

Unheard landscapes

listening | resonating | inhabiting

exposés

Version française des résumés des exposés, des présentations des installations et des œuvres sonores.

X International **FKL** Symposium on aspects of the soundscape
FKL | Ecole de la Nature et du Paysage | AAU CRESSON
Blois | October 27 - 30

2021

FKL | École de la Nature et du Paysage | AAU CRESSON
unheard landscapes

listening | resonating | inhabiting

X FKL International Symposium on aspects of the soundscape

ÉCOLE DE LA NATURE ET DU PAYSAGE | INSA CVL
3, RUE DE LA CHOCOLATERIE • 41000 BLOIS
CONSERVATOIRE DE BLOIS | AGGLOPOLYS
14, RUE DE LA PAIX • 41000 BLOIS

OCTOBER 27-30 | 2021

| CONFERENCES | LISTENING SESSIONS | SOUND INSTALLATIONS |
| GAMES | WORKSHOP | EXHIBITION | SPECIAL EVENTS | VIDEO |

PAPERS

Rodolphe ALEXIS | FR |

Audiography of the Multitude, I - Dialogues d'Écoutes

Cette communication peut-être suivie d'une projection sonore spatialisée en quadriphonie (ou stéréo). Elle vient présenter, à titre prospectif, un projet de recherche artistique soutenu par le CNAP et dont la première phase de terrain va s'amorcer à l'été 2021. Une session de repérages et de premiers enregistrements a eu lieu en 2019. Il sera donc question d'un exposé sur les attentes et les modalités du projet en apportant un éclairage critique sur les pratiques d'inscription du son et leurs déterminismes culturels au sein d'une histoire des techniques. Cette recherche artistique a pour cadre la « Terra Indigena Sete Setembro » du peuple Païter Surui dans l'état brésilien du Rondônia ainsi que le territoire « Roosevelt » du peuple Cinta Larga au Mato Grosso. Ces communautés qui ont payé un lourd tribut, tant humain que culturel au développement économique du Brésil, tentent aujourd'hui de maintenir les liens traditionnels avec leur environnement malgré les intrusions d'ordre idéologique ou matériel. Les poches de biodiversité que représentent ces terres indigènes sont encerclées par un désert de monoculture. L'insularité tant symbolique que réelle fait de ces territoires un terrain propice à l'écoute des frictions ontologiques entre l'animisme originel et le naturalisme moderne. La fébrilité du contexte, qui fait écho aux bouleversements globaux en cours et à venir rend plus que jamais nécessaire un partage sur nos manières d'entendre, et de s'interroger sur une heuristique du son comme modalités de relation voire de réparation. La construction du paysage, la notion de nature, sa musicalité, les paradigmes techniques, le rapport sujet-objet, les relations avec les autres qu'humains sont autant de pistes à questionner pour tenter de redéfinir de manière sensible, une multitude d'écoutes et de captation du vivant. Ce premier volet, intitulé « Dialogues d'écoutes » viendra à la rencontre d'un exotisme occidental et d'un quotidien local et se manifestera par la réalisation d'écoutes collectives d'artefacts enregistrés, de pistage en forêt, de veillées et d'enregistrements individuels, en imaginant des dispositifs de décentrement et des modes d'attention particuliers. L'habitation de l'écoute sera envisagée via le prisme de la porosité sémiotique, des jeux de relations et des formes d'attachements notamment autour de figures animales particulièrement symboliques comme l'aigle harpie. En tentant d'éviter l'écueil du romantisme ou de l'essentialisme comme toute prétention à une quelconque objectivité, il s'agira avant tout d'une réalisation artistique commune témoignant d'une expérience de vie, déployée sous différentes formes de restitutions : communications, concerts, installations et support discographique. Ce dernier devant incorporer dans sa conception même les notions d'extraction, d'impermanence et de responsabilité.

Justyna ANDERS-MORAWSKA | PL |

Complementary stories - participatory site-specific radio art as a narrative of the postindustrial soundscape, and antecedents of co-creative approach to urban sound design

Stare Polesie - une partie de Lodz voisine du centre-ville d'un côté et newtown de l'autre - a conservé les anciens tissus de la ville industrielle du XIXe siècle - avec de nombreuses maisons en location, manufactures et usines. Ce n'est que récemment que de nouveaux investissements dans le logement, ainsi que des projets de revitalisation à petite échelle, en partie motivés par l'activisme local, ont changé les perspectives de cet endroit. Cet article présente une enquête qualitative sur le processus de création et de récréation du paysage sonore en tant que représentation de l'identité du lieu par trois artistes sonores lors de résidences d'art participatives in situ. Leurs contributions – trois fictions radio diffusées sur « Radio Kapital » en décembre 2020 – présentent à la fois un point de départ pour l'analyse intertextuelle de l'audiosphère passée, présente et future, et le résultat d'une écoute attentive et profonde. Différents modes d'auscultation - écouter séparément, écouter collectivement - ont fourni différents aperçus de la nature du site et orienté les décisions esthétiques. Cette méthode de connaissance par l'écoute a révélé ce qui était une norme et ce qui était un écart par rapport à la norme dans un environnement sonore particulier. Par la valeur documentaire de l'enregistrement sur le terrain, par l'ajout de nouveaux sons, par l'improvisation, par l'immersion corporelle dans le paysage sonore – les récits radiophoniques de cette zone tentent de transcender la prétendue monotonie du bruit de la ville. Ce sont des illustrations des couches de la ville - des lignes de temps, des polyrythmes et des motifs vocaux-verbaux-musicaux. Cette étude recherche les relations entre les qualités racontées par les artistes et les récits de paysages sonores personnels des habitants du lieu et des autres participants au projet. Sur la base d'une étude menée auprès de résidents et d'entretiens avec des militants locaux et des participants au projet, le document discute également des orientations possibles, des objectifs et d'une boîte à outils des actions collectives qui pourraient produire un monde meilleur. Ce paysage sonore potentiellement co-créé résonne avec quatre dimensions de valeur publique comprises comme une relation entre le sujet (l'audiosphère) et la personne (les résidents) : morale-éthique, hédonique-esthétique, utilitaire-instrumentale et socio-politique.

Emiliano BATTISTINI | IT |

“Different Waves”: listening to the unheard soundscape of the Northern Adriatic Sea

Le projet européen Interreg Italie-Croatie “SOUNDSCAPE: Soundscapes in the Northern Adriatic Sea” prévoit le suivi systématique, au moyen de bouées équipées d'hydrophones, du bruit sous-marin dans la Haute Adriatique dans les eaux italiennes et croates. L'objectif est de mesurer et cartographier l'influence des activités anthropiques (plates-formes, trafic nautique, tourisme côtier, etc.) sur l'environnement sonore sous-marin et d'évaluer leur impact potentiel sur les espèces marines, afin d'élaborer un plan d'utilisation durable des ressources marines et des ressources côtières respectueuses de l'écosystème. En étudiant des fenêtres spatiales et temporelles auparavant difficiles à surveiller (toutes les côtes de l'Adriatique Nord, tout au long de l'année 2020), ces enregistrements sous-marins sont très importants car ils offrent une vision globale de l'environnement sonore marin local, un paysage sonore à toutes fins utiles encore « inouï » : la pollution sonore marine, en fait, n'a jamais été mesurée dans l'Adriatique auparavant. Indépendamment

de l'importance scientifique, et de manière plus générale, les mêmes enregistrements offrent la possibilité à nous humains de "mettre l'oreille sous l'eau" et d'avoir une idée un peu plus précise - de manière heuristique par l'audition - de l'identité et la vie des habitants de la mer, nous permettant de nous « mettre à l'écoute » d'eux. Par exemple, écouter clairement et distinctement les différents vers d'écho-localisation des dauphins nous permet de les représenter comme des êtres vivants proches de nous, mais en même temps avec une vie et une dignité propres qui vont au-delà de l'intervention humaine. Ou encore, écouter le son littéralement assourdissant produit par le passage d'un bateau de pêche sur la bouée d'enregistrement permet de se rendre compte du degré de destructivité du bruit anthropique dans un contexte sous-marin. Pour partager ce type d'écoute qui rapproche les êtres marins et pour la volonté de communiquer l'importance de ce projet européen au grand public, la Fondation Cetacea de Riccione (RN) nous a donc proposé comme Collectif Sons Terre-Mer de créer un spectacle à partir d'enregistrements sous-marins : c'est ainsi qu'est né "Different Waves", une performance sonore qui ré-élabore de manière créative, sous la forme d'une installation-concert, les sons de différents dauphins et bateaux à moteur, deux types différents de « ondes sonores marines » qui se retrouvent aujourd'hui à devoir s'affronter dans la mer Adriatique, comme dans de nombreuses autres mers du monde. Avec une approche interdisciplinaire qui mêle bioacoustique, sociosémiotique, art sonore et musical, et à l'aide d'une documentation photographique, sonore et audiovisuelle, nous raconterons les étapes de cette expérience de sensibilisation au paysage sonore sous-marin, un paysage sonore encore "inoui" sous de nombreux aspects.

Caroline BOË | FR |

Listen to the sounds that invade us

Cette contribution propose de rendre compte des recherches personnelles en création musicale, orientées vers l'écologie sonore, et menées à l'occasion d'une thèse en "Pratique et Théorie de la Création Artistique". Souvent, nous apprécions les sons de la nature et nous rêvons d'une écoute claire (Schafer, 2010). Cependant, il est quasiment impossible aujourd'hui d'écouter un oiseau chanter ou une goutte d'eau tomber, sans que le son ne soit parasité par une multitude d'autres sons environnants (Hempton, 2016). L'écologie profonde (Naess & Rothenberg, 2009) interroge la notion de silence, dont se sont emparés les artistes sonores des années 1950 à 1970 comme Cage, Ono et Neuhaus. A partir de cette généalogie, le travail artistique et théorique s'oriente vers la pollution sonore et sa possible composition dans un paysage imaginaire. En effet, les compositeurs de musique mixte, concrète ou électroacoustique ainsi que les artistes sonores ont du mal à éliminer autant que possible la pollution sonore des enregistrements sur le terrain. (Mâche, 2007). Cette recherche-crédation en musique consiste, au contraire, à reconnaître certaines nuisances sonores - de faible intensité et principalement des sons stationnaires - que nos oreilles urbaines filtrent : il s'agit de les isoler pour les archiver et les cartographier sur un site internet – <https://anthropophony.org/> –, puis de s'intéresser à leur substance singulière, de façon matérialiste et bruitiste (Russolo, 2001). Cela donne à ces sons-déchets un statut ontologique (Dagognet, 1997), et place la création dans la lignée d'une esthétique du rejet (Bourriaud, 2017). La composition implique une posture de « dire » subjectif, qui cherche à passer du monde des sons à un monde [dit] par les sons (Barbanti in Solomos et al. 2016, 235). L'énoncé est donc ici compris comme une articulation imaginaire libre, et relève de l'idée de paysage « [Sans] oublier que le paysage est construction, composition, et donc artefact » (Chenet-Faugeras, 1994, p. 27). L'engagement rejoint un certain activisme qui cherche à « renforcer la conscience environnementale et sociale » pour « promouvoir des changements dans les pratiques sociales et culturelles » (Polli, 2012). Cet activisme s'inspire de Joseph Beuys qui, avec le terme de « sculpture sociale », définit l'art comme un processus de pensée, de parole, de discussion et d'action politique et environnementale. Ceci s'approche - en plaçant le point d'observation de l'autre côté - de la posture musicale de Barry Truax, qui compose pour communiquer son sens de l'écologie (Truax & Risset, 1996). Communiquer sans manipuler : toute la difficulté éthique et esthétique de la composition réside dans un effort permanent de sincérité pour ne pas 1) l'esthétiser pour la rendre agréable, et 2) la présenter de manière catastrophique. Il s'agit de tendre vers le neutre (Barthes, 2002), tout en gardant à l'esprit qu'aucune fiction ne peut revendiquer la neutralité (Noguez & Cage, 1987).

Marc BREVIGLIERI, Noha GAMAL SAÏD, David GOEURY | FR |

RÉSONANCES OASIENNES: approches sensibles de l'urbain au Sahara

Ce colloque est l'occasion de partager une expérience d'écoute du paysage sonore de quatre villes oasis : Tiznit -Maroc, Kenadsa -Algérie, Nefta et Gafsa -Tunisie. Le travail de terrain a été mené dans le cadre d'un projet de recherche : Zerka : La source bleue et l'urbanisation des Oasis de méditerranée (2015 – 2017) qui vise à redéfinir l'habitat oasien en termes d'ambiance spatiale. Nous avons mené des expériences vécues in-situ avec des enregistrements sonores sous forme de points fixes et de parcours courts lors de deux ateliers, le premier en septembre 2015 à Tiznit (Maroc), le second en octobre 2016 à Nefta (Tunisie). Il en a résulté une cinquantaine de bandes sonores documentant le paysage sonore de lieux emblématiques qui construisent des relations plus ou moins fortes et profondes avec leur patrimoine agricole. L'appel à la prise de son en contexte urbain oasien a permis de nourrir une réflexion sur la particularité sonore des villes oasiennes comme les contrastes sonores et plus particulièrement les effets de profondeur sonore générés par les systèmes agricoles des palmeraies en prolongement des quartiers résidentiels. Les seuils sonores où s'opère un changement d'ambiance du fait de la présence de certains espaces architecturaux et urbains au sein des anciennes médinas. Ces éléments filtrants créent des cocons sonores : un médium avec une grande unité, un équilibre métastable qui pourrait facilement être rompu. Les points d'écoute documentent alors le passage d'un environnement à un autre. Au cours de la promenade sonore, les sons sont transformés, reconfigurés permettant un enchaînement de bulles sonores qui caractérisent l'oasis urbaine. L'approche sonore complète l'expérience corporelle et sensorielle significative (exposition-ombre, humidité-aridité) tout en permettant d'enrichir la qualification de l'ambiance oasienne. De plus, le son constitue un support pour nourrir une réflexion collective interdisciplinaire avec 18 chercheurs en sciences sociales, architecture et urbanisme, permettant d'interroger la configuration singulière des ambiances des villes oasis du Maroc à la Tunisie, dans un contexte de transformation accélérée. Les observations ont ainsi germé une publication collective mêlant texte et son : Résonances oasiennes, approches sensibles de l'urbain au Sahara.

Alessandra CALANCI | IT |

Listening to unexplored landscapes: how auditory perception changed during the Italian lock-down due to the Covid-19 pandemic (April-May 2020). A case study

Le titre « Paysages inouïs » a suscité en moi une association d'idées immédiate avec notre expérience aliénée et aliénante des paysages pendant le confinement dû à la pandémie de covid-19 que nous avons eue en Italie. Jamais auparavant je n'avais entendu autant d'oiseaux chanter aux petites heures du matin, et jamais auparavant je n'avais entendu si peu de voix venant de la cour en contrebas de ma maison. Est-ce le paysage sonore du futur, ou est-ce juste un paysage sonore inexploré ? Ce qui est certain, c'est que la perception auditive a considérablement changé au cours de la période considérée (avril-mai 2020), à tel point qu'elle influence nos expériences auditives et transforme les lieux où nous vivons dans de nouveaux environnements en augmentant la prise de conscience de notre capacité à entendre les sons et les bruits qui nous entourent. En particulier, à l'Université d'Urbino, j'ai commencé un projet avec deux collègues, la psychologue Elena Acquarini et le réalisateur indépendant Andrea Laquidara. A travers ce projet, « Call Us Ismaël », nous entendions encourager les étudiants, les enseignants, et toutes les personnes qui ont des relations de vie ou d'affaires avec la ville à nous envoyer leurs impressions visuelles et auditives pendant la période de confinement. Dans mon discours, je propose de lire à haute voix une sélection de passages choisis parmi les textes extraordinaires que nous avons reçus, en accompagnant la lecture d'une analyse textuelle du point de vue des études de paysages sonores. J'espère que ce travail contribuera d'une part au développement de la conscience de soi sonore et d'autre part créera un sentiment durable de communauté parmi les lecteurs et auditeurs, les encourageant à participer activement à nos projets.

Anastasia CHERNIGINA, Raphael BRUNI | FR |

La pratique « Balades et créations sonores » en Sibérie comme pratique d'éco-formation émancipatrice | Soundwalk and sound creation in Siberia as an emancipatory eco-training practice

Dans mon travail de recherche, je qualifie l'éducation écologique d'intégrale et complexe – c'est-à-dire la vie dans toute sa diversité immanente, et je m'inspire de l'éducation holistique des autochtones (Yakouts, Indiens d'Amérique, etc.). C'est une éducation qui favorise une relation quotidienne du sujet vis-à-vis de l'univers, qui cherche à établir des connexions, construire une citoyenneté située et planétaire avec une vision mondo-centrique [par opposition à une vision centrée sur soi ou sur sa seule communauté] et non-duale (le principe que nous sommes êtres-en-relation : on fait partie de l'environnement qui fait partie de nous-mêmes) ; c'est ce que propose l'écopédagogie. Notre travail de recherche, c'est l'expérimentation du dispositif de « balade et création sonore » avec des jeunes dans le but de leur permettre d'élargir leur conscience de l'environnement dans un processus d'échange mutuel et ainsi de favoriser leur développement personnel et leur autonomisation. Dans cet article le cas de l'expérimentation de ce dispositif en Sibérie est exposé et étudié. Quelques changements exprimés lors du dernier entretien d'évaluation des participants: Les adolescents accordent une plus grande attention aux nuances sonores: «La rivière en coulant, a inondé des arbres, et le bruit de l'eau est totalement différent là-bas, l'eau siffle de manière régulière», « Quand le bourdon est assis sur une fleur, le son est flou et étouffé, et quand il s'envole, le son est déjà clair. » Les participants de l'atelier ont appris à distinguer clairement les sons industriels des sons naturels, non seulement par leur sonorité: «Les sons industriels peuvent être brusques, abrupts, courts, et dans la nature ils sont plus souvent doux et persistants», mais aussi par le type de relation entre eux: «Dans la forêt, tous les sons interagissent les uns avec les autres, ce qui permet une transition en douceur entre les sons. Et dans la ville ou au village les sons diffèrent les uns des autres par le volume et n'interagissent pas. » Tous les participants distinguent également les sons des espaces ouverts et des espaces clos, confirmant ainsi la nécessité de «sortir» du bâtiment de l'école: «C'est très bruyant dans une école. Il y a surtout des sons des portes, des gens, des pas. On n'entendra probablement rien d'autre tant qu'on n'ouvre pas la fenêtre. Parce que dans la rue, il y a beaucoup de sons différents». De nombreux participants ont parlé d'un changement positif de leur état d'esprit au cours de la promenade sonore: «Nous sommes allés dans la nature et nous avons respiré plus facilement. D'habitude nous sortons rarement», « La promenade sonore m'a aidé à harmoniser mon état intérieur. En forêt, vous êtes en dehors de vous-même et vous interagissez ainsi avec la nature. J'ai appris à m'éloigner de mes problèmes.» Les participants parlent aussi d'un sentiment de liberté, de légèreté, de joie, de détente lors d'une promenade dans la forêt et à proximité de l'école.

