

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

Écologies sonores : pratiques d'enregistrement et d'écoute entre recherche, création et attention aux milieux

Cette introduction présente un numéro thématique consacré aux écologies sonores, envisagées comme un champ interdisciplinaire à la croisée de la musicologie, des sciences humaines et sociales, des sciences du vivant, des arts sonores et des études environnementales. À partir de *Kits Beach Soundwalk* de Hildegard Westerkamp, les auteurs montrent que l'écoute n'est jamais neutre : elle est située, médiée par des dispositifs techniques, des cadres culturels et des formes d'attention spécifiques. L'objectif est de penser le sonore comme un processus relationnel impliquant milieux, techniques, usages sociaux et formes de coexistence. Les dispositifs d'enregistrement, de captation et de diffusion ne sont pas de simples outils : ils configurent ce qui devient audible et participent à la production de relations au monde. C'est pourquoi les auteurs parlent d'écologies sonores au pluriel, tant les approches sont diverses. Le texte retrace plusieurs trajectoires historiques. Les techniques modernes d'enregistrement transforment d'abord le statut du son en le rendant transportable, manipulable et archivable. Pierre Schaeffer développe la musique concrète et l'écoute réduite, centrée sur le son comme matériau autonome. Luc Ferrari réintroduit ensuite les dimensions narratives, contextuelles et documentaires de l'enregistrement. Dans les années 1970, R. Murray Schafer et le *World Soundscape Project* déplacent l'attention vers les environnements acoustiques et leurs transformations sociales et écologiques. À partir des années 1990, les sciences humaines et sociales investissent fortement ce champ. Des auteurs comme Steven Feld, Jonathan Sterne, Brandon LaBelle ou Salomé Voegelin envisagent le son comme opérateur de relations sociales, de savoirs situés et de politiques de la perception.

Rubrique : Introduction au numéro

Pour citer cet article :

Lefranc, Pierrick, et Noémie Favennec-Brun. 2026. « Écologies sonores : pratiques d'enregistrement et d'écoute entre recherche, création et attention aux milieux ». *Musiques : Recherches interdisciplinaires* 3 (1).

<https://doi.org/10.62410/c7vs1363>

Copyright © Pierrick Lefranc et Noémie Favennec-Brun 2026



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

Écologies sonores : pratiques d'enregistrement et d'écoute entre recherche, création et attention aux milieux

Introduction au volume 3, n°1

Pierrick Lefranc
Centre Norbert Elias

Noémie Favennec-Brun
Université Paris 8

Issues de pratiques de composition, d'écoute environnementale et d'enregistrement de terrain, les écologies sonores – initialement formulées dans le champ de l'écologie acoustique par R. Murray Schafer – se déploient aujourd'hui sous de multiples approches dans différents champs disciplinaires. Les gestes qu'il a contribué à formaliser – écouter, enregistrer, cartographier, analyser, composer – permettent aujourd'hui aussi bien de suivre des transformations écologiques, de produire des données scientifiques que de construire des expériences esthétiques. Les écologies sonores constituent ainsi un espace de dialogue traversé par des méthodes, des formes d'attention et des usages du sonore parfois complémentaires, mais aussi parfois en tension.

Si elles trouvent leur origine dans un champ spécifique, les écologies sonores circulent depuis longtemps au-delà de celui-ci. Les techniques d'enregistrement, d'analyse et de diffusion contribuent à opérer ces déplacements en faisant transiter les sons entre création artistique, enquête de terrain et observation des milieux. Cette dynamique s'inscrit dans la continuité de la démocratisation des pratiques d'enregistrement de terrain, amorcée dans les années 1960 avec l'apparition des enregistreurs portatifs et largement développée ces dernières décennies (Sterne et Boidy 2015).

Ces circulations concernent également les références théoriques et les corpus mobilisés : elles ne prennent pas toujours appui sur les travaux de R. Murray Schafer, mais peuvent y conduire, parfois indirectement, depuis des disciplines qui n'y étaient pas initialement liées. En effet, des chercheuses et des praticiens issus de différents champs en viennent aujourd'hui à

