

## Retours d'échos

pali meursault

*Publication originale dans Spectres II : Resonances, Shelter Press, 2020*

*Si le son est comme le vent, alors il ne tiendra pas en place.*

Tim Ingold

Le festival Échos s'est tenu à quatre occasions dans une vallée un peu perdue des Hautes-Alpes où, face à une immense falaise, trois ingénieurs du son avaient eu l'idée farfelue d'installer des haut-parleurs géants pour amplifier l'écho du lieu. J'ai eu la chance d'y être invité deux fois, d'abord pour y jouer, puis pour y mener un projet de création, qui a abouti à l'édition d'un disque.

Ma recherche se développe à partir d'enregistrements de terrain. La matière électroacoustique de mes compositions se constitue toujours en relation avec les lieux que je rencontre et traverse. Il s'agit parfois d'environnements « naturels », mais ils sont le plus souvent fortement anthropisés, et résonnent d'activités humaines. Dans la vallée du Faï, la situation avait ceci de particulier que l'environnement sonore était non seulement fait de la géographie, du climat et de la vie d'un lieu, mais aussi de la musique de consœurs et confrères, ce qui nourrissait le projet d'enjeux propres à la réappropriation de leurs œuvres. Cette approche fut négociée avec eux en amont, mais c'est aussi le lieu qui la rendait possible. Comme nous l'avons écrit dans le livret du disque, nous savions déjà que « jouer là, c'est se laisser déposséder (plus que d'habitude) des sons que l'on produit, c'est les entendre (presque les regarder) se perdre dans la montagne et en revenir transformés : quelques secondes d'échos et les sons appartiennent déjà à la vallée<sup>1</sup> ». Mon travail a dès lors consisté à recueillir ces sons au même titre que ceux émanant de la géophonie du lieu, sans hiérarchiser ni discriminer le statut des sources.

Toutes celles et ceux qui ont joué là-haut se sont confrontés à un rapport inhabituel à l'espace sonore. Catapultés à travers les trompes, au train de promenade de 320 mètres par seconde jusqu'à leurs points d'échos dans la falaise et retours, nos sons éveillaient un phénomène qui excédait les habitudes de perception spatiale ou l'appréciation d'une coloration acoustique. L'écho s'y dissociait des sources à un point tel qu'il devenait un matériau tangible et autonome : la voix de la montagne articulant ses réponses à nos sollicitations sonores. Avec le temps d'apprivoiser le phénomène, les trompes du Faï et le cirque rocheux de la vallée devenaient un instrument à part entière, un processeur d'effet géant agissant sur la plasticité spatiale et temporelle du son. Le son se transformait, avec chaque mètre parcouru, le long des lignes complexes formées par les reliefs. Les échos en rapportaient de multiples témoignages, une éternité de quelques secondes plus tard.

Bien que le dispositif fut d'emblée fascinant et ludique, il impliquait aussi de désapprendre les habitudes acquises du côté de la maîtrise du signal ou du contrôle de l'acoustique. Il fallait accepter la dépossession, adapter ses gestes et ses sons afin de laisser à la montagne le temps de respirer et de s'exprimer. Certaines et certains étaient déjà aguerris au fait de se confronter à des environnements contribuant significativement à la manière dont la musique sonne, mais je crois que personne n'en avait fait l'expérience à de telles dimensions. En ce qui me concerne, le Faï a été une occasion de déplacer ma pratique et mon écoute, mais aussi d'interroger les techniques et les discours dans lesquels elles sont prises.

### *Contrôle*

---

1 Pali Meursault, (*échos*), Dôme, 2018.

En travailleur du son appliqué, j'ai intégré quelques règles d'acoustique, comme celle qui veut que la puissance du signal diminue de 6 décibels à chaque fois que l'on double la distance. Mais plutôt que de considérer la distance comme une perte d'information sonore, ou les réflexions de l'environnement comme un brouillage du signal direct, les expériences contextuelles fortes invitent à renverser le point de vue : à appréhender les parcours du son non plus à partir de ce qu'ils enlèvent, mais de ce qu'ils apportent à la vibration, et les contextes d'écoutes comme des partenaires du jeu musical.

