

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

Écoutes sonores situées et geste écologique : le cas de *Chronotopes, micro-récits urbains*

A partir du projet en création-recherche *Chronotope. Récits d'Arras*, présenté lors de la Biennale *Appel d'air* (2024), cet article s'intéresse à la manière dont l'écoute sonore, ancrée dans un territoire, peut devenir un geste écologique et un outil de connaissance sensible du monde. Pour cela, il s'agit dans un premier temps de voir comment cette pratique plastique s'inscrit dans une lignée de pratiques artistiques telles que celles d'Hildegard Westerkamp, de Cilia Erens, de Teri Rueb ou encore de Stéphane Marin, qui font de l'écoute un moyen d'habiter autrement les espaces. Dans un second temps, nous décrivons et analyserons les étapes de production de la déambulation sonore *Chronotope* invitant les participants à ralentir, observer et enregistrer leur environnement (de l'expérience d'écoute, d'enregistrement et de notation en situation pédestre à l'expérience géolocalisée et située). Cela nous amènera à relier cette pratique à une réflexion théorique sur le *paysage sonore* (P. Murray Schafer) et l'*écosophie sonore* (Roberto Barbanti). Loin d'un simple outil de représentation, le son devient dans ces pratiques une expérience incarnée et relationnelle, impliquant une posture écologique fondée sur l'observation, la lenteur et la sensibilité. Ainsi, nous verrons comment ces démarches artistiques participent à une reconfiguration du rapport entre humain, milieu et vivant, en faisant de l'écoute un acte de connaissance, de soin et de résistance face à la crise écologique contemporaine.

Rubrique : Article

Pour citer cet article :

Herbet, Aurélie. 2026. « Écoutes sonores situées et geste écologique : le cas de *Chronotopes, micro-récits urbains* ». *Musiques : Recherches interdisciplinaires* 3 (1). <https://doi.org/10.62410/2dgt430>

Copyright © Aurélie Herbet 2026



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

Écoutes sonores situées et geste écologique : le cas de *Chronotopes, micro-récits urbains*

Aurélie Herbet

Sorbonne - Paris 1

Ma pratique artistique raconte le territoire, se réfère au vécu de celui qui l'a écouté, parcouru, touché ou observé. Par des protocoles partant du lieu, je cherche à porter une attention accrue à ce qui nous entoure, à partir de captations ou de compositions sonores construites à partir du lieu dans lequel et par lequel elles ont été pensées. Dans le cadre de cette démarche, j'ai conçu une série de promenades sensibles collectives lors desquelles des enregistrements sonores ont été réalisés afin de donner lieu à une déambulation sonore géolocalisée révélant des éléments naturels et artificiels du territoire qui normalement, nous échappent (attention accrue envers ce qui nous entoure amenant à un geste écologique). Je me positionnerai ici en tant qu'artiste plasticienne et chercheuse en arts plastiques.

Par cet exemple concret en recherche-création, mis en relation avec des références issues des arts contemporains, telle que *2km4, pour une écologie joyeuse*¹ ou encore « *Reflets d'écoutes* » *Promenade à l'écoute de la Bièvre et de ceux qui l'habitent* de Stéphane Marin², cet article tentera de se concentrer sur la question suivante : comment l'enregistrement et l'écoute façonnent-ils notre manière de penser et de percevoir le monde? Ces pratiques amènent, à travers différentes rencontres, à percevoir notre environnement avec une attention différente, puisque résolument tournée vers des actions qui donnent lieu à des moments de contemplation et de retours réflexifs. Loin de se restreindre à une forme statique, ces projets sonores dynamiques et processuels proposent des récits alternatifs d'un monde à connaître par la découverte du faire

¹ Karine Bonneval et Anaïs Tondeur, Floriane Pochon de Phaune Radio, Xavier Boissarie et Tomek Jarolim du collectif Orbe, et la chercheuse Claire Damesin, 2025.

² <https://www.espaces-sonores.com/reflets-ecoutes>, Stéphane Marin, 2017.

et du voir, du percevoir. À partir de situations artistiques sonores et situées, il s'agira de comprendre de quelles manières l'écoute induit une posture écologique invitant à comprendre notre terre, ce qui gravite autour de nous par l'entremise de récits sonores, en écho à la pensée de Donna Haraway selon laquelle « il importe les histoires avec lesquelles nous racontons d'autres histoires » (2016, 12). Ces gestes partagés sont associés à ces récits composant non plus une vision unique, mais plurielle.

Pratiques artistiques en contexte d'écoutes : pièces choisies

Le projet de recherche-création *Chronotope : micro-récits urbains* présenté ici est issu d'une longue lignée de propositions artistiques invitant le participant à être plus attentif à l'environnement qui l'entoure, à en prendre conscience, connaissance, de manière incarnée et en situation de déplacement. Dès les années 1970, Hildegard Westerkamp, compositrice de musique électroacoustique, artiste et pionnière de la *soundscape composition*, inspirée par les œuvres de John Cage et Pauline Oliveros, s'intéresse à l'acoustique environnementale et développe une pratique du son tournée vers la composition associée au *field recording*. Ces références ne constituent qu'un échantillon nécessairement restreint des nombreuses pratiques artistiques mobilisant l'attention au milieu sonore et spatial. Leur sélection s'explique ici par leur influence déterminante sur les approches contemporaines de l'écoute située et de la composition à partir de l'environnement.