Joanne CLAVEL, Lucile WITTERSHEIM | FR |

Le geste sonore, du légume au maraîcher, enquête ethnographique au cœur de la récolte | The sound gesture, from the vegetable to the market gardener, ethnographic investigation at the heart of the harvest

Une partie de l'acquisition des savoirs des agriculteurs se fait par le contact sensoriel avec l'environnement dans lequel ils évoluent. C'est dans cette modalité sensible et engagée que se développe leur connaissance fine du milieu. Or, les désirs et valeurs qui orientent leurs actions prennent également racine dans cette expérience. Alors que plus de la moitié de la superficie de la France métropolitaine est constituée de terres agricoles, cette compréhension des désirs des agriculteurs est un enjeu écologique majeur. Que peuvent l'écoute et le son pour rendre compte de ces enjeux ? Il s'agira d'interroger les potentialités de l'écoute et du son pour qualifier les relations entre les vivants non-humains et ceux qui les cultivent, ainsi que de voir de quelle manière ces deux notions viennent irriguer les pratiques d'enquêtes ethnographiques. Notre démarche se place dans le sillon d'un renouveau méthodologique s'appuyant sur les apports de l'art et des enquêtes multi-espèces pour enrichir les outils classiques de l'ethnologie, peu adéquats pour rendre compte des savoirs incorporés. Pour cela, nous sommes allées étudier la pratique du maraîchage biologique dans le département de la Seine-et-Marne et avons élaboré des dispositifs d'enquête afin d'appréhender cette expérience incorporée des maraîchers, à partir de ses dimensions sonores. Nous nous sommes appuyées sur un dispositif (i) d'enregistrements sonores des paysages composés par le travail dans les champs ; (ii) d'enregistrements audio et vidéo à l'aide d'une go-pro posée sur le front du

chercheur et du maraîcher ; (iii) du développement d'une écoute kinesthésique rythmique particulière lors de la récolte des légumes. En croisant ces informations nous avons pu élaborer des partitions liant une analyse rythmique des enregistrements sonores à des notations graphiques rendant compte des ressentis proprioceptifs et des mouvements dans l'espace. Cette forme, hybride, offre un espace sonore où le son renseigne le corps à corps entre le cultivateur et la variété cultivée. Elle souhaite interroger les manières d'exprimer la qualité des relations humains*natures. Ce faisant, c'était une opportunité pour les maraîchers de porter un autre regard sur leurs pratiques. En effet, l'ouïe est la grande absente des sens explicités dans les discours. Enfin, cette approche par le rythme nous a également menées à interroger le rythme de travail propre à l'agriculture biologique. L'activité maraîchère est caractérisée par la réalisation d'une multitude de tâches en équilibre instable, et alors que le maraîcher élabore des routines pour les stabiliser, leur rythme est sans cesse brisé par l'irruption de l'imprévu - propre au travail avec le vivant. Comprendre ces rythmes, c'est comprendre de quelle manière une certaine agriculture, et son rapport à la biodiversité, sculptera les paysages sonores ruraux de demain.

Marylise COTTET, Volodymyr BOGDANOV, Catherine MARQUIS-FAVRE, Fabien PERRIN, Dominique DUMORTIER, Wolfgang ELLERMEIER | FR |
When Nature in the City Renews the Urban Experience: Physiological and Behavioural Implications of Renaturation

La restauration de la nature en ville est aujourd'hui reconnue comme un enjeu majeur de santé publique et de gestion des changements environnementaux. Elle représente une composante clé de l'expérience urbaine pour les citoyens. Toutefois, la dimension sensorielle de cette expérience est souvent négligée. Cette communication présente les résultats de deux expériences scientifiques. Toutes deux mettent en évidence les interactions entre les caractéristiques environnementales urbaines visuelles et sonores, les réactions physiologiques des individus qui en font l'expérience et les implications cognitives, notamment en termes de préférences environnementales. La première est menée in situ. Elle associe ballade urbaine, captation des mouvements oculaires par oculomètre et questionnaire. La seconde est menée en laboratoire et repose sur un questionnaire associant des stimuli visuels et sonores (photographies et enregistrement d'ambiances urbaines) et des mesures physiologiques (rythme cardiaque, mouvement oculaire, taille pupillaire et EMG). Dans les deux cas, la présence de nature urbaine influence les réactions physiologiques et comportementales. Les résultats confortent l'importance de restaurer la nature en ville. Les perspectives scientifiques et opérationnelles de ces travaux de recherche seront discutées.

Sébastien DE PERTAT | FR |

Se mettre à l'écoute de nos milieux de vie à l'ère de l'Anthropocène | Listening to our living environments in the Anthropocene era

Les bouleversements socio-écologiques auxquels les sociétés humaines font face aujourd'hui, que certains nomment « anthropocène » (Bourg, 2013 ; Bonneuil & Fressoz, 2013), amènent à re-questionner en profondeur le partage opéré entre formes de vies humaines et non-humaines, sur lequel s'est bâti tout un rapport au monde. Je souhaiterais aborder ces questionnements par l'angle des sensibilités à nos milieux de vie : comment nos sensibilités sont-elles affectées et se transforment à l'aune de ces bouleversements socio-écologiques ? Que peuvent-elles nous apprendre sur nos relations à nos milieux de vie ? S'inscrivant dans la recherche sur les ambiances, cette communication discutera plus particulièrement de l'apport d'une approche par l'écoute de ces bouleversements socio-écologiques : en quoi l'écoute de nos environnements est-elle susceptible de rendre intelligible les processus de transformations réciproques de nos milieux de vie et de nos sensibilités ? Quelles formes, postures et pratiques de l'écoute peuvent être mobilisées à cette fin ? À travers ces questionnements, je fais l'hypothèse que, d'une part, l'écoute possède un potentiel heuristique qui permet de conscientiser par le sensible des relations d'interdépendance au sein du monde vivant ; d'autre part, qu'elle permet de déplacer les cadres d'analyse de l'approche objective et rationnelle de la démarche scientifique, qui a en partie fondé nos relations contemporaines à nos milieux de vie. Trois pistes de travail seront proposées : 1/ L'écoute comme manière de (re)tisser des liens entre formes de vies humaines et non-humaines : l'audition permet d'accéder à des mondes sensibles que nous ne parvenons pas à détecter par d'autres sens. 2/ L'écoute – en tant qu'elle engage le corps et l'attention du chercheur et de l'habitant - comme changement de posture dans notre façon de considérer, de décrire, de pratiquer nos milieux de vie et d'y vivre au quotidien. 3/ La pluralité des formes et des pratiques de l'écoute comme moyen de comprendre plus précisément ce qu'« écouter » notre milieu de vie implique. Cette proposition de communication prend appui sur une thèse de doctorat en urbanisme et aménagement, intitulée « Ambiances de l'anthropocène. À l'écoute des mutations des milieux de vie », qui débutera en janvier 2021 au sein de l'UMR AAU-Cresson, sous la direction de Rachel Thomas. BONNET François J. (2012), *Les mots et les sons*, L'éclat, Paris BONNEUIL Christophe, FRESSOZ Jean-Baptiste (2013), *L'événement Anthropocène*, Le Seuil, Paris. BOURG Dominique (2013), « Anthropocène, apocalypse et parousie ? », *Socio-anthropologie* [En ligne], 28 | 2013, URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/1589> CALAMEL Charles (2015), « Le jazz : une méthodologie de la coopération », CNAM KRAUSE Bernie (2018), *Le grand orchestre des animaux : célébrer la symphonie de la nature*, Flammarion, Paris TORGUE Henry (2009), « L'imaginaire des sons », *La GéoGraphie : Terre des hommes*, pp.54-57

Sébastien DE PERTAT, Thomas BONNENFANT, Nicolas TIXIER, Olivier LABUSSIÈRE | FR |

LOSONNANTE Re-découvrir les paysages par l'écoute solidienne | LOSONNANTE Rediscovering soundscapes through listening by bone conduction

Losonnante est un dispositif d'écoute par conduction osseuse proposant une lecture sensible et critique des territoires. Basé sur un système audio-numérique miniaturisé, l'écoute nécessite de poser ses coudes sur le dispositif tout en se bouchant les oreilles avec les mains, proposant ainsi une expérience immersive qui met au travail des questions de forme, d'esthétique, de contenus

sonores et de position d'écoute. Au-delà des intérêts pratiques de cette technique, deux aspects, moins directement fonctionnels, renvoient pour nous à la question de l'« inouï » : 1/ Nous faisons d'abord l'expérience d'une nouvelle écoute, qui n'est pas tant une écoute d'un contenu, mais une écoute du son même, de la matière sonore et cela par tout le corps. L'écoute est à la fois interne et externe, nous sommes devenus un corps sonore qui tour à tour plonge dans une immersion sensorielle inédite autant qu'il développe une attention nouvelle au milieu sonore environnant (voir par exemple Deleuze et Guattari (1980) sur le 'bloc sonore' et l'écoute diagonale). À quoi porte-t-on attention lorsqu'on se met à l'écoute d'un environnement ? Quels sont les mondes sonores qui nous traversent et dont nous n'avons pas ou plus la sensibilité ? L'écoute des compositions de l'artiste danois Knud Viktor (1924-2013) est particulièrement révélatrice sur ces points, nous faisant ressentir d'une façon totalement nouvelle des mondes sonores jusque-là inaudibles ou auxquels nous ne prêtons pas attention. 2/ Nous faisons ensuite l'expérience d'un dispositif qui incite à la réflexion et à la création collective et pluridisciplinaire. Le processus de maturation a bénéficié d'un accompagnement visant une mise en économie rapide de la Losonnante. Ce processus en ce qu'il resserre précocement la Losonnante sur une phase de son développement laisse les possibles partiellement explorés. La différence entre un artefact standardisé pour être commercialisé et un dispositif plastique au grès des collectifs qui s'en emparent témoigne d'une part « inouïe », que les processus dits d'innovation ne parviennent pas à saisir. Par son approche au plus près de la matière sonore et par les liens qu'il suscite pour penser son exploitation et son installation in situ, Losonnante promet une écoute et un potentiel « inouïs », car à réinventer et expérimenter à la rencontre de chaque contexte. Le projet Losonnante a été développé au sein de l'équipe Environnement du laboratoire PACTE et de l'équipe CRESSON du laboratoire AAU. Il a été soutenu par le CNRS et la Satt Linksum. Losonnante dans la lettre de l'innovation du CNRS (09/2019) : <https://www.cnrs.fr/cnrsinnovation-lalettre/actus.php?numero=703> BONNET J. François (2015), L'infra-monde, éditions MF DAMIAN Jeremy (2014), Intériorité/Sensations/Consciénces : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering, Université de Grenoble DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix (1980) Mille plateaux, Paris : Éditions de Minuit

Nicola DI CROCE | IT |

Forme di coesistenza a venire. Sintonizzarsi a un ambiente sonoro sgradevole e inclusivo | Forms of future coexistence. Attuning to an uncomfortable and inclusive sonic environment

La contribution s'inscrit dans le débat de plus en plus articulé sur les nouvelles écologies qui réduisent le rôle de l'humain en renforçant celui du non-humain et du matériel en imaginant un scénario futur de coexistence multi-espèces. Dans ce contexte, on a beaucoup parlé des formes possibles d'alliance entre l'humain, le non-humain et la matière (Haraway, 2016), ainsi que de la nécessité de repenser les formes de l'urbain en termes inclusifs au regard d'un "nature sauvage" qui a été repoussée et apprivoisée. (Coccia, 2018). Partant de ce socle théorique et suivant une perspective de recherche attentive à une dimension acoustique et vibratoire (Bennett, 2010) capable d'inclure la pluralité des voix, des vers et des sons qui émergent dans la rencontre et la comparaison entre les espèces (Voegelin, 2018), cette réflexion vise à esquisser les possibilités politiques d'une écologie saine à venir. Une écologie nourrie par une « solide solidarité » (LaBelle, 2018) prête à accepter les contradictions, les conflits et les difficultés que posent la rencontre et le choc entre les corps, les cultures et la matérialité. Pour approfondir une telle écologie, il est nécessaire d'explorer le thème du « tuning » comme possibilité de compréhension interspécifique que pourrait favoriser la maturation de la conscience dans l'écoute. La capacité à « s'accorder » avec son interlocuteur ou son contexte par le son et l'écoute s'esquisse en effet comme le pas décisif vers une forme de compréhension et d'apprentissage au cœur de la confrontation entre les hommes avant même celle entre les corps et la matière. En effet, la notion de tuning conduit à repenser de manière critique la dimension esthétique et affective du bruit et des facteurs perturbateurs qui émergent dans les relations entre les corps et qui sont ponctuellement condamnés et réduits au silence par le système politique (humain). Une nouvelle écologie sonore, afin de s'ouvrir au dialogue entre les corps et la matière et de promouvoir une atmosphère urbaine inclusive et plurielle, ne peut donc éviter de se tourner de manière critique vers les politiques qui régulent plus ou moins explicitement les expériences sensorielles (et notamment sonores) de notre quotidien. En résumé, la contribution attribue un rôle décisif au son et à l'écoute pour orienter et faciliter un éventuel dialogue entre les corps et la matière et pour tracer et analyser les signes d'exclusion et les formes de mobilisation des effets sonores au sein d'une atmosphère urbaine qui empêchent l'inclusion interspécifique. Suivant cette trajectoire, l'écoute s'ouvre sur une « coexistence sonore » qui incite à des formes collaboratives d'analyse et de recomposition de l'atmosphère. Une coexistence qui cherche une confrontation continue entre les corps dans le but de relire le thème du dérangement et donc de repenser une politique de coexistence qui ne se limite pas à pacifier et apprivoiser l'environnement sonore mais est prête à admettre le conflit qui émerge de la rencontre avec l'autre.

Fanny DUJARDIN | FR |

Les sons comme « signes de vies » : élargissement de l'écoute dans le langage radiophonique, avec Questionnaire pour Lesconil de Yann Paranthoën | Sounds as 'signs of life': widening listening in radio language, with Questionnaire for Lesconil by Y. Paranthoën

Cette communication propose de penser l'écologie acoustique à partir d'un documentaire radiophonique inspiré d'une étude de Raymond Murray Schafer à qui on attribue la notion de paysage sonore. Yann Paranthoën est l'un des réalisateurs les plus reconnus de l'Atelier de Création Radiophonique de Radio France. En 1980, il réalisait Questionnaire pour Lesconil à partir d'une enquête menée trois ans plus tôt par le chercheur canadien. La pièce interroge le rapport des habitants à leur environnement sonore, et à ses mutations. Son esthétique est emblématique d'une radio de création qui compose avec les paroles, les bruits, la musique et les silences, pour dire quelque chose du réel dans un langage propre. Elle est ainsi un médium privilégié pour explorer les milieux sonores et les interactions entre biophonie, géophonie et anthrophonie, selon les termes de Bernie Krause. Par-delà la représentation impressionniste de paysage, la pièce de Paranthoën « prend le parti des sons » pour mettre en évidence des manières humaines et non humaines d'habiter le monde « sonoremment », et en garder trace. Par une analyse de cet « essai d'ethnographie sensible » (selon les mots de Pascal Mouneyres dans la revue Syntone), nous verrons par quels procédés Yann Paranthoën donne à entendre pour

eux-mêmes – c'est-à-dire, selon ses propres mots, « comme des personnages » – les rythmes propres des voix, des phénomènes météorologiques, et des machines quotidiennes du travail, tout en signalant que cette écoute est issue d'un agencement actif de la matière sonore par l'auteur, qui parle alors à travers les voix des autres. Questionnaire pour Lesconil s'intéresse aussi à l'espace acoustique comme lieu de partage et d'interaction : il décrit une écoute située, un savoir vivre avec les sons, une manière de les appréhender, de les décrypter, de les nommer, d'une importance parfois vitale pour une communauté de pêcheurs. À l'encontre d'une définition trop absolue de la pollution sonore, on y apprend d'ailleurs que les moteurs des bateaux, aux oreilles des gens de Lesconil, sont aussi des « signes de vie ». L'écoute du documentaire sera alors mise en lien avec les pensées anthropologiques contemporaines qui élargissent la notion de signe pour comprendre les échanges sémiotiques entre les êtres au-delà du langage symbolique (chez Eduardo Kohn), mais aussi avec l'anthropologie des milieux sonores qui travaille sur la construction sociale du son dans l'espace public (chez Vincent Battesti et Nicolas Puig, ou Christine Guillebaud et le collectif MILSON). Si l'œuvre radiophonique a une potentialité politique, c'est parce qu'elle porte une attention à la fois poétique et scientifique autant aux rythmes pluriels des êtres, qu'à nos manières de les écouter. Elle agit ainsi en faveur d'un repeuplement de l'écoute, pour penser avec Marielle Macé, et d'un « élargissement du poème » du monde, avec Jean-Christophe Bailly, qui précèdent ou accompagnent l'invention collective de modes d'action.

