

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SONOQUÊTE, LABORATOIRE DE RECHERCHE SUR LES EMPREINTES
SONORES : UNE PRATIQUE DE L'ÉCOUTE EN CONTEXTE ET EN RELATION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

NATALIE (MAGALI) BABIN

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette longue aventure doctorale n'aurait pu arriver à terme sans le travail soutenu et rigoureux de Marie Fraser et Jocelyn Robert, qui en ont assuré la direction.

Merci à Marie pour ta grande disponibilité, pour ton intérêt constant, tes commentaires rigoureux et pour ton écoute bienveillante qui a su me procurer assurance, courage et élan du début jusqu'à la fin du parcours.

Merci à Jocelyn Robert pour ta présence attentive au moment où le contexte particulier de création dépassait le projet de même que pour ta précieuse expertise et ta perspicacité inégalée.

En lien avec le volet création sur le terrain de Saint-Jean-sur-Richelieu et lors de l'exposition : merci au défunt centre d'artistes Action Art Actuel, ainsi qu'à Marie Hébert, Jocelyn Fiset, Réjean Morin, Christine Palmiéri et Jean Martin; aux participantes et participants des communautés rencontrées dans le cadre des activités du laboratoire Sonoquête : Louise, Jean, Gertrude, Robert, Pierre et Linda de la résidence Mgr Forget, et Martine, Maxime, Alexandre, Koralie, Maude, Christopher, Byanka, Solène et Carly du Carrefour jeunesse-emploi.

Pour votre collaboration ou votre contribution à l'élaboration et la production du matériel visuel, merci à Étienne Fortin, Samuel Clément, Annick Savinsky et Vincent Bouchard-Valentine.

Pour votre aide précieuse, merci à Réal Tougas, Mathieu Gauthier, Dominique Gauthier, Martin Chagnon, Lyne Gamache, Siris, Natache Rock et Jean-Philippe Thibault.

Merci à la D^r Louise Lajoie, spécialiste en santé publique et santé environnementale.

Merci aux commerçantes et commerçants du quartier du Vieux-Saint-Jean, aux membres des trois comités contre les bruits de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, aux participantes et participants rencontré·e·s au hasard des activités estivales de la ville. Avec vous j'ai concrétisé cette idée qui m'habite profondément, la création de communautés d'écoute.

Un profond merci à Rémy Bélanger de Beauport, ami des sons, avec qui j'ai créé des seuils sonores d'une sensibilité accrue aux paysages comme au moment présent.

Merci à Katherine Josée Gervais d'être venue à la rescousse avec la tendresse du cœur, la vivacité de l'esprit et les bras de bâtisseuse de projets. Cette expérience a soudé pour toujours notre amitié.

Finalement, je veux exprimer ma gratitude au Conseil des arts et des lettres du Québec et au Conseil des arts du Canada, à l'entente tripartite du développement culturel pour l'aide financière que j'ai reçue pour la réalisation de ce projet de création, ainsi qu'aux centres d'artistes Avatar et Sagamie.

Ce projet de création n'aurait pu s'inscrire avec autant d'importance dans ma pratique artistique et ma démarche académique sans le soutien essentiel et la présence inspirante de certaines personnes qui m'entourent. Merci à Chantal Dumas, collègue et amie, partie inséparable de dB, pour ta rigueur dans le travail ainsi que pour la complicité et le plaisir partagé dans la création comme dans l'amitié. Merci aussi à Anne Sabourin et à Vanessa Suzanne, complices de rédaction dans cette traversée, vous êtes devenues des amies importantes dans ma vie.

Merci à Frédéric Dallaire-Tremblay pour le partage et l'accès à des archives inspirantes pour l'écriture du chapitre 4.

Merci à mes collègues doctorants et doctorantes en études et pratiques des arts, avec qui j'ai nourri ma passion pour l'art, pour la philosophie et les échanges intellectuels. Merci plus spécifiquement à mes ami·e·s Nancy Tobin, Jean-François Prost, André Éric Létourneau et Alexandre Saint-Onge, avec qui j'ai approfondi mes réflexions sur l'apport essentiel de l'art sonore dans la recherche universitaire.

Pour le séjour en autorésidence dans le Haut-Jura, dont les découvertes sont à l'origine de cette recherche doctorale, merci à la Maison du parc, siège du Parc naturel régional du Haut-Jura, où j'ai eu accès à des archives et des documents rares et d'une richesse infinie, ainsi qu'à Gilles Prost, chargé de mission à la Maison du parc, pour le partage de ses connaissances et de son expérience sur les spécificités acoustiques du parc du Haut-Jura. Merci également à Marie-Pierre Reynet, chargée de mission culture, patrimoine et éducation au territoire à la Maison du parc, qui m'a fait entendre et découvrir des points d'ouïe inouïs et des sites sonores remarquables sur ce territoire jurassien, de l'ensonaillement des pré-bois aux combes, caisses de résonance, en passant par les mines de calcaire aux multiples échos.

Un merci à hauteur de montagne au regretté Élie Tête, artiste chercheur de terres sonores.

Merci à Cécile Regnault, architecte et professeure à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon et directrice de l'ACIRENE, pour la rencontre passionnée et instructive, et à Gilles Malatray, artiste et paysagiste sonore, pour Desartsonnants, ressource infinie sur la marche sonore.

Pour l'écoute et l'attention dans l'amitié profonde, merci :

À Sylvie Cotton, pour l'inspiration dans la vie, dans la création et sur le coussin de méditation. Merci pour tes nombreux encouragements durant ce cheminement doctoral.

Aux Assises, qui m'offrent des espaces de sororité remplis de curiosité, d'ouverture et de bienveillance et avec qui j'ai la chance d'étudier les liens excitants entre création et méditation.

À Hélène Legault, grande amie de toujours, pour les discussions passionnées et pour les trucs et conseils que tu sais si bien partager à propos du fonctionnement de Zotero et la cuisson d'un plat savoureux.

Ce travail de longue haleine n'aurait pas été possible sans le soutien de ma famille. Merci à mes parents Annie Persoons et Yvanohé Babin pour m'avoir appris l'attention aimante et l'écoute inconditionnelle.

Merci à mes enfants Ugo et Romy-Lena, qui me rappellent, jour après jour, que l'écoute maternelle est un apprentissage riche et profond, un réel privilège.

Et finalement, merci à mon conjoint Nicolas Bouchard pour la présence et le soutien durant toutes ces années où j'étais plongée dans cette quête. Ça y est, la vie prend maintenant un nouvel élan !

Et puisque cette thèse aborde l'écoute, pour leurs musiques qui m'ont permis de descendre en profondeur dans les méandres de l'écriture et d'atteindre des niveaux de concentration exceptionnels, merci entre autres à :

Nils Frahm, Messiaen, Miles Davis, Brian Eno, Éliane Radigue, Robert Ashley, Harold Budd, Elisapie, Hania Rani, Ryuichi Sakamoto, Simón Diaz, Agnes Obel, Nicolas Jaar, Sébastien

Schuller, Yo-Yo Ma, Erik Satie, Glenn Gould, Ólafur Arnalds, Philippe Lauzier, Annette Peacock, Cluster, Jan Jelinek, Hildegard de Bingen, Laurie Spiegel, Nico, Roedelius, Julee Cruise, Robert Wyatt, Michael Kiwanuka, Arvo Pärt, Angelo Badalamenti, Pierre-Yves Martel, Olivia Block, Flore Laurentienne. Et merci à Brigitte Fontaine pour l'ensemble de son œuvre, dont chaque écoute me procure un plaisir renouvelé.

Merci à Magalie Bouthillier pour la révision et la mise en page de la présente thèse. Je n'aurais jamais pu y arriver sans ton travail minutieux, professionnel et intéressé.

Enfin, je voudrais exprimer ma gratitude pour le soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, que j'ai reçu dans le cadre du programme de Bourse de formation au doctorat.

Être à l'écoute, c'est être en même temps au dehors et au dedans, être ouvert du dehors et du dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le monde le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (aïsthétique) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion.

Jean-Luc Nancy

Penser par le son et avec lui devient un outil parmi d'autres pour mettre à bas les hiérarchies et les anciennes représentations, pour réfléchir depuis l'infime, le non-binaire, le mouvant, la relation, depuis une multitude de milieux et de centralités différentes, depuis leurs agencements variés et à venir. Nous avons à peine commencé à écouter.

Juliette Volcler

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	x
LISTE DES TABLEAUX.....	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xiv
RÉSUMÉ.....	xvi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 L'ENQUÊTE DE TERRAIN.....	12
1.1 Le laboratoire de recherche sur les empreintes sonores : Sonoquête.....	12
1.1.1 Le logo de Sonoquête.....	13
1.1.2 Axe de recherche du laboratoire Sonoquête.....	14
1.1.3 Méthodologie du laboratoire : les trois postures de création.....	17
1.1.3.1 Posture de l'artiste sonore chercheuse.....	18
1.1.3.2 Posture de l'audionaturaliste.....	20
1.1.3.3 Posture de l'ethnologue du son.....	22
1.2 Méthodologie de terrain fondée sur une pratique de l'écoute.....	26
1.2.1 Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean : rencontrer le territoire.....	28
1.2.2 Visite de reconnaissance.....	30
1.2.3 L'appartement.....	31
1.2.4 Tour de ville.....	32
1.3 Les étapes du séjour en résidence : première prospection.....	33
1.3.1 Particularités du paysage sonore de proximité.....	34
1.3.2 Séjour de longue durée : en quête.....	35
1.3.3 Étape 2 : en immersion, en relation, en action et en intervention.....	36
1.3.4 Étape 3 : en production.....	38
CHAPITRE 2 L'EXPOSITION : <i>LES EMPREINTES SONORES DU VIEUX-SAINT-JEAN</i>	42
2.1 Les clés du laboratoire.....	43
2.1.1 Première clé : l'empreinte sonore.....	44
2.1.2 Deuxième clé : l'écoute.....	45
2.1.3 Troisième clé : l'attention.....	45
2.2 L'espace de la galerie, un laboratoire ouvert.....	47
2.2.1 Vitrine de droite : poste d'écoute sur point d'ouïe.....	50
2.2.2 Vitrine de gauche : le vox pop.....	53
2.2.3 La composition : <i>Les empreintes sonores</i>	56
2.2.4 L'identité sonore du Vieux-Saint-Jean.....	62
2.2.5 Le mur conceptuel.....	65
2.2.6 Les sonogrammes paysagés.....	67

2.2.7	La table d'archives et de documentation	72
2.2.8	<i>Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle. Avec</i> Rémy Bélanger de Beauport	75
2.2.9	Les haut-parleurs de papier	80
2.2.10	La machine à mémoire sonore	85
2.3	Récit de rencontres.....	89
CHAPITRE 3 ATTENTION ET ÉCOUTE		94
3.1	Qu'est-ce que l'attention ?	95
3.1.1	L'économie et l'écologie de l'attention chez Yves Citton.....	95
3.1.2	Trois régimes de l'attention	98
3.1.2.1	L'attention collective.....	98
3.1.2.2	L'attention conjointe	99
3.1.2.3	L'attention individuante / réflexive	100
3.2	L'expérience esthétique et l'écologie attentionnelle chez Jean-Marie Schaeffer	102
3.2.1	Artistique et esthétique	103
3.2.2	Apprentissage perceptif.....	104
3.2.3	Attention focalisée vs attention distribuée	105
3.3	La trame sonore du monde, pour une écoute inclusive	107
3.3.1	Le temps vécu, le temps entendu	109
3.3.2	Attention. Attendre. Tendre	110
3.4	Réflexions philosophiques sur l'attention.....	111
3.4.1	Le « faire attention » d'Isabelle Stengers	111
3.4.2	Le principe de résonance de Hartmut Rosa.....	113
3.4.3	L'attention et le rapport au vivant chez Estelle Zhong Mengual.....	115
3.4.4	Définir la présence attentive	119
3.4.4.1	Attention, méditation et écoute profonde	122
CHAPITRE 4 ESPACE PUBLIC ET PATRIMOINES SONORES		126
4.1	L'espace public sonore	126
4.1.1	Espace public sonore et santé environnementale.....	131
4.1.2	Design et marketing sonores.....	133
4.1.3	Patrimoine immatériel. Patrimoine sonore. <i>Sound studies</i>	140
4.1.4	Paysage et patrimoine sonore, le cas du Parc naturel régional (PNR) du Haut-Jura.....	143
4.2	L'écoute en marche	154
4.2.1	Écoute mouvante, écoute vibrante	155
4.2.2	La marche sonore, une pédagogie de terrain	156
4.2.3	Marche sonore signature Sonoquête	158
4.2.4	Technomarche et écoute simplifiée.....	161
4.3	Collectif dB et le projet Villeray acoustique.....	166
4.3.1	VA : « Ici, écoute en création ! »	167
4.3.2	VA et communautés d'écoute	174

4.3.3 VA : Le glossaire et la bibliographie	177
CONCLUSION	181
ANNEXE A Activités sur le terrain : quatre sites sonores. Juin-juillet 2018	188
ANNEXE B Activités sur le terrain : les postes d'écoute sur points d'ouïe.....	190
ANNEXE C Activités sur le terrain : les empreintes sonores	194
ANNEXE D Activités sur le terrain : <i>Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle</i> , avec Rémy Bélanger de Beauport	197
ANNEXE E Activités avec les communautés	199
ANNEXE F Sonogrammes paysagés et haut-parleurs de papier	204
ANNEXE G Archives et matériel promotionnel	208
ANNEXE H Documentation visuelle de la recherche au Parc naturel régional du Haut-Jura	211
ANNEXE I Activités sur le terrain : marche sonore. Août 2018.....	217
BIBLIOGRAPHIE.....	221

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Exemple de vox pop. Photo : M. Babin	40
Figure 2.1 Plan de la galerie Art Action Actuel, 2018.....	48
Figure 2.2 Vue de la façade de la galerie. À droite, le logo de Sonoquête; à gauche, le vox pop. Photo : M. Babin	49
Figure 2.3 Vitrine de droite, vue de l'extérieur : poste d'écoute sur point d'ouïe. Photo : M. Babin	51
Figure 2.4 Vitrine de droite, vue de l'intérieur : poste d'écoute sur point d'ouïe. Photo : M. Babin	52
Figure 2.5 Exemples de vox pop remplis. Photo : M. Babin.....	54
Figure 2.6 Vitrine de gauche, vue de l'intérieur : le vox pop. Photo : M. Babin.....	55
Figure 2.7 Plan de l'exposition <i>Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean</i> (2018) indiquant, notamment, la position des quatre haut-parleurs.	59
Figure 2.8 Logo de l'International de montgolfières	62
Figure 2.9 Dispositif de l'identité sonore du Vieux-Saint-Jean. Photo : M. Babin	64
Figure 2.10 Le mur conceptuel des <i>Empreintes sonore du Vieux-Saint-Jean</i> . Photo : M. Babin	65
Figure 2.11 Schéma du mur conceptuel	66
Figure 2.12 Liste des éléments du mur conceptuel.....	66
Figure 2.13 <i>Les sonogrammes paysagés</i> (2018), détail. Photo : M. Babin	69
Figure 2.14 Image d'un passage à niveau ayant servi à réaliser le sonogramme paysagé reproduit à la page précédente. Photo : M. Babin.....	71
Figure 2.15 La table d'archives et de documentation. Photo : M. Babin.....	72

Figure 2.16 Vue du dessus de la table d'archives et de documentation. Photo : M. Babin	73
Figure 2.17 <i>Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle</i> , avec Rémy Bélanger de Beauport. Prise de son en bordure de la rivière Richelieu. Photo : anonyme	79
Figure 2.18 Les haut-parleurs de papier. Photo : M. Babin	81
Figure 2.19 Les haut-parleurs de papier, vue du dessus. Photo : M. Babin	84
Figure 2.20 Les haut-parleurs de papier, vue du dessous. Photo : M. Babin	84
Figure 2.21 La machine à mémoire sonore. Photo : M. Babin	87
Figure 2.22 <i>Machine à mémoire sonore</i> . Photo : M. Babin	88
Figure 2.23 Table ronde du 20 octobre 2018 réunissant des membres des trois comités contre le bruit de la région de Saint-Jean-sur-Richelieu	92
Figure 4.1 Exemple de fiche SIPAR.....	148
Figure 4.2 Exemple de fiche POR.....	148
Figure 4.3 Exemple de fiche d'identification de site sonore de Sonoquête (recto)	150
Figure 4.4 Exemple de fiche d'identification de site sonore de Sonoquête (verso)	150
Figure 4.5 Carte touristique du PNR Haut-Jura avec pictogrammes indiquant les sites sonores	153
4.6 Affiche annonçant la marche sonore. Août 2018. Conception : M. Babin	159
Figure 4.7 Organigramme de Sonoquête.....	168
Figure 4.8 Villeray acoustique, 2019. Interface de géolocalisation. Infographie : Stéphanie Vermeersch	170
Figure 4.9 Pictogrammes des catégories de points. Infographie : Stéphanie Vermeersch	171
Figure 4.10 Point cible. Place de Castelnau. Photo : Magali Babin	172

Figure 4.11 Point cible. Place de Castelnau. Sur la page <https://mtlacoustique.com/> 173

Figure 4.12 Carte des quartiers Villeray et Parc-Extension avec pictogrammes des sources sonores. Projet Villeray acoustique : écoute collective avec le groupe Afrique au féminin et le collectif dB 175

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 Intérêts et actions liées aux postures des agentes actives de Sonoquête dans le cadre des <i>Empreintes sonores du Vieux Saint-Jean</i>	25
Tableau 1.2 Les étapes de la résidence de création	30

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AAA : Action Art Actuel

ACIRENE : Association culturelle d'information et de recherche pour une écoute nouvelle de l'environnement

CHSLD : centre d'hébergement et de soins de longue durée

CINLB : Centre d'interprétation de la nature du lac Boivin

CN : Compagnie des chemins de fer nationaux du Canada – Canadien National

CP : Chemin de fer Canadien Pacifique

CRESSON : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain

DESS : Diplômes d'études supérieures spécialisées

GRIPA : Groupe de recherche et d'intervention sur la présence attentive

IGN : Institut géographique national

MBCT : Mindfulness-Based Cognitive Therapy

MBSR : Mindfulness-Based Stress Reduction

MSC : Mindful Self-Compassion

MSSS : Ministère de la Santé et des Services sociaux

PNR : parc naturel régional

POR : point d'ouïe remarquable

SIPAR : site ponctuel auriculaire remarquable

SPVM : Service de police de la Ville de Montréal

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

VA : Villeray acoustique

RÉSUMÉ

Cette thèse explore la relation entre écoute et attention à travers un projet de création fondé sur l'expérience sensorielle du terrain. Elle postule qu'une attention réflexive à l'écoute de l'environnement peut repositionner nos valeurs en lien avec l'écologie environnementale et attentionnelle, influençant ainsi notre rapport au monde, à l'autre et à soi. La recherche défend l'idée que l'écoute attentive de l'environnement sonore, combinée à une approche collective et réflexive, peut transformer ce rapport. L'attention, vue comme un apprentissage perceptif (Schaeffer, 2015), devient un vecteur de résonance et de connectivité (Rosa, 2018). En croisant les notions d'écologie sonore (Schäfer, 1994) et d'écologie attentionnelle (Citton, 2014a), l'écoute se présente quant à elle comme un vecteur de transmission, d'ouverture des consciences et de relations, permettant d'explorer de nouvelles perspectives face aux enjeux environnementaux, sociaux et urbanistiques.

Cette recherche adopte une posture épistémologique autoethnographique, alliant création et réflexion dans des allers-retours entre le terrain et l'atelier. Elle s'articule autour de trois axes : 1) les structures du projet (laboratoire), 2) les fonctionnements du projet de résidence sur le terrain et 3) l'évolution de l'objet d'étude et de la pratique artistique (exposition et créations futures). Le volet création de la recherche repose sur l'élaboration d'un laboratoire sur les empreintes sonores. Développé lors d'une résidence de création, le laboratoire Sonoquête devient à la fois une enquête de terrain et un espace de création, de réflexion et de rencontre, aboutissant à une exposition solo, *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). Ancrée dans une approche pluridisciplinaire de l'art dans l'espace public, la méthodologie de création adopte trois postures : celles de l'artiste sonore-chercheuse, de l'audionaturaliste et de l'ethnologue du son. Ces rôles facilitent une immersion dans les paysages sonores, encourageant une écoute critique et sensible. À travers diverses actions et interventions participatives, les trois « agentes actives » du laboratoire favorisent la rencontre autour de la dimension sonore des environnements et initient la création de communautés d'écoute.

Afin de comprendre notre environnement sonore et les relations humaines et non humaines qui en émergent, la thèse explore les liens entre le partage des savoirs et l'engagement individuel et collectif face aux défis contemporains. Elle est structurée en quatre chapitres, dont deux sont consacrés au projet de création. Le premier documente et aborde le travail sur le terrain, la méthodologie et les activités du laboratoire Sonoquête. Le deuxième décrit et analyse l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux Saint-Jean*. Le troisième examine l'environnement sonore comme objet d'attention individuelle et collective à partir de plusieurs autrices et auteurs dont John Cage, Pauline Oliveros, Estelle Zhong Mengual, Vinciane Despret et Philippe Filliot. Enfin, le quatrième et dernier chapitre aborde l'espace public sonore, en s'intéressant à l'expérience quotidienne et au patrimoine sonore. La thèse défend le potentiel politique et social de l'écoute, en proposant le développement d'une écoute consciente et critique (Volcler, 2023) pour repenser les dynamiques de pouvoir et les inégalités. Enfin, elle souligne le rôle essentiel de l'art comme moteur de changement, capable de transformer les rapports sociaux et d'encourager une prise de conscience collective.

MOTS CLÉS :

Art sonore, écoute, attention, art participatif, art contextuel, espaces publics, performance, environnement sonore, patrimoine sonore, recherche-crédation, autoethnographique.

INTRODUCTION

C'est une attention au petit et un souci du précis qui réintègre le sensible dans la connaissance. La pensée du sensible est une pensée en sons et en images.
C'est une pensée du sonore, mais aussi des silences.
(Laplantine, 2018, p. 19)

L'écoute est au cœur de ma pratique depuis plus de trente ans. En réalité, je considère l'écoute comme une pratique artistique en soi. Cette pratique me permet d'être en relation avec un matériau de prédilection, les sons environnementaux. Par cela, je veux dire les sons provenant d'espaces, de sites et de contextes variés tels que les espaces de vie, de rencontres, de travail; ceux que je traverse, visite, découvre; les espaces architecturaux, les environnements naturels comme les environnements urbains, suburbains, ruraux et agricoles, les espaces vacants ou peuplés de vies humaines et non humaines. Il y a aussi l'espace de la voix, encore une fois humaine et non humaine qui, pour certains projets, est matériau d'étude et objet d'écoute.

Penser l'écoute

Mon approche du son puise son origine dans la conception cagienne de la musique, du silence, mais surtout de l'écoute. John Cage voulait sortir les sons de la logique et des codes musicaux, qu'ils soient entendus pour ce qu'ils sont, dans l'expérience de leur *physicité*¹ (Pardo Salgado, 2007, p. 24). Il a ouvert l'écoute aux sons de la vie, c'est-à-dire au silence non existant.

Il existe différentes façons de définir ce qu'est l'écoute. Sous l'angle de la pratique artistique, les théories et concepts qui m'interpellent davantage proviennent de champs aussi divers que la philosophie, la phénoménologie, la sociologie, les approches environnementalistes et la pratique de la méditation. Je m'intéresse à ce que Roland Barthes (1982) définit comme une phénoménologie de l'écoute, c'est-à-dire une écoute en relation avec l'intériorité. « Une histoire et une phénoménologie de l'intériorité qui (peut-être) nous manque devraient rejoindre ici une histoire et une phénoménologie de l'écoute », dit-il dans son texte « Écoute » dans *L'obvie et l'obtus* (p. 222). C'est également dans ce texte qu'il définit les trois types d'écoute : par indice, par signe, par signifiante. Dans le même ordre d'idée, il est intéressant de comparer ces trois types d'écoute et les quatre modes de l'écoute énumérés par Michel Chion (1983) dans *Guide des*

¹ C'est-à-dire dans l'expérience physique du son.

objets sonores. Cette publication, tirée du domaine musical, est liée étroitement au célèbre *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (1966). Les quatre modes dont parle Chion sont : écouter, ouïr, entendre, comprendre. Il écrit :

Ces quatre secteurs ainsi définis [...] serviront à penser aussi bien la recherche musicale que le fonctionnement de la musique traditionnelle, les rapports de la musique et du langage que ceux du signal physique et de l'objet musical. Ils résultent en effet du croisement de deux dualismes dans toute activité de perception : le dualisme Abstrait/Concret et le dualisme Objectif/Subjectif (lequel consiste à confronter l'objet de la perception et l'activité de la conscience percevant). (Chion, 1983, p. 25)

Cette dualité Abstrait/Concret liée aux mécanismes de la perception auditive est expérientielle et somatique; elle passe d'abord et spécifiquement par le sens de l'ouïe. Par une écoute attentive et aiguisée des espaces, il est possible de développer une perception fine des acoustiques et des événements sonores qui se rencontrent, se mélangent, se contaminent. On peut se représenter cette qualité de perception par l'idée de seuil. L'artiste américain Max Neuhaus (1939-2009), précurseur de l'installation sonore comme forme artistique, a développé une approche sensible de la diffusion sonore à travers ses œuvres. Neuhaus amène l'auditeur ou l'auditrice dans une hyper écoute créée par mouvements légers, par soustraction, par transparences. Il joue avec les dimensions de l'acuité. Qu'elles soient présentées dans un espace public (*Time Square*, 1977) ou à l'intérieur d'architectures bâties (*Time Piece Beacon*, 2006), les œuvres sonores de Neuhaus offrent « l'expérience du seuil », comme l'explique si bien l'auteur Thierry Davila (2010) dans le chapitre intitulé « Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil », tiré de son ouvrage *De l'inframine : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* :

La science subtile des passages, des métamorphoses infinies, des contrastes imperceptibles, l'art des nuances en continu, l'art des différences sensationnelles allusives et sans terme, vertigineusement disponible. Bref, l'art des seuils de perceptibilité dont il fait, grâce à l'œuvre elle-même, capable de transformer en totalité et en profondeur un paysage sonore entier, l'ensemble d'un espace donné, un moyen d'accès à un monde de variations infinies. [...] L'imperceptibilité sonore construite à partir de changements d'échelle, à partir de variations d'intensité, et qui conduit à une conversion de l'écoute est une invention d'expériences à comprendre comme une invention d'expériences de seuils. (p. 229-230)

C'est bien d'une écoute « travaillée » dont il est question dans cette recherche-crédation que je présente. Une écoute travaillée et expérientielle avec un biais écologique et philosophique. Ce travail de l'écoute est également défini par une attention renouvelée à *être*, c'est-à-dire dans une forme de présence à soi (de façon sensorielle et cognitive), à *être* avec l'autre (comme ouverture

et forme d'inclusivité) et à *être* au monde, à ce qui fait vibrer en nous une résonance connective. Cette écoute expérientielle passe par le corps, par les vibrations qui nous traversent et également par les nuances infimes et les seuils de perceptibilité dont parle Davila (2010). Elle passe également par une attention renouvelée à l'écoute d'une altérité toujours vivante et sonnante, à *l'être* non humain comme occasion d'apprendre à partir d'autres voix. Cette thèse porte l'hypothèse qu'une attention réflexive sur l'écoute de l'environnement peut repositionner nos valeurs en lien avec l'écologie environnementale et attentionnelle dans le sens de notre rapport au monde, à l'autre et à soi.

Pratiquer et montrer l'écoute

La définition d'une pratique de l'écoute telle que celle que j'exerce s'inscrit également dans une approche pédagogique de l'art. Les activités de médiation et d'éducation qui en découlent permettent d'acquérir des connaissances pluridisciplinaires concernant des domaines aussi variés que l'environnement, l'écologie, la psychoacoustique, l'urbanisme, l'architecture, le travail collaboratif, l'engagement citoyen. Au fil de ces expériences auprès de publics variés, un grand désir de « montrer » l'écoute m'habite. Cette motivation permet non seulement d'être en relation avec les communautés provenant de divers horizons, mais également d'ouvrir les discussions au sujet de l'art et de son rôle dans notre société. Plus spécifiquement, l'écoute m'apparaît comme un véhicule de transmission pluridisciplinaire qui permet d'ouvrir les consciences et d'acquérir une posture critique face aux politiques qui touchent les questions environnementales, urbanistiques et sociales. Cette pratique de l'écoute est donc teintée de ces interrelations existantes entre le transfert des connaissances, l'interdisciplinarité et une posture d'artiste engagée.

La résidence d'artiste comme dispositif de création

Pour avoir eu l'occasion de réaliser des projets dans le cadre de séjours en résidence, je sais à quel point il s'agit d'un contexte particulier offrant différentes situations de rencontres, ainsi qu'un espace stimulant et surtout du temps pour la création. Que ce soit dans une autre ville, dans une autre province ou en dehors du pays (Europe, Mexique, États-Unis), ces expériences passées ont démontré que le sentiment de dépaysement associé à celui d'immersion exerçait une grande influence sur mon processus de création. Être en résidence d'artiste apporte la liberté, le temps et l'espace nécessaires pour plonger dans le geste et la réflexion, dans la (les) réflexion(s) du geste.

Il m'est arrivé aussi d'être invitée à « résider » dans un contexte de vie bien différent du mien, loin de ma zone de confort et pourtant à quelques minutes de chez moi, à Montréal. Pour le projet de recherche et création intitulé *Prêter l'oreille*² (Babin, 2015), j'ai vécu l'expérience d'une résidence d'artiste dans un centre d'hébergement et de soins de longue durée (CHSLD) au sein d'un milieu professionnel de la santé. Pendant trois mois, j'ai passé trois journées par semaine à être présente auprès de personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer et en situation de fin de vie. J'étais en relation avec ces personnes, mais également avec les membres de leur famille et leurs ami·e·s, ainsi qu'avec le personnel de l'établissement. J'étais l'artiste en résidence dans la résidence pour personnes âgées, malades et mourantes. Je pratiquais une immersion intuitive dans le genre humain et dans le ressenti profond de la perte. Ce projet a été transformateur : il a engendré chez moi un regard différent sur le monde et sur ma façon d'interagir avec celui-ci à travers ma pratique.

Au départ, en présence des résidents·es, je restais silencieuse, souriante, observatrice. Je me sentais à l'écart, souvent comme une intruse. [...] Je n'arrivais pas à franchir mes propres barrières avec les personnes âgées non autonomes. J'ai donc senti le besoin d'offrir mon aide [...] Le sentiment d'aider m'a permis d'être à l'écoute d'une autre façon, c'est-à-dire d'être attentive aux besoins d'un milieu de vie et de travail près de l'humain dans toute sa vulnérabilité. (Babin, 2015, p. 35-36)

La perte de repères est un élément central et puissant pour aborder un nouveau projet. J'associe cette perte à un renouveau du sentiment de découverte. Cette sensation permet d'être sur le « qui-vive » et de profiter d'un niveau d'attention aiguisé par cette nouveauté. C'est une question d'espace et de temps, du temps qui devient de l'espace. Un peu comme l'explique l'artiste de la performance Sylvie Cotton (2011) dans son livre *Désirer résider : pratique en résidence* :

Les séjours en résidence offrent en effet la possibilité de laisser libre cours à une pratique qui, dans un environnement familier, ne trouve pas toujours assez de temps pour s'étendre, pour se répandre, pour s'épanouir. Un désir d'abandon nous saisit. Le désir a besoin d'espace. (p. 18)

Parfois la nouveauté se vit comme de l'inconfort, de l'inquiétude face à l'inconnu, de la peur de ne pas trouver sa place dans le nouvel environnement et de ne pas trouver la matière qu'il faut pour la production annoncée. Ces sentiments font partie de l'expérience d'être « étrangère ». Cet

² *Prêter l'oreille* est le titre de l'exposition qui accompagnait mon projet de maîtrise à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM et dont le mémoire s'intitule *Prêter l'oreille : empreinte sonore et altérité. Exploration de l'art en contexte dans un centre d'hébergement et de soins longue durée* (Babin, 2015).

espace de dépaysement extérieur et intérieur est le lieu parfait pour être à l'écoute de soi, de l'autre et d'un nouvel environnement.

Dans ma pratique, l'approche relationnelle est primordiale afin d'aller à la rencontre de l'autre et de sa façon d'entendre le monde. Cette approche me permet de mieux m'adapter, m'immiscer, m'infiltrer, pour développer l'attention aux lieux, aux résidents et résidentes de ces lieux et à ce qu'ils ou elles ont à faire entendre. La recherche-crédation en contexte de résidence me permet d'aborder l'écoute collective comme un dispositif de création, de participation et de médiation. Pour le projet qui s'est déroulé à Saint-Jean-sur-Richelieu, comme pour la plupart de mes projets réalisés dans ce cadre de création, c'est à l'intérieur des différents séjours en résidence que naissent le(s) processus, les désirs et les stratégies de création. La méthodologie s'éprouve en même temps qu'elle émerge et un certain savoir prend racine. Dans ma pratique, je réalise que c'est aussi l'expérience sur le terrain qui fait œuvre.

Le projet de création qui accompagne la thèse

Le projet de création *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) s'est déroulé sur une période de trois mois de résidence sur le territoire de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu. Cela a été un important et intense séjour de création et de réflexion au quotidien, nécessitant une planification et une gestion en constante évolution. Pour la plupart des artistes travaillant dans l'espace public, la création sur des sites spécifiques demande d'être en mesure d'improviser, de s'adapter et d'inventer avec flexibilité et ouverture tout en restant attentive et à l'écoute des heureux hasards qui se présentent.

Sonoquête, les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean (2018) est un projet tentaculaire du fait de ses nombreuses ramifications sur le terrain de même qu'un projet gigogne dans le sens qu'il y a plus d'un projet à l'intérieur de ce projet. Ancré totalement dans la recherche-crédation, il est également multiple dans sa (ses) finalité(s), l'œuvre et la recherche se situant à la fois dans l'espace de la résidence, dans l'espace de l'exposition ainsi que dans l'espace de l'écriture. L'œuvre est :

1. Une résidence de recherche et de création

Premier dispositif de création, la résidence permet de s'ancrer sur le terrain comme dans la pratique, d'aiguiser ses sens et d'être à l'affût de ce qu'offre cette nouvelle réalité.

2. Le développement d'une structure de création, le laboratoire de recherche Sonoquête
Créer une structure systémique qui permet aux trois postures centrales d'émerger et de se développer dans l'action et à travers une poïétique.
3. Différentes actions, furtives³ et convoquées, sur le terrain
Des actions menant à des rencontres et collectes constituant les matériaux des dispositifs de l'exposition et nourrissant la réflexion.
4. Des activités en collaboration avec différentes communautés locales
La rencontre avec trois communautés distinctes a permis de proposer des activités spécifiques et de faire des liens entre l'écoute et la mémoire (avec un groupe de résidents et résidentes d'une résidence pour personnes âgées), l'écoute de soi et de l'autre face à certains défis personnels et sociétaux (avec un groupe de jeunes du Carrefour jeunesse-emploi) et entre l'écoute de l'environnement et la politique sonore dans les espaces publics (avec trois comités locaux contre le bruit à Saint-Jean-sur-Richelieu).
5. La création de dix dispositifs en art médiatique
Les interprétations esthétiques des rencontres, des actions et des collectes se sont matérialisées en différentes expériences d'écoute et propositions artistiques.
6. Une exposition solo
L'ensemble de la proposition finale offre un espace immersif, un parcours où les différentes propositions se répondent et résonnent entre elles à travers les sonorités comme à travers les pistes de réflexion intégrées à certains dispositifs (le schéma du laboratoire, le vox pop⁴, la table d'archives et de documentation).
7. Une thèse de doctorat

³ L'action furtive se caractérise, selon Patrice Loubier (2016) : « par un apparent paradoxe : se passer délibérément de la visibilité conférée par la mise en exposition pour tenter d'atteindre de façon plus directe le spectateur, en le surprenant au cœur de ses activités journalières. »

⁴ Terme anglais provenant du latin *vox populi* qui signifie « voix du peuple ». Il s'agit d'un « Sondage d'opinion portant généralement sur un sujet d'actualité, effectué dans la rue, pour recueillir les réactions et commentaires spontanés des gens » (Office québécois de la langue française, 2024)

La thèse, le projet à l'intérieur du projet, offre à la fois un triple récit (récit de pratique, récit du projet et le récit d'une méthodologie qui, a posteriori, se raconte) ainsi qu'une étude sur l'écoute collective des environnements sonores.

