, donc des éléments qui faisaient référence à la présence de l'auteur. C'est avec ces éléments que j'ai joué. Nous avons reproduit cette expérience récemment à la frontière Inde-Bangladesh, en collaboration avec le collectif d'artistes Travelling Archives. Là aussi, c'était passionnant de faire écouter ces enregistrements à un public en Inde et dans un contexte complètement différent, plus dramatique ; c'est une frontière très surveillée, très militarisée, et il y a un mur qui sépare les deux pays. Tant dans la négociation pour la permission d'enregistrer que dans son écoute après coup et dans les discussions avec le public, on sentait qu'on touchait un point sensible.

MH : La frontière sépare deux parties, mais elle peut apparaître aussi comme horizon. Est-ce que l'idée d'un horizon acoustique joue un rôle dans votre recherche ?

GA : La notion d'horizon acoustique a été proposée par Barry Blesser pour décrire la portée possible de l'écoute dans un environnement donné. Prenez un environnement urbain où le regard aura un horizon assez bouché, l'écoute connaît, elle, un horizon plus lointain, plus profond. Mais s'il s'agit de la contemplation d'un son, la notion d'horizon peut évoquer autre chose. Je suis moi-même encore prudent avec cette notion de contemplation, parce que c'est un acquis du Romantisme, et c'est souvent, il me semble, compris comme un abandon de l'attention critique au profit d'une forme idéalisée de communion avec l'objet contemplé. Je n'ai rien contre cela évidemment, mais le problème c'est que le potentiel critique est évacué au passage. Il me semble plus intéressant d'essayer d'explorer de nouveaux modes d'écoute et c'est pourquoi je m'intéresse aux idées évoquées par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*, pour travailler sur le concept d'écoute sauvage. Il faut éviter de ramener cette idée à quelque chose d'exotisant ou d'objectivant, mais plutôt voir ce qu'elle a de positif à savoir que l'écoute sauvage est ouverte à une interprétation magique, symbolique, mythique du monde, avec tout ce que ça peut avoir de créatif et aussi de transformateur. Je ne sais encore où cela me mènera, mais il me semble que l'idée d'une écoute sauvage vaut la peine d'être considérée, car entre la contemplation pure et quelque chose d'extrêmement rationalisé, désenchanté, il y a peut-être une voie intermédiaire qui vise simplement à reconsidérer l'expérience d'écoute et, à travers elle, le rapport de l'humain au monde, la prétendue séparation entre la nature et la culture.

MH : Une écoute qui viserait à dépasser le « trop humain »...

GA : Il s'agit d'explorer par l'écoute non seulement les liens entre les humains, mais aussi avec les autres êtres, les objets,

le monde, même de manière temporaire, éphémère, même sous forme de jeu. J'aimerais simplement travailler avec ces idées en essayant de dépasser l'aspect scientifique, rationnel de l'observation, mais aussi l'approche culturaliste. Il est important, certes, de parler des modes d'écoute par rapport aux différences culturelles, mais en même temps cela ne suffit pas, il faut aussi convoquer d'autres modes d'écoute qui font recours à l'imaginaire, à la magie, aux symboles, peu importe comment on appelle cela. Cette approche scientifique a montré ses limites et ses problèmes.

MH: Dans quel sens entendez-vous le mot problème ?

GA: Dans le sens que des penseurs comme Bruno Latour, mais aussi des penseurs latino-américains et africains ont donné à ce mot ; le problème est cette fracture entre l'homme et l'environnement. C'est possible de considérer cette différence autrement, c'est-à-dire en mettant l'accent sur le lien qui existe entre l'homme et la nature, en rapport notamment avec la question de l'anthropocène, mais aussi celle de la décolonisation du savoir.

MH: Quel est le lien entre cette « contemplation active » pour ainsi dire, et cette approche ludique ou magique que vous mentionniez ?

GA: J'ai grandi dans un contexte existentialiste où il n'y avait pas cette idée d'enchantement, ce n'était plus là. Et, en vieillissant, tu te demandes ce qu'il faut faire de cet héritage, et quelles autres solutions sont proposées. Sans être du tout dans un trip extatique où il s'agirait de prendre complètement la posture inverse. Au fil de mes expériences dans différents contextes, par exemple quand j'ai travaillé à Kinshasa dans les églises évangélistes, la question du religieux ou en tout cas de ce qui transcende le monde réel, était toujours présente et cela m'a tout de même influencé. Il n'a jamais été question

pour moi de devenir religieux, en revanche, j'ai toujours eu cette impression qu'il devait exister une voie entre la face complètement terre-à-terre et le versant complètement religieux. Je dirais que l'écoute se prête à poser des questions fondamentales, des questions ontologiques du type « qu'est-ce que l'humain ? », « comment penser la vie ? » ou « quel rapport entre l'humain et l'environnement ? », justement parce que l'écoute a un potentiel ludique, créatif ou imaginaire ; quand on écoute, toutes ces notions d'intérieur-extérieur ne sont pas clairement définies, ou, disons, elles sont plus perméables. Je n'ai pas de programme pour cela, mais j'ai décidé de laisser simplement une porte ouverte et d'aller chercher des éléments qui pourraient servir à reconstruire les choses différemment. Ces questions sont au centre de mon projet actuel de doctorat en art et anthropologie des médias à l'université de Berne. En puisant dans la collection Paul Bowles d'enregistrements de musiques traditionnelles marocaines datant de 1959, l'idée est d'expérimenter avec le field recording en collaboration avec des artistes marocains et des musiciens berbères, comme Ahmed Tamssamani et Ahmed Zizaoui de la région d'Oujda au Maroc, avec lesquels j'ai fait des sessions d'écoute organisée en collaboration avec Zouheir Atbane. Dans ces sessions avec les musiciens, on évoque divers aspects des pratiques musicales traditionnelles, et, par extension, on explore aussi de nouveaux modes d'écoute basée sur une approche relationnelle du son et de l'enregistrement.

Site web de Gilles Aubry
www.earpolitics.net

Le dernier opus de Gilles Aubry, *The amplification of the souls*, se trouve sur le lien suivant : <http://www.adocs.de/buecher/sound/amplification-souls>



Quel est le son de la frontière ? © Gilles Aubry



Vers une écoute critique : Gilles Aubry enquête le terrain.
© Gilles Aubry