Csaba HAJNÓCZY | HU | Soundscape composition in Hungary

La composition de paysages sonores est l'un des moyens de révéler des paysages inédits. Dans la définition de Barry Truax : « La composition du paysage sonore est... caractérisée par la présence de sons et de contextes environnementaux reconnaissables, le but étant d'invoquer les associations, les souvenirs et l'imagination de l'auditeur liés au paysage sonore ». Truax souligne également que la composition de paysage sonore est une composition sur un paysage sonore CERTAIN, et que le contexte de celui-ci doit être maintenu-exprimé-exploité par le compositeur, plutôt que par un élément particulier ou textuel en lui-même. Les débuts de la composition de paysages sonores en Hongrie remontent au milieu des années quatre-vingt. Dans ces années-là, l'idée WSP et « l'école de Vancouver » des compositeurs ont déjà pris leur essor, mais les Hongrois inspirés par le travail avec des enregistrements de terrain n'ont pas été influencés par ce mouvement - pas même le désormais classique Presque rien n°1 de Luc Ferrari - Le lever du jour au bord de la mer semble avoir fait son effet. Le compositeur, dont l'impulsion a été la plus importante, est John Cage. La percée a été le projet « Hungarian Soundscapes » en 1996. Il a été lancé par le compositeur János Decsényi. Decsényi (né en 1927 -) est un membre de la génération d'après-guerre, qui a créé un répertoire plutôt éclectique, allant des pièces de musique folklorique traditionnelle à l'électroacoustique. En plus de son rôle de compositeur, il a travaillé pendant des décennies à la radio hongroise en tant qu'éditeur de programme, et plus tard en tant que chef du studio électroacoustique. « Quand mon idée m'est venue - présenter des paysages sonores hongrois dans le cadre d'une série radiophonique, mon intention était d'inspirer des pièces musicalement conçues. Cependant, dans ces compositions, les sons de la nature et de l'environnement humain jouent le même rôle décisif, comme les notes de musique. Ces derniers, en raison du genre, sont majoritairement électroniques. L'appel de la radio hongroise a donné lieu à 6 opus. L'action de 1996 a été répétée quelques années plus tard, avec 5 autres pièces. Les compositeurs – comme le souligne Decsényi – côtoient des paysages, des campagnes aux approches très personnelles, émotionnelles. Cela est déjà présent dans l'œuvre d'István Márta, *The Wind Rises*, parue en 1987, un « journal sonore », une « exposition temporaire de fortune de ses sentiments et documents, cartographiant la relation avec la nature » dans la région de petits villages des hauts plateaux du lac Balaton. L'une des pièces les plus remarquables de la collection hongroise est les Études sur les machines à vapeur de László Sáry. Le contexte n'est pas nécessairement narratif. L'écoute réduite des éléments d'enregistrement de terrain, comme le suggèrent les travaux de Francisco Lopez, Jez Riley French et d'autres, est aussi une source d'extension de la réalité. Les compositions *Locomotive* de László Sáry, dans mon interprétation, synthétisent les concepts d'écoute de John Cage, Pierre Schaeffer et Murray Schafer.

Ari KOIVUMÄKI | FI | How to study the feeling of safety?

Dans mon article, je continuerai à étudier la relation entre les ambiances et le sentiment de sécurité comme je l'ai fait dans ma présentation dans *Ambiances, Alloesthesia: Senses, Inventions, Worlds 4th International Congress*. À la TAMK University of Applied Sciences, j'ai participé au projet SURE : Smart Urban Security and Event Resilience (<https://www.uia-initiative.eu/en/uia-cities/tampere>). L'un des objectifs de SURE est : « Comment rendre la vie quotidienne des citoyens et de l'environnement urbain plus sûre en utilisant des méthodes de co-création innovantes, pour développer et tester la sécurité en relation avec des projets de développement urbain et des infrastructures publiques réels à Tampere, en Finlande ». Parmi les concepts de ville intelligente, de sûreté et de sécurité, voir Lacinák & Ristvej 2017. Maintenant, au milieu du projet, nous avons quelques résultats préliminaires : plus vous apprenez à connaître les gens, leurs habitudes et leurs normes, plus ils se sentent sécurisés. Ainsi vous vous sentez et pouvez partager avec les autres dans des événements et des environnements urbains. Le sentiment de sécurité augmente une fois que vous vous familiarisez avec les autres - et avec des lieux - entrelacés de sens, de sensations corporelles et d'expériences. Entendre ou écouter l'environnement sonore est toujours lié à nos capacités physiques et à notre conscience mentale dans le temps présent, mais la signification de ce que nous entendons et de la façon dont nous entendons change et interagit avec les circonstances dans lesquelles nous vivons. La création de sens dépend de la situation dans laquelle nous nous trouvons et de ce que nous allons faire. Puisque nous sommes des êtres sociaux, l'interaction avec les autres est toujours là. Il en va de même avec les expériences et les souvenirs que nous avons. Comme l'écrivait Ingold : « Alors que les sensations sont privées et individuelles, les représentations sont publiques et sociales » (Ingold 2000). L'écoute signifie une capacité à prendre conscience et à contrôler l'environnement acoustique environnant : distance des personnes ou de la circulation s'approchant ou s'éloignant, la qualité sonore est un moyen de reconnaître les sources sonores. Tous les aspects importants liés à la sécurité et à une meilleure ambiance urbaine. Mais cela nécessite-t-il des

lieux ouverts et silencieux ? Ou des sons familiers venant des gens, des enfants – de la nature ? Encore une fois, dans les parkings aménagés dans les grottes, le muzak est souvent utilisé pour couvrir le silence, pour rendre l'endroit désolé plus confortable. Dans le projet SURE, nous avons trouvé des preuves à quel point il est important d'étudier comment les gens vivent et comprennent les phénomènes acoustiques et les lieux sûrs par rapport à l'étude de la façon dont notre environnement est constitué, à quoi il ressemble et sonne. Dans mon article, j'étudierai plus en détail les méthodes et les résultats que nous avons utilisés et obtenus du projet SURE. Mots-clés : ambiance, sécurité, sûreté, urbanisme, paysage sonore.

Charlotte LAFFONT | FR |

Concevoir le logement de demain par l'expérience des sonorités | Designing tomorrow's housing through the experience of sound

Faisons-en le constat, l'écoute in situ en appelle au réel et à l'imagination de celui qui écoute. Comment peut-on alors envisager l'écoute agréable du futur, entre des dimensions réelles - qu'on ne connaît pas - et des imaginaires de citoyens (qu'on ne connaît pas non plus) ? Difficile à dire. Quel imaginaire avons-nous du monde de demain ? Suffit-il d'être attentif aux tendances d'aujourd'hui ? De l'immeuble à la ZAC, l'optimisation est partout. L'architecture a une programmation de plus en plus complexe, imbriquée et mouvante. La 5ème façade devient active, potagère et le rez-de-chaussée, un socle protéiforme de pop-up stores et co-working. Le logement se rêve adaptable et évolutif avec du co-living et des coopératives d'habitants. La ville face à son environnement, conquiert, questionne, optimise. Pourtant, notre mise en pause avec la pandémie du COVID-19 a remis au premier plan la nature et les sociabilités, elles sont recherchées dans la densité. Demain, le monde audible sera sans doute plus humain, moins empreint des technologies pétrolières, de la communication et de la robotique. Mais ne faut-il pas aussi regarder du côté des utopies du passé pour se le représenter du point de vue de ses sociabilités ? Réalisées ou non, elles donnent de la hauteur face aux tendances d'une époque. Par exemple, dans le monde rural, pourrait-on chasser avec un boomerang plutôt qu'avec un fusil et se nourrir de son potager individuel, comme le conseillait Claude-Nicolas Ledoux dans la Saline de Chaux ? Ou se couper du sol grâce à un bâtiment-ville à l'image de la cité radieuse de Le Corbusier ? On retrouve ici l'offre multiple d'une machine construite qui optimise son emprise, modèle qui s'essouffle. En parallèle, l'architecture durable et le savoir-faire vernaculaire ont véhiculé d'autres approches de l'utopie. Alors que Yona Friedman évoque l'importance de réapprendre à vivre avec les existants spatiaux, Jérôme Baschet nous invite à penser des alternatives au monde « capitaliste » en considérant des utopies passées inabouties capables à présent de réussir dans ce contexte de résilience. Le mouvement du faire avec devient le (futur)nouveau paradigme. Comme le sonore est une expression des temporalités et espaces de nos quotidiens, il illustre notre rapport au temps. C'est pourquoi les sons de demain resteront inouïs. C'est à partir de l'analyse d'une série de textes utopiques que nous engagerons notre écoute et notre imaginaire sonore pour identifier des premières pistes. A la suite de ce colloque, nous aimerions partir à la recherche de ces sons et les faire entendre aux futurs habitants de la ZAC des Gratte-ciel à Villeurbanne grâce au prototype ECHASON. Il sera construit dans les mois suivants pour tester ces hypothèses et mettre en œuvre différentes interfaces intérieur/extérieur du logement, couplées à des sources sonores disposées dans un échafaudage. Cet échafaudage sonore-ECHASON- engagera par le corps l'écoute des paysages inouïs de demain.

Artur MATAMORO VIDAL | UK |

Artificial Canyons

Au début des années 70, à San Diego, la compositrice Pauline Oliveros crée une nouvelle œuvre intitulée Sonic Meditations. Ce travail, qui a mis l'écoute au premier plan a été réalisé en collaboration avec un groupe de femmes appelé l'Ensemble et ♀. Parmi ces vingt-cinq textes-scores, l'un d'eux invite les participants à trouver un canyon pour se produire. Dans cet article, je voudrais souligner l'importance de ce paysage dans l'œuvre d'Oliveros. D'une part, ce type de site renforce la dimension contemplative propre aux Méditations Soniques. En effet, lorsqu'on fait un son dans un tel espace de résonance, il est possible de s'attarder longuement sur les sons comme le demandent de nombreuses méditations. D'autre part, l'expérience d'écoute dans un canyon peut devenir si immersive que les frontières entre le paysage et l'individu s'évaporent. « Nos oreilles se sentaient comme des canyons », se souvient le compositeur après une expérience sonore dans le canyon de la rivière Feather. Au cours de cette conférence, je soutiendrai que le paysage du canyon dans le travail d'Oliveros est plus qu'un simple événement ponctuel dans l'une de ses pièces et figure plutôt comme un paradigme pour une expérience d'écoute constructiviste. Je soutiendrai cette idée dans un premier temps, en rappelant le rôle heuristique des résonances sonores via un travail collaboratif et des expériences d'enregistrement dans ses Méditations soniques et ses récits personnels. Deuxièmement, en soulignant que les méditations soniques ne sont pas simplement un ensemble de morceaux de musique expérimentale, mais un espace social sur mesure pour que tous les sons soient entendus en détail et longuement. Enfin, nous examinerons les méditations soniques comme une sorte de « comment construire un canyon artificiel » étape par étape, visant à configurer l'espace social pour des subjectivités nouvelles ou inédites.

Federico MARTUSCIELLO | IT |

Silence as listening opportunity: a communicative approach in soundscape composition

Des recherches sont proposées sur le silence anthropique dans les paysages sonores des Abruzzes, en particulier dans la zone montagneuse du parc national du Gran Sasso et du parc naturel régional de Sirente Velino. Par « silence anthropique », on entend une situation d'absence de sons d'origine humaine pendant des intervalles de temps d'au moins 5 minutes continues [G. Hempton]. Le travail de composition d'une pièce intitulée Studio II : sur les silences sonores des Abruzzes faisait partie intégrante de la recherche. Le titre est en forme d'oxymore : le silence en tant qu'absence de son n'existe pas, dans un sens absolu, pour autant que nous puissions le constater. Il y a cependant le silence comme absence de son par rapport à l'audibilité, la mesurabilité, ou comme dans notre cas, par rapport à un seuil prédéterminé. C'est-à-dire que le silence peut exister s'il est compris comme le silence dans une

zone de communication particulière ou une partie du paysage sonore et est toujours imprégné de son lorsqu'il est accessible par l'écoute. Pour cette raison, sa centralité au sein de certains environnements sonores nous aide à comprendre quels sons se retrouvent dans sa définition qui varie selon le contexte. Le silence est un son parce qu'on y accède par l'écoute. Cela soulève des questions importantes, également en ce qui concerne une approche d'écologie sonore et de composition de paysages sonores en relation avec le contexte. Partant de ce postulat, l'approche écologique de la créativité, qui est proposée ici, soulève une question d'intérêt plus large comme celle de déterminer une relation entre le paysage sonore extérieur montré dans un contexte différent et celui constitué par l'espace d'écoute lui-même, impliquant émotionnellement l'auditeur. L'espace exécutif dans le paysage sonore est considéré comme un élément intégral de l'expérience musicale et compositionnelle dans laquelle l'expérience existentielle des auditeurs doit être au centre. Nous devons penser le son non pas comme quelque chose qui est transmis de l'environnement à l'auditeur mais comme une médiation ou une création de relations entre l'auditeur et l'environnement. Les techniques de spatialisation mettent en œuvre un processus de décontextualisation. Il n'y a aucune objectivité dans les moyens de transduction. La notion de fidélité met l'accent sur la « qualité » du signal et de sa reproduction mais néglige en réalité la notion de fidélité relative au contexte entre le son original et le son reproduit et son indissociabilité de son contexte le rend utilisable dans les conditions de l'espace actuel par une approche communicative. Nous essaierons ici d'illustrer comment ce problème a été abordé dans la création de Studio II à travers une approche dans laquelle plutôt que de penser le son comme venant de l'environnement à l'auditeur est pensé comme une médiation ou une création de relations entre l'auditeur et l'environnement à travers la recherche et l'utilisation du silence.

Francesco MICHI, Mechi CENA | IT |

Pensieri sparsi per un ascolto "sentimentale" | Scattered thoughts for a "sentimental" listening

L'intervention est construite comme une sorte de "flux de la conscience" qui décrit, en partie erre sur une écoute quotidienne, et relie perception, connu, pensée. En partie, il essaie de se connecter en créant une sorte d'écoute parallèle qui relie le courant avec l'imaginé, le souvenir, le désiré et plus encore. Beaucoup pensent que l'écoute est une perception naturellement inévitable (il n'y a pas de paupières pour les oreilles). Cependant, l'agressivité des mondes sonores contemporains nous conduit vers une sorte de surdité cognitive, vers le perceptif insignifiant. En tout cas, il reste vrai que l'écoute se développe à différents niveaux et déclenche des réflexions différentes. On pourrait les appeler des résonances. L'écoute n'est pas "instantanée", chaque son se développe dans le temps et cela permet aussi à la conscience une perception moins immédiate que la vue, ce qu'on appelle "coup d'œil" : le moi qui perçoit l'écoute est en constante élaboration de nouvelles données, connectées à celles juste perçues, afin de comprendre. Il s'agit de mettre en évidence le passage d'une écoute plus superficielle à une écoute plus attentive, évocatrice ou structurelle, l'imbrication de souvenirs et de réflexions et de comparaisons acoustiques plus ou moins vécues, dans un continuum narratif souligné par la coexistence de différentes dimensions du j'écoute. Essayons d'appeler parallèle ce type d'écoute, une pratique qui tend à faire émerger différentes dimensions contemporaines de l'écoute, même anodines, mais que l'on pense capables d'activer même des réflexions critiques. La période du "cloîturement", du soi-disant confinement, pose l'expérience particulière d'écouter les lieux habituels, les lieux qui nous sont habituels, mais remplis de contenus différents : certains de ces contenus sont là parce que les changements dans la réalité ont rappelé de nouvelles sources (généralement des formes vivantes), d'autres contenus étaient présents même avant, bien que non évidents ou confus. Ceux-ci partagent en nous la qualité du son dans l'espace caché même s'il est présent dans les séances d'écoute habituelles. Certaines réflexions de notre exposition renvoient en partie à cette expérience et à ses particularités. Le développement de cette activité par le biais de la narration nous semble le plus approprié pour identifier le processus. Lire ou entendre du son permet de l'imaginer, renvoyant ainsi à des expériences qui rappellent les autres et ainsi de suite, laissant place à un flux qui se met en parallèle avec le son qui constitue actuellement le paysage sonore de l'auditeur. Être perceptiblement immergé dans un contexte sonore et en même temps dans d'autres, selon l'alternance de notre concentration. Dans la présentation nous essaierons de mettre en évidence la coexistence de plusieurs plans d'écoute à travers la projection et des parties dialoguées et/ou récitées. Expérimenter la technique du flux de conscience est une autre étape de l'enquête que nous menons depuis quelques années sur la narration comme outil d'investigation des modes d'écoute, sur la communication (introvertie et extravertie) de l'expérience d'écoute du monde.

Martino MOCCHI, Lorena ROCCA, Carlotta SILLANO, Silvia STOCCO | IT |

Sensorial safety: control tools and perceived serenity

L'article entend questionner les relations entre sécurité, expérience perceptive et nouvelles technologies dans le cadre de vie, à de multiples échelles - du corps humain à la ville. En effet, le thème de la « sécurité » représente un champ de réflexion de plus en plus urgent en milieu urbain, du fait de la diffusion d'un multiculturalisme qui génère des situations de fragilité sociale. Une situation qui met l'individu en permanence en contact avec une « diversité » qui fait peur, car elle ne se ramène pas aux modèles culturels et sociaux connus et qui génère de nouvelles manières de vivre le territoire. La solution couramment utilisée pour faire face à cette situation, en vue de rendre les villes plus sûres, passe par l'installation d'outils de surveillance, de caméras, de capteurs : une technologie de plus en plus sophistiquée et ponctuelle, qui délègue en fait à l'œil impersonnel de la caméra un idée de "protection" jusqu'à il y a quelques années garantie par la connaissance du voisin, par le sentiment d'appartenance commun au territoire, par les processus de soins qui ont généré une entraide et un soutien entre les citoyens. Malgré des « chiffres » parfois rassurants, ces mesures négligent le problème de la « sécurité perçue » : un aspect qui relève d'une dimension émotionnelle, perceptive, atmosphérique liée aux formes de vie locales. Plus qu'une simple « surveillance visuelle » du territoire, la sécurité doit être générée par la construction d'un équilibre perceptuel entre les éléments du lieu, notamment les sons, la taille des espaces, les lumières, les couleurs, les odeurs. Cette réflexion ouvre la voie à un cadrage plus sophistiqué de la question de la sécurité, dans un horizon forcément multisensoriel. Même dans le contexte domestique, la sécurité des actions quotidiennes - gestion des ressources, préparation des aliments, activités motrices - passe par la maîtrise des technologies appartenant à la catégorie de l'Internet des objets : outils capables de recevoir des données

sur l'environnement, les circonstances et d'émettre des signaux relatifs à un changement d'état des choses tels que d'éventuels dangers. Né comme un système capable de mettre des objets en communication entre eux, l'IoT est aujourd'hui un outil qui permet aux objets de communiquer avec les êtres humains - principalement par le son (comme en témoigne l'affirmation récente du terme Internet of Sound) - avec toutes les opportunités et risques qui découlent, précisément dans le domaine de la sécurité, de la perception et de la perception de la sécurité. L'article entend examiner ces questions, en réitérant l'urgence d'écouter activement les signaux multisensoriels provenant de l'environnement qui nous entoure. La recherche vise à étayer l'efficacité des conclusions tirées d'une enquête cartographique expérimentale-empirique de quelques études de cas telles que la région du Tessin (Suisse), spécifiquement concernée par l'utilisation généralisée des sirènes d'alarme.