Méthodologie de la recherche

Sous l'angle de la théorie, ma méthodologie emprunte les caractéristiques de la recherche heuristique faite d'allers et retours entre la création et la réflexion, entre le terrain, l'atelier et le coussin de méditation. Ainsi, la méthodologie de recherche et celle de la création s'imbriquent à travers différents dispositifs et protocoles présents sur le terrain des explorations, dans l'espace d'exposition ainsi que dans l'espace de l'écriture en construction. Empruntant les outils et savoir-faire des postures qui gravitent autour de la mimétique du laboratoire/agence de recherche, l'artiste chercheuse que je suis glane et invente une méthodologie oscillant à la fois entre « la subjectivité expérientielle » et « l'objectivité conceptuelle » (Craig, 1978, cité dans Gosselin et Le Coguiec, 2006 p. 44) nourrie par l'exploration et la recherche de compréhension. Inspirée par l'approche triangulaire de Jean-Louis Le Moigne (2006), je tenterai de décrire : 1) quelles sont les structures présentes dans le projet (définition structurelle représentée par le laboratoire), 2) quels sont les fonctionnements et les façons de faire qui caractérisent le projet de résidence sur le terrain (définition fonctionnelle) et 3) comment mon objet d'étude ainsi que ma pratique évoluent et se complètent (projet de l'exposition, de la thèse et de créations futures).

La posture épistémologique autoethnographique que j'adopte propose une diversité de voix. Parce qu'ils relèvent d'une autre forme de discours et de subjectivité, les passages en italique et datés sont tirés de mon journal de pratiques. *Pratiques* avec un « s » parce qu'il s'agit de réflexions qui touchent à la fois ma pratique artistique et ma pratique de méditation. Ces extraits font état de mes impressions, mes questionnements, mes points d'ancrage. Parfois aussi ils reflètent l'écoute d'un paysage sonore figé dans le temps. Davantage interludes que citations, par ces extraits je souhaite juxtaposer et relier une écriture introspective (autoethnographique) à des notes de pratiques ainsi qu'à des références théoriques.

Au fil du texte, la narration se transforme et se multiplie, le « je » vient s'incarner dans le laboratoire Sonoquête et prendre la forme impersonnelle du « il » ainsi que les voix plurielles des « elle(s) » qui représentent les trois postures de création (l'ethnologue du son, l'audionaturaliste et l'artiste sonore), aussi appelées « agentes actives du laboratoire ».

Finalement, la carte conceptuelle tient un rôle important dans la représentation de cette méthodologie de recherche et création. À la fois présente dès le début du séjour en résidence comme outil de planification et d'organisation, elle devient élément central de l'installation *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). De façon générale, les cartes conceptuelles font partie de ma méthodologie de création dans l'action comme dans la réflexion. Cet outil me permet de prendre un certain recul et de voir apparaître des articulations significatives entre les actions sur le terrain, les réflexions émergentes du processus et les collectes accumulées.

Structure de la thèse

La présente thèse est structurée en quatre chapitres distincts suivant la logique de mon parcours : la présentation des structures de création que sont le laboratoire Sonoquête et le contexte de la résidence, soit le terrain où le projet de création s'est déroulé et à partir duquel les dispositifs de l'exposition ont été produits; la description de l'exposition; une exploration théorique des notions fondamentales qu'éveille cette sono(en)quête; et des réflexions plus critiques et actuelles sur l'écoute collective à partir de deux projets phares.

Plus spécifiquement, le premier chapitre présente Sonoquête, le laboratoire de recherche sur les empreintes sonores. Entre le laboratoire pseudo-scientifique et l'agence d'enquête, il s'agit de la structure principale du projet de création dont la méthodologie comporte trois postures sur le terrain, aussi appelées « agentes actives de Sonoquête ». Ces postures sont présentées selon leurs rôles et fonctions au sein du projet de création *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) qui s'est déroulé lors d'une résidence d'artiste d'une durée de trois mois à Saint-Jean-sur-Richelieu. Il sera ensuite question de la méthodologie de création qui s'est développée tout au long de la résidence. La méthodologie est principalement fondée sur une pratique de l'écoute. Le premier chapitre se termine par la présentation des étapes du séjour en résidence dont l'achèvement mène à l'exposition individuelle présentée à la galerie du centre Action Art Actuel à Saint-Jean-sur-Richelieu.

Le chapitre 2 est consacré à l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*. À la manière d'une visite guidée, je présente un par un les dix dispositifs qui ont constitué l'exposition. Cette description des dispositifs suit un protocole en trois sections. Une section DISPOSITIF décrit brièvement la disposition de chaque proposition dans l'espace en relation aux autres éléments de l'exposition, puis une section CONTEXTE présente les différentes activités ou événements qui relient le dispositif aux interventions ayant eu lieu lors du séjour en résidence. Finalement, la

section TECHNICITÉ s'attarde à l'étape de production et informe sur les différents composants techniques qui ont été développés pour la réalisation du dispositif. Cette visite guidée de l'exposition offre ainsi une lecture en trois temps : le temps de son origine depuis le séjour en résidence sur le terrain, le temps de sa fabrication en atelier ou en studio et le temps de la présentation du dispositif dans l'ensemble de l'installation.

L'espace de la galerie devient dès le début de la résidence l'espace physique du laboratoire Sonoquête, ce qui en fait un réel dispositif relationnel au cœur du projet comme au cœur du quartier du Vieux-Saint-Jean où était située la galerie. Pour terminer, la dimension relationnelle importante du projet est présentée à travers un récit de rencontres avec et entre trois comités contre le bruit de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu. Ce récit fait état de la tenue d'une table ronde entre les responsables des trois comités qui a eu lieu à l'intérieur de la galerie le dernier jour de l'exposition.

L'écoute et l'attention sont souvent synonymes. Après avoir abordé l'écoute comme une pratique à travers laquelle il est possible de vivre des expériences sensorielles et mnémoniques des territoires et des espaces de vie, je propose de comprendre l'attention à partir des études de l'auteur Yves Citton, spécialiste de l'économie et de l'écologie de l'attention. Ainsi, le chapitre 3 couvre les aspects plus théoriques et philosophiques de la thèse et présente la pratique de l'écoute comme une « modalité d'attention spécifique », c'est-à-dire comme une « expérience esthétique », selon Jean-Marie Schaeffer (2015). Dans la première partie de ce chapitre, l'attention sera abordée selon trois régimes qui démontrent l'influence et les automatismes de l'attention collective et conjointe ainsi que la mécanique subjective de l'attention individuant recentrée sur nos valeurs. La deuxième partie aborde les relations existant entre « l'expérience esthétique » et « l'écologie attentionnelle » selon Schaeffer (2015). Cette modalité d'attention spécifique, l'expérience esthétique, n'est pas reliée uniquement au domaine artistique, mais bien à notre perception sensible, à nos sens et à notre façon d'être au monde. Dans cette logique, l'expérience esthétique de l'écoute se rapproche de la conception cagienne de la « musique », c'est-à-dire les sons de la vie ou ce que je nomme une « écoute inclusive ». La dernière partie du chapitre fait état d'une réflexion profonde sur l'écoute et l'attention, et aborde ces deux pratiques comme des manières de se relier à soi, à l'autre et au monde. Inspirée par différents auteurs et autrices, chercheurs et chercheuses, cette réflexion est tissée de notions philosophiques liées à divers domaines de recherche et de pratique. On y trouve, par exemple, des citations de la philosophe des sciences Isabelle Stengers, du philosophe et sociologue Hartmut Rosa, de

l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual, de la psychologue et philosophe Vinciane Despret. Ces concepts sont également mis en relation avec la pensée d'artistes sonores et d'artistes qui méditent. La création sonore et la méditation sont les deux pratiques qui m'habitent et avec lesquelles l'écoute et l'attention deviennent expérience et ouverture envers et avec soi et l'autre, l'autre étant humain ou non humain.

Le quatrième et dernier chapitre est davantage ancré dans les pratiques du son et de l'écoute de l'environnement. L'espace public et le patrimoine sonores y seront définis selon certaines normes développées et régies par ce qui relève, d'une part, de la santé environnementale et, d'autre part, par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) en ce qui concerne le patrimoine immatériel et sonore. Il sera ensuite question d'une pensée critique et politique de l'espace public sonore à partir des travaux de la chercheuse indépendante Juliette Volcler. Le design et le marketing sonores seront définis et présentés, toujours dans une perspective critique non seulement des espaces publics, mais également des habitudes de vie à l'ère où le signal sonore dicte nos faits et gestes. Dans une perspective d'art action, ou plutôt d'écoute en action, la marche sonore (que je nommerai *marche d'écoute*) fait partie depuis plusieurs années de ma pratique artistique et peut également rejoindre celle de la méditation en mouvement. La marche sonore sera donc présentée aussi à travers la pratique d'autres artistes dans une diversité de modalités.

L'espace public et le patrimoine sonores seront ensuite mis en relation avec deux projets de recherche et de création qui mettent en valeur l'expérience de l'écoute des paysages sonores et leur patrimoine ainsi que la création de communautés d'écoute à travers différentes expériences esthétiques telles que la marche sonore, mais également le développement d'un tourisme sensoriel. Le premier projet qui sera présenté est un projet phare d'une grande inspiration. Il s'est déroulé dans les années 1990 en France et il est à l'origine du laboratoire Sonoquête et de ses recherches sur les empreintes sonores. Le deuxième projet est une production du collectif dB dont je suis l'une des deux fondatrices (avec l'artiste Chantal Dumas). Ce projet est installé et est accessible dans l'espace public du quartier Villeray, à Montréal. Cette présentation se conclut par une mention sur le glossaire du projet disponible en ligne et dans lequel on retrouve plusieurs termes et mots concernant le son environnemental, la pratique de l'écoute et l'enregistrement de terrain.

Il me semble pertinent de préciser ici l'approche que j'adopte du concept d'écologie sonore tout au long de cette thèse, en mettant en lumière plusieurs axes fondamentaux, c'est-à-dire : la diversité des environnements sonores, leur impact sur la santé et le bien-être, la relation entre les individus et les sons ainsi que l'importance de l'écoute consciente et critique.

Pour terminer, je ne peux passer sous silence une réalité exceptionnelle qui a traversé la rédaction de cette thèse et qui a eu un impact majeur sur la conscientisation face aux environnements sonores, surtout ceux en milieu urbain. Il s'agit du contexte planétaire de la pandémie et des mesures de confinement imposées par les instances politiques des différents pays du globe. Dans cette conjoncture sans précédent, par la lenteur et l'arrêt forcé, les grands centres urbains de ce monde se sont tus. Les espaces publics extérieurs désertés, la diminution drastique des déplacements motorisés ainsi que l'arrêt presque total des déplacements aériens ont permis de vivre, pour plusieurs, l'expérience d'une écoute attentive des sons provenant de l'écologie sonore urbaine. On ne calcule plus le nombre et l'importance des impacts négatifs qu'aura eu cette crise à l'échelle mondiale et ceux, irrémédiables, qui touchent encore les réalités locales. Cependant, cette prise de conscience de l'environnement sonore a été à maintes reprises décrite comme une des conséquences positives sur laquelle il est nécessaire de se pencher, presque d'une façon vitale, pour survivre et se raccrocher à quelque chose d'un peu plus serein et positif. Dans les médias, les chercheurs et chercheuses, les artistes, les citoyens et citoyennes plongé-e-s dans cette grande inquiétude ont traité de l'environnement sonore comme d'un phénomène qui permettait de garder espoir, de centraliser son attention sur la contemplation et de se rapprocher du vivant. C'est donc dans cette traversée d'un espace-temps avant, pendant et après la pandémie, *ouverture de conscience sur les sons environnementaux*, que l'histoire de cette thèse est ancrée.

CHAPITRE 1

L'ENQUÊTE DE TERRAIN



Le premier chapitre présente le développement du laboratoire de recherche sur les empreintes sonores, le laboratoire Sonoquête. Ce développement s'est réalisé lors d'un séjour en résidence de création où cette figure mimétique du laboratoire de recherche s'est révélée à la fois comme étant un élément structurant et un dispositif artistique à l'intérieur de l'exposition. Il sera question ici d'une méthodologie de création impliquant trois postures, « agentes actives » de Sonoquête qui, suivant le jeu mimétique du laboratoire interdisciplinaire, emprunte les gestes, les savoirs et les outils provenant de domaines de recherche et d'investigations autres. Il sera également question d'une méthodologie de terrain fondée sur une pratique de l'écoute qui s'invente au rythme des étapes du projet de résidence et qui trouve comme résultante une première exposition solo intitulée *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018).

1.1 Le laboratoire de recherche sur les empreintes sonores : Sonoquête

Le laboratoire Sonoquête est une structure mimétique dont le concept se situe entre le laboratoire pseudo-scientifique et l'agence d'investigation. C'est en 2018, lors d'une résidence de création et d'une exposition solo intitulée *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*, présentée à la galerie Action Art Actuel (AAA) à Saint-Jean-sur-Richelieu, que le laboratoire Sonoquête s'est entièrement déployé.

Sonoquête :

Est un laboratoire de recherche qui explore le rapport identitaire au sonore. La figure du « laboratoire expérimental » est inspirante, elle m'offre une plateforme à la fois critique et engagée dans les contextes sociétaux qui m'intéressent davantage, comme l'écologie sonore, la protection des environnements naturels et l'engagement citoyen. Au sein de ce laboratoire, l'environnement sonore devient tant matériau de création

que matière à étude et de mise en relation avec les habitants d'un territoire. Pour mes récents projets, Sonoquête me permet d'adopter différentes postures de recherche et de création par l'entremise d'activités d'interventions ou d'infiltrations dans différents milieux et contextes de vie. (Babin, 2018, <https://infosonoquete.wixsite.com/sonoquete/a-propos>).

Cette citation est extraite du blogue que j'ai créé lors de la résidence de création à l'été 2018. Ce blogue avait comme principale fonction d'informer les citoyens et citoyennes de l'existence du laboratoire Sonoquête qui, pour la saison estivale, logeait à l'adresse de la galerie AAA sur la rue principale du quartier du Vieux-Saint-Jean. Le blogue Sonoquête permettait également de rejoindre la communauté artistique via les réseaux sociaux associés à la galerie ou à mes contacts personnels et professionnels afin d'annoncer les différentes activités publiques organisées par le laboratoire et inviter les personnes intéressées à y participer. Enfin, le blogue devait également servir d'espace « d'exposition » et d'archivage pour le dépôt des documents audio et visuels témoignant des développements de l'enquête sur le terrain. Durant l'été, le projet s'est développé de façon tentaculaire et il est devenu trop ambitieux d'alimenter de façon journalière le blogue tout en étant présente sur le terrain de façon assidue. La dimension contextuelle et relationnelle du laboratoire s'avérait centrale, et le blogue est devenu une adresse de référence pour quiconque désirait en savoir plus sur le projet ou tout simplement me rejoindre via la page contact.

1.1.1 Le logo de Sonoquête

L'idée de doter le laboratoire Sonoquête d'une identité visuelle est en équation avec cette recherche, qui aborde le rapport identitaire au sonore.

Sur le plan graphique, le logo est constitué de la lettre « S » majuscule en noir positionnée au centre d'un cercle vide au contour noir (voir Annexe G). Au centre du « S » apparaît un étrange signe graphique. Il s'agit du symbole du composant électronique qui sert à réguler le courant dans un circuit électrique appelé une *résistance*. Le choix de ce symbole n'est pas anodin puisqu'il évoque également les autres définitions du mot *résistance*, c'est-à-dire celle qui définit l'action de résister à une force opposée ou encore dans le sens synonymique d'énergique, infatigable, ou encore qui survit. Pour Sonoquête, l'art sonore est une forme de résistance. L'attribution d'une identité visuelle à un laboratoire qui traite de quelque chose d'invisible et d'intangible s'inscrit également dans le désir de marquer le territoire de cette présence énigmatique dans la ville à partir de différents supports. D'abord, une vitrine de la façade de la galerie AAA donnant sur la rue principale au centre-ville a été habillée d'un grand papier blanc avec comme seule indication

le logo gigantesque de Sonoquête. Le logo se retrouve également comme entête officiel de tous les documents que le projet a générés, comme ceux destinés à solliciter la participation du public (le vox pop, la petite annonce dans le journal local, les affiches annonçant les activités publiques) ou encore les documents plus officiels tels que certains outils relationnels, par exemple les fiches de consentement lors des projets en collaboration avec les différentes communautés locales. À travers ces différents supports, le laboratoire de recherche sur les empreintes sonores laisse ses empreintes et se fait (re)connaître. Ce logo énigmatique allait attirer plusieurs personnes curieuses, en amener certaines à entrer dans l'espace de la galerie pour me questionner ou à m'aborder dans la rue pour comprendre de quoi il s'agissait. L'identité visuelle agit tel un outil relationnel créant la rencontre et ouvrant les échanges au sujet de l'écoute et de la dimension sonore du monde.

1.1.2 Axe de recherche du laboratoire Sonoquête

L'axe de recherche du laboratoire Sonoquête se trouve dans un objet d'attention qui peut sembler parfois anodin ou même imperceptible, l'*empreinte sonore*. Cet axe de recherche se trouve à être également une des clefs principales qui donne accès à la compréhension de l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018), l'œuvre qui accompagne la présente thèse.

Le terme *empreinte sonore* est une notion développée par l'artiste, compositeur et chercheur canadien Raymond Murray Schafer, à qui l'on doit également le concept de *paysage sonore*⁵, qu'il définit comme étant :

L'environnement des sons. Techniquement, toute partie de cet environnement pris comme champ d'étude. Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales, ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie. (Schafer, 2010, p. 384)

Dans la traduction de son livre *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world* (1994), dont le titre en français est *Le paysage sonore. Le monde comme musique* (2010), l'auteur définit l'empreinte sonore d'un paysage comme étant : « Le terme [qui] s'applique aux sons d'une communauté, uniques ou possédant des qualités qui les font reconnaître des membres

⁵ Le paysage sonore est également défini selon la Norme internationale ISO comme l'« environnement sonore tel que perçu, vécu et/ou compris, dans son contexte, par une (des) individus » (Organisation internationale de normalisation, 2014, p. 1).

de cette communauté ou ont pour eux un écho particulier. » (p. 382). Dans l'édition de 1994, Schafer instaure le terme *soundmark* en se référant au mot *landmark*, qui signifie « repère » en français : « *Soundmark: The term is derived from landmark to refer to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community.* » (p. 10) Pour Schafer, l'empreinte est donc une question de « repère » sonore. Cependant, dans la traduction du livre, c'est bien le terme *empreinte* qui est utilisé et que l'on peut comprendre comme quelque chose qui empreint, qui marque. Pour Sonoquête, l'empreinte sonore est considérée comme un point d'ancrage sur un territoire, dans une communauté. Cet identifiant sonore permet d'élaborer différentes stratégies relationnelles afin de questionner ce qui est de l'ordre de la perception sonore et de la mémoire auditive des habitants et habitantes des lieux investigués. Dans le contexte d'une pratique de l'écoute, l'empreinte serait naturellement liée à la mémoire auditive. Tel notre sens de l'odorat, le son est producteur de réminiscence comme le dit Daniel Deshays (2017), réalisateur sonore, professeur et auteur :

Sous la mise en œuvre d'un point de vue, d'un regard, l'écoute engage elle aussi un espace de reconstruction mnésique. [...] Écouter c'est se souvenir de ce que l'on a déjà entendu, sinon, la reconnaissance ne pourrait avoir lieu, et ce souvenir, cette reconstruction, est une création. (p. 15).

L'empreinte sonore est donc un composant sensoriel à travers lequel il est possible, individuellement et collectivement, de se relier soit par l'écoute des territoires, soit à partir de notre faculté de réminiscence.

Au laboratoire Sonoquête, l'empreinte sonore et les effets sonores⁶ deviennent des dispositifs qui permettent et facilitent l'échange, le partage et la discussion à propos des sensibilités, des habitudes et des pratiques liées à l'écoute de façon générale et, plus spécifiquement, à l'écoute des espaces de vie. Les outils professionnels de la scientifique et de l'enquêtrice, c'est-à-dire le microscope et la loupe, ont aussi contribué à dessiner les contours conceptuels et esthétiques de ce laboratoire dont la quête, la recherche repose sur l'invisible et l'immatériel. Situé entre deux figures, celle d'un laboratoire pseudo-scientifique et celle d'une agence d'investigation, le laboratoire Sonoquête poursuit à la fois une étude, une investigation et une quête.

⁶ « Effet (sonore) : Terme générique désignant une modification des paramètres sonores d'un signal. » (« Effet (sonore) », 2025)

Dans sa mission générale, Sonoquête s'intéresse à l'ethnologie, à l'écologie, à la sociologie et à la philosophie et valorise l'interdisciplinarité en impliquant l'art sonore comme moteur d'actions et de réflexions. À travers son travail de recherche, de création et de médiation, Sonoquête convie, dans une multiplicité de formes et d'actions, à prendre conscience de sa propre faculté d'écoute. Dans une perspective environnementaliste, l'écoute apparaît comme un véhicule de transmission pluridisciplinaire qui permet d'acquérir une posture critique face aux politiques qui touchent les questions environnementales, urbanistiques et sociales. L'écoute associée à une attention réfléchie (Citton, 2014a), c'est-à-dire à une attention avertie et engagée, fait partie des valeurs qui définissent la mission du laboratoire Sonoquête. Pouvant se moduler, selon les opérations du projet en cours, entre outil stratégique, motif d'attention sur l'environnement ou encore élément patrimonial, l'empreinte sonore devient une piste à suivre sur le parcours des écoutes en partage.

Le laboratoire Sonoquête, dans sa mission générale et à travers son travail de recherche, de création et de médiation, convie dans une multiplicité de formes et d'actions à écouter. À travers la recherche et la reconnaissance des empreintes sonores d'un territoire, Sonoquête propose des expériences qui initient une présence ancrée dans l'ici et le maintenant. Cet ancrage prend racine à travers la perception sonore de l'environnement. Il s'agit de développer une écoute vigilante, active et ouverte.

Cette expérience sensorielle activée par l'ouïe s'apparente à l'expérience de l'« écoute profonde » (*Deep Listening*), une technique développée par la musicienne et compositrice américaine Pauline Oliveros (2005). Cette artiste a consacré sa vie à la musique, à l'écoute et à la méditation. Pionnière en musique électronique, improvisée et minimaliste, également méditante, Oliveros forgera de nouvelles notions musicales fondées sur l'écoute profonde et la conscience des espaces sonores. Elle explique :

Deep Listening for me is learning to expand the perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound—encountering the vastness and complexities as much as possible. Simultaneously one ought to be able to target a sound or sequence of sounds as a focus within the space/time continuum and to perceive the detail or trajectory of the sound or sequence of sounds. Such focus should always return to, or be within the whole of the space/time continuum (context). Such expansion means that one is connected to the whole of the environment and beyond. (Oliveros, 2005, p. xxiii)

La technique du *Deep Listening* est un outil de pratique essentiel sur le terrain des explorations du laboratoire Sonoquête, tout comme les exercices développés par R. Murray Schafer (1992)

avec sa pédagogie de l'écoute dans son livre *A sound education: 100 exercises in listening and sound-making*. Lors des activités de terrain avec les publics, Sonoquête intègre ce qu'il nomme des « activités de mise en situation d'écoute ». Il s'agit d'une méthodologie qui embrasse les espaces de la création et de la réflexion.

1.1.3 Méthodologie du laboratoire : les trois postures de création

Dans cet ensemble, je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace « géométrique » ou géographique des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations (des « manières de faire »), à « une autre spatialité » (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée.
(Certeau, 1990, p. 142)

Suivant la logique des figures mimétiques du laboratoire scientifique et de l'agence d'investigation, trois postures principales accompagnent la plupart des projets du laboratoire Sonoquête. Nommées aussi les *agentes actives*, ces trois postures se diversifient et parfois s'unissent selon les objectifs de création. Elles se définissent surtout aux équipements utilisés sur le terrain. Ces trois agentes sont :

- 1) la double posture de l'artiste sonore et chercheuse
- 2) l'audionaturaliste⁷
- 3) l'ethnologue du son

Cette dénomination accompagne le mimétisme du laboratoire de recherche, et la désignation des trois postures suit une certaine organicité qui se veut davantage fluide et poreuse que rigide. Aussi, l'ethnologue du son est un peu anthropologue, tout comme l'audionaturaliste est aussi parfois, « archéologue du son ». Finalement, la posture de l'artiste du son est omniprésente

⁷ « L'audionaturalisme est l'étude et la connaissance de la nature par le biais des sons qu'elle produit. Le terme *naturalisme* est généralement employé de nos jours dans une acception qui l'entraîne hors de la science officielle. [...] On peut dire que les naturalistes sont aujourd'hui plus des connaisseurs de la nature – des pratiquants des sciences naturelles, en somme – que des personnes ayant un statut de chercheur. Dès lors, l'audionaturaliste serait un amateur éclairé (ou un professionnel qui n'est ni biologiste, ni acousticien : ce peut être un musicien, un preneur de son, un animateur...) qui se consacre à l'étude des sons de la nature. » (Crocq, 2014)

puisque tout projet débute et se déploie à partir de son écoute. Il est important de préciser que ces postures ne sont pas personnifiées, contrairement au laboratoire Sonoquête, qui arbore une identité visuelle affirmée avec son logo énigmatique; ici, les trois agentes ne portent ni indice, ni costume lors des activités sur le terrain ni dans l'espace de la galerie. Les trois postures sont liées à (et parfois reliées entre elles par) leurs outils et équipements de travail, d'investigation et de création. Ces postures structurent l'ensemble du projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) par des manières de faire, de catégoriser et d'organiser, et ce, tant au moment des actions sur le terrain qu'au moment de la conceptualisation dans l'atelier. Bien que l'on retrouve également la présence des différentes postures à travers la réalisation des interprétations esthétiques, soit dans l'ensemble de l'exposition comme à travers les différents dispositifs de l'installation, ces postures s'expriment davantage dans le faire, c'est-à-dire dans les gestes, dans l'emprunt des outils de production, de communication, ou de stratégies. Certaines postures sont plus pertinentes pour explorer des lieux et des environnements pour leurs qualités acoustiques, d'autres serviront de prémisses afin d'introduire un nouveau milieu, d'approcher et d'interagir avec certaines communautés ou avec les personnes présentes sur les lieux des actions. Dans tous les cas, et sous différents angles, le détournement, le prétexte ou la stratégie aborde l'écoute et la question du son dans les environnements de vie.

Les prochaines lignes présentent un aperçu de la définition et des fonctions de ces postures au sein du laboratoire Sonoquête. Afin de compléter ce portrait des agentes actives du laboratoire, un tableau récapitulatif des postures est présenté selon les actions, les intérêts et les collectes qu'elles ont spécifiquement et respectivement développés lors du projet de résidence se déroulant à Saint-Jean-sur-Richelieu, jusqu'à la création de l'œuvre *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018).

1.1.3.1 Posture de l'artiste sonore chercheuse

Le travail de création artistique ferait intervenir de façon prévalente des processus subjectifs expérientiels alors que le travail de recherche solliciterait de façon prévalente des processus objectifs conceptuels.
(Fortin, 2006, p. 107)

Pour l'artiste sonore de Sonoquête, tout projet de création et de recherche débute par une première prospection qui étudie, dans un premier temps, de façon virtuelle les avenues possibles pour une investigation de terrain. Comme la plupart des projets de Sonoquête demandent une implication de longue durée dans le tissu social et sur le territoire, la recherche d'espaces de

résidence et de création qui permettent ce contexte de réalisation est priorisée. Une fois que les lieux de production ou les collaborateurs ont accepté le(s) projet(s) soumis dans le cadre de leur programmation, une deuxième étape de prospection s'impose, et celle-ci se déroule essentiellement sur le terrain, sur le lieu qui accueille le projet. De façon générale, la création et la recherche se font en alternance par une présence sur le terrain et une autre en atelier. En alternance aussi entre les différentes postures et leurs propres collectes, découvertes et rencontres. L'artiste du son est la chef d'orchestre qui dirige de façon intuitive et inspirée les impressions vécues selon l'oreille « posturale », c'est-à-dire selon l'écoute des espaces, des gens et des aspirations que l'enquête, les expériences et les rencontres mettent en œuvre. Aux différentes étapes d'investigation sur le territoire succède un travail plus introspectif. C'est à ce moment que les collectes prennent un autre sens, prennent forme. Selon le projet ou la commande en cours, l'artiste sonore écoute et réécoute, sélectionne, compose, invente et, finalement, crée des interprétations impressionnistes à partir d'expériences contextuelles et relationnelles où la dimension sonore du monde aura été centrale. Il s'agit en quelque sorte d'une posture plurielle, celle de l'artiste sonore-chercheuse-réflexive engagée à l'intérieur d'espaces multiples et convergents, soit le terrain d'investigation, l'espace de rencontre entre les communautés impliquées, l'espace de l'atelier et le studio de son et l'espace de réflexion théorique. Ainsi que l'explique la professeure et autrice Sylvie Fortin (2006) :

établir une analogie entre la manipulation créative des matériaux de la production artistique et la manipulation non moins créative des matériaux de la production textuelle m'apparaît une piste féconde pour conduire à l'œuvre et à la thèse qui, loin de s'opposer, convergent et se complètent. Les données de terrain, comme n'importe quel matériau empirique, offrent à l'artiste chercheur le plaisir d'un acte de création posé sur elles. Sans cela, elles resteront muettes. (p. 108)

Ainsi, la finalité des séjours en résidence est souvent soulignée par une présentation ou une exposition en espace de galerie. L'artiste sonore, finalement, glane sur le terrain de toutes les postures. Devant l'ensemble des données, c'est le moment de traiter, de tisser, de supprimer, d'éditer, de récupérer, d'inventer, de fabriquer. Dans le contexte d'un séjour en résidence, l'artiste sonore doit aussi porter l'étoffe d'une archiviste. Les projets génèrent une multitude de collectes de natures diverses, d'archives de toutes sortes, faites de sons, d'images, de notes, de citations, de vidéos. Ces artefacts peuvent servir à prolonger les recherches sur le terrain et les expérimentations ou encore elles peuvent constituer les éléments d'un dispositif à l'intérieur d'une œuvre. Finalement, la posture maîtresse de l'artiste sonore chercheuse s'appuie sur une méthodologie de terrain qui sera présentée en détail dans ce premier chapitre. Cette méthodologie

embrasse toutes les postures, celles de l'ethnologue du son, de l'audionaturaliste et de l'artiste sonore chercheuse ainsi que toutes celles qui s'inventent selon le contexte de création des projets du laboratoire Sonoquête.

1.1.3.2 Posture de l'audionaturaliste

Bien que l'exercice d'écoute in situ soit toujours indispensable et nécessaire, l'avènement de l'enregistrement analogique, puis numérique, et la possibilité de recueillir et de conserver des sons a permis de sédimer des éléments constitutifs d'une mémoire sonore qui ne relèverait plus seulement de chaque individu et d'une culture commune. La trace « matérialisée » par l'enregistrement crée une nouvelle mémoire. Enregistrer exprime précisément l'idée de consigner un fait (littéralement : conserver dans un registre), un événement ou une dimension, d'en garder la trace pour partager l'existence passée de ce fait. Le rôle de l'enregistrement est précisément une mise en mémoire, que traduit aussi le terme anglais « recording ».
(Chelkoff et Laroche, 2014, p. 204)

L'*audionaturalisme* est un terme qui se rattache à la prise de son naturaliste. Juliette Volcler définit bien ce qu'est l'audionaturalisme lors d'une entrevue à Radio-France pour annoncer sa conférence intitulée « Une petite histoire de la prise de son naturaliste » (Urbain et Volcler, 2023), conférence qu'elle donnait dans le cadre de la Semaine du son du GMEA – Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn, le 30 janvier 2023 :

L'audio-naturalisme, ce sont des personnes qui vont aller enregistrer les paysages ruraux, les environnements naturels ou des espèces animales spécifiques à l'intérieur de ces environnements et qui vont en faire un travail artistique, c'est-à-dire un travail de composition à partir de ces captations. (Urbain et Volcler, 2023).

Cette définition marque la différence majeure entre cette activité et la bioacoustique, qui est rattachée aux sciences de la biologie et de l'acoustique. La bioacoustique étudie la production et la réception des signaux acoustiques chez les animaux. Bien que la prise de son naturaliste date de 1889 (Urbain et Volcler, 2023), le mot *audionaturalisme* est pour sa part un terme créé dans les années 2000 par le musicien et grand voyageur français Fernand Deroussen⁸, qui cherchait une sémantique pour joindre ses deux passions : celle des sons et celle de la nature. Selon cette définition, on peut imaginer que l'audionaturaliste s'installe habituellement dans un environnement

⁸ Fernand Deroussen est aussi l'éditeur du site web *Naturophonia*, un site dédié aux activités et aux recherches des audionaturalistes en France et des regroupements internationaux liés avec cette discipline (<https://www.naturo-phonia.com/>).

naturel pour l'écouter et l'enregistrer, mais l'audionaturaliste du laboratoire Sonoquête s'intéresse aussi bien à la « sonobservation⁹ » des environnements sonores urbains, car, pour elle, toute source sonore est matière à étude et à captation, et toute captation sonore a le potentiel de devenir matériau de création. L'approche classique de la pratique de l'audionaturalisme consiste à s'installer, voire à se camoufler, en « observant » un grand silence, puis à tendre l'oreille ainsi que son enregistreur en respectant une certaine immobilité, l'idée étant de capter les sons ambiants de l'environnement en dissimulant sa propre présence. Comme on croque l'image d'un paysage, l'audionaturaliste capte des sons.

Pour l'audionaturaliste de Sonoquête, les technicités de la pratique peuvent varier. Parfois elle adopte la posture classique telle qu'indiquée plus haut, parfois elle décide de faire partie de l'enregistrement et laisse délibérément entendre sa présence sonore dans l'environnement. Partant du principe qu'il n'y a pas d'enregistrement de terrain neutre (Wright, 2022), qu'il est toujours le point « de vue » de celui ou celle qui enregistre, tel que le conçoit également Salomé Voegelin (2020), l'enregistrement de terrain est en soi une interaction entre le preneur ou la preneuse de son, ses appareils de captation et l'environnement investi :

The recordist is not only there, technologically enabled and creating the field and the recording through their presence; this presence is also gendered, racial, temporally and socially particular: generating the field from their being as an orientated and political subjectivity. The recordist is with and of the field, and brings their interbeing to the recording process. In a sense there is no field recording without it being a recording of the between of recordist, technology and field. (Voegelin, citée dans Pisano, 2020)

Ces enregistrements de la réciprocité deviennent pour l'audionaturaliste de Sonoquête matière à création, matière à partage. L'écoute dans un autre espace-temps de ces enregistrements de terrain axés sur le paysage dit « naturel » ouvre (à partir de l'écoute de l'audionaturaliste, de sa subjectivité) sur la perception de l'autre, sur ce qu'il ou elle entend ou n'entend pas, ou encore n'a jamais entendu. Lorsque la présence de l'audionaturaliste fait partie de l'enregistrement, c'est la présence humaine dans l'environnement qui est entendue, c'est sa subjectivité qui est à interpréter. Dans le choix de cette audibilité, la présence de l'agente de Sonoquête acquiert presque naturellement une dimension performative.

⁹ Mot provenant du corpus de Sonoquête qui signifie « faire porter son attention et sa conscience sur les sons ».

Sur le plan de la recherche, les actions attribuées à cette posture génèrent des données de type « collecte », d'abord sous la forme d'une collecte sonore, mais aussi par la prise de notes textuelles, graphiques ou verbales. Ce matériel deviendra à son tour un terrain de rencontre et de création entre les postures de l'artiste sonore et de l'audionaturaliste duquel il adviendra des interprétations esthétiques.

1.1.3.3 Posture de l'ethnologue du son

Ce premier contact n'a pas un caractère exclusivement informatif, il devient le point de départ d'une écoute à la fois attentive, intuitive et dirigée. C'est à ce moment très décisif, que tout peut s'arrêter ou commencer. Le contact passe ou ne passe pas, il n'y a pas d'entre-deux ou de récupération possible. Dans cette conversation, en direct, je me sentais très près du moment performatif souvent vécu en art performance.
(Tourangeau, 2005, p. 03:00)

Les activités d'écoute collective sont des occasions clés pour amorcer l'échange et être en relation avec l'auditeur ou l'auditrice. Il peut s'agir, par exemple, de marches sonores ou de l'écoute d'un phénomène acoustique particulier et localisé sur un site spécifique, ou encore d'une séance d'échanges et de discussion au sujet des sons perdus ou oubliés. La posture qui est alors imaginée est celle de « l'ethnologue du son » qui, selon le laboratoire Sonoquête, est définie comme étant la posture qui s'intéresse au sens de l'ouïe, aux facultés intrinsèques de l'écoute et aux modes d'attention des êtres vivants, humains et non humains. L'idée d'investir cette posture est avant tout une métaphore stylistique qui vient souligner l'approche relationnelle qui est engagée dans la mise en œuvre du « son qui relie ». L'ethnologue du son cherche à comprendre comment les gens écoutent et ce qu'ils entendent. Cette posture traite des relations possibles entre une communauté, son environnement immédiat et la perception auditive. Il est question des effets de l'écoute sur l'individu dans sa relation aux autres, dans son intériorité et entre lui et le monde. Sur le plan méthodologique, il s'agit de créer, à partir de la thématique de l'écoute, des rencontres expérientielles, collaboratives ou dialogiques et de suivre, selon un protocole établi ou de façon plus organique, le flot des discussions, des échanges et des impressions que la rencontre peut provoquer.