Mentionnons d'abord *A Walk Through the City* (1981), une composition électroacoustique stéréophonique inspirée du poème du même nom de Norbert Ruebsaat qui immerge l'auditeur dans le quartier de Skid Row, à Vancouver. La compositrice mobilise des sons urbains tels que des klaxons, des bruits de moteurs, des sirènes, des vrombissements et des avions auxquels se superpose la lecture du poème. Ces sons ³, dont certains sont traités en studio tandis que d'autres sont utilisés tels quels, dessinent un paysage sonore urbain composite, entre le réel et l'imaginaire. De surcroît, le poème « a walk through the city / sunlight edge / and the cymbal crash / follow the burning signs / the trail of bullets / the embers dying, etc. » ajoute une

³ Certains sont issus de la collection du World Soundscape Project, à la Simon Fraser University de Vancouver.

dimension poétique. Y sont décrites des scènes évoquant la précarité, la marginalité et la souffrance. Bien que cette œuvre ne soit pas déambulatoire au sens strict, elle engage néanmoins une forme de circulation mentale dans l'espace urbain. La composition sonore est en effet pensée de manière progressive : elle débute par des sons lointains et diffus, évoquant un environnement urbain perçu à distance. Peu à peu, ces éléments sonores gagnent en netteté et en précision, comme si l'auditeur se rapprochait progressivement de la source ou pénétrait plus profondément dans la ville. Dans un premier temps des freins, des voix, des bruits de voitures composent le paysage, puis le poème de Ruebsaat surgit. Le lecteur fait varier sa voix : il chuchote, crie, puis se calme, ce qui crée une modulation émotionnelle certaine. L'ambiance sonore s'intensifie, puis la séquence se termine de manière apaisée, comme si la ferveur de la ville disparaissait derrière nous.

Le paysage sonore *Kits Beach Soundwalk* (1989), présenté à la Vancouver Art Gallery, est également un exemple qui illustre remarquablement la volonté de l'artiste d'immerger le public dans une écoute plus attentive de ce qui l'environne. Tout comme pour *A Walk Through the City*, il ne s'agit pas d'une œuvre qui amène le participant à marcher physiquement dans un espace au sein duquel les sons sont diffusés. En revanche, l'œuvre engage à une exploration acoustique paysagère. Le lieu principal d'où proviennent les fragments sonores se situe sur la plage de Kisilano. On peut y entendre des sons délicats et enrobants qui invitent à l'évasion; des clapotis d'eau, du vent, un bruit de fond continu ressemblant au flux vibrant de la ville, puis une voix, celle de la narratrice, qui décrit l'ambiance environnante. Dans ce paysage, Westerkamp joue avec différentes intensités sonores et temporalités perçues, en mettant l'accent sur des sons presque inaudibles en temps normal. Par ce geste, nous sommes conviés à découvrir des éléments qui, sinon, nous échapperaient, que notre écoute humaine ne pourrait pas saisir. « Car en jouant sur l'égalisation, en filtrant les sons de la ville, on se donne les moyens d'écouter de manière distincte les sons intimes de la nature. C'est l'occasion pour Westerkamp d'introduire un jeu très fin sur la question de l'attention auditive et de traiter une question difficile : quelle est l'intensité acoustique d'un espace? », nous indique Pauline Nadrigny dans son article « Marches sonores » (2025, 119), au sein duquel la pratique de Westerkamp est étudiée en profondeur. L'artiste alterne, en outre, entre des passages évoquant des paysages réels et d'autres relevant davantage de l'imaginaire : la narration fait référence à des rêves, des souvenirs ou encore à des réflexions

introspectives en lien avec l'ambiance maritime. Enfin, la ville est amplifiée, comme un retour à la réalité, en contraste avec les sons apaisants de la mer.

En 2021, soit près de trente ans plus tard, l'œuvre *In Pursuit of Clairaudiance*, réalisée dans le cadre du *Vancouver Soundwalk Collective*, prolonge les explorations antérieures tout en soulignant avec encore plus d'acuité, la nécessité de revaloriser l'écoute, en particulier dans un contexte de crise climatique profonde. Ici, comme son titre semble déjà l'indiquer, on est amené à se concentrer de façon renouvelée sur ce que l'on perçoit, sur l'importance d'apprendre à écouter par le biais d'une écoute attentive, sensible et contextuelle, les sons qui construisent directement des liens avec l'environnement. La promenade, d'une durée d'une heure, pousse les participant·es à marcher dans la ville et à passer d'une écoute globale à une attention plus orientée et fine, dirigée vers l'infime, le vulnérable, le quasi inaudible. À la suite de cela, une discussion ouverte d'une trentaine de minutes revient sur l'expérience de chacune des participant·es. Pour l'artiste, ces paysages sonores sensibles créent des « connaissances expérientielles novatrices » (Westerkamp 2019, 47), qui permettent de prendre part différemment au monde qui nous entoure en tissant une nouvelle relation avec ce dernier.

Trace (1999), qui nous intéresse vivement dans le cadre de cet article, a été réalisée par Teri Rueb, artiste et chercheuse américaine, pionnière des arts numériques est l'une des premières à introduire le *locative media art* (pratique artistique utilisant les médias localisés). *Trace* est une œuvre dont la finalité est de guider (grâce à un dispositif GPS) le public au sein d'un parcours immersif permettant l'exploration d'un réseau de sentiers de randonnées près des gisements fossilifères des schistes de Burgess, dans le parc national de Yoho en Colombie-Britannique. Par le biais d'une narration spatialisée et non linéaire issue d'une base de données, le visiteur, équipé d'une paire d'écouteurs, d'un sac à dos contenant un ordinateur et d'une balise GPS, explore le site par le prisme de récits et de voix, des sons enregistrés *in situ* qui lui narrent, par bribes, la disparition d'un être cher. On y évoque des souvenirs, des événements passés, ainsi que des émotions issues de l'exploration forestière. Ici, le corps est l'activateur de ces fragments et le récit se construit, se compose et recompose. La *trace* est double : elle révèle l'action de marcher, de laisser une trace physique à mesure que les pas cheminent, et met également en exergue, *in fine*, l'empreinte écologique humaine qui altère et dégrade la nature. Une carte sensible, poétique et

écologique se dessine. Le lieu devient porteur, par les fragments sonores et l'écoute géolocalisée, d'histoires invisibles de pertes multiples. Ici, la géolocalisation instaure une nouvelle modalité perceptive puisque les sons s'activent selon leur position géographique. Une relation plus ténue se crée entre le public et le territoire *par* la proposition sonore, associant marche et *écoute située*.

Plus récemment, l'œuvre *Reflet d'écoute, Promenade à l'écoute de la Bièvre et de ceux qui l'habitent* (2017) de Stéphane Marin (Compagnie Espaces Sonores), invite également à mettre en mouvement l'auditeur en le conviant à une expérience à la fois sensible et participative. Le dispositif se déploie dans la ville de Massy, dans les quartiers de la Bièvre-Poterne et Villaine, sur les bords réaménagés de la Bièvre, autrefois enterrée pour des raisons urbanistiques, industrielles et sanitaires.

