

denis boyer acoustic cameras, musiques pour voyeurs écoutants www.acousticcameras.org

##

—



Eveb From Wild Shores
Arjeplog - je pensais que je n'y remettrai jamais les pieds...

Lake Hornavan - Arjeplog - Sweden
lat.: 66.050003, long.: 17.9

<http://www.acousticcameras.org/playlist/wild-shores/>

Technologiquement, une «acoustic camera» est un procédé servant à représenter une source sonore dans un espace visuel donné (de la même façon que la caméra thermique offrira une représentation visuelle d'une source de chaleur). À partir de ce nouveau pas synesthésique, il est possible de pratiquer toute sorte de bifurcation. Sur proposition de Christophe Demarthe (Clair Obscur), les labels Optical Sound et Éditions Cactus (qui sont bien plus que des labels : des maisons d'édition, des laboratoires, etc.) ont assimilé le concept pour le modifier sensiblement : leurs Acoustic Cameras sont des modules d'annexion sonore.

«Sound Annexation Project» est le sous-titre de leur projet. Le terme d'annexion peut paraître agressif, il est malheureusement adapté à la logique guerrière et conquérante qui a souvent présidé au découpage des territoires. Il l'est également à une autre forme de colonisation, menée par le capitalisme toujours triomphant quel que soit le nom du vainqueur : «La poursuite rationnelle des chances pacifiques de gain pécuniaire» (Max Weber). Où l'épithète pacifique se nimbe bien évidemment de toute la rouerie que le système suppose : une subordination de classe, une invasion de l'espace privé, une soumission à la logique financière sont les conditions de son succès.

Reculons d'un plan : l'espace privé que chacun offre quotidiennement en pâture est déjà préparé à sa dissection par les millions de caméras de surveillance qui se rencognent dans tous les angles de l'espace public ou réputé tel : l'image de soi est immédiatement désappropriée.

Il existe des démarches artistiques qui peuvent, parmi d'autres desseins (certaines œuvres n'existent pas sans dessein), chercher à questionner celui qui en fait l'expérience sur son rapport au monde : son intimité, son hygiène, sa capacité à se décentrer, son adaptabilité, sa sexualité, son image, etc. Au milieu des années 1990, le musicien anglais Robin Rimbaud choisit d'adopter le pseudonyme Scanner. Ce n'est pas tant par goût de l'esthétique technologique que par motivation due à ce qui faisait sa particularité : son utilisation comme source sonore récurrente d'enregistrements radio/téléphoniques, piratés. Ces bribes de conversations anonymes servaient ainsi de matériaux à ses premiers enregistrements et parfois en temps réel durant ses concerts. Le concept de «voyeurisme sonore» esthétisé à souhait dans la musique de Scanner portait aussi très loin politiquement ; un mur infâme venait de s'effondrer, qui montrait de chaque côté des pouvoirs prêts à sacrifier tout respect de la vie privée au nom de la sécurité : écoutes téléphoniques, surveillances, ont germé durant la Guerre Froide pour ne jamais cesser d'étendre leurs ramifications. Aujourd'hui encore, et plus que jamais, toutes et tous sont écoutés, de l'extérieur, de l'intérieur car «Pour notre sécurité nous serons privés de liberté».

La surveillance téléphonique, invisible par essence, est donc redoublée par la surveillance optique, l'œil de Big Brother présent à chaque carrefour, dans chaque entrée d'administration, dans chaque centre commercial ; ici encore, il conviendra de prendre cela «à la légère»,

l'injonction est amicale puisque nous sommes à l'heure de la bienveillance institutionnalisée (qui croît à même mesure que la violence sociale) : «Souriez vous êtes filmés».

Je ne sais comment, mais de la manière la plus légale sans doute, les équipes d'Optical Sound et La Manufacture des Cactées / Éditions Cactus ont accès à des bases de données de webcams publiques, caméras de surveillance du monde entier, dont le *streaming* est déroulé sur leur site. Les lieux sont aussi hétéroclites dans leur définition que dans leur contexte géographique : des extérieurs, des intérieurs, localisés dans plusieurs pays.

Des musiciens sont invités, régulièrement, à composer ou donner une pièce sonore qui correspondra à un *streaming* vidéo de leur choix. L'enregistrement est diffusé, en boucle, sur le site des Acoustic Cameras, accompagnement de la captation vidéo *en temps réel*. L'auditeur est donc consubstantiellement spectateur, mais pas à la façon dont on assiste à un concert. Toute personne vue, au moment de la visite, ne sait pas qu'elle l'est, ou pas de cette manière. L'observateur est distant («remote viewer») et ne peut faire l'expérience du dispositif que par l'intermédiaire de l'écran (à lui de faire l'effort ensuite de ne sentir ni dieu ni maton).