L'ethnologue du son est disponible, flexible et à l'écoute de l'autre qui intervient. Elle encourage l'auditeur ou l'auditrice à s'engager dans une réflexion sur l'écoute. Cette autre posture mimétique « incarne », ou reproduit, certaines opérations que l'agente de Sonoquête nomme des

« stratégies d'approche » ethnographiques qui permettent d'ouvrir l'écoute à d'autres formes, à de nouvelles « graphies », comme le dit l'anthropologue François Laplantine (2018) :

La tâche de l'ethnographie, sans laquelle il n'y a pas d'anthropologie, n'est pas une tâche de duplication ni même de représentation, mais de problématisation qui introduit du trouble, de la perplexité et de la complexité dans ce que nous observons. L'ethnographie enfin est la possibilité que nous avons aujourd'hui, en faisant varier les rapports que nous entretenons avec les autres, à créer des graphies multiples; la calligraphie, la photographie, la cinématographie, la vidéographie, la muséographie, la scénographie, la chorégraphie. (p. 27)

En suivant la logique de Laplantine, l'ethnologue du son ajoute à cette liste d'actions la phonographie¹⁰ comme une autre forme d'écriture de présence et de relation au monde. Poussée par le désir d'échanger avec la population du territoire investi, l'ethnologue met sur pied différentes stratégies relationnelles afin d'initier des rencontres organisées et planifiées, mais parfois la rencontre est aussi spontanée qu'éphémère et s'inscrit dans l'instantanéité d'une expérience en cours. Parfois encore les rencontres sont d'ordre plus personnel, prenant la forme d'entrevues ou de discussions qui, suivant un protocole de consentement, sont enregistrées. Lors de ces rencontres, l'ethnologue s'interroge sur les interrelations entre les sonorités des environnements de vie et la perception auditive. En approchant les sphères de l'intime, elle s'intéresse aux microrécits que ces interrelations donnent à entendre. Les sujets que traite cette posture au sein du laboratoire concernent l'empreinte dans sa forme psychique en abordant par exemple la mémoire auditive et sensorielle, mais aussi l'empreinte comme ce qui marque le territoire soit par sa biodiversité sonore ou encore selon les politiques sonores de ses espaces publics. Ainsi, la préservation et la reconnaissance des patrimoines immatériels et sonores est au cœur de la pratique de l'ethnologue de Sonoquête. La collecte de données et de composantes sonores générée par cette posture donne lieu à des témoignages individuels ou collectifs qui informent ou qui racontent des expériences vécues en lien avec les problématiques mentionnées plus haut. Dans ce sens, la nature des collectes de l'ethnologue du son relève davantage du documentaire audio que celles de l'audionaturaliste qui, elles, portent sur les sons environnementaux et les enregistrements de terrain. La matière première avec laquelle l'artiste sonore travaille c'est, entre autres avec l'ensemble de ces collectes, des enregistrements audios et autres captations (photographiques, vidéographiques).

¹⁰ « *PHYS., ACOUST.* Procédé graphique par lequel on représente et on reproduit les vibrations des corps sonores. (Dict. XIX^e et *Lar. Lang. fr.*). » (CNRTL, 2012e)

Pour le projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018), les trois postures, ou agentes actives du laboratoire, que sont l'artiste sonore, l'audionaturaliste et l'ethnologue du son ont fonctionné en synergie tout au long du développement de l'enquête au cœur du quartier du Vieux-Saint-Jean. Le développement d'un vaste projet de recherche-crédation impliquant différents séjours de résidence, tel que celui réalisé à Saint-Jean-sur-Richelieu, comporte plusieurs étapes. À chacune de ces étapes, les postures concernées ont développé des actions en relation avec leurs aspirations et intérêts. Parfois ces actions ont généré des collectes; parfois aussi c'est l'action qui était la rencontre ou encore l'expérience même de la proposition.

Pour compléter ce triptyque des postures « agentes » de Sonoquête et ainsi avoir un aperçu de l'ampleur du travail mené intégralement sur le terrain, j'ai dressé un tableau synthèse de chacune des postures impliquées, du type de collectes et d'actions qu'elles ont pu réaliser lors du déploiement du laboratoire Sonoquête et de son investigation majeure, le projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (tableau 1.1).

Cette organisation, qui prend la forme d'un triptyque, oscille entre une logique du système et une méthode plutôt sensible et organique capable d'improviser à partir du contexte et des rencontres, à partir du moment présent et de ce qu'offre l'espace, tous les espaces, de l'instant. En résumé, les postures évoquées ici sont et font la méthodologie de recherche sur le terrain. Ce sont sur elles que reposent les processus de création et de recherche du laboratoire Sonoquête.

Tableau 1.1 Intérêts et actions liées aux postures des agentes actives de Sonoquête dans le cadre des *Empreintes sonores du Vieux Saint-Jean*

ARTISTE SONORE		AUDIONATURALISTE		ETHNOGRAPHE DU SON	
INTÉRÊTS	ACTIONS / COLLECTE DE DONNÉES	INTÉRÊTS	ACTIONS / COLLECTE DE DONNÉES	INTÉRÊTS	ACTIONS / COLLECTE DE DONNÉES
• Définir les empreintes sonores du quartier. • Mettre en relation le paysage sonore et l'histoire socioculturelle du quartier. • Trouver les sons identitaires du Vieux-Saint-Jean • Rencontrer les résident·e·s du territoire. • Développer des stratégies relationnelles et participatives. • Explorer l'écriture comme médium. • Penser et réaliser, à travers l'installation, une interprétation esthétique des expériences sur le terrain.	• S'immerger dans le quartier lors des séjours en résidence. • Prospections et repérages pour enregistrements et actions. • Générer du matériel de création : sonore, photos, vidéo, notes • Archiver et inscrire les actions. • Interventions furtives dans l'espace public. • Performances organisées dans l'espace public. • Créer une installation à la galerie du centre d'artiste Art Action Actuel, à Saint-Jean-sur-Richelieu comme compte rendu impressionniste des expériences sur le terrain.	• Observer le territoire et la vie humaine, naturelle et commerciale qui s'y déroule. • Découvrir des points d'ouïe et des sites sonores. • Saisir les particularités sonores du territoire. • Établir des parcours de marches sonores. • Marcher et écouter le quartier. • Circonscrire le quartier par des points et sites répertoriés.	• Fiches inventaires des sites et des acoustiques rencontrés. • Enregistrement des données techniques et descriptives sur les points d'ouïe et les sites sonores. • Cartographie des parcours d'écoute, localisation des points d'ouïe et sites sonores.	• Une réflexion sur la politique sonore et sur l'espace public sonore. • L'empreinte sonore comme caractéristique identitaire et culturelle. • Assister aux événements culturels de la région. • Aller à la rencontre des résident·e·s et commerçant·e·s du Vieux Saint-Jean. • Collaborer avec des communautés ciblées.	• Fiche du participant. • Notes de récit de pratiques sur le terrain. • Enregistrer l'ambiance sonore sur les sites des événements culturels. • Ateliers d'art sonore avec les jeunes du Carrefour jeunesse-emploi. • Salon de discussion avec les aîné·e·s de la résidence Mgr Forget Saint-Jean. • Distribuer et publier le vox pop. • Contacter et rencontrer des résident·e·s, des commerçant·e·s et des membres de différentes communautés

1.2 Méthodologie de terrain fondée sur une pratique de l'écoute

La méthodologie de terrain se déploie en diverses étapes et comporte, tel que défini plus haut, trois postures principales, aussi nommées « agentes actives » du laboratoire. L'approche générale sur le terrain consiste à investiguer, à rencontrer et à intervenir dans une multiplicité d'espaces (naturels, urbains, institutionnels, privés/publics, relationnels), en rencontrant de nouveaux contextes (villes, villages, communautés, milieux de travail) et divers espaces de création (espaces publics, ateliers d'artiste, studios de son, résidences d'artiste, salles d'exposition). En examinant le tableau des postures (tableau 1.1) relatives au projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018), il apparaît qu'une synergie s'opère sur le terrain de la recherche-crédation comme sur le territoire investigué. Une des stratégies essentielles de Sonoquête pour la réalisation de ce projet est de manifester sa présence de façon active sur le territoire. Les trois agentes, chacune à sa façon, ont incarné cette présence. Ensemble, elles ont généré, collecté, créé des processus et des matériaux de création.

Cette méthodologie de terrain repose également sur certains outils créés durant le séjour en résidence. Un des plus importants pour concrétiser cette présence assidue sur le terrain a été le parc d'équipements mobiles, légers et à configurations variables. Ce véhicule a permis aux agentes de Sonoquête de transporter tous les équipements techniques nécessaires afin d'effectuer leurs diverses tâches, rencontres et expériences sur une grande variété de sites publics. Il est question, entre autres, des collectes de données sonores, photographiques et vidéographiques, des interventions et expériences collectives et également des performances furtives ou convoquées.

Le projet de création *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* s'est déroulé lors d'un important séjour en résidence. Il m'apparaît aujourd'hui que ce qui fait œuvre dans ce projet complexe et tentaculaire se situe à la fois au cœur de ce séjour en résidence et dans l'espace de la galerie. Ce séjour, défini selon un temps précis et des espaces désignés, doit être considéré ici comme un réel dispositif de création, mais également comme un élément structurant d'une méthodologie de recherche sur le terrain et de création en action. Je souhaite brièvement mettre en lumière la relation entre les étapes de la résidence et la méthodologie qui s'est développée tout au long de ce projet. Ces étapes, qui seront décrites plus en détail au point suivant, se déclinent en quatre moments majeurs :

1. Visite de reconnaissance : la galerie Action Art Actuel, l'appartement, la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu.
2. Séjour de prospection.
3. Enquête sur le terrain en deux étapes :
 - a) Prospection sur le territoire du quartier du Vieux-Saint-Jean
 - b) Présence sur le territoire selon trois modes : 1) en immersion, 2) en relation, 3) en action et intervention.
4. Production et montage de l'exposition.

Pour terminer, j'ajouterai que cette méthodologie de terrain fondée sur une pratique de l'écoute se prolonge ensuite dans l'atelier et dans l'espace de la galerie. La matière collectée se transforme et devient une interprétation esthétique orchestrée par l'artiste sonore. À travers ses installations pluriformes, les projets d'exposition de Sonoquête mettent en dialogue divers contenus, sources et technologies de l'audio. Les différents dispositifs de diffusion contribuent à créer une variété de propositions et postures d'écoute. Par exemple, la diffusion sur casque d'écoute donne à entendre les contenus de l'ordre du documentaire audio, la diffusion sur haut-parleurs de salle est le dispositif adapté aux compositions du genre ambiance sonore, alors que le détournement d'objets provenant du quotidien ou de l'ordre du domestique (jarre à biscuits, sac à main, objets obsolètes) permet de créer de nouvelles formes de diffusion tout en offrant à l'artiste sonore des défis techniques de réalisation.

À travers la présentation du laboratoire Sonoquête et des postures de création qu'il convoque, il est question d'une méthodologie de terrain fondée sur l'écoute, la présence et la rencontre. La quête du laboratoire, ainsi que sa fonction et même sa matérialité, n'aurait pu exister sans un terrain à investir, un lieu d'accueil à habiter, sans un territoire à écouter. L'entièreté du projet repose sur une intention de départ, la prémisse d'une recherche-crédation dont le déploiement révèle qu'effectivement le terrain est double. Le terrain de la recherche prend racine à l'intérieur d'une réflexion profonde dont le contenu se retrouve dans cette thèse et le terrain de la pratique a offert, ouvert, une multiplicité d'espaces. Ce terrain doublement fertile prend la forme d'une quête, qu'il faut aussi entendre comme enquête, une « sono(en)quête ».

1.2.1 Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean : rencontrer le territoire.

Journal de pratiques, 30 juin 2018

Quand je reviens dans l'appartement de la résidence après une journée de prospection ou d'activités sur le terrain, je change mon regard. Je trouve l'espace pour entrer en moi et voir autrement, ne pas me mettre en mode production et me demander : qu'est-ce que je dois faire, mais plutôt à ce que cela me fait d'être ici, en résidence. De méditer sur cette question.

Afin de bien comprendre la chronologie du projet ainsi que le rôle de Sonoquête dans l'élaboration et l'entièreté du projet, il semble important de présenter le terrain sur lequel le séjour en résidence et l'investigation du laboratoire ont eu lieu. C'est sous la forme du récit que la chronologie sommaire du projet de résidence sera racontée. Cette description fait référence au tableau synthèse des trois postures selon leurs intérêts, leurs actions et leurs collectes respectives (fig. 1.1). Je dois préciser que la création et le projet de résidence ont eu lieu en 2018 et que j'emploierai donc le temps des verbes au passé pour ce qui est de l'écriture plus descriptive. La réflexion sur ces réalisations se fait au temps présent, au moment où, avec le recul, j'écris ces lignes.

Résider signifie « faire sa demeure en quelque endroit » (CNRTL, 2012f) et est « [e]mprunté du latin *residere*, “rester assis” et “séjourner, demeurer”, lui-même composé du préfixe *re-* et de *sedere*, “être assis, siéger; demeurer”. » (Académie française, 2024b)

Lors de la signature du contrat, il a été convenu avec le centre Action Art Actuel que le projet se développerait à l'intérieur de plusieurs séjours dans la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu. Une première visite de reconnaissance du Centre a eu lieu au mois d'avril 2018. Elle a été suivie d'un séjour d'une semaine au mois de juin pour une visite de prospection sur le terrain, puis d'un long séjour en résidence à partir de la mi-juillet jusqu'au vernissage de l'exposition, qui a eu lieu le 27 septembre 2018. Cet important séjour supposait également de me retrouver seule en grande partie, puisque j'étais informée que le Centre fermerait durant la période estivale, soit de juillet à septembre. Le projet dans lequel je me lançais impliquait donc de « déménager » dans une autre région, d'y « résider » pour y vivre et inventer des situations, des actions, mais également en y restant assise.

Journal de pratiques, 28 juin 2018

C'est ma première nuit dans l'appartement-résidence, où je passerai une bonne partie de l'été. Une première prise de contact avec les différents espaces, ce grand

appartement presque vide avec des murs presque blancs. J'ai aménagé une pièce de l'appartement pour mon espace de méditation, grand et lumineux, ça sera mon espace de lecture, pour réfléchir aussi, simplement être avec mes pensées, avec les sensations dans la rencontre.

Rester assise, c'est quelque chose de primordial chez moi qui pratique la méditation de façon assidue et journalière depuis plusieurs années. Cette information est importante pour la lecture du présent récit, puisque j'y intègre des extraits provenant de réflexions survenues alors que j'étais assise sur le coussin de méditation. Ces passages intimes et réflexifs apparaissent sous une différente typographie.

Le projet de résidence se déploie en plusieurs étapes. Le tableau synthèse à la page suivante explique sommairement les retombées que chacune d'elles a générées.

Tableau 1.2 Les étapes de la résidence de création

Dates des séjours	Étapes du projet de résidence	Actions et enquêtes sur le terrain
20 avril 2018	Visite de reconnaissance (voir section 1.2.2)	• Rencontrer la personne-ressource • Visiter le Centre et l'appartement • Tour de ville
Du 25 au 29 juin 2018	Séjour de prospection (voir section 1.3)	• Exploration du quartier • Repérage des lieux clés • Identification des particularités sonores
Du 14 juillet au 27 septembre 2018	Étape 1 (voir section 1.3.2) : Enquête	• En quête des points d'écoute et des sites des actions • En quête des communautés participantes
	Étape 2 (voir section 1.3.3) : En immersion En relation En intervention	• Éprouver, expérimenter, tester sur les lieux ciblés • Visiter, rencontrer, discuter, échanger avec les commerçant·e·s, les résident·e·s, les usager·ère·s • Dans l'espace public : actions furtives, convoquées, improvisées, collectives, en duo, en solo • Dans les espaces communautaires : ateliers avec les participant·e·s, rencontres et entrevues • Dans l'espace de la galerie : ateliers, conférences, rencontres citoyennes, point de ralliement
	Étape 3 (voir section 1.3.4) : En production	• Dans l'atelier : conception des dispositifs visuels • Dans le studio de son : édition et composition sonore et vidéo • Dans l'espace de la galerie : installation des dispositifs de l'exposition, vernissage

1.2.2 Visite de reconnaissance

Cette visite s'est déroulée le 20 avril 2018 en compagnie de la directrice du centre Action Art Actuel (AAA), Marie Hébert, originaire et à cette époque toujours résidente de Saint-Jean-sur-Richelieu. Cette première prospection a été structurée à partir de certains lieux spécifiques de la ville, sélectionnés par M^{me} Hébert. Cette journée a été l'occasion pour l'artiste sonore de Sonoquête d'amorcer les premières archives de sons et d'images témoins d'un premier repérage sur le terrain. Avant de procéder à un tour de ville substantiel exhaustif, il a été d'abord question de faire

une visite du centre AAA, c'est-à-dire des espaces de bureaux et de la galerie adjacente, puis de monter à l'étage pour visiter l'appartement-résidence situé au-dessus du Centre. Localisé sur la rue Richelieu au cœur du Vieux-Saint-Jean, le centre Action Art Actuel offrait un superbe espace d'exposition. C'était également le seul centre d'artistes en art actuel dans la région, où il était implanté depuis 1987¹¹. L'espace mezzanine au fond de la galerie était occupé par l'organisme communautaire Les Impatients, qui offre des ateliers de création « aux personnes ayant des problèmes de santé mentale » (<https://impatients.ca/a-propos/>). Lors de mon séjour en juillet, les participants et participantes à ces activités d'art étaient les seules autres personnes que je rencontrais une fois par semaine.

1.2.3 L'appartement

L'appartement-résidence offert par AAA était situé au premier étage au-dessus du Centre et surplombait la rue principale du centre-ville, la très animée rue Richelieu. Le logement était presque vide; quelques meubles, une chaise par-ci, un fauteuil par-là, des étagères en bois, une table de travail, une cuisine équipée. Bien que les murs n'étaient pas encombrés de meubles, tablettes, affiches ou bibelots, ils n'étaient pas pour autant immaculés. Ils étaient contellés de traces, d'empreintes, de passages, d'indices des projets ayant pris naissance juste là. Ces artefacts témoignaient de la vocation du lieu. Un espace pour réfléchir, pour créer, pour entreposer, un espace à quitter avec un nouveau bagage. À l'arrière de l'appartement, un toit-terrasse offrait une vue imprenable sur la rivière Richelieu et son pont-levis occupé par les nombreux passages des bateaux de plaisance. Depuis les fenêtres de devant, on vivait l'agitation bruyante du trafic et de l'achalandage de la rue principale. La rue Richelieu est bordée de restaurants et de bars, dont un situé tout juste sous la fenêtre de l'atelier-bureau de la résidence. Je me suis vite rendu compte que l'appartement était dans une zone sonore riche, intense et diversifiée.

¹¹ Le centre Action Art Actuel a dû fermer pour cause de faillite. L'annonce a été rendue publique deux mois après mon exposition, en novembre 2018. Mon projet a été le dernier produit par le Centre, mon exposition, la dernière dans ce superbe espace et je suis la dernière artiste à avoir été logée dans l'appartement-résidence au-dessus de la galerie.

1.2.4 Tour de ville

Selon l'encyclopédie *Wikipédia*,

La ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, comme son nom l'indique, est située sur le cours supérieur du Richelieu, à 36 kilomètres de sa source, le lac Champlain, aux États-Unis, et à 88 kilomètres de son embouchure, le lac Saint-Pierre, à Sorel-Tracy. Elle est située en plein cœur de la plaine montréalaise, caractérisée par les vallées des rivières Richelieu et Yamaska et la présence des collines montréalaises. (« Saint-Jean-sur-Richelieu », 2025)

Une des caractéristiques de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu est que son centre est riverain. Dans le Vieux-Saint-Jean, l'observation des bateaux traversant le passage de l'écluse et sous le pont-levis est une attraction en soi. Autre particularité importante pour ma recherche, la ville se situe au point de convergence de trois compagnies ferroviaires fédérales : le Chemin de fer Canadien Pacifique (CP), la Compagnie des chemins de fer nationaux du Canada – Canadien National (CN) et les Chemins de fer du Centre du Maine et du Québec (CMQ, anciennement MMA). Le centre-ville est donc traversé par deux lignes importantes de chemin de fer. Non loin du Vieux-Saint-Jean, donc tout près du centre-ville, sont basés la Garnison Saint-Jean des Forces canadiennes et le Fort Saint-Jean qui abrite le campus du Collège militaire royal. Sur la rue Longueuil, toujours au centre-ville, à deux pas du centre AAA, on trouve la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste. La ville possède également un cégep et, non loin derrière cet établissement scolaire, se trouve l'aéroport de Saint-Jean-sur-Richelieu qui est l'hôte de l'École de vol à voile de la Région de l'Est des Cadets de l'aviation royale du Canada. C'est également sur le site de l'aéroport que se déroule chaque année depuis 1984 un événement majeur au Québec, l'International de montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu. En plus de ce festival important, la ville attire de nombreux touristes durant la période estivale pour de nombreux autres événements tels que le Festival Classica, le Symposium d'arts du Haut-Richelieu, la Boom de l'été, les Fêtes patrimoniales de l'Acadie, etc. À ces nombreux événements, il faut savoir que la période estivale attire de nombreux amateurs de balades nautiques, notamment les touristes américains remontant la Richelieu en provenance des États-Unis. C'est dans ce contexte estival et festif que la résidence de création prenait naissance, que le laboratoire Sonoquête s'installait au cœur du centre-ville, dans l'espace de bureaux du centre AAA, et que ses agentes actives réalisaient une panoplie d'actions et d'interventions sur différents sites et espaces publics du quartier du Vieux-Saint-Jean.

1.3 Les étapes du séjour en résidence : première prospection

Écouter un lieu est une façon de le comprendre et d'en révéler sa spécificité spatiale, territoriale et sociale.
(Chelkoff et Laroche, 2014, p. 203)

Pour différentes raisons, il est apparu que l'étendue de la ville serait trop vaste pour y développer le projet de recherche sur les empreintes sonores. D'ailleurs, dès les premières écoutes immersives, j'ai été frappée par la richesse de la diversité sonore de l'environnement adjacent au centre d'artistes et à mon nouveau lieu de vie. Rapidement, j'ai établi que le projet se réaliserait sur un territoire de proximité, là où j'habitais, où j'étais en relation avec les résidents, résidentes, commerçants et commerçantes, là où je travaillais, c'est-à-dire dans le quartier du Vieux-Saint-Jean. Le laboratoire Sonoquête a pris racine dans les espaces du centre d'artistes avec pignon sur la rue principale du quartier. Ainsi l'ensemble des actions et interventions artistiques se sont déroulées dans les espaces publics à proximité du centre AAA, et ce dernier, jusqu'à la fin de l'exposition, est devenu, selon les activités développées, un espace atelier, un lieu de rencontres citoyennes et de médiation culturelle, un point de ralliement, une salle de conférence; en résumé, un laboratoire en pleine effervescence.

Dans le quartier du Vieux-Saint-Jean, les lieux qui ont retenu mon attention et que Sonoquête a investis de manière significative sont la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste, la résidence pour personnes âgées Mgr Forget Saint-Jean, la Place du marché, le parc Félix-Gabriel-Marchand, le secteur industriel de la rue Longtin, les deux voies ferrées qui traversent le quartier, le pont-levis, la promenade piétonne au bord de la rivière, le parc de l'Écluse n° 9, l'aéroport, le bureau du journal local, le studio de la télévision communautaire, les bureaux de l'organisme Carrefour jeunesse-emploi, le parc Alphonse-Lorrain, le salon de thé Athéfact. Tous ces lieux étaient accessibles en quelques minutes à pied ou à bicyclette. Dans la plupart des cas, les interventions sur ces lieux ont nécessité une approche de mise en relation entre l'ethnologue de Sonoquête et différentes personnes : responsables des parcs, touristes, commerçants, commerçantes, travailleurs, travailleuses, intervenants, intervenantes, usagers, usagères, résidents, résidentes, ou encore passants et passantes. Certaines de ces personnes sont devenues de véritables collaborateurs ou collaboratrices, d'autres des complices ou des participants ou participantes. Ces relations ont contribué de diverses façons au projet, soit par la mise en place ou par l'expérimentation de stratégies d'écoute développées dans l'espace public, soit à l'élaboration du matériel d'archives ou encore à la réalisation de certains dispositifs faisant partie de l'installation.

Pour d'autres personnes, résidents et résidentes de Saint-Jean-sur-Richelieu, cette quête des empreintes sonores de leur ville par l'entremise du laboratoire de recherche Sonoquête et de ses agentes actives aura contribué à les rassembler, à faire partie d'une certaine communauté d'écoute. Il sera question de cette communauté d'écoute au chapitre suivant.

1.3.1 Particularités du paysage sonore de proximité

Enquêter sur le territoire de proximité est le contexte idéal pour découvrir et vivre avec les empreintes sonores du quartier, qui sont définies comme des sons que l'on n'entend plus tant ils font partie de notre quotidien. Pour en arriver à ce stade d'intimité avec l'environnement sonore d'un territoire, il faut donc le vivre au quotidien. Dans ce paysage où j'ai pris mes habitudes, l'accoutumance à certains sons s'est établie rapidement, alors que d'autres n'ont jamais pu acquérir cette adaptation. Ainsi, le sifflement lors des passages des trains, la sirène du pont-levis, la circulation automobile, la résonance des cloches de la cathédrale, le passage fréquent des avions à basse altitude ont rapidement été assimilés à mon oreille.

Une des particularités socioculturelles du Vieux-Saint-Jean est qu'à partir du jeudi soir et jusqu'au dimanche matin, son affluence peut facilement quintupler. L'affluence importante et particulièrement bruyante à la sortie des bars la nuit sur la rue Richelieu, sous la fenêtre de l'appartement, fait partie des empreintes sonores identitaires du district auxquelles je n'ai pu m'habituer. Comme l'explique le sociologue, urbaniste et compositeur Henry Torgue (2012) :

Entre ville morte et ville animée se recherche un équilibre qui n'est pas le même selon les personnes, et qui apparaît comme une des tensions de l'existence des zones urbaines, en centre-ville notamment. [...] L'opposition ville animée/ville morte trouve des éléments d'apaisement dans la chronologie. On peut admettre qu'il y ait des moments de saturation si on connaît leur durée, c'est-à-dire si on est sûr qu'ils auront une fin. La gestion du temps apparaît donc nécessaire. (p. 145)

Sur le chemin de cette enquête, le laboratoire Sonoquête a pu facilement identifier les principales empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean. La grille du temps parut effectivement un outil intéressant à développer. Cependant, il a été impossible d'établir un réel horaire précis entre l'émergence et la fréquence de certaines empreintes sonores retentissant de façon permanente dans le quartier, exception faite du son des cloches de la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste, lesquelles sonnaient de façon constante à la fin de la messe, les dimanches matin. Ainsi, la sonnette stridente du pont-levis derrière l'appartement-résidence sonne dès l'arrivée de un ou deux bateaux de plaisance. Impossible également d'établir la régularité du passage des trains qui

traversent littéralement la ville aux deux extrémités de son centre et, pourtant, le sifflet aux intersections et les vibrations du passage des trains marquent jour et nuit le paysage de la ville. Le son des passages des avions à très basse altitude pour un décollage ou un atterrissage est également hyper présent, mais encore là sans horaire fixe. Finalement, une des grilles de temps que j'ai pu établir de façon certaine a bien été celle des bruits nocturnes causés par une affluence significative de la circulation humaine et du trafic automobile sur la rue principale du jeudi 16 h au dimanche 3 h du matin à la fermeture des bars. Ainsi, à la lumière de ce que mentionne plus haut Torque (2012), je suis arrivée à établir un horaire de l'affluence des bruits que je ne pouvais tolérer, c'est-à-dire ceux en provenance du bar adjacent à sa fermeture entre 2 h et 3 h du matin. Ces bruits, souvent des sons de voix, pouvaient varier en intensité, en constance et en distance. Il apparaît intéressant de constater, selon mon expérience, que la constance dans le temps d'un son familier (le sifflement du train) qui survient même durant de la nuit (pas toujours aux mêmes heures, mais toutes les nuits) m'a été davantage tolérable que les variations irrégulières et surprenantes à la sortie du bar.

1.3.2 Séjour de longue durée : en quête

Journal de pratiques, 18 juillet 2018

Je recontacte avec moi-même, d'abord en marchant très longuement, puis avec la méditation quotidienne, une constance s'installe. Je sens que je m'apaise de plus en plus profondément. Je remarque entre autres que d'ici, depuis mon coussin, je suis entourée de signaux et d'événements sonores. Les klaxons de la circulation, les bips du passage piéton, les cloches de la cathédrale, le sifflet du train, la sonnerie du pont-levis, il y en a au moins deux variantes. C'est fascinant le bruit et les sons qui bougent en bas, alors que je suis immobile dans un profond silence juste au-dessus.

Comme indiqué dans le tableau synthèse des étapes de la résidence de création (tableau 1.2), le long séjour en résidence s'est déroulé en quatre étapes. Au cours de ce séjour en complète immersion, j'ai exploré, marché et écouté le quartier au quotidien. L'enquête de terrain s'est réalisée en empruntant tour à tour, et selon les étapes du projet, les différentes postures reliées aux intentions du laboratoire Sonoquête. Ainsi, les données ont été recueillies et compilées selon les actions et explorations menées sur le terrain. L'enquête sur le terrain a permis de cumuler des informations qui ont servi à concevoir des activités et des actions s'expérimentant seule ou en collectivité. Il s'agit également d'une quête sonore à la recherche de points d'écoute distinctifs, de sites ayant des particularités acoustiques exceptionnelles ou significatives. L'audionaturaliste de Sonoquête a décelé plus d'une dizaine de ces sites sonores. Par exemple, le parc Félix-Gabriel-Marchand est qualifié de site particulier parce qu'on y trouve une gloriette, aussi appelée kiosque

à musique, à l'architecture remarquable avec un plafond en forme de dôme qui permet une diffusion à grande amplitude. L'intérieur de cette gloriette est semblable à une caisse de résonance. Les notes ethnographiques de l'enquête démontrent qu'autrefois ce kiosque était un lieu de diffusion important pour le symposium des fanfares de la région. Cette information a été recueillie lors d'une activité à la résidence pour personnes âgées Mgr Forget Saint-Jean. Il s'agissait d'une discussion enregistrée avec un groupe de participants et participantes au sujet de la mémoire sonore des lieux et de la ville. Le participant se souvenait alors de cet événement comme étant une festività importante dans la ville et qui n'existe plus aujourd'hui. Lors de la quête de sonorités singulières, plusieurs enregistrements sonores ont été réalisés à l'intérieur de la gloriette. Ces enregistrements se retrouvent compilés dans les archives de l'audionaturaliste. Ainsi, durant le travail sur le terrain, différents lieux dans le quartier du Vieux-Saint-Jean ont été découverts et sont devenus des points d'ouïe sur le trajet de marches sonores, des espaces de performances furtives, des escales pour expérimenter des postes d'écoute ou encore des sites de tournage. Les actions ont toutes été documentées et archivées, dans une variété de formats et de graphies multiples (Laplantine, 2018) : photographies, enregistrements sonores, notes manuscrites, croquis, captations vidéographiques. Ces données et archives sont devenues les matériaux des dispositifs de l'installation *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) et seront décrites dans le chapitre 2 de la thèse. Le projet de résidence, cette enquête de terrain tentaculaire, a fonctionné comme un métissage fait de lieux, d'actions et de rencontres. De cette méthodologie il se dégage une réelle « auto-cohérence » faite de structures s'alliant l'une à l'autre, tout en permettant une certaine organicité attentive, parfois improvisée et toujours à l'écoute.

1.3.3 Étape 2 : en immersion, en relation, en action et en intervention

Afin de faire connaître le projet aux résidents et résidentes de Saint-Jean-sur-Richelieu et plus spécifiquement à ceux et celles du quartier du Vieux-Saint-Jean, une panoplie de stratégies ont été développées par les agentes actives du laboratoire. Souvent en infiltrant et en s'immisçant à l'intérieur de manifestations culturelles et événements publics, l'ethnologue, l'audionaturaliste et l'artiste de Sonoquête ont pu s'adresser à des publics variés, amateurs, amatrices de cuisine de rue (*street food*), de montgolfières, de chanson francophone, d'artisanat, etc. Parfois aussi la rencontre pouvait se produire au coin d'une rue résidentielle lors d'une intervention furtive ou convoquée par l'artiste sonore.

À d'autres moments, c'est sous la forme d'échanges de services, d'une certaine négociation, que la rencontre ou l'occasion de rencontres a pu se produire. La fréquentation assidue de lieux névralgiques, par exemple, ouvre à ces formes de rencontres plus personnelles comme c'était le cas pour moi au salon de thé Arthéfact, où je suis devenue pratiquement amie avec la propriétaire. J'ai pu y laisser mes petites annonces (*flyers*) et une pile de vox pop (fig. 1.1) que la propriétaire invitait sa clientèle à remplir. Le salon est devenu aussi un lieu pour se déposer à la suite des activités de marches sonores où, en sirotant une tasse de thé, nous avions l'occasion de prendre le temps d'échanger sur l'expérience réalisée.

Les pistes et informations recueillies sont importantes à considérer lorsque la recherche implique des communautés ciblées. Par exemple, c'est en suivant la piste sur laquelle m'avait lancée la directrice du centre AAA que j'ai pu proposer à l'organisme Carrefour jeunesse-emploi un atelier en art sonore à un groupe de jeunes en réinsertion sociale. Le projet a été accepté et encadré avec intérêt et enthousiasme par l'organisme. C'était un projet de création fort sensible comportant plusieurs défis tant pour les jeunes impliqués que pour moi. Je trouve une résonance avec ces expériences de connexion avec l'autre à travers la création dans les propos de l'artiste de la performance Sylvie Tourangeau (2005) : « Nous portons notre connexion au monde et c'est cette dernière que l'autre reçoit et ce sera celle-ci qui déterminera les points de repère (visibles ou invisibles) pour accepter ou refuser de s'investir dans l'aventure. » (p. 03:36)

Parfois il faut aussi savoir prendre des risques, comme lorsque je suis entrée en contact avec la directrice de la résidence pour personnes âgées Mgr Forget Saint-Jean, qui n'avait aucune idée de l'existence du centre d'artistes Action Art Actuel, alors que l'établissement était situé à cinq minutes de marche de la galerie. En présentant mon projet, c'est aussi le Centre et ses activités que je lui présentais. À la suite de cette rencontre de médiation, j'ai pu travailler avec la responsable des activités récréatives pour organiser un après-midi-causerie portant sur la mémoire auditive et l'histoire de Saint-Jean-sur-Richelieu. Durant presque trois mois, sur le territoire de ce quartier de vie, de travail et de loisir, le laboratoire Sonoquête a développé différentes activités impliquant les résidents, résidentes, commerçants et commerçantes ainsi que certaines communautés. Chacune des activités, convoquées ou non, furtives ou organisées était également l'occasion de déployer des stratégies de recherche, de création, de collecte, de mise en relation par et selon les trois postures, les agentes actives de Sonoquête. Ces stratégies seront détaillées au prochain point, à l'étape 3, où sont résumés les gestes et actions réalisés selon les différents espaces de production.

1.3.4 Étape 3 : en production

La présence performative se traduit par la mise en application d'une auto-cohérence qui dépasse les paramètres du projet lui-même. (Thich Nhat Hanh, 1998, cité dans Tourangeau, 2005, p. 05:42)

Les trois mois de résidence ont donc été le terrain d'une recherche et d'une production intensives faites d'actions et d'interventions qui pour la plupart ont généré les matériaux et les archives constituant les dispositifs de l'installation. Ces dispositifs et leurs matériaux seront amplement décrits dans le prochain chapitre, qui porte sur l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). Dans les prochaines lignes, il sera question du contexte de production et des stratégies développées selon les postures instigatrices. La création sonore in situ, in socius, (Doyon, 2007) permet l'exploration d'une multitude d'espaces. Pour le projet dont il est question, je détermine deux espaces centraux où le laboratoire Sonoquête a pu, sous différentes approches, prendre forme, soit l'espace public et communautaire et l'espace de l'atelier-laboratoire.