Marco MONARI | IT |

Uno Smart Soundscape? Nuove sonorità ambientali | A Smart Soundscape? New environmental sounds

Comme d'autres pays, avec l'avènement de la pandémie en Italie, le monde du travail s'est retrouvé face à une situation qui a mis en danger non seulement la vie des travailleurs, mais aussi les moyens de subsistance des entreprises pour lesquelles ils travaillent. Ces dernières, bien qu'en constante évolution pour optimiser tout type d'activité de production, compte tenu de la nécessité d'éviter des agrégations dangereuses sur le lieu de travail d'une part, et de ne pas arrêter la production d'autre part, ont dû adopter ou renforcer des formes de travail à distance. La plus courante de ces formes de travail à distance est le télétravail. Déjà présent dans notre pays depuis 1999, depuis mars 2020, en pleine crise provoquée par le Coronavirus, le télétravail a été rebaptisé "travail agile" ou "smart working" ainsi que remodelé dans les droits et devoirs de ces qui le pratiquent. Les maisons se sont ainsi transformées en milieux de travail, modifiant substantiellement leur structure organisationnelle et donnant naissance à de nouveaux paysages sonores qui forcent de nouveaux rapports avec les milieux de vie et stimulent des perceptions sonores inhabituelles à des moments et des jours qui voyaient auparavant les travailleurs absents de leur domicile. Beaucoup se sont retrouvés à écouter des bruits auxquels ils n'avaient peut-être pas prêté attention auparavant (ou qui n'étaient peut-être pas là aussi lorsque les voisins étaient au travail !). Une exposition qui n'est plus déterminée par le lieu de travail, mais par le nouveau lieu (hybride) vie/travail. Ces sons, avec lesquels nous devons nécessairement nous interfacer, nous font participer à la présence quotidienne constante d'une ou plusieurs personnes autres que des collègues. L'usage quasi indispensable d'internet et l'usage des téléphones portables s'ajoutent à des sons et des bruits totalement différents de ceux auxquels le travailleur était soumis avant la pandémie. Les voix des membres de la famille remplacent celles des collègues de travail, et il faut s'habituer au claquement du clavier de son partenaire ou de ses enfants, aux voix des réunions en ligne ou des cours d'école à distance, au bruit imprévisible généré par les voisins ou des voitures dans la rue, mais - heureusement - aussi la possibilité d'écouter sa musique préférée ou peut-être de chanter lorsque le microphone est éteint ... Je propose dans mon discours d'illustrer certaines des principales caractéristiques du son environnemental à l'époque du "travail intelligent" (smart working) et les avantages et inconvénients les plus pertinents du nouveau "paysage sonore intelligent" (smart soundscape) dans lequel nous serons, qu'on le veuille ou non, de plus en plus immergés. Enfin, j'illustrerai le contenu d'un questionnaire que j'ai conçu pour étudier les effets de ces nouvelles formes d'exposition au bruit. Je proposerai donc comme étude de cas les résultats de l'administration du questionnaire - de manière anonyme - à un groupe de travailleurs de l'entreprise pour laquelle je travaille et à quelques amis.

Thierry MOUILLÉ | FR |

Chalkwalk

Chalkwalk Performance-pièce sonore Durée 40 à 50 minutes Les châteaux de la Loire sont composés de trois éléments, la pierre calcaire, l'ardoise et le chêne. Ces trois mêmes éléments constituant ces tableaux noirs des salles de cours et de recherche au siècle dernier, la craie faisant office de la pierre. La proposition consiste à produire une leçon-performance-concert sur quelques pratiques du diagramme dans l'ensemble des champs de savoirs, entre art, musique, mathématiques, physique en sonorisant au dos du tableau aux moyens de capteurs les tracés de la craie. Les capteurs sont reliés à des tables d'effets. Toute la production est financée par l'artiste, sonorisation comprise.

Pauline NADRIGNY | FR |

Écouter 'comme un iceberg' | Listening 'like an iceberg'

Dans Weather Report (Touch, 2003), le compositeur et audio naturaliste anglais Chris Watson donne à entendre « Vatnajökull », le plus grand glacier d'Islande. Le glacier est, par excellence, soumis aux changements de température et de pression atmosphériques. Sous une apparente homogénéité, il est sujet de métamorphoses continues. D'où sa résonance dans l'imaginaire poétique, depuis Rabelais. D'où, aussi, sa place critique dans le contexte du réchauffement climatique et, selon Paul J. Crutzen, pour la pensée de l'Anthropocène. Ce monde mouvant, métabolique est rendu audible chez Watson par le choix et le placement des transducteurs ou des hydrophones. L'extrême attention à rendre par des techniques d'enregistrement des phénomènes inaudibles pour l'auditeur non équipé n'exclut pas la composition des plages sonores en une voix propre au glacier. Enregistrant la fonte des glaces sur l'île de Ross pour un documentaire de la BBC (Frozen Planet, 2011), Watson décrit le crissement des blocs de glace sous la surface solide, les sons résultant des fortes pressions entre les blocs immergés, le son de la fonte elle-même, les bruits sourds des icebergs buttant contre la banquise : des « notes profondes », « musique » dégageant parfois un « effrayant sentiment de puissance », « mélodie étrange, dans laquelle l'écoute s'immerge ». Il s'agit pourtant de se méfier d'une telle musicalisation du monde : ce que nous entendons, c'est, d'après Watson, la « géologie faite son ». De telles pratiques permettent d'appréhender la dimension hétérogène, hétérotopique des environnements extrêmes. Nous renverrons alors à une autre œuvre, le documentaire Encounters at the End of the World (2007), de Werner Herzog. Herzog se rend lui aussi sur l'île de Ross, sur la base d'observation de McMurdo. Des glaciologues, oreille et corps collés à la banquise, décrivent ce qu'ils entendent comme « inorganique ». Leur étonnement nous invite à penser un décentrement

: comment les pratiques sonores comme celles de Watson et l'écoute d'environnements extrêmes comme le monde glaciaire, nous invitent à un décentrement du regard anthropocentré vers une écoute qui bouleverse notre perception et la partition ontologique entre vivant et inanimé ? Nous convoquerons ici deux auteurs : Stan Godlovitch, dans « les Briseurs de glace », tente ainsi de formuler une esthétique de l'environnement « a-centrique » ; l'anthropologue Julie Cruikshank propose une incursion dans les pensées indigènes de Colombie britannique, opposant à une masse inanimée l'idée d'un glacier doué d'une autonomie sensible, d'un esprit par lequel il communique avec les êtres qui le colonisent. Ce basculement ontologique repose sur l'inversion des positions de l'écouter et de l'écouté. Car ce que nous apprend le field recording, n'est-ce pas que l'écoute du monde met à mal nos schémas perceptifs, et les catégories ontologiques héritées globalement de la vision, qui les sous-tendent ? Ainsi, les glaciers, aussi, écoutent.

Clara POIRIER | FR |

Altérité et résonance : ouverture d'un espace pour l'éthique environnementale par le silence et l'écoute | Otherness and resonance: opening a space for environmental ethics through silence and listening

L'acte de faire silence et d'écouter peut déclencher une prise de conscience de la réalité brute d'où il est fructueux de considérer la crise écologique, dans une période de trop grande complexité. Cette présentation explorera la portée de cette prise de conscience sonore à partir des concepts d'altérité et de résonance. J'expliquerai tout d'abord en quoi le silence des mots (percevoir la nature sans lui apposer de noms, d'analyses ni de récits) et l'écoute attentive (percevoir les sons et silences de chaque être dans leur propre cohérence) laissent apparaître les autres êtres, vivants ou non, dans toute leur densité. Lorsque les sons remplacent les mots pour soutenir la vue, c'est comme si l'on voyait chaque être pour la première fois. Je présenterai le concept d'altérité à partir de cette expérience. La densité des êtres qui en résulte donne aux faits, à la crise écologique elle-même une consistance qui aide à la considération de sa gravité. Cette prise de conscience sonore ouvre un espace, plutôt que d'apporter un récit ou une information, qui invite à préparer le registre de l'action, en se rendant disponible aux autres êtres et en effectuant un retour réflexif sur les activités humaines. Je présenterai cet espace à partir de ces deux facettes : l'écoute et la résonance. L'altérité que l'écoute attentive porte à reconnaître rend la réalité plus vaste, car l'espace-temps est enrichi des spatialités et temporalités de chaque façon d'être par-delà la compréhension que nous avons d'elles et les rôles que nous leur attribuons. D'autre part, cette densité des autres êtres contextualise nos activités dans une crise écologique partagée avec eux : il s'agit pour les humains de résonner, au sens temporel (écho), en répondant à autrui dans notre propre façon d'être, et au sens spatial (consonance), en cohabitant et en agissant à leurs côtés. La résonance est une forme de construction non opaque, qui ne fait pas disparaître l'altérité à laquelle elle répond, et permet la collaboration. Je présenterai les questionnements qu'elle implique pour les humains sur la forme que prend leur présence, qui renvoie un certain écho et permet une certaine consonance, dans une plus vaste communauté d'êtres : quelle adéquation entre le sens fondamental d'une activité ou d'un besoin humain et la construction, l'installation qui lui correspond parmi les autres êtres ? Je proposerai finalement trois mesures, trois facettes d'un paysage sonore qui rendrait possible l'ouverture de cet espace de résonance fertile pour l'éthique environnementale : des milieux de vie humains qui permettent de faire l'expérience sonore du face-à-face avec les autres qu'humains ; un réseau d'aires protégées suffisamment vaste et cohérent pour que les autres êtres puissent déployer leurs propres spatialités et temporalités ; et un contexte socio-politique qui rende possible la réflexion sur les fins de nos actions et non seulement sur les moyens à mettre en œuvre en temps d'urgence.

Pierre PROUTEAU | FR |

The Potential of Sound Systems – Processional Shunt from Thailand to France

Comment les paysages humains et non humains sont-ils impactés par une généralisation des systèmes sonores ? Quelle est la puissance des systèmes sonores et peuvent-ils aider à transformer et à façonner des futurs alternatifs et des mondes possibles ? Cette question émerge après cinq années de recherche doctorale et de multiples travaux de terrain en Thaïlande où les sonorisations sont opérationnelles, branchées et en transmission au quotidien. Le système sonore peut être considéré à travers de multiples dimensions : c'est une machine rendue possible grâce aux technologies électro-acoustiques – plus particulièrement l'amplification électronique du son – vue à travers des lentilles de communication, c'est un médium qui contient des « informations » que sont les sons dans toutes ses formes – musique, mais aussi discours politique, litanie des commerçants, répertoire religieux – anthropologiquement, c'est une entité collective et hybride composée d'une machine et d'humains, celui qui est rassemblé autour d'elle, ou plus strictement l'équipage d'ingénieurs et /ou des musiciens qui l'utilisent et le font fonctionner. Acoustiquement, il rend les registres sonores extrêmes immanents et sensibles (infra-basses ou de l'autre côté du spectre, aigus douloureux) notamment à travers le volume ainsi que d'autres effets acoustiques impressionnants comme l'écho et la distorsion. Ces multiples dimensions offrent des possibilités presque infinies. Dans le contexte de la Thaïlande, un certain nombre sont investis, qu'ils soient mobiles – utilisés par les fanfares, pour des balades commerciales en voiture – ou fixes – dans les temples bouddhistes, devant les bureaux de l'administration par exemple. Mais toutes les cultures n'élaborent pas leur transmission sonore collective à travers des systèmes sonores. En France, le sound system est majoritairement lié à des événements musicaux underground festifs (Kosmicki, 2008). Historiquement, les Américains ont été les premiers à en faire usage à travers des usages ludiques, industriels et militaires (Volcler, 2017). Mais la plus grosse machine de l'époque n'était pas américaine mais celle des nazis dès 1933, lorsqu'un espace de 500 000m² était marqué par plus d'une centaine de locuteurs (Epping-Jäger, 2003). Les usages des sound systems oscillent entre récréation religieuse des mondes lorsqu'un moine bouddhiste prêche, soucis commerciaux terre-à-terre et capitalistes. Cela peut être un outil politique et esthétique pour l'expression de la sous-culture et des subalternes, ainsi que des idéaux les plus bas : ceux de la haine fasciste, de la militarisation et de la guerre. Le système de sonorisation est peut-être victime de son pouvoir d'assujettissement des gens et de leurs sens - vous ne pouvez pas fermer les oreilles comme le font les paupières, et les Thaïlandais, les Américains et les Nazis le savaient. Malgré cela, le système sonore pourrait être intéressant car il s'oppose à l'atomisation et à l'individualisation. Il questionne l'unité : en tant qu'appareil technologique transmettant des sons forts qui vise à se faire entendre et à rassembler le maximum de personnes, il est profondément collectif. Incarne-t-il un potentiel de résistance et de transformation du monde ?

Michel RISSE | FR |

Le Son qui vient du Ciel, une tentative de jardinage acoustique du paysage | The Sound from the sky: an attempt of acoustic gardening of the soundscape

Le Son qui vient du Ciel est un dispositif artistique qui consiste à tisser le paysage sonore existant (d'un quartier, d'une ville) avec des sons intentionnellement créés pour cet environnement, et diffusés par réflexions depuis un seul point haut, de telle sorte qu'il est impossible d'en situer l'origine et qu'ils semblent provenir de l'environnement lui-même en de multiples directions. Nous avons toutes et tous des avis sur l'esthétique du paysage sonore dans lequel nous vivons, particulièrement du paysage sonore urbain. Mais si nous avons réellement la possibilité instantanée d'intervenir sur ce paysage, ou de penser de fond en comble un quartier, voire une ville, avec comme guide principal d'en faire un lieu où il fait bon écouter, que ferions-nous ? Et même, le ferions-nous ? Peut-on, techniquement, mais aussi légalement, moralement, éthiquement, doit-on intervenir dans le paysage sonore ? Le propos de cette communication n'est pas de faire la promotion d'une nouvelle création, mais d'examiner ensemble les problématiques nouvelles qu'elle soulève et les observations qu'elle permet de faire, notamment grâce aux traces de perceptions ressenties in situ, y compris à travers les réseaux sociaux.

Anton ROCA | IT |

Lucciole | Lucioles

Fireflies (anglais) - Lucioles (français) - Cuques de llum (catalan - ma langue maternelle). En 2010, à mon arrivée dans la petite ville italienne de San Romano, j'ai construit mon atelier et le centre d'art Rad'Art. J'ai pris grand soin du terrain attenant à ce bâtiment. Au fil du temps, les lucioles ont fait un retour progressif. Chaque printemps, des lumières irrégulières brillent en constellations et l'espace s'empplit des fragiles danses fantomatiques des lucioles dans une chorégraphie aérienne endiablée : des images se forment, des brasures intermittentes, des apparitions et disparitions de battements. Les lucioles font écho à la survie de l'insecte précaire due à l'état actuel de notre civilisation. Sa disparition progressive, survenue dans les dernières décennies du XXe siècle, connaît aujourd'hui un retournement, qui se traduit par son retour progressif. Maintenant que je les ai trouvés, je veux créer un hommage à la capacité régénératrice de la nature et, en même temps, une archive de ces millions d'étincelles lumineuses, et ce, en les fixant dans le temps grâce à un enregistrement vidéo pour traduire les impulsions lumineuses en impulsions sonores. Description du projet Pour la réalisation du projet, ces projecteurs motorisés ont été filmés avec des caméras vidéo. Lors d'une résidence à Avatar (Québec, 2018), un logiciel spécial a été créé qui permet la traduction des étincelles en impulsions sonores. Chacune de ces impulsions lumineuses détectées par les caméras trouve une correspondance avec un son, et ce, compte tenu de son intensité lumineuse, sa durée ou longueur d'éclairage, sa taille et sa position, à la fois dans le cadre (surface) et en profondeur (distance d'impulsion). La partition / le concert. Pour composer la partition, des recherches ont été menées de manière à ce que la caméra vidéo capte le mouvement spatial des lucioles dans le paysage. La partition était alors écrite par les lucioles en temps réel et précisément définie par leur disposition spatiale, donc tridimensionnelle et temporelle. C'est donc un rapport à l'espace, une sorte de « plein air » la nuit. Compte tenu de la condition spatiale de l'évolution des lucioles, la transcription des impulsions lumineuses (points sur la partition) en impulsions sonores était régie par les mêmes principes qui régissent l'espace euclidien. La disposition des enceintes dans les espaces de concert sera également conçue dans cette optique, afin de recréer les conditions spatiales des lucioles pour l'écoute. En ce sens, une séance d'écoute tridimensionnelle serait souhaitable.

Claude SCHRYER | CA |

Radical Listening as Climate Action

Quand j'ai lu l'appel à projets pour cet événement, j'ai été impressionné par sa radicalité, notamment l'idée d'enquêter sur les « non-pensées, les inconnues et l'inexploré ». Cela est conforme à la « repenser tout » massive qui, selon moi, est nécessaire pour faire face aux urgences climatiques et écologiques. J'ai proposé une courte présentation sur deux sujets interdépendants qui, je pense, répondent à certains des thèmes et questions soulevés dans Unheard Landscapes: Music as Acoustic Ecology Cette idée qui a été soulevée lors d'un atelier sur la réalité, l'extinction, le deuil et l'art que j'ai donné le 23 avril 2021 au BEAST FeAST 2021: Recalibration festival au Royaume-Uni. J'explorerai comment les arts pourraient devenir le fondement d'une civilisation écologique. L'écoute radicale comme action climatique Je travaille sur ce sujet pour la 3e saison de mon podcast conscient (sur l'art et la crise écologique) et avec des collègues de la nouvelle organisation Sectoral Climate Art Leadership for the Emergency (SCALE) au Canada. J'explorerai l'influence de la culture autochtone sur ma pensée et comment ralentir, malgré l'urgence de la crise climatique, est une voie vers l'action climatique. Ma présentation comprendra de courts extraits de conversations des première et deuxième saisons de mon podcast conscient, y compris des citations de l'artiste autochtone France Trépanier et des compositeurs de paysages sonores Hildegard Westerkamp et Dr. Annie Mahtani.