convoquer des auteurs et des notions historiquement associés aux arts sonores, à la musicologie ou à l'écologie sonore. Des figures comme Pierre Schaeffer, Luc Ferrari ou R. Murray Schafer se trouvent ainsi mobilisées dans des contextes de recherche et de création qui débordent largement leurs domaines d'origine. À l'inverse, les pratiques artistiques et musicologiques intègrent de plus en plus des notions issues de l'écoacoustique, de la bioacoustique ou de l'anthropologie sonore. Les contributions réunies dans ce numéro explorent précisément ces reconfigurations. Elles interrogent les relations entre écoute, techniques et milieux, les usages scientifiques et artistiques de la captation sonore, ainsi que les manières dont le sonore participe à transformer nos manières de percevoir, de documenter et d'habiter les environnements, que l'on soit artiste ou chercheur. Pour mieux comprendre les tensions qui traversent aujourd'hui les écologies sonores, cette introduction se doit de revenir, dans un premier temps, aux pratiques elles-mêmes, afin de questionner comment les usages contemporains des techniques du son produisent comme transformations du rapport au sonore. Commençons par une situation concrète, emblématique des pratiques d'écoute développées par Hildegard Westerkamp : la plage de Kitsilano Beach, à Vancouver, un matin calme de janvier 1989.

Le ciel est légèrement couvert, l'air doux, presque sans vent. Quelques oiseaux passent, peut-être des canards au loin. Ce que l'on entend d'abord, ce sont les sons de la ville : son grondement continu, sa rumeur diffuse (Westerkamp 1989). La circulation compose un fond sonore perceptible jusque sur la plage. C'est à partir de cette configuration d'écoute qu'Hildegard Westerkamp compose *Kits Beach Soundwalk* (1989). Sa voix intervient dans la composition et conduit progressivement l'attention vers d'autres sons : le clapotis de l'eau, son frottement contre les rochers, et les cliquetis presque imperceptibles des bernacles en activité. « Cela rugit autour de ces petits sons », dit Westerkamp, « mais ça ne les masque pas » (Westerkamp 1989; Solomos 2025, 255). La composition engage ainsi un déplacement perceptif : non pas faire taire la ville, mais apprendre à prêter attention à ce qui subsiste, insiste et bruisse à bas bruit. La voix de Westerkamp met en scène une manière d'écouter. Elle dit où elle est, ce qu'elle entend, ce à quoi elle prête attention et partage ses réflexions. Par le montage et les transformations électroacoustiques, la composition nous fait « écouter son écoute » (Solomos 2025, 254). Elle déplace ainsi progressivement l'attention du rivage concret vers ce que les sons rappellent, appellent et mettent en relation.

Cette configuration met en jeu un ensemble de médiations (Hennion 2007, 2013) – techniques, contextuelles, situées – qui configurent ce qui devient audible, rendant sensibles des relations habituellement reléguées à l’arrière-plan, comme effet d’un agencement de médiations matérielles, techniques et symboliques qui organisent des formes d’attention, d’interprétation et d’action (Fourmentraux 2011). À travers la voix, le montage et les transformations électroacoustiques, Westerkamp ne se contente pas de donner à entendre un lieu : elle configure les conditions d’une attention (Duhautpas, Freychet et Solomos 2015). L’écoute apparaît alors comme une pratique située (Haraway et al. 2007), dépendante de dispositifs, de cadres d’attention et de formes d’engagement spécifiques (Westerkamp 1974).

À travers la démarche de Westerkamp se laisse entrevoir une évolution plus générale : le passage de phénomènes sonores abordés comme des objets isolés, détachés de leur source et rendus disponibles à une manipulation formelle (Schaeffer 2002) vers des phénomènes relationnels pris dans des environnements, des situations et des formes d’expérience (Barbanti 2023). Le travail à la fois artistique et documentaire de R. Murray Schafer et des membres du *World Soundscape Project*, dont Hildegard Westerkamp, déplace l’attention vers les milieux sonores eux-mêmes (Schafer et al. 2010). *Soundwalks, field recording* et pratiques d’écoute environnementale articulent alors création musicale, attention écologique et analyse des paysages sonores. Le sonore devient un indicateur des transformations sociales et environnementales, attirant l’attention sur les mutations acoustiques des milieux et la montée de la pollution sonore. Le paysage sonore se trouve ainsi placé au cœur d’une réflexion esthétique, critique et écologique.