Par son déroulement en temps réel, l'image, quelque fixe que soit son objectif, est en changement permanent (on verra plus loin que certains ont choisi l'image s'approchant au plus de la fixité) ;

le couplage son/image est donc susceptible de se modifier en fonction de l'évolution du milieu filmé (météorologie, rythme circadien, fréquentation, etc.).

Il n'en faut pas plus pour comprendre que ce projet bouleverse profondément le rapport affectif à l'œuvre, et plus particulièrement à la musique, pour autant que le spectateur accepte de l'être et non seulement de diffuser la boucle musicale depuis son ordinateur en vaquant dans son environnement sans accorder plus d'attention au déroulement de l'image. En conséquence de quoi, «la modification de la réalité» revendiquée par les initiateurs du projet est absolument idiosyncrasique.

Il s'ensuit que l'altération du rapport affectif s'applique tant au lieu diffusé qu'à la musique diffusée, puisque leur mariage (chaque œuvre du projet Acoustic Cameras est conçue dans le sens de cette union) n'est pas fixé. Cette altération est elle-même fluctuante, il suffit pour s'en apercevoir de considérer quelques exemples rendus bien subjectifs non seulement par la singularité de toute personne faisant l'expérience des Acoustic Cameras, mais également par la variation plus ou moins sensible des paramètres visuels et sonores, et enfin par celle de leur combinaison.

Beaucoup des caméras sélectionnées sont postées en extérieur, ce qui constitue peut-être (mais cela mérite débat) la forme la moins invasive de la surveillance vidéo (il est toujours malaisé d'établir une échelle de nocivité). J'ai toutefois l'intuition

que la plupart des artistes qui ont choisi dans ce stock l'ont aussi bien fait pour cette raison que pour la qualité esthétique ou le pouvoir d'évocation de ce que j'appellerai rapidement le «paysage».

Les panoramiques tout d'abord, peuvent autant être habillés d'une pièce qui accompagnera leur pastoralisme (pour peu qu'ils possèdent une telle qualité) que d'une composition qui se posera en contraste total (un effet que l'on retrouvera presque toujours dans les morceaux plaqués sur des prises de vue en intérieur). Ces dernières créent un nouvel espace de perception surréaliste ; c'est le cas lorsque les Kingdoms of Elgaland-Vargaland drapent la frontière austro-hongroise d'un montage électronique/violon, que The Digital Intervention (Paul Kendall et Olivia Louvel) diffusent leur *field recording* décalé sur une vue de parking et de village, ou encore quand un stade de Perpignan se voit enrobé de boucles folk et d'effets nocturnes à souhait par Hifiklub.

D'autres extérieurs se sont attiré les accords formels de la musique – Peter Shams projette sur une vue de jetée et de lac aux États-Unis une musique à la fois éolienne et aqueuse, un *dark ambient* rabattant toute clarté du ciel au gris du lac ; Franck Vigroux souffle le *drone* sur la captation vidéo d'un phare aux environs de Vancouver : l'haleine du *drone* se fait lumière pure, parfaite coïncidence de l'image et du son. Le phare, monument de lumière, déploie dans peu de notes son signal de bourdon lumineux.

J'aperçois encore d'autres

modalités de couplage image/son dans ces Acoustic Cameras d'extérieurs, celles où ni l'accord ni le désaccord ne caractérisent l'union, mais plutôt ce que j'entends comme puissance métaphorique, comme correspondance au sens baudelairien du terme. La vue sur la manche à air du port d'Otaru au Japon donne à Laurent Pernice l'occasion de souffler un vent léger, un infime balancement tant ferroviaire que sylvestre. Tout est déversé dans le vent, par le vent. D'autres lieux sont exploités pour leur singularité légendaire. Une station de ski en République Tchèque passe pour l'un des cinquante lieux sur la planète où l'on recense le plus de disparitions. L'inquiétude est appuyée par la boucle de Drahomira Song Orchestra, tournée autour d'un piano sépulcral et économe, d'une légère averse et de fantômes de voix – autant de rappels aux disparus. L'atmosphère gothique qui s'en dégage, semblant issue d'une nouvelle d'Edgard Poe, s'impose au paysage de montagne aussi bien que si elle lui était destinée, nonobstant sa pente verdoyante et sa fréquentation saisonnière.