Le parcours sonore donne à voir et à entendre l'environnement de la rivière à travers les sons de la nature, les bruits du quartier alentour et les témoignages de personnes reliées à la rivière : riverains, techniciens, acteurs de l'eau et autres personnes ressources. Mais aussi en mettant en jeu, en perspective et en contraste, l'urbanisation minérale et verticale des barres d'immeubles du quartier Émile Zola⁴.

En ce qui concerne les finalités sensibles et plastiques, l'expérience proposée par Marin établit des connexions multiples, et ce à différents niveaux : d'abord entre les citoyens et leur territoire, en participant dans un premier temps à la collecte de témoignages d'habitants en lien avec la rivière, et, ensuite, par la nouvelle exploration d'un quartier par le prisme d'un élément naturel à découvrir et prendre en compte dans son environnement quotidien. À partir de cette proposition sonore, la Bièvre prend place dans l'imaginaire et dans la vie des habitants du quartier. Au-delà de la simple écoute informationnelle, ce dispositif propose une expérience incarnée singulière et collective; celle-ci se déploie selon la réalisation et le montage de fragments sonores, entre témoignages à plusieurs voix hétérogènes (habitants, techniciens, professionnels, etc.), *field recording* du paysage fluvial, mais également par l'ambiance sonore urbaine environnant l'eau. Marin prend tour à tour le rôle de créateur sonore, de médiateur – en faisant

⁴ Cette description du projet est issue du site de l'artiste Stéphane Marin (2017) : <https://www.espaces-sonores.com/reflets-ecoutes>.

le lien entre les habitants participant^{es} au projet et le territoire —, et, enfin, d’artiste engagé dans l’écologie en valorisant un patrimoine naturel auquel peu de monde prête attention.

Enfin, *2,4 km, pour une écologie joyeuse*⁵, qui réunit artistes, scientifiques, chercheuses, chercheurs et habitant^{es} autour d’un projet collectif, vise à favoriser l’appréhension, par l’arpentage, d’un territoire en pleine mutation, situé entre la Vallée de l’Yvette et le Plateau de Saclay tout en se focalisant sur les formes du vivant présentes, mais qui, dans ces espaces, se font discrètes. Comme son titre l’indique, « Pour une écologie joyeuse propose de dépasser la simple dénonciation de la crise écologique, le sentiment d’impuissance, voire la détresse qu’elle peut engendrer pour aller vers le changement de relation au vivant et aux vivants par une approche corporelle et sensible de chacun d’entre nous »⁶. Le projet a pour finalité la découverte de ce site en favorisant l’attention sensible et la connaissance du vivant. Pour cela, les artistes Karine Bonneval et Anaïs Tondeur ont animé plusieurs ateliers pendant lesquels il fallait tour à tour observer, écouter, apprendre — par la rencontre de scientifiques spécialisés en botanique, en biologie ou encore en écologie —, prélever des éléments du vivant et de les découvrir (notamment avec Ludwig Jardillier, professeur d’écologie à l’Université de Paris Saclay, et écologue des micro-organismes spécialisé sur les milieux aquatiques). Dans le cadre de ces différents temps et événements, la pratique du son a eu toute sa place, puisque le collectif Orbe et Floriane Pochon, réalisatrice sonore et multimédia de *Phaune Radio*, ont enregistré les rencontres et les ont restituées sur une ligne de 2,4 km de randonnée, intitulée *Radio 2,4 km*. À partir de l’application Sonosphères⁷, l’auditeur a la possibilité de lire et entendre des gestes issus de ses rencontres selon

⁵ Karine Bonneval et Anaïs Tondeur, Floriane Pochon de Phaune Radio, Xavier Boissarie et Tomek Jarolim du collectif Orbe et la chercheuse Claire Damesin, 2025. Ce projet a été initié par Siana, Laboratoire et centre artistique basé en Essonne.

⁶ https://www.siana.eu/2km4_pour-une-ecologie-joyeuse/#:~:text=2km4_Pour%20une%20%C3%Agcologie%20joyeuse%20est,formes%20d’attention%20aux%20viva%20nts. Karine Bonneval et Anaïs Tondeur, 2025.

⁷ « Sonosphères est un outil mobile dédié à l’écriture sonore du territoire, offrant la possibilité de créer un parcours sonore en déambulation, directement sur le lieu de l’expérience. L’application permet de concevoir et d’ajuster des contenus tout en se déplaçant dans l’espace. Elle offre également un accès aux parcours disponibles, permettant à l’utilisateur de les lancer et de s’y immerger. Sonosphères est ainsi conçu pour offrir aussi bien des balades guidées que des expériences sonores immersives. » <https://orbe.mobi/outils/sonospheres/>

un tracé linéaire ou non linéaire. Creuser, rencontrer, décrire, raconter, observer, prélever et transmettre ⁸ sont autant d'actions à écouter qui insufflent une volonté de comprendre – au sens étymologique du terme, de se saisir avec – un territoire méconnu, car en train de se reconfigurer à grande échelle.

Ces propositions sonores situées résultent d'expériences singulières et partagées. Par l'entremise de l'intervention de l'artiste, instituant un cadre pragmatique initial, la partition sonore à activer lors de la marche se compose et se recompose selon le public impliqué. Entre projection, attention, sensibilisation, mémoire, révélation, il s'agit de travailler le son selon ses dimensions sensibles, sensorielles et plastiques.

Chronotope, micro-récits urbains

Intéressons-nous à présent à la série de compositions sonores géolocalisées et situées, *Chronotope. micro-récits urbains*. Ce titre n'a rien d'anodin, puisqu'il provient d'un terme composé du grec χρόνος (temps) et de τόπος (espace) et qu'il renvoie à une notion philologique développée par le théoricien en littérature Mihaï Bakhtine. Cette notion recouvre les éléments spatio-temporels impliqués dans un récit, qu'il soit fictionnel ou non. La manière dont espace et temps s'entrelacent occupe une place majeure dans mon travail plastique, et conditionne l'expérience sensible de ce dernier. Ma pratique actuelle est issue d'une recherche-crédation ayant fait l'objet d'une thèse ⁹ au sein de laquelle étaient déjà présentes ces deux notions intrinsèquement liées aux relations entre la construction d'un récit et son appréhension sensible dans le cadre du déplacement du public. *Chronotope. Micro-récits urbains* est la suite de cette recherche artistique et théorique, tout en se focalisant davantage sur les mutations de la ville et sur les relations parfois conflictuelles, parfois symbiotiques, qu'elle entretient avec le vivant.

Chronotope. Récits d'Arras poursuit pleinement les intentions des promenades sonores citées précédemment. Ce projet s'inscrit dans une série de recherches plastiques qui appréhendent le

⁸ Ces verbes sont ici mis en majuscule, car lors du parcours sonore, ils se déploient à tour de rôle comme des gestes majeurs à entreprendre afin de mieux connaître le territoire.

⁹ Herbet, 2015.

territoire comme un objet d'investigation. À l'occasion de la Biennale Appel d'Air à Arras, dont l'édition portait sur le thème *Chemins croisés*, j'ai proposé la création d'un double parcours (l'un visuel, l'autre sonore et géolocalisé) visant à interroger nos déplacements quotidiens en décalant notre regard et notre écoute vers des mouvements souvent imperceptibles, auxquels nous ne prêtons pas attention en temps normal. Ma démarche accorde une attention particulière à ce qui nous entoure, afin de mettre en lumière des éléments devenus invisibles ou inaperçus, éclipsés par les habitudes urbaines que nous développons, souvent par manque de temps. De manière générale, mes propositions plastiques se pensent, s'élaborent, par et avec le territoire au sein duquel elles vont prendre part. Je choisis les matériaux sur place, les collecte, les recycle et les agence, que ces derniers soient tangibles ou numériques¹⁰. Je m'efforce, en outre, de trouver des alternatives de façon à produire et consommer le moins possible. La plasticité des médiums et des matériaux que j'emploie ne se limite pas à une fonction formelle : elle contribue à la production de sens tout en mobilisant le sensible dans ses dimensions contextuelles.

Pour *Chronotope*, j'ai d'abord pris connaissance de l'Histoire de la ville d'Arras. Pour cela, et grâce à l'équipe responsable de la Biennale *Appel d'Air*, j'ai pu visiter plusieurs sites historiques et mémoriels. J'ai arpenté les rues pendant plusieurs heures, y ai prélevé des éléments issus de l'architecture, ai fait des relevés photographiques et ai pu avoir accès à différentes cartographies historiques grâce à un partenariat avec le Fonds ancien d'Archives communales de la Médiathèque de l'abbaye de Saint Vaast. Dans ce contexte, j'ai photographié et sélectionné plusieurs cartes, révélant l'évolution de la citadelle autrefois protégée par des remparts et largement bombardée par les Allemands durant la Première Guerre mondiale. La biennale pouvant se déployer dans toute la ville, mon intention a alors été d'explorer un quartier dont les noms des rues m'ont interpellée; rue des Teinturiers, rue du Moulinet, rue du Crinçon, Grande Rue du Rivage, Place de l'Ancien Rivage. J'ai alors constaté que ce quartier conservait, à travers ces appellations, la mémoire d'une rivière aujourd'hui enfouie, le Crinçon¹¹. Mon intention a

¹⁰ Concernant les outils, supports ou réalisations numériques, il s'agit soit d'utiliser du matériel déjà existant, soit de fabriquer des dispositifs *lowtech*.

¹¹ Le Crinçon est un affluent de la Scarpe. Il est encore visible sur la commune de Saint Nicolas, non loin d'Arras. Comme dans de nombreuses villes, il a été recouvert pour être canalisé (car la ville d'Arras était sujette à de nombreuses inondations).

alors été de proposer une marche sur les anciennes rives de cette rivière recouverte d'un manteau de béton afin d'en réhabiliter le souvenir et de se questionner sur ce qu'était la ville avant le recouvrement de ce cours d'eau.

Protocole initial et marche

Ma démarche a consisté à inviter un groupe d'une dizaine de participant·es à concevoir une composition sonore à partir d'un protocole participatif, intitulé *Chronotope [À pas lents, contemplons la ville]* et qui se déclinait comme suit : « Commencez une collection, votre collection. Marchez, ralentissez, pas à pas, le plus lentement possible. Notez ce que vous entendez, ce que vous voyez. Observez attentivement ce qui vous entoure, ce auquel vous ne feriez pas attention habituellement; les matières, naturelles, artificielles – quelles sont-elles? Qu'entendez-vous? Saisissez-vous du moindre son. Sous vos pieds, imaginez les strates. Gestes au ralenti, comment la ville est-elle construite? D'où viennent ces matières? Ces couleurs? Ces textures? »

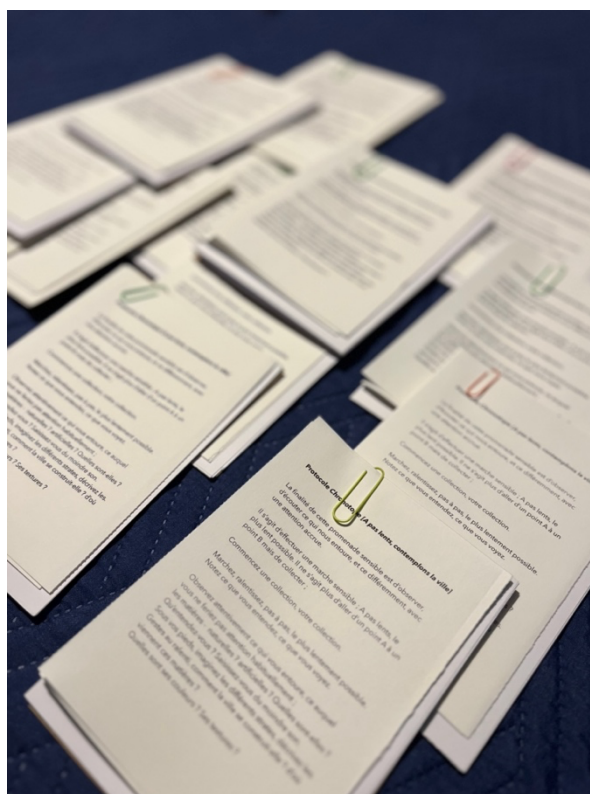


Figure 1 : Aurélie Herbet, protocole *Chronotope [À pas lents, contemplons la ville]*, 2024.

Munis d'un carnet (papiers recyclés) et d'un crayon, les participant·es ont alors effectué une marche sensible, non linéaire, à pas lents, en se laissant aller à la découverte du terrain étudié, observé, écouté. Durant ce parcours, ielles ont ainsi été amenés à noter leurs ressentis et impressions sur un carnet, à enregistrer des sons qui leur semblaient singuliers (clapotis d'une stalactite sur une poubelle, cloches qui sonnent, chant d'un oiseau, etc.) et à imaginer des temps superposés, le passé, le présent et le futur d'une ville en perpétuelle transformation. L'exercice, de prime abord simple, s'est révélé plus complexe que prévu. Comment prendre le temps alors que la ville nous pousse à aller toujours plus vite sur les trottoirs exigus? Comment saisir l'infime quand les vrombissements des moteurs perturbent? Comment se « poser » quand tout nous pousse à nous déplacer, à ne pas rester immobiles, faute de banc, d'espace agréable? L'expérience a nécessité de se mettre en conditions physiques et mentales (malgré le froid ambiant). En effet, il n'est pas aisé et habituel de marcher très lentement en ville et cette attitude peut être, de prime abord, assez déconcertante. En outre, la collecte peut sembler vaine, inutile et peu qualitative. Au fur et à mesure, le groupe s'est prêté au jeu, chacune partant dans des directions rédactionnelles ou des captations différentes. Entre description de l'architecture, observation du sol, des éléments naturels et/ou artificiels, imagination de ce qui se déroulait sous leurs pieds, dans l'infime, le microscopique, le macroscopique, les participant·es déployaient une attention plurielle. Suite à cela, je leur ai demandé de me faire part de leur ressenti. La plupart ont été surprises de redécouvrir des rues qu'ielles empruntent presque chaque jour, tandis que d'autres en ont découvert de nouvelles, ce qui inclut des impasses et des allées jusqu'alors inconnues.



Figure 2 : Aurélie Herbet, participante à la marche contemplative, 2024.

Collectes des sons, montages

Conséquemment à cette étape, des écoutes des témoignages, des créations sonores, résultant de l'expérience ainsi qu'une collecte des différents écrits ont été réalisées. S'en est alors suivi un travail de classement, de sélection et d'enregistrements réalisés par mes soins, en choisissant d'associer dans la future expérience l'écoute de fragments poétiques, d'histoire du site et des enregistrements de terrains restituant l'ambiance hivernale lors de laquelle les sons ont été prélevés. J'ai fait le choix de privilégier les éléments rappelant la rivière, l'univers liquide, par des passages lors desquels on entend de l'eau tomber (d'une stalactite, car il gelait lors de la promenade) et par une lecture de l'histoire d'Arras, lorsque le Crinchon faisait encore partie du paysage urbain. Par ailleurs, des indications relatives à la température et à l'ambiance de la ville en janvier ont été incluses, afin d'ajouter une dimension temporelle. On peut également entendre les cloches de la cathédrale tinter (quiconque connaît Arras sait combien son ambiance sonore est rythmée par les cloches des beffrois, des églises et des cathédrales). Les fragments sonores

ont ensuite été montés en les replaçant dans leur contexte territorial (via des coordonnées géographiques).

J'ai ensuite collaboré avec le collectif Orbe, à l'origine de l'application *Sonosphères* déjà mentionnée plus haut. Bien que les auditeurs n'aient pas accès à cette base de données, les sons ont été nommés de sorte à orienter la possible écoute (« Coulures_pierre », « Moulin à eau », « 17 km, Crinchon_historique », « Cathédrale_PlicPloc », « De la fonte et de l'eau », « liste d'observations », « chants d'oiseaux », etc.). À ces montages sonores géolocalisés, se sont ajoutées des installations photo-cartographiques présentes à plusieurs endroits, le long du parcours. Ces installations ont été réalisées au Fablab de la Cité des Sciences (à Paris) à partir d'une machine à gravure laser en associant des textures minérales et végétales prélevées dans la ville (photographies) et anciennes cartes du fonds cartographique de la Médiathèque Saint Vaast (à Arras). Cela donnait ainsi la possibilité aux participant·es de se guider en repérant les œuvres situées ici et là. Cela permettait également au public malentendant, ou à un public sans téléphone portable, de suivre une promenade alternative, celle-ci strictement visuelle.

Promenade sonore géolocalisée et contextualisée

Suite à ce processus, et lors de la Biennale d'art contemporain *Appel d'air*, édition qui s'est tenue du 22 au 24 mars 2024 à Arras, les participant·es, munis de leur téléphone portable et d'une paire d'écouteurs (le téléchargement de l'application *Sonosphères* du collectif Orbe était également requis) ont été invités, à partir de plusieurs voix, d'incitations poétiques et de sons ambiants, à parcourir une partie de la ville d'Arras à une allure lente et contemplative, de sorte à devenir attentifs aux détails, aux couleurs, aux matières et aux matériaux urbains et naturels. La série photo-cartographique fait se superposer des éléments de cartes d'archives anciennes issues du fonds patrimonial de la Ville et des images de matières, de textures et de détails récoltés dans les rues autrefois sillonnées par le cours d'eau. Une forme d'hybridation sonore émerge entre les sons transmis par les casques et le paysage acoustique urbain, générant des tensions entre les saisons et entre les différentes modalités de l'expérience — observation, vécu, perception — à travers l'entrelacement de multiples temporalités. Parfois, durant quelques minutes, aucun son n'est diffusé au casque. Ce silence est nécessaire pour se réancrer dans la ville, pour alterner entre projection, focalisation et marche.

Les retours des participant·es mettent en évidence plusieurs effets sensibles et cognitifs de l'expérience. Durant la phase de parcours, certaines évoquent un ralentissement du rythme habituel de déplacement et une attention accrue à des éléments jusque-là perçus comme anodins (textures du sol, résonances sonores, micro-variations lumineuses). D'autres soulignent un trouble perceptif lié à la superposition des sons diffusés et des sons environnants, produisant une forme de « décalage » ou d'« étrangeté » dans leur rapport à l'espace urbain. Plusieurs participant·es mentionnent également une relecture du territoire, enrichie par la dimension historique et imaginaire du projet, ainsi qu'un sentiment d'immersion renforcé par l'entrelacement des temporalités. Ces retours confirment ainsi la capacité du dispositif à susciter une expérience située, à la fois sensorielle, réflexive et narrative.

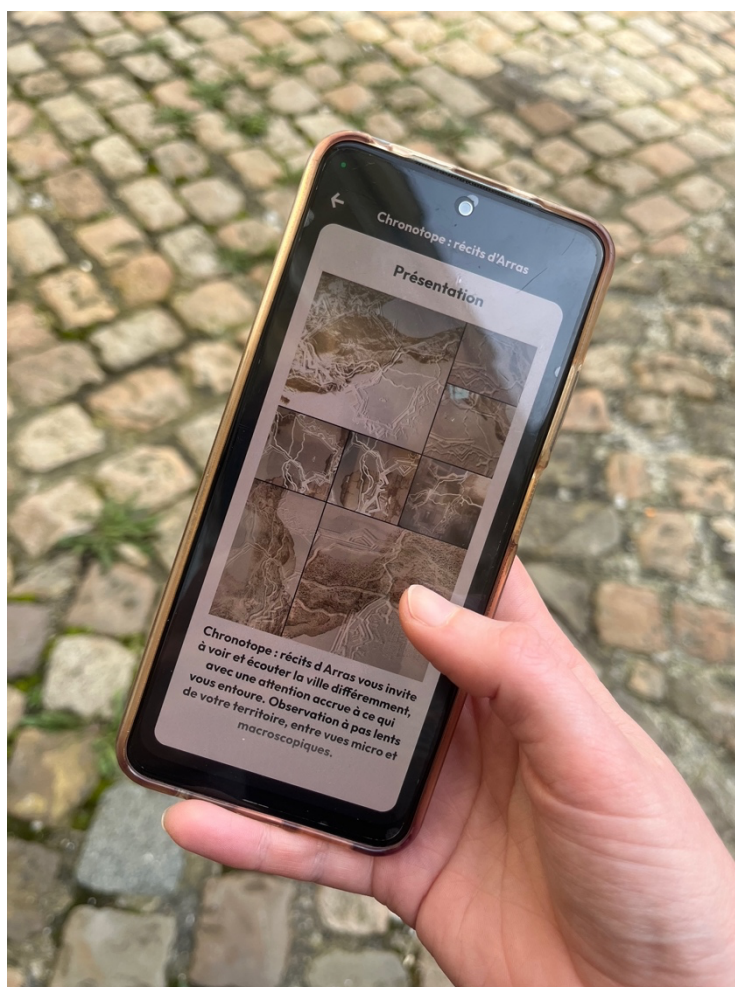


Figure 3 : Aurélie Herbet, interface de la promenade sonore, 2024.

Résidences et temps de créations collectives

Comment l'attention, dont il est question dans cette recherche-crédation, est-elle induite par la proposition plastique? De quelle manière ce geste « écologique » s'effectue-t-il? Comme nous le rappelle Nicolas Nova dans *Exercices d'observation. Dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*, « Si cette aptitude centrale qu'est l'observation connaît ces dernières années un fort regain d'intérêt, c'est qu'elle vient compenser ce qu'on a appelé une crise de l'attention et des sensibilités » (2022, 11). Il n'est cependant pas évident de convier le public à adopter cette posture attentive nécessitant des aptitudes cognitives particulières : « En dépit de ce regain d'intérêt pour l'observation, peu d'ouvrages expliquent comment procéder concrètement » (2022, 12). Aussi, le fait d'intégrer le public à la proposition poétique, le menant à une adopter une posture plus attentive du monde est une piste pour aborder cette problématique. Qu'il s'agisse de *Reflet d'écoute, Promenade à l'écoute de la Bièvre et de ceux qui l'habitent, de 2,4 km, pour une écologie joyeuse* ou encore de *Chronotope. micro-récits urbains*, l'analogie entre ces différentes productions sonores plastiques réside dans la volonté d'impliquer pleinement les participant·es, ou un public volontaire, dans la construction de la proposition finale. De la sorte, le public « fait l'expérience de », en s'impliquant d'une manière ou d'une autre dans l'œuvre produite.

Paysages sonores situés et sensibilités écologiques

Dans ces propositions, le *paysage sonore*, selon la définition qu'en a donné Raymond Murray Schafer dans son ouvrage *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, réfère à la fois à l'environnement acoustique tel qu'il est perçu ou compris par un individu ou une communauté et à l'écoute résultant de la balade géolocalisée. La notion élargie de paysage est ici éloquente, car elle implique — de la part de l'artiste et du public —, d'embrasser, de se saisir visuellement et/ou par l'écoute d'un territoire et comporte dans son terme la mise en mouvement d'une « étendue » de pays.

Le paysage nous relie au sentiment d'un commun visuel, d'un donné naturel partageable ; objet d'une esthétique environnementale, et dont l'économie, c'est-à-dire l'agencement en matière de signes, est aussi ce que nous voulons y voir et ce que nous y voyons. En d'autres termes, nous participons à arranger ces paysages de telle façon qu'ils produisent du sens, de l'action. (Blanc 2015, 743)

À cet égard, la mise en mouvement d'une saisie paysagère, le fait de « projeter le paysage » (Besse 2000) par l'intermédiaire de l'écoute amène à engager la notion d'écologie sonore laquelle, bien qu'évoquée en filigrane jusqu'à présent, n'a pas encore fait l'objet d'un développement explicite. Dans *Les sonorités du monde – De l'écologie sonore à l'écologie sonore*, Roberto Barbanti la définit d'abord comme « l'étude des sons, des relations que ceux-ci instaurent entre eux et de celles qui se donnent entre ces mêmes sons et leur environnement » (2023, 40). Il précise, en outre, qu'il est important de ne pas en rester à cette stricte définition, mais d'y adjoindre ses visées, en posant l'écoute comme un « critère et outil d'investigation gnoséologique privilégié ». Ainsi, il poursuit en mentionnant que :

Au niveau conceptuel, l'écologie sonore appelle [...] à un renouveau global de notre relation au monde et sur celui méthodologique (au-delà de la fondation d'un nouveau domaine disciplinaire dont elle fait déjà l'objet) c'est à une relecture de l'univers disciplinaire en tant que tel qu'elle invite. En effet, elle se donne d'emblée comme une modalité de recherche d'ordre complexe et interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, qui impose une nouvelle conception et un autre rapport au réel. Autrement dit, l'écoute n'est pas seulement un paramètre ou un indicateur de plus que l'on ajoute aux autres pour analyser le monde, mais une nouvelle façon d'y être et de l'entendre (2023, 41).

Le paysage façonné par ces propositions plastiques se révèle hybride et pluriel. L'écoute, qui mêle des fragments issus du terrain et récits historiques, poétiques et narratifs, contribue à construire une connaissance « étendue » du territoire dans lequel elle s'inscrit. Dans le cadre d'une écoute située, une dimension plastique et vécue vient alors s'ajouter, enrichissant cette approche sensible du lieu. Cette pensée est déjà en germe dans les intentions plastiques et sonores d'Hildegarde Westerkamp lorsqu'elle décrit sa démarche en matière de composition électroacoustique :

I am no longer interested in making music in the conventional sense; I am interested in addressing cultural and social concerns in the musical idiom. That's why I use environmental sound and language as my instruments. I want to find the "voices" of a place or situation, voices that can speak most powerfully about a place/situation and about our experience in and with it. I consider myself as an ecologist of sound. (1985, 8-9)

Cette modalité de l'écoute comme action complexe impliquant de multiples connaissances requiert de l'individu qu'il s'engage physiquement et mentalement. Du côté du créateur, elle suppose une prise en compte attentive du contexte dans lequel il évolue, ainsi que des

connaissances qu'il possède du terrain qu'il arpente et met en jeu. Pour exemple, il est nécessaire, dans le cadre de ma pratique, de me documenter conséquemment, de prendre des notes, d'appréhender le site par la marche et de comprendre son histoire. Du côté du public, cette nouvelle façon d'y « être et de l'entendre » se traduit par un engagement à ne pas se laisser détourner par un quelconque divertissement. Qu'il s'agisse de l'artiste ou du public, l'analyse prend ici une dimension sensible et incarnée, tout en invitant à réfléchir à la place depuis laquelle chacun s'exprime. Loin d'une visée pédagogique prescriptive dictant « ce qu'il faut faire », les artistes concernés par ces pratiques tentent d'engager un lien, une mise en relation (de *re-latio*, mettre en récit) avec le milieu impliqué et ses habitants. Ce récit se déploie, se déplie par l'écoute. En retour, l'écoute *déplie* le territoire dans lequel elle est engagée. Loin de nourrir l'illusion d'un retour à une nature révolue, notre approche consiste à l'envisager comme un entrelacs d'éléments naturels et artificiels, appréhendés de manière conjointe, dans toute leur complexité. Déplier c'est dès lors découvrir pli après pli, strate après strate, pas après pas, fragment sonore après fragment sonore. Dans le prolongement de cette idée, on peut citer Isabelle Stengers qui, dans la filiation de Deleuze et Guattari, aborde également la notion de pli en lien avec la nature, car :

On le retrouve [notamment] dans expliquer, impliquer... Et chaque pli demande qu'on lui prête attention, parfois qu'on le déplie, c'est-à-dire qu'on l'explique, parfois qu'on comprenne tout ce qu'il implique, tout ce dont il a besoin pour tenir. La nature, ce pourrait être [ainsi] cette génération permanente d'innombrables plis, des plis pliés les uns dans les autres, impliqués les uns dans les autres, qui tiennent les uns grâce aux autres ou au risque des autres. (2019, 35)

Pour *Chronotopes : micro-récits d'Arras*, ces éléments sensibles, contextuels, si nous ne pouvons les qualifier d'écologiques (entendus isolément, ils n'ont que peu à voir avec cette posture) amènent une autre prise en compte, une nouvelle connaissance du territoire devenu site. Cette posture consiste à comprendre (prendre avec) notre monde immédiat, et participe donc à une prise de conscience du sensible qu'il nous faut nous réapproprier afin de pouvoir le protéger. Ces propositions sonores sont ainsi élaborées en vue de soutenir une dimension incarnée et relationnelle, subtilement tissée entre corps, espace et écoute. Elles s'inscrivent dans une volonté de penser (par) le milieu, tel que le mentionne Isabelle Stengers. Ainsi, la philosophe construit une réflexion écologique fondée sur l'action, la rencontre, mais également la lutte. L'écologie défendue ici, militante et incarnée, émane d'un individu en pleine connaissance du milieu dans

lequel il évolue. L'écoute, acte contextuel, participe à cette prise de conscience écologique : « Dans cette connaissance située, qui pense donc avec le milieu, le son est une référence expérientielle essentielle. Dans sa nature multisensorielle, dynamique, temporelle, relationnelle et inclusive, le son permet une approche complexe du monde faisant de l'écoute un outil heuristique fondamental » (Barbanti 2023, 41). Dans ma pratique, cette notion s'est imposée dès 2012 : il s'agissait d'abord d'articuler une pensée de l'usage raisonné des dispositifs numériques en lien avec l'ancrage physique du lieu dans lequel ils se déployaient. Cette posture s'est ensuite affirmée avec la volonté de proposer des projets, dont le sujet et la problématique sont toujours étroitement liés au territoire investi.

Si l'usage de la technologie peut sembler antinomique avec la finalité première recherchée (focalisation sur son environnement) le téléphone portable, objet hyperconnecté qui capte, retient et détourne de plus en plus notre attention, est ici le support, le dispositif par lequel la proposition est diffusée. Dans cette composition sonore, le protocole et l'interface engagent à ne pas regarder l'écran, mais à simplement se laisser guider par les sons s'activant au fur et à mesure de la marche lente. Pour cela, il faut d'abord lancer l'application *Sonosphères*, puis choisir une expérience. Un écran d'accueil affiche alors une photographie¹² et un texte de présentation : « *Chronotope; récits d'Arras* vous invite à voir et écouter la ville différemment, avec une attention accrue à ce qui vous entoure. Observation à pas lents de votre territoire, entre vues micro et macroscopiques ». Entre « sensations sonores et proprioception » (Boissarie 2016, 119), le marcheur appareillé d'une paire d'écouteurs (si possible, d'un casque semi-ouvert) et de son téléphone portable (rangé dans sa poche) circule dans les rues, à la recherche des sons s'activant au fur et à mesure de son parcours. Le média est ici oublié au profit d'une expérience immersive pleinement tournée vers les éléments sonores enregistrés, montés, géolocalisés et activés par le mouvement du corps. Aussi, « Plus qu'un objet, le son est événement » (Solomos 2017, 2) il devient ici un vecteur d'expérience incarnée et contextuelle, orientée vers une mise en relation avec soi-même autant qu'avec les autres, et ouverte à la découverte de l'altérité du vivant comme

¹² Montage plastique entre une carte issue du fonds d'archives de la Médiathèque d'Arras et une photographie de fragments de matières minérales.

du non-vivant qui nous environnent et dont nous sommes issus. Par sa dimension plastique — faite de vibrations invisibles traversant le corps — il active une forme de perception étendue.

Conclusion

Alors que l'urgence écologique se fait chaque jour plus pressante, la nécessité de s'engager et de participer activement à un monde devenu difficile à appréhender devient incontournable. Dans ce contexte, nombreux sont les artistes à proposer des œuvres expérientielles qui visent à recentrer l'attention sur l'environnement et sur les enjeux liés à sa préservation. Si l'écologie désigne, selon Roger Dajoz (écologue), la « science qui étudie les conditions d'existence des êtres vivants et les interactions de toutes sortes qui existent entre ces êtres vivants d'une part, entre ces êtres vivants et le milieu d'autre part » (2006, 3), cette recherche montre comment les œuvres sonores et situées déplacent notre regard en introduisant une dimension esthétique qui revalorise le vivant et l'environnement, souvent relégués à l'arrière-plan dans notre perception quotidienne. Il a également été question de comprendre de quelles manières le son, à travers la pratique artistique, façonne un autre paysage, marqué par des focalisations plus intenses et des orientations tournées vers des éléments habituellement imperceptibles ou difficile à discerner. En effet, j'ai approfondi mon propos en montrant que l'écoute située (pour reprendre les réflexions de Deleuze puis de Stengers) transforme, déplace et déplie l'espace, le révélant dans des dimensions jusqu'alors imperceptibles. « L'intérêt pour le son invite donc à s'extraire de toutes formes d'anthropocentrismes afin d'élargir notre perception à d'autres "umwelts", c'est-à-dire à d'autres environnements sensoriels » (Gatier 2024, 52). Au regard de ma création actuelle, la suite de cette recherche consistera à accentuer la réflexion sur cette prise de conscience écologique par le son en mettant encore davantage en exergue les constituants du vivant. Par l'écoute, et en jouant sur les qualités sensibles du sonore, ces pratiques favoriseront alors une posture écologique dé-anthropocentrée, telle que peut l'exposer Camille De Toledo dans *Le fleuve qui voulait écrire. Les auditions du Parlement de Loire*, au sein duquel on réfléchit à la manière de donner des droits et une personnalité juridique aux éléments naturels vivants avec lesquels nous évoluons, nous vivons. En ceci, le montage sonore et l'activation des fragments via la position géographique permettent de « donner la parole » en autorisant des focalisations, en orientant le regard et l'attention.

Bibliographie

- Barbanti, Roberto. 2023. *Les sonorités du monde : De l'écologie sonore à l'écosophie sonore*. Paris : Les Presses du Réel.
- Besse, Jean-Marc. 2000. *Le goût du monde. Exercices de paysage*. Arles/Versailles : Actes Sud/ENSP/Centre du Paysage.
- Blanc, Nathalie. 2015. « Paysage ». Dans *Dictionnaire de la pensée écologique*. Sous la direction de Dominique Bourg et Alain Papaux, 756-59. Paris : PUF.
- Boissarie, Xavier. 2016. « L'interaction située au croisement de la mobilité et de l'espace sonore ». Dans *Dispositifs artistiques et interactions situées*. Sous la direction de Bernard Guelton, 109-125. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Dajoz, Roger. 2006. *Précis d'écologie*. Paris : Dunod.
- De Toledo, Camille. 2021. *Le fleuve qui voulait écrire. Les auditions du Parlement de Loire*. Ville d'édition : Manuella Editions.
- Gatier, Félix. 2024. « Quelle écologie du son? ». *Art-Press*, no 522 (juin) : 52-56.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris : Lignes.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*. Durham : Duke University Press.
- Herbet, Aurélie. 2015. *Fictions situées : pratiquer et expérimenter l'espace entre fiction et dispositifs médiatiques*. <https://theses.fr/2015PA010647>
- Nadrigny, Pauline. 2025. « Marches sonores ». Dans *Les flâneries en paysage*. Sous la direction de Rachel Lapalu, 109-125. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Nova, Nicolas. 2022. *Exercices d'attention : Dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*. Paris : Carnets parallèles, La vie des choses.
- Piché, Claire. 2009. « Des pratiques d'artistes et de chercheuses en écologie sonore ». *Recherches féministes* 22 (1) : 27-45. <https://doi.org/10.7202/037794ar>

- Solomos, Makis. 2024. « Compositions à base de paysages et de portraits sonores. Le cas de Hildegard Westerkamp ». *Captures* 9 (2). <https://doi.org/10.7202/1118398ar>
- Stengers, Isabelle. 2019. *Résister au désastre*. Marseille : Wildproject.
- Westerkamp, Hildegard. 1985. « Acoustic Ecology and the Zone of Silence ». *Musicworks*, 31 : 8-9.
- Westerkamp, Hildegard. 2019. « The Disruptive Nature of Listening : Today, Yesterday, Tomorrow ». Dans *Sound, Media, Ecology*. Sous la direction de Milena Droumeva et Randolph Jordan, 45-63. New York : Palgrave Macmillan.