

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

Les Marches Inouïes : une expérience d'écoute paysagère partagée *in situ*

Partant d'une réflexion sur le paysage sonore entendu comme un espace attentionnel dynamique où prendre soin de l'écoute, c'est à partir d'une expérience paysagère casquée, qu'un lien avec les lieux sera entretenu ici, invitant une communauté d'écouter.es à tisser leurs attentions de concert, in situ, à travers des marches d'écoutes augmentées. Nous nous efforcerons de faire émerger les enjeux liés au paysage du dispositif *Les Marches Inouïes*, sans perdre de vue d'arriver à décrire ce qui se donne à entendre dans, par et à travers les casques, comment ceux-ci nous relient à l'environnement sonore, au cœur d'une sphère d'écoute vibrante, et nous invitent à habiter autrement, ensemble, consciemment immergés dans des paysages vécus, partagés. Cet article tend à dépasser le constat d'une éventuelle « an-esthésie » d'une écoute « techno », trop souvent considérée comme coupée de l'environnement sonore auquel seule une écoute « bio » saurait se montrer capable, complice. Une écriture phoNographique poreuse au milieu sonore sera ici l'auxiliaire de ce retour au terrain, au « réel » (et son double?), tout autant par recadrage que par décalages.

Rubrique : Essai

Pour citer cet article :

Marin, Stéphane. 2026. « Les Marches Inouïes : une expérience d'écoute paysagère partagée *in situ* ». *Musiques : Recherches interdisciplinaires* 3 (1). <https://doi.org/10.62410/h3z8dx62>

Copyright © Stéphane Marin 2026



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

Les Marches Inouïes : une expérience d'écoute paysagère partagée *in situ*

Stéphane Marin



Sources : Stéphane Marin – Les Marches Inouïes – I love science festival – BOZAR (Centre for Fine Arts) – Tour & Taxis, Bruxelles, Belgique (27-29 avril 2018).

Un « paysage sonore » : est-ce un enregistrement, une « photographie sonore » voire une composition, d'un vaste espace sonore comportant un cadre, une perspective, un horizon? Est-ce plutôt, comme l'évoquait Murray Schafer « tout ce qui p[eu]t être entendu » : c'est-à-dire un synonyme de l'environnement sonore (Schafer 2010, 14)? Est-ce la « composante sonore » d'un paysage, toujours et avant tout, multi-sensoriel (Ingold 2011, 136-37)? Ne devrait-on pas plutôt désormais parler d'autour, de milieu, et jeter aux oubliettes ce terme de *soundscape* si mal traduit,

injustement conceptualisé, autour duquel ne règnent que més-ententes et mal-entendus? Certes, le concept de paysage sonore est confus et polysémique. Il déborde tous les cadres disciplinaires qui tentent de l'assigner à résidence. Mais ce que nous ne pouvons ôter à ce concept mal limité, mal cadré, c'est que, partagé par tant de disciplines qui l'évoquent chacune par le bout de leur lorgnette, il tend *in fine* plutôt à nous réunir qu'à nous séparer. Envers et contre tous ceux qui voudraient aujourd'hui en finir avec lui, il résiste dans sa généreuse mission de créer du commun. Et, à l'occasion de son partage sensible avec les publics réunis *in situ*, son expérience semble alors plus consensuelle. Tout le monde s'accordant ici silencieusement dans et par l'écoute, personne ne s'interroge plus sur ses limites conceptuelles, et chacune s'immerge dans l'évidence palpable de cet espace diffus à 360°. Ici et maintenant, se vivent autant de paysages sonores qu'il y a d'auditeurs.

Dynamiques paysagères

Pour prendre de biais la question initiale « Qu'est-ce qu'un paysage? » — et qui plus est « sonore » — il est tentant de faire un écart avec François Jullien, en considérant que « le paysage n'"est" pas », qu'il ne se réduit pas à une définition statique, mais, « dans cet *entre* médian [...] un paysage se tend et s'intensifie [...] est *inter*-action » (Jullien 2022, 11). La piste conceptuelle dynamique qui s'ouvre ici est bien de « penser ce qui *fait* paysage » (Jullien 2022, 14). Dans la suite de cette trajectoire et dans une perspective esth-éthique plus pragmatique, oserons-nous ici dès lors *panser* celles et ce(ux) qui font paysage?

