

MUSIQUES

recherches interdisciplinaires

La revue de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche
en musique de l'Université Laval (OICRM-ULaval)

ISSN : 2818-2006

Volume 3, n° 1 : Écologies sonores

Résonance(s) raisonnée(s) : retour sur des expériences situées, sensibles, et « mesurées »

Notre essai est avant tout le fruit d'une rencontre. Une architecte/illustratrice/créatrice sonore; une doctorante aux beaux-arts/*motion designer* et une chercheuse en sciences sociales se sont retrouvées à une École d'hiver du Centre de Recherche sur l'Espace Sonore (CRESSON) et l'environnement urbain du laboratoire Ambiances Architectures Urbanités. Trois regards, trois paires d'oreilles. Un même thème : Écho du vivant : à l'écoute de la biodiversité dans le parc Jean Verlhac. Trois expériences. En partant de deux courtes créations sonores que nous avons réalisées dans ce contexte, nous souhaitons dans une démarche croisée questionner la notion de « résonance » étroitement liée à l'écho et la mettre en perspective *via* une approche transdisciplinaire. Effet sonore dans un contexte donné, bruit atténué ou transformé, provoquant un effet sur soi et sur l'environnement, l'écho ne peut exister sans ce qu'il le précède. Il en est de même pour la résonance. C'est aussi l'interprétation qu'on en fait qui peut lui donner un sens particulier. Des contraintes à saisir des sources sonores en plein mois d'hiver dans un environnement urbain en passant par l'interprétation des sons enregistrés et la narration que nous en donnons, nos créations sonores seront le prétexte d'un dialogue à trois pour évoquer notre relation au son du vivant en lien avec nos pratiques. Enjeu éthique, outil expérimental et de mesure, ressort narratif, expérience sensible, questionner celui-ci à travers la notion de résonance permettra de mettre en exergue la richesse des perceptions qui lui sont associées. À travers nos *savoirs situés* sur le sujet nous montrerons en quoi des transformations de perception sur le sujet ont pu naître de nos explorations respectives. Un dialogue se fait dès lors en relation avec le son du vivant mais aussi en questionnant les liens qui peuvent se nouer entre des pratiques de recherche différentes.

Rubrique : Essai

Pour citer cet article :

Baudry, Sarah, Marie Darodes, et Alice Gallouin. 2026. « Résonance(s) raisonnée(s) : retour sur des expériences situées, sensibles, et “mesurées” ». *Musiques : Recherches interdisciplinaires* 3 (1). <https://doi.org/10.62410/e83t2b31>

Copyright © Sarah Baudry, Marie Darodes et Alice Gallouin 2026



Cette œuvre est sous licence [Creative Commons Attribution 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Résonance(s) raisonnée(s) : retour sur des expériences situées, sensibles, et « mesurées »

Sarah Baudry
Géographie Cités

Marie Darodes
Demain.org

Alice Gallouin
Université de modène et de
reggio d'Émilie

En janvier 2025, nous nous sommes rencontrées, Alice, Marie et Sarah, à l'école d'hiver du Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain (CRESSON) du laboratoire Ambiances Architectures Urbanités (AAU), à Grenoble. La thématique portait sur les « Échos du vivant » et visait à mettre en exergue « l'effet sonore caractéristique des environnements montagnards et urbains », autant que « l'expression d'un vivant en transformation, en mutation, qui agit comme un signal d'alerte nous incitant à une vigilance accrue face aux changements de nos espaces de vie ». Cette semaine intensive avait pour objectif « de sensibiliser à l'écoute et à l'usage du son (prise de son, analyse, montage, diffusion...) comme moyen de connaissance, de représentation et de transformation qualitative des espaces contemporains » et proposait « aux participants de tester un ensemble de méthodologies autour du sonore, allant de l'analyse à la création » (CRESSONa 2025). Le terrain d'enquête était le parc Jean Verlhac, un parc urbain d'environ 20 hectares dessiné par Michel Corajoud au cœur du quartier de la Villeneuve (images 1 et 2).

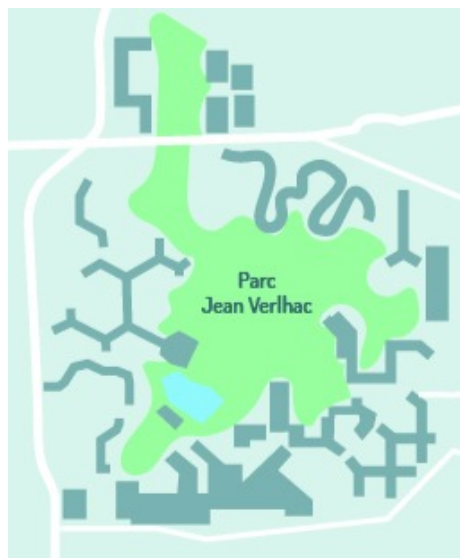


Figure 1 : Schéma du quartier de la Villeneuve de Grenoble, Marie Darodes, 2025.

Ce lieu, né sur des terres originellement marécageuses puis agricoles avant d'accueillir les pistes d'un aéroport, porte en lui une histoire de transformations successives.



Figure 2 : Ciel crémeux hivernal, Villeneuve de Grenoble, Marie Darodes, 2025.

Le but de l'exercice était aussi de produire une courte création sonore destinée à être diffusée sur Radio Campus. À nous trois, nous en avons produit deux : la première création « La Sveglia », le réveil en italien, de Sarah et Alice, est une composition sonore moins à partir du son de la matière que de la réverbération de différents matériaux du parc et travaillée à travers des effets afin de raconter une très brève histoire. Le protocole, créatif, sur la matière enregistrée devenait lui aussi mouvement à travers un arc narratif.

Création sonore d'Alice et Sarah, 2025 « La Sveglia » :
<https://on.soundcloud.com/ZetdGFLjzX6aZIEjCD>

La démarche de Marie est de nature différente. À travers sa création sonore « Hey Coco, un rossignol à la Villeneuve de Grenoble », l'architecture devient un instrument de musique, il s'agit de mettre en place une photographie sonore de différents points du parc pour mettre en perspective sa diversité de configurations spatiales.

Création sonore, Marie, 2025 « “Hey Coco”, introduction » :
<https://on.soundcloud.com/oWwfzDIH22yN3egjaM>

Création sonore, Marie, 2025 « “Hey Coco”, un rossignol dans la Villeneuve » :
<https://on.soundcloud.com/dp75JV8SAWiv3iU36d>

Nous arrivions toutes trois avec des pratiques et des attentes différentes. Marie, architecte de formation, illustratrice et créatrice sonore, travaille habituellement en studio à partir de banques de sons existantes et de techniques de Musique Assistée par Ordinateur (MAO). Alice, animatrice graphique 2D et doctorante en arts, pratique principalement la post-production vidéo et travaille sur les archives. Sarah, docteure en aménagement et diplômée en sciences humaines et sociales, mène des enquêtes de terrain dans une perspective critique et territoriale. Aucune d'entre nous n'est audionaturaliste, ni ne pratique le *field recording* ou prise de son en extérieur (Volcler 2018; Bernard 2021) de manière extrêmement poussée. Nous portions avec nous nos outils disciplinaires, nos langages propres, nos manières de faire, et c'est précisément cette diversité que nous avons choisi de ne pas gommer dans ce texte. Comme le souligne Donna Haraway (1988) dans son célèbre article sur les savoirs situés, « le seul moyen d'obtenir une vue plus large est de se trouver quelque part en particulier ». Nous assumons donc notre position : trois

écoutantes aux expertises diverses, confrontées à un terrain sonore, avec des compétences partielles et situées.

Cette contribution prend la forme d'un dialogue croisé où chacune interroge les autres sur ses pratiques, ses choix, ses déplacements. Nous avons sciemment laissé transparaître nos langages disciplinaires distincts, considérant que ces frictions constituent la matière même de notre réflexion. Pour reprendre Roberto Frega, citant José Medina, il s'agissait d'exploiter ainsi les avantages du « conflit productif » et mettre en valeur nos « connaissances situées et hétérogènes » (Frega 2013). Finalement, ce texte pose plusieurs questions entrelacées : comment trois pratiques disciplinaires distinctes se confrontent-elles au terrain par le sonore? Qu'est-ce que le dispositif d'enregistrement et l'écoute font à nos manières habituelles de travailler? Et plus spécifiquement : en quoi l'expérience d'une résonance *empêchée* avec le vivant¹ au sein d'un parc urbain hivernal, face aux contraintes matérielles nous a-t-elle conduites à déplacer nos postures initiales? Qu'est-ce que ce déplacement révèle sur les tensions entre art et science? Si nous cherchions l'écho du vivant, c'est d'abord avec une forme de non-résonance que nous avons dû composer, et c'est précisément cette non-résonance qui nous a fait emprunter d'autres voi(x)es.