Dans l'espace public et communautaire, les recherches sur le terrain ont permis la découverte de « points d'ouïe » et de « sites sonores remarquables »¹², deux expressions consacrées par Élie Tête, de l'Association culturelle d'information et de recherche pour une écoute nouvelle de l'environnement (ACIRENE). Dès 1989, cette association française basée à Lyon effectue, en collaboration avec la Maison du parc naturel régional (PNR) du Haut-Jura, un important travail de reconnaissance et de valorisation de la dimension sonore du territoire du parc du Haut-Jura¹³. Ce territoire naturel est reconnu aujourd'hui comme un lieu pionnier dans l'intégration de la dimension sonore tant sur le plan des politiques d'aménagement touristiques que pour le développement culturel.

Sur la piste des empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean, le laboratoire Sonoquête a identifié une dizaine de points d'écoute et de sites aux particularités acoustiques distinctives. Par exemple, comme mentionné plus haut, la gloriette du parc Félix-Gabriel-Marchand avec son architecture

¹² Les points d'ouïe et les sites sonores sont des sites spécifiques reconnus pour leur acoustique naturelle ou pour le champ d'horizon qu'ils donnent à entendre. Ces termes seront définis au point 4.1.4.

¹³ En 1990, l'ACIRENE, à l'instigation d'Élie Tête et de Gilles Prost, procéda à un important inventaire systématique du Parc du Haut-Jura. Ce parc est désigné aujourd'hui comme pionnier dans le développement de la connaissance et valorisation de la dimension sonore du territoire et, plus largement, du tourisme sonore.

en dôme acoustique offre une réverbération des plus extraordinaires. Les expérimentations sur le terrain ont permis d'identifier d'autres espaces aux qualités sonores tout aussi remarquables, parfois en raison de leur emplacement, des matériaux des bâtiments ou, au contraire, de la présence d'un immense terrain vert adjacent.

La recherche de sites sonores et de points d'ouïe s'effectue principalement par deux pratiques, la marche sonore et l'écoute attentive. Pour le laboratoire Sonoquête, les points d'ouïe sont des points d'écoute privilégiés parce qu'ils offrent l'écoute d'un phénomène en particulier (ex. : la résonance du son des cloches de la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste), mais parfois aussi l'évènement sonore fait partie intégrante de l'identité du lieu et empreint la mémoire des résidents et résidentes (le son des cloches de la cathédrale est reconnu par les Johannais et Johannaises). L'identification et la cartographie des points d'ouïe et des sites sonores permettent de développer des parcours pour une activité publique importante pour le laboratoire Sonoquête, celle des marches sonores.

Journal de pratiques, 17 juillet 2018

Grande balade à vélo où j'ai découvert de nouveaux recoins et sites surprenants que je vais pouvoir inclure dans le dernier tronçon du trajet de la marche sonore. Savoir rester vigilante, s'ouvrir et être encore curieuse d'écouter le fond de l'air, et les différents évènements qui y laissent leurs traces, c'est comme rester en état d'éveil constant.

Sonoquête a su infiltrer les évènements festifs et touristiques à forte fréquentation tels que le festival International de montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu, le Symposium d'arts du Haut-Richelieu et la Boom de l'été. Une des stratégies adoptées dès le début du projet de résidence et qui a perduré jusqu'à la mise en espace de l'installation a été la réalisation d'un vox pop. Ce vox pop, sous la forme d'un prospectus, était distribué dans les commerces, les lieux publics, lors des évènements festifs, lors des activités de Sonoquête. Il a également été publié sous la forme d'une petite annonce dans trois journaux communautaires de la ville. La petite annonce ainsi que le prospectus posaient une seule question : « Enquête sonore : Quel est le bruit ou le son qui, pour vous, représente le mieux Saint-Jean-sur-Richelieu ? Envoyer vos réponses à infosonoquete@gmail.com ».

En fin de compte, la stratégie de participation au vox pop qui fut la plus fructueuse a été de poser directement la question aux personnes à qui j'expliquais le projet. Je devais donc toujours avoir avec moi une pile de ces petits prospectus.

Figure 1.1 Exemple de vox pop. Photo : M. Babin


SONOQUÊTE

ENQUÊTE SONORE - VOX POP -

QUEL EST LE BRUIT OU LE SON QUI SELON VOUS, REPRÉSENTE LE MIEUX ST-JEAN-SUR-RICHELIEU ?

VOTRE RÉPONSE ICI:

le bruit du train

POURQUOI: les trains est un moyen de transport qu'on voit régulièrement à St-Jean

OU ENVOYEZ VOTRE RÉPONSE À :
infosonoquete@gmail.com

En ce qui concerne l'espace communautaire, il a permis la rencontre avec plusieurs Johannais et Johannaises, tel qu'il en sera question au prochain point. Deux communautés ont été plus directement impliquées dans le projet de création : il s'agit d'un groupe de jeunes de l'organisme Carrefour jeunesse-emploi et d'un groupe de personnes âgées de la résidence Mgr Forget Saint-Jean.

L'espace atelier s'est logé au cœur du laboratoire en action, et ce déploiement du laboratoire a convoqué une diversité d'espaces, tour à tour le lieu de rencontres, de ralliement et de travail. Différents groupes et communautés s'y sont retrouvés; les participants et participantes aux marches sonores, les jeunes de l'atelier en art sonore, un groupe d'étudiants et étudiantes du Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu. Parfois l'atelier devenait un studio de son pour l'écoute, l'édition et le traitement des enregistrements sonores. Ou encore un atelier de conception, d'écriture et de réflexion remplissant les murs de cartes conceptuelles et de Post-it. Il a été le lieu d'accueil des ateliers en art sonore offerts aux jeunes du Carrefour jeunesse-emploi, où le groupe a fabriqué un des dispositifs de l'installation. Au quotidien, l'atelier servait de lieu de rendez-vous, de point de ralliement et de rencontres pour les activités telles que les marches sonores. Pour les résidents et résidentes de Saint-Jean-sur-Richelieu, il a également été le lieu où s'est tenue une table ronde entre différentes communautés (voir section 2.3) ainsi qu'un espace pour une

conférence organisée pour les étudiants et étudiantes du Cégep. En consultant le tableau synthèse des trois postures (fig. 1.1), il est possible d'avoir un meilleur aperçu des activités qui se sont déroulées dans cet espace et qui ont fait de ce lieu un atelier-laboratoire en constante mutation et modulation tant dans ses fonctions que dans ses réalisations. Cette synergie a été présente tout au long de l'occupation du lieu par le laboratoire Sonoquête, et ce, jusqu'au moment du vernissage, qui a été d'ailleurs un moment clé de rencontres significantes pour plusieurs résidents et résidentes et communautés de la ville.

Journal de pratiques, 26 août 2018

En avant vers une autre grosse journée de travail dans l'inconnu de la vie et de l'art en train de se faire. Et le cri du train qui me rappelle tout ce que je n'ai pas encore fait, tout ce qui me reste encore à écouter, le temps va-t-il me manquer ?

Ce premier chapitre présente le laboratoire Sonoquête comme une structure permettant le déploiement d'un projet de résidence ambitieux. Les postures de création sont également présentées comme des agentes actives du laboratoire suivant une en-quête sur le terrain à la recherche des empreintes sonores du territoire investigué. Ces postures définissent une méthodologie de création fondée sur l'écoute qui s'éprouve depuis plus d'une trentaine d'années au cœur de ma pratique comme artiste sonore. Il apparaît également que la méthode du projet s'est définie à travers le temps de la résidence de création, découpé en étapes, ainsi que dans la multiplicité d'espaces que ce déploiement a pu convoquer. Qu'il s'agisse d'espaces de création, d'espaces de rencontre, d'espaces collectifs, matériels ou conceptuels, ces espaces abordent la question du sonore comme une expérience sensorielle ancrée dans le territoire, mais également ancrée dans le corps et l'esprit, c'est-à-dire le son comme vibration, le son comme élément constitutif d'une mémoire individuelle et collective. Ce projet de recherche-crédation examine la question du sonore dans une perspective environnementale et sociale, et cette perspective ne peut se développer qu'à travers une pratique de l'écoute telle quelle sera définie tout au long de cette thèse.

CHAPITRE 2

L'EXPOSITION : *LES EMPREINTES SONORES DU VIEUX-SAINT-JEAN*

Nos expériences esthétiques tiennent également du laboratoire, au sens étymologique du terme, en ce qu'elles sont le lieu d'un travail.
(Citton, 2014a, p. 220)

Travailler sur les sons et sur leur perception, travailler sur le perçu, c'est tout autant donner un autre sens, une autre portée au mot travail, à l'activité qu'il recouvre, que provoquer une autre relation possible au contexte dans lequel chacun évolue, c'est relancer notre rapport au monde, y compris collectivement.
(Davila, 2010, p. 208)

Le présent chapitre est consacré au projet de création, c'est-à-dire à la description du laboratoire Sonoquête tel qu'il a pris forme lors de l'exposition présentée du 27 septembre au 20 octobre 2018 à la galerie Action Art Actuel à Saint-Jean-sur-Richelieu. Avant d'aborder la description de l'exposition, je présente trois éléments essentiels à la compréhension de ce projet tentaculaire et complexe. Il s'agit des clés pour entrer dans le laboratoire : l'empreinte sonore, l'écoute et l'attention. Je présente ensuite un aperçu de l'espace physique de la galerie AAA afin de mieux saisir l'ampleur de son occupation par Sonoquête. S'ensuit la description des différents dispositifs et composantes du laboratoire et de leurs relations aux processus de création mis en place préalablement à l'ouverture de l'exposition. La description est présentée tel le parcours d'une visite, un dispositif à la fois, de l'extérieur vers l'intérieur de la galerie. La forme descriptive que j'adopte ici me permet de rester au plus près du processus créatif tout en initiant une analyse sur la forme et la théorie qui tendent à s'imbriquer. Dans ce sens, je reprends également la forme employée au chapitre 1, c'est-à-dire l'insertion d'extraits de mon journal de pratiques comme des interstices de réflexion qui sont apparus au moment du faire. La description de chacune des composantes est divisée en trois parties. Ce découpage en sections permet une description précise et propose une lecture par repères. La première section définit le dispositif en situant son origine au sein du laboratoire et donne une description formelle des éléments qui le constituent ainsi que l'espace où il est situé dans l'ensemble de l'installation. Les deux autres sections abordent le contexte et la technique. Sous CONTEXTE se retrouvent les ramifications qui unissent le dispositif aux processus de création sur le terrain et parfois à la recherche théorique. Il devient alors un contexte plus conceptuel. Ces informations permettent de situer de façon plus détaillée des éléments du dispositif en relation avec les étapes de la résidence et de faire des liens entre les différentes temporalités, c'est-à-dire celle de la création sur le terrain, celle de la création dans

la galerie et celle de la recherche. La dernière section de la description, TECHNICITÉ, fait référence aux éléments fonctionnels du dispositif, ses mécaniques et son mode d'emploi. Il est important de mentionner ici que les différents niveaux narratifs qui se croisent tout au long du chapitre me permettent, à travers les nombreuses citations d'Yves Citton, de dégager une réflexion importante sur laquelle je reviens plus amplement dans le chapitre 3, c'est-à-dire l'hypothèse selon laquelle une attention réflexive sur l'écoute de l'environnement peut repositionner nos valeurs en lien avec l'écologie environnementale et attentionnelle dans le sens de notre rapport au monde, à l'autre et à soi. Sonoquête se présente alors comme un laboratoire esthétique (Citton, 2014a) qui propose l'écoute de l'environnement comme objet de relation et d'attention. En conclusion de ce présent chapitre, je reviens dans un premier temps sur les clés du laboratoire Sonoquête que sont l'empreinte sonore, l'écoute et l'attention et leur rapport avec l'expérience esthétique. Puis, dans un deuxième temps, j'explicite dans quelle mesure le laboratoire Sonoquête a créé un contexte de rencontre duquel il n'était pas le sujet.

2.1 Les clés du laboratoire

Les laboratoires esthétiques apparaissent [...] comme des lieux d'exercice et d'expérimentation d'un travail à la fois mystérieusement initiatique et parfaitement commun, par lequel notre attention élabore des éléments d'information pour les constituer en perceptions, en images, en significations. Ces laboratoires convient notre attention à réfléchir sur les objets auxquels elle se consacre, ainsi que sur les valorisations auxquelles elle participe. Une écologie de l'attention devra donc s'y intéresser d'une façon centrale. On présente souvent « les arts » comme des réalités « secondaires » de notre vie sociale, des « divertissements » relevant d'un luxe [...]. Les pratiques artistiques et les dispositifs culturels destinés à diffuser leurs jouissances mystiques au sein de nos populations doivent au contraire être considérés comme étant au cœur des cœurs de notre vie sociale : c'est par leur entremise que se reconduisent, s'altèrent, s'adaptent et se révolutionnent les processus de valorisation dont dépendent non seulement l'ensemble de nos activités économiques, mais la constitution même de nos vies. (Citton, 2014a, p. 227)

Dans la première section du premier chapitre, la résidence d'artiste a été définie comme un laboratoire de création « composite », toujours entre deux choses : « un outil de soutien à la production et un outil de médiation, un lieu d'accueil et un moteur de création, l'enracinement et l'exode » (Leclerc-Parker, 2016). Elle représente une situation parfaite pour tout artiste qui souhaite éprouver l'art dans la vie et la vie dans l'art. Pour le projet de création *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* dont il est question dans ce chapitre, le séjour en résidence a également été un espace-temps propice à l'approfondissement et à la concrétisation de la

recherche-création, une autre forme d'entre-deux. Entre l'ancrage dans un nouveau milieu de vie et les expérimentations d'une recherche sur les empreintes sonores, c'est une méthodologie de la pratique qui s'est éprouvée à travers un organisme tentaculaire et pluriforme. Le laboratoire Sonoquête est l'analogie qui permet de traiter les données de terrain comme matériau empirique à la fois de la recherche et de la création. Les expériences subjectives créées au cœur du laboratoire ainsi que leurs interprétations esthétiques abordent les concepts et les enjeux d'une approche des phénomènes sonores environnementaux. Comme démontré dans le chapitre 1, les postures de l'artiste sonore, de l'audionaturaliste et de l'ethnologue du son se concentrent et se conjuguent en un agent actif du laboratoire de recherche qui travaille sur la dimension sonore des environnements de vie, de travail et de loisir d'un territoire précis et délimité. Pour aborder le projet de création et son potentiel opératoire tant sur le terrain qu'avec les dispositifs que comporte l'installation, il est important de le saisir selon trois composantes essentielles au projet et intrinsèques à ma pratique d'artiste du sonore : l'empreinte sonore, l'écoute et l'attention. Ce sont les clés pour comprendre le laboratoire Sonoquête.

2.1.1 Première clé : l'empreinte sonore

L'empreinte sonore est une notion reprise de l'étude élaborée par R. M. Schafer (2010), le père du concept de paysage sonore. Pour le laboratoire Sonoquête cette notion devient un prétexte pour approcher et entrer dans le tissu urbain du quartier du Vieux-Saint-Jean. En suivant la piste des empreintes sonores et en cherchant à comprendre de quelle manière le son peut devenir un vecteur relationnel entre l'individu, la communauté et l'environnement, le laboratoire de recherche développe une réelle « sono quête » dans ce quartier précis de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu. L'écoute, l'étude et l'identification des éléments qui composent le paysage sonore, c'est-à-dire les repères sonores, les points d'ou  ie remarquables, les sites acoustiques, tout comme la découverte d'effets sonores particuliers, de signaux ou d'  v  nements sonores qui marquent l'espace et la mémoire des résidents et résidentes de ces lieux, procurent et génèrent des données fructueuses et inspirantes. C'est à partir de ces éléments que les stratégies de rencontre, de travail et de création avec les citoyens et citoyennes, comme avec l'environnement, sont développées. L'empreinte sonore est l'objet de relation entre le projet de création et la recherche théorique, entre les trois postures de création, entre les agentes du laboratoire, le terrain d'accueil et les personnes rencontrées à toutes les étapes du projet. C'est la clé de départ, celle qui ouvre toutes les portes du laboratoire.

2.1.2 Deuxième clé : l'écoute

L'écoute « in situ » et en mode découverte est naturelle lors des premières sorties de prospection d'un séjour de résidence de création sur un territoire d'accueil. L'écoute profonde a également été abordée à travers la pratique de l'artiste, compositrice et méditante Pauline Oliveros (2005). Il s'agit d'une écoute inclusive où l'attention se porte sur les nuances de passage entre des sons et des silences, le « continuum son/silence » qui inclut toutes les vibrations perceptibles, ce qu'Oliveros nomme « *sonic formations* » (p. xxiv).

Dans ce chapitre, qui porte sur l'installation *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*, il sera question de l'écoute amplifiée, de l'écoute archivistique et de l'écoute compositionnelle. L'écoute amplifiée peut être une seconde étape de l'écoute prospective. Elle permet de déceler ou de confirmer de nouvelles données acoustiques qui deviendront possiblement une nouvelle inspiration créatrice. Plus technique, cette forme d'écoute nécessite un équipement audio de base permettant, entre autres, d'entrer dans la dimension macroscopique des sons de l'environnement. Elle se réalise avec un casque d'écoute branché à un enregistreur numérique. L'appareil sert alors d'amplificateur et offre une écoute « surdimensionnée » du réel. Cette écoute permet de contempler, au plus près, les sons les plus ténus, aux vibrations à peine perceptibles par l'ouïe humaine. Outil indispensable pour l'artiste sonore (ainsi que pour l'audionaturaliste), l'enregistreur numérique devient ainsi un appareil à deux fonctions, à la fois un extenseur technique qui prolonge l'écoute et un instrument de captation audionumérique qui sert à archiver les sons. L'enregistrement audionumérique implique alors une écoute que je qualifierais d'archivistique. Il s'agit d'écouter à plusieurs reprises et de façon rigoureuse les fichiers sonores afin de les qualifier, les identifier et les classer. Cette méthode entraîne naturellement un transfert dans l'intention au moment où l'écoute s'engage dans une forme compositionnelle. La source sonore entendue et enregistrée dans l'environnement empreint la mémoire et active la pensée créatrice, l'archive devient alors matériau de création. L'écoute est la clé des actions – actions créative, méditative, relationnelle, contemplative, etc.

2.1.3 Troisième clé : l'attention

Le travail de l'artiste du son est de développer, de penser et d'initier des stratégies de rencontre et de relations sur le terrain. Une fois cumulées, écoutées et ressenties, les collectes prennent des formes diverses de partage qui sont nommées dans l'installation des « interprétations esthétiques ».

Dans son livre *Pour une écologie de l'attention*, Yves Citton (2014a) développe une théorie qui m'a profondément interpellée sur le rapport entre les œuvres d'art et nos capacités d'attention. Il définit l'attention selon différentes formes et critères et parle des œuvres d'art comme des expériences esthétiques qui fournissent *une occasion d'exercice pratique et de réflexion critique* :

Savoir choisir ses aliénations et ses envoûtements, savoir construire des vacuoles de silence capables de nous protéger de la communication incessante qui nous surcharge d'informations écrasantes, savoir habiter l'intermittence entre hyper-focalisation et hypo-focalisation – voilà ce que les expériences esthétiques (musicales, cinéphiles, théâtrales, littéraires ou vidéoludiques) peuvent nous aider à faire de notre attention, puisque l'attention est tout autant quelque chose que l'on fait (par soi-même) que quelque chose que l'on prête (à autrui). (p. 41)

Dans ce passage, Citton parle de *vacuoles de silence* comme un espace mental où la connexion avec notre subjectivité s'effectue par l'expérience esthétique qui ouvre un interstice (expérientiel et réflexif) dans le flot continu de la sur-communication et sur-information dans lesquelles notre attention (individuelle et collective) est immergée. Plus loin dans ce même ouvrage, l'auteur explicite cette idée de vacuole qu'il conçoit comme, et c'est là où ma pensée rejoint parfaitement la sienne, des laboratoires esthétiques : « Les laboratoires esthétiques sont à concevoir comme des vacuoles permettant de suspendre temporairement les exigences de l'attention communicationnelle, de façon à pouvoir concentrer durablement sa pleine attention sur un objet culturel privilégié. » (p. 230)

Ainsi, l'empreinte sonore, clé essentielle à la compréhension du laboratoire Sonoquète (et sujet de l'œuvre présentée à la galerie AAA), devient sur le terrain le prétexte pour aborder l'écoute comme une faculté qui engage nos attentions (sujet de la recherche) individuante, conjointe et collective (Citton, 2014a) dans un sensible partagé. Dans sa théorie, Yves Citton fait également référence au philosophe Jacques Rancière (2000) pour expliquer le régime de valeurs qui se joue à travers une expérience esthétique, caractérisée par une « reconfiguration du partage du sensible ». Toujours selon Citton, « l'immersion dans une expérience esthétique conduit à valoriser des sensations et des sentiments précédemment insoupçonnés et/ou à modifier les valorisations qui leur sont associées » (p. 218). L'attention est la clé de l'engagement et de notre rapport au monde.

Comment les postures et les collectes de l'« enquête » sur les empreintes sonores se sont-elles concrétisées dans l'espace de l'exposition ? Dans cette traversée, qui débute par la description de l'espace de la galerie du centre Action Art Actuel, et qui se termine en relatant la table qui est

venue clore l'exposition, nous verrons de quel type d'écoute chacun des dispositifs relève ou initie, et ce sur quoi chacun d'eux attire l'attention.

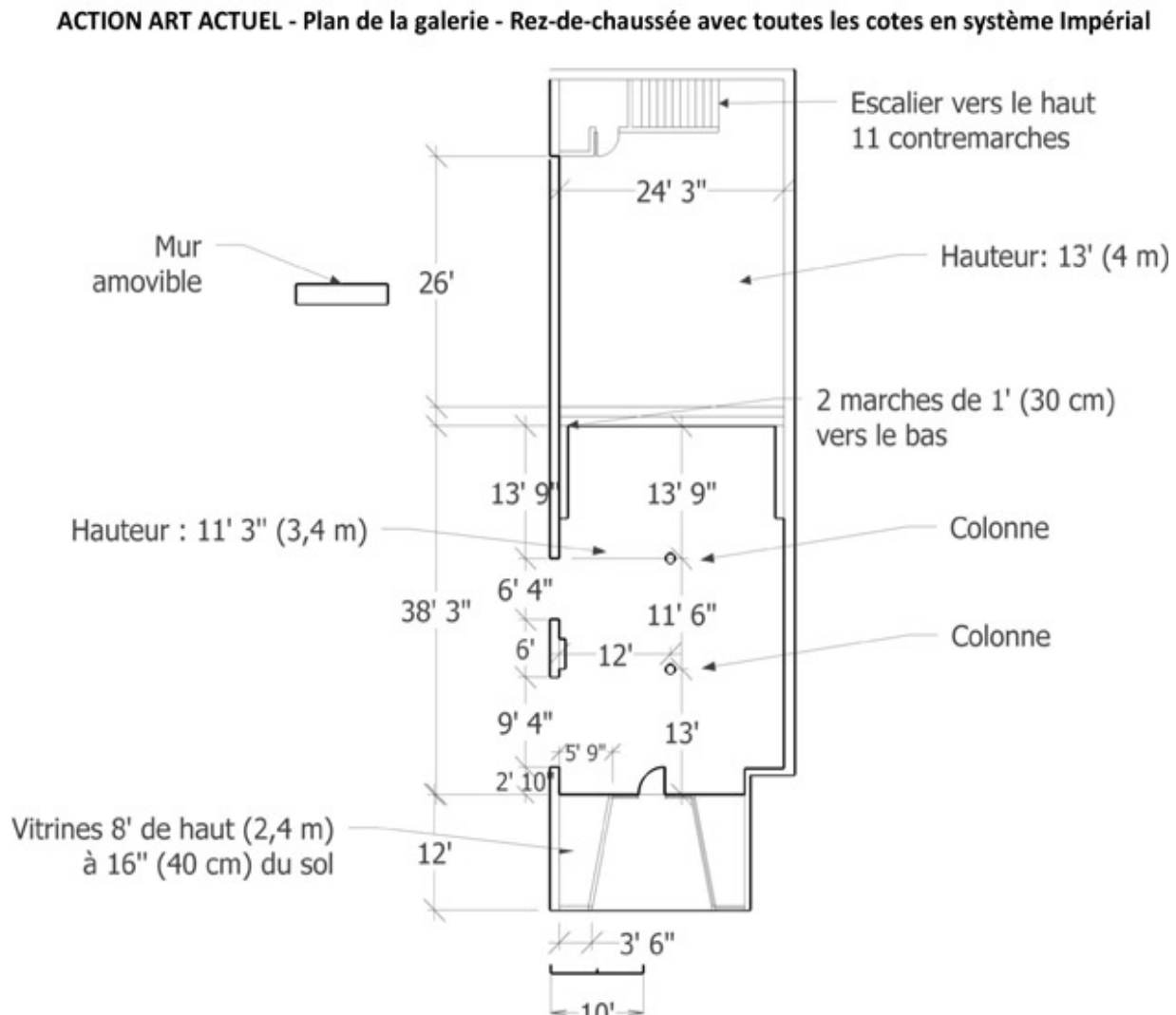
2.2 L'espace de la galerie, un laboratoire ouvert

Même si leurs méthodes ne sont pas « scientifiques » au sens habituel du terme, nos expériences esthétiques participent d'une attitude d'expérimentation (collective) qui correspond bien à notre imaginaire du laboratoire : un espace temporairement isolé du monde quotidien devient un lieu d'investigation, où nous testons certaines limites de ce qui peut se faire, se percevoir, se ressentir, se découvrir, se penser, se justifier. (Citton, 2014a, p. 220)

Il sera question ici des multiples interprétations esthétiques que le projet génère, en commençant par l'occupation même de la galerie et la transformation de son apparente vocation depuis la rue. Bien que l'allégorie du laboratoire de recherche et de ses « agentes actives » soit demeurée dans l'ordre des postures de création et du mimétisme conceptuel (point 1.1.3), l'espace de la galerie s'est bel et bien vu investi et pratiquement occupé toute la période estivale, période où la galerie et le centre sont normalement fermés, et qui correspondait à mes séjours en résidence. Ce lieu est devenu le point de rencontre et de ralliement ainsi que l'espace d'atelier pour les participants et participantes convoqué·e·s à une activité d'un jour ou à celles nécessitant plusieurs semaines. La galerie Action Art Actuel, qui avait pignon sur la rue principale du Vieux-Saint-Jean, s'est vue transformée au rythme de l'œuvre en train de se faire. Le cube blanc a pris peu à peu l'allure d'un réel laboratoire de recherche et de création, et l'adresse est devenue le quartier général du laboratoire Sonoquête. Différentes stratégies ont contribué à ouvrir l'espace à des « participants » et « participantes » potentiel·le·s et surtout aux résidents, résidentes, commerçants et commerçantes du coin. Convocations, invitations et présentation du travail en cours sont des activités qui en font partie. En règle générale, lorsque je travaillais dans l'espace (du côté bureau ou du côté galerie), je laissais la porte donnant sur la rue ouverte. À plusieurs reprises, des passants curieux sont entrés pour « voir » quel était ce « commerce ». Il s'agissait alors pour moi d'une occasion de plus pour présenter le laboratoire Sonoquête et son investigation dans le quartier et d'engager la conversation sur les empreintes sonores. Très vite j'ai constaté le potentiel que recèle l'occupation d'un espace d'envergure situé au cœur du centre-ville, offrant non seulement une importante visibilité, mais également une crédibilité assurée pour une artiste qui travaille dans le tissu social d'une communauté, réalise des interventions dans les espaces publics et est toujours à la recherche de participants ou participantes.

Avant d'entamer la description de l'installation et des neuf dispositifs qui la composent, voici un aperçu du lieu et de ses fonctions au moment où le laboratoire Sonoquête en a pris possession. Ancienne adresse d'une boutique de vêtements pour femmes, l'espace n'a pas de subdivision. Il s'agit d'une aire ouverte de 20 x 14 m.

Figure 2.1 Plan de la galerie Art Action Actuel, 2018



À la gauche de l'entrée, ce sont les bureaux administratifs du Centre. Quelques marches séparent l'entièreté de la galerie sur deux niveaux de plancher. La salle d'exposition a la forme d'un rectangle blanc, très lumineux, avec les deux vitrines de façade et la porte vitrée qui laissent passer la lumière du jour jusqu'au fond de la galerie. Le mur du fond cache un escalier donnant

sur une grande mezzanine ouverte. Cet espace est occupé deux jours par semaine par l'organisme Les Impatients, qui y offre des ateliers d'art.

Journal de pratiques, 10 juillet 2018

Ça fonctionne bien, la vitrine Sonoquête interpelle les passants. Pour l'instant il n'y a que le logo imprimé sur un grand papier blanc qui recouvre toute la surface de la vitrine droite, comme il est impossible de voir à l'intérieur, on dirait que cela aiguise la curiosité des gens. Dès que la porte reste ouverte, des passants osent entrer et me questionnent sur la nature de ce S en vitrine. Je devrais avoir un employé du laboratoire pour faire acte de présence dans l'espace de la galerie alors que je suis en action sur le terrain.

Sur le plan formel, l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* est composée de neuf dispositifs se présentant sous différentes formes esthétiques; ambiances sonores, œuvres vidéographiques, sculpturales, photographiques, documents littéraires et artefacts produits à partir des matériaux et collectes provenant des actions réalisées sur le terrain. La visite débute à l'extérieur de l'espace de la galerie par la description des éléments occupant les deux vitrines de la façade.

Figure 2.2 Vue de la façade la galerie. À droite, le logo de Sonoquête; à gauche, le vox pop. Photo : M. Babin



Une des particularités architecturales de cet espace commercial est sa devanture qui offre, depuis la rue, une visibilité des plus intéressantes avec ses deux grandes vitrines se prolongeant de chaque côté d'un grand palier de céramique menant à la porte d'entrée. L'occupation du lieu commence par une appropriation de ces deux espaces vitrés situés dans un entre-espace, c'est-à-dire (donnant sur) l'espace public et (à l'intérieur de) l'espace artistique. La première stratégie « d'infiltration » dans le tissu social et culturel du quartier du Vieux-Saint-Jean consiste donc à recouvrir la vitrine de droite d'un papier blanc sur lequel est imprimé le logo de Sonoquête à la dimension d'une inscription commerciale (fig. 2.2). Cette vitrine contribue à diffuser l'identité visuelle du projet dans l'espace public. L'exposition débute ainsi dans la rue, avec cette inscription graphique qui agit telle une trace marquant la présence du projet artistique dans le tissu social du quartier. Trace, marquage ou rappel, au fil du développement du projet, ce logo et l'appellation « Sonoquête », bien qu'intriguants pour la plupart des passants et passantes, n'étaient plus inconnus des commerçants, commerçantes, résidents et résidentes du voisinage, puisque ce même logo se retrouvait également sur l'ensemble des documents écrits nécessaires à la réalisation des différentes activités : le vox pop, les appels à participation, les publicités pour les marches sonores, les petites annonces dans les journaux locaux, les formulaires de consentement, etc. (voir formulaire à l'Annexe F). Cette première vitrine de façade identifiant le laboratoire de recherche Sonoquête se prolonge, tout comme la vitrine de gauche, sous la toiture de l'entrée et offre de chaque côté du trottoir d'entrée deux petits espaces d'exposition de même dimension se faisant face. J'étais donc invitée par le centre AAA à investir ces deux espaces pour mon exposition.

2.2.1 Vitrine de droite : poste d'écoute sur point d'ouïe

Dans la vitrine de droite, celle dont la façade blanche affiche le logo de Sonoquête, j'ai installé tout l'équipement nécessaire aux interventions de l'artiste du son sur le terrain (fig. 2.3 et 2.4). Plus spécifiquement, il s'agissait du matériel requis pour une série d'interventions dans l'espace public que je qualifie d'infiltrantes et spontanées et que j'ai nommées les « postes d'écoute sur points d'ouïe ».

CONTEXTE : Trois sites spécifiques ont été investis pour la réalisation de ces interventions. Ces lieux ont été choisis selon la visibilité importante qu'ils offraient. Par exemple, j'ai infiltré l'évènement festif et commercial « La Boom de l'été », qui se déroulait au cœur du quartier du Vieux-Saint-Jean (voir Annexe B). Cet évènement gratuit, qui se décrit comme un évènement

familial et gourmand, attire une foule importante chaque été. La programmation rassemble des dizaines de producteurs et productrices de produits du terroir, et présente un « combat des chefs » ainsi que plusieurs spectacles en plein air. Les deux autres sites investis ont été le parc Félix-Gabriel-Marchand pour l'écoute de l'acoustique de la gloriette, et le site du Parc des Éclusiers pour l'écoute vers la rivière (voir Annexe B). Cette série d'interventions consistait à interpeller les passants soit dans un parc ou lors d'un événement public et à les inviter à vivre des expériences d'écoute à l'aide de différents dispositifs, tels qu'écouter l'environnement à travers un long cornet métallique, effectuer une écoute amplifiée sous casque haute-fidélité branché à un micro unidirectionnel hyper performant, ou encore faire l'expérience d'un casque antibruit ou de l'écoute à l'aveugle en se bandant les yeux. Le concept de ces interventions est de créer un poste d'expérimentation individuelle et dirigée sur un site spécifique. L'auditeur ou l'auditrice est avisé·e qu'il ou elle sera photographié·e aux fins de la recherche sur ces expériences d'écoute et que le matériel sera ultérieurement exposé lors d'un événement artistique. Chacune des interventions a été photographiée et archivée par une jeune étudiante en histoire de l'art, résidente de Saint-Jean-sur-Richelieu et engagée pour documenter certaines de mes productions sur le terrain, ce qui m'a permis d'être en relation étroite avec une résidente de la ville.

Figure 2.3 Vitrine de droite, vue de l'extérieur : poste d'écoute sur point d'ouïe. Photo : M. Babin



Figure 2.4 Vitrine de droite, vue de l'intérieur : poste d'écoute sur point d'ouïe. Photo : M. Babin



TECHNICITÉ : L'équipement complet du poste d'écoute mobile comprend : un chariot de transport avec tout l'équipement audio et technique (voir Annexe B), une chaise, les fiches d'identification des sites sonores et le chevalet de trottoir (panneau en A) informatif avec un choix d'affiches interchangeables se déclinant en trois formules possibles : « Viens voir pour entendre », « Ici, écoute en création » et « Poste d'écoute sur point d'ouïe ». Le dispositif de cette vitrine se voulait la reconstitution d'un des postes prêts à recevoir un auditeur ou une auditrice intéressé-e par l'expérience. Une carte géographique du quartier était installée et bien visible sur le mur du fond. Cette carte avait été imprimée en deux exemplaires par le bureau des Services de l'urbanisme de Saint-Jean-sur-Richelieu. Elle représente les parcs et les cours d'eau du quartier ainsi que les bâtiments historiques (voir Annexe B). La carte est en couleur et sa dimension est de 60 x 60 centimètres. Le deuxième exemplaire fait partie du dispositif de la table de documentation décrite au point 2.2.7. Le chariot pour le transport de tout le matériel permettait une mobilité facile et pratique, et l'utilisation de piles pour les dispositifs plus sophistiqués, tels que ceux permettant une écoute amplifiée, offrait une autonomie suffisante sans nécessiter l'apport de courant électrique. Les photographies d'archives réalisées lors des interventions ont été développées sous la forme de « fausses » photographies instantanées Polaroid. Ce détail fait référence à l'esthétique visuelle des éléments graphiques du laboratoire Sonoquête. Ces images ont été intégrées à deux dispositifs de l'installation, la table d'archives et de documentation (2.2.7) et le mur conceptuel (2.2.5).

2.2.2 Vitrine de gauche : le vox pop

Les postes d'écoute sur points d'ouïe font partie d'une série d'interventions et d'actions réalisées dans l'espace public du quartier du Vieux-Saint-Jean lors de la résidence de création effectuée à l'été 2018. Durant ce séjour estival, j'ai réalisé plusieurs autres interventions et activités dans le quartier. Une de ces activités a été le vox pop¹⁴, un sondage populaire prenant la forme d'un « tract » au logo de Sonoquête, sur lequel était imprimée une question stratégique pour le projet en cours.

CONTEXTE : rempli par plus d'une centaine de personnes, pour la plupart des résidents ou résidentes et commerçants ou commerçantes du Vieux-Saint-Jean, le vox pop a été à la fois un outil d'information servant à communiquer la nature du projet et un outil relationnel me permettant

14

QUEL EST LE BRUIT OU LE SON QUI SELON VOUS, REPRÉSENTE LE MIEUX SAINT-JEAN-SUR RICHELIEU ?