Panser, c'est-à-dire tout autant prendre soin de, faire preuve de sollicitude, de connivence, accorder une attention toute particulière *à*, avant de commencer à nous accorder. *Panser* ensemble, le temps d'un dispositif artistique, (avec) « notre » public. L'inviter à l'« entre-tien » (Jullien 2022, 14) d'une relation dynamique, tendue, tissée *avec* le monde, *dans* le paysage. En effet, c'est bien de ce lien avec les lieux que nous désirons resserrer ensemble, *in situ*, à travers ces expériences paysagères singulières, celles de nos marches d'écoutes « augmentées » sous casques : « *Les Marches Inouïes* ».

Après avoir évoqué en quoi l'écoute casquée est bien un auxiliaire d'écoute, une « augmentation », et non pas comme s'y limite souvent la critique une « coupure » de

l'environnement sonore, nous aborderons rapidement les deux écritures (phonographique et audiographique) qui se donnent à entendre dans les casques et sont des gages d'un ancrage environnemental de notre écoute. Puis nous nous efforcerons de faire émerger les enjeux paysagers d'un tel dispositif d'écoute inclusive face à une « écoute walkman » exclusive, cette autre écoute casquée qui nous isole et nous coupe quant à elle de l'environnement sonore. Enfin, nous ne perdrons pas de vue d'arriver à décrire ce qui se donne à entendre *dans, par et à travers* les casques, comment ceux-ci nous relient à l'environnement sonore, nous ouvrent des perspectives paysagères audibles et, finalement, nous invitent à habiter autrement ces paysages vécus.

Une « *augmentation* » de l'écoute?

Tout comme le « paysage sonore », le terme « augmentation », lui aussi, est éminemment polémique. En effet, comment laisser accroire que le recouvrement d'une paire d'oreilles par un casque puisse être entendu comme une « augmentation » — un « perfectionnement » — quelconque de notre appareil auditif biologique? Écouterait-on mieux, plus précisément, plus loin, avec des oreilles appareillées? Pourquoi ne pas parler alors — comme avec toute prothèse auditive — d'« écoute amplifiée »? Le *réel* serait-il ici augmenté via des données contextualisées dans une « *Smart-City* » où des contenus audio viendraient *booster* notre expérience consumériste des lieux? Non, pas plus... Malgré le fait que ce terme pose problème, nous l'embarquerons pourtant ici. Afin d'évoquer un accroissement de l'attention pour l'environnement, afin de mettre en tension cette relation dynamique entre une écoute environnementale attentive au *dehors* et une écoute casquée, souvent présentées comme antagonistes. L'écoute casquée serait en effet, pour certaines, intrinsèquement vouée à une irrémédiable coupure mondaine, propice à développer de vieilles et une « nouvelle surdité[s] » distraite, voire « dépayssante » (Zambrini 2009).

Comment s'accorder au constat d'une « an-esthésie » généralisée de notre société devenue « insensée » par excès d'« *ultramédialité* » (Barbanti 2023), tout en affirmant, en parallèle, que les artefacts technologiques (casques et lecteurs audio) utilisés dans cette marche d'écoute puissent prétendre *accroître* une expérience paysagère sensible *in situ*? Cette expérience s'éprouve et se

conçoit bien *in fine* comme un prolongement de nos rapports aux paysages et non pas comme une coupure.

Depuis sa première occurrence en 2014, c'est bien là la visée de cette proposition sonore contextuelle (Ardenne 2009) déambulatoire sous casque, partagée avec tous les publics : inviter à une traversée plus consciente des espaces, à une relation plus sensible aux lieux, à de nouvelles modalités d'attentions au monde (et à celles et ceux, humains et non-humains, qui les habitent et les parcourent), à des expériences vibratoires polysensorielles, à une immersion prolongée dans les paysages.

Avant de venir la décrire dans le détail, nous aimerions dès à présent souligner quelques spécificités propres de notre marche d'écoute sous casque qui la radicalisent et l'éloignent de ses lointaines cousines que sont « audio-guides » et autres « balades sonores » ajoutant, quant à elles, musique et voix aux enregistrements de terrain.

Une écriture phoNographique ancrée dans les lieux

Il est temps de préciser ici que « l'audio », c'est-à-dire « ce qui invite à l'écoute », diffusé à l'intérieur de nos casques, est le résultat d'une écriture sonore uniquement composée à partir de phoNographies, brutes ou ré-agencées. Par « phoNographie », nous proposons d'entendre, une écriture microphonique fixée sur support. En effet, si le « *field recording* » est un ensemble de techniques de prises de son de terrain (et par extension un genre musical composé à partir de ces enregistrements), il faut s'imaginer la phoNographie comme l'art de composer avec les micros directement *in situ* (Galand 2012, 63). La comparaison avec la phoTographie (technique vs art, point de vue = point d'ouïe) reste opérante. C'est tout autant du côté de la musique et du geste instrumental que l'on se tournera afin de mieux envisager la relation d'improvisation et/ou de composition *avec* l'environnement *via* les microphones, considérés ici comme des instruments à part entière (Galand 2012). Et, tout comme la musique, la phoNographie est un art de l'écriture temporelle, outre le fait qu'elle s'inscrive aussi dans d'étroites relations spatiales (pratique située, proximités et placements des micros).