Parmi toutes les caméras extérieures mises à disposition des musiciens, un ensemble se dessine dont la quantité choisie est assez significative pour qu'on la considère à part entière : la captation de milieu aquatique, voire totalement sous-marin. Il va de soi que cette catégorie peut se superposer à l'une ou l'autre des trois instances que j'ai très personnellement proposées ci-dessus. L'aquarium de requins élu par Simon Fisher Turner est englouti par un *drone* brumeux nimbé de lumière, adoucissant la dangerosité



Blaine L. Reininger
Waterphone

Le Sirenuse Hotel - Positano - Italy
lat.: 40.6333, long.: 14.4832

<http://www.acousticcameras.org/playlist/blaine-l-reininger/>



Drahomira Song Orchestra
The Edge of Vanishing

Javorovy Vrch Ski Resort - Trinec - Czech Republic
lat.: 49.6833, long.: 18.65

<http://www.acousticcameras.org/playlist/drahomira-song-orchestra/>

des squales ou plutôt les restituant à leur immanente nature de prédateurs incapables de cruauté tant leur place dans la chaîne les fait, selon les mots de Georges Bataille évoquant le tigre dans *Théorie de la religion*, «comme de l'eau dans de l'eau». Un autre aquarium, japonais, est visité par Sylvain Chauveau qui, à la façon d'antiques scaphandriers, alentit son mouvement dans la quasi-stagnation produite par la réverbération des boucles musicales. C'est la volonté du musicien qu'ici images et sons mitoyens les uns et les autres de l'abstraction jouent avec elles dans la lumière et non dans l'obscurité dont on la drapé le plus souvent.

Dans l'eau mais aussi au bord d'un bassin, à l'image de ces pièces accompagnant des films de piscine, surveillance au plus près de la nudité acceptée dans le champ social. Les mouvements des nageurs dans la piscine autrichienne choisie par Pierre Beloüin (animateur d'Optical Sound) sèment dans leur sillage l'onde minime et chevrotante.

Il existe enfin d'autres façons de répondre à l'eau : à Positamos en Italie, la vue d'une riche cité à flanc de colline, qui côtoie la mer de si près qu'on la croit s'y déverser, a inspiré à Blaine Reininger une pièce musicale qui synthétise d'une certaine manière le contraste entre les intérieurs et les extérieurs aquatiques que nous venons de traverser : à l'intérieur de quoi se trouve l'extérieur ?

C'est peut-être la problématique de toute approche citadine, et les pièces accompagnant des prises de caméras essentiellement urbaines ne manquent pas dans ce panorama

acoustique. Elles contrastent toutes avec l'inflation acoustique que vivent la plupart des grandes villes et, plutôt que de reproduire, d'exagérer ou d'amoindrir la bruit de la ville, ceux qui se sont emparés de son image ont plutôt tenté de l'accompagner par un fredonnement intime, comme s'ils avaient souhaité en révéler l'intense mélancolie : par ses odeurs, son trafic, sa trop importante densité, la ville qui aliène en partie ses habitants est alors (trans)figurée en être sensible portant en mémoire les utopies jadis ou naguère fondatrices. Ainsi d'Aidan Baker dont la nappe ondulante surplombe Montréal et tranche avec l'agitation urbaine et la circulation. Il est vrai que, vue de haut, cette effervescence peut se lire comme le fil compliqué qui tisse la trame (de la même manière, le fil ténu de la composition que Lionel Marchetti superpose aux flux d'une autoroute américaine). Il est peut-être significatif, acceptant d'inverser l'exubérance de la ville, la pénétrant alors dans sa fibre musculaire autant que sentimentale, que toutes les pièces accompagnant des prises de vue d'intérieur semblent être issues d'un univers citadin –et c'est probablement là que le malaise du voyeurisme est le plus aigu : on échappe moins qu'ailleurs à la surveillance lorsqu'on se grégarise. Plus encore que par les surveillances de Lavomatics, je reste impressionné par l'église évangélique américaine qu'a choisie Tony Wakeford. Périodiquement, les fidèles s'y trémoussent, balancent, «possédés» comme souvent dans ces cérémonies, et la religiosité de la musique –*drone* épais et pulsation *dark*– leur confère une intemporalité et une puissance d'inquiétude qui résument peut-être

à elles seules la force du projet Acoustic Cameras. Je ne voudrais cependant pas oublier le choix le plus singulier, celui d'une surveillance sans objets humains (ou si peu souvent qu'ils m'ont échappé) : le pendule de Foucault d'Heidelberg en Allemagne hypnotisant –hors du temps– avec la musique filandreuse de Jarboe la lumière elle-même qui irradie son ondulation dans la matière.