Diane SCHUH | FR |

Écouter la singularité des milieux sonores du Tiers-paysage et du Jardin en Mouvement, propositions de recherche-création au prisme de la pensée de Gilles Clément | Listening to the singularity of the sound environments of the Third Landscape and the Garden in Movement, research-creation proposals through the lens of Gilles Clément's thought

Vivant les urgences que nous connaissons, liées au dérèglement climatique, à la pression du monde humain sur celui des non-humains, la question du monde à venir est directement attachée aux enjeux de la préservation de notre biodiversité et de la diversité

en général. Mais dans un monde où la pensée d'une division entre Nature et Culture semble encore guider les politiques, où la pression humaine fait reculer chaque jour les territoires des non-humains, où se situe encore la biodiversité ? Peut-être dans les Tiers-Paysages théorisés par Gilles Clément : « Fragment indécidé du jardin planétaire, le Tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse » (Clément 2004, p. 7). Ces milieux échappent à l'homogénéisation caractéristique provoquée par la mondialisation. Les Tiers-Paysages, de par leur caractère intrinsèquement dynamique, sont des lieux des possibles, loin de lois humaines. Ils permettent l'émergence d'« événement-incident », des rencontres fortuites produisant ce que Guattari nomme une re-singularisation (Guattari, 1989, p. 47) et constituent une des possibilités du monde à venir. La pensée de Gilles Clément nous donne des outils que l'on peut transposer dans le domaine de l'écoute et de la création musicale. Ces Tiers-Paysage sont en effet également des lieux d'hybridations sonores, des lieux d'imbrication et de co-création audible entre humains et non humains. Je suis allée écouter ces lieux singuliers et pourtant ordinaires : que peuvent-ils apporter comme outils au compositeur, en quoi peuvent-ils nous inspirer pour la fabrication de réponses créatives aux enjeux de notre monde ? Nous chercherons à répondre à ces questions à travers deux projets de création : l'enregistrement actif de six tiers-paysages (plusieurs friches à différents stades de développement, de l'abandon récent à la friche en complète reconquête) et l'écoute bioacoustique d'un Jardin en Mouvement. Cette technique repose sur l'installation d'appareils qui peuvent enregistrer 24h/24 à des fréquences allant jusqu'à 384Khz. Elle permet l'écoute, une fois les sons remis à l'échelle, d'un monde inouï pour l'homme : en dehors de son rythme biologique et au-delà des limites de son écoute. Grâce à ces outils d'enregistrement, nous pouvons comprendre les rythmes de ces lieux, entendre l'inaudible, nous rendre disponibles à l'écoute de ces lieux marginalisés. Ainsi l'organisation dynamique des éléments sonores qui les constituent permet une re-singularisation de l'écoute à l'origine d'une création s'inscrivant dans une démarche écosophique. Le Tiers-paysage et le Jardin en Mouvement deviennent alors notre « enseignant » dans des créations qui nous rendent sensibles aux processus dynamiques des autres formes de vie, posture impérative et maintenant urgente face aux crises environnementales et sociales actuelles.

Nadine SCHÜTZ ((Echora)) | CH / FR |

ECHOTECTURE, ECHOSOPHY: Considerations on the relationship between ephemeral and permanent elements of spatial presence based on the timeless fascination of an acoustic landscape phenomenon

Bien avant que l'acoustique architecturale n'ait formalisé la réverbération, dans son *Elysium Britannicum* publié à titre posthume, l'auteur et architecte de jardins anglais du XVII^e siècle, John Evelyn, avait recommandé la mesure vocale humaine comme technique fondamentale pour comprendre la « merveilleuse doctrine de l'échosophie » et pour conquérir un nouveau domaine, le "Echotect." Le travail d'Echotect tel qu'imaginé par Evelyn, associant évaluation mathématique et physique de la fonction acoustique à des observations in situ et à l'expérience émotionnelle correspondante, démontre une pensée holistique qui s'applique non seulement à la communication et à la performance humaines, mais aussi aux sons environnementaux d'origines diverses. L'écho est probablement le phénomène acoustique le plus communément apprécié et considéré comme un élément du paysage à travers les époques et les cultures, même si de manière très différente. La fascination s'étend de l'écho en tant qu'indicateur pour la détermination des lieux spirituels dans les cultures préhistoriques, personnifié comme une nymphe de montagne dans la mythologie grecque et romaine, en tant que terme principal dans la catégorisation de Vitruve des propriétés spatiales acoustiques, apprécié pour renforcer l'effet méditatif lors de la marche en passant par les salles péristyles des jardins des monastères médiévaux, reproduits sous forme d'attractions de jardins modernes, jusqu'à une récente application pour smartphone suisse proposant une archive d'écho participative en ligne. Dans cet article, cette histoire de l'écho thématique introduit un questionnement ontologique plus large sur la persistance de la fascination pour l'écho, qui conduit finalement à la thèse centrale : un examen « écosophique » des conditions de perception des propriétés spatiales acoustiques remet en cause la compréhension encore communément passive d'ambiance et d'atmosphère et la développe vers une notion animée d'habitation. L'étude de ces propriétés qui sont incorporées dans l'environnement bâti supposément stable mais ne deviennent audibles que lorsqu'elles sont stimulées par des sons transitoires véhicule une approche peut-être nouvelle de la compréhension de la présence spatiale, qui combine éphémère et permanence et pourrait dépasser le domaine auditif. Déployant cette thèse non seulement théoriquement mais aussi artistiquement, l'article inclut un exemple de projet concret, le travail sur le parvis de La Défense, à travers lequel j'explore la conception et la composition avec des échos ou des signatures acoustiques de salle, en collaboration avec l'Ircam. Avec ses origines dans un processus de planification réel, ce projet expérimente également sur la façon dont le travail échotectonique avec les sons ambiants et les signatures acoustiques des pièces peut « habiter » des contextes paysagers, architecturaux et urbains plus vastes. "Plage de la Défense #1-2", extraits d'une série de compositions acousmatiques résultant de ce projet, est soumis pour être présenté parmi les œuvres sonores de ce colloque.

Makis SOLOMOS | FR |

(Re)politiser l'écoute (musicale) | (Re)politicizing musical listening

Dans la tradition musicale idéaliste, l'écoute s'apparente à la plongée dans l'univers singulier de l'œuvre musicale, conçue comme monade où chaque élément de la réalité a sa représentation : écouter signifie s'immerger dans une intériorité qui forme un monde en soi. La conséquence de cette forme d'écoute est une relative surdité à son environnement immédiat. Certaines formes d'addiction aurale actuelle, bénéficiant notamment du productivisme consumériste, renforcent jusqu'à la caricature cette surdité. C'est sans doute pourquoi de nombreux artistes d'aujourd'hui, et notamment ceux gravitant autour de l'écologie acoustique ou sonore, renversent la perspective et pensent l'écoute comme manière de se mettre en relation avec le monde. Cela passe souvent par une relative disparition de l'œuvre (au profit de processus) et par un recentrement sur l'acte même d'écouter. Ce renversement n'est pas seulement un choix esthétique, il est aussi politique : il met en avant l'idée que l'écoute peut être construction du commun. C'est cette (re)politisation de l'écoute, à travers notamment le travail du commun, que cette communication propose de discuter, car elle est à même

de nous permettre, à nous auditeurs qui subissons le bruit assourdissant du néo-libéralisme, de réagir et peut-être de trouver la force pour résister.

Anne SOURDRIL | FR |

SONATAS. Écouter l'environnement changer, ou comment les perceptions des sons construisent les savoirs écologiques locaux... et scientifiques | SONATAS: Listening to the changing environment, or how sound perceptions build local and scientific ecological knowledge

SONATAS (Listening to the SOund of NATure to understAnd environmental changeS – financés par les LabEx DynamiTe et Driihm 2018-2021) est un ensemble de projets de recherche pluridisciplinaires autour des perceptions des sons de la nature visant à comprendre (i) comment les communautés locales perçoivent leurs paysages et leurs écosystèmes à travers leurs environnements sonores immédiats, cela dans un contexte de fortes mutations des sociétés et de leur environnement; (ii) comment ces populations envisagent l'adaptation aux changements environnementaux; et (iii) ce que nous disent les sons de l'état des écosystèmes et de nos sociétés. Nos projets, mêlant anthropologie, géographie, écologie et bioacoustique, sont situés dans différents terrains contrastés en France (Ile de France, Vosges et Occitanie) et aux Etats-Unis (Arizona). Ces terrains sont confrontés à de multiples changements, notamment le réchauffement climatique, l'urbanisation, les changements agricoles et d'utilisation des terres, l'érosion de la biodiversité. Au travers d'investigations sur nos terrains mêlant enregistrements acoustiques et ethnographie sensorielle (observations participantes, entretiens semi-directifs ou balades commentées), nous cherchons à comprendre comment l'environnement est entendu par les communautés locales et comment les sons contribuent à la construction des diagnostics locaux de changements de l'environnement immédiat. Nous explorons la coexistence, sur un même territoire, de différents types de connaissances écologiques (locaux, experts, scientifiques...) et donc de potentielles variations au sein des perceptions des sons. Cette communication sera pour nous l'occasion de revenir sur des questions de partage ou de décalage entre les définitions des sons partagés (ou pas) entre les différents chercheurs du projet (qu'est-ce que l'anthrophonie par exemple et est-elle un constituant des paysages sonores ou une pollution à supprimer des enregistrements ?), les enjeux méthodologiques et conceptuels que cela pose et qui nous permettent d'avancer sur la conception mutuelle que nous avons des sons.

Catherine SZÁNTÓ | FR |

Sounds of the garden: (Spatial) experiments in listening. The example of Murin-An (Kyoto)

Le jardin peut être considéré comme un art ornemental, un ajout bienvenu mais superflu à notre vie quotidienne. Pourtant, les jardins sont aussi – et ont toujours été – un lieu d'expérimentations – techniques, botaniques, mais aussi spatiales et expérientielles. Dans cet article, je voudrais explorer la question du jardin comme lieu d'expérimentation avec 1) la fabrication du son et 2) l'audition du son, c'est-à-dire la complexité de l'expérience (esthétique) du son. Je vais prendre l'exemple du jardin de Murin-An, à Kyoto. Malgré sa petite taille (3500 m²), le jardin est particulièrement riche en bruitages créés par l'écoulement de l'eau prenant des formes variées. Dans l'expérience du jardin, le son a un double rôle. D'abord statique : il est utilisé comme un moyen de créer des environnements sonores particuliers qui renforcent l'ambiance des différentes scènes créées dans le jardin, avec des références à la fois à l'environnement naturel de la montagne visible au-delà du jardin et à l'image culturellement importante d'un ermitage isolé. Son second rôle est dynamique : il est utilisé comme moyen d'inviter les visiteurs à découvrir l'espace. Tantôt visibles depuis le chemin, tantôt cachés ou partiellement cachés par le relief et la végétation, une variété de caractéristiques sonores participent à l'esthétique « cacher et révéler » du jardin. En créant des appels spatiaux distants (là-bas) qui complètent et articulent l'expérience polysensorielle offerte par un espace donné à un moment donné (ici et maintenant), ils invitent les visiteurs à explorer de manière dynamique (en changeant de position ou en déplaçant le centre d'attention) des espaces qui semblent toujours être perçus de manière incomplète. L'appel à la mémoire (de ce qui était déjà perçu) et à l'imagination (de ce qui pourrait être perçu si une certaine ligne de conduite est prise) participe d'un sens spatial du jardin en constante évolution (sens de l'orientation) qui module et s'étend au-delà de ce qui est réellement perçu. La richesse de la structure spatiale du jardin permet ainsi une variété de scénarios imaginaires et polysensoriels qui peuvent se jouer dans notre perception du jardin au fur et à mesure que nous le parcourons. L'imbrication de l'expérience visuelle et sonore qu'elle offre, son appel conjugué au regard et à l'écoute, en font un exemple pertinent pour explorer le rôle de l'écoute attentive (et forcément active !) dans le développement de nos capacités heuristiques à construire et comprendre les espaces que nous habitons. . (Cette conférence est le développement d'une recherche présentée au 3e Congrès International des Ambiances et d'un atelier sur le paysage sonore tenu à Murin-An en décembre 2019.)

Jean-Paul THIBAUD | FR |

Une écoute atmosphérique des milieux de vie | An atmospheric attunement to lifeworlds

Cette proposition de communication s'inscrit prioritairement dans la thématique 2 « Que pouvons-nous apprendre en écoutant le monde à venir ? », et aussi potentiellement dans la thématique 4 « Des écoutes différentes à travers les formes et les rythmes de la vie ». Il s'agira d'explorer ce que pourrait être une écoute atmosphérique des milieux de vie. Irréductible à une posture d'écoute paysagère, environnementale ou musicale, l'écoute atmosphérique consiste à se rendre sensible aux résonances et aux significances, aux tonalités et aux sonorités, aux formes d'accordages et modes d'insistance des milieux de vie. Elle engage une écoute de l'ordre du flottement et de la distraction, et donne existence aux prégnances diffuses, précaires et discrètes du monde sonore. En s'appuyant sur quelques situations sonores issues de travaux d'enquête, le propos visera à comprendre en quoi l'écoute entretient un rapport fondamental de vulnérabilité au monde. D'une certaine manière, il s'agit d'expérimenter un nouveau régime d'attention qui s'ouvre aux puissances de la vie et à ce qui importe vraiment. L'écoute atmosphérique est une proposition qui se place sous le signe du Phonocène.

Marianne VILLIÈRE | FR |
Alouette, gentille alouette

“Alouette, gentille alouette” est une performance située dans le cadre des “talk” et fait référence à un projet performatif : je me poste avec un micro mais au lieu de parler les chants d’oiseaux disparus de France Métropolitaine sont diffusés. Il s’agit d’attirer l’attention dans le contexte d’un Symposium sur autre chose que la voie humaine _ mais incarnée par elle (et par son mutisme notamment). Il s’agit d’une performance (mais la catégorie n’existe pas...) Ce travail fait référence à une déambulation (collective) sonore de 1heure en espace public urbain, Nancy, France ayant eu lieu en 2019. Lors de cet événement, une fanfare diffusait des sons d’oiseaux disparus de France métropolitaine au lieu de jouer de leurs instruments (cuivres). La seconde pièce sonore est composée d’enregistrements de chants d’oiseaux en voie d’extinction ou classés espèces menacées – telle que l’alouette des champs. Cette fanfare «inouïe» diffuse une musicalité perdue, une douce alerte. Produit dans le cadre du programme de performances Territoire#4 organisé par Openspace (Vincent Verlé) ; le 3 août 2019 à Nancy, Fr. Présentée également lors de la “Noise Parade #3” organisée par le collectif ödI ; le 21 juin 2020 à Mulhouse, Fr.

Chris A. WRIGHT | GB |
Un-Place

Un-place. N’écoutons pas et n’essayons pas d’entendre le moindre son. Au lieu de cela, laissez les sons errer dans notre conscience et emporter avec eux notre imagination. Laissons notre imagination traduire comment le son coule sur nous et voyage avec nous vers un endroit qui n’est pas placé. Un-place a pour objectif d’explorer le son ambiant qui n’est pas écouté, mais qui pénètre spontanément dans nos oreilles. Alors que l’écoute améliore notre rapport au lieu, l’acte ou le non-acte d’entendre crée un espace de possibilité, un non-lieu où les expériences passées se fondent pour devenir le futur imaginatif. Notre rapport à l’écoute bouleverse, il devient un espace qui se place. En n’écoutant pas, mais en entendant, nous nous fondons dans l’espace du temps qui n’appartient à personne, à nulle part. Cela pourrait, à son plus simple, être le temps entre le réveil et le sommeil, où les sons sont entendus mais flottent dans le subconscient comme une zone littorale entre la conscience et le subconscient. Ces idées de non-lieu seront développées à travers des notions de perception et d’imaginaire les liant à des espaces hétérotopiques. Dans ce cadre, je tenterai également d’explorer l’idée d’espace imaginatif à travers la création d’un « chœur » bourdonnant qui devient « communauté » grâce à l’action collective.

Stefano ZORZANELLO | IT |

A different (idea of) rhythm. Towards a grammar and a spectro-morphological solfège of static soundscapes

Dans cette étude, nous essaierons d’appuyer la proposition d’une modalité d’écoute, notamment destinée aux paysages sonores dits « statiques » (ou à évolution non perceptible) basée sur la visualisation interne et implicite de leur espace spectromorphologique (Smalley, 1997). Il ne s’agit pas de soustraire autonomie et spécificité à la dimension de l’écoute, et au domaine de l’acoustique, pour les ramener, en les aplatissant, au niveau de l’expérience de la vision et du « rétinien » (cf. Barbanti 2001). Il s’agit plutôt de donner une pertinence appropriée aux phénomènes de coopération sensorielle dans la construction de la réalité (Giorgetti, 2020), et d’en tirer quelques outils utiles pour l’appréciation, l’étude et l’analyse expérientielle de tels paysages sonores, parfois négligés et “mis en le fond” précisément à cause de cette “texture” caractéristique, par opposition à la “figure au premier plan” typiquement “gestuelle”. Au départ, l’intention est de réévaluer un concept, largement oublié et substantiellement peu investi dans les études architecturales, à savoir celui de simultanéité / synchronicité du rythme spatial, visuel et architectural (voir entre autres MJ Ginzburg, Rhythm in architecture, 1923). Nous entendons affirmer la possibilité d’une conception purement visuelle et spatiale, statique et synchronique du concept de rythme, qui diffère de la conception prédominante diachronique-temporelle du rythme lui-même, typique des arts temporels et en particulier de la musique et de la poésie. Il ne s’agit pas de penser à l’hypothèse d’un rythme “hors du temps” mais à la possibilité d’une manière de se donner du rythme qui se manifeste dans le temps, mais de manière statique et synchronique, plutôt que de manière diachronique, comme lorsque, sous forme d’instantané, on admire l’alternance de clair-obscur dans une colonnade. Ces caractéristiques de simultanéité et de synchronie, bien qu’apparentes, car dues aux processus des saccades oculaires dont la durée est de l’ordre des dixièmes de seconde, précisément en raison des dimensions des quantités temporelles mises en jeu, peuvent être rattachées à la sensation d’instantanéité du “présent psychologique”. En revanche, certaines études d’ethnomusicologie comparée (Etain et Timmers, 2010) montrent de manière assez surprenante comment dans différentes cultures, historiques et contemporaines, la perception de l’axe haut-bas du spectre sonore est conceptualisée et restituée verbalement à travers termes qui présentent une relation sémantique claire avec la sphère visuo-spatiale. Cette découverte permet de tenter de construire une “grammaire” et un solfège du rythme spatio-morphologique du paysage sonore, dans des conditions de stabilité. Enfin, quelques exemples de paysages sonores statiques ou texturaux seront présentés, dans une tentative de les encadrer dans cette grammaire et de les articuler dans un éventuel solfège.