On commence à présager comment cette écriture temporelle, une fois réinjectée dans les casques pendant la marche d'écoute, souligne, accompagne, exaspère, contredit et/ou contrefait les dimensions spatio-temporelles vécues sur site. On commence aussi à se rendre compte du puissant ancrage mondain, de ce patient et subtil contact avec l'environnement sonore dont il est question à travers la pratique du *field recording* et de son écriture phonographique. Ici sont activées diverses modalités d'attention qui nous engagent activement, physiquement, esthétiquement, dans différents milieux, tout autant de manière dynamique via l'auscultation (ce pistage auriculaire actif), qu'à travers des périodes d'immobilité et d'attente (aguet, affût, perchage). Ici, la patience, la curiosité, la quête bornée tout autant que l'ouverture à l'imprévisibilité d'une situation se mêlent pour définir (en partie) la relation au monde des preneuses/donneuses de sons.

Ce sont donc, dans un premier temps, tous ces ancrages de l'écoute et de l'enregistrement *de* terrain qui témoignent et se portent garants de ce rapprochement *au* terrain, ce soin apporté par l'écoute au contact des lieux, cette attention renouvelée *pour, dans* et *avec* les paysages.

Une écriture audiographique ouverte sur les paysages

Afin de stimuler cet enracinement attentionnel, et de ne pas distraire cette écoute environnementale brute, ici nulle voix n'est ajoutée, qu'elle soit guidante ou informante (balade sonore audio-guidée), documentaire ou poétique (documentaire sonore en baladodiffusion). Ce projet exclut de s'adresser à la partie discursive de notre cerveau. Le danger des voix et des mots — malgré leur potentialité avérée à créer du commun et du sensible — serait de nous projeter vers la quête d'un signifié et de nous abstraire ainsi de cette relation directe donnée ici à expérimenter sur le plan vibratoire.

Ici, nulle musique n'est ajoutée. Si musique il y a, c'est du côté du *field recording* — entendu cette fois comme composition avec des enregistrements de terrain (*soundscape composition*) — qu'il faudra se tourner. Nos oreilles ont été attirées sur site par la musicalité, parfois rythmique, souvent timbrale, des cahotements et ondulations plus ou moins réguliers des phénomènes acoustiques enregistrés. Si musique il y a, c'est qu'une écriture du sonore s'organise comme un rigoureux travail d'agencement des matériaux sonores dans le temps (et dans l'espace), tout

autant que leur déploiement entre tensions et relâchements, climax et accalmies; quelque part entre dramaturgie sonore, musique et *écriture des silences*.

Sous casque ne sont donc projetés que des sons environnementaux. Rien n'empêche leur édition, leur léger traitement, leur montage, leur superposition avec d'autres sons : sons des lieux traversés *in situ*, sons d'autres lieux. L'*audiographie*, l'écriture du son via le banc de montage, reste épurée, sans lourds traitements audios. L'objectif est ici de sculpter le son dans le sens de l'onde, sans trop le transformer, l'altérer, dans le but d'accorder nos écoutes et toutes nos dispositions attentionnelles au diapason d'un monde sonore qui continue de vibrer, brut, dans l'enregistrement.

Sous casque sont aussi projetés des « silences » composés, des « trous » qui grignotent la continuité sonore diffusée sous casque, laissant se redéployer une écoute brute du *in situ*. Ces « silences », ces espaces-temps de possibles, sont comme des cadres d'écoute ouvrant sur des paysages vivants, vibrants. Cette *écriture des silences* peut être entendue dans une perspective cagienne. Là où Cage a invité clandestinement l'environnement sonore dans la salle de concert et, par là-même, dans l'expérience d'écoute musicale des auditeurs de la pièce *4'33''*, il sera plutôt question, au cœur de notre marche d'écoute, de redonner de la place à l'environnement sonore *in situ* au travers des casques. Ici chaque *silence compositionnel* doit être entendu comme un espace-temps ouvert sur le *réel sonore in situ*, trouant le continuum de la bande son. Il faut imaginer ces propositions sonores et ces silences diffusés dans des casques ouverts c'est-à-dire extrêmement poreux aux milieux sonores traversés. Nous composons par ailleurs avec un autre type de casque, opposé et complémentaire : le casque « anti-bruit » de chantier.