Partir du terrain : ce qui était attendu *versus* ce qui a été rencontré : un lien au vivant non-humain à questionner : entre projection, (en)quête, attention et alerte

L'école d'hiver du CRESSON nous proposait un cadre à la fois clair et ouvert : une semaine pour nous mettre à l'écoute du parc Jean Verlhac, avec pour finalité la production de capsules

¹ La question de la légitimité d'employer le terme « environnement », « nature », « milieu » ou « vivant » a fait l'objet de nombreuses discussions, en fonction des disciplines, qu'il ne s'agit pas d'analyser épistémologiquement ici. Pour ce faire, on pourra se référer à l'ouvrage de l'anthropologue de Descola (2005) ou à celui de Latour (1999), ou de Despret (2019), au travail du philosophe Flipo sur la définition de la nature (2025), à celle moins connue de Gorz (2008). On peut aussi se référer aux travaux écoféministes, partagés eux-mêmes en de nombreux mouvements (Larrère 2012; Pruvost 2021; d'Eaubonne 2023; Bahaffou 2025). En ce qui concerne la géographie, Géoconfluences a discuté aussi de ces notions (Le Lay et al. 2023). Il a été aussi publié un dictionnaire critique de l'anthropocène par le collectif de géographes Cynorhodon (2020)...

radiophoniques sur les « échos du vivant ». Cet exercice contenait d'un côté, une invitation à l'écoute, pratique réceptive, parfois même contemplative, qui suppose du temps et de la disponibilité; de l'autre, une injonction à la production, créer un objet sonore diffusable, dans un format et un délai contraints. Entre écouter et produire, entre recevoir et fabriquer, entre documenter et créer, nos parcours respectifs nous situaient différemment. Cette première partie vise à ancrer notre réflexion dans l'expérience concrète du terrain. Il s'agit de décrire factuellement ce qui s'est passé : ce que nous pensions faire, ce que nous avons effectivement fait, ce qui nous a résisté. Car c'est précisément dans l'écart entre nos attentes initiales et la réalité du terrain que se sont révélées les questions qui traversent ce texte.

Que cherchions-nous à entendre? (nos protocoles initiaux et nos attentes)

Marie : Lors de notre première visite exploratrice, j'ai noté que dans le parc Jean Verlhac, chaque nature de sol avait sa propre matérialité et la résonance de nos pas était différente d'un espace à un autre. Ce qui m'a alors interpellée, c'est que non seulement l'acoustique de chacun de ces lieux était particulière et nous communiquait des informations d'ordre spatial, mais aussi que le sonore nous renseignait sur la nature même des terrains que nous foulions (ou tout du moins certaines de leurs propriétés comme leur densité, leur taux d'humidité ou encore leur porosité). Espace clos ou ouvert, vaste ou étroit, à chaque étape de la visite du parc, nos pas sonnaient différemment et les seuils se multipliaient. Ainsi, j'ai voulu vérifier cet état de fait, en enregistrant non pas le parc comme source sonore, mais comme résonateur, une sorte d'enregistrement en surimpression. Dans mon travail de création sonore, je vais rarement sur le terrain : je me sers d'enregistrements de matière que j'ai déjà, et je leur confère une forme de spatialité en ajoutant des filtres et des effets. Le contexte de l'école d'hiver était une super opportunité pour faire l'expérience à l'envers! Pour cela j'ai donc fabriqué une bande son unique et calibrée que j'ai diffusée dans différents endroits du parc préalablement repérés, et enregistrée avec le même dispositif à chaque lieu : un couple ORTF à hauteur d'oreilles et à deux mètres de la source, elle-même diffusée toujours au même volume sonore, associé à un micro Zoom H4N, posé au sol à la verticale, à un mètre sous l'enceinte qui diffusait la bande son.

J'étais vraiment dans une démarche d'expérience, c'était alors très important de procéder avec méthode, de maîtriser tous les paramètres de diffusion pour pouvoir obtenir un comparatif de

résonances le plus objectif possible. La source sonore elle-même devait être calibrée : une bande son enregistrée m'a semblé l'option la plus efficace pour les circonstances. Il me fallait encore trouver quel *son* j'allais diffuser : il devait être non-ordinaire sans être extra-ordinaire, c'est-à-dire qu'il devait se fondre dans le paysage sonore sans s'y perdre pour être reconnaissable dans l'enregistrement final. Les circonstances de la semaine ont finalement permis que ma source sonore soit une chanteuse lyrique, familière du travail d'Olivier Messiaen (« Catalogue d'oiseaux », 1956-1958), qui a joué les « rossignols » de circonstance. Le choix d'une voix humaine (féminine de surcroît) correspondait au prérequis d'un signal monophonique dans les bas médiums entrant dans la plage de la plus grande sensibilité de l'oreille humaine – comme on peut le voir sur les courbes isosoniques telles que celles de Fletcher et Munson. La maîtrise vocale de Lorraine Tisserant a permis la création d'une ligne sonore vocale, à la fois abstraite avec différents rythmes et phonèmes, et allant des graves vers les aigus sur plusieurs octaves, donc d'une amplitude de fréquences significative.

Nous avons commencé par un passage dans le studio de musique de l'ENSAG (École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble) qui permettait des conditions d'enregistrement de qualité dans un environnement neutre, et créé la ligne sonore dont nous avons besoin : une succession de sons plus ou moins brefs et de natures différentes. Il ne s'agissait pas d'une étude acoustique : je n'ai pas analysé les qualités sonores des différents lieux ni réalisé de relevés de mesures extrêmement précis. Néanmoins, le montage issu de cette expérimentation, par tranches coupées net, permet de saisir la diversité des ambiances sonores que l'on traverse parfois en moins de dix minutes, et à quel point la perception de notre environnement peut être subjective. C'est cela que je voulais expérimenter ici : l'environnement comme une pluralité d'espaces qui, avant d'être habités, *s'habitent eux-mêmes*, et induisent une perception différente de l'objet d'écoute. Il s'agissait de démontrer en quelque sorte la non-objectivité du terrain d'écoute. En cela, le parc Jean Verlhac et le quartier de la Villeneuve qui l'entoure sont vraiment riches. Je trouve le résultat de ma petite expérience assez drôle : je m'en servirai certainement d'étalonnage pour des compositions futures. Et vous, Sarah et Alice, quelle était votre idée de départ?

Alice : Avec Sarah, nous avons travaillé ensemble sur le même projet. Notre idée de départ était simple : partir à la *chasse aux sons* de la nature. À ce moment-là, nous envisagions l'écho comme un phénomène sonore qui résonne dans l'air et nous parvient comme un point de contact avec le vivant, et, suivant les orientations du CRESSON, par *vivant*, nous entendions surtout le vivant non-humain. Nous voulions capter des sons invisibles, ceux qui nécessitent des outils spécifiques pour être révélés. Pour cela, nous avons surtout utilisé des micros de contact que nous appliquions sur tout ce qui était *vivant* et à notre portée, comme des médiateuices entre une forme de vie et une autre. Avec ces micros, nous *auscultions* littéralement la terre, un peu comme un médecin écoute le cœur d'une patiente en lui demandant de respirer profondément. J'avais en tête l'image suivante : plonger le micro dans le sol, capter les vibrations souterraines, révéler une vie imperceptible à l'oreille nue (image 3).