Dans l’histoire de la musique, cette évolution peut être située entre la musique concrète de Pierre Schaeffer, où l’écoute dite « réduite » cherche à suspendre les références au monde afin de constituer le son comme matériau abstrait, et les pratiques développées notamment par Luc Ferrari, qui réintroduisent les dimensions contextuelles, narratives et référentielles des enregistrements (Solomos 1999). Les sons deviennent alors des traces de situations et des fragments de réel, inscrits dans une zone de tension entre composition, documentation et expérience vécue (Solomos 2000, 2014). Ces deux pôles – abstraction du son et inscription dans le monde – continuent depuis lors à structurer de nombreuses pratiques sonores, tout en

permettant de les distinguer selon qu'elles privilégient l'un ou l'autre, ou qu'elles oscillent entre les deux, réactivant ainsi, sous des formes renouvelées, le geste inaugural de R. Murray Schafer.

À partir des années 1990, ces questions sont également investies par les sciences humaines et sociales. Chez des auteuices comme Steven Feld (2012), Brandon LaBelle (2020) ou Salomé Voegelin (2010), le son apparaît comme un opérateur de relations sociales, de savoirs situés et de politiques de la perception. Les dispositifs d'enregistrement donnent alors lieu au développement d'ethnographies sonores, d'enquêtes situées ou de formes d'écriture sensibles mobilisant le sonore comme mode d'accès au terrain (Pink 2015; Solomos 2025). Les pratiques d'écoute, de captation et de restitution participent ici à la production même du savoir, en documentant des ambiances, des interactions, des rythmes de vie ou des rapports au milieu difficilement réductibles à des descriptions textuelles (Thibaud 2002; Feld 2012).

Parallèlement, dans les sciences du vivant et de l'environnement, ces mêmes techniques sont mobilisées dans des perspectives de mesure, de quantification et de suivi. Enregistrements passifs, indices acoustiques et analyses automatisées permettent de caractériser des milieux, de suivre des populations animales ou de détecter des transformations écologiques à différentes échelles. Les sons y deviennent des indicateurs intégrés à des protocoles d'observation et de modélisation (Farina et Li 2021; Sueur 2022).

Pour leur part, le design et l'urbanisme travaillent les conditions concrètes de nos environnements acoustiques (Augoyard et Torgue 1995; Ouzounian 2020). Les *sound studies* et la philosophie du son analysent les dimensions culturelles, perceptives et politiques de l'écoute; les arts sonores explorent les puissances esthétiques et critiques du sonore (LaBelle 2006; Cox 2018). Enfin, des dispositifs mêlant arts et sciences inventent des formes d'intervention où enquête, expérimentation et imagination dialoguent (Aït-Touati 2012; Fourmentraux 2007, 2012, 2022).

Ce rapide panorama montre que l'enregistrement peut fonctionner aussi bien comme document scientifique, matériau d'enquête ethnographique, archive sonore ou support de création. Les dispositifs d'enregistrement et de traitement du son circulent ainsi entre différents champs disciplinaires et régimes de savoir. En ce sens, ils peuvent être appréhendés comme des « objets-

frontières » (Star et Griesemer 1989), capables de mettre en relation des pratiques hétérogènes tout en conservant des usages et des significations variables selon les contextes.

Avec l'enregistrement, la reproduction et la diffusion du son comme point de départ, les rapprochements entre pratiques artistiques, scientifiques et techniques ne produisent pas un espace homogène ni réductible à un cadre historique unique tel que celui initié par Schaeffer : ils font apparaître des tensions quant aux manières d'écouter, de produire des savoirs et d'interpréter les environnements sonores. Certaines approches mobilisent le son comme donnée objectivable pour mesurer ou modéliser des phénomènes écologiques; d'autres privilégient l'expérience sensible, les dimensions situées de l'écoute ou les formes relationnelles qu'elle engage. Des écarts apparaissent entre écoute humaine et écoute machinique, entre usages référentiels du sonore et approches centrées sur ses qualités perceptives ou immersives, entre finalités critiques, esthétiques ou gestionnaires des dispositifs sonores. Les circulations interdisciplinaires ouvrent ainsi des espaces de traduction et de collaboration, tout en soulevant des questions liées aux conditions de production des savoirs et aux formes d'attention mobilisées.

C'est précisément cet espace de circulations que ce numéro cherche à explorer. La réunion de contributions issues de positions très différentes permet d'illustrer les déplacements contemporains des pratiques d'écoute et des usages du sonore et de montrer ce qui est discuté aujourd'hui. Ces zones de recouvrement, de tension et de traduction reconfigurent aujourd'hui les rapports entre différents régimes de savoir et expériences sensibles, tout en ouvrant des points de passage entre eux (Aït-Touati 2012; Fourmentaux 2019).