Le problème du temps, central dans la combinaison de Jarboe, est peut-être à considérer sur l'ensemble des Acoustic Cameras. L'absence de simultanéité effective entre le déroulement de l'image et celui de la musique constitue certainement l'un des piliers esthétiques les plus solides du projet. L'association du son et de l'image –et je ne parle même pas de notre propre appréhension du réel, qui en donne le modèle– cette association connaît, dans les domaines de l'art et de la communication, bien des précédents, mais tous sont figés. La bande originale de film est une musique composée pour accompagner l'image voire la renforcer, le clip vidéo est la plupart du temps un instrument promotionnel offrant un déroulement d'images s'écoulant exactement en complément de la musique. Toutes ces associations sont fixes et pensées pour être répétées à l'identique lors de chaque projection. Plus audacieux sont les assemblages ponctuels produits par un plasticien projetant sa création visuelle simultanément au déroulement d'une musique. J'ai en mémoire l'exemple captivant d'un concert de Seal Phūric à Nevers en 1999. Un artiste l'accompagnait, assis dans un coin de la scène, réalisant des mélanges d'encre en réaction à ce qu'il entendait,

lesquels étaient projetés grâce à une caméra placée au-dessus de lui. Ils auraient eu beau répéter la collaboration, chaque représentation serait demeurée inédite. Ce déversement est le réciproque d'une démarche inaugurant la démarche synesthésique, pensée à l'époque romantique par Ludwig Tieck qui dans son jardin organisait des concerts, écoulements d'une création sonore dans l'environnement, modifiant/augmentant ainsi le rapport au visuel (paysage) et au sonore (bruits naturels, chants d'oiseaux, etc., déjà présents). Tous ces concepts, pour différents qu'ils soient, du plus figé au plus libre, voire au plus aléatoire, ont de commun, outre l'articulation du son et de l'image, le cloisonnement dans une temporalité égale : le son et l'image correspondants. N'était cette restriction, la création dont les Acoustic Cameras me semblent le plus proches est certainement l'œuvre «multimedia» de Thomas Köner : ses *Banlieue du vide* et *Nuuk* proposent eux aussi, mais dans une démarche liée au phénomène de disparition, l'instillation d'une musique (blanche, polaire) dans un montage de caméras plongeant les unes sur des voies d'autoroutes –désertes–, les autres sur la malléabilité circadienne d'une place de la capitale groenlandaise. Travaux, une fois de plus, construits sur la synchronisation du son et de l'image, garantissant leur projection comme œuvre singulière et répétable.

Le concept des Acoustic Cameras marche ailleurs, répétons-le, la boucle sonore fournie par le musicien est seule à être totalement inaltérable ; le lieu filmé évolue selon les critères que nous avons vus plus haut, de même

et conséquemment, que l'expérience de l'auditeur / spectateur, qui réinaugure son expérience à chaque nouvelle visite, totalement insoupçonnée par ceux qui progressent dans le lieu filmé.

Je vois alors, pris de vertige, que parmi les nombreux échos d'une création littéraire que Borges qualifiait de parfaite, *L'Invention de Morel* imaginée par Adolfo Bioy Casares, une nouvelle résonance se dessine : de la même façon que les fac-similés de personnes, bouclés, immuables et imperturbables, projetés par la machinerie de Morel, s'intègrent dans un milieu physique susceptible de se modifier, de s'altérer, de se dégrader, de la même façon, les pièces acoustiques des artistes s'apparient aux modulations des paysages saisis par la caméra. La singularité des Acoustic Cameras tient donc quant à elle à cette versatilité de la combinaison, à tel point que la circularité de la musique enregistrée et le déroulement linéaire de l'image captée, sont d'une manière troublante inversés par cet extrait du commentaire d'accueil sur le site : « Selon la saison, selon le temps qu'il fait, selon l'heure de la journée ou de la nuit, la caméra balaie en continu le lieu filmé (bord de mer, ville ou montagne) et écrit en temps réel le film de la musique de l'artiste ».

Alors que l'on pense le rapport dans l'autre sens, puisque l'ajout est manifestement celui de la musique. Cette tension des conceptions rejoint celle des deux approches opposées du temps : temps circulaire, temps rectiligne. L'ambiguïté provient indubitablement de la distance qui existe entre l'image captée et l'écran présentant l'association, sauf à visionner cela sur le lieu

même de la captation, créant ainsi une mise en abyme apparentée à la réflexion infinie : l'autosimilarité. Plus juste alors que toutes les comparaisons des Acoustic Cameras avec des associations son / musique, celle de la très courte nouvelle d'un autre auteur argentin Julio Cortázar, intitulée *Continuité des parcs* : le personnage, lecteur d'un récit, en devient inconsciemment le protagoniste, par sa position dans le lieu et plus encore par sa position de lecteur, préparant le lecteur que je suis, que vous êtes, à intégrer la continuité et à confondre la fiction et la réalité. Préparant l'auditeur / spectateur à devenir l'objet de sa propre webcam ?



Pierre Beloûin
United

Gartenhotel Theresia - Salzburg - Austria
lat.: 47.799999, long.: 13.0333

<http://www.acousticcameras.org/playlist/pierre-belouin/>