Voici, en résumé, ce qui se donne à entendre au moyen de nos casques :

- Des sons environnementaux captés :
 - *in situ*, sur les lieux de déambulation public ou dans un proche périmètre, ou en lien direct avec un territoire plus vaste (ce fleuve, cette forêt, ce quartier);
 - ailleurs, mais toujours reliés poétiquement, texturalement, rythmiquement, élémentairement, à des éléments contextuels vus ou ouïs sur site.
- Des silences compositionnels :

- cadrant des perspectives sonores paysagères à travers une écoute poreuse via des casques ouverts;
- dévoilant des silences paysagers lors de trouées opérées sous casques anti-bruits sonorisés.

Des casques à l'écoute d'un réel et de son double

Qui a traversé les années 80 (ou y a échappé...), a forcément déjà écouté de la musique lors d'une déambulation à travers une ville, une course à pied en forêt, ou une traversée motorisée à travers un paysage, et éprouvé ainsi l'« effet walkman »¹, cette modalité perceptive si particulière issue de la superposition d'une musique à notre expérience visuelle des lieux. Que ce soit lors d'un *traveling*, derrière les vitres embuées du bus qui vous ramène, spleeneux, du lycée, traversée accordée aux *riffs* « flangés » d'*A Forest* des The Cure (Seventeen Seconds 1980); ou bien par une journée caniculaire, les oreilles au frais derrière le cadre des vitres du TGV fendant le paysage, happé dans une perspective temporelle univoque, haché menu-menu par les rythmes syncopés de Noisia; ou bien, même fuite paysagère, mais cette fois enveloppée dans les volutes vaporeuses des nappes atmosphériques de Nils Frahm; nous connaissons toutes et tous cette sensation de déréalisation de notre environnement passé au filtre de cette autre écoute, une écoute musicale casquée qui plie le « réel » à l'aune de cette émotion inédite véhiculée par *notre* musique écoutée dans *notre* casque.

Il s'agit d'une sensation démiurgique de vivre dans un monde à nous seul connu, aux contours rythmiques et harmoniques singuliers, expérience d'un monde inaccessible à toutes celles et ceux qui nous entourent, bulle d'écoute infranchissable, inaliénable, « solipsiste » (Biserna 2022, 118), dans le secret insulaire de *notre* « techno-cocon »². C'est bien dans la forteresse de ce casque — souhaité le plus fermé, le plus isolé possible — que nous nous coupons de l'environnement sonore. Ce milieu hors du casque dont les impuretés, les bruits, sont relégués au dehors, lors d'une mise hors d'état de nuire, d'une aseptisation, d'une annulation acoustique (*noise*

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Walkman_effect.

² Alain Damasio : *Technologie, tous prisonniers du techno-cocon?*, https://www.youtube.com/watch?v=8_YwpxEiwSw&t=1s.

cancelling), de tout milieu environnant *dans* le casque. Cette écoute walkman opère un véritable « contrôle de l'environnement », celui décrit par Shuhei Hosokawa comme l'« effet walkman » (Hosokawa 1984, 165-180).

Mais l'*écoute inclusive*, sous les casques de nos « *Marches Inouïes* », ne ressemble en rien à cette *écoute walkman exclusive*. En effet, dans le cadre de nos créations contextuelles, il n'y a pas de rencontre fortuite ou hasardeuse entre une musique et un paysage. Ici, la bande son active le paysage tout autant que l'écoute. Et l'environnement sonore active l'écoute tout autant qu'il excite la bande son. D'une certaine manière, un paysage naît ici de l'écoute cadrée de l'environnement sonore *à travers* la bande son, et plus particulièrement lors des silences compositionnels, ouvrant la composition sonore sur l'environnement sonore *in situ*, l'intégrant comme élément constitutif de l'œuvre. Puis, ce paysage irradie au cœur de la pièce sonore, investit l'écoute en retour, en la réactivant pour ainsi dire de l'extérieur. Considérons ce va-et-vient entre l'écoute *dans* le casque et l'écoute *à travers* le casque comme le processus dynamique de l'écoute paysagère casquée.

Dans un second temps, à la différence de l'*écoute walkman flottante*, et dans le cadre ultra-contextuel de notre dispositif, nous devons tenir compte précisément du temps de traversée de chaque espace, de la configuration spatiale de ceux-ci, de leurs atmosphères, de leurs relations dynamiques. Cette *partition d'espaces* est comme une pièce d'horlogerie, méticuleusement composée en amont des marches, devenant le tapis-roulant spatio-temporel sur lequel se déroulent nos pas et nos écoutes.