L'enjeu de ce numéro est donc de questionner comment, malgré leurs différences et leurs incompatibilités partielles, ces pratiques diverses peuvent être pensées ensemble. Cette mise au regard conduit aussi à une question plus spécifiquement musicologique : que se passe-t-il lorsque les outils de l'écoute, de la captation et de l'analyse sonore débordent les frontières traditionnelles de la musique pour circuler entre différentes disciplines et régimes d'attention, et comment, en retour, ces circulations contribuent à reconfigurer les objets, les méthodes et les cadres d'analyse de la musicologie?

L'article de la sociologue **Luisa Arango**, consacré aux sons des démolitions à Medellín, ouvre ce numéro en établissant que le sonore ne saurait se réduire à un simple document acoustique à collecter ou archiver : il devient un opérateur de mémoire, de relation et de connaissance. L'autrice montre que le sonore peut faire tenir ensemble des temporalités disjointes. Il restitue une forme de circularité à des événements supposés séparés, reliant des expériences dispersées et des formes de violence diffuses. Dès lors, les sons de démolition sont appréhendés comme une matière relationnelle, ouverte à la manipulation, à la recomposition et à la réécoute. Celle-ci fait émerger une histoire collective enfouie de la ville, reliant des explosions et des démolitions au-delà de leur actualité. C'est par cette plasticité qu'ils deviennent le référentiel de ce qui avait été relégué à l'impensé. L'enjeu devient la possibilité même de rendre perceptible ce qui a été collectivement relégué au bruit, à l'arrière-plan ou à *l'inaudible social*. Le son devient alors un opérateur politique de mise en perceptibilité qui révèle comment la violence s'inscrit au cœur du fonctionnement social, souvent en deçà des mots. Cette approche écologique de l'écoute permet ainsi de la saisir comme un fond sonore refoulé, constitutif des milieux sociaux eux-mêmes.

Ce premier déplacement trouve un contrepoint dans l'article de l'anthropologue **Anne Sourdril**, co-écrit avec l'écologue **Luc Barbaro**. Leur contribution aborde les phénomènes sonores depuis un autre versant : celui de la bioacoustique, de l'écoacoustique et du *monitoring* passif. Là où Arango *insistait* sur la mémoire, la médiation et la puissance relationnelle des sons, Sourdril et Barbaro mettent au jour une tension centrale des écologies sonores contemporaines : celle entre l'écoute vécue et les sons traités comme données mesurables. Cette tension est ici travaillée concrètement dans une collaboration interdisciplinaire. S'appuyant sur le programme *Sonates*, les auteuices montrent comment les enregistrements passifs, les calculs d'indices acoustiques et les outils de traitement contribuent aujourd'hui à caractériser les environnements à grande échelle, à fournir des indicateurs de biodiversité et à synthétiser des masses de données. L'article révèle les opérations, les choix et les médiations à travers lesquels ces données sont produites, interprétées et mises en circulation. Cette démarche montre comment approches analytiques et sensibles se rencontrent, se confrontent et s'ajustent dans le travail commun d'une anthropologue et d'un écologue, chacun mobilisant des instruments, des méthodes et des façons d'orienter l'attention spécifiques.

Cette négociation engage aussi les relations avec les habitants et les milieux étudiés. Leurs savoirs vernaculaires, leurs usages et leurs manières d'écouter participent pleinement à la définition de ce qui compte comme phénomène sonore. Se joue alors à la fois une divergence de méthodes et une mise en relation de différentes manières de qualifier et d'interpréter les sons : comme indice de biodiversité, comme trace située, comme expérience vécue et comme forme d'attention ordinaire inscrite dans des pratiques locales. Dès lors, les sons enregistrés apparaissent comme le résultat de chaînes d'opérations – captation, traitement, visualisation, écoute, interprétation – qui engagent à la fois des dispositifs techniques, des pratiques scientifiques et des formes d'expérience.

Avec l'article d'**Aurélie Herbet**, artiste plasticienne, l'attention se déplace vers les pratiques artistiques situées. L'écoute est travaillée comme une posture à construire à travers des parcours, des récits et des gestes de ralentissement qui transforment notre rapport au territoire. Dans le sillon des promenades sonores et des dispositifs d'écoute in situ, *Chronotopes : micro-récits urbains* mobilise les ressources du sonore pour proposer des expériences capables de modifier nos façons de percevoir, de parcourir, d'habiter et d'interpréter un territoire. L'écoute se construit comme une attention à construire : elle peut être induite et accompagnée par des protocoles, des récits, des parcours et des gestes de ralentissement.