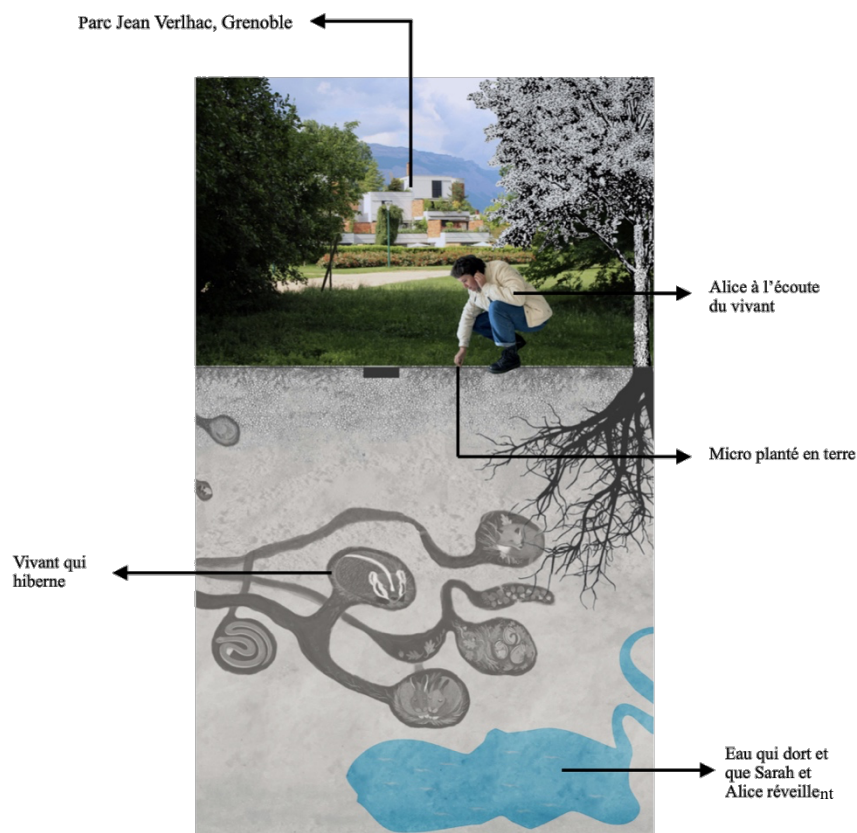


Figure 3 : Coupe transversale imag(in)ée d'une écoute du vivant avant la prise de son sur le terrain, photomontage, Alice Gallouin, 2025.

Et c'est exactement ce que nous avons tenté de faire. Nous avons parfois enregistré les ambiances du parc avec un Zoom H4N, mais nous étions plus intéressées par l'expérimentation sonore permise par les micros de contact. Notre démarche se déroulait en deux temps : d'abord, collecter un maximum de matière sonore, puis, dans un second temps, construire un montage qui puisse raconter quelque chose, faire émerger une narration. Cela impliquait une phase de post-production importante : sélection, montage, mixage. Est-ce que tu es d'accord avec cette description Sarah? Tu veux ajouter quelque chose?

Sarah : Pour ma part, il s'agissait moins de partir à la *chasse aux sons* de la nature que de concilier deux aspects : d'un côté, enrichir mes façons d'étudier, de me mettre à l'écoute d'un territoire et des espaces en m'éloignant des démarches dites plus classiques de méthodologie qualitative (même si les outils visuels ou sonores sont loin d'être négligés en sciences sociales; Collectif GéoXXI 2025), mais aussi de comprendre s'il était possible ou non d'appréhender éthiquement les questions de captation, d'enregistrement et ainsi de prendre au pied de la lettre la thématique des « échos du vivant ». Comment, de manière pragmatique et éthique, écouter et interroger le vivant et comment celui-ci peut-il nous « répondre »? Juliette Sakoyan (2009) dans un contexte bien différent, soulignait « [q]u'il s'agisse de l'usage sur le terrain que fait le chercheur des informations qui lui sont données ou, plus largement, des compromis qu'il tente entre "le rôle attendu de chercheur détaché de son objet" et sa "responsabilité individuelle" [Cohen 2002] c'est-à-dire entre méthode et éthique, le chercheur est amené à prendre position à l'égard des uns et des autres ». Malgré la relativité de l'enjeu, c'est ce nœud entre le vivant et *ma position* avec le vivant qui m'intéressait. En une semaine, dans un contexte donné, comment répondre au compromis de l'extractivisme des données et celui de l'étude d'un lieu, ici un parc urbain. Mais avec Alice, malgré nos intentions différentes, nous avions toutes deux en tête, cette idée, de sortir du cadre de nos disciplines respectives.

Marie : Alice, tu dis que dans votre projet, tu voulais enregistrer des « sons invisibles ». Qu'est-ce que tu entends par là, et pourquoi avoir choisi de te concentrer sur cette idée?

Alice : Quand je parle de « sons invisibles », je pense aux sons dont on ne voit pas la source. Le micro devient alors une sorte d'outil d'exploration, un moyen de capter des informations provenant d'un monde qui échappe à notre regard. C'est en fait la conférence de Mathias Rollot

(CRESSONb), lors des premiers jours de l'école d'hiver, qui m'a beaucoup influencée. Il a notamment évoqué la notion de « fabuler l'invisible » en référence à Donna Haraway. Dans la vidéo, travailler autour de l'invisible ou de ce qui n'est pas représentable visuellement m'a toujours beaucoup intéressée, et j'ai vu là une opportunité de creuser ce thème, cette fois-ci avec le son. C'est d'ailleurs l'objet de ma thèse : raconter des histoires du passé qui n'ont pas été documentées et qui sont restées oubliées et invisibles. Sarah, Marie, de votre côté, est-ce que les séminaires et conférences de l'école d'hiver vous ont également inspirées, d'une manière ou d'une autre?

Marie : Oui, certainement. Il se trouve que j'ai fait mes études d'architecture à Grenoble, et que j'avais commencé en 2013 une mention recherche avec une écologue du CRESSON, Magali Paris, sur la concertation dans les projets urbains autour du parc Jean Verlhac justement. Je ne débarquais donc pas complètement en terrain inconnu, et certains des intervenant·e·s de la semaine avaient même été mes professeur·e·s à l'époque (je pense d'ailleurs pouvoir affirmer aujourd'hui que c'est la découverte du « Répertoire des effets sonores » (Augoyard et Torgue 1995) pendant mon master qui a orienté mon métier vers la pratique d'une architecture sonore pour le spectacle vivant). Ce qui m'a vraiment marquée pendant ce séminaire, je crois que c'est l'évolution des notions. Je ne me souviens pas qu'à l'époque de mon passage à l'ENSAG, on donnait une si grande place à la dimension *sensible* de l'écologie comme nous l'ont présenté Théo Marchal et Lolita Voisin lors de leur intervention « Le son comme outil d'ouverture et de cadrage » (CRESSONb); ni à la posture du ou de la scientifique comme partie prenante du terrain étudié. Cette dimension sensible et, *de facto*, non-mesurable, a pour ainsi dire été mon fil rouge sur la semaine parce qu'elle peut être synonyme de biais d'interprétation (cognitifs, sociaux-culturels, etc.), mais aussi de l'abstraction et de la poésie dans le sens large du terme, qui est, à mon sens le premier langage du sensible. Et toi, Sarah, quelles présentations t'ont inspirée?

Sarah : La présentation de Nicolas Tixier (CRESSONb) revenant sur l'histoire urbaine du parc, territoire construit par strates successives, a contribué à donner des indications factuelles à un espace que j'avais seulement traversé. Les conceptualisations de Mathias Rollot (CRESSONb) autour de différents termes du « vivant » et de « l'habiter » m'ont inspirée. Bref, en somme deux présentations qui alliaient cadrage théorique et présentation du terrain.

La confrontation à la non-résonance?

Marie : Alice, j'aime bien cette idée *d'ausculter la terre*. Mais, en plein hiver, dans un parc, je suis curieuse : qu'avez-vous entendu?

Alice : Pas ce à quoi nous nous attendions, il faut bien l'avouer... Pour nous, les choses ne se sont pas déroulées comme prévu. L'idée de récolter ces sons sans formation spécialisée en prise de son s'est révélée sans doute un peu naïve. Nous savions pourtant que la saisonnalité influence profondément les paysages sonores, et que janvier n'est pas le moment où la biophonie se manifeste avec le plus d'intensité : beaucoup d'espèces sont en dormance, les insectes absents, les oiseaux moins actifs. Mais notre désir d'expérimenter et de partir à l'aventure en espérant découvrir des trésors sonores était plus fort. Nous voulions aller sur le terrain.

Sarah : Nos encadrant^{es} de l'école d'hiver nous avaient mises en garde que cela ne se passerait probablement pas ainsi, qu'*ausculter la terre* n'était pas si simple que ça et particulièrement en cette saison, mais l'envie d'expérimenter était plus forte. Résultat : la terre restait silencieuse. Tout le monde dormait déjà, sans doute. En surface, en revanche, nous entendions un vivant bien visible : chiens, oiseaux, humains. Mais surtout, nous percevions ce que l'écoacoustique nomme l'anthropophonie : voitures sur les routes périphériques, eau clapotant dans les gouttières, musique filtrant par les fenêtres des appartements, cris d'enfants à l'heure de la récréation. Ces sons masquaient peut-être d'autres présences plus discrètes, c'est l'effet de masquage dont parlent les chercheur^{es}, lorsque des sons forts dans une certaine bande de fréquence rendent inaudibles des sons plus faibles. Nous n'avons démêlé cette complexité que dans un second temps.