Figure 2.5 Exemplaires de vox pop remplis. Photo : M. Babin

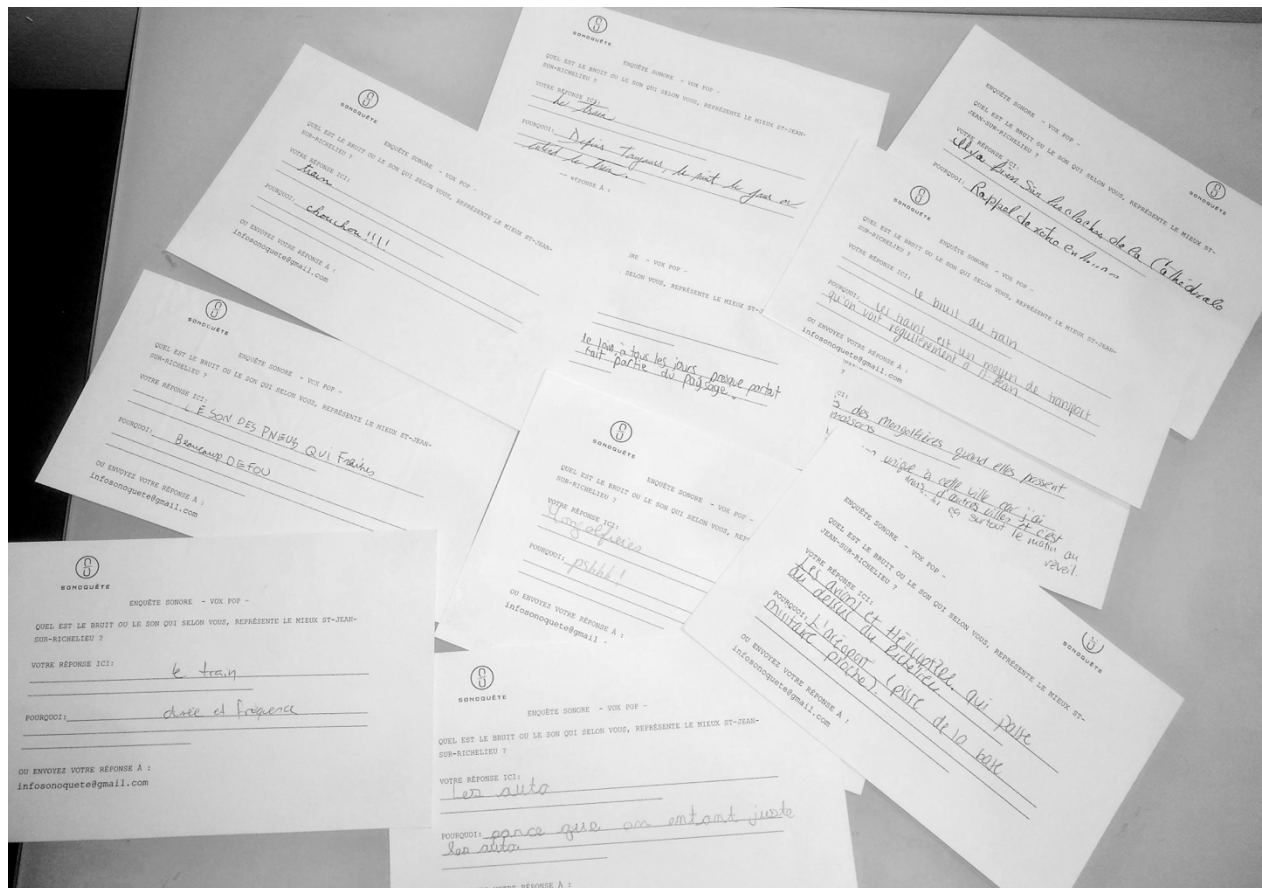


Figure 2.6 Vitrine de gauche, vue de l'intérieur : le vox pop. Photo : M. Babin



TECHNICITÉ : La vitrine de gauche, d'allure plus minimale que celle de droite, est l'espace où les sondages remplis ont trouvé une place de choix. La vitrine de la devanture, se poursuivant comme celle de droite vers l'entrée, était remplie de centaines de sondages, tous de la même grandeur (8,5 x 5,5 cm) et collés sur un carton fin. Les cartons ont été suspendus de façon asymétrique sur un fils translucide et face aux parois des vitrines à une hauteur permettant la lecture des réponses manuscrites aux écritures de diverses formes, grandeurs et couleurs. L'asymétrie des cartons et les fils translucides conféraient un aspect de légèreté tout en créant de l'espace entre les cartons, à travers desquels il était donné à voir un second dispositif. Voulant évoquer le sens littéral de la définition des termes *vox pop*, *vox populi*, un micro pour amplifier la voix était fixé sur un pied et installé juste derrière la paroi de la vitrine donnant sur la rue principale. Un câble électrique reliait le micro à un amplificateur de guitare situé à l'extrémité intérieure de la vitrine et orienté vers le centre de la galerie. Ce dispositif fonctionnel permettait à quiconque voulant s'exprimer au micro de le faire. La voix filtrée à travers la vitrine trouvait, telles les actions menées dans l'espace public, une résonance dans l'espace de la galerie.

2.2.3 La composition : *Les empreintes sonores*

[L]es faits sociaux sont des faits sonores, visuels et gestuels. La pensée du sensible est une pensée en sons et en images. C'est une pensée du sonore, mais aussi des silences. Une pensée du visible [...], mais aussi de l'invisible sans négliger ce qui est tactile, gustatif, sans oublier les odeurs, la chaleur, la froideur.
(Laplantine, 2018, p. 19)

Après s'être attardé aux installations dans les vitrines extérieures, on entre et on circule dans le laboratoire Sonoquête où plusieurs « ouvrages » et recherches dialoguent entre eux. Le premier élément ne donne rien à voir, il est uniquement sonore et ce qu'il donne à entendre, ce sont justement les empreintes sonores.

CONTEXTE : L'empreinte sonore est l'objet de la création. Dès le début des séjours à Saint-Jean-sur-Richelieu, la posture de l'artiste du son, comme celle de l'audionaturaliste, a été engagée dans une écoute curieuse, attentive et investigatrice du territoire qui se découvrait. Chacun des séjours permettait à la fois de me familiariser avec ce nouvel environnement et d'approfondir ma perception de l'espace, des distances et des temporalités faites de fréquences et de répétitions.

Journal de pratiques, 19 juillet 2018

Je remarque que l'écoute se développe au rythme de ma familiarité aux lieux, elle s'éprouve peu à peu aux « registres » de la ville, à sa tonalité, à ses rythmes, c'est ainsi que j'arrive à noter et qualifier certains événements sonores ponctuels et caractéristiques des lieux, ses empreintes sonores.

Le quartier du Vieux-Saint-Jean est situé au cœur de la ville. Le centre AAA et l'appartement au-dessus, où je logeais, sont entourés d'activités de toutes sortes. L'ambiance est urbaine, avec ses bars et restaurants, dont les terrasses installées sur la rue principale sont souvent bien achalandées les midis et les weekends. Mais cette ville riveraine offre également un environnement bucolique avec ses grands espaces verts bordant les rives de la rivière Richelieu. Cette rive est un immense aménagement vert, avec une promenade / piste cyclable de 20 km qui longe la rivière. Un autre aménagement offre une petite scène pour des activités culturelles (cours de danse sociale, spectacles de musique, etc.).

Le pont-levis, qui est très achalandé par la circulation tant automobile que navigable, est situé juste derrière le centre AAA. Autres particularités de la ville sur lesquelles je me pencherai davantage dans cette recherche : la présence de deux réseaux ferroviaires qui traversent la ville et d'un aéroport à moins de cinq kilomètres du centre-ville. Au fil de mon immersion dans le quartier du Vieux-Saint-Jean, j'ai localisé, noté et enregistré les récurrences sonores, leurs rythmes et la portée de leurs ondes perceptibles à partir du quartier (sifflet du train, passages à basse altitude des avions, etc.), ou y provenant (cloches de la cathédrale, sonnerie du pont-levis, etc.). Si je me réfère à la définition de R. Murray Schafer (2010), les empreintes sonores font aussi écho pour les communautés qui habitent ces environnements. Il était essentiel à cet égard que mes observations sur les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean soient corroborées par les résidents, résidentes, commerçants et commerçantes du quartier. Ainsi, le sifflet du train qui annonce son entrée dans la ville et le son des mécanismes de freinage lors de son passage, la cloche de la cathédrale, la sonnerie du pont-levis, le passage régulier des avions, l'animation de la rue principale, le signal sonore pour le passage piéton à la croisée des artères principales du quartier, le cri des mouettes, le son très particulier de l'envolée et du passage à basse altitude des montgolfières lors de l'International de montgolfières¹⁵ constituent la matière sonore de la

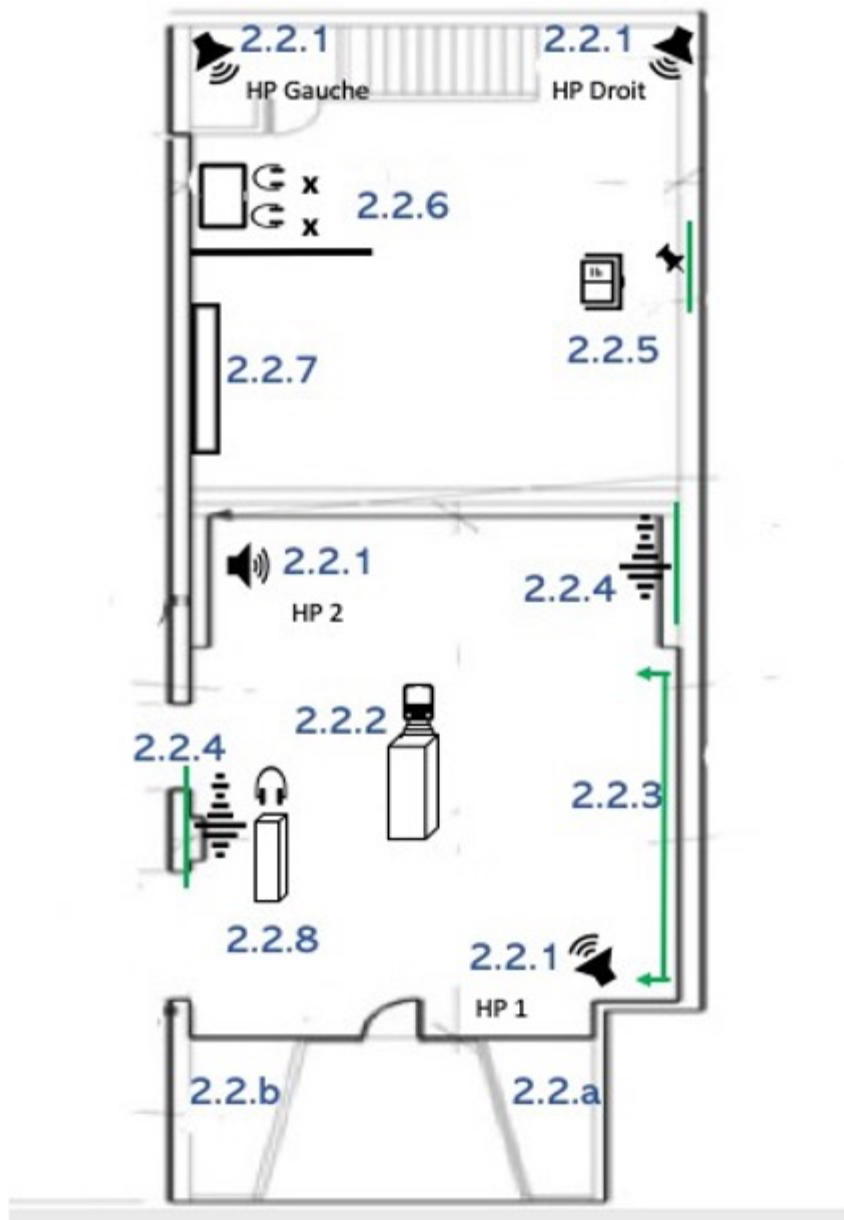
¹⁵ « L'International des [sic] montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu est un festival à vocation familiale dont le thème central est la montgolfière. Depuis 1984, l'événement se tient annuellement au mois d'août et dure neuf jours. En 2010, le festival a attiré 400 000 visiteurs. » (« International de montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu », 2024)

composition diffusée dans l'espace de l'exposition (voir photos à l'Annexe C). De fait, toutes ces sonorités ont été nommées et identifiées par les résidents, résidentes, commerçants et commerçantes du quartier avec qui j'ai eu des conversations sur le paysage sonore de leur environnement de vie ou de travail. D'ailleurs, le résultat du vox pop a fait ressortir que le sifflet du train est, sans contredit, l'identité sonore du quartier, voire de la ville. Rejouer les empreintes sonores captées sur le terrain dans l'espace de la galerie n'a pas comme fonction de reproduire ni même de représenter un objet comme une peinture peut le faire avec un paysage. Penser une composition sonore faite de sonorités qui agissent comme des référents à un espace-temps donné constitue pour l'artiste sonore une manière de faire apparaître à la mémoire ces référents, dans une rythmique d'apparitions lentes et douces à la fois. Les sons qui surviennent dans l'espace sont tout juste perceptibles et, par un mouvement d'intermittences, viennent « habiter » le « silence ». C'est au moment du rappel que la pensée rejoint à nouveau l'objet de contemplation qu'elle avait quitté. Cette expérience d'écoute s'apparente à la méditation :

Pendant la méditation, nous entretenons une attitude simple, c'est celle qui consiste à « revenir sans cesse ». L'état d'esprit fondamental est que nous devons sans cesse revenir et être présents. La recommandation de base est de faire émerger un état d'esprit stable – la capacité de l'esprit à rester au même endroit, à rester présent. (Chödrön, 2014, p. 51)

L'ambiance sonore créée est en fait un long moment de silence dans lequel apparaissent sporadiquement ces entités sonores dont on ne sait plus si elles proviennent du dehors ou du dedans. Les sons perçus animent un besoin de les situer, de chercher à comprendre leur localisation : sont-ils rejoués dans la galerie ou sont-ils perceptibles dans l'espace de la galerie en provenance de la rue ? Ils résonnent dans l'espace en même temps qu'ils résonnent dans le rappel aux séquences d'apparition dans l'environnement de proximité où ils ont été captés. Par exemple, l'indicatif sonore retentissant pour indiquer le temps de traversée au coin de la rue de la galerie ou encore le sifflet du train quand il passe à quelques rues de la galerie, toujours audible tant au dehors qu'à l'intérieur.

Figure 2.7 Plan de l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) indiquant, notamment, la position des quatre haut-parleurs.



Légende :

2.2.a Vitrine droite

2.2.b Vitrine gauche

2.2.1 La composition : *Les empreintes sonores*

2.2.2 *L'identité sonore du Vieux-Saint-Jean*

2.2.3 *Le mur conceptuel*

2.2.4 *Les sonogrammes paysagés*

2.2.5 La table d'archives et de documentation

2.2.6 *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour shut gun et violoncelle*

2.2.7 *Les haut-parleurs de papier*

2.2.8 *La machine à mémoire sonore*

TECHNICITÉ : réunis dans une même composition, ces évènements et « marqueurs » sonores ont été diffusés par un système sur quatre haut-parleurs. L'architecture de la salle, tout en longueur, a permis d'expérimenter une diffusion quadraphonique¹⁶ hors normes (voir fig. 2.7). L'idée était d'accompagner la déambulation du visiteur lors de sa visite. La position des haut-parleurs dans une installation immersive est importante, elle est étudiée en fonction du champ de diffusion dans l'espace et de la réverbération du son sur les murs de la galerie. L'emplacement des haut-parleurs permet en quelque sorte de sculpter l'espace de l'exposition par le son. Pour la composition *Les empreintes sonores*, j'ai ciblé trois points d'émission traversant l'espace. Un premier haut-parleur, placé à gauche de la porte d'entrée et lui faisant face, était installé sur un socle à un mètre du sol. Plus loin, au centre de l'espace, un deuxième haut-parleur, positionné près du mur de droite et dirigé vers le centre de l'espace, était installé à la même hauteur que le premier. Enfin, au fond de la grande salle, deux haut-parleurs positionnés selon une stéréophonie conventionnelle, c'est-à-dire à hauteur et distance égales, étaient installés à partir de la mezzanine et surplombaient l'espace de la galerie. Cette diffusion stéréophonique, qui se nomme dans l'univers théâtral le « système lointain¹⁷ », propage le son à large rayon, la hauteur accentuant cette impression de lointain, contrairement à une diffusion plus directionnelle telle que celle produite avec les deux autres haut-parleurs positionnés à une hauteur plus près de l'oreille humaine. La spatialisation sur trois points d'émission (à l'entrée de la galerie, au centre et au fond en stéréophonie) créait également du mouvement dans la perception de la localisation des sons diffusés. L'emplacement des haut-parleurs ainsi que le volume sonore de diffusion et la dynamique¹⁸ compositionnelle sont les éléments essentiels à considérer pour créer l'effet d'enveloppement. La plupart de mes compositions sonores destinées à l'installation en salle sont de facture minimaliste. Je travaille avec le silence, l'espace et la psychoacoustique¹⁹. Les évènements sonores n'apparaissent pas de façon continue; ils viennent ponctuer l'ambiance par une présence presque fantomatique, c'est-à-dire à bas volume et procédant par apparitions et

¹⁶ « Quadraphonie, n.L (*quadraphony*). Système d'enregistrement et de reproduction basé sur quatre canaux distincts, répartis en deux paires avant et arrière. La quadraphonie doit son existence à certaines études effectuées dans les années 1960, démontrant qu'il doit être possible de recréer un espace tridimensionnel à l'aide de quatre sources sonores placées aux quatre coins d'une pièce. » (Poissant, 1997, s. v.).

¹⁷ « Système lointain : Situé derrière les acteurs sur scène. » (Tobin, 2018, p. 29)

¹⁸ « Dynamique [...] Rapport exprimé en décibels, entre la plus forte amplitude possible (avant distorsion) d'un signal et la plus faible (bruit de fond). » (Burger, 2008, p. 127)

¹⁹ « Psychoacoustique, (*psychoacoustics*) : Domaine de recherche, touchant à la psychologie et à la physique, qui met en relation, sous forme d'échelles psychoacoustiques, les mesures objectives de l'acoustique et les données subjectives de la perception. » (Poissant, 1997, s. v.)

disparitions. C'est avec cette même méthode de présence nuancée que la composition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* a été créée. Jouant sur l'attention partagée du visiteur, son écoute étant à la fois sollicitée par la réalité sonore du lieu (sons de la rue perceptibles à travers les vitrines et la porte) et par les autres dispositifs en fonction dans l'installation (l'identité sonore du Vieux-Saint-Jean et les haut-parleurs de papier), il était important d'ajuster les volumes et de sculpter l'espace afin que les empreintes sonores puissent se faire entendre comme faisant partie d'un tout et non comme une présence ajoutée. Ainsi, ces empreintes sonores perçues dans l'espace d'exposition semblent provenir de l'extérieur, d'où elles sont habituellement perçues. Selon Pauline Oliveros (2005) :

L'attention focale, comme une lentille, produit des détails clairs limités à l'objet de l'attention. L'attention globale est diffuse et en expansion continue pour englober l'ensemble du continuum espace/temps du son. [...] Les sons sont à la fois temporels et spatiaux. [...] Nous prêtons attention à plus d'un flux sonore, en parallèle ou simultanément, tout en discernant la direction et le contexte. [...] La profondeur de l'écoute est liée à l'expansion de la conscience provoquée par l'écoute inclusive. L'écoute inclusive est impartiale, ouverte et accueillante et utilise une attention globale. L'écoute profonde a des dimensions illimitées. L'attention se rétrécit pour une écoute exclusive. L'écoute exclusive rassemble les détails et emploie une attention focalisée. L'attention focale est nécessairement limitée et spécifique. La profondeur de l'écoute exclusive est la clarté²⁰. (p. 13-15, traduction libre).

Jouant avec cette idée de « rappel » à la mémoire, au lieu, à l'écoute, la composition fait intervenir une attention fine à des subtilités auditives qui souvent passent inaperçues, c'est-à-dire sur les fréquences, la durée, la provenance et les intervalles d'apparition de ces événements sonores dans la ville. C'est l'attention à ces éléments qui permet de discerner qu'il s'agit bien d'une diffusion spatiale dans l'espace de la galerie.

²⁰ « *Focal attention, like a lens, produces clear detail limited to the object of attention. Global attention is diffuse and continually expanding to take in the whole of the space/time continuum of sound. [...] Sounds are both temporal and spatial. [...] We are giving attention to more than one flow of sound, in parallel or simultaneously, as well as discerning the direction and the context. [...] The depth of listening is related to the expansion of consciousness brought about by inclusive listening. Inclusive listening is impartial, open and receiving and employs global attention. Deep Listening has limitless dimensions. Attention narrows for exclusive listening. Exclusive listening gathers detail and employs focal attention. Focal attention is necessarily limited and specific. The depth of exclusive listening is clarity.* »

2.2.4 L'identité sonore du Vieux-Saint-Jean

Dans sa nature profonde, le sonore opère un rattachement du lieu à l'universel par le fait que nombre de sources appartiennent à un référent générique, sur lequel s'inscrivent quelques marqueurs d'identités spécifiques. (Torgue, 2012, p. 134)

Le dispositif suivant de l'installation est lié aux résultats du vox pop (dispositif de la vitrine de gauche²¹) et à la composition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*. Ce dispositif sonore et visuel fonctionne de façon autonome et présente une composante interactive. L'idée d'une identité sonore est inspirée du concept d'identité visuelle²², une stratégie graphique en marketing. Une des identités visuelles bien connues des Johannais et Johannaises est le logo de l'évènement annuel emblématique de la ville, l'International de montgolfières. Il s'agit d'un ballon avec sa nacelle.

Figure 2.8 Logo de l'International de montgolfières



CONTEXTE : Les 150 cartons-réponses du vox pop remplis, comptabilisés et installés dans la vitrine de la façade de la galerie ont révélé que, pour la majorité des répondants et répondantes, le son du sifflet des trains aux deux passages à niveau encerclant le centre-ville était le son qu'ils et elles associaient le plus à Saint-Jean-sur-Richelieu. Au fur et à mesure que je comptabilisais et prenais connaissance de ces réponses, j'approfondissais mon investigation en interrogeant au fil de mes rencontres les Johannais et Johannaises sur leur perception des sons du train. Si certaines personnes trouvaient un aspect romantique et champêtre aux sifflets des trains

²¹ Voir section 2.2.1.

²² « L'identité visuelle ou identité graphique est un ensemble d'éléments visuels cohérents qui permettent d'identifier une même entité au travers des différents médias de communication qu'elle émet. Elle exprime grâce à un style graphique propre à l'entreprise, les valeurs, l'activité et les ambitions de celle-ci et se traduit par des signes, des couleurs, des formes, des textes ainsi que des mises en forme. [...] Elle permet de reconnaître l'entité qui émet le document, qu'il s'agisse d'une structure (entreprise, institution, association), d'une marque, ou d'un projet. » (« Identité visuelle », 2024)

résonnant à travers la ville et au-delà de la rivière Richelieu, plusieurs se plaignaient de se faire réveiller la nuit par le retentissement répétitif et perçant du sifflet des trains. « Il faut dire que Saint-Jean-sur-Richelieu est l'une des seules villes québécoises où passent deux réseaux ferroviaires. » (Bérubé, 2018) Et ces deux voies ferrées traversent les quartiers résidentiels du centre de la ville comme celui du Vieux-Saint-Jean. D'autres m'ont parlé d'un son strident émis par le passage à niveau des trains et qui, selon eux et elles, est beaucoup plus pénible à entendre que le sifflet. Il s'agit du bruit du mécanisme des freins qui survient lorsque le train approche d'un passage à niveau et qu'il doit ralentir rapidement, mais sur une certaine distance. Cette particularité sonore n'a pas été intégrée à la composition des *Empreintes sonores*, mais, en poursuivant l'investigation, j'ai procédé à l'enregistrement d'un train qui freine au passage à niveau situé dans le Vieux-Saint-Jean. L'enregistrement a posé quelques difficultés tant l'intensité du volume sonore était élevée et saturait l'enregistrement. J'ai dû faire plusieurs essais avant de trouver la distance adéquate pour l'emplacement de mon micro et réaliser une captation de bonne qualité.

TECHNICITÉ : Cet enregistrement d'une durée de trois minutes a été agencé avec une pause de quinze minutes de silence pour une bande sonore totalisant dix-huit minutes. Je mentionnais plus haut que ce dispositif était autonome et avait une composante interactive, autonome, parce que cette bande sonore était diffusée à partir d'un petit dispositif, à la fois lecteur MP3 et mini haut-parleur sans fil, ne nécessitant aucun branchement au système de son central utilisé pour la diffusion quadriphonique expliquée au point 2.2.3.

Cet appareil audio en forme de cube tient à l'intérieur d'une main. Une fois rechargé (par une prise USB), il a une autonomie de diffusion de quatre heures. Pour faire entendre le document sonore en boucle, il suffit de le télécharger en format MP3 sur une carte mini SD, de l'insérer dans l'entrée dédiée à cet effet et de choisir la fonction « Répétition » sur le cube. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un appareil à haute définition, la qualité de ce mini haut-parleur est surprenante et efficace. Cette technologie sans fil a permis de réaliser un dispositif de présentation de facture minimaliste avec une composante interactive d'une grande simplicité. Le lecteur-haut-parleur a été déposé à l'intérieur d'une grande jarre en verre (du type jarre à bonbons ou à biscuits) dotée d'un épais couvercle en liège. Installée tout près de l'entrée sur un socle blanc, la jarre et son couvercle de liège déposé négligemment sur l'ouverture du bocal, laissait retentir toutes les quinze minutes et pour une durée de trois minutes un son fort, aigu et puissant dans l'espace de la galerie. Il était donc possible pour quiconque d'enfoncer adéquatement le couvercle sur la jarre et ainsi enfermer

le son et diminuer considérablement son amplitude dans l'espace ou de retirer complètement le couvercle et laisser sortir en toute-puissance le son perçant des freins du train, ou encore, comme j'ai pu observer certaines personnes le faire pendant les heures d'ouverture de la galerie, de jouer avec le couvercle et l'ouverture de la jarre lors de l'émission du son et ainsi, tel un étrange instrument, faire varier la tonalité par l'effet d'ouverture et de fermeture du couvercle.

Journal de pratiques, 2 septembre 2018

J'ai finalement trouvé ce que j'allais faire de la jarre en verre que j'ai trouvée au fond d'un placard dans l'appartement. Elle sera intégrée dans l'installation. Coïncidence amusante, vue à l'envers, la jarre ressemble en tout point à une montgolfière, le couvercle devient la nacelle. L'identité sonore rencontre l'identité visuelle.

Ce simple dispositif de présentation révèle une portée significative reflétant certains enjeux sociopolitiques que le laboratoire Sonoquête rencontra durant son investigation sur le territoire²³. Ces enjeux concernant plus spécifiquement certains comités de citoyens contre le bruit dans la municipalité de Saint-Jean-sur-Richelieu seront abordés dans la dernière partie de ce chapitre.

Figure 2.9 Dispositif de l'identité sonore du Vieux-Saint-Jean. Photo : M. Babin



²³ Voir <https://tc.canada.ca/fr/transport-ferroviaire/passages-niveau/demandez-interdiction-sifflet-passage-niveau-public>

2.2.5 Le mur conceptuel

En s'avançant un peu plus à l'intérieur de l'espace de la galerie, à la droite de l'entrée se trouve l'élément de l'installation suivant : le mur conceptuel, qui occupe l'entièreté d'un mur au centre de l'espace.

CONTEXTE : La description de ce dispositif est complexe, puisqu'il offre différents niveaux de lecture et de récits. Il s'agit d'une carte conceptuelle géante qui donne accès à une compréhension en profondeur de la structure, des modes de fonctionnement et de l'évolution des investigations menées par le laboratoire Sonoquête. Réelle systémique du projet, les images et les éléments graphiques qui composent cet assemblage invitent à une lecture plus analytique. D'abord, sur le plan de la forme, les choix graphiques des types de lettrages, imprimés ou manuscrits, puis des codes visuels, par dimensions ou par couleurs, supposent une hiérarchie entre les différents énoncés, qui pourtant s'entremêlent et s'entrecroisent. La complexité du mur conceptuel exprime la complexité du travail effectué sur le terrain élargi (public et artistique). C'est par souci d'accessibilité que j'ai d'ailleurs pensé illustrer les rouages et ramifications de l'ensemble du projet sur un mur de la galerie. Les personnes ayant participé aux différentes activités y sont présentes, tout comme l'identification des dispositifs constituant l'installation. À défaut de cartel, c'est le seul endroit où il est possible de lire leurs titres respectifs. Le public, étranger au lieu et au projet, peut faire sa propre enquête en reliant les données du mur conceptuel et les autres indices présents dans les différents dispositifs de l'exposition.

Figure 2.10 Le mur conceptuel des *Empreintes sonore du Vieux-Saint-Jean*. Photo : M. Babin

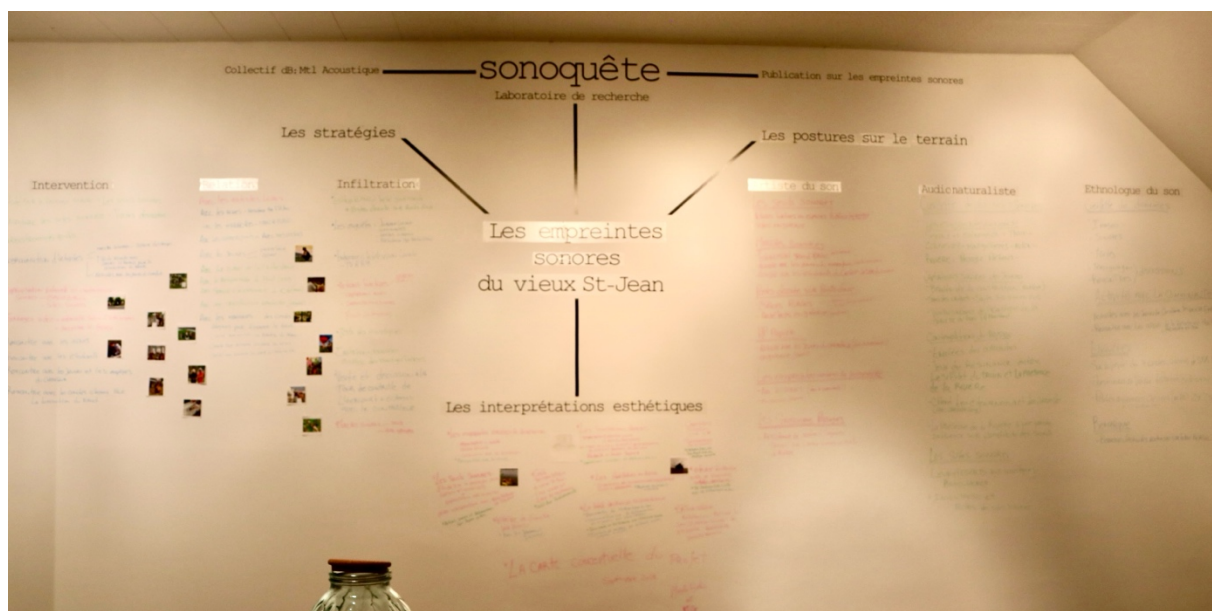


Figure 2.11 Schéma du mur conceptuel

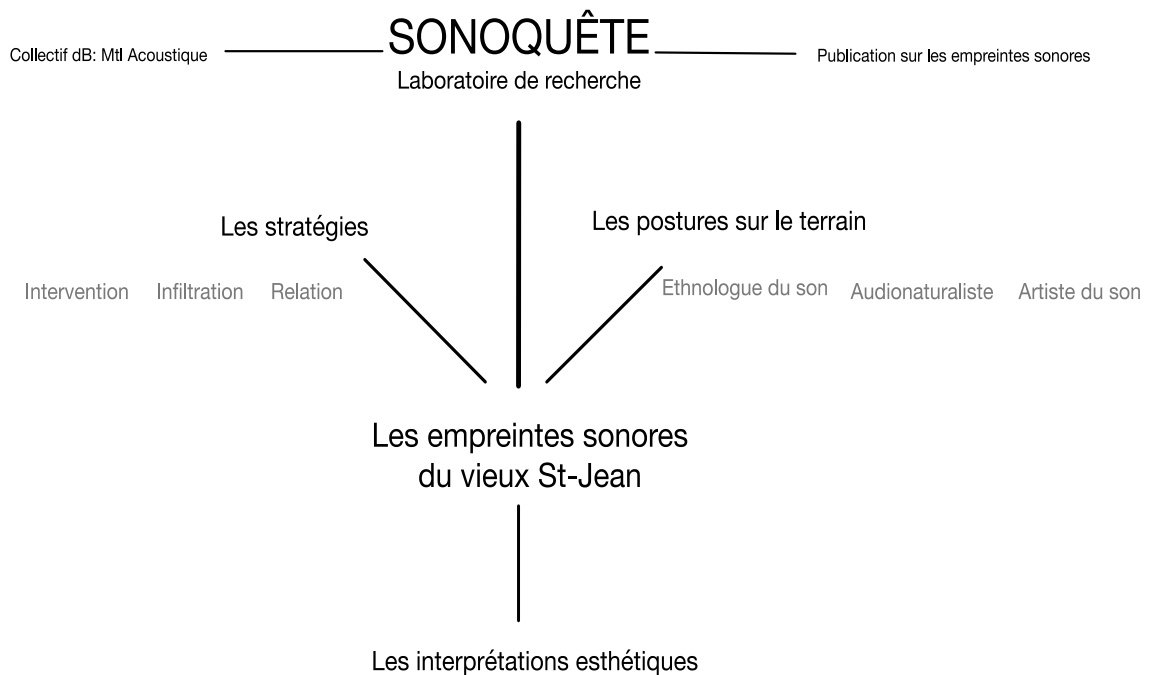
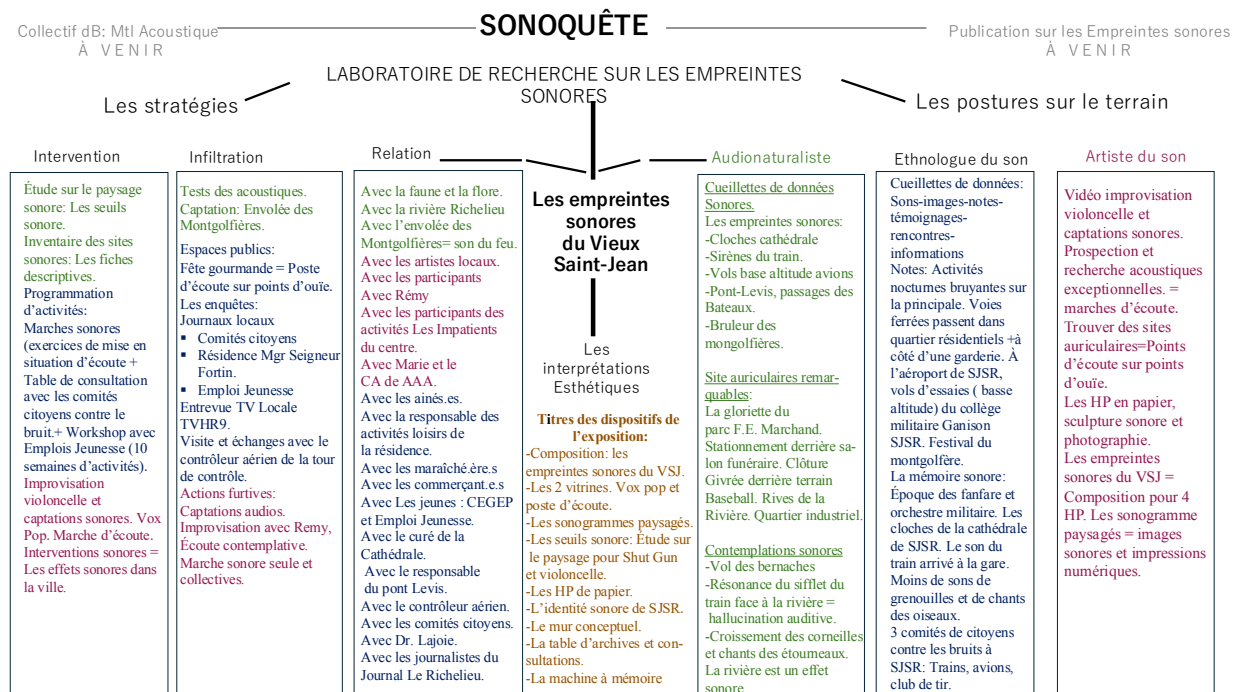


Figure 2.12 Liste des éléments du mur conceptuel



TECHNICITÉ : Le mur conceptuel est un élément visuel de grande dimension (trois mètres de hauteur sur quatre mètres en largeur). Il occupe l'entièreté du mur à droite de l'entrée. Les grands titres et les sous-titres de ce schéma structurel sont reproduits avec du lettrage noir autocollant alors que l'ensemble des informations est transcrit à la main suivant un code de trois couleurs. Le découpage indique d'abord en grand titre le nom du laboratoire SONOQUÊTE au centre en haut, puis en dessous, toujours au centre, le titre du projet : *LES EMPREINTES SONORES DU VIEUX-SAINT-JEAN*. En suivant la logique de la carte heuristique en partant du centre, les sous-titres de plus petite taille sont inscrits à gauche, à droite et en bas. Les sous-titres répondent à trois questions : premièrement, à gauche, l'énoncé « Les stratégies » répond à « Comment ? ». Il s'agit de regrouper des actions qui ont été expérimentées sur le terrain durant le séjour en résidence. Comme indiqué au chapitre 1 dans le tableau synthèse des étapes de la résidence création (tableau 1.2), les actions sont divisées en trois catégories de fonctionnement : par intervention, par infiltration et en relation. Le sous-titre de droite correspond à la deuxième question : « Qui ? ». Subdivisés en trois colonnes pour chacune des trois postures, les énoncés transcrits en couleurs différentes – en rouge pour l'artiste du son, en vert pour l'audionaturaliste et en bleu pour l'ethnologue du son – correspondent au type de données recueillies lors des actions menées sur le terrain. Le dernier sous-titre de la structure positionné en bas du grand titre du projet, « Les interprétations esthétiques », correspond à la question « Quoi ? ». C'est dans cet espace sur le mur conceptuel, et uniquement là, qu'est identifié par un titre chacun des dispositifs présents dans l'exposition. L'espace tout en haut, de chaque côté du titre « Sonoquête », est réservé aux futures activités du laboratoire de recherche. Elles correspondent à deux projets envisagés à cette époque, soit celui d'une publication sur les empreintes sonores et celui du collectif dB (membre actif du laboratoire Sonoquête), Mtl Acoustique, dont il sera question au chapitre 4.