L'article montre ainsi comment des pratiques sonores artistiques peuvent susciter une posture écologique – entendue comme attention accrue aux interdépendances du milieu – en modifiant les conditions mêmes de l'attention. Cette approche permet de dépasser l'opposition entre information et sensation. Le dispositif d'Herbet, en faisant entendre un lieu, fabrique une expérience incarnée où mémoire, perception, marche, territoire et récit se tissent ensemble. Le sonore devient un médium de relation entre habitants, milieu, archives, témoignages et imaginaires.

On retrouve ici, sous une forme différente, une idée déjà présente chez Arango : les sons ne représentent pas simplement un monde déjà là, ils participent à le faire advenir autrement. Chez Herbet cependant, ce déplacement prend une inflexion explicitement écologique et attentionnelle : écouter devient l'apprentissage de ce qui échappe d'ordinaire, une manière de

réinscrire le corps dans le lieu et de faire l'expérience d'un milieu comme réseau de relations sensibles.

François Debruyne et **Rodolphe Collange** prolongent cette réflexion en se situant dans un espace de dialogue étroit entre enquête ethnographique et pratique artistique. Dans cette contribution, l'attention est portée aux modalités concrètes de l'interaction interdisciplinaire, où artiste et chercheur ne partagent ni les mêmes gestes, ni les mêmes régimes d'attention, ni les mêmes manières de *faire tenir* le réel. L'article met en évidence un jeu de déplacements, d'ajustements et de négociations : chacun travaille à partir de ses propres outils, tout en étant affecté par ceux de l'autre. Par l'analyse de leurs propres pratiques d'enregistrement et de composition, François Debruyne envisage la captation sonore non pas comme une *prise* neutre ou immédiate sur un lieu qui donnerait une image *fidèle* du réel, mais comme une manière située de percevoir, de sélectionner et d'interpréter. Les enregistrements réalisés durant l'enquête apparaissent comme des *fragments*, parfois déconnectés des expériences vécues. Ils révèlent ainsi les limites d'une approche qui prétendrait saisir le milieu par le seul biais du son.

Cette limite devient toutefois un point d'appui. L'article montre que l'écart entre les pratiques — entre ce que capte le micro, ce que compose l'artiste et ce que décrit l'ethnographe — construit une compréhension complexe du milieu. Le maintien de l'écart entre les pratiques rend perceptibles les conditions mêmes à partir desquelles un milieu peut — ou non — être saisi, interprété et mis en récit.

Enfin, le numéro se termine sur deux contributions sous forme d'essais. *Les marches inouïes* de l'artiste sonore **Stéphane Marin** explore des dispositifs d'écoute situés et partagés comme modes d'attention et de relation aux milieux. Quant à lui, *Résonance(s) raisonnées* de **Sarah Baudry**, **Marie Darodes** et **Alice Gallouin** propose pour sa part, à partir d'une expérience menée lors de l'école d'hiver du CRESSON, un dialogue à trois voix entre architecture, création et sciences du territoire. Croisant retour réflexif, expérimentation sonore et approches situées du terrain, cet essai raconte les tensions, déplacements et ajustements qui émergent lorsque différentes pratiques disciplinaires tentent de faire entendre, chacune à leur manière, les relations entre sonore, espace et vivant. Dans le sillage des travaux du CRESSON sur les ambiances et les effets

sonores (Augoyard et Torgue 1995), les autrices interrogent autant les possibilités que les limites d'une mise en relation entre création, enquête et expérience sensible du territoire.

En somme, une question traverse l'ensemble des contributions réunies ici : quelles relations au monde engageons-nous lorsque nous écoutons? Écouter, c'est choisir des seuils d'attention, définir ce qui compte comme signal ou comme bruit, décider ce qui mérite soin, description, mesure, mémoire ou composition. Les écologies sonores apparaissent alors comme un terrain d'expérimentation sensible et critique où se rejouent nos manières de cohabiter avec les autres vivants, les techniques et les milieux partagés. En réunissant des contributions issues de différents champs, ce numéro interroge ainsi les raisons pour lesquelles des disciplines extérieures à la musicologie mobilisent aujourd'hui ses concepts, ses corpus et ses pratiques, tout en contribuant en retour à déplacer ses objets, ses méthodes et ses cadres d'analyse.