Alice : Nous avons donc récolté ces sons audibles, toujours avec l'idée d'envisager ce que nous pourrions en faire par la suite. Ce n'était pas là notre intention de départ, mais c'est peut-être précisément à ce moment-là, plus qu'à n'importe quel autre, que nous nous sommes réellement mises en *situation d'écoute*. Bien sûr, la contrainte de la production radiophonique restait présente, mais nous n'avions plus de fil narratif clairement défini. Nous n'étions plus *à la chasse* d'un son précis : nos micros à la main, nous tendions simplement l'oreille pour nous laisser inspirer.

Marie, de ton côté, j'ai l'impression que tu avais déjà anticipé que, dans un parc urbain en plein hiver, nous n'entendrions pas *grand-chose* du vivant. De nous trois, tu es la plus spécialiste du son. Est-ce que tu l'avais anticipé? Cette non-résonance, l'as-tu retrouvée dans ton travail également, ou sous une forme différente?

Marie : En fait, l'idée de mon projet m'est vraiment venue lors de la visite du site, à oreilles nues, le premier jour. Je n'avais pas complètement anticipé la tournure des choses, même si pour moi il était clair que je souhaitais travailler à échelle réelle, c'est-à-dire à ce qui est perceptible sans dispositif d'amplification. C'est vrai que j'étais un peu dubitative quant à la probabilité de chiner des sons d'un vivant non-humain dans le parc en janvier sans tomber dans l'exercice d'enregistrement des oiseaux et des chiens, mais s'il y a bien une chose que j'ai compris avec la notion de paysage sonore, c'est qu'on entend en général ce que l'on veut écouter : le fameux « effet cocktail » (CRESSONc). L'expérience d'écoute devient ainsi un exercice de disponibilité à l'environnement sonore : c'est la posture que j'ai tenté d'adopter ici. Quand on part sur le terrain, ça me semble important de rester ouverte à tout ce qui peut se passer, et la sensibilité des micros peut faire découvrir des éléments que nos oreilles filtrent sans que l'on y prenne garde.

Les micros de contact, par exemple, sont des outils fascinants. Toutefois, leur technologie même induit que le son enregistré dépend d'un intermédiaire mécanique : le son enregistré n'est pas le son brut, mais la conséquence d'une vibration dans un matériau transmetteur. Ils permettent donc de se faire une représentation du sonore, mais il me semble important de garder à l'esprit cette notion de filtre physique, qui vient altérer la nature même du son d'origine. Le parc Jean Verlhac présente une typologie spatiale assez extraordinaire, des horizons et des volumes très diversifiés. Je me suis dit que ce serait intéressant de creuser un peu dans ce sens-là, quitte à être un peu extrême, d'envisager les perspectives et des lignes de fuites du paysage sonore comme un biotope à part entière, accueillant le vivant humain et non-humain sans distinction. J'ajoute que j'aurais adoré surprendre une interaction sonore du vivant non-humain avec la bande son que j'ai diffusée, mais cela n'est pas arrivé. Et toi, Sarah, comment as-tu compris ce *silence*?

Sarah : Ce silence m'a fait penser au terme de *résonance*, qui couvre diverses acceptions, mais qui a été récemment popularisé par le philosophe et sociologue Rosa (2018). Celui-ci la pense comme une forme de lien au monde et un mode de relation qui serait opposé à l'agression, à

l'aliénation, et à l'appropriation. Pour ce dernier, la résonance est une expérience déterminée, un état émotionnel. Ce mode de relation est composé de plusieurs caractéristiques qu'il détaille d'ailleurs de manière très précise : un moment du contact (affection), par exemple avec un paysage sonore, un moment de l'efficacité personnelle (réponse), un moment de l'assimilation (transformation) et enfin une dernière caractéristique : la résonance naît aussi de son indisponibilité. En effet, l'écho est seulement une forme de répétition, un avatar de ce qui précède, alors que la résonance serait, elle, marquée par une forme de lien entre soi-même et le monde. Bien sûr, cette définition reste très théorique et a des limites. Dans notre cas, je ne parlerai pas d'échec de la résonance dans le rapport entre le vivant non-humain et nous, mais plutôt de résonance limitée ou empêchée. Marie a choisi d'assumer le choix d'une voix, vivante, certes, mais humaine. Nous avons, Alice et moi, mis en exergue, une interaction entre humaines et vivant non-humain, à travers une sollicitation de notre fait. L'interventionnisme n'était pas « assumé » (Dujardin 2022) mais s'est construit plus par « défaut », dirais-je, dans notre cas.

Cette non-résonance m'a questionnée. Est-elle un moyen de développer une prise de conscience multiple à la fois écologique (conscience de cohabiter avec le vivant non humain) mais aussi anthropologique (conscience de notre propre subjectivité dans notre manière d'habiter dans le monde)? (Guattari 1989, 1992; Solomos et al. 2016; Boë 2021) En outre, que dit-elle de notre écoute et de notre rapport au vivant? Faut-il dire avec Vinciane Despret que si « ces chants sont en train de disparaître, [...] ils disparaîtront d'autant plus si on n'y prête pas attention » (2019)? Ou comprendre ce silence, symboliquement, comme, celui, du « printemps » de Carson (1963) qui nous alertait sur la disparition du vivant il y a des décennies déjà? Je n'ai pas la réponse. Mais il serait intéressant de comparer la cartographie sonore du parc dans les années 1970 et celle actuelle du parc pour comprendre les modifications de ce territoire et ne pas y répondre seulement de manière subjective, symbolique et éthique.

Le basculement : de l'écoute à la production

Marie : Alice, tu dis que face à la non-résonance, tu t'es retrouvée dans une écoute plus authentique. Comment cela a influencé votre travail, selon toi?

Alice : Effectivement, j'ai expliqué que c'est face au silence du terrain que nous nous sommes mises en position d'écoute. Mais, en réalité, c'est quelque chose que j'ai compris seulement après

coup. Sur le moment, j'étais surtout déçue que l'auscultation ne fonctionne pas. Le fait de commencer à enregistrer venait surtout d'un réflexe lié à ma formation. Formée à la production audiovisuelle, l'idée de repartir sans aucune « matière » me semblait inconcevable : un tournage sans *rushes* exploitables, ce n'est tout simplement pas possible.

Sarah : Mais ne pas trouver ce que l'on cherche n'est pas un échec en soi. Les scientifiques le savent bien. Nos imaginaires positifs sont peut-être de plus en plus construits par cette représentation d'une écologie urbaine « plurielle, pluridisciplinaire et relationnelle » (Hajek et Lévy 2022) qui n'opposerait plus biodiversité, humaine, ville et sensible. Mais il reste que nous étions dans un parc urbain en plein mois d'hiver. Dans le parc, de fait, le son du vivant ne s'imposait pas à nous, n'était pas à (*notre*) *disposition*. Le vivant n'allait pas commencer une *symphonie* pour répondre à nos attentes.

Alice : C'est vrai. Cela aurait été intéressant également d'assumer cette non-résonance, mais les attentes du format radio, nous ont fait penser qu'il fallait quelque chose à faire entendre, une création avec du contenu, des sons identifiables. C'est dans ce contexte que nous avons pris la décision de changer de posture : au lieu de continuer à écouter et attendre, nous avons choisi d'interagir physiquement avec le parc. Nous avons commencé à taper sur les surfaces, gratter les textures, souffler dans les anfractuosités, faire résonner nos voix contre les murs et les structures métalliques. Les sons que nous avons finalement collectés n'étaient plus ceux du vivant non-humain que nous cherchions, mais ceux de la matière mise en vibration par nos corps, nos gestes, notre présence. Ce basculement d'une écoute « documentaliste » vers une production active soulève plusieurs questions que nous avons plus ou moins eu le temps de mesurer sur le terrain.