2.2.6 Les sonogrammes paysagés

Le dispositif suivant consiste en un travail visuel qui se décline en trois impressions numériques de dimensions variables, installées sur différents murs de la galerie. Je reprends ici des travaux qui ont été réalisés préalablement lors d'une résidence de recherche et création au Centre Sagamie à Alma, centre d'artistes dédié aux arts d'impression. Les matériaux de cette recherche en parallèle avec les trois impressions numériques présentées constituent une partie des archives et artefacts de mon projet de résidence à AAA. Sur le thème de l'empreinte sonore, l'œuvre *Les sonogrammes paysagés* propose une interprétation visuelle qui implique un procédé provenant de l'édition et du montage audio numérique. Au sein du laboratoire Sonoquête, c'est l'artiste du

son qui explore, expérimente et découvre une nouvelle matérialité, une graphie esthétique et expérimentale du son.

L'ethnographie [...] est la possibilité que nous avons aujourd'hui, en faisant varier les rapports que nous entretenons avec les autres, à créer des graphies multiples : la calligraphie, la photographie, la cinématographie, la vidéographie, la muséographie, la scénographie, la chorégraphie. (Laplantine, 2018, p. 27)

Je me permets d'ajouter à cette citation énumérative de Laplantine, la « sonographie ». Ce qui attire mon attention ici est l'idée de frottement entre les disciplines et champs de recherche qui fait évoluer et surgir des formes possibles d'écriture sur le terrain de la pratique comme sur celui de la recherche.

Je m'attarderai au suffixe lexical *-graphie* afin de présenter *Les sonogrammes paysagés*.

GRAPHIE, subst. fém.

Étymol. et Hist. 1762 subst. fém. comme élém. de compos. « description » (Ac.); 1877 « manière d'écrire un mot » (ds Littré Suppl.); 1878 « système d'écriture » (Lar. 19e Suppl.). (CNRTL, 2012d)

Laplantine fait référence à la création de « systèmes d'écriture » liés, selon son énumération, à des disciplines artistiques. Qu'en est-il du son ? Comment penser une « graphie » du sonore sans la confondre avec l'écriture de la musique connue en Occident depuis le X^e siècle par l'évolution de la solmisation, le système précédant le solfège. Comme artiste sonore, cette question m'habite depuis longtemps et fait une jonction entre certains aspects de ma pratique qui évolue tant dans le champ des musiques dites « nouvelles » que dans celui qui aborde la plasticité du son.

CONTEXTE : Au printemps 2018, j'étais en résidence dans la ville d'Alma, au Centre Sagamie. L'intention soutenue dans ce projet était de revisiter la dichotomie du visuel/auditif en explorant l'analogie « impression et empreinte ». Les séjours en résidence de création à Sagamie sont courts et intensifs. Le travail est axé sur l'exploration en laboratoire, en compagnie des artistes-techniciens et techniciennes du Centre. Lors de ce séjour, j'ai donc utilisé des images et des enregistrements sonores que j'avais effectués préalablement à Saint-Jean-sur-Richelieu au moment de ma première visite de prospection. L'idée de combiner les deux productions me semblait des plus pertinentes, puisque ce travail visuel s'inscrit également dans une recherche

sur l’empreinte sonore, dans sa matérialité, et dont les premiers résultats se retrouvent dans l’installation *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018).

TECHNICITÉ : La description technique du triptyque *Les sonogrammes paysagés* est complexe. À un vocabulaire spécialisé qui tente de préciser l’outillage numérique, il faut ajouter les imprécisions d’une méthode qui s’est révélée, comme toute recherche empirique, à coups de hasards, par essais et erreurs.

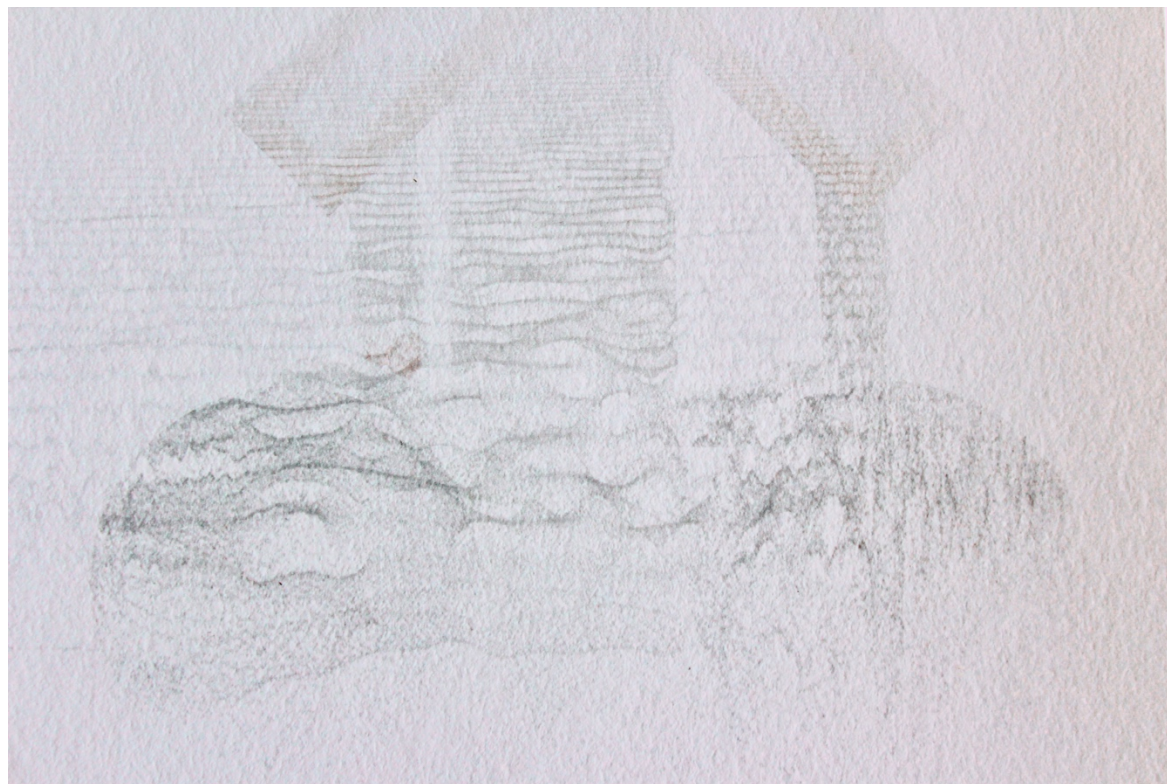
Afin de faciliter la compréhension du procédé, il semble important d’apporter ici quelques définitions, d’abord ce qu’est un sonogramme :

sonogramme, subst. masc., acoust., sc., méd. Courbe graphique obtenue à l’aide du sonographe (d’apr. Méd. Biol. T. 3 1972).

[...]

sonographe, subst. masc. 1. Acoust., sc. Appareil qui transforme les sons en signes lumineux enregistrés sous forme de sonogramme par la méthode oscillographique. (CNRTL, 2012g)

Figure 2.13 *Les sonogrammes paysagés* (2018), détail. Photo : M. Babin



En résumé, le diagramme d'un sonogramme représente trois paramètres : le temps, la fréquence et l'amplitude du son.

Pour réaliser, les impressions numériques, j'ai utilisé deux types de supports : d'abord celui de l'image, en photographiant la correspondance visuelle des sources sonores de certaines « empreintes » présentes dans l'espace public, par exemple le clocher de la cathédrale, l'enseigne de signalisation du passage à niveau du train, le pont-levis, le système de carburant lors de l'envolée d'une montgolfière, etc.; puis un enregistrement audio de chacun de ces « évènements » sonores. Il s'agit donc de deux types de capture qui génèrent deux types de données numériques, .JPEG pour la photographie et .WAV pour l'audio (WAVE form audio format). C'est à partir du logiciel de montage audio FLStudio et de son analyseur spectral que j'ai fait apparaître l'image du son, le sonogramme (la forme .WAV), et c'est avec le logiciel Photoshop que j'ai modifié l'apparence spectrale du son (la bande lumineuse). Par un jeu de superpositions et d'altérations des nuances et des tonalités de couleurs de la photographie et des formes du spectre sonore, une nouvelle image se révèle. Elle prend alors l'apparence d'une aquarelle aux teintes pastel dans laquelle certains éléments de la photographie d'origine (le sujet photographié) transparaissent à travers la forme spectrale de l'enregistrement audio, quasi effacée. C'est le sujet photographié qui devient l'image spectrale du son. Finalement, *Les sonogramme paysagés* produisent des empreintes sonores picturales à partir de leurs graphes sonores. Pour ce travail exploratoire, je me suis concentrée uniquement sur le rapport à l'image. Dans ce sens, sur le plan conceptuel, le triptyque *Les sonogrammes paysagés* est une interprétation esthétique de la composition sonore diffusée en boucle dans l'espace et décrite au point 2.2.3 de ce chapitre.

En suivant le parcours de l'exposition, les deux prochains dispositifs qui seront décrits se trouvent au fond de la galerie, dans la deuxième partie, séparée par un léger dénivellement. Cet espace en retrait est propice à l'attention plus soutenue que demandent la consultation des artefacts sur la table d'archives et de documentation et le visionnement de l'œuvre vidéographique qui se trouve en face de la table, derrière un rideau noir.

Figure 2.14 Image d'un passage à niveau ayant servi à réaliser le sonogramme paysagé reproduit à la page précédente. Photo : M. Babin



2.2.7 La table d'archives et de documentation

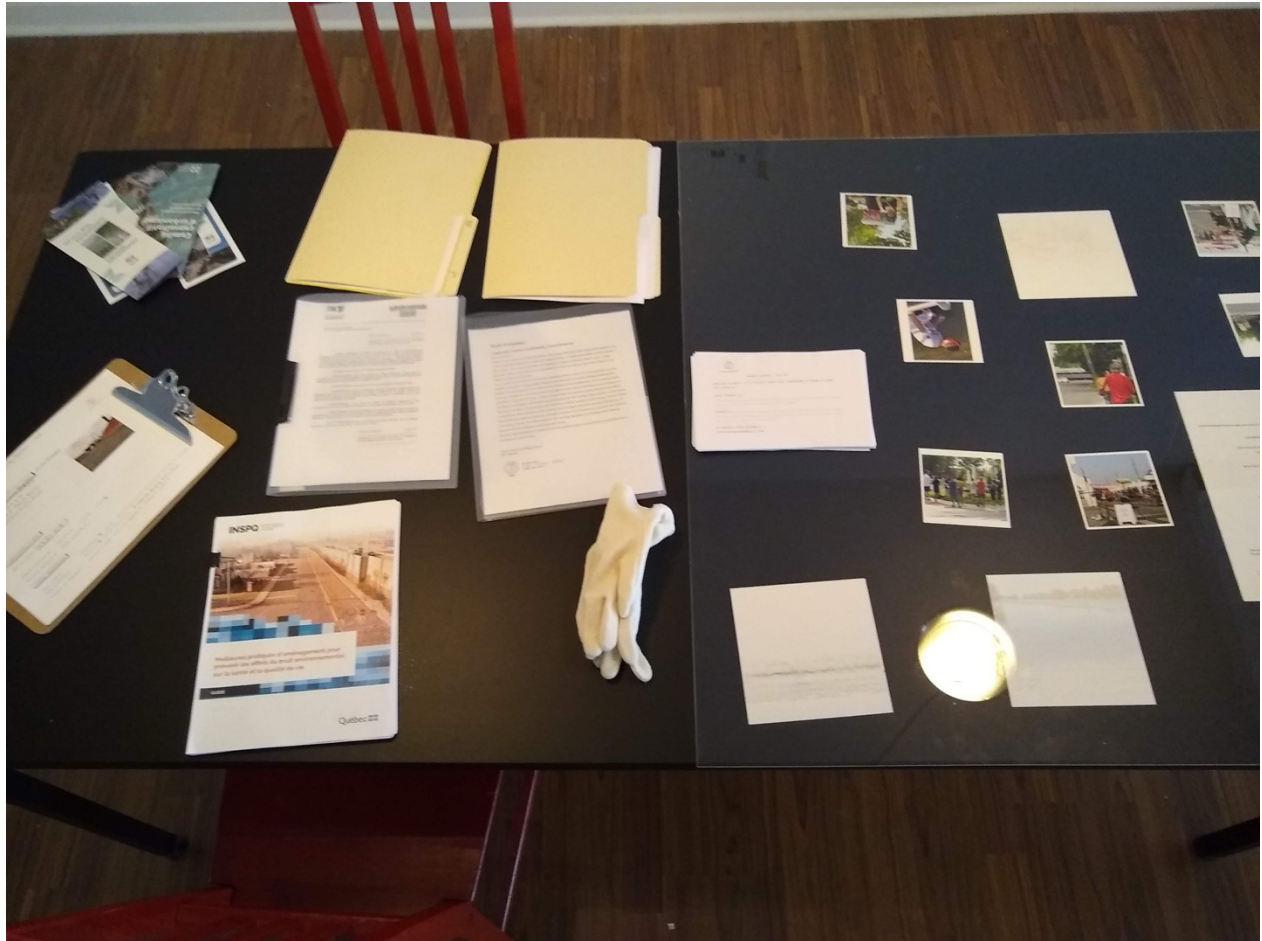
En descendant quelques marches, on se retrouve dans la partie arrière de l'espace de la galerie. Une table est installée tout près du mur de droite et fait face à l'impression de la carte géographique du quartier qui y est accrochée. Cette table d'archives et de documentation est un dispositif qui met en espace les archives du projet. Elle est accompagnée de deux chaises et de deux lampes suspendues. Sur la table il est possible de consulter une panoplie de documents, dont quelques images sous vitre. Une pile d'exemplaires du sondage vox pop est disposée dans un des coins ainsi que quelques crayons.

Figure 2.15 La table d'archives et de documentation. Photo : M. Babin



CONTEXTE : L'œuvre *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) est une recherche tentaculaire qui s'est réalisée dans l'espace public et dont certains liens et liants se constituent et se prolongent à l'intérieur de la salle d'exposition. À travers la présentation des éléments étalés sur la table se dessinent les traces d'une rencontre multiforme entre l'artistique, le social et le politique.

Figure 2.16 Vue du dessus de la table d'archives et de documentation. Photo : M. Babin



Les documents disponibles donnent accès à certains outils de communication du laboratoire Sonoquête, à des documents de référence liés à l'origine du projet et à des éléments méthodiques rattachés au fonctionnement du laboratoire). Le public peut ainsi manipuler et consulter une panoplie de documents d'archives, d'artefact et d'images et approfondir sa compréhension du projet. Ce matériel de consultation se décline en quatre catégories de documentation. La première est du type « photos souvenirs » et relate les actions et les rencontres qui ont eu lieu sur le terrain. Il s'agit d'un ensemble d'images reprenant le format Polaroid regroupées sous une vitre. Le

second type de documents, identifiés par le logo du laboratoire Sonoquête, est de nature fonctionnelle. Il s'agit d'outils communicationnels tels que le carton d'invitation pour le vernissage (voir Annexe G), les invitations et publicités pour participer à certaines activités, les coupures de journaux des petites annonces que Sonoquête a publiées dans les journaux locaux afin de solliciter des participants et participantes au vox pop . Dans cette catégorie de documentation, on retrouve également certains outils de mesure telle que les fiches SIPAR²⁴ (voir fig. 4.1) des lieux répertoriés, des exemplaires du sondage vox pop remplis et d'autres vierges à remplir sur place. Le troisième type de documentation regroupe du matériel d'ordre informatif ainsi que des publications officielles gouvernementales, municipales et journalistiques telles que des articles de presse relatant les manifestations et actions locales menées par différents regroupements citoyens contre le bruit, un exemplaire de la réglementation municipale sur le bruit et un guide intitulé *Meilleures pratiques d'aménagement pour prévenir les effets de bruit environnemental sur la santé et la qualité de vie* (Martin et Gauthier, 2018), produit par l'Institut national de santé publique du Québec. Ce guide publié en septembre 2018 arrive en primeur sur la table de documentation de l'installation quelques jours avant l'ouverture de l'exposition alors qu'il venait tout juste de sortir de l'imprimerie. La quatrième catégorie de documents regroupe des fascicules touristiques publiés par le Parc naturel régional du Haut-Jura, matériel rapporté d'un voyage fondateur en France réalisé quelques années auparavant et qui est à l'origine de cette recherche-crédation (voir Annexe H). Ces fascicules touristiques font la promotion des paysages sonores des montagnes du Haut-Jura. Ils vantent le charme pittoresque de sites sonores uniques et valorisent un réel tourisme sonore lié à des activités culturelles où l'écoute collective des phénomènes acoustiques naturels est un attrait particulier. Ces informations situent le projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) au sein d'une investigation plus vaste du laboratoire Sonoquête prenant racine dans le temps et sur un autre continent. Il sera question de ce projet précurseur réalisé dans la région du le Haut-Jura dans le chapitre 4 de la thèse.

TECHNICITÉ : Le dispositif de la table de documentation se présente avec un éclairage d'appoint pensé spécifiquement pour éclairer à la fois le dessus de la table et la carte géographique du quartier accrochée sur le mur en face de la table. Cette carte est un second exemplaire de la carte présentée dans l'installation de la vitrine de droite (2.2.1). Cette fois plus accessible, la carte permet de suivre l'enquête du laboratoire et de localiser les sites investigués, identifiés par une punaise portant le grand S du logo de Sonoquête. Autour de la table, deux chaises invitent à

²⁴ Les fiches SIPAR seront abordées au point 4.1.4)

s'asseoir et à prendre le temps de consulter les éléments présents. Sur la table, des gants de tissu sont mis à la disposition du public pour la manipulation du matériel présenté. Comme un collage de souvenirs, une dizaine d'images sont regroupées sous une vitre fixée à la table. Ces images montrent plusieurs participants et participantes en action lors des activités telles que les marches sonores.

La table d'archives et de documentation remplit quatre fonctions. Certaines de ses composantes relatent les actions et interventions artistiques menées sur le terrain, tandis que d'autres informent le public sur la présence dans le quartier de sites sonores et de points d'ouïe remarquables. D'autres documents permettent un partage des connaissances concernant la réglementation sur le bruit et les aménagements possibles pour prévenir le bruit environnemental. Enfin, à travers des archives médiatiques ainsi que sur certains sondages vox pop remplis par les résidents et résidentes, une certaine critique de la gestion politique du bruit environnemental sur la qualité de vie des citoyens et citoyennes indique qu'une tension sociale était bien présente dans la ville au moment où le projet a été réalisé.

2.2.8 *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle. Avec Rémy Bélanger de Beauport*²⁵

Situé de biais à la table de documentation, tout au fond de l'espace de la galerie, se trouve un dispositif vidéographique. Il se compose d'un écran mural de 50 x 90 centimètres, de deux paires d'écouteurs accrochées de chaque côté de l'écran et de deux chaises qui font face au dispositif visuel. Un épais rideau noir installé à quatre pieds du plafond descend jusqu'au plancher et isole ainsi le dispositif du reste de la galerie. Sur le plan formel, l'œuvre vidéographique, qui est d'une durée de 22 minutes 42 secondes, se veut une compilation de sept pièces sonores réalisées selon deux procédés distincts dont l'un est appliqué et repris pour cinq pièces. Elle met en scène deux protagonistes : un violoncelliste et une preneuse de son qui interviennent sur des sites spécifiques dans le quartier du Vieux-Saint-Jean (voir fig 2.17 plus bas ainsi que les photos à l'Annexe D). Lui, assis sur une chaise, improvise avec son instrument et avec les manifestations sonores et naturelles qui surviennent dans l'instant sur le site. Elle, équipée d'un dispositif d'enregistrement pour les prises de son en extérieur ainsi que d'un casque d'écoute sur les oreilles, enregistre le jeu du musicien et les éléments qui composent l'environnement où se déroule l'action. Parfois le

²⁵ Rémy Bélanger de Beauport est un artiste et violoncelliste qui évolue sur la scène de la musique improvisée. Il est membre de l'Ensemble Supermusique.

microphone pointe sur les mains du musicien, les cordes ou la caisse de résonance de l'instrument, parfois il s'en éloigne et pointe dans une direction opposée ou vers un autre élément sonore présent dans le paysage. Le second procédé vidéographique qui est utilisé dans cette œuvre concerne la première et la dernière des sept pièces de la compilation. Ces deux propositions sont uniquement centrées sur le son. Il s'agit d'un écran noir avec, comme seul élément visuel, une ligne descriptive en petits caractères au bas de l'écran. Un lettrage blanc sur fond noir indique, outre la date, l'heure et les coordonnées géographiques du site, le nom technique du microphone ainsi que celui du violoncelle et son année de fabrication. Pour l'ouverture et la fermeture de l'œuvre vidéographique, il n'y a rien à voir, tout se passe dans les écouteurs.

CONTEXTE : Se situant entre l'archive et la performance vidéographique, l'œuvre *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle* prend comme ancrage l'expérience des seuils sonores pour aborder certains concepts liés à l'art sonore, à l'attention et à l'écoute. Tout d'abord, je me pencherai sur cette idée de l'expérience des seuils sonores développée par Thierry Davila (2010) dans le texte « Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil », tiré de l'ouvrage *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Ce texte porte sur certaines des œuvres de l'artiste Max Neuhaus, précurseur de l'art sonore, réalisées principalement à New York, dans le tissu urbain, entre 1966 et 1977. Dans son texte, Davila (2010) explique ce que serait l'expérience de seuils sonores selon les procédés mis en place par l'artiste :

L'imperceptibilité sonore construite à partir de changements d'échelle, à partir de variations d'intensité, et qui conduit à une conversion de l'écoute est une invention d'expériences à comprendre comme une invention d'expériences de seuils. [...] Il y a d'abord l'idée qu'un seuil ne divise ni ne délimite absolument deux régions de l'espace, deux régions de l'expérience : il est du côté de la variation, de l'inflexion, et non du côté de la séparation marquée. Construire un seuil c'est donc construire une zone, un espace de modulation tout comme pour Neuhaus construire un son c'est construire un lieu (place) traversé de nuances. (p. 229-230)

Travailler avec les seuils sonores, c'est porter son attention sur les degrés d'apparition et de disparition des événements sonores. C'est également « entrer » dans les strates possibles de la perception directionnelle, comme entre les distances – premier plan, second plan et le très lointain –, ou encore être attentif aux sons mobiles et à ceux qui sont fixes. Expérimenter avec les seuils sonores, c'est faire sonner des espaces de réverbération dans la ville, c'est être attentif aux matériaux et aux effets acoustiques des différentes architectures. Dans l'œuvre, les seuils sonores

sont amplifiés et même « joués ». L'instrument de l'audionaturaliste, preneuse de son, est un micro hyper directionnel; il capte et fait entendre les phénomènes sonores visés et également les seuils de passage entre ces sources. En pointant le micro sur une source (le violoncelle, la rivière, un grillon), ce sont aussi les entre-espaces, les interstices entre les apparitions et disparitions de ces sources que la captation fait entendre. Le rayon de captation de l'instrument dans ses déplacements offre une percée par points (d'ouïe) du panorama. L'audionaturaliste joue ici un peu le rôle d'une cheffe d'orchestre en improvisant avec les matières, paysages sonores et violoncelle. L'œuvre vidéographique met ainsi en scène son écoute créative dans l'instant du geste de captation entre les paysages sonores visités et les improvisations musicales de Rémy Bélanger de Beauport.

Journal de pratiques, 18 août 2018

Aujourd'hui nous avons enregistré au bord de la rivière, à partir d'une petite berge de cailloux, nous avons presque les pieds dans l'eau. L'environnement était très chargé des sons de la rivière, mais en balayant doucement le lieu avec mon micro j'ai perçu, le chant d'un grillon. Je m'en suis approché et s'en est suivi une improvisation faite de solos de grillon, du jeu du violoncelle et des bruissements de la rivière. L'écoute créative et aux aguets, j'ai compris par son jeu que Rémy suivait mes mouvements et les changements de points sonores, c'était génial. Ce moment de création spontanée restera gravé dans ma mémoire c'est certain.

Pour ce qui est des autres concepts et approches à l'œuvre dans cette proposition vidéographique, je mentionnerai ici une certaine correspondance avec le concept de site spécifique (*site-specific art*²⁶), tel que Suzanne Lacy en explique l'origine et le développement dans le livre *Mapping the terrain: New genre public art* (1995), c'est-à-dire l'art dans l'espace public (qui se différencie de l'art public), un art qui prend place dans un espace public choisi spécifiquement pour ses qualités physiques et visuelles. La filiation que j'établis avec cette définition s'attache aux qualités sonores de l'environnement. Je pourrai ainsi parler de « *site-specific* » sonore comme étant des lieux dans l'environnement qui sont expérimentés et désignés comme des « points d'ouïe » (Tête, 1990), offrant l'écoute de l'acoustique ou d'un phénomène sonore spécifique à ce lieu. Ou encore comme des sites sonores exceptionnels qui, selon l'artiste et chercheur Élie Tête (1990), offrent, au même titre que le belvédère, une écoute englobante sur l'ensemble d'un paysage sonore. Pour le laboratoire Sonoquête, les appellations « point d'ouïe » et « site sonore exceptionnel », telles que définies au chapitre 4 (4.1.4) sont les termes qui

²⁶ « *Site-specific art, as such art in public places began to be called, was commissioned and designed for a particular space, taking into account the physical and visual qualities of the site.* » (Lacy, 1995, p. 23)

désignent cette relation spécifique au site. Ainsi, l'œuvre *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle* (2018) montre et fait entendre deux types de sites sonores identifiés sur le terrain. Il y a l'étude sur le paysage où l'attention est portée sur les nuances et les manifestations sonores dans chacun des sites spécifiques : le brouhaha de la place du marché public, les remous du courant de la rivière Richelieu, le bourdonnement devant une cage à haute tension électrique, l'écho du passage d'un train entendu à partir d'un stationnement industriel et l'agitation de la rue Richelieu en début de soirée. Puis il y a les deux sites sonores exceptionnels pour leurs qualités acoustiques particulièrement réverbérantes, c'est-à-dire la scène de la gloriette du parc Félix-Gabriel-Marchand et l'espace d'un stationnement situé entre deux édifices de brique (voir photos à l'Annexe A). Dans l'œuvre, il s'agit des deux séquences noires. Tout se passe dans le casque d'écoute. Non seulement ces sites font-ils partie de l'œuvre vidéographique, mais ils sont également évoqués dans d'autres dispositifs de l'exposition. Ils sont répertoriés et font partie ainsi des archives de l'enquête sur le territoire.

Composée d'une série d'actions se déroulant dans le centre-ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, l'œuvre vidéographique engage également une réflexion sur l'approche « furtive » souvent évoquée pour qualifier ce type d'action dans l'espace public, c'est-à-dire lorsque celle-ci ne convoque pas de public. Cette suite de pièces sonores performées devant la caméra montre toujours la même action, soit un violoncelliste improvisant une pièce et une preneuse de son enregistrant, mais l'action semble être en marge des contextes où se déroulent les scènes, car seul le paysage est pris en considération. Le caractère furtif ou clandestin de l'action fait partie du « scénario » vidéographique. Pourtant, entre les moments de tournage, hors caméra, il y a eu des interactions avec des passants ou passantes et des commerçants ou commerçantes avides de savoir en quoi consistait la mise en scène. Telle une tactique de rapprochement, ces actions dans l'espace public ont permis une autre forme de médiation sur le laboratoire Sonoquête, sur son occupation de l'espace de la galerie et sur les activités auxquelles le public était convié à participer. Ce sont d'ailleurs des moments clés où quelques exemplaires du sondage vox pop ont été distribués et remplis. Finalement, *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle* se révèle être une œuvre au seuil de différentes approches et procédés : des actions dans l'espace public faites de performances furtives ouvrant sur une médiation de type relationnelle sur le terrain dont l'objet est une œuvre vidéographique qui met en scène le paysage sonore des sites spécifiques que sont ces points d'ouïe.

Figure 2.17 *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle*, avec Rémy Bélanger de Beauport. Prise de son en bordure de la rivière Richelieu. Photo : anonyme



TECHNICITÉ : Pour cette réalisation vidéographique, le son a été enregistré parallèlement à l'image en mode synchro, c'est-à-dire en même temps que l'image, mais à partir de micros externes, ceux de la preneuse de son. Deux types de microphones ont été utilisés pour réaliser les différentes scènes. Pour les cinq scènes d'étude sur le paysage, il s'agit d'un microphone

unidirectionnel hypercardioïde, le Rode NTG-2 de type Shotgun ou micro-canon²⁷. Ce type de micro « permet d'enregistrer des sources éloignées ou d'isoler des sources dans un milieu bruyant » (Poissant, 1997, p. 215). Le microphone « Shotgun » capte les sons de manière précise et focale, le canon du micro visant littéralement la source. Le second microphone utilisé pour les enregistrements sur les sites sonores exceptionnels est un microphone de type hypercardioïde de haute qualité, le Neumann Km185. Ce type de micro est « destiné à enregistrer les sons venant de toutes les directions (360 degrés). Idéal pour capter les sons ambiants ou les bruits d'une foule, surtout quand l'utilisateur se trouve au milieu de l'action » (Poissant, 1997, p. 215). Pour ces scènes, le microphone est installé sur un pied fixe, il est situé sur le point d'écoute privilégié (*sweet spot*²⁸) de l'espace, là où la clarté des sons du violoncelle et l'ampleur des effets de réverbération sont idéales. Ces enregistrements révèlent la qualité exceptionnelle de ces acoustiques au point où durant leur écoute on oublie qu'ils sont réalisés en extérieur, dans l'espace public (un stationnement du centre-ville et la gloriette d'un parc).

2.2.9 Les haut-parleurs de papier

L'ethnographie suppose une attention à des interactions ordinaires et banales qui sont à la limite du visible [...] Elle consiste dans l'observation et la description la plus précise possible des détails en apparence anodins. C'est une attention au petit et un souci du précis qui réintègre le sensible dans la connaissance. (Laplantine, 2018, p. 18)

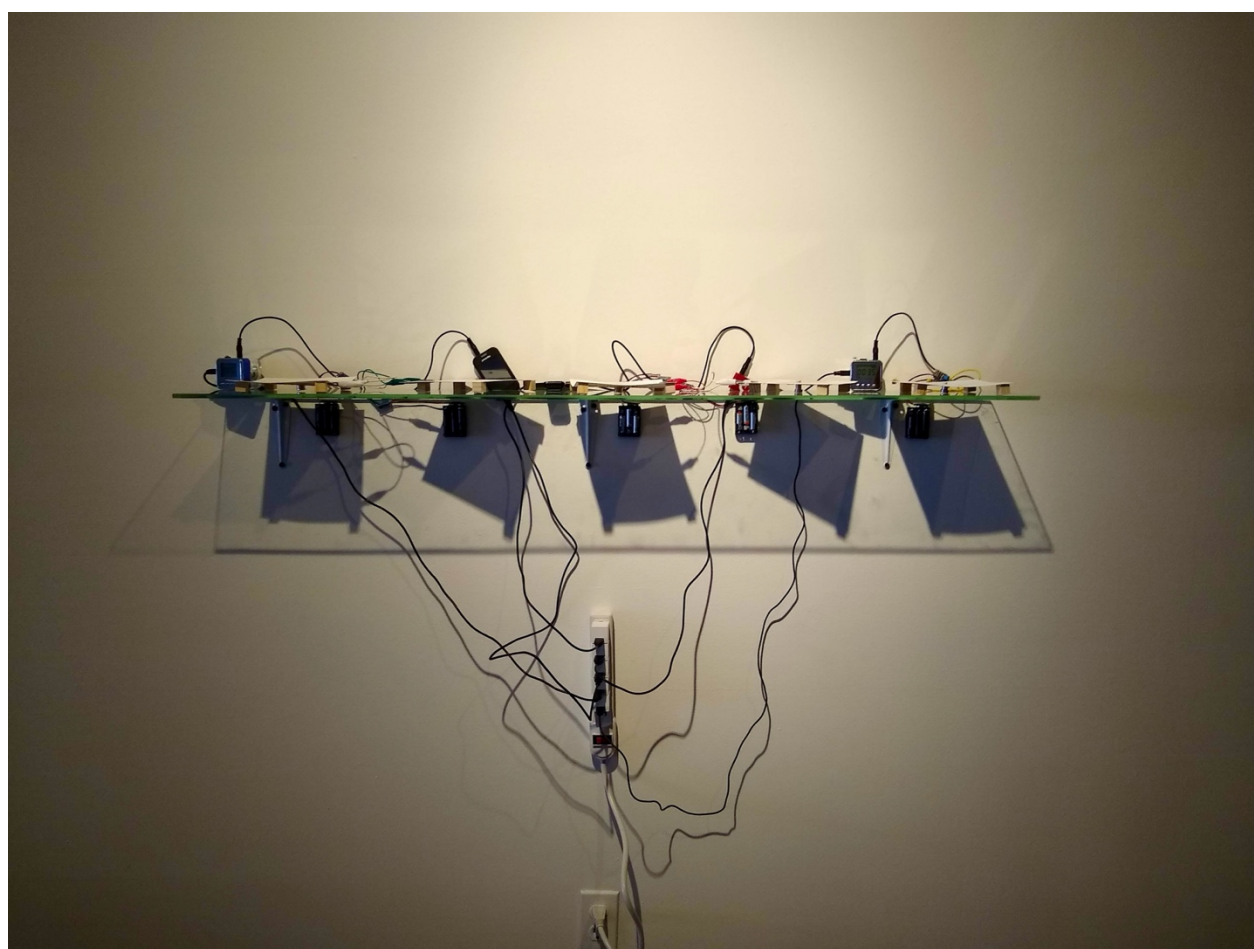
Le dispositif suivant se trouve sur le même niveau de plancher, face à la table des archives et juste devant le rideau noir qui isole l'œuvre vidéographique. D'allure minimaliste et fragile, le dispositif des haut-parleurs de papier est composé d'une mince tablette de verre installée au mur sur laquelle se trouve un agencement de cinq images reliées chacune à un circuit électronique fait de fils électriques, de batteries et de cinq petits lecteurs MP3 tous disparates (fig. 2.19 et 2.20). Les différentes images ont été imprimées sur un papier cartonné de forme carrée de

²⁷ « Directivité des microphones "Canon" Leur corps relativement long (50 cm et plus) est constitué d'un tube à interférences placé devant la capsule. Ce dispositif particulier fait que les ondes captées dans l'axe du micro arrivent en phase, alors que les ondes latérales s'annulent par opposition de phase à l'intérieur du tube à interférences. Ce microphone est de ce fait hautement directif. On l'utilisera principalement en extérieur (en visant la source comme avec un fusil) pour capter des sons éloignés en réduisant les sons parasites. Prise de son de reportage. » (Burger, 2008, p. 66)

²⁸ « *In the audio world, the "sweet spot" can refer to 2 different things: 1. The exact position between two speakers or more that allows to fully experience the reproduction of the spatial image – the way it was intended to by the engineer or the mixer. [...] 2. the most optimized position for a microphone in correlation to its targeted sound source.* » (« The sweet spot », 2016)

12 x 12 centimètres. Ces impressions ont été réalisées selon le procédé décrit au point 2.2.6. Il s'agit donc d'une suite de sonogrammes paysagés (voir Annexe F). Complètement transparente, la mince tablette de verre où sont agencés les circuits invite à se pencher, à suivre des yeux les fils et à porter le regard sous les images. Collée à l'endos de chacune d'elles se trouve une spirale en fils de cuivre dont les extrémités les relient à leur circuit respectif (fig. 2.21). Comme les images, les spirales sont variées et montrent un ouvrage différent. En s'approchant au plus près de l'installation et en tendant l'oreille au-dessus de l'une ou l'autre des images, il est possible d'entendre un son très ténu, aux limites de l'audible.