Dans le cas de l'*écoute walkman exclusive*, une musique se pose en aplat avec plus ou moins de justesse sur des paysages interchangeables qui, tels des décors renouvelés au gré d'un traveling aléatoire, se succèdent, remplaçables les uns par les autres. C'est la musique qui crée alors un lien plus ou moins hasardeux entre l'écouter et le paysage. Dans le cas de notre dispositif, en mixant, superposant (sous casques ouverts) – voire en ôtant (sous casques anti-bruit) – des éléments collectés ici (ou bien ailleurs) de l'environnement sonore à une écoute active, située, dans un paysage sonore vécu, nous nous immergeons dans une expérience d'écoute nomade paradoxale oscillant entre deux rapports au monde radicalement opposés. D'un côté l'adéquation et le calage avec un ici et un maintenant *simple*, unique, tout au plus parfois *redoublé*, et de l'autre, une

relation décalée, opérant un radical pas de côté, un déséquilibre parfois vertigineux, un décentrement aux limites de la *schizophonie* (Schafer 2010, 141), ouvrant sur une réalité sonore *hybride* (Biserna 2022), alternative, *double* (Rosset 2004), voire *dédoublée*.

Beaucoup séparent ainsi notre dispositif d'écoute partagée de cette expérience solitaire d'écoute musicale cinématique. À travers cette dernière, la musique se *reflète sur* le paysage, miroir d'une intériorité (Balibar 2021, 45) alors que l'auditeuice se coupe volontairement de l'environnement sonore extérieur – sans être, pour autant, totalement « an-esthésié » (Barbanti 2023). Impossible, dès lors, de le confondre avec une de nos marcheureuse engagé dans cette écoute active, consciente, connectée aux milieux rencontrés.

Rituels et dispositifs d'écoutes paysagères déambulatoires

Voici le moment venu, à travers l'inventaire, la description et l'analyse des dispositifs et rituels d'écoutes convoqués au sein de cette proposition artistique, d'aller plus loin dans la compréhension de leur rôle et de leur pouvoir d'activation des paysage parcourus.

« Yoga des Oreilles » et marches d'écoute à « oreilles-nues »

En premier lieu, nous commençons toujours nos expériences d'écoute par une séance de « Yoga des Oreilles ». Guidés par la voix du guide d'écoutes, celle-ci consiste en une série d'« asanas³ des oreilles » qui nous permettent d'assouplir et d'étirer nos perceptions auditives dans toutes les directions de notre « sphère d'écoute » (Barbanti 2023). Suivent une série de prises de conscience de phénomènes sonores qui nous amènent à mieux nous situer au sein de l'environnement sonore (quantitatif et objectif). Une écoute de plus en plus « présente, holistique, et “non-séparée” » (Barbanti 2023, 91) nous fait bientôt basculer dans une dimension sonore plus diffuse, appelons-la ici « paysagère » (qualitative et subjective). Ce soin apporté par chaque participant^e à ces modalités d'attention au sein du rituel d'écoute ouvre à une dimension collective originale : une communauté d'écoutes s'accordant dans le silence, au cœur d'un même acte attentionnel (Solomos 2018).

³ *Āsana* est un terme sanskrit qui désigne une posture dans le yoga.

Il est alors temps pour notre groupe de partir *marchécouter* avec de nouvelles oreilles, plus ouvertes, plus conscientes, plus sensibles. Dans la simplicité de son partage silencieux, cette courte « marche à oreilles-nues » vient prendre ancrage, tout autant dans la tradition des *soundwalks* historiques inaugurés aussi bien par Hildegard Westerkamp⁴, dans le *Listen*⁵ de Max Neuhaus ou bien plus récemment dans le *Concert de Sons de Ville*⁶, de la compagnie Ici Même (Grenoble) ou les *PAS* (Parcours Audio Sensibles) de Gilles Malatray.

Casques audio ouverts

Après la mise en condition du « yoga des oreilles » puis la mise en situation de la « marche à oreilles-nues », le public est invité à chausser son casque-ouvert. Au « top! », tout le monde déclenche de manière synchrone la bande son. Dans un premier temps, après avoir entendu « Écoute... Écoute! » dans chaque oreille, tout un chacun aura loisir de chercher, dans, à travers ou hors du casque (qui semble alors insondable, muet...), dans la subtilité de l'environnement sonore, ce qu'il y a à écouter. Tout le monde semble studieusement attentif, aux aguets. Il ne sera pas évident pourtant de déterminer le moment où quelque chose *a/effleurera* enfin l'écoute *dans* le casque. Irrémédiablement, à un moment ou un autre, la sensation de volume, de pression acoustique, dans le casque, semblera un rien trop *forte*. Une légère sensation de déréalisation, ou plutôt de sur-réalisation, voire d'hyperréalisme, vient nous rappeler à un autre ordre : ce que nous écoutons n'est plus tout à fait ni au bon volume, ni, à bien y écouter, entièrement synchronisé aux événements perceptibles *in situ*.

⁴ Westerkamp H., Soundwalking, https://monoskop.org/images/5/5b/Westerkamp_Hildegard_1974_Soundwalking.pdf (consulté le 26 mai 2026).

⁵ Neuhaus M., *Listen*, <https://www.max-neuhaus.estate/en/sound-works/vectors/walks/r-n-r-nlisten-realizations-r-nlower-east-side-new-york-city-march-1966-r-ntown-hall-new-york-city-program-cf-by-product-r-nhudson-river-pier-pavonia-new-jersey-march-1967-r-nlocal-power-plant-farleigh-dickenson-university-new-jersey-niagara-falls-power-plant-hallwalls-buffalo-r-nbryn-mawr-college-pennsylvania-r-nrutgers-university-new-jersey-r-nuniversity-of-iowa-iowa-city-r-nbrooklyn-bridge-new-york-r-nhear-inc-decal-1979> (consulté le 26 mai 2026).

⁶ Concerts de sons de ville, « Vous laisseriez-vous guidé par un.e inconnu.e? », Ici Même Grenoble, http://www.icimeme.org/CSV_mai-juin-2011.htm (consulté le 26 mai 2026).

Et pourtant... c'est bien cette poussette aux roues couinantes que j'entends — et que je vois — passer là, devant moi. Et pourtant... ce ne peuvent pas être les douze coups de la cloche de l'église voisine que j'entends à ce moment précis : à ma montre il n'est tout simplement pas midi, mais bien 11 h 14! Et pourtant... c'est bien *cette* cloche, de *cette* église, résonant dans *cette* acoustique si particulière dans laquelle nous baignons toutes depuis plusieurs minutes, que je viens d'entendre là... et d'ailleurs... écoutez... elle sonne « et quart » maintenant! Et pour cause : la première cloche a été enregistrée ici même avant-hier à midi pile à l'aide d'un dispositif microphonique binaural natif (capsules de micros omnidirectionnels dans les oreilles). Cette technique d'enregistrement tend à donner un rendu très proche de l'écoute naturelle avec une image stéréo très étendue, presque au-delà des limites physiques du casque. La sensation de sons provenant de l'arrière, et même les élévations (haut/bas) peuvent être éprouvées et localisées très précisément, pour autant que l'écoute de ces prises de son binaurales soit faite au casque.

Ce changement de repères, entre la perception de l'environnement sonore brut (opéré *in situ* à travers le casque ouvert via la transparence de la bande son) et un certain nombre de modalités de présentation de l'environnement sonore enregistré, va pouvoir se déployer au gré de la partition d'espaces, arpentée et activée par la marche et l'écoute *in situ*. Que ce soit à travers la superposition d'éléments sonores bruts, filtrés, inaudibles à oreilles nues ou sur-amplifiés, ou bien encore enregistrés au contact des matériaux⁷, ou bien à partir de décalages spatio-temporels (entendre un son sans en voir la source alors que nous le devrions, entendre un son en grande proximité alors que sa source est lointaine, entendre un son « en direct » dont la source se tarit et qui devrait dès lors s'arrêter alors qu'il continue dans le casque...); ces décalages mèneront parfois à une distorsion de nos repères perceptifs quelque peu déstabilisante.

À travers ces jeux de faux-vrais et de vrais-faux, de fantômes acoustiques, d'incohérences ou de vraisemblances sonores, c'est tout une gamme de paradoxes spatio-temporels qui s'expérimentent sur site à travers l'écoute casquée : ici, c'est le *réel* qui joue avec son *double*. *Redoublé* par lui-même, en reflet ou en écho (redondant) ou *dédoublé*, c'est à dire : 1) divisé en

⁷ Au sujet de l'auscultation de l'inaudible et de l'écoute au contact, lire : « Écoute amplifiée/monitoring (techno) » dans «) archi_Textures sonores ((», Marin Stéphane, Thaître, <https://www.thaetre.com/2024/01/15/architextures-sonores/4/> (consulté le 26 mai 2026).

deux : lui et cet autre lui-même (différant); 2) décalé dans le temps (différé); enfin 3) ici et puis en même temps ailleurs (ubiquité), il n'en est pas moins un réel, *idiot* parmi d'autres (Rosset 1984, 52). C'est, en effet, toujours à travers l'infra-ordinaire d'un seul, simple et unique environnement sonore commun, trivial voire banal (« idiot » comme le qualifie Rosset), que nous continuons d'évoluer et de nous situer, toutes et tous, ici et maintenant, casqués ou non.

Voici mis à nu le paradoxe de cette écoute paysagère casquée, ouvrant tout à la fois sur la franche évidence d'une écoute mondaine immédiate, tout en parcourant, en parallèle, tout le registre de la confusion, du trouble et autres mirages auditifs. Ce qui en ressort expérimentalement est un affûtage de notre appareil perceptif, un affinage attentionnel et une présence au monde plus consciente, incarnée, habitée. Ceci réside dans le fin dosage des éléments déréalisants mêlés à ceux, présentifiants, plus propices à nous reconnecter à l'environnement sonore. Dans tous les cas, ces cadres d'écoutes dynamiques composent, re-composent et dé-composent en permanence notre écoute environnementale en un kaléidoscope, ou plutôt, un *kaléidophone*, de paysages polysensoriels fluides, hybrides, mutants.

Casques anti-bruits

Demandons-nous enfin rapidement comment de vulgaires casques de chantier peuvent prétendre devenir les fidèles auxiliaires d'une mise en écoute consciente du monde? Après cette déambulation « augmentée » au casque ouvert, à l'heure où le public change de casque et referme délicatement celui de chantier sur ses oreilles, un *silence paysager* s'installe alors *entre* lui et le paysage. Cette puissante silenciation de l'environnement sonore transforme instantanément notre paysage sonore en un *paysage sourd picturalisé*. Pendant quelques instants, et plus que jamais, le paysage retrouve son cadre confiné, rétino-centré. La « dimension rétinienne » (Barbanti 2023) reprend ses droits et replace les spectateurs *en face* du paysage. Mais ce charme n'a d'effet qu'un bref instant. Et, en un battement de paupière que les oreilles n'ont pas, retour du refoulé cochléen : la dimension sonore fait de la résistance sous le casque anti-bruit, comme la tache au fond de l'œil de qui a affronté la lumière aveuglante sans détourner le regard. Une sorte de *persistance auriculaire* vient troubler la pureté diaphane de la dimension rétinienne du paysage. En dehors des battements du pouls à travers nos tempes, le va-et-vient de notre propre respiration ou le « gloups » de notre déglutition, c'est bien l'environnement sonore atténué,

étouffé, filtré qui continue d'être perçu *à travers* le casque anti-bruit, là, comme un flou discret *filtrant* le paysage visuel. Cette évanescence audible nous invite à tendre un peu plus loin l'oreille; et ce masquage fréquentiel nous invite à prendre conscience de ce qui persiste, de ce qui continue d'émerger à notre écoute alors qu'il n'y a (plus) que « presque-rien » à écouter; là où pourtant, il reste cet iceberg sonore immergé dans les eaux troubles de notre casque de chantier : le sonder (Nadrigny 2025) sera comme l'ultime chantier de notre écoute.

Casques audio anti-bruits

Finalement, dans le cadre clos des casques anti-bruits sonorisés, l'environnement sonore atténué est comme tenu en respect, à distance. Diffuser une source sonore à l'intérieur d'un casque qui nous coupe aussi radicalement de l'environnement sonore (-36 dB) permet de redéfinir les conditions d'écoutes *in situ* et de recomposer des paysages sonores au gré de nos envies esthétiques et de nos visées expérientielles. Cette fois c'est bien une rupture et une déconnection radicale avec l'environnement sonore qui est rendue possible. Mais l'inverse est aussi vrai. Il nous suffira de réinjecter à un niveau sonore « réaliste » une dose de « réel » capté en binaural *in situ* dans des conditions d'écoute similaires (voire en temps-réel, micros ouverts, dans le dispositif « *re_COMPOSED re_ALITY* »⁸), pour donner l'impression aux auditeurs de ne plus porter de casque. Les voilà devenus victimes d'un autre mirage auditif, celui de croire écouter, dans la transparence d'une écoute im-médiate, le seul et unique *Réel*, situé, ici et maintenant, alors qu'ils en écoutent un *Double*, une copie qui, à défaut d'être pâle, reste fidèle au « réel ».