Sarah : Sans doute qu'avec un autre dispositif technique, notamment sur la manière de capter des sons très faibles, et davantage de temps, nous aurions pu développer une véritable pratique d'écoute prolongée. Les *soundwalks* de Westerkamp (1992) par exemple, ou le travail de Krause (2013) reposent sur des heures d'immersion silencieuse dans un lieu; or nous n'avons ni les outils, ni la disponibilité nécessaire pour adopter une telle approche. Et puis, il faut le dire : l'époque a

changé. La biodiversité s'est effondrée, et cela aussi transforme profondément l'expérience sonore des lieux, même s'il s'agit d'un parc urbain et non d'un espace peu anthropisé ².

Alice : C'est en post-production que le décalage s'est encore accentué. En montant les sons que nous avons produits, je me suis rendu compte qu'ils ne *parlaient* pas de vivant par eux-mêmes. Nous avons donc *travaillé* des sons (bruits d'eau, souffles de vent, etc.) en déformant nos sons captés et en les adaptant à notre narration. Ce geste, encore une fois issu de mes réflexes de post-production vidéo, transformait le sens du projet. Nous ne documentons plus une expérience d'écoute du parc Jean Verlhac en janvier 2025; nous créons une fiction sonore inspirée par ce lieu et cette expérience.

Sarah : Travailler sur le son en « production » puis « post-production », pour reprendre les mots d'Alice, m'a amenée à m'interroger sur l'approche technique. M'intéressant aux questions territoriales et spatiales, je me suis demandé si la « captation » du son du vivant ne réifiait pas et ne figeait pas d'une certaine façon la relation humaine et vivant non-humain lorsqu'elle n'était pas en contexte et territorialisée. Permet-elle d'être attentif/es au vivant, ailleurs et partout, et de différentes façons, au-delà de ce que nous entendons lorsque nous sommes sur un lieu? En interprétant notre base de données, nous avons construit une histoire, ou plutôt notre histoire : celle d'une tentative pour « réveiller » une nature silencieuse. Dans ce récit, l'eau surgit des entrailles de la terre, heurte une plaque d'égout, remonte à la surface. C'est l'histoire que nous nous sommes raconté en montant les sons, une narration qui nous permettait de donner sens et forme à une matière hétéroclite. Mais cette narrativisation posait aussi question : étions-nous encore dans une démarche d'écologie sonore, ou avions-nous fait un pas de côté de la création artistique?

² L'Union internationale pour la conservation de la nature (UICN) souligne que 61% des espèces d'oiseaux dans le monde ont vu leur population baisser, contre 44% en 2016. Les oiseaux sont notamment affectés par les bruits d'origine humaine (chantiers, trafic routier, etc.). Les bruits nuisent aux oiseaux et à leur reproduction, alerte ainsi une étude. https://www.liberation.fr/environnement/biodiversite/les-bruits-nuisent-aux-oiseaux-et-a-leur-reproduction-alerte-une-etude-20260211_RDRH6PMBWNGRRL7A2QSLHA363Y/ (consulté le 11 février 2026).

Marie : En effet, votre production s'appelle « la Sveglia ». Elle évoque le réveil du vivant en somme. Alice, tu parles d'un travail de post-production pour représenter la nature et son éveil. Comment avez-vous figuré cela de manière sonore?

Alice : La dimension fictionnelle de notre capsule sonore ne repose sur aucune voix ou parole, mais sur la création d'un véritable personnage acoustique : la nature en plein réveil. Le récit place l'auditeuice dans une posture de témoin direct^e, immergé^e dans un espace organique, souterrain et intime. La narration s'ouvre sur un élément déclencheur précis : un grattement extérieur, semblable à un heurt (« toc-toc ») qui vient tirer l'entité de son hibernation. Pour donner corps à cette fiction, notre matériau de base est constitué exclusivement de captations de terrain réalisées dans le parc en interagissant physiquement avec ses matières. Ces sons ont été traités par divers filtres pour acquérir une dimension anthropomorphique, imitant par exemple une douce respiration initiale qui gagne peu à peu en ampleur.

Quant au montage, c'est précisément ce dernier qui donne vie à cette narrativisation et illustre la force brute de cette énergie. La dynamique globale est pensée en *crescendo*. Après le réveil feutré, le cœur de la capsule prend la forme d'un bouillonnement sonore. Techniquement, cette partie centrale s'appuie sur une accumulation de superpositions et de fondus enchaînés pour créer une cacophonie volontaire : nous avons empilé différentes textures acoustiques pour recomposer un personnage puissant. À l'inverse, pour structurer ce chaos et marquer l'arc narratif, nous avons utilisé des coupes franches. Ces ruptures soudaines créent une tension rythmique, particulièrement au début lors du réveil, puis à la toute fin, dans un registre presque humoristique : un *cut* marque l'instant où cette force de la nature vient se heurter à une plaque d'égout urbaine, avant de déboucher sur un relâchement apaisé signifiant sa sortie à l'air libre.

Assumer la *fictionnalité* de notre création a impliqué une rupture avec la simple captation documentaire. Dans cette démarche, l'enregistrement de terrain s'affranchit de sa source d'origine pour devenir une pure matière évocatrice, rejoignant l'approche de la « musique anecdotique » (Ferrari 1970), où les bruits captés servent à raconter une histoire plutôt qu'à illustrer le réel. Il ne s'agit plus de documenter le réel, mais de sculpter une illusion auditive. Les outils techniques, filtres, spatialisation, ruptures de montage, ne restituent pas une vérité acoustique, mais agissent comme une grammaire narrative (Schaeffer 1966). Ils nous permettent

de modeler un espace-temps fidèle où un simple frottement de matière devient la respiration d'une entité vivante. En proposant d'incarner le vivant de manière sonore, nous avons apporté une dimension créative à notre *field recording* (Bernard 2016).

Sarah : Finalement, la question demeure pour nos deux projets : qu'avons-nous fait entendre? Une expérience d'écoute du vivant dans un parc urbain hivernal, ou notre propre difficulté à entendre ce vivant? Une documentation sonore d'un lieu, une expérimentation, une fiction inspirée par l'absence? Qui sait ce que d'autres perçoivent en écoutant notre création, et comment cela résonne en elles et eux?

Trois démarches, trois déplacements ou pas de côté

Cette deuxième partie analyse la manière dont chacune de nous a vécu et interprété l'expérience en fonction de sa discipline. Il ne s'agit pas de raconter trois histoires, mais de montrer comment nos habitudes professionnelles ont été déplacées, confortées ou mises en tension par ce travail de terrain pluridisciplinaire. En mettant côte à côte nos trois récits, nous cherchons à rendre visibles les frictions productives entre nos approches : entre démarche artistique et expérimentation *quantifiée* chez Marie, entre logique documentaire et liberté créative chez Alice, entre déplacement de la rigueur méthodologique et ouverture vers le sensible comme lieu de création chez Sarah. C'est dans ces écarts et ces tensions que se joue quelque chose d'essentiel sur la nature même des collaborations pluridisciplinaires autour de l'écologie sonore.

Marie : l'architecture comme instrument de « mesure » sensible

Marie : On attend de l'apprenti architecte qu'il conçoive des dispositifs spatiaux répondant à plusieurs dimensions de contraintes. Pour saisir ces différentes contraintes, il y a une première étape d'analyse avec pléthore d'outils et de protocoles possibles selon le champ étudié, puis une seconde étape de conceptualisation de notions, et enfin, de formulation des intentions avant de passer à la conception même du projet à ses différentes échelles, de son implantation dans le territoire jusqu'au détail constructif. Dans ma pratique de création sonore, notamment pour le spectacle vivant, je pars d'une situation donnée et je tâche de lui donner corps en appliquant cette méthode : enjeux, objectifs, leviers d'action. L'appréhension d'une scénographie sonore au

théâtre est à l'image du travail de dramaturgie d'acteuice : tout doit être plus grand, clair, direct, simple mais pas simpliste, complexe mais pas compliqué, efficace. Si on prend une captation brute d'un environnement existant pour illustrer une scène dans un espace public par exemple, ça ne marche pas : il y a beaucoup trop d'éléments sonores qui perdent le message que l'on veut transmettre au public. Alors on façonne nos espaces, par petites touches, en évaluant les priorités et les échelles de perception.