SOUNDWORKS

Daniel BLINKHORN | AU |

valiha

10'00"

valiha valiha tire son nom d'une cithare que j'ai rencontrée dans le petit village de pêcheurs en bord de mer d'Ilfaty, dans le canal du Mozambique à Madagascar. L'instrument est de conception entièrement cylindrique, reflétant le matériau principal à partir duquel il est construit, le bambou. J'ai trouvé l'instrumentalisation de la cithare dans un sens conventionnel particulièrement difficile, j'ai donc décidé d'essayer de libérer son potentiel richement évocateur en transformant 5 gestes simples, pincés et pizzicato en une pièce qui s'étend bien au-delà des limites physiques de la cithare. Ce faisant, l'œuvre évoque les éléments naturels et les énergies ancrées dans les origines du bambou (eau, herbe, vent) et des fils de téléphone recyclés et des câbles de frein de vélo mis au rebut qui sont réutilisés comme des cordes. Des timbres évoquant l'acier, le bambou et le liquide se bousculent et se heurtent parmi les textures balayées par le vent, créant un paysage sonore biomimétique racontant la force vitale de l'instrument lui-même.

[Auditorium du Conservatoire]

Anita CASTELINO, Sherry OSTAPOVITCH | CA |

A Walk-in-Progress featuring: Eva-Lynn Jagoe, Joshua Conn, Imre Szeman, Christopher Alton, Mining Injustice Solidarity Network (MISN), Vanessa Gray, Jamie Magnusson, Max Haiven, and Christopher Smith

7'13"

Le 5 octobre 2019, WalkingLab et le ReImagining Value Action Lab (RIVAL) ont réuni une communauté temporaire d'activistes, d'artistes, d'universitaires et d'autres contre-spéculateurs itinérants dans le quartier financier de Toronto pour partager des connaissances, des idées et des formes de résistance à travers une série de présentations à divers emplacements. A Walk-in-Progress est une réponse sonore à cet événement de marche. Cette composition créative comprend des enregistrements des conférenciers, des interventions et des sons du quartier financier de Toronto réalisés pendant la marche. Une synthèse modulaire relie les enregistrements, documentant la résistance au rôle du Canada dans les industries extractives mondiales et les conséquences du capitalisme financier.

[Auditorium du Conservatoire]

Charlie FOX | CA |

Entophony - Study 9

10'

Mes premières expériences avec l'enregistrement de localisation en son surround multicanal comprenaient une série d'enregistrements dans le parc national des Prairies, au Canada, à l'été 1999. Je suis allé à Grasslands NP avec l'intention d'enregistrer l'appel et la réponse des coyotes à travers le large Frenchman River Valley : les bruits de fond dans la vallée comprenaient des appels d'oiseaux et le bourdonnement subtil d'insectes. Une fois que les nouveaux microphones super sensibles que j'utiliserais dans ces premières expériences étaient prêts pour une écoute, j'ai mis le casque : j'ai été soudainement plongé dans un monde d'interactions sonores tumultueuses entre des multitudes d'insectes. Ces premiers enregistrements n'avaient une résolution que dans la plage de l'audition humaine. Cependant, en regardant les représentations graphiques des formes d'onde des sons enregistrés, il était à noter que les niveaux sonores des insectes restaient stables, jusqu'au point de coupure de la fréquence la plus élevée de l'enregistreur de sons. L'enregistrement à plus haute résolution qui viendrait quelques années plus tard a permis d'explorer les sons au-delà de ce « mur de briques ». Au début de l'été 2006, une série d'enregistrements sonores surround multicanaux a été réalisée à partir de sons d'insectes dans des parcelles de la prairie naturelle et ininterrompue de la Saskatchewan, du Canada des Dirt Hills (région d'Avonlea) et de la Big Muddy. Ces enregistrements plus récents auraient une résolution qui inclurait des sons ultrasonores - des sons à haute fréquence au-delà de la portée de l'audition humaine, jusqu'à 50 kHz (cinquante mille cycles par seconde). En studio, les bruits d'insectes étaient isolés de tous les autres bruits (oiseaux, coyotes, machines agricoles, survols d'avions, etc.). Ensuite, les sons créés par les insectes à portée d'audition humaine ont été éliminés : seuls leurs sons ultrasonores sont restés. Ces sons spécifiques ont ensuite été réduits (-2 octaves à -5 octaves) dans la gamme de l'audition humaine, ce qui a rendu les sons joués à une vitesse 2 à 5 fois plus lente, mais maintenant audibles pour vous et moi. Vous entendrez des sons qui semblent familiers comme les sons des insectes des prairies. D'autres sons sont assez uniques – aussi étranges qu'ils puissent paraître, aucun n'est artificiellement modifié, à l'exception du changement de hauteur. Le décalage vers le bas des enregistrements multicanaux augmente également l'espace perçu entre chaque insecte, donnant un aperçu plus large des nombreuses sources différentes de ces sons uniques. Dès ce premier moment de découverte en 1999, en écoutant le monde occupé des insectes des prairies, je me suis souvenu du pulser et de l'activité des environnements urbains humains. Ce travail devient une synthèse des sons des insectes avec une représentation de l'environnement vécu de l'humanité, réfléchissant sur les aspects de complexité, de similitude et de variance existant entre les activités des créatures vivantes qui mènent leur vie sur notre humble planète.

[Auditorium du Conservatoire]

Hubert GENDRON-BLAIS, DEVENIR-ENSEMBLE | CA | **Résonances manifestes**

Montréal, mai 2015 : une manifestation passe sous le viaduc Berri, dont les murs amplifient les clameurs de la foule, une incitation à montrer son intensité sonore générant une force vibratoire qui se fera sentir longtemps après la marche. Ce moment singulier, qui illustre la manière dont des éléments non vivants peuvent contribuer aux ambiances des actions collectives, a inspiré le troisième mouvement de Résonances manifestes, une pièce musicale composée à partir d'une partition sonore composée d'enregistrements de terrain de diverses manifestations autonomes qui ont secoué les rues de Montréal au cours des dernières années. La pièce peut être comprise comme une étude sonore sur la façon dont les sons ambiants peuvent participer activement au gain de consistance des moments de communauté et comment certains processus musicaux peuvent orienter l'expérimentation de nouvelles façons de se rassembler dans l'événement. Résonances manifeste est l'expression musicale d'un projet de recherche-création au confluent de la philosophie, de la musique et de la politique, visant à comprendre comment le son et la musique contribuent à la (trans) formation des communautés affectives, ces communautés en mouvement qui ne reposent pas sur des identités préétablies ou des intérêts partagés, mais sont mues par l'intensité et la densité des affects qui circulent entre elles. Le processus de recherche-création à la base de la pièce a impliqué une étude sonore sur les écologies acoustiques des manifestations, la composition d'une partition sonore exprimant différentes tonalités affectives de ces événements, et l'organisation d'une série d'ateliers de formation sur la perception collective des sons. Ces expérimentations, qui abordent des questions esthétiques, sociales et environnementales, montrent comment une perspective écologique peut offrir de nouvelles compréhensions des communautés affectives, alors comprises comme le devenir commun des multiples corps (vivants ou non, humains ou non) pris dans un champ intensif de résonance affective. Cette proposition peut être actualisée de deux manières différentes, en fonction de l'évolution de la situation en termes de santé publique et des financements disponibles : 1) une représentation en direct de quelques mouvements de Résonances manifeste par quelques membres du Devenir-ensemble, l'ensemble musical de Montréal interprétant la pièce; 2) une présentation déployant les inspirations théoriques et certaines des interventions techniques impliquées dans le processus de recherche-création de la pièce. Tout format hybride entremêlant l'exécution des mouvements de la pièce et de brèves présentations et/ou discussion avec le public peut également être envisagé.

[Auditorium du Conservatoire]

Joshua GROFFMAN | US | **Dialogue-Duet-Monologue**

Dialogue—Duo—Monologue est une œuvre pour instrument, paysage sonore et électronique en direct. La pièce découle de certaines tensions intellectuelles que j'ai trouvées au cœur de mon rapport à la musique et au son. Au premier rang de celles-ci se trouve une tendance à entendre instinctivement la musique comme un « remplissage » d'un vide. En fait, le son musical est un ajout, voire un « recouvrement » du paysage sonore préexistant. Je crois que cette position innée de ma part est liée à une tendance similaire à assimiler « son » à « humain » et à entendre « silence » dans un paysage sonore lorsque les sons humains sont absents. Autre tension : le rôle de la technologie dans les études de paysages sonores. J'ai fréquemment déployé des technologies d'enregistrement et de son dans l'espoir qu'elles puissent créer une image non médiatisée de son naturel. Je parle de paysages sonores « d'enregistrement », qui me permettront en quelque sorte de capturer, ou de conserver, des sons naturels qui sont eux-mêmes exempts d'éléments électroniques (et/ou humains). Je pense en termes binaires : à des espaces extérieurs ou « naturels » comme idéalement vierges et exempts de sons basés sur des machines, tandis que les espaces intérieurs sont la provenance de la technologie, du son informatique. En réfléchissant à cette pièce, je me suis demandé : quel rôle pourrait-il y avoir pour le son généré par ordinateur dans une performance extérieure basée sur un paysage sonore ? En trois sections, cette pièce aborde ces tensions. Le paysage sonore où la pièce est jouée est, bien sûr, quelque peu imprécis et aléatoire, ses caractéristiques étant basées sur le lieu de la représentation, l'heure de la journée, les organismes présents. Néanmoins, ça SONNE : l'instrumentiste procède comme un ajout, un recouvrement, du paysage sonore déjà présent. L'électronique en direct, fonctionnant indépendamment, pilotée par des algorithmes préprogrammés dans Max/MSP, ajoute un autre type de paysage sonore, qui trouve son origine dans les gestes inspirés du paysage sonore de l'interprète mais qui évoluent pour déplacer et couvrir ce paysage sonore, avant de s'évaporer et de découvrir le paysage sonore une fois de plus. Dans la première section, basée sur l'idée de Pauline Oliveros d'un « dialogue environnemental », l'interprète écoute ; il peut réagir ou renforcer certains aspects du paysage sonore, mais permet surtout au paysage sonore de s'exprimer. Dans la deuxième section, la performance devient plus explicitement musicale. L'interprète s'appuie sur des idées musicales suggérées par le paysage sonore. Pendant ce temps, l'ordinateur traite et modifie les gestes de l'interprète ; il a également commencé à « écouter » et à enregistrer, à intervalles réguliers, des aspects de la musique de l'interprète. Dans la troisième section, l'interprète s'interrompt ; un script informatique automatisé prend le matériel préenregistré de la section précédente et le présente sous une forme dense et traitée qui recouvre presque complètement le paysage sonore existant. Dialogue—Duo—Monologue est ouvert. Au fur et à mesure que la texture de l'ordinateur se relâche et disparaît, le paysage sonore réapparaît et le cycle peut recommencer à votre guise.

[Hall d'entrée de l'École de la Nature et du Paysage]

David KAMP | DE | **MIMICRY** 11'00"

La biodiversité mondiale est en déclin constant. En raison de la crise climatique actuelle, les habitats naturels ont tendance à devenir de plus en plus silencieux. Un jour, il ne restera peut-être plus que le silence. La composition sonore spatiale multicanal de David Kamp Mimicry simule un paysage sonore artificiel de centaines de créatures imaginaires ; chaque son de créature a été conçu à

partir de zéro à l'aide d'instruments de musique et de synthèse sonore numérique. Combinés, les appels et les articulations de ces créatures individuelles se transforment en chœurs massifs, imitant les caractéristiques sonores denses et en constante évolution des environnements bio-divers tels que les forêts tropicales du monde. <https://www.studiokamp.com/mimicry/>

[Auditorium du Conservatoire]

Panayiotis KOKORAS | US |

Qualia

9'40"

Qualia (2017) durée 9min40 a été composée aux studios CEMI - Center for Experimental Music and Intermedia à l'Université de North Texas en 2017. La composition explore l'expérience de la musique, de la perception à la sensation; le processus physique au cours duquel nos organes sensoriels - ceux impliqués dans le son, la tactilité et la vision en particulier - répondent à des stimuli sonores organisés musicalement. Grâce à cette connexion profonde, le son, l'espace et le public sont tous engagés dans une expérience multidimensionnelle. Le mouvement et le sens hérité dans les sons ne sont pas déconnectés des sons et ne sont pas la raison des sons, mais sont tout à fait le son. L'énergie, le mouvement et le timbre ne font plus qu'un ; l'identification de la source sonore, la devinette des causes, les énergies sonores, le décodage des gestes et les connotations extra-musicales ne sont pas indépendants du son, mais sont des composants internes vitales de celui-ci. Les Qualia sont censées être des instances individuelles d'expérience subjective et consciente. La sensation d'avoir des états mentaux tels qu'entendre des fréquences au seuil inférieur de l'audition humaine ou un son perçant, entendre une note Sib d'un klaxon de navire, ainsi que la granularité d'un son enregistré. C'est une exploration du temps et de l'espace, interne et universel. Dans Qualia, je ne vis pas la mémoire musicale comme une séquence d'instances mais comme une plénitude sensorielle qui dure toute la durée de la pièce. L'expérience du son lui-même n'est pas séquentielle ; il contourne le passé ou le futur ; le temps devient une seule unité omniprésente. Dans cet état de conscience, le temps se dissout. Les molécules d'air vibrantes des haut-parleurs, les reflets dans l'espace physique et le public sont le son.

[Auditorium du Conservatoire]

Marinos KOUTSOMICHALIS | CY |

Audio excerpts from Säk vitt ok vitt of veröld hverja

7'46"

Extraits audio du projet Säk vitt ok vitt of veröld hverja, pivotant sur une exploration à plusieurs niveaux du paysage nordique et des propres (dé)fabrications personnelles de l'artiste et des réponses créatives à celui-ci, en termes de photographie, de vidéo/ enregistrements audio de divers phénomènes acoustiques, électromagnétiques, géophysiques et anthropologiques, texte, pierres, fruits de mer et sonification/visualisation scientifique de données concernant la consommation d'énergie, les changements climatiques, l'activité sismique, la migration des poissons et la répartition spatiale de la population marine. Les extraits audio présentés concernent l'ambiance du port des îles Féroé, les enregistrements sous-marins de moteurs de bateaux et de vocalisations de baleines dans la mer du Groenland, l'activité géophysique des geysers islandais et les sonifications de données liées aux économies de CO2 dues à la production d'énergie géothermique en Islande.

[Auditorium du Conservatoire]

Federico MARTUSCIELLO | IT |

Studio II: sui silenzi sonori d'Abruzzo

8'00"

Etude I : sur les paysages sonores des Abruzzes et Studio II : sur les silences sonores des Abruzzes forment un cycle de pièces consacrées aux problèmes de la représentation du paysage sonore, aux thèmes écologiques connexes et à la formulation de pratiques compositionnelles et créatives informées pour eux. Alors qu'en Studio I je me suis concentré sur les sons anthropiques qui ne permettent pas de percevoir le paysage sans nuisance sonore, au Studio II je me suis concentré sur les questions relatives à l'espace et au silence. A partir d'une enquête préliminaire, j'ai pu vérifier que dans certaines zones de la région des Abruzzes il est encore possible de trouver ce qu'on appelle le silence par rapport aux sources sonores anthropiques pour un intervalle de temps de sélection d'au moins 5 minutes et pour des intervalles encore plus longs supérieurs au 15 minutes. La pièce est présentée comme une séquence d'extraits environnementaux des véritables silences anthropiques en alternance avec des pauses de silence dans l'espace de la performance. Le montage permet à l'auditeur d'entrer et de sortir de deux contextes acoustiques différents sur la base de choix structurels sensibles à la perception. A partir du rapport entre les phonographies du silence anthropique et le silence apparent qui divise les séquences, une comparaison est donc établie entre l'écoute du paysage extérieur et celle à l'intérieur de la salle de reproduction. Ainsi, l'auditeur n'est plus un « récepteur » au bout d'un canal de communication, mais devient au contraire un déterminant actif. Les enregistrements ont été effectués entre août 2019 et mars 2020 avec des cycles continus entre un minimum de vingt minutes et un maximum de deux heures continues, dans trois tranches horaires différentes de la journée (matin, après-midi, soir) pendant plusieurs jours dans des conditions climatiques différentes, afin de collecter un maximum de données acoustiques. Chaque élément du travail - tels que la sélection des zones de prise de son en fonction de la distance des centres résidentiels, la stratégie de prise de son en extérieur qui imite la directionnalité des oreillettes, l'organisation du matériel sur la base de principes psychoacoustiques, les choix de timbres, la mesure de la valeur de la pression dans le champ de diffusion, etc. - a été abordée dans une tentative de garder des contenus cohérents et intacts de l'expérience auditive appartenant à l'expérience commune. J'ai essayé de penser le son non pas comme quelque chose qui est transmis de l'environnement à l'auditeur mais comme une médiation ou une création de relations entre

l'auditeur et l'environnement à travers l'utilisation du silence et de paramètres perceptuels sensibles dans un espace de diffusion et une écoute configurée électroacoustiquement.

[Auditorium du Conservatoire]

Isabelle de MULLENHEIM | FR |

Ville murmurée

Il y a trois mouvements possibles lorsque l'on fait une prise de son: être immobile face au paysage, entrer dans le paysage ou se l'approprier pleinement. De par ma formation, je me suis souvent positionnée devant l'environnement, mon corps et l'enregistreur comme point d'écoute, transparents, inaudibles. Et même si l'écoute active est extrêmement physique, le corps reste absent au profit de ce qui se passe autour. Petit à petit, je me suis rendue compte du besoin que j'avais de m'inclure dans mes sons, que ce soit par le montage ou par les performances, j'ai eu le désir de participer à l'évènement, d'entrer en résonance avec ces paysages si familiers à force d'écoute. Pour ce projet, je veux savoir quelle intimité peut se créer avec le paysage urbain. Ce dernier est abrupt, il est composé essentiellement d'éléments que l'on entend plus ou plus communément qu'on ne veut plus entendre. On y déambule vite, sans s'attarder vraiment, en écoutant le moins possible. L'enregistrement, pour cette composition, devient au contraire le lieu de la relation que je peux expérimenter avec la ville, afin d'en dégager la poésie qu'elle recèle. Je veux m'attarder dans une rue, un parc afin de trouver ce que je peux avoir en commun. Les prises de sons seront effectuées en quadriphonie. L'espace de circulation entre ce que j'entends et ma réponse, sera plus large et offrira plus de possibilités d'expression, de mouvement. La diffusion sera idéalement réalisée à l'extérieur, ainsi la composition sera enrichie par l'environnement immédiat.

[Cour du Conservatoire]

Sherry OSTAPOVITCH | CA |

In a Queer Time and Space

16'00"

In a Queer Time and Space est une collection d'œuvres sonores en cours qui assemble des voix, des lieux, des souvenirs et des abstractions acoustiques tout en étant aux prises avec l'impermanence et la fluidité des géographies queer. Il s'engage dans l'espace à travers et au-delà des résonances et des réverbérations des architectures, mettant en avant les histoires, les sons et les relations qui forment l'espace social et politique queer-féministe. Des conversations avec des membres de la communauté queer de Londres ont été jouées et réenregistrées dans les bâtiments caveaux d'une cimenterie-centre d'art en activité en Allemagne de l'Est, reprenant les couches résonantes et réverbérantes de l'architecture industrielle. Cela s'est produit lors d'une résidence d'arts sonores pour les femmes et les personnes LGBTQI au cours de laquelle ces enregistrements et de nombreux autres ont été réalisés à l'aide de techniques surround, enregistrant les murs et les surfaces de la cimenterie, du centre d'art, ainsi que la vie collective et les activités créatives en cours de production du collectif queer. L'auditeur expérimente les articulations de l'espace et du temps queer à travers la lecture de l'œuvre dans une diffusion 3D à 360 degrés utilisant la technologie ambisonique.

[Auditorium du Conservatoire]

Moumita ROY | IN |

Tales from Home

9'38"

'Tales from Home' est une série continue d'explorations sonores de l'artiste concernant l'acte d'écouter chez elle. Les travaux ont été initiés pendant le confinement du covid 19 en Inde. La nouvelle normalité étant définie par l'isolement à la maison, cette série dépeint le flux constant d'une myriade d'émotions de l'artiste à travers les compositions. L'acte d'écouter n'est pas seulement un voyage extérieur, c'est aussi un voyage intérieur. Les compositions traversent la peur, la fantaisie, la frustration, l'imagination et la réalité des temps incertains - toutes provenant des confins de sa chambre. Note de l'artiste : Vivant en Inde, je suis très conscient de mon privilège d'avoir une maison sûre et d'avoir accès aux ressources en temps de pandémie. Pendant longtemps, je me suis senti coupable d'enregistrer et de documenter les sons autour de moi, car l'acte me paraissait anodin comparé à la dépossession d'innombrables travailleurs migrants et de leurs familles pendant le confinement. J'ai commencé cette série comme une quête personnelle, pour donner un sens au monde dystopique qui l'entoure à partir des fragments du paysage sonore de la vie quotidienne. Alors que je termine une décennie dans mon parcours d'apprentissage de l'écoute, de la création sonore et de la recherche, mes différentes sensibilités d'artiste, de professionnelle et de femme en quête de sens trouvent ici une convergence.

[Auditorium du Conservatoire]

Nadine SCHÜTZ (((Echora))) | CH / FR |

Plage de la Défense #1-2

7'51" - 9'06"

L'espace et le lieu se déchiffrent comme on déchiffre une partition. Cette démarche guide mon travail sonore en général mais se prolonge de manière particulièrement rhizomatique tout au long du projet sur le parvis de La Défense, dont est issue cette présente pièce. Elle fait partie d'une série de compositions évolutives, qui expérimentent la conception et la composition avec des échos ou des signatures acoustiques de pièces, toujours liées à leur lieu d'origine tout en développant leur autonomie en tant qu'œuvre acousmatique. "Plage de la Défense #1" se concentre sur l'exploitation compositionnelle des réponses impulsives directionnelles

HOA enregistrées in situ pour créer des scènes auditives virtuelles et proposer ainsi une réinterprétation poétique de l'environnement sonore existant. La combinaison des différentes mesures basées sur différentes positions de la source et du microphone définit le registre spatial de ces scènes imaginaires. En extrayant les caractéristiques spatio-temporelles et spectrales des mêmes empreintes acoustiques, "Plage de la Défense #2" leur a permis de structurer une orchestration spatiale et tonale, plus abstraite mais toujours empreinte de l'esprit acoustique du lieu. L'espace acoustique devient ainsi un véritable instrument de composition.
[Auditorium du Conservatoire]

Andrea TAROPPI | IT |
the unheard answer
6'10"

Fortement inspiré de The Unanswered Question de Charles Ives, presque une relecture (remake), il en suit la durée et la structure. Trois éléments sonores sont présents : un 1) fond constitué de sons d'oiseaux lointains, plus ou moins manipulés, totalement indépendantes des activités humaines représentées ici par 2) des apparitions de mélanges d'échantillons sonores courts (portes qui se ferment, klaxons, cloches etc.) juxtaposés frénétiquement et peu concluants dans leur hystérie. Celles-ci alternent avec 3) les réponses ou peut-être les interventions moqueuses des corbeaux. Tous les sons ont été enregistrés entre mars et juin 2020 à partir d'un seul endroit, ma maison.

[Auditorium du Conservatoire]

Juan Carlos VASQUEZ | US |
Mono no Aware
5'21"

"Mono No Aware" est un concept japonais qui fait référence à une compréhension nostalgique de la nature transitoire des choses. Dans cette pièce, un voyageur en train au Japon entreprend un voyage mental dans des fragments de souvenirs passés, qui se déforment et se chevauchent inévitablement. Concernant sa composition, « Mono No Aware » met en pratique une technique que le compositeur a dénommée « klangfarbensampling », ou la distribution d'une ligne timbrale « mélodique » composée d'enregistrements fragmentés juxtaposés à des couches texturales sonores. La mélodie distribuée est en elle-même un bref résumé de la pièce nichée dans la première section, dépeignant une approche non linéaire du temps. Les enregistrements de terrain utilisés dans cette pièce ont été effectués au Japon par le compositeur dans les villes de Tokyo, Osaka et Kyoto en novembre 2019. La pièce a été composée pendant le confinement aux États-Unis entre les mois de mars et juin 2020.

[Auditorium du Conservatoire]

INSTALLATIONS

Romain BARTHÉLÉMY, Mathieu GHEZZI | FR |
Trajectoires

Trajectoires est une installation sonore qui explore les évolutions du paysage de la forêt jurassienne. Composée de sons collectés in situ, de haut-parleurs de récupération et d'un entrelac de tasseaux de bois, il s'agit d'un dispositif d'écoute multicanal qui interroge les effets du changement climatique sur les paysages sonores d'un village de moyenne montagne. La démarche s'inspire du travail de Bernie Krause et son concept de biophonie qui caractérise un processus d'auto-orchestration des environnements naturels où chaque espèce occupe une niche acoustique spécifique afin de communiquer avec ses pairs. Elles produisent ainsi un paysage sonore complexe, à la fois spontané et hautement organisé, qui occupe une part importante du spectre audible et fonctionne à la manière d'une composition musicale. Trajectoires agit comme un opérateur de dérégulation de cette organisation, où les espèces migrent à l'intérieur du spectre sonore par le biais de long glissandi qui introduisent irrégularités et anomalies dans les paysages sonores. L'utilisation de glissandi comme procédés de transformation musicale s'appuie sur les découvertes de biologistes ayant observé que certains oiseaux, face à l'évolution de leur milieu, notamment les sons humains, adaptent leurs chants en modifiant leur hauteur, leur volume et leur structure. A travers l'amplification de ces procédés et leur application à un large éventail de sons collectés dans la forêt, de nouveaux environnements sonores apparaissent, évoquant des paysages lointains, des forêts primaires, des ambiances aquatiques, des atmosphères industrielles, qui suscitent une interrogation sur la stabilité de nos paysages. L'application progressive des modifications fait passer insensiblement d'un univers à un autre sans qu'il soit tout à fait possible de détecter le point de bascule entre réalité et illusion, entre la familiarité du paysage d'origine et l'étrangeté de paysages sonores venus d'ailleurs. Trajectoires a été créée par Romain Barthélémy et Mathieu Ghezzi durant une résidence artistique proposée par le Parc Naturel Régional du Haut-Jura dans le village de La Pesse entre 2019 et 2020. L'installation a fait l'objet d'une exposition à La Pesse en septembre 2020 et à La fraternelle - Maison du Peuple de Saint-Claude en octobre 2020.

[École de la Nature et du Paysage]

**Mechi CENA, Francesco MICHI, Maurizio MONTINI | IT |
Orizzonti | Horizons**

Dans notre monde, ce qui nous permet de voir notre vie comme un déroulement (plus ou moins) régulier, ce qui nous permet de planifier, d'avoir des attentes, ainsi que de percevoir ce qui s'est passé et de savoir puisque c'est passé, c'est l'idée que nous avons le temps. L'écoute, ainsi que l'émission et la transmission du son, se développent dans le temps. Nous n'avons pas d'instantané d'un son, car un son, pour sa perception complète, et donc pour avoir sa propre reconnaissabilité, pour avoir un sens, ou une signification, a besoin de notre temps. Le lien entre le son et le temps est donc indissoluble. D'autre part, de la physique, nous savons que le temps n'existe pas, ou plutôt, il n'existe pas à un niveau fondamental (C. Rovelli), c'est notre construction, nous l'avons donc "inventé". On marche sur un terrain miné celle-ci ce sont des choses pour les physiciens : comment douter de notre expérience du temps, qui est peut-être l'émotion la plus importante de notre vie, qui se développe aussi dans notre temps perçu... en effet on peut dire que la fin de la vie est la fin de la perception du temps... Tout cela semble impossible Mais il est fascinant de penser à des perceptions possibles du temps qui sont différentes de la nôtre (mais qui ne sont peut-être pas si différentes) : le son peut servir de « test décisif » pour les rendre explicites. Orizzonte est une entaille qui s'ouvre vers l'écoute d'un autre monde : nous l'écoutons et percevons le passage du temps « au-delà » comme différent de celui « de ce côté-ci » : nous le percevons à travers l'ouïe. Le son, nous le savons, il se repose sur le temps, par celui-ci il est porté et dans le temps il se raconte. Comment vont nous apparaître les sons apportés par des temps qui s'écoulaient un peu différents du nôtre ? Il existe de nombreux mondes qui pourraient différer du nôtre jusque dans les moindres détails, et nous pourrions imaginer un nombre difficile à écrire en appliquant la combinatoire. Un multivers sonore qui nous surprendrait sûrement en falsifiant notre perception de la continuité. L'une de ces possibilités est, par exemple, celle du retard, où la continuité d'un événement dû à un phénomène physique qui nous est inconnu, s'interrompt, il trébuche... puis recommence, ou celle d'un temps qui est suspendu, ou qui coule de manière non constante ORIZZONTI est une installation minimale : dans une pièce éventuellement vide et faiblement éclairée ou obscurcie, quatre haut-parleurs placés devant nous permettent d'écouter le monde au-delà de l'horizon. De notre point d'écoute, nous percevons les sons de l'environnement, des passages d'objets, de voix, d'animaux, de machines, qui peuplent ce monde, les mêmes choses que nous percevons tous les jours, toutes normales, connues. Mais lentement, quelque chose change dans chaque micro-cellule du matériau sonore. Il trébuche, par exemple, un « retard » ; ce qu'on s'attendait à entendre est en retard, n'arrive pas ou se déforme. Et ce microcosme quotidien se décompose, devient indéchiffrable.

[École de la Nature et du Paysage]

**Denis CHARTIER | FR |
L'Assemblée**

L'installation consistera à installer un cercle de ceps de vignes (arrachés suite à des maladies cryptogamiques les ayant tués). Ces ceps sont plantés sur des supports en acier donnant l'impression qu'ils flottent dans l'air à hauteur de tête d'un adulte humain debout. On entrera dans ce cercle "sacré" pour y écouter une composition sonore immersive de 20 minutes (Origins) composée à partir de sons enregistrés chez des vigneronnes en vins naturels de la vallée du Beuvron et du Cher, non loin de Blois (dans le cadre d'une recherche-création menée avec le collectif vin.vivants en 2017-2018). Créée à partir d'enregistrements de son de levures dans les cuves, de paysages sonores des champs à la cave, de chants, cette pièce et ce dispositif a pour objectif de rendre sensible les relations aux vivants complexes mais très spécifiques des vigneronnes en vin naturel, et de rendre perceptible ces relations qui dessinent les contours d'une sortie de la plantation et d'une réponse à la catastrophe écologique.

[École de la Nature et du Paysage]

**Giuseppe GAVAZZA | IT |
Il giardino delle voci nascoste | The garden of hidden voices**

Le jardin des voix cachées. Dans un espace ouvert, caché parmi les plantes du jardin, j'installerai quelques dizaines d'enceintes de poche qui diffuseront des voix étranges (sons artificiels créés avec le programme de synthèse de modélisation physique Genesis) qui résonneront comme animaux bizarres, signaux cryptiques des mondes extérieurs, instruments de musique inhabituels, voix inintelligibles,... Le même orchestre de haut-parleurs de poche pourrait être utilisé dans une installation spécifique au site et à la situation qui sera réalisé - dans un lieu à choisir - suivant une partition collective sur la base d'enregistrements audio réalisés pendant le Symposium.

[Jardins de l'École d'Art]

**Jimmy G. GELLI | IT |
RADIOS APPEAR**

Le projet que je propose à la commission, s'intitule Radios Appear. Il s'agit d'une installation sonore composée de 200 radios. Ici, je vais brièvement tenter d'expliquer la manière dont cette communauté existe en tant que collectif, en tant que réalité, et comment ces unités individuelles concourent à donner vie et forme à cette réalité. Chaque radio est syntonisée sur une station différente, émettant sur la FM locale. Automatiquement, cela signifie que, dans leur ensemble, les appareils reproduisent en temps réel l'intégralité du son produit par la bande FM. Ainsi, tout le son FM d'un espace géographique donné est exposé simultanément. Cette masse sonore - si hétérogène - est modulée en réglant le volume de chaque radio à peine au-dessus du niveau audible. Le son de l'installation acquiert de la texture grâce au nombre de sujets agissant simultanément : c'est le critère de la masse critique. Le faible volume sonore des appareils - presque assourdis - permet à Radios Appear de construire un flux sonore éthéré et panoramique - très lyrique - peu bruyant comme on pourrait s'y attendre en présence d'une exposition simultanée à une telle quantité de fréquences sonores. Sorte

de tapisserie qui s'explique par un chant lointain, informe, au sein duquel le principe figure/fond disparaît totalement, perdant toute référence, toute nécessité d'affirmation, toute prétention à diriger. Ici, toute tentative de faire émerger des éléments hiérarchisés, des individualités, se résorbe immédiatement dans la multitude et l'impersonnel comme somme de tous les personnels.

[École de la Nature et du Paysage]

Jacek SMOLICKI | SE |

Intertidal Room - a Soundwalk through Timescapes of Vancouver Coastline

Intertidal Room est une composition-soundwalk adaptée au site qui explore comment l'enchevêtrement des processus historiques, environnementaux et culturels sur le rivage du parc Stanley à Vancouver s'est reflété dans ses paysages sonores. Cela fait partie de mes recherches postdoctorales sur le passé, le présent et l'avenir du soundwalking et de l'enregistrement de terrain dans le contexte des humanités environnementales, des arts post-numériques et de la philosophie de la technologie. Intertidal Room est une composition multicouche spécialement conçue pour être écoutée à un endroit spécifique (le long du rivage du parc Stanley) et à un moment précis (marée basse). En plus d'être disponible via plusieurs promenades collectives à marée basse, après sa première en octobre 2020, la promenade sonore était disponible en direct sur un site Web dédié. Le streaming était synchronisé avec les marées basses dans la région de Vancouver. Mon plan initial était d'attirer l'attention sur les espèces intertidales autour du parc Stanley et d'explorer comment la compréhension de leurs capacités d'adaptation peut nous aider, nous les humains, à remettre en question notre tendance à la croissance linéaire et à l'expansion constante. Cependant, grâce à mes conversations avec les guides autochtones du parc, j'ai réalisé l'importance des zones intertidales et plus largement l'importance de l'organisation cyclique du temps dans les modes de vie des communautés des Premières Nations de la côte du Pacifique. Leur dépendance à l'égard des modèles de marée a été fortement perturbée par l'expansion coloniale et les nouveaux régimes disciplinaires auxquels la terre, son espèce humaine et autre qu'humaine ont été soumises. Il est devenu évident que pour étudier le dynamisme sonore des zones intertidales - son état historique et présent tel qu'exprimé dans leurs paysages sonores - il était nécessaire d'examiner l'impact colonial sur ces zones et leurs acteurs. Dans sa structure de composition, Intertidal Room consiste en plusieurs techniques narratives (historiques, mythologiques et ethnographiques sensorielles) et une série de compositions de paysages sonores, résultat de sessions d'enregistrement sur le terrain entreprises à l'été 2020. Elle s'appuie également sur des matériaux sélectionnés dans les archives de WSP. Il les place dans de nouveaux contextes critiques : environnemental, en évoquant l'extractivisme des ressources naturelles de la région, et post-colonial, en indiquant comment l'injustice sociale et l'héritage colonial sont encore brodés dans le tissu social et donc les paysages sonores du lieu en question. De plus, la composition comprend une porosité intentionnelle, des lacunes et des pauses qui, à divers moments, permettent aux paysages sonores des lieux que l'auditeur traverse de s'infiltrer, de résonner ou de se dissoner avec le matériel préenregistré. Pour Unheard Landscapes, j'aimerais proposer Intertidal Room sous la forme d'une promenade sonore à travers des éléments spatialement distribués de la composition originale. Les auditeurs seront invités à parcourir plusieurs chapitres de la composition tout en écoutant des parties du récit avec leurs écouteurs. Le récit parlé fonctionnera comme un fil qui entrelace les scènes et les contextualise.