Évidemment, il serait tout à fait injuste d'imaginer que les principes de la « neutralité » acoustique aient toujours prévalu. L'idée de pouvoir abolir ou standardiser les effets de l'environnement sur le son n'est finalement qu'une invention tardive de l'ingénierie, destinée à favoriser la communication et la marchandisation des productions sonores et audiovisuelles : la reproductibilité du signal émis garantissant la reproductibilité de l'expérience elle-même. À l'inverse, on pourrait à juste titre considérer chaque cathédrale comme un environnement acoustique singulier, impossible à reproduire exactement ou à réduire à une norme, comme celles qui conditionnent l'architecture des salles de cinéma ou promeuvent la « fidélité » des technologies d'écoute domestique. Pourtant, les cathédrales n'en témoignent pas moins d'une volonté de contrôler les conditions de perception, leur acoustique contribuant à façonner les subjectivités. En tant que technologies d'écoutes, cathédrales et salles de cinéma diffèrent essentiellement par la manière dont des modèles de pouvoir, exprimés par l'architecture, produisent et structurent l'expérience subjective : dans un cas centralisé dans le lieu du culte, et dans l'autre distribué dans les réseaux du divertissement. On pourrait d'ailleurs arguer que la dévotion vouée à la singularité des acousmoniums se situe quelque part entre ces deux pôles.

Comme Juliette Volcler l'a démontré à travers ses recherches<sup>2</sup>, les notions conjointes de contrôle du son et de contrôle *par* le son ne sont pas réservées à l'architecture. Le son est également au cœur des usages et de la privatisation des espaces publics, ou présent sur les champs de bataille. Pour Athanasius Kircher, l'étude de la propagation du son à travers l'espace ouvert de la campagne était tout aussi important que celle de ses réverbérations architecturales. Ses cris, lancés depuis la chapelle du Mont Eustachy, ont comptés parmi les toutes premières expériences préfigurant l'acoustique moderne<sup>3</sup>. À regarder la gravure retraçant les lignes sonores guidées par les « tubes de parole » pour traverser le paysage, il est tentant de former un parallèle avec les trompes du Faï. D'une certaine manière, pourtant, on peut dire des études de Kircher – et cela malgré le caractère ésotérique de la « mécanique fantastique » qu'il décrit – qu'elles balisent les futurs territoires du contrôle sonore : tant le long des *vecteurs* qui organisent la propagation acoustique, que dans la mesure des *effets* psycho-sociologiques que le phénomène produit sur les habitants qui lui en rapportent le « miracle ».

### *Tissage*

L'obstacle de la falaise ne renvoie pas tant le son qu'il ne le diffracte en une multitude d'autres sons. L'écho voyage jusqu'à nous, mais, paradoxalement, ce qu'il nous rapporte est l'échec du « transport » du son, puisqu'au passage il est devenu impossible d'en localiser le point d'émission ou de préserver l'intégrité de la source d'origine. Dès lors, les échos mettent au défi la communication, tout comme la manifestation sonore radiante du pouvoir sur le territoire – tel celui, ecclésiastique, exprimé par les cloches des églises sur le domaine paroissial<sup>4</sup>.

Pendant le festival Échos, le public était invité à vivre une expérience acousmatique : plutôt que de former une assistance devant la personne qui jouait, il devenait plus intéressant de se perdre dans la

---

2 Voir : Juliette Volcler, *Le son comme arme*, La Découverte, 2011 ; et *Contrôle*, La Rue Musicale, 2017.

3 Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova*, 1673.

4 Voir : Alain Corbin, *Les cloches de la terre*, Albin Michel, 1994.

montagne pour trouver un point d'écoute singulier, ou même de se déplacer pour ressentir en continu les modulations du son dans l'espace. La complexité infinie des reliefs de la falaise du Faï, façonnés par les hasards de la géologie, ne se soumet pas à la rigidité des vecteurs d'une acoustique architecturée. Pas plus, peut-être, ne céderait-elle aux plus sophistiquées des analyses par « convolution », car le vent, la rivière, les présences animales et humaines participent aussi des variations imprévisibles de l'environnement sonore.

Le vocabulaire développé par Tim Ingold dans son anthropologie des lignes<sup>5</sup> est peut-être le plus approprié pour éprouver la manière dont les échos du Faï ne sont pas simplement une occasion de complexifier les représentations acoustiques, mais invitent à une toute autre forme d'appréhension sensible de l'espace. Au-delà de la réitération quantifiable d'un phénomène le long des « lignes droites » de « vecteurs » acoustiques, les échos font proliférer les « fils » de l'écoute. Leur entrelacs donne à l'environnement sonore la forme d'un « tissage », qui ne saurait être réduit à une somme d'échantillons. La marche le long des lignes sinueuses tracées par les chemins de montagne devient alors la meilleure façon d'en ressentir les ondulations.

On peut se demander, dès lors, si le fait de fixer cette impermanence à l'intérieur d'un disque était la manière la plus pertinente d'en partager les sensations. Derrière la vanité de la fabrication des objets, pourtant, s'abrite aussi la possibilité de faire encore proliférer l'écoute. Le disque est devenu un écho d'échos, et une occasion de se laisser déposséder un peu plus de sa musique, pour que d'autres lignes se prolongent.

---

5 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, 2011.