Pour ce travail de composition, nul besoin de passer automatiquement par une phase de prise de son, c'est l'association des bruits, des notes, des effets, le tout en lien avec ce qu'il se passe sur le plateau, qui crée une image sonore qui semble cohérente aux oreilles de l'auditeuice dont le cerveau se charge de combler les manques. Comme je le disais plus haut, j'ai souvent eu recours au « Répertoire des effets sonores » que nous ont présenté Grégoire Chelkoff et Pascal Amphoux lors de leur intervention (CRESSONb). Celui-ci a été pensé et créé depuis 1995 comme un ouvrage collaboratif de référence pour l'analyse d'environnements sonores en lien plus ou moins direct avec l'architecture et les sciences du territoire. Dans ma pratique de création, si je compose un espace sonore pour les besoins d'une scène particulière, il m'arrive fréquemment de me référer à ce répertoire pour y piocher l'effet recherché et remonter le fil en sens inverse pour tenter de créer, artificiellement, cet effet. Pour prendre un exemple concret, si je travaille sur une thématique du souvenir ou de la nostalgie, ce n'est pas tant le choix d'un thème musical particulier qui peut faire basculer le public dans cet état, que le grain de la bande son choisie (l'effet d'anamnèse; CRESSONc).

Pendant la semaine de l'école d'hiver, poussée à prendre les micros et à aller sur le terrain, j'ai donc mis en place un dispositif de prise de son pour réaliser une étude comparative, non exhaustive et sans prise de mesure des différents espaces sonores proposés par le parc Jean Verlhac : une source sonore unique et calibrée, un enregistrement suivant un protocole choisi de manière relativement arbitraire, mais précis et systématique. Sans chercher spécifiquement à produire une étude reposant sur des mesures acoustiques, mais plutôt artistiques, on obtient un résultat sensible qui n'est pas directement exploitable dans un *plugin* de réverbération. Pour autant, le protocole mis en place n'est pas éloigné d'un dispositif de réponse impulsionnelle : un enregistrement numérique de la façon dont un milieu réagit à une source sonore. L'impulsion,

dans ce genre d'étude, comme son nom l'indique, se doit d'être un son idéalement sans durée, très bref, et contenant toutes les fréquences du spectre. On obtient alors des données permettant un travail en convolutions, c'est-à-dire un ensemble de signaux simultanés qui forment un ensemble de données exploitables.

J'ai choisi avec ma chanteuse d'opérer une sorte de dilatation de cette impulsion, pour pouvoir en faire une analyse à l'oreille, non exhaustive donc, mais permettant une compréhension sensible et comparative de plusieurs espaces choisis. Il s'agissait donc de faire une sorte de modélisation sonore de l'espace dont le résultat est en écho avec la géographie et la topologie du terrain, disons du biotope, écouté. L'assemblage redonne une idée de la variété acoustique de ces biotopes. Pour rentrer dans le détail du dispositif mis en place (image 4), une fois la source sonore choisie, l'implantation des micros pour cette mesure s'est avérée cruciale. L'idée était de faire un enregistrement calqué sur ceux que l'on peut faire en studio d'un ou de plusieurs instruments : des micros précis et relativement directionnels proches et pointés sur la source tout en saisissant le terrain direct et une bonne notion de l'espace (ici un enregistreur zoom H4N en version stéréo, couple cardioïde XY, avec une ouverture d'angle à 90°, posé au sol à l'aplomb de la source), et des micros plus éloignés, pensés comme un dispositif « room », pour rendre compte de la conséquence du son dans l'espace plus lointain et dans le paysage sonore (ici un couple de micros cardioïdes en norme ORTF, c'est-à-dire éloignés l'un de l'autre de 17 cm et avec une ouverture de 120°).

L'objectif de cette installation était d'avoir deux enregistrements simultanés, de l'intérieur et de l'extérieur du rayon critique (la zone à partir de laquelle ce qu'on entend n'est plus du signal direct, mais quand la majorité de l'énergie provient de la réverbération). À l'oreille (intuitivement, donc), j'ai positionné systématiquement le couple ORTF suffisamment loin, c'est-à-dire à environ 3 mètres, tourné vers le paysage, pour qu'il s'écarte du champ direct de l'enceinte. Quant à la source, il s'agissait d'une petite enceinte portable positionnée à environ 1,50 mètres du sol, dont le volume était réglé au niveau sonore d'une voix humaine. Ce volume a été calibré au jugé comparatif sur le site de la première prise de son, et les réglages maintenus de manière constante sur l'ensemble des captations. Bien que de petite taille, l'enceinte utilisée était de bonne qualité et disposait d'un haut-parleur à large bande qui délivrait un signal net et des

médiums détaillés, adaptée et relativement fidèle aux dynamiques d'une voix humaine. D'un point de vue audiophile, le dispositif était clairement perfectible puisque relativement rudimentaire (petit haut-parleur, *bluetooth*, etc.), mais il était suffisamment équilibré pour la présente expérience qui visait à comparer les ambiances et la manière de répondre à l'environnement spatial, direct et lointain.

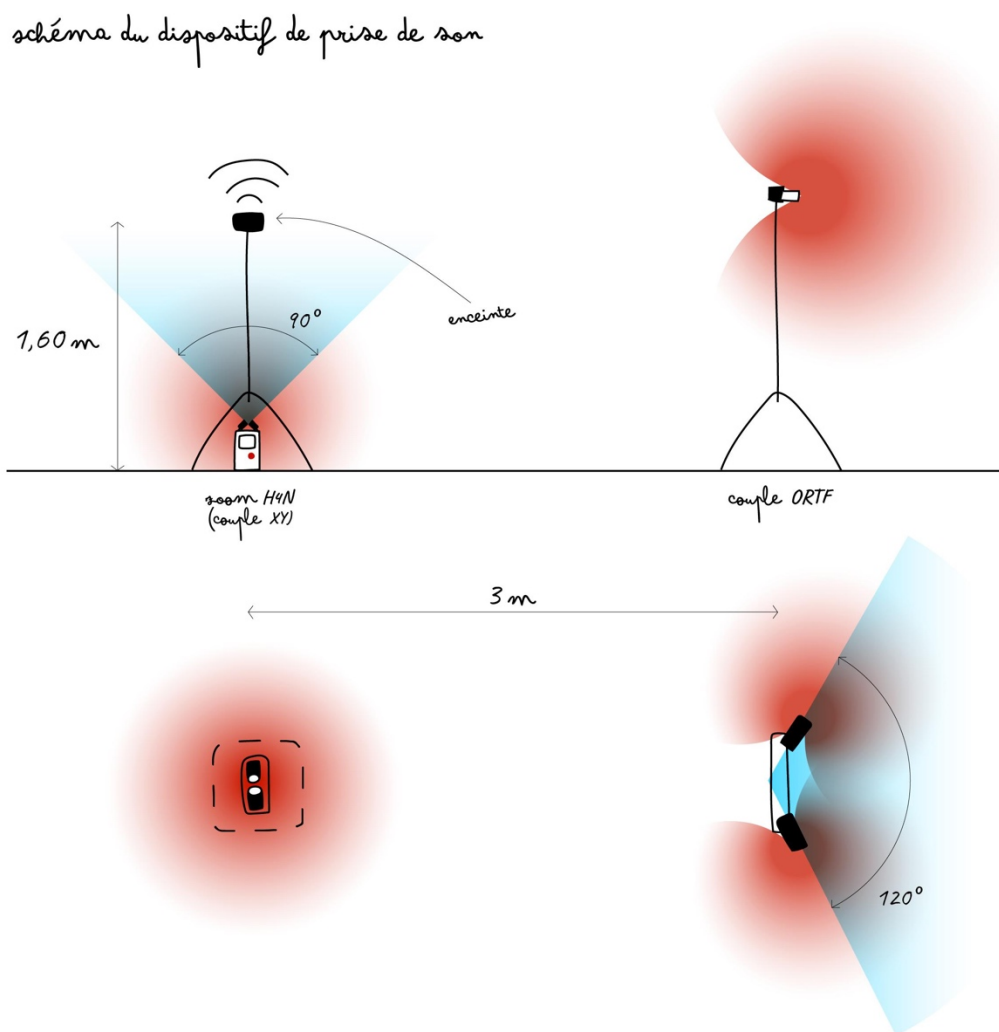


Figure 4 : Élévation et plan du dispositif de prise de son de « Hey Coco », Marie Darodes, 2025.

Pour le montage final qui devait tenir dans le format court d'une capsule radiophonique, je n'ai ajouté aucun filtre, aucune compression, aucune égalisation, je n'ai modifié aucun niveau : c'est un montage brut de données elles-mêmes non dégrossies, mais qui me serviront sans doute comme valeur d'étalonnage (non-objective) pour des créations futures.