[Cour du Conservatoire / Fondation du Doute]

Willy VAN BUGGENHOUT | BE |

Horror vacui

Titre -Horror vacui (26' en répétition sans fin). Le son comme expérience directe - le son conscience universelle et immédiate - le son est - comme nous sommes - présent dans le temps présent - simultanément avec nous-mêmes - un objet dans l'espace-temps. Lignes directrices pour la mise en place de cette installation : - Emplacement de l'installation Horror vacui : Corbeille nord EdP afin qu'elle se fonde avec les sons naturels de la salle comme les bruits du feu dans une cheminée ou les bruits extérieurs. Le volume est suffisamment bas à mélanger avec les sons existants mais suffisamment haut pour pouvoir entendre toute la gamme (complexe) du paysage sonore - aussi égal que possible des aigus aux graves-. Pour qu'il ne soit pas clair pour le passant quels sons proviennent de l'installation et lesquels sont les sons ambiants naturels la solution pourrait être de placer les haut-parleurs éloignés les uns des autres et non directement visibles (si possible !), chaque HP doit être installé de manière à ce qu'ils pointent dans la direction opposée afin que le son soit diffusé dans toute la salle et non directement projeté.

[École de la Nature et du Paysage]

Vincent VOILLAT, Tristan TRÉMEAU | FR |

Le vent tourne

École supérieure d'art et de design TALM-Tours Le vent tourne Installation sonore en extérieur. 8 étudiants de l'école supérieure d'art et de design TALM Tours viendront transformer et moduler leurs productions aux contact des échanges et des idées partagées lors du symposium. Cette matière originelle se sera construite à partir du travail entamé lors de l'atelier de recherche et de création sculpture-son-espace, comme une traduction sonore d'un paysage intérieur troublé par l'écho des crises actuelles. Pour la restitution, un dispositif d'écoute immersif en double stéréo permettant de modifier la spatialisation en temps réel sera installé à l'extérieur. La matière sonore finale réalisée par les étudiants sera teintée par la forte présence de la voix qui se fera la messagère de poésies, de récits imaginaires, de témoignages, de théories spéculatives, parfois interrompue par de la pure matière sonore venant jouer et vibrer avec l'espace environnant. Il est important que le dispositif d'écoute soit à l'extérieur comme pour contrer cette idée de l'enfermement permettant également la libre circulation des auditeurs. Le matériel et la totalité du dispositif de diffusion sera prêté et transporté par l'école d'art.

[École de la Nature et du Paysage]

Stefano ZORZANELLO | IT | Crossing the forest that crosses me

A travers la forêt qui me traverse. Le projet est configuré comme un studio et une installation sonore inter-domaines (cross-domain). Chaque jour et dans chaque espace, nous sommes traversés par des flux d'ondes électromagnétiques, et à notre tour nous nous trouvons constamment à traverser des champs électromagnétiques de différents types et intensités. En un certain sens, nous sommes dans la condition de celui qui traverse une forêt de signaux tandis que les signaux eux-mêmes nous frappent et nous traversent. C'est un paysage insensible (invisible, inaudible, inodore, insipide, intangible) dans la plupart de ses manifestations. Le projet vise à sonifier cette condition de croisement réciproque et la mobilité des données associées aux variations du champ électromagnétique. L'installation sonore sera basée sur la transformation de telles données en événements sonores grâce à des algorithmes de synthèse sonore convenablement programmés et modulés par le comportement des données. Le procédé décrit jusqu'ici est de type unidirectionnel et interdominal car il passe d'une analyse qui se déroule dans le domaine du champ électromagnétique à une sonification, donc à l'utilisation d'actionneurs dans le champ acoustique. Notre intention est de développer la bidirectionnalité du processus, réalisant ainsi également le chemin inverse, d'une analyse des données acoustiques (intensité et lecture spectrale) à la production (à travers les actionneurs relatifs) d'ondes électromagnétiques convenablement remodelées. La réalisation d'un chemin bidirectionnel, c'est-à-dire dans lequel la sortie influence l'entrée du processus, établit un véritable cercle d'informations - qui se transforme sans s'arrêter, générant de nouveaux signaux jusqu'à la fin du processus - donnant ainsi lieu à des comportements. Ce processus, typique des machines homéostatiques, des relations autopoïétiques, ainsi que des Ecosistemi Udbili d'A. Di Scipio (2000-2005) a jusqu'à présent été réalisé dans la situation prédominante de mono-domaine (acoustique dans le cas de Di Scipio, voir *Sound is the interface*, (2003)). Dans notre cas, nous essaierons de développer la circularité entre les différents domaines. De plus, l'installation, à travers l'automatisation des processus d'auto-dissolution/réalisation de la sonification, et les pseudo-silences qui en découlent, entend souligner l'aspect insensible, - pourtant constamment présent -, sur la dimension inconsciente de notre expérience corporelle, donc sur un paysage vivant et changeant au-delà de nos sens.

[Hall d'entrée de l'École de la Nature et du Paysage]

VIDEOS

Daniele GRASSO | IT | I suoni che (ci) mancano | The sounds (we are) missing 2'02"

Nous sommes le 3 avril 2020, en Italie les mesures restrictives sévères pour contenir l'épidémie sont en vigueur depuis un mois. Immédiatement après avoir écouté les informations à la radio, je quitte la maison pour rejoindre le parc Valentino près de Turin. Très vite, la police me refuse l'accès au parc : vous ne pouvez pas vous déplacer librement, vous n'êtes pas autorisé à sortir de chez vous au-delà de 200 mètres. A partir de ce moment, la promenade se transforme en une visite de lieux actuellement difficiles d'accès avec leurs souvenirs sonores. Les sons qui (nous) manquent ou les sons qui manquent ? Le titre veut exprimer à quel point certains sons manquent à nous les humains mais pas nécessairement à d'autres formes de vie. Comment sommes-nous prêts à recomposer les espaces sonores au redémarrage du quotidien ? Une route à forte intensité de trafic induit peut-être une forme d'étonnement et de nostalgie à la voir vide mais comment entendons-nous la sonder à l'avenir ? Aimons-nous, ou nous manque-t-il, ce que nous entendons habituellement ? Peut-être aimerions-nous que de nombreux sons et bruits présents soient atténués ou éliminés pour en faire émerger d'autres ? L'objectif initial du travail était de documenter l'environnement sonore pendant l'urgence sanitaire. Après une première sortie d'enregistrements, je me suis rendu compte des difficultés techniques et communicatives d'un tel objectif, à réaliser en peu de temps. Il est vrai que la diminution des signaux parasites comme la circulation automobile permet une plus grande écoute du milieu environnant, mais il s'agit pourtant d'une absence, l'absence d'une multitude d'autres sources sonores. En traversant les lieux au cœur de la ville, j'ai rencontré un profond malaise, en l'absence d'espaces sonores. Un titre alternatif à la vidéo aurait pu être « combler le vide ». Dans une seconde sortie visant à réaliser des prises de vue photographiques à l'intérieur du Parc Valentino à Turin, un parc bien connu de la ville, j'ai réfléchi à la possibilité de présenter aux citoyens, dans ces moments difficiles, un petit apport d'images et de souvenirs sonores de certains des lieux pour nous chers qui ne pouvaient être vus et entendus, où l'élément sonore pourrait exprimer un quotidien et une socialité à retrouver dans le respect de l'équilibre avec la nature. La vidéo vise à souligner les capacités communicatives et expressives du monde sonore et, au moyen de la dissociation entre la vue et l'ouïe, tente de mettre en évidence le potentiel d'écoute de l'environnement qui est en partie somnolent, endormi, paresseux. Les images, prises en avril 2020, sont accompagnées de quelques sons enregistrés en 2012 dans le cadre d'un projet spécifique sur Soundscapes, une initiative de la Ville métropolitaine de Turin avec la collaboration d'Arpa Piemonte (Agence régionale pour la protection de l'environnement). Les sons font partie des archives de l'ICBSA - Institut central du patrimoine sonore et audiovisuel (Ministère du patrimoine et des activités culturelles et touristiques).

[Salle de Conférences École de la Nature et du Paysage]

WORKSHOP

SOUNDCAMP | GB |

Barking Box

Barking Box propose une activité d'écoute de groupe à laquelle les participants peuvent s'engager tout au long de la conférence, sur site ou à distance. Soundcamp créera une plate-forme simple où les participants pourront se connecter et écouter un flux audio à distance. Un chat IRC (Internet Relay Chat) leur permettra de commenter et d'interagir avec d'autres auditeurs, de manière anonyme s'ils le préfèrent. Les commentaires seront enregistrés sur un Raspberry Pi (nano-ordinateur monocarte) à Londres et contribueront à un enregistrement étendu d'écoute collective. Les artistes de Soundcamp seront disponibles pour rejoindre le chat à des heures choisies du jour et de la nuit, selon un protocole que nous distribuerons à l'avance. C'est l'occasion pour nous de présenter l'activité au fil des conférences, en abordant des thèmes d'écoute du futur et de planification collective. Nous installerons un streambox à Beckton Creek dans l'arrondissement londonien extérieur de Barking et Dagenham, où la rivière Roding se jette dans la Tamise. Cet environnement sera introduit dans une conversation sur ce que nous pouvons apprendre en écoutant ensemble des paysages sonores à distance, menée via le chat IRC à différentes heures du jour et de la nuit. Un groupe d'écoute sera réuni autour de la streambox, prolongeant les foyers des participants dans le(s) sens des uns et des autres. La longue conversation sera enregistrée et publiée sur une page Web du projet. The Barking Box étend les commandes du Lofoten International Arts Festival (Flat out) et du Royal College of Art (@effra streams) qui ont déployé des microphones omnidirectionnels ouverts pour prêter attention aux vasières intertidales et à une rivière urbaine à ponceaux de la source à l'émissaire. Les flux en direct peuvent être considérés comme des moyens d'établir des champs ontologiquement plats, au sein desquels les systèmes de valeur sont provisoirement suspendus, créant des ouvertures pour l'émergence d'autres valeurs. L'attention portée au bruit des lisières et des estuaires qui ont en partie échappé aux récits de développement, et dont le statut est indéterminé, peut souligner leur valeur pour la diversité biologique et culturelle (spotbills, ramassage d'appâts) et comme réservoirs de ressources imaginatives avec des potentiels moins connus (> Troisième paysage sonore). Les flux en temps réel sont conçus pour résister à la conversion de sons et de lieux en, d'une part, des spectacles environnementaux ou, d'autre part, des spécimens enregistrés. Ils peuvent être des outils de plaidoyer dans les débats sur l'utilisation des terres et l'espace public. Une plate-forme Web publique qui combine un lien d'écoute et un chat en ligne nous permettra d'écouter collectivement depuis nos maisons au milieu des bruits d'égouts, de flux de recyclage, d'usines de traitement, de containers, de logistique, de pataugeage, d'éperlan, de marée montante, d'échassiers, de récupération - étant constamment agrégés, séparés et assimilés dans cette « destination parfaite pour les déchets » (archives de démolition McGrath).

<http://soundtent.org/effra/>

<http://soundtent.org/reveil/>

[École de la Nature et du Paysage]

JEUX

Giuseppe GAVAZZA | IT |

Human Loudspeakers: Living Radios

Living Audio Player fait partie de mon plus grand projet Human Loudspeakers, qui est basé sur l'idée d'utiliser l'être humain comme source sonore grâce à une coordination polyphonique réalisée grâce à des écouteurs audio : la voix d'abord, puis le corps et éventuellement, des objets sonores utilisés pour étendre ces deux principaux.(1) Dans la chaîne d'écoute actuelle, le dernier appareil pour écouter de la musique est presque toujours le haut-parleur (y compris l'être humain comme résonateur du casque intégré). La musique acoustique live utilise aussi presque toujours une amplification électrique. De cette considération naît l'idée d'inverser le sens du flux pour avoir, comme dernière étape de cette chaîne de communication, un locuteur humain. Human Loudspeakers: Living Audio Player est une performance collective qui utilise des lecteurs audio portables, des écouteurs et des humains. Les fichiers audio sélectionnés sont écoutés au casque par les participants qui tenteront de les reproduire à l'aide de leur voix, de leur corps et d'objets servant d'instruments de musique. Quelques variantes sont possibles : Répartition en groupes : - tous sont joueurs / certains sont joueurs, certains sont auditeurs. Espace et mouvement : - les interprètes/auditeurs bougent (marchent) ou restent immobiles ; - le spectacle peut se dérouler dans des espaces ouverts/fermés : dans le cas de personnes en mouvement, les deux peuvent être utilisés, créant des zones de passage. Partition : Human Speakers : Living Audio Player n'est pas une composition mais un processus performatif collectif ; dans ce contexte, les fichiers audio peuvent être considérés comme les parties instrumentales de la partition à créer tempore et loco (time & site-specific). Chaque performance aura donc sa propre partition née du contexte : composée individuellement ou collectivement, interprétée dans le temps sous la direction d'un chef d'orchestre ou de manière plus libre ou désinvolte, partageant des parties entre plusieurs interprètes, utilisant des voix et des instruments différents . . .

(1) - "(l'homme) ... il doit être un résonateur vidé par le sacrifice, capable de reproduire tous les sons de la nature. (...) Or si le corps du magicien dansant est plein de bulles ou de paquets de demi-coquilles de fruits secs ou morceaux de métal, cet 'homme-hochet' n'est plus qu'un instrument de musique du dieu qui l'envahit." Marius Schneider, *La Musica primitiva*, Adelphi, 1992, p.85.

[Cour du Conservatoire]

**Stefano ZORZANELLO | IT |
Sound Chocolates**

Sound Chocolates, est un jeu qui s'inspire explicitement de la tradition des Italiens "Baci Perugina". Il est proposé de distribuer aux participants un certain nombre de chocolats emballés dans une "cartouche" à laquelle est attaché un petit gadget sonore : deux feuilles de papier de verre, une trompette, un mini-monocorde. Le cartouche contient une citation ou un aphorisme sur le thème du son et/ou de l'écoute, et quelques instructions simples sur comment, où et quand jouer le gadget sonore attaché au chocolat. Avec ce jeu nous avons l'intention d'établir une situation sonore ludique, afin de produire une petite réflexion sur la possibilité de produire des sons avec de petits objets et sur la "multiplication granulaire" et son effet dérivé. Le jeu peut être joué pendant les pauses-café ou à tout autre moment jugé approprié. Toute référence au célèbre paradoxe de Zénon sur le son du grain de blé n'est pas fortuite du tout.

[École de la Nature et du Paysage]

SPECIAL EVENTS

**Bernard FORT | FR |
Le Grand Orchestre de la Nature | The Great Orchestra of Nature
concert**

Ces dernières années, la pratique de la prise de son naturaliste (field recording) s'est considérablement développée, ouvrant aux musiques contemporaines un champ sonore jusqu'alors inconnu, lié à un nouveau regard sur le monde qui nous entoure. Un peu partout, sur les 5 continents, les « passionnés du son » explorent la forêt, la glace, les fonds marins, l'intérieur des troncs, le monde animal ou végétal, en prenant souvent de gros risques, à la recherche de l'inaudible, de l'inouï, du son présent partout sur la planète dans les endroits les plus inattendus. Micro-canons, paraboles, micro-interrupteurs ou hydrophones permettent chaque jour une exploration plus lointaine, plus précise, chargée de surprises et de découvertes à peine croyables : la nature aurait-elle tout inventé ? De la prise de son naturaliste à la composition musicale, Le Grand Orchestre de la Nature se présente comme un véritable concert souvent mis en scène sur un système de haut-parleurs.

[École de la Nature et du Paysage]

**Frédéric FRADET and ENP students | FR |
The landscape heard from the window
exposition**

Imaginez une personne regardant un paysage depuis sa fenêtre. Elle prête attention aux différentes occurrences d'événements qui se produisent dans une temporalité relative à son propre rythme. Imaginez qu'elle choisisse de s'intéresser spécifiquement à ce qu'elle entend, et lorsqu'elle l'entend, le lieu est toujours le même, la fenêtre. Laissez cette personne prendre un cahier et noter le nombre d'apparitions de ces différents éléments. Par exemple, elle peut s'intéresser à ce que produisent les éléments, l'eau, le vent, la terre, donc aussi ce qui vient de la vie biologique qu'elle peut diviser en d'autres sous-catégories, tout ce qui est créé, vit et peut ressentir. Mais combien de temps notre sujet observateur pourrait-il rester au même endroit pour écouter et remarquer tout ce qui se passe autour de lui ? Et combien de pages finirait-il par remplir, ou au moins combien d'événements enregistrerait-il ? Et avec quel degré de distinction ?

[École de la Nature et du Paysage]

**Gilles MALATRAY | FR |
Conf'errance et PAS - Parcours Audio Sensibles marcher, imaginer, construire des aménités paysagères
collectives | Conf'Errance and SAP - Sensitive Audio Paths walk, imagine, build collective landscape amenities
soundwalk**

Conf'errance et PAS - Parcours Audio Sensibles marcher, imaginer, construire des aménités paysagères collectives Proposition pour le colloque de Blois « Paysages inouïs - «écouter/résonner/habiter Problématique I. La marche, une approche partagée d'arpentages auriculaires Lecture/écriture, l'oreille et la la kinesthésie à l'épreuve du terrain Des postures physiques et mentales Faire/repérer/improviser Tracer/écrire/partager II. Rechercher les sons et ambiances qui marchent bien (ensemble) Les aménités comme moteur d'expériences sensibles et factuelles Des modèles qui résistent, ne pas aller dans le mur du son, ou des modèles qui évitent l'écueil du « tout bruit ». III. La construction positive de paysages et d'ambiances sonores Penser le paysage comme une « belle écoute », une utopie entendable ? Un projet de société où le son puisse se faire entendre, quitte à déranger Résister à l'enfermement en ouvrant les oreilles en mouvement Une forme en conf'errance Marcher ensemble Écouter ensemble Échanger ensemble autour des approches proposées dans les trois premières propositions. En pratique Un repérage in situ Une expérience collective (entre 30 et 45 minutes), entre écoutes silencieuses et déambulatoires, lectures, et échanges.

[Départ École de la Nature et du Paysage]