Pierrick Lefranc, PhD

Improvisateur et compositeur

Chercheur-créateur associé au Centre Norbert Elias, Aix-Marseille Université

Directeur artistique de la Compagnie ICI & MAINTENANT et du PostCollectif

Noémie Favennec-Brun

Compositrice

Doctorante en Musicologie, Musidanse, Université Paris 8

Directrice artistique Collectif Oreille Indiscreète

Rédacteurs invités

Bibliographie

- Aït-Touati, Frédérique. 2012. « Frontières, territoires, passages: Pour une cartographie des savoirs ». *Acta Fabula* 13 (4) : <https://doi.org/10.58282/acta.6958>.
- Augoyard, Jean-François, et Henry Torgue. 1995. *À l'écoute de l'environnement : Répertoire des effets sonores*. Collection Habitat-Ressources. Marseille : Parenthèses.
- Barbanti, Roberto. 2023. *Les sonorités du monde : de l'écologie sonore à l'écologie sonore*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Cox, Christoph. 2018. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago : University of Chicago Press.
- Duhautpas, Frédérick, Antoine Freychet, et Makis Solomos. 2015. « Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores ». *Analyse musicale* 76 : 34-42.
- Farina, Almo, et Peng Li. 2021. *Methods in Ecoacoustics: The Acoustic Complexity Indices*. 1st ed. Frontiers in Ecoacoustics 1. Cham : Springer.
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3e éd. Durham, NC : Duke University Press.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2007. « L'œuvre négociée: Sociologie de l'expérience du Net art et de ses dispositifs de médiation. » *Sociologie et sociétés* 39 (2) : 251-67. <https://doi.org/10.7202/019092ar>.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2011. *Artistes de laboratoire : Recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Hermann.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2012. *Art et science*. Collection Les Essentiels d'Hermès. Paris : CNRS Éditions, 2012.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2019. « Œuvres frontières : art, science, technologie ». *antiAtlas Journal* 3 : n. p.
- Fourmentraux, Jean-Paul. 2022 « Zone Critique: Art, Science et Anthropocène : Par-delà la "Nature" ». *Questions de communication* (41) : 369-82. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.29223>.
- Haraway, Donna J. 2007. *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences, fictions, féminismes*. Traduit par Laurence Allard et Delphine Gardey. Paris : Exils.

- Hennion, Antoine. 2004. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés* 85 (3) : 9–24.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hennion, Antoine. 2013. « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements ». *SociologieS [En ligne], Théories et recherches*. DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.4353>
- LaBelle, Brandon. 2006. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. London : Continuum.
- LaBelle, Brandon. 2020. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London : Goldsmiths Press.
- Ouzounian, Gascia. 2020. *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd ed. London : SAGE.
- Schaeffer, Pierre. 2002. *Traité des objets musicaux : Essai interdisciplines*. Paris : Seuil.
- Schafer, R. Murray. 2010. *Le paysage sonore : Le monde comme musique*. Traduit par Nicolas Misdariis, Patrick Susini, and Sylvette Gleize. Marseille : Wildproject.
- Solomos, Makis. 2014. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Solomos, Makis. 2000. « Les évolutions récentes de la musique contemporaine en France ». *Musik und Ästhetik* : 80–89.
- Solomos, Makis. 2025. *Pour une écologie de la musique et du son : Le vivant, le mental et le social dans la musique, les arts sonores et les artivismes d'aujourd'hui*. Paris : Les Presses du Réel.
- Solomos, Makis. 1999. « Schaeffer phénoménologue ». Dans *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris: Buchet/Chastel–INA/GRM : 53–67
- Star, Susan Leigh et James R. Griesemer.1989. « Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39 ». *Social Studies of Science* 19 (3) : 387–420. <https://doi.org/10.1177/030631289019003001>.
- Sterne, Jonathan. 2015. *Une histoire de la modernité sonore*. Traduit par Maxime Boidy. La Rue Musicale. Paris : La Découverte/Philharmonie de Paris/Cité de la musique.

- Sueur, Jérôme. 2022. *Le son de la Terre : Chroniques radiophoniques*. Arles : Actes Sud.
- Thibaud, Jean-Paul. 2002. « L’horizon des ambiances urbaines ». *Communications* 73 (1) : 185–201. <https://doi.org/10.3406/comm.2002.2119>.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London : Continuum.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. « Soundwalking ». *Sound Heritage* 3 (4) : 18-27.
- Westerkamp, Hildegard. 1989. *Kits Beach Soundwalk*. Composition sonore. Consulté le 1er mai 2026. <https://hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/>