Sarah : En définitive, dans ton travail de création sonore, tu vas d'habitude peu sur le terrain. L'école d'hiver t'a permis de te confronter à un espace sonore physique. Ta capsule sonore te servira ainsi d'étalon comparatif pour l'avenir.

Alice : de la captation documentaire à la fiction narrative

Alice : Avec le recul, je réalise à quel point j'ai été influencée par ma formation de vidéaste et par les logiques de production audiovisuelle : une phase de tournage (la production) suivie d'une phase de sélection et d'assemblage (la post-production). Cette « chasse aux sons » reproduisait la méthode documentaire que je connaissais : lors d'un tournage, on accumule le plus d'images et d'informations possibles. Comme le rappelle Bill Nichols (2001) : « la pratique documentaire commence souvent par une impulsion à rassembler, à accumuler des fragments de réalité dans l'espoir que le sens émergera lors du montage ». On filme large, on multiplie les prises, les angles, les séquences, pour ensuite faire des choix au montage. Cette transposition quasi automatique d'une pratique visuelle vers le sonore me semblait alors évidente, presque naturelle. Je n'avais pas conscience que le son pourrait exiger d'autres postures, d'autres temporalités, d'autres manières d'être présente au terrain. Salomé Voegelin (2010) souligne justement que « écouter, c'est renoncer à la position de maîtrise que nous confère la vision; cela exige que nous vivions dans l'incertitude », une remarque qui éclaire rétrospectivement ma difficulté initiale à m'extraire du paradigme visuel.

Dans la même veine, Michel Chion (1998) rappelle que « le son s'enregistre moins qu'il ne s'accueille; la caméra cadre, le micro reçoit », ce qui met en lumière la différence fondamentale entre une logique de capture visuelle et une logique d'écoute. L'idée qu'on puisse écouter longuement sans enregistrer, ou enregistrer en continu sans *chasser*, ne faisait simplement pas partie de mon répertoire méthodologique. Le micro, pour moi, fonctionnait comme une caméra : un outil de captation qu'on active quand on repère quelque chose d'intéressant, qu'on éteint entre deux *prises*, et dont on exploite ensuite le contenu en salle de montage.

Ce déplacement, d'une posture documentaire à une posture fictionnelle n'a pas été explicitement décidé ni débattu entre Sarah et moi. Il s'est opéré progressivement, sous la pression des contraintes temporelles, techniques et matérielles, certes, mais surtout sous l'influence de nos habitudes disciplinaires respectives. Pour moi, cela relevait presque d'un réflexe. Dans l'animation et le travail sur les archives, je suis habituée à recréer, à suggérer, à combler les vides par l'imagination. Mon travail doctoral porte précisément sur les nouvelles formes de transmission du patrimoine culturel, où il s'agit souvent de donner forme à des récits restés invisibles, de créer des « vestiges synthétiques » (Didi-Huberman 2012) pour rendre présent ce qui n'a jamais été documenté ou ce qui a été effacé. L'authenticité ne réside pas nécessairement dans la fidélité documentaire, mais dans la justesse de l'évocation, dans la capacité à faire résonner quelque chose de vrai même si cela passe par l'artifice.

Sarah : la recherche en SHS face aux outils de la création sonore

Alice : Sarah, toi et moi n'avons pas eu de désaccord explicite sur ces choix, mais je perçois aujourd'hui que nos manières d'envisager le résultat différaient peut-être. Pour moi, formée aux arts visuels, la légitimité de la création artistique n'était pas en question : transformer, interpréter, fictionnaliser faisaient partie intégrante de ma pratique. Pour toi, issue des sciences humaines et sociales, la question de la fidélité au terrain, de la restitution honnête d'une expérience, avait peut-être plus de poids ? Nous étions à la *recherche* du vivant. Cette *quête* peut, peut-être, se rapprocher des formes *d'enquête* de terrain que tu fais, Sarah.

Sarah : Oui et non. L'enquête de terrain invite, en effet, à accorder de l'attention à un lieu, de faire attention à ce qui paraît banal ou un détail, par exemple, dans le cas des observations. J'ai retrouvé dans le parc une forme de contingence nécessaire, faite « d'ajustements et d'adaptations » (Morrissette et al. 2014), de « bricolages » (Meunier et al. 2013) que l'on peut rencontrer sur le terrain. Mais, la « rencontre » est ici différente. Approcher le vivant non-humain questionne l'interaction multi-espèces. L'écoute et le son sont un moyen intéressant de contact, qui permet d'exercer un réel sens de l'attention (Citton 2014). Au sein de l'écoute, il n'y a pas de séparation entre le son et le sujet qui le perçoit (Barbanti 2024). L'écoute est donc un moyen direct d'entrer en lien avec le vivant non-humain. Mais dans notre cas, nous avons dû aussi nous ajuster face aux contraintes et à l'exercice demandés.

Un exemple qui pourrait sembler anecdotique mais qui est symptomatique de cette friction entre le désir de nous mettre à l'écoute du vivant et notre présence humaine par essence « perturbatrice » est notre (non) rencontre avec un hérisson. Lorsqu'avec Alice nous cherchions à écouter au plus près du sol et de *la matière*, nous avons vu un écriteau sur des bacs à compost où il était marqué « attention soyez silencieux, présence d'un hérisson ». Cela a résonné comme un rappel : il s'agit d'une espèce en voie d'extinction³ et ce serait donc à l'humaine de s'adapter au vivant et non le contraire. L'école d'hiver m'a donné envie à ce titre d'explorer des dispositifs sonores envisagés comme *low tech* et peu intrusifs (Dujardin 2022).

Par ailleurs, l'idée même de participer à cette école d'hiver était précisément de m'échapper des sentiers battus de la recherche académique. Travailler avec Alice sur le son et le montage m'a permis de sauter des cloisons disciplinaires, afin de m'éloigner d'une pratique scientifique pour toucher à ce qui est de l'ordre du récit. Même si nous avons intégré de manière conceptuelle des éléments de l'histoire marécageuse du parc. C'est pour cette raison que je ne parlerais pas de réel désaccord concernant notre basculement vers la fiction. Ma formation en sciences humaines et sociales m'a inculqué une exigence de fidélité au terrain et une rigueur méthodologique. Mais j'étais aussi là précisément pour m'en affranchir. Quand tu as proposé de travailler sur des ambiances en post-production à partir des sons que nous avons récoltés, je n'ai pas ressenti cela comme une trahison méthodologique. Nous n'étions pas en train de produire des données scientifiques, nous créions quelque chose ensemble, et cette distinction me semblait alors claire et assumée.

Alice : Pour en revenir sur la pluridisciplinarité, celle-ci reste peut-être un moyen d'appréhender des façons d'habiter le monde multiple. D'ailleurs, Estelle Zhong Mengual, citée par Juliette Volcler (2022) – la première elle-même évoquant Arabella Buckley, naturaliste du 19^e siècle – met en évidence que « ce n'est pas pour sortir de l'ignorance qu'il convient d'apprendre à connaître le vivant – c'est pour habiter autrement le monde ».

³ Voir l'article : <https://www.notre-environnement.gouv.fr/actualites/breves/article/le-herisson-est-quasi-menace-d-extinction-indique-l-uicn> (consulté le 28 novembre 2025).

En guise de conclusion

Cette analyse critique de notre écoute du silence du vivant non-humain pourrait être pensée comme une résonance contrariée mais fructueuse à la fois. Tout d’abord, elle souligne que se mettre à disposition de celui-ci exige un effort constant d’attention et de décentrement. L’image des lucioles qu’évoquent Pasolini (1975) puis Didi-Huberman (2009) est peut-être emblématique à ce titre. Le premier en déplore la disparition, symbole de la fin du sens et des sens. Le second indique : « Les lucioles n’ont disparu qu’à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux ». Peut-être faudrait-il en faire de même avec notre écoute et apprendre à écouter « les bruits d’ailes » (Farabet 1994)?

Et aujourd’hui? Nous finissons l’écriture de l’article ce jour, et avant-hier nous recevions l’invitation pour l’édition 2026 de l’école d’hiver. Cette synchronicité de date amène inévitablement un temps de bilan de l’expérience. La semaine passée à Grenoble en janvier a été riche, et l’écriture commune de cet article nous a poussé chacune à notre manière dans nos retranchements disciplinaires. Avant même d’entamer un travail d’écriture, nous avons passé de longues heures pour établir un plan, pour trouver un angle pertinent de ce compte-rendu croisé. Certains débats nous ont amenées à reconsidérer des choses que nous tenions pour acquises, ou parfois secondaires, dans nos pratiques respectives. Les chances que nous nous rencontrions étaient minces et pourtant cette belle rencontre a donné lieu à une réflexion commune prolifique.

Entrer en résonance, c’est aussi donner du sens à ce que nous faisons⁴. Malgré notre hiver silencieux, nous avons tenté, à notre échelle, de donner du sens à quelque chose à travers nos modestes créations sonores : n’est-ce pas un des rôles, de l’artiste ou de la chercheuse?

⁴ Nous reprenons, à notre compte, une phrase prononcée par une intervenante qui a conclu le colloque « Ralentir, bifurquer, “transitionner”, 10 ans après la COP21, quelles transformations écologiques dans les territoires? », colloque auquel Sarah a participé. Celui-ci a eu lieu en novembre 2025 à Brest. <https://ralentir-cop21.sciencesconf.org/> (consulté le 26 mai 2026)

Remerciements

Nous tenons à remercier toute l'équipe organisatrice de l'équipe CRESSON et de l'école d'hiver qui nous a accueillies dans ses locaux et nous a permis de participer à l'école d'hiver. Nos remerciements vont à Lorraine Tisserant et aussi à Marie pour son hospitalité.

Bibliographie

- Augoyard, Jean-François, et Henry Torgue. 1995. *À l'écoute de l'environnement : Répertoire des effets sonores*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- Bahaffou, Myriam. 2025. *Éropolitique : Écoféminismes, désirs, révolutions*. Paris : Le Passager clandestin.
- Barbanti, Roberto. 2024. « Le sonore annihile la distinction entre le sujet et l'objet ». *4'33 Mag*, Musique et nature, nature de la musique, 8 janvier 2024. <https://www.4-33mag.com/roberto-barbanti-le-sonore-annihile-la-distinction-entre-le-sujet-et-l'objet-1/> (consulté le 25 septembre 2025).
- Bernard, Marie-Hélène. 2016. *Field recording* et création. Dans *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*. Sous la direction de Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos, 139-143. Paris : L'Harmattan
- Bernard, Marie-Hélène. 2021. « Le field recording nous aide-t-il à “habiter en oiseau” ? ». *Filigrane* 26. [En ligne] : <https://doi.org/10.4000/12i8r>.
- Boë Caroline. 2021. « Ces sons qui nous envahissent : field recordings, soundwalks et soundscapes éco-artistes ». *Filigrane* 26 [En ligne] : <https://journals.openedition.org/filigrane/1104> (consulté le 25 mai 2026).
- Carson, Rachel. 1963. *Le Printemps silencieux*. Traduit par Jean-François Gravand. Paris : Plon.
- Chion Michel. 1998. *Le son*. Paris : Nathan-Université.
- Citton Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Éditions du Seuil.
- Collectif Cynorhodon. 2020. *Dictionnaire critique de l'anthropocène*. Paris : CNRS éditions.

- Collectif GéoXXI. dir. 2025. *Géographies, un dictionnaire*. Paris : CNRS éditions.
- CRESSONa. 2025. « Présentation de la Winterschool ». <https://ehas.hypotheses.org/7269> (consulté le 10 septembre 2025).
- CRESSONb. 2025. « École d'hiver. Winterschool ». <https://aau.archi.fr/cresson/cressound-2025/cressound-winterschools/ecole-dhiver-winterschool-2025/> (consulté le 10 mars 2026).
- CRESSONc. 2025. « La boîte à effets ». *Anamnèse, Cocktail*, <https://aau.archi.fr/cresson/cressound-2025/la-boite-a-effets/> (consulté le 10 juillet 2025).
- D'Eaubonne, Françoise. 2023. *Écologie/féminisme : Révolution ou mutation?* Paris : Le Passager clandestin.
- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Despret, Vinciane. 2019. *Habiter en oiseau*. Arles : Actes Sud.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen [Image Burns]*. Oaxaca : Ediciones Ve.
- Farabet, René. 1994. *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Arles : Phonurgia Nova éditions.
- Dujardin, Fanny. 2022. « Partages de l'écoute : l'art écologique de Félix Blume ». *Marges* 35 : <https://doi.org/10.4000/marges.3029> (consulté le 26 mai 2026)
- Flipo, Fabrice. 2025. « La nature : des définitions multiples » *Philosophie Science et Société*. <https://philosciences.com/nature-definitions-multiples> (consulté le 20 août 2025).
- Frega, Roberto. 2013. « José Medina, The Epistemology of Resistance ». *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* V-1 : <http://journals.openedition.org/ejpap/678> (consulté le 26 mai 2026)
- Gorz, André. 2008. « L'écologie politique, entre expertocratie et autolimitation ». *Ecologica*, Paris, Galilée : 49.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris, Galilée.
- Guattari, Félix. 1992. *Chaosmose*. Paris, Éditions Galilée.
- Baudry, Darodes et Gallouin, « Résonance(s) raisonnée(s) »

- Hajek Isabelle et Jean-Pierre Lévy. 2022. « Écologie urbaine » Dans *Humains. Dictionnaire d'anthropologie prospective*. Sous la direction de Nathanaël Wallenhorst et Christoph Wulf, 93-98. Paris : Vrin. <https://enpc.hal.science/hal-03500722v1> (consulté le 20 septembre 2025).
- Haraway, Donna. « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». Dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*, 107-42. Paris : Exils éditeur, 2007.
- Krause, Bernie. 2013. *Le grand orchestre des animaux*. Paris : Flammarion.
- Larrère, Catherine. 2012. « L'écoféminisme : Féminisme écologique ou écologie féministe. » *Tracés. Revue de sciences humaines* 22 : 105-21. <https://journals.openedition.org/traces/5454> (consulté le 1^{er} mars 2026).
- Latour, Bruno. 1999. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : La Découverte.
- Le Lay, Yves-François, Émeline Comby, et Jean-Benoît Bouron. 2023. « Notions en débat. Milieu, environnement et nature. » *Géoconfluences* : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/milieu-environnement-nature> (consulté le 25 juin 2025).
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press.
- Meunier, Dominique, François Lambotte, et Sarah Choukah. 2013. « Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales? ». *Questions de communication* 23 : 345-366.
- Morrisette Joelle, Demazière Didier, et Matthias Pepin. 2014. « Vigilance ethnographique et réflexivité méthodologique ». *Recherches qualitatives* 33 (1) : 9-18.
- Pasolini, Pier Paolo. 1975. *Scritti corsari. Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio*. Milan : Garzanti.
- Pruvost, Geneviève. 2021. *Quotidien politique : Féminisme, écologie, subsistance*. Paris : La Découverte.

- Rosa, Hartmut. 2018. *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*. Traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet. Paris : La Découverte.
- Sakoyan, Juliette. 2008. « L'éthique multi-située et le chercheur comme acteur pluriel. Dilemmes relationnels d'une ethnographie des migrations sanitaires ». *ethnographiques.org* (17). En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2008/Sakoyan> (consulté le 26 mai 2026).
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Paris : Éditions du Seuil.
- Solomos, Makis, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, et Kostas Paparrigopoulos (dir.). 2016. *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*. Paris : L'Harmattan.
- Voegelin Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence*. Londres : Blomsbury.
- Volcler, Juliette, 2018. « Petite histoire de la prise de son naturaliste. Épisode 1 : récitals d'oiseaux et d'oiselles (années 1880 – 1920) ». *Syntone* : <http://syntone.fr/petite-histoire-de-la-prise-de-son-naturaliste-episode-1-recitals-doiseaux-et-doiselles-annees-1880-1920/> (consulté le 10 mars 2026).
- Volcler, Juliette. 2022. « Bâtir une écologie sonore radicale ». Dans *Pour un tournant radical*, 64-79. Socialter. <https://www.socialter.fr/article/juliette-volcler-batir-une-ecologie-sonore-radicale> (consulté le 10 septembre 2025).

Documentation sonore

- Ferrari, Luc. 1970. « Le lever du jour au bord de la mer ». *Presque rien n° 1*. [Enregistrement sonore]. Deutsche Grammophon.
- Messiaen, Olivier. 1956-1958. « Catalogue d'oiseaux », Ed Alphonse Leduc, Paris. 1959
- Westerkamp, Hildegard. 1992. « Beneath the Forest Floor ». <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/2/ForestFloor/> (consulté le 26 mai 2026)