Paysages sonores probables (réalistes, hyper-réalistes), décalés ou improbables (surréalistes), voire impossibles (utopiques) c'est une palette infinie de possibles qui s'offre à nous ici en termes de composition de paysages sonores virtuels. Seules les vibrations des environnements sonores traversés restent perçues, transmises par contact, et peuvent venir troubler haptiquement la réalité virtuelle de ces nouveaux paysages sonores. Ce qui est particulièrement intéressant ici, au regard de notre démarche artistique contextuelle, est la manière non pas déréalisante et virtualisante qu'offre cette possibilité technique de nous évader, nous déraciner, de l'environnement sonore « réel », mais, bien plutôt, la manière de recréer un lien radical, racinaire,

⁸ Espaces Sonores, « *re_COMPOSED re_ALITY* », <https://vimeo.com/250114825> (consulté le 26 mai 2026).

avec les lieux et les milieux, en tissant de concert avec les forces vibratoires en présence un autre « jeu de ficelles » (Haraway 2020, 22), d'autres co-errances, d'autres co-incidences, d'autres co-existences situées.

Conclusion

« Doucement... doucement! » peuvent lire sur mes lèvres la communauté d'écoutant·es à ce moment décisif du rituel d'écoute. Il est en effet temps de retirer le casque anti-bruit, dans une lente, très lente ouverture, en un lent, très lent passage entre écoute « close » sous casque anti-bruit et retour à une écoute « libre ». Ce long filtre passe-haut obtenu via la manipulation au ralenti du casque de chantier opère un long retour conscientisé à une écoute im-médiate de l'environnement sonore. À travers ce dévoilement final opéré au moyen du lentissime retrait du casque, à partir de ce retour à la *simplicité* d'une écoute consciente à oreilles-nues, la médiatisation technologique, à défaut de s'être révélée un leurre (*duplicité*), semble plutôt avoir joué le rôle d'« organe-obstacle » (Jankelevitch 1981) de l'écoute paysagère. Notre dispositif d'expérience partagée des paysages vécus, médiatisé par des technologies audio-numériques nomades, éprouve concrètement, *in situ* et *in vivo*, cette oscillation, cette « tension entre le réel et sa représentation [...] dans un rapport d'enrichissement réciproque [...] Le mouvement permet[tant] de faire l'épreuve [esthétique et pratique] de l'épaisseur paysagère » (Balibar 2021, 28, 55). En effet, à travers les pistes sensorielles ouvertes par notre dispositif attentionnel, un accès profond s'opère, un contact vibratoire se tisse, nous reliant à nouveau à des dimensions palpables dans l'« épaisseur » tenue de paysages multisensoriels. Ainsi, ce dispositif d'attention, n'est-il pas, comme l'appelle de ses vœux Roberto Barbanti, un dispositif de « *conversion* » répondant à cette « nécessité d'une transformation globale [...] d'une nouvelle manière de sentir et d'être en relation avec le monde [...] » (Barbanti 2023, 26-28). Ainsi, par le biais de son inscription mentale, sociale et écologique, n'est-il pas une occasion écosophique concrète de partager et d'*habiter le monde en écoutant?*

Bibliographie

Ardenne, Paul. 2009. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.

- Balibar, Justine. 2021. *Qu'est-ce qu'un paysage?* Paris : Vrin, Coll.
- Barbanti, Roberto. 2023. *Les sonorités du monde*. Paris : Les Presses du réel.
- Biserna, Elena. 2022. *Going Out*. Brussels : Les Presses du réel.
- Galand, Alexandre. 2012. *Field recording – L'usage sonore du monde en 100 albums*. Marseille : Le mot et le reste.
- Haraway, Donna. 2020. *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : Les Éditions des mondes à faire.
- Hosokawa, Shuhei. 1984. « The Walkman Effect ». *Popular Music* 4 : 165-180.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive*. London : Routledge.
- Jankelevitch, Vladimir. 1981. *Le Paradoxe de la morale*. Paris : Seuil.
- Jullien, François. 2022. *Vivre de paysage*. Paris : Gallimard.
- Nadrigny Pauline. 2025. *Sonder le Monde*. Paris : Edition MF.
- Rosset, Clément. 1984. *Le Réel et son double*. Paris : Gallimard.
- Rosset, Clément. 2004. *Impressions fugitives*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Schafer, Raymond Murray. 2010. *Le Paysage sonore*. Marseille : Éditions Wildproject.
- Solomos, Makis. 2018. « L'écoute musicale comme construction du commun ». *Circuit* 28 (3) : 53-64.
- Zambrini, Silvia. 2009. *La nuova sordità*. Trieste : Edizioni Goliardiche.