Figure 2.18 Les haut-parleurs de papier. Photo : M. Babin



CONTEXTE : C'est l'ethnologue du son qui a mené la réalisation de ce dispositif. Les haut-parleurs de papier ont été réalisés dans le cadre des activités d'introduction à l'art sonore que le laboratoire Sonoquête a offertes à un groupe de sept jeunes participant au programme Espace Sésame²⁹ du Carrefour jeunesse-emploi³⁰.

Chaque semaine, le point de rencontre était donné dans l'espace de la galerie AAA. La première partie des ateliers a eu lieu à l'extérieur afin d'effectuer une série de collectes des matières qui allaient être utilisées pour la production finale (voir photos à l'Annexe E). La thématique de l'empreinte sonore a été abordée à partir des investigations du laboratoire Sonoquête et en suivant certains circuits de marche sonore déjà prospectés. Puis, les jeunes ont été invité·e·s à leur tour à concevoir et à présenter de nouveaux circuits de marche à partir de leurs coups de cœur sonores dans la ville. S'est ensuivie une réelle enquête sur le terrain sur la piste des empreintes sonores de chacun et chacune. Cette activité de collecte s'est réalisée en plusieurs étapes. D'abord un safari photo pour lequel chaque participant ou participante a pu utiliser son cellulaire pour prendre des images. Puis une seconde sortie pour une chasse aux sons, pour laquelle le laboratoire Sonoquête a fourni des enregistreurs numériques et des casques d'écoute à chaque jeune. Le partage, les échanges et l'écoute collective ont ensuite permis à chacun et chacune de faire des choix sur le son et l'image qui serviraient de support pour la réalisation de son haut-parleur de papier.

La suite des rencontres s'est déroulée dans l'espace de la galerie, au cœur du laboratoire Sonoquête. Un animateur spécialisé accompagnait le groupe de jeunes durant les cinq semaines de l'atelier. Les rencontres d'une durée d'une heure avaient comme objectifs d'initier les jeunes à l'art sonore tout en les invitant à expérimenter différentes approches de création. Les jeunes ont entre autres été initié·e·s à l'histoire passée et actuelle de l'art sonore environnemental. Ils et elles ont fait des excursions créatives dans la ville, des marches sonores, des photographies, des enregistrements audios, des ateliers de bricolage électronique et des séances d'écoute collective où ils et elles ont été invité·e·s à partager sur leurs collectes et celles des autres. Le laboratoire

²⁹ Pour en savoir plus sur ce programme d'aide pour les jeunes des comtés Iberville/Saint-Jean : <https://cje-isj.com/espace-sesame/>

³⁰ La mission du Carrefour jeunesse-emploi comtés Iberville/Saint-Jean est d'aider les jeunes adultes de 16 à 35 ans dans le but d'améliorer leurs conditions de vie en les accompagnant dans leur cheminement vers l'emploi, vers un retour aux études ou vers le démarrage d'une entreprise. Il est pour les jeunes adultes un lieu d'accueil, d'aide et de valorisation dans leur démarche. Voir <https://cje-isj.com/mission-et-territoires-desservis/>

Sonoquête a mis en place ces ateliers pour créer avec les jeunes un espace d'écoute, de découvertes et de réalisations personnelles et collectives. Au bout de ces cinq semaines, la finalité artistique comportait la fabrication d'un haut-parleur de papier personnalisé fonctionnant à partir d'un circuit électronique qui devait constituer un des dispositifs de l'exposition. Pour les jeunes, la participation aux ateliers demandait un engagement et une assiduité certaine. Les défis étaient nombreux et abordaient des enjeux de l'art actuel et de l'art sonore parfois difficiles à saisir. L'atelier de bricolage électronique a été particulièrement laborieux, car il demandait de la patience, de la minutie et de l'écoute pour bien suivre le plan de fabrication. Le découragement était palpable quand les tests d'émission sonore se sont avérés pauvres en qualité. Heureusement, le résultat visuel d'allure artisanale, qui tient davantage du bricolage électronique que de l'équipement audio, a été une réussite, tant pour les jeunes que pour Sonoquête.

TECHNICITÉ : Le modèle que nous avons suivi pour la fabrication des haut-parleurs est accessible sur Internet. En résumé, il s'agit d'assembler un petit circuit électronique fonctionnant à piles avec une spirale de fil en cuivre collée au dos d'une image. Le tout doit également être branché à un mini-lecteur MP3 contenant le fichier de l'enregistrement sonore (l'empreinte sonore). Lorsque le son joue, il envoie des signaux électriques à la bobine de fil, ce qui la transforme temporairement en aimant faisant vibrer la plaque de papier. Cette vibration génère des ondes sonores dans l'air et fait entendre très faiblement l'enregistrement sonore. Au bout des cinq semaines, nous avons conclu l'atelier par des échanges sur les risques et les découvertes en création, sur l'expérimentation comme laboratoire de connaissance sur soi et sur le monde, sur l'idée que le processus en art vaut parfois autant que le résultat. Lors du vernissage, tous les membres du groupe étaient présents et fiers de présenter leurs réalisations.

Figure 2.19 Les haut-parleurs de papier, vue du dessus. Photo : M. Babin

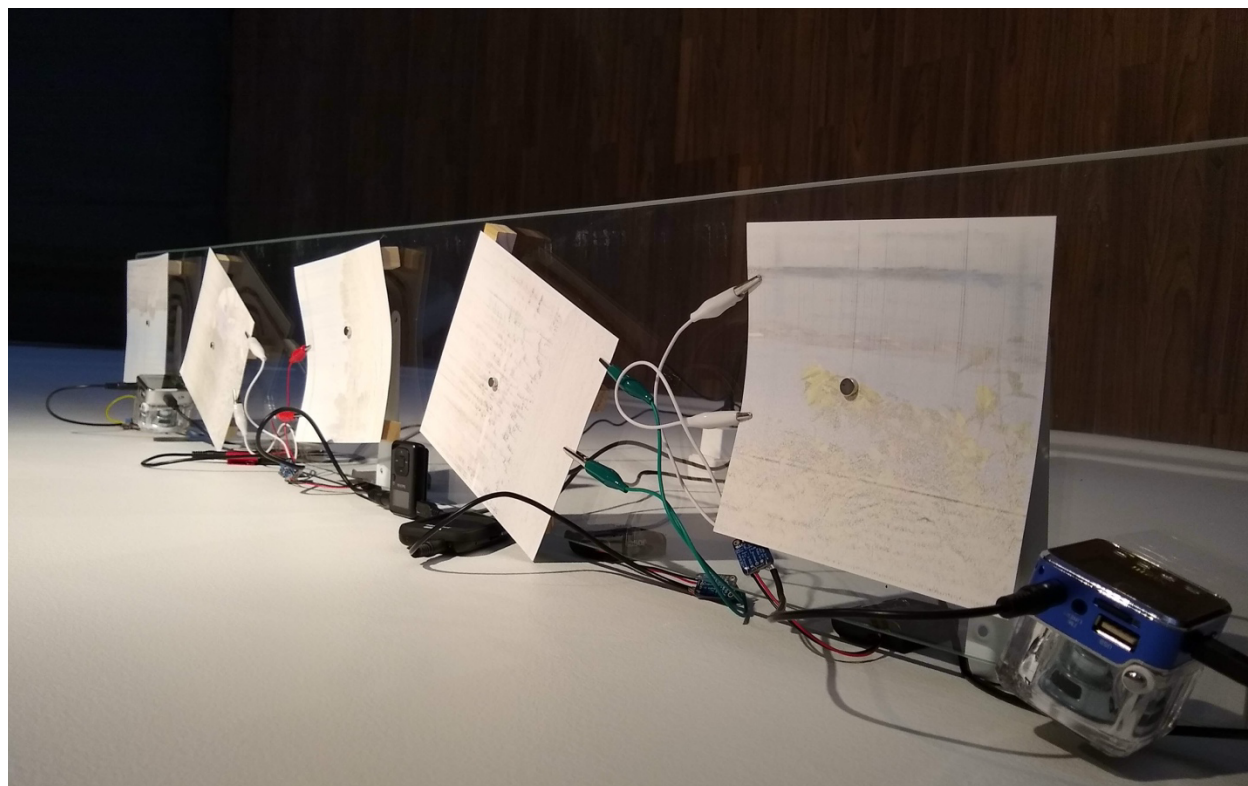
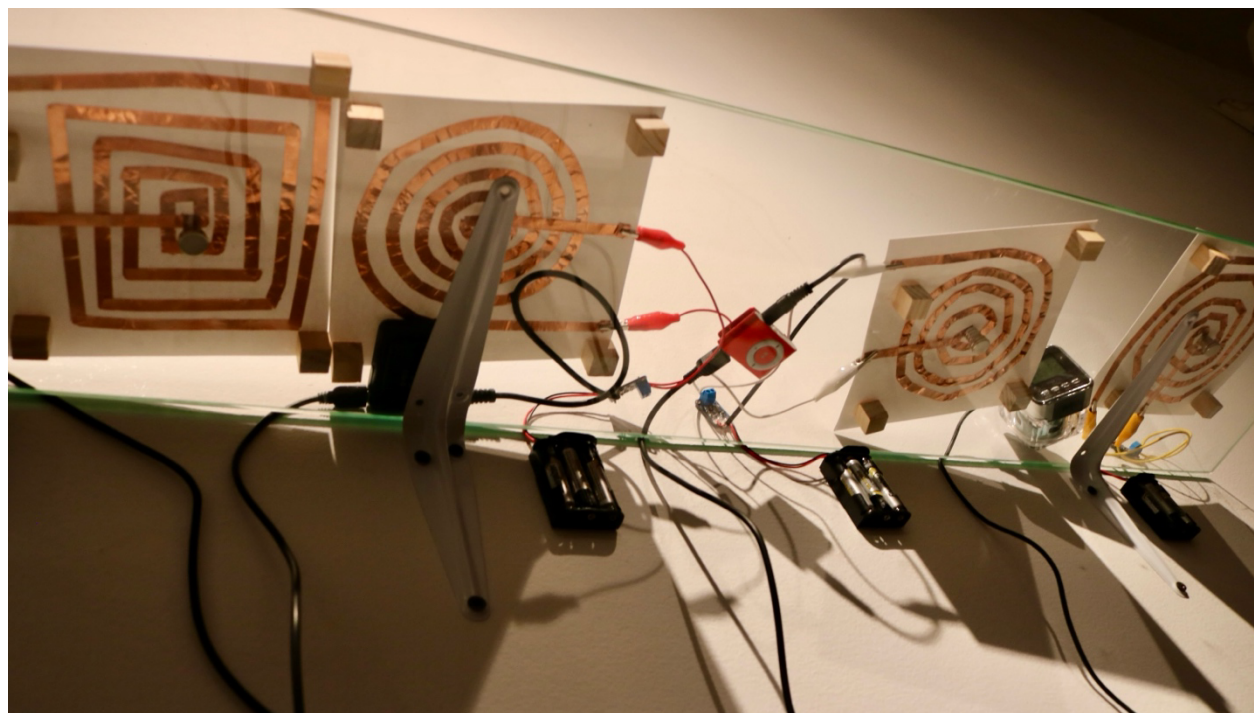


Figure 2.20 Les haut-parleurs de papier, vue du dessous. Photo : M. Babin



2.2.10 La machine à mémoire sonore

Dans la pratique, le son s'inscrit comme une empreinte dans la mémoire, et l'écoute, jeu de reconnaissance et d'appréciation, nous conduit vite sur le terrain du goût. [...] Il faut noter que nous mémorisons pareillement les interprétations collectives propres à notre époque et à nos lieux de vie. (Deshays, 2006, p. 48)

En montant les quelques marches vers le centre de la galerie, face au premier sonogramme paysagé, se trouve le dernier dispositif de l'exposition : la machine à mémoire sonore. Sur un socle blanc est déposé un appareil volumineux qui semble appartenir à une autre époque. Il s'agit d'un magnétophone à cassettes branché à un casque d'écoute accroché sur le devant du socle. Avec sa technologie obsolète, l'esthétique de l'appareil est archaïque. Ses gros boutons à tourner et à enfoncer sont identifiés selon leur fonction : la mise en marche, l'arrêt, le retour en arrière ou l'avancée rapide de la cassette. Il y a aussi un indicateur de durée qui démarre une fois la cassette en marche et permet de faire des repères de temps. Le document sonore donne à entendre le témoignage de différentes personnes qu'on reconnaît, par le son et les textures de leur voix, comme des personnes âgées. Sur le mur au-dessus du dispositif se trouve une seconde impression de la série des sonogrammes paysagés faisant écho à celle qui est accrochée sur le mur parallèle. Il n'y a cependant pas de lien formel avec le dispositif audio.

CONTEXTE : Ce projet de rencontres et de relations avec un groupe de personnes âgées a été mené, comme pour le dispositif des haut-parleurs de papier, par l'ethnologue du son du laboratoire Sonoquête. Le document sonore qui se retrouve sur la cassette a été enregistré lors d'une rencontre organisée à la résidence Mgr Forget Saint-Jean située à deux rues de la galerie, au cœur du quartier du Vieux-Saint-Jean. Lors d'une première étape de prospection, j'ai d'abord rencontré la personne responsable des activités communautaires de la résidence pour lui expliquer le projet du laboratoire Sonoquête qui était en développement dans le quartier. L'idée derrière ce dispositif était de visiter les souvenirs d'un groupe de personnes âgées autour d'une discussion sur la thématique de la mémoire sonore. La personne responsable, interpellée par cette thématique et les questions qu'elle pouvait soulever, m'a confié qu'elle savait déjà qui serait intéressé par cette activité. Selon elle, ce serait ceux et celles qui ne participent pas aux activités « sportives » ou « sociales ». Une plage horaire a été décidée et des invitations « personnalisées » ont été envoyées. Préalablement à la rencontre, les participants et participantes avaient signé un formulaire de consentement me permettant de réaliser un enregistrement audio de la discussion. Les six personnes présentes au rendez-vous ont été très

réactives. Certaines d'entre elles sont arrivées préparées avec leurs notes sur les souvenirs qu'ils ou elles voulaient partager, et cette rencontre a rapidement pris l'allure d'une table ronde (voir photos à l'Annexe E). La question de départ, « *Avez-vous le souvenir d'un son que vous n'entendez plus ?* », a permis d'ouvrir la discussion et d'entamer les échanges sur des sujets tels que l'importance de la musique lors des fêtes traditionnelles, le son des activités saisonnières, domestiques, ou encore liées au travail, les sons de l'enfance et l'écoute en éveil. En orientant les souvenirs liés davantage au territoire de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, nous avons discuté des technologies du transport, des sons des cloches de l'église, du train, des fanfares de rue qui étaient très populaires dans le centre-ville de Saint-Jean-sur-Richelieu à une certaine époque. Le concept du dispositif présenté dans l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* était d'entendre des voix témoignant d'une mémoire auditive des lieux, des paysages et des activités rattachées à la vie d'antan à travers un appareil audio obsolète. En donnant la parole aux personnes âgées, c'est un partage des savoirs et du sensible qui est à l'œuvre.

TECHNICITÉ : La particularité technique de la réalisation de ce dispositif repose sur la rencontre entre deux technologies d'enregistrement audio. En partant du principe technique que, pour la réalisation d'un enregistrement audio, c'est la qualité de la source qui est importante, j'ai opté pour un enregistrement en format numérique à partir de mon enregistreur portable, qui est léger et performant. Le volumineux magnétophone qui diffuse le document audio dans l'installation est également fonctionnel pour enregistrer, mais n'est pas optimal. Ses inconvénients concernent d'une part sa mobilité, mais surtout la qualité et les limites de la technologie analogue et du format de la cassette. Un transfert a donc été nécessaire afin de faire passer le contenu de l'enregistrement numérique en format .WAV à celui analogue du ruban de la cassette. Pour ce faire, j'ai réenregistré à partir du magnétophone, et donc sur la cassette, le document audio numérique en le diffusant sur des boîtes de son de haute qualité. Ainsi, le document numérique d'origine perdait un peu de sa qualité, mais beaucoup moins que s'il avait été enregistré directement sur la cassette à partir du vieux magnétophone.

Pour reprendre la citation de Daniel Deshays en ouverture de cette section, l'empreinte sonore fait partie de la mémoire collective qui se construit à travers les époques que nous traversons, les territoires que nous habitons et le milieu social dans lequel nous évoluons. Lors de cette rencontre avec les usagers et usagères de la résidence Mgr Forget Saint-Jean, c'est une partie de l'histoire de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu qui s'est racontée, chacun et chacune revisitant ses propres souvenirs à travers le partage de ceux des autres.

Figure 2.21 La machine à mémoire sonore. Photo : M. Babin

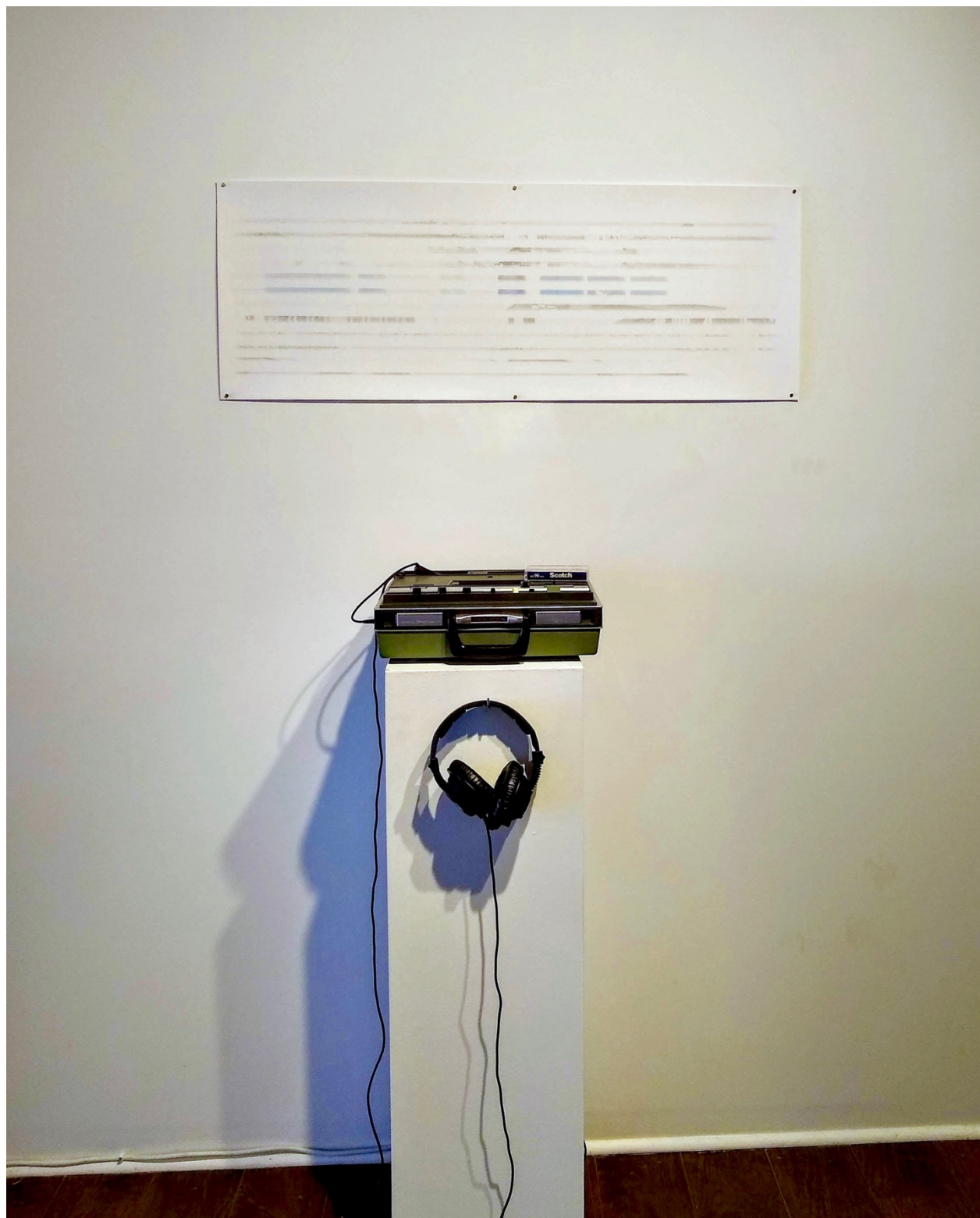


Figure 2.22 *Machine à mémoire sonore*. Photo : M. Babin



Ainsi prend fin la description de l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). Les actions et collectes réalisées durant le projet de résidence se sont transformées en interprétations esthétiques à partir d'une traversée d'espaces et de rencontres, de gestes et d'échanges. Les dispositifs de l'installation ont été réalisés à partir d'expériences collectives ou vécues individuellement dans le temps du séjour en résidence, dans l'espace public et dans l'espace du laboratoire Sonoquête, dans le temps en atelier et en studio de montage, et certains ont émergé seulement au moment du montage de l'exposition dans l'espace de la galerie. Dans tous ces cas, il s'agit d'un travail de collaboration entre les agentes de Sonoquête, un travail orchestré par la posture principale de l'artiste sonore. Pour donner suite à ce récit-visite, raconté un dispositif à la fois, il me semble important d'exprimer que ce qui fait œuvre dans ce projet est l'exposition dans son entièreté. L'installation, pensée comme un parcours et construite à partir d'une dizaine d'interprétations esthétiques, constitue une proposition complète qui se donne comme un tout. Elle est la réalisation la plus complexe que j'ai menée jusqu'à présent.

2.3 Récit de rencontres

En tentant de tisser le moment, le milieu, les perceptions-sensations et la subjectivité, nous sommes loin d'avoir épuisé les ingrédients de ce que constitue une ambiance. Il nous faut préciser que le sujet qui perçoit ou plutôt reçoit une ambiance est un sujet collectif. Une ambiance ne peut être individuelle. Elle est toujours ambiance commune d'une scène dans laquelle nous nous trouvons, ce qui suppose un partage du sensible. (Laplantine, 2018, p. 59).

Il a été question au début de ce chapitre de l'espace de la galerie comme laboratoire ouvert dans lequel un foisonnement d'activités et d'actions était en « chantier », où diverses personnes ont été invitées à venir discuter, participer ou encore travailler. Ce déploiement qui s'étira tout au long d'un été a pris, à la toute fin du projet, une dimension davantage ancrée dans le tissu social de la ville. C'est par la rencontre avec D^{re} Louise Lajoie³¹, médecin spécialiste en santé publique et médecine préventive, que cette dimension au plus près de trois groupes de citoyens et citoyennes s'est concrétisée. Il semble important ici de faire le récit d'une suite de rencontres déterminantes qui se sont déroulées au sein du laboratoire Sonoquête à la fin du séjour en résidence. Il s'agit de ma rencontre avec les représentants et représentantes des trois comités contre le bruit de Saint-Jean-sur-Richelieu. Ces rencontres, arrivées un peu tardivement dans le processus de la résidence de création, témoignent à quel point « [l]e sonore est un bon indicateur des points d'équilibre, des points de tension ou des plaintes pour comprendre et mesurer la tolérance sociale » (Torgue, 2012, p. 145).

Au fil de l'enquête sur le terrain, en discutant avec les gens qui ont participé aux activités de Sonoquête, et en cherchant dans les archives des médias locaux et sur Internet, j'ai découvert une piste inespérée pour ma recherche : les manifestations de trois comités citoyens contre le bruit à Saint-Jean-sur-Richelieu, soit celui contre les bruits du train (Ensemble pour diminuer le bruit du train³²), celui contre les bruits des avions (Vigilance aéroport³³) et celui contre les bruits du Club de tir l'Acadie. Poursuivant ces recherches, le laboratoire Sonoquête a pu établir une liste

³¹ D^{re} Lajoie fait partie du comité de rédaction du mémoire intitulé *En route vers le sommet sur le transport ferroviaire. Mémoire présenté dans le cadre des Consultations régionales sur le Cadre d'intervention en transport ferroviaire par les directrices et directeurs régionaux de santé publique : 3. L'aménagement du territoire et la cohabitation harmonieuse et sécuritaire aux abords des voies ferrées* publié en 2019 (Godi et al., 2019).

³² <https://www.facebook.com/Ensemble-pour-diminuer-le-bruit-du-train-151534548974950/>

³³ <http://www.vigilanceaeroportstjean.com/accueil.html>

de contacts des membres et responsables de chacun des trois comités. Le nom de la D^{re} Lajoie revenait à plusieurs reprises dans les écrits médiatiques concernant les manifestations et revendications des comités et plus spécifiquement de celui contre les bruits du train (Ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, 2018). Au moment où s'est déroulé le projet, elle était très impliquée dans le quartier et connaissait bien les responsables des trois comités, avec qui elle travaillait de près pour améliorer les conditions de vie des Johannais et Johannaises. Pour la prise de contact, la période estivale a été problématique et, à quelques exceptions près, il a été impossible de rejoindre les membres et responsables des comités ainsi que leurs sympathisants et sympathisantes, comme D^{re} Lajoie qui n'a retourné mes appels qu'au mois d'août. Même si elle arrivait à la fin du parcours, cette rencontre a été majeure pour les recherches du laboratoire Sonoquête.

Les dernières semaines du séjour en résidence ont été prises en charge par l'ethnologue du son, dont la tâche a consisté à rencontrer les responsables de chacun des comités afin de comprendre leur cause, leurs avancées et la situation actuelle de leurs démarches. Pour le laboratoire Sonoquête, il était également important de chercher à entendre les propos de leurs antagonistes respectifs. C'est ainsi que, dans son enquête, l'ethnologue du son a visité la tour de contrôle de l'aéroport de Saint-Jean-sur-Richelieu et a échangé avec un contrôleur aérien. Cette personne n'a pas voulu émettre de commentaires sur les revendications et les plaintes du comité Vigilance aéroport, dont il connaissait l'existence, mais Sonoquête en a appris beaucoup sur l'aéroport de Saint-Jean-sur-Richelieu, notamment sur la gestion des vols. Du côté des compagnies ferroviaires Canadian Pacific (CP) et Canadian National (CN), il est difficile d'avoir l'horaire des passages des trains dans la ville. On m'a expliqué que c'est très irrégulier, que la provenance des trains de marchandises varie entre le reste du Canada et les États-Unis. Et finalement, on m'a référé à un guide disponible à l'époque sur Internet et intitulé *Vivre près du chemin de fer*. Le contact avec le comité contre les bruits du Club de tir l'Acadie s'est concrétisé seulement dans les dernières journées avant le montage de l'exposition. J'ai réussi à entrer en relation avec la personne responsable du comité qui était en pleines procédures légales avec les instances politiques et les propriétaires du club de tir. Considérant la fin du projet et par manque de temps, les investigations n'ont pas été au-delà du contact avec le responsable de ce comité.

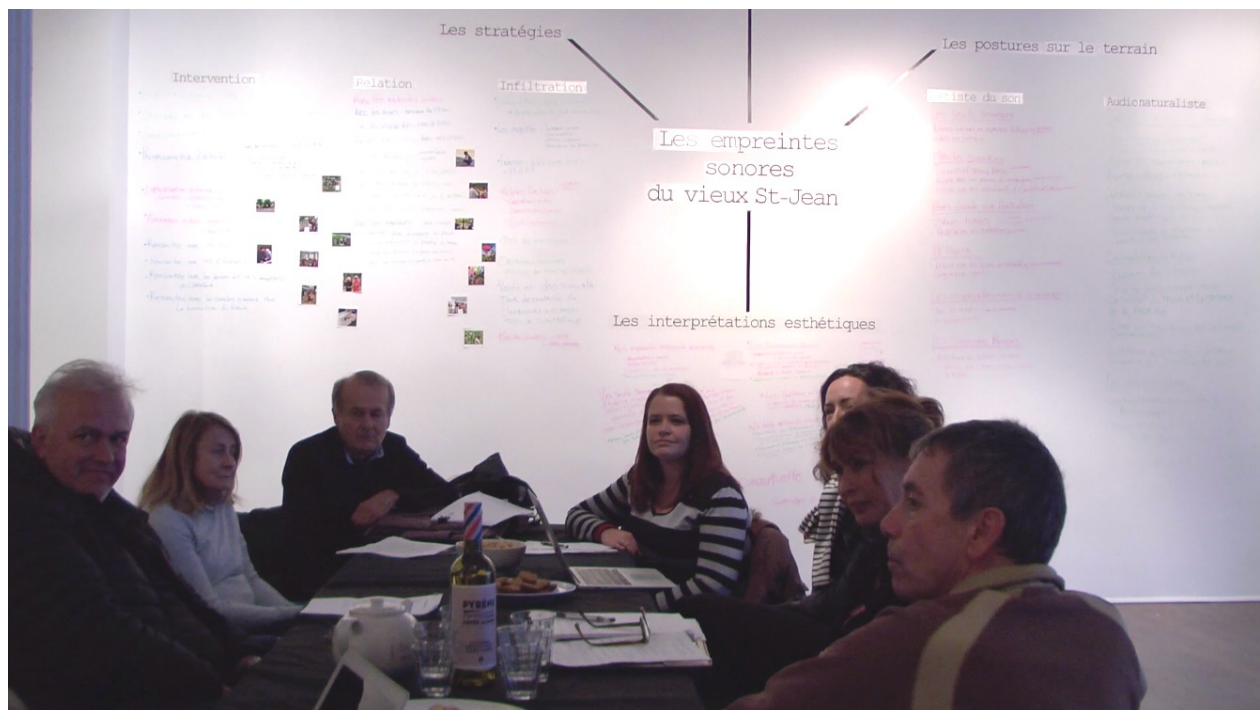
Ce n'est qu'au moment du montage de l'exposition que Sonoquête s'est introduit dans l'univers des causes et des revendications de chacun des trois comités contre le bruit. Bien que tardive dans le développement du projet, cette mise en relation a été l'occasion idéale pour tenter

d'intervenir de façon concrète dans le tissu social et de faire en sorte que cette recherche sur les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean puisse, d'une certaine façon, laisser sa propre empreinte sur le territoire. Deux événements publics marquent plus précisément ces tentatives : le vernissage, lors de l'ouverture de l'exposition, et le finissage, lors de la dernière journée de l'exposition. Avec l'aide de la D^{re} Lajoie, des invitations personnelles ont été lancées aux membres et responsables des trois comités afin qu'ils et elles assistent au vernissage de l'exposition. Ils et elles ont répondu positivement, et c'est à l'ouverture de l'exposition que les responsables des trois comités se sont rencontré·e·s pour la première fois et ont pu discuter de leur situation respective ainsi qu'échanger leurs coordonnées. Lors de cet événement festif, le laboratoire Sonoquête a présenté les étapes de son investigation sur le territoire. D^{re} Lajoie a été invitée à prendre la parole pour expliquer brièvement le contexte très particulier de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu en matière d'environnement sonore et surtout l'impact de ce dernier sur la qualité de vie des citoyens et citoyennes. Profitant de la transformation de l'espace de la galerie en laboratoire, j'ai proposé à ces citoyens et citoyennes engagé·e·s d'organiser une table ronde dans ce même lieu. Trois semaines plus tard, soit le 20 octobre, pour souligner le finissage de l'exposition, la table ronde entre les trois comités contre le bruit de Saint-Jean-sur-Richelieu avait lieu (voir fig. 2.24 et photos à l'Annexe E). Afin de permettre à toutes les personnes concernées d'être présentes, cette rencontre a eu lieu en soirée exactement les deux dernières heures d'ouverture de l'exposition. Outre D^{re} Lajoie, étaient présent·e·s les responsables et quelques membres de chacun des comités. Après la signature du formulaire de consentement, la rencontre a été filmée et l'enregistrement fait partie des archives du laboratoire Sonoquête. Durant cette rencontre, Sonoquête est très peu intervenu. Outre l'archivage de la rencontre, son rôle a été d'offrir un lieu adéquat, d'organiser le rendez-vous et d'assurer un accueil chaleureux en offrant café, tisanes et biscuits. Durant la rencontre, Sonoquête a joué le rôle de modérateur en donnant la parole à certaines personnes plus silencieuses, en posant des questions pour relancer les échanges et en prenant des notes. Cette rencontre a permis aux membres des comités d'échanger tant sur leurs réussites que sur leurs défaites et découragements. Ils ont également pu discuter des stratégies et des manifestations qu'ils avaient déployées au cours des dernières années. Chacun des trois comités, par l'entremise de leurs membres et sympathisants et sympathisantes, avait acquis différentes expertises. Par exemple, le comité Ensemble pour diminuer le bruit du train avait des relations particulières avec les médias, car ce comité avait été très médiatisé dès ses premières manifestations dans les journaux locaux (Bérubé, 2018) et à la télévision communautaire (Latour, 2018). Le responsable du comité Vigilance aéroport avait obtenu de la Ville la mise sur pied d'une consultation publique visant à faciliter un échange de l'ensemble des citoyens et citoyennes de la

ville sur les orientations et la mise en œuvre d'un plan d'action et de développement du site aéroportuaire. Ce comité possédait également un sonomètre professionnel et les connaissances techniques appropriées pour pouvoir opérer l'appareil. Le responsable de comité contre les bruits du Club de tir l'Acadie était au milieu de procédures judiciaires et avait acquis des connaissances spécifiques en matière de législation à la cour municipale (Desplanques, 2015). En 2014, une consultation publique avait été organisée par la Ville. Les responsables de ce comité ont à ce moment rédigé un mémoire exhaustif demandant de corriger la nuisance par le bruit en provenance du champ de tir l'Acadie.

Lors de cette table ronde informelle, les participants et participantes ont discuté durant trois heures. À la fin de la rencontre, tout le monde était très positif. Certaines personnes repartaient avec de nouvelles données et stratégies, tandis que le sonomètre a été mis à la disposition de ceux et celles qui en avaient besoin et d'autres rendez-vous ont été pris pour une suite possible d'échanges.

Figure 2.23 Table ronde du 20 octobre 2018 réunissant des membres des trois comités contre le bruit de la région de Saint-Jean-sur-Richelieu. Photo : M. Babin



Il ressort de ce récit que les rencontres témoignent d'une multiplicité de liens et de relations possibles. Pourtant, lors de la table ronde, à aucun moment il n'a été question de l'exposition au

centre de laquelle la rencontre a eu lieu, ni des dispositifs présents et toujours en fonction à cette occasion, ni même des recherches du laboratoire Sonoquête, alors que, sans cette recherche-crédation, les trois comités contre le bruit à Saint-Jean-sur-Richelieu ne se seraient peut-être pas encore rencontrés. Pour le laboratoire Sonoquête, ces rencontres citoyennes marquent la fin du projet de résidence et de création, mais également l'ouverture vers une dimension au plus près du tissu social, in socius (Doyon, 2007). Cette réalisation aborde la question de l'art action et en contexte dans un espace micro-local et renvoie au concept d'une micropolitique (Ardenne, 2002) ainsi qu'à la notion d'ambiance que développe Laplantine (2018) :

L'ambiance est une notion transversale ou plutôt traversière. Elle traverse les disciplines et relie des champs de recherche habituellement dissociés : l'architecture, l'urbanisme, la physique, l'esthétique, les sciences humaines et sociales. En elle s'effectue une rencontre entre un milieu et un moment c'est-à-dire un espace et un temps. En ce qui concerne le rapport à l'espace envisagé en termes de lieu, de champ, de site (avec les architectes) ou encore de scène [...] nous nous trouvons confrontés à une modalité du spatial qui est celui du local et du micro-local. (p. 58)

Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean (2018) soulève différentes questions en lien avec ce que je nomme les trois clés du laboratoire Sonoquête : l'écoute, l'attention et l'empreinte sonore. Ces clés concernent l'individu et le collectif, l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public.

En conclusion de ce chapitre, je retiens que l'empreinte sonore est un objet d'étude paradoxal qui comporte différentes perspectives selon les contextes de ses apparitions. Elle est à la fois un indice sonore identitaire, un objet de réminiscence, un repère ou un marquage sur le territoire ou encore un bruit récurrent et nuisible pour certaines personnes. Ce sont toutes ces dimensions de l'empreinte sonore qui interpellent le laboratoire Sonoquête. Cet objet d'étude paradoxal est également des plus inspirants pour l'artiste sonore et son hypothèse de recherche qui aborde l'écoute de l'environnement comme véhicule attentionnel dans le sens de notre rapport au monde, à l'autre et à soi, parce que là où il y a paradoxe, il y a réflexion.

CHAPITRE 3

ATTENTION ET ÉCOUTE

L'attention est bien la ressource cruciale de notre époque. Nous ne pourrons nous y réorienter qu'en tentant de mieux comprendre les enjeux de sa circulation, de sa capture, et de ses pouvoirs. Que pouvons-nous faire collectivement de nos attentions individuelles, et comment pouvons-nous contribuer individuellement à redistribuer notre attention collective ? Voilà le défi du retournement que nous sommes en train de vivre. (Citton, 2014a, p. 28)

Après avoir abordé la méthodologie de recherche et de création au sein d'une enquête de terrain faite de collectes et d'expériences sonores, et avoir décrit les formes et les impressions esthétiques qui en ont émergé à l'intérieur d'une exposition ayant lieu sur ce même terrain, il sera question dans le troisième chapitre de l'environnement sonore comme objet d'attention individuelle et collective. Sonoquête pose une réflexion profonde autour d'un principe simple, l'écoute, tout en approchant la complexité que comportent nos facultés d'attention. Écouter, c'est être attentif; prêter attention, c'est être à l'écoute, c'est tendre vers. Le présent chapitre développe l'hypothèse qu'une attention réflexive sur l'écoute de l'environnement peut repositionner nos valeurs en lien avec l'écologie environnementale et attentionnelle dans le sens de notre rapport au monde, à l'autre et à soi. La première partie s'ouvre sur le recadrage de l'attention que Yves Citton (2014a) propose dans son livre *Pour une écologie de l'attention*, c'est-à-dire situer l'attention dans une approche plus anthropologique que simplement économique. Afin de mieux saisir l'amplitude de cette écologie, je présente trois régimes de l'attention, soit l'attention collective, l'attention conjointe et l'attention individuante. Partant du concept des *laboratoires esthétiques* explicité par Citton (2014a) et du parallèle que je fais avec le laboratoire Sonoquête, la deuxième partie du chapitre abordera l'expérience esthétique (J.-M. Schaeffer, 2015) comme véhicule d'apprentissage perceptif capable de mettre en tension une attention investie. Rapprochant ces concepts avec l'écoute et l'art sonore, je développe ensuite ma pensée autour des notions de l'écoute inclusive et sans jugement qu'inspirent la pratique de John Cage et celle de l'écoute profonde (*Deep Listening*) initiée par Pauline Oliveros (2005). La dernière partie de ce chapitre introduit une série de réflexions philosophiques reliant les thèmes de l'attention, de la résonance (Rosa, 2018) et de l'écoute aux formes de présence qui tendent et aspirent à de meilleures connectivités avec soi, avec autrui, avec l'environnement et le vivant, humain et non humain, qui nous entoure.

3.1 Qu'est-ce que l'attention ?

Avant de m'attarder sur les différentes définitions de l'attention qui concernent ce chapitre, il me semble important d'expliquer, même brièvement, ce qu'est l'économie de l'attention, et ce, pour mieux saisir les enjeux d'une écologie de l'attention, principe que sous-tend l'essentiel de ma recherche. Tenter de définir l'attention s'est avéré une tâche labyrinthique. Ce simple mot définit plusieurs usages et dimensions; l'attention est *multi-trans-interdisciplinaire*. Synonyme de concentration, elle peut se définir en des termes scientifiques, psychologiques, neurologiques. Cette faculté est depuis longtemps étudiée comme une disposition à laquelle on attribue une échelle de valeurs qui permet d'évaluer certains comportements, de déceler certaines pathologies ou de déterminer les niveaux de concentration, d'agitation et surtout d'inattention d'un sujet. Les définitions qui m'intéressent aux fins de cette recherche sont plutôt d'ordre philosophique, spirituel et esthétique. Dans le chapitre précédent, j'ai traité de l'importance *des laboratoires esthétiques*, comme le dit si bien Citton (2014a), ces « vacuoles de silence » qui procurent des expériences permettant « (d')habiter l'intermittence entre hyper-focalisation et hypo-focalisation » (p. 41). Ces intervalles sont essentiels à vivre et à penser; ils permettent de connecter, par les sens, l'attention au ressenti, au corps et aussi à l'esprit en suscitant la réflexion ou tout simplement en vivant un moment de contemplation. Finalement, les expériences esthétiques créent des arrêts dans la « boucle attentionnelle », comme la nomme Citton, installée dans nos relations aux systèmes et aux outils communicationnels que sont les médias de masse.

3.1.1 L'économie et l'écologie de l'attention chez Yves Citton

La tendance est de définir l'attention en termes de capital, selon un espace de synergie économique, c'est-à-dire comme la roue qui alimente mes attentes (je cherche de l'attention) et qui nourrit mon attention (on cherche mon attention). On parlera de l'économie de l'attention lorsque notre attention est perçue comme une ressource rentable, qui participe à un système en donnant et recevant des informations qui profitent aux tenants de l'économie des données (*data economy*). Tel que nous l'apprend Yves Citton (2014a), suite à la psychologie économique de G. Tarde (1902), c'est à Herbert Simon (1971), économiste, sociologue et pionnier américain dans le domaine de l'intelligence artificielle, que l'on attribue la notion de l'économie de l'attention. L'expression « si c'est gratuit, c'est tu es le produit » (« Économie de l'attention », 2024) est une formule aujourd'hui populaire qui suggère cette marchandisation de notre attention.

Yves Citton (2014a) introduit un autre terme, celui d'écologie de l'attention :

Si l'écologie de l'attention doit se fixer un défi, c'est bien celui de traduire la vérité trop abstraite faisant des mass medias « des armes de distraction massives » en des termes bien plus précis, qui nous aident à comprendre selon quelles logiques concrètes nos attentions sont conduites à s'intéresser « spontanément » à des objets apparemment sans intérêt. (p. 57)

En 2014, Yves Citton dirige une publication importante sur le sujet de l'attention, *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?* (2014b), qui réunit plus d'une quinzaine d'auteurs et d'autrices qui se penchent sur cette thématique. Il est pertinent de noter que 2014 est également l'année de la sortie de son ouvrage amplement cité dans ma recherche : *Pour une écologie de l'attention* (2014a). La suite de réflexions développées dans la première partie de ce chapitre porte essentiellement sur ma compréhension de ce livre et la pensée de son auteur.

Aussi étendu et transdisciplinaire soit-il, le cadrage actuel de « l'économie de l'attention » peut toutefois nous laisser insatisfaits, en ce qu'il inscrit l'attention sous l'hégémonie du paradigme économique. » [...] « Nous devons réinscrire l'économie de l'attention au sein d'une écologie, ou plutôt d'une écosophie, de l'attention, au sens où cette dernière se préoccupe explicitement d'articuler entre elles les dimensions matérielles, sociopolitiques et mentales de nos relations à l'environnement qui nous constitue. » (Citton, 2013, p. 78)

Le modèle de l'économie met l'accent sur une relation « attentive » à nos outils de consommation communicationnelle installée dans un système d'attraction (ou d'envoutement, pour Citton) mercantile, alors que l'écologie de l'attention ouvre sur un paradigme anthropologique. Cette approche propose une prise de conscience responsabilisante positionnant l'individu au cœur de l'environnement dont il fait non seulement partie, mais avec lequel il est en interrelation. Il est effectivement réducteur de résumer nos rapports attentionnels uniquement à cette synergie économique parce que l'attention est aussi quelque chose de primordialement lié à nos valeurs en tant qu'être humain vivant au cœur d'un ou de(s) écosystème(s) qui constitue(nt) notre vie comme individu et comme citoyen du monde. Il serait ainsi plus juste et bénéfique de parler d'une écosophie³⁴ attentionnelle. C'est en se référant à Arne Næss (2008), pour sa notion de l'écosophie, notion à la base du mouvement de l'écologie profonde, ainsi qu'à Félix Guattari (1989), qui développe également ce terme dans son ouvrage *Les trois écologies*, que

³⁴ « L'écosophie est un concept forgé par le philosophe Arne Næss à l'université d'Oslo en 1960, au début du mouvement de l'écologie dite "profonde", qui invite à un renversement de la perspective anthropocentriste. » (« Écosophie », 2024)

Citton (2014a) explique la nécessité de penser un recadrage de l'attention qui situe nos relations attentionnelles au cœur de la perspective écologique. Ce qui attire davantage « mon attention » dans l'explication de Citton sur ce recadrage de paradigmes fait partie de son penchant professionnel pour les mots et leurs significations. Il souligne que le vocabulaire d'usage porte la dimension économique de l'attention au-devant et de façon courante. Il donne comme exemple ces termes : « économie de l'attention, *attention economy*, *economics of attention*, *economy of attention* » (p. 41) qui cernent bien ce dont il est question :

Nos habitudes langagières nous poussent certes dans cette direction : on « prête » attention à ceci ou cela; ces objets nous « rendent » généralement de l'information en « échange » de ce « prêt »; cette forme de transaction « produit » bien une sorte de « profit » intellectuel. À s'en tenir au paradigme économique dominant, orienté vers la maximisation du profit grâce à la diminution des coûts, sous l'horizon de la concurrence marchande, on laisse entendre que tout se résume à « mieux répartir », à « organiser plus rationnellement » ou à « gérer plus efficacement » nos ressources attentionnelles, que ce soit à des fins publicitaires, managériales, productivistes ou activistes. De telles métaphores sont pourtant aussi dangereuses par les différences qu'elles estompent qu'elles sont utiles par les parallélismes qu'elles révèlent. (p. 43)

Le paradigme anthropologique propose de recadrer le vocabulaire en lien avec les valeurs d'une écologie attentionnelle qui intègre à la fois l'idée d'être en relation avec soi, avec l'autre et avec le monde, mais également de faire partie des causes et des solutions possibles pour préserver l'environnement dont dépend notre survie, comme l'écrit Citton (2014a) :

[...] un être ne peut persister dans l'existence que dans la mesure où il parvient à « faire attention » à ce dont dépend la reproduction de sa forme de vie. Il doit « veiller à » (to attend to, beachten) ce qui lui permet de vivre, il doit s'en soucier pour pouvoir en prendre soin (care). C'est une véritable activité [...] que de faire attention : cela implique de tisser ses observations et ses gestes en respectant le degré de tension propre à entretenir des relations soutenables avec notre milieu. (p. 45)

J'associe cette écologie attentionnelle à la pratique de l'écoute et à un art du « care ». Selon Bénédicte Ramade (2011) : « Le *care* répond d'une logique de responsabilité, de soin, de solidarité, ancrée dans le localisme et la quotidienneté comme contextes primordiaux, et il entretient un lien primordial à l'idée de communauté. » (p. 198). Cette compréhension de l'attention en lien avec la notion du « care » dans une perspective locale et environnementale est importante dans le cadre de cette recherche.

3.1.2 Trois régimes de l'attention

ATTENTION, subst. fém.

I. – Tension de l'esprit vers un objet à l'exclusion de tout autre. [...]

1. Application, concentration. [...]

2. P. ext. Curiosité, intérêt. (CNRTL, 2012b)

Une approche anthropologique de l'attention nous invite à l'envisager d'abord de manière collective et non plus seulement comme une faculté individuelle. Cette prise de conscience permet de comprendre davantage le rôle essentiel de l'attention comme véhicule de changement et de renversement. Aux fins de cette thèse, je n'entrerai pas dans une analyse exhaustive des différents régimes de l'attention. Je propose plutôt de faire état, sommairement, des différentes formes et définitions de l'attention que j'ai retenues au fil de mes recherches. D'abord, une première définition générique décline différents régimes de l'attention dont nous faisons régulièrement l'expérience dans différents contextes. Cet extrait provient du *Que sais-je ?* dédié au sujet de l'attention. L'auteur de ce numéro, Jean-Paul Mialet (1999), explique :

Dans le *Nouveau vocabulaire philosophique* de Cuvillier, l'attention est présentée comme une « concentration de l'activité mentale sur un objet déterminé », objet qui peut être « périphérique » (sensoriel ou moteur) ou « central » (soi-même, dans l'introspection; ou ses idées, dans la réflexion). L'attention peut être spontanée, quand elle dérive de nos goûts ou de nos tendances personnelles, ou volontaire, quand elle consiste, par un effort mental, à prendre intérêt à ce qui ne représente pas un centre d'intérêt naturel pour nous. (p. 14)

Selon cette citation, il apparaît évident que l'attention ne peut se définir en une seule composante. Les sciences cognitives parlent **des régimes** de l'attention au pluriel pour définir les nombreux processus que cette faculté sous-tend. En lien avec ma recherche, les définitions qui suivent mettent en lumière différents processus de ces régimes. Je propose donc, dans les prochaines pages, une déclinaison de définitions pour arriver au plus près des mécanismes et de la dynamique attentionnelle qui s'opèrent par l'entremise d'une expérience esthétique.

3.1.2.1 L'attention collective

Expliquée plus haut dans ce chapitre (3.1), l'attention collective s'observe aujourd'hui dans nos médias numériques en mode algorithmique. « Je ne suis attentif qu'à ce à quoi *nous* prêtons collectivement notre attention. » (Citton, 2014a, p. 39) Cet enchaînement collectif est lié à la capitalisation de nos attentions captées par nos outils de communication. L'essentiel ici est de

comprendre que l'attention n'est pas uniquement une faculté individuelle, qu'elle peut être entraînée vers des attraits communs, par des automatismes collectifs qui nous rassemblent autour d'objets et de sujets qui circulent aisément, qui communiquent même avec nous et entre nous.

Les envoutements médiatiques forment un écosystème, à comprendre comme une infrastructure de résonances conditionnant notre attention à ce qui circule autour de nous et en nous. [...] Les envoutements médiatiques résultent d'un écosystème dont nous faisons partie à des degrés de participation, de responsabilité, d'activité, d'exploitation et de profits très divers et cruellement inégaux, mais néanmoins solidaires. (Citton, 2014a, p. 52)

Et si les technologies numériques se révélaient plutôt comme des outils pouvant soutenir et encourager des modes de pensées collectives ? Pour des questions politiques, « économiques, sanitaires ou environnementales, l'attention collective est une étape nécessaire à l'action collective » (Thain, 2022). Dans cette perspective de communication et de consommation numériques, comment alors passer de l'attention à l'action ?

3.1.2.2 L'attention conjointe

Selon Citton (2014a), « [a]ux outils de la macroéconomie du capitalisme attentionnel, il faut substituer les outils plus fins d'une microéconomie de l'attention conjointe, que l'on retrouve également dans l'espace clos d'une salle de spectacle vivant » (p. 40). Ici, il s'agit d'une connexion à l'autre : « *Je suis attentif à ce que tu prêtes attention.* » (p. 40) Dans une perspective sociale, cette forme d'attention relève du microsysteme, du microcollectif, tel que « la salle de classe³⁵ » (p. 40). Cette forme d'attention porte en elle une dimension pédagogique importante : « une salle de classe, c'est un microcosme qu'on ne peut comprendre ni comme une somme de relations sujets-objets ni comme un lieu de passage de flux médiatiques » (p. 40). Salle de classe ou salle de spectacle vivant, ou scène de la vie ordinaire dans un milieu naturel, qu'est-ce qui relie de façon attentive dans ces trois contextes ? Le vivant, le direct, la présence, l'ici et maintenant, l'expérience de la relation. Cette forme d'attention se rapporte au soin, à prendre soin et relève du « *care* » (Ramade, 2018). Elle est essentielle dans mon travail d'artiste. Vouloir traiter l'écoute de nos environnements comme un objet d'attention, c'est se rendre sensible à ces

³⁵ Citton fera référence ici à Roland Barthes en parlant du domaine de l'attention conjointe comme étant celui des « petits groupes » qu'étudiait Roland Barthes dans son cours au Collège de France intitulé « Comment vivre ensemble ».

environnements. Y prêter l'oreille, c'est prendre soin de ces voix vivantes qui les habitent. Je reviens sur cet aspect du « *care* » et de l'écoute dans la dernière partie du présent chapitre.

3.1.2.3 L'attention individuante / réflexive

« J'accorde mon attention à ce que je valorise et je valorise ce à quoi j'accorde mon attention » (Citton, 2014a, p. 202). Il s'agit là d'une mécanique subjective d'autorenforcement. Instinctivement, notre attention se portera sur ce que nous évaluons comme important selon nos valeurs. Alors comment renouvelons-nous nos intérêts, et par quelles stratégies nos attentions vont-elles se poser, comme de biais, vers de nouvelles sources d'intérêts ? Finalement, comment « *Je* peux réorienter l'attention qui dirige *mon* devenir » ? (Citton, 2014a, p. 41).

Citton (2014a) consacre le septième chapitre de *Pour une écologie de l'attention* à l'attention réfléchie, qui se définit de la façon suivante :

[...] par le fait que l'individu peut faire attention aux dynamiques, aux contraintes, aux dispositifs, et surtout aux valorisations, qui conditionnent son attention. [...] Se poser, en tant qu'individu, des questions sur les objets ou les mécanismes qui attirent, stimulent, éveillent, orientent, captivent ou aliènent notre attention, cela revient nécessairement à se poser des questions sur la valeur de ces objets ou de ces mécanismes. (p. 201)

Ce que je retiens de l'attention réfléchie est qu'il s'agit d'une attention avertie. L'individu devient concerné et critique, c'est-à-dire qu'il se questionne sur ses modes et objets d'attention. D'ailleurs, en ce qui concerne « les envoutements médiatiques » comme les nomme Citton, de plus en plus d'internautes se donnent des outils pour « limiter » leur temps de présence sur les plateformes d'échanges, et nous sommes aujourd'hui plus nombreux à gérer nos paramètres de sécurité de façon systématique afin de filtrer les possibles capteurs d'attention (et de données). En reprenant la formule de Citton (2014a) : « J'accorde mon attention à ce que je valorise et je valorise ce à quoi j'accorde mon attention » (p. 202), il est intéressant de noter que dans cette ère « post-pandémique » nous, Terriens et Terriennes, avons peut-être légèrement recentré certaines de nos valeurs. Sans entrer dans une analyse même superficielle du phénomène, il est certain qu'il y a un avant et un après pandémie. Cette crise sanitaire a provoqué un ralentissement du roulement de l'économie mondiale et du rythme de nos vies. Le confinement généralisé nous a permis d'écouter les sons de nos environnements urbains lorsque la circulation automobile est limitée, lorsque les grandes places et les centres-villes sont désertés. C'est à ce moment que nous avons entendu le chant des oiseaux... Tout à coup, on parlait du son environnemental et de

la présence sonore d'une faune urbaine. Tout à coup, cet aspect du vivant a su capter notre attention collective. Sans tambours (chantiers de construction, transports de marchandises lourdes, couloirs aériens) ni trompettes (trafic automobile réduit au minimum, déambulations dans les rues contrôlées), la nature s'est fait entendre. Pour un certain temps, notre attention a été captée par cet intérêt nouveau et inattendu. Articles de journaux, entrevues avec des spécialistes (de l'ornithologue à l'urbaniste en passant par l'acousticien ou l'acousticienne) à la radio, à la télévision, aux actualités, en conférences sur le web : on en parlait partout. Aujourd'hui, deux ans après cette crise hors de l'ordinaire, on peut se demander où est passé cet engouement pour l'écoute des environnements sonores. Être sur la piste des empreintes sonores des lieux de vie et de travail, des espaces verts, de détente ou de loisir, comme le fait le laboratoire Sonoquête, c'est convier nos attentions conjointe, individuante et collective à reconnaître l'écoute comme une faculté de résonance avec son environnement, avec soi et avec les autres. Ce que cette crise a changé pour les recherches de Sonoquête, c'est qu'aujourd'hui il y a un référent commun : le jour où nous avons été attentifs à l'écoute. En réalité, s'intéresser à l'attention, c'est aborder une question complexe qui relève et traverse des sphères de connaissances tout aussi diverses que connexes. Le livre *Pour une écologie de l'attention* (Citton, 2014a) est un ouvrage essentiel sur ce grand thème qui nous concerne tous et toutes. Non seulement cette étude est-elle éclairante, mais elle nous permet aussi de nous conscientiser sur une réelle forme d'engagement social liée à notre implication comme citoyen ou citoyenne du monde. Cet engagement passe par une gestion responsable de nos attentions individuelles et collectives :

Les analyses mettant en lumière les mécanismes d'une économie de l'attention méritent certes de nous intéresser en révélant les nouvelles dynamiques qui se surimposent à l'économie traditionnelle, concentrée sur la production marchande des biens matériels. Mais ces analyses demandent à être recadrées dans la perspective plus large d'une écologie de l'attention, seule capable d'articuler les cinq niveaux de réagencements écologiques nécessaires à la reproduction des formes de vie que nous valorisons. L'écologie biophysique de nos ressources environnementales, l'écologie géopolitique de nos relations transnationales, l'écologie sociopolitique de nos rapports de classes, l'écologie médiatique qui conditionne nos modes de communication. Ce dernier niveau est à la fois le plus superficiel (superstructurel), puisqu'il paraît n'être que le « reflet » des quatre autres, et le plus fondamental (infrastructurel), puisque c'est lui qui décide ce à quoi nous faisons attention (ou pas). C'est de cela que dépend l'épanouissement ou l'écrasement de ce qui nous est le plus cher. C'est pour cela que l'écologie de l'attention est pour nous tous une question proprement vitale. » (Citton, 2014a, p. 46)

Se questionner de la sorte sur les mécanismes de l'attention, c'est selon moi prendre position, faire des choix éclairés et sensibles. Cette prise de conscience me renvoie à un texte de la

musicienne et méditante Laurie Anderson (2004) intitulé *Time and beauty*. Anderson fait cette remarque : « Ne trouvez-vous pas que dès que vous portez attention à une chose elle devient belle ? Est-ce l'acte de porter attention qui est une belle chose³⁶ ? » (p. 119) Ici, il faut comprendre la « beauté » comme ce qui attire, garde, transforme notre regard. En est-il de même pour ce que l'on entend ? Prêter l'oreille, c'est se mettre en garde; instinctivement, c'est être aux aguets pour notre sécurité. Et c'est également un geste attentif qui nous offre la possibilité de **rester avec** (peu importe la durée) un son, une pensée, une œuvre, un être.

3.2 L'expérience esthétique et l'écologie attentionnelle chez Jean-Marie Schaeffer

C'est bien ce surinvestissement qui est le symptôme générique distinguant l'attention en mode esthétique des autres modalités attentionnelles. Ou, pour être plus précis, ce sont certaines formes spécifiques de ce surinvestissement de l'attention qui sont caractéristiques de l'expérience esthétique et qui permettent de la différencier des autres modes d'attention.
(Schaeffer, 2015, p. 62)

Le rapport dynamique entre l'art et l'attention a été soulevé et développé dans le chapitre 2, toujours à partir de l'étude de Yves Citton (2014a), notamment lorsqu'il parle des *laboratoires esthétiques* et de leur rôle essentiel au sein de la société. « Ce que fait apparaître une approche "écologique" de nos laboratoires esthétiques, explique l'auteur, c'est qu'ils constituent un lieu de suspension des lois de l'économie (cognitive). » (p. 219) Ce qui m'intéresse à propos de l'esthétique attentionnelle se concentre dans l'idée que « rester avec » dans un surinvestissement attentif, c'est être pris de corps et d'esprit dans une activité en marge, en suspension, c'est être engagé dans un dialogue intérieur de réceptivité entre soi et l'objet esthétique.

Afin de compléter ce tour d'horizon des définitions de l'attention qui concernent ma recherche, j'introduirai ici la pensée du philosophe Jean-Marie Schaeffer (2015), spécialiste d'esthétique philosophique et de théorie des arts, auteur du livre *L'expérience esthétique*. Cet ouvrage se penche sur le sujet vaste et complexe de notre rapport expérientiel à nos perceptions et à nos facultés attentionnelles. Son auteur s'intéresse aux théories de l'attention et s'appuie sur des études des mécanismes neurologiques, psychologiques et émotionnels pour analyser cette

³⁶ Traduction libre de Sylvie Cotton pour le groupe d'étude Les Assises (juin 2016).

« tension » ou concentration de l'esprit au moment où elle est engagée dans l'expérience esthétique. Schaeffer parle alors d'une modalité d'attention spécifique :

[...] quelle que soit la raison pour laquelle nous valorisons une œuvre d'art, si l'accès à cette valeur nécessite que nous fassions l'expérience de l'œuvre – que nous la lisions, la voyions, l'écoutions, etc. –, alors elle présuppose une activation de cette modalité d'attention spécifique qu'est l'expérience esthétique. (p. 25)

Cependant, pour Schaeffer, l'expérience esthétique n'est pas l'apanage du monde de l'art ni uniquement lié à notre relation aux œuvres d'art, mais bien une expérience à caractère extensif, une expérience ouverte et inclusive, liée à la vie commune. Cette perspective est fondamentale dans ma recherche; il en a été question dans le chapitre précédent, qui traite de la création et de la présence au quotidien du laboratoire Sonoquête, ancré dans l'espace public d'une ville. *L'expérience esthétique* de Schaeffer (2015) est une étude d'une forte densité philosophique. Il serait impossible d'en faire le résumé et là n'est pas le sujet de cette thèse. Cependant, le glossaire qu'il contient offre un outil pertinent sur lequel je m'appuierai pour approcher avec justesse certains termes liés à l'écologie attentionnelle et à l'expérience esthétique. Les termes que j'ai choisis font, d'une part, font écho à la création présentée au chapitre 2, *Sonoquête* et *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*, et à ma pratique artistique en général et, d'autre part, ils permettent de créer des liens avec les notions et théories de l'écologie de l'attention développées par Yves Citton (2014a).

3.2.1 Artistique et esthétique

Les deux premiers termes du glossaire que je souhaite aborder sont présentés par Schaeffer (2015) comme une distinction importante à saisir. Il s'agit des termes *artistique* et *esthétique*.

Les termes « esthétique » et « artistique » sont souvent utilisés comme des synonymes. [...] « artistique » se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art. Le terme « esthétique » se réfère [...] à un type de processus perceptif et plus largement attentionnel. Les ressources et capacités mises en œuvre dans une relation attentionnelle et dans un faire sont différentes, voire opposées : lorsque nous sommes engagés dans un processus d'attention, nous adaptons nos représentations au monde alors que lorsque nous sommes engagés dans un faire nous essayons d'adapter le monde à nos représentations. (p. 316)

Comme artiste, ma sensibilité et ma présence au monde passent par le sens de l'ouïe. La création du laboratoire Sonoquête est directement liée à ce faire artistique dont l'écoute est l'objet premier. Par exemple, lorsque j'écoute l'environnement des berges de la rivière Richelieu, je suis attentive

à ce que je valorise de cet environnement, ce à quoi je suis sensible, ce qui me fait vibrer, ce sur quoi je médite, je réfléchis ou encore sur ce qui me trouble : le clapotis de l'eau, le passage des outardes, le chant d'un grillon dans le bosquet, le bruit d'un moteur de motomarine. Lorsque je crée un dispositif qui fait entendre l'enregistrement de cet environnement, c'est ce que je valorise et ce à quoi je suis sensible que je fais entendre aux autres. Je partage ma sensibilité d'artiste, mais aussi de « citoyenne » du monde. Je partage un angle d'écoute, des imperceptibilités, une prise de position, enfin, des réalités sonores extraites de leur contexte pour que l'on écoute ensemble.

3.2.2 Apprentissage perceptif

Selon ma compréhension du terme, l'*apprentissage perceptif* concerne l'aspect relationnel. Schaeffer ne le présente pas de cette façon, mais sa définition fait écho à l'attention conjointe dont parle Citton (2014a) :

Par apprentissage perceptif (*perceptual learning*) on entend la capacité d'autoapprentissage de la perception sensible. L'apprentissage perceptif est un apprentissage en contexte, au sens où il résulte du fait que les capacités de perception vont être modelées plus fortement par des situations perceptives qui se répètent et moins fortement par des contextes rares. Le processus même de l'apprentissage perceptif est un processus implicite, mais il aboutit à un abaissement du seuil attentionnel, c'est-à-dire qu'il rend désormais accessible à l'attention des niveaux de traitement du signal qui avant étaient inaccessibles. (Schaeffer, 2015, p. 316)

Schaeffer parle ici d'*autoapprentissage de la perception sensible* parce qu'il s'agit d'un travail, implicite, mais d'un réel engagement perceptuel en relation avec le contexte. Cet autoapprentissage se façonne par une mise en relation répétée, par des situations perceptives qui se reproduisent. Il y a donc un travail de la perception qui s'affine, s'aiguise. « Je suis attentif à ce que *tu* prêtes attention. » (Citton, 2014a, p. 40). En fin de compte, c'est bien ce que fait Sonoquête dans tout son déploiement : les agentes actives du laboratoire « montrent » l'écoute. Cette pédagogie par les arts (ici l'art du son et de l'écoute), je l'entrevois davantage comme une activité expérientielle de transfert et de partage des connaissances plutôt que comme une activité purement didactique. La dimension microsociale est aussi des plus importantes dans la perspective d'une expérience d'écoute profonde (Oliveros, 2005) et sensible parce qu'elle est directement en relation avec son contexte. Cette écoute « relationnelle » fait entendre le lieu, ce qui le compose et ceux et celles qui l'habitent. Il s'agit donc d'une attention qui relie. Dans la plupart de mes projets en art sonore et à travers les interventions du laboratoire Sonoquête,

l'approche relationnelle est nécessairement aussi contextuelle. L'écoute qui relie tend vers une forme de transmission entre et à partir du milieu écouté, une transmission du sensible par l'écoute. Comme le dit Schaeffer (2015) , « l'exercice des activités attentionnelles [...] est en lui-même une source d'apprentissage, non pas au sens où il produirait des connaissances déclaratives, mais au sens où il affine nos capacités de discrimination » (p. 65).

Cette thèse porte l'idée que répéter ce type d'expérience esthétique ancrée dans un milieu contribue à nous sensibiliser tant à l'environnement sonore qu'à ce qui le constitue, mais également à nous conscientiser sur le rôle essentiel du contexte sonore dans nos milieux de vie et de travail, et à son impact sur notre santé. Découvrir les effets sonores d'un lieu, d'une acoustique et intervenir avec permettent de concevoir le son comme un phénomène tangible et concret. L'audionaturaliste, l'ethnologue du son et l'artiste de Sonoquête travaillent en symbiose pour créer des expériences d'écoute et de découvertes sonores qui vont dans le sens de cette conscientisation multiple de la dimension sonore du monde, soit physique, phénoménologique et psychique. Par conscientisation physique, je fais référence à l'idée d'aborder le son comme une dimension concrète qui influe tant sur les matériaux de nos architectures que sur notre qualité de vie. La dimension phénoménologique implique une conscience des expériences sensorielles que le son peut nous faire ressentir, l'expérience des nuances, des effets, des vibrations possibles à même nos espaces de vie. Et finalement, je fais référence aux relations possibles entre mémoire et son pour identifier un rapport psychique au sonore. Ce sont les prémisses avec lesquelles travaillent les agentes du laboratoire Sonoquête.

3.2.3 Attention focalisée vs attention distribuée

Pour conclure sur les définitions des différentes formes de l'attention et compléter celles déjà présentées plus haut avec Citton, soit l'attention collective, l'attention conjointe et l'attention réflexive, il reste à voir l'attention focalisée et l'attention distribuée selon la définition de Schaeffer (2015) :

On appelle attention focalisée une attention dans laquelle le sujet est attiré, dirigé, vers la localisation de la cible avant qu'elle n'apparaisse. On parle d'attention distribuée lorsque le sujet balaie le champ perceptuel sans privilégier aucune zone. Toute activité attentionnelle comprend des phases des deux types d'attention. Ainsi toute situation d'attente perceptive indéterminée est-elle gérée selon le mode de l'attention distribuée. Ce qui caractérise l'inflexion esthétique de l'attention, c'est que les phases d'attention distribuée y ont un rôle plus important que dans l'attention standard. (p. 316-317).

Ces formes d'attention font écho aux associations que je tente de mettre de l'avant sur les rapports existants entre l'écoute et l'attention. L'attention focalisée et l'attention distribuée correspondent aux types d'écoute développés par Roland Barthes (1982) dans *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*. L'écoute par indice est une écoute vigilante reliée à l'instinct pour détecter un danger imminent ou encore pour stimuler par la réponse à un besoin. C'est une écoute ancrée dans le temps et l'espace. Elle est, dira Barthes, une alerte. À la fois ouverte sur l'étendue, sur le qui-vive de ce qui pourrait surprendre, dirigée et tendue vers une direction au moment où survient l'évènement sonore, une telle écoute comprend effectivement des phases de l'attention focalisée et distribuée. L'écoute par signe est un *déchiffrement*, nous dit Barthes. Elle réfère aux codes et au langage. Il ne s'agit plus d'une attention de veille, mais d'une attention au sens, une écoute des rythmes et séquences afin de les lier les uns aux autres, vers un système, un langage.

Ce qui m'interpelle plus particulièrement ici est le rapport entre rythme et répétition donnant naissance au code. Ce type d'écoute me renvoie à Schaeffer lorsqu'il parle de l'expérience esthétique et des situations perceptives qui se répètent, de l'effet de cette répétition sur l'apprentissage perceptif. L'écoute par signe fait écho aux mises en situation d'écoute que je développe lors d'une expérience d'écoute collective. Il s'agit d'une série d'exercices simples qui favorisent une posture d'écoute attentive, ouverte, focale et distribuée. Répéter ces mises en situation d'écoute permet d'obtenir une écoute « travaillée » et avertie, une écoute qui se rend disponible aux indices, aux événements sonores, à leur identification, mais également aux nuances de transitions, de localisation, de mouvements, une écoute curieuse de l'expérience attentionnelle qu'elle recèle. J'écoute pour ma survie, j'écoute pour le sens intelligible des espaces de vie. Qu'est-ce que le lieu fait résonner, de quoi me parle-t-il ? De sa biodiversité, des matériaux de son architecture, des nuisances possibles pour certains résidents ou résidentes, d'un milieu vivant dénaturé, délocalisé, de certains dangers, mais aussi d'indices sur la transformation, la dégradation et la perte du vivant.

Ici se termine le survol des définitions des principaux régimes de l'attention. D'Yves Citton à Jean-Marie Schaeffer, j'ai tenté de faire état de la complexité et des enjeux que cette faculté humaine comporte. L'expérience esthétique et le surinvestissement singulier que cette forme d'attention relève détiennent plusieurs clés pour mieux comprendre les principes de « résonance » (Rosa, 2018) et de connectivité avec le monde et avec soi.

3.3 La trame sonore du monde, pour une écoute inclusive

Écouter régulièrement de la musique, par exemple, n'a pas seulement pour effet d'élargir potentiellement notre horizon de compatibilité avec des types différents de singularités musicales (formation du goût), mais également de transformer notre rapport sonore au monde en général (le chant des villes et des forêts) : de produire une écoute spontanée plus fine des trames sonores du monde [...] Ce que l'on veut mettre ici en évidence, c'est que l'art ne transforme pas seulement notre perception du monde [...], il transforme nos formes de vie dans ce qu'elles ont d'intégré et d'orienté vers l'à venir, c'est-à-dire tout notre usage du monde. Autrement dit, une théorie de la réception comme rencontre individuannte permet de mettre en lumière le pouvoir effectif de l'art à façonner et moduler durablement notre relation au monde. (Morizot et Zhong Mengual, 2018, p. 112-113)

Bien que fort inspirante, cette citation de Morizot et Zhong Mengual met l'accent sur une pratique de l'écoute essentiellement musicale. Le simple fait d'écouter régulièrement de la musique « produit » une écoute « spontanée plus fine » de nos environnements, alors que dans mes œuvres, je cherche à explorer la musique comme un élément sonore parmi d'autres. Chez Morizot et Zhong Mengual, il s'agit plutôt d'une conception cagienne de la musique qui englobe tous les sons sans discrimination. Dans une entrevue pour la revue *Circuit*, lors de son passage à Montréal en 1997, John Cage explique brièvement et simplement cette conception : « Et moi, j'ai la musique [à] n'importe quelle heure, parce que j'écoute ce qui existe. On ne veut pas l'appeler "art", mais, pour moi, les sons du trafic, même les sons des *burglar alarms*, alarmes [...] tout cela fait de la musique. » (Nicholson, 1997, p. 10)

Le rapport aux sons de la vie entendus comme musique fait effectivement partie des ancrages théoriques et pratiques chez R. Murray Schafer (1977), l'un des premiers, avec Michael Southworth (1967), à parler de paysage sonore (*soundscape* en anglais). Cage et Schafer sont ancrés dans une pensée et une logique des théories de la musique. Cependant, là où Cage parle du silence qui n'existe pas, du silence comme espace sonore, Schafer parle du son environnemental et des sons « indentitaires » si communs qu'on ne les entend plus. Chez Schafer (2010), il y a un désir de distinguer les sons, de les qualifier en formant des catégories. Dans ce sens, les notions de *Low-fi* et *Hi-fi*³⁷ qu'il a développées pour distinguer les éléments sonores d'un

³⁷ « Hi-fi : Abréviation de l'anglais *high fidelity* « haute-fidélité », indiquant un rapport signal/bruit satisfaisant. [...] Appliqué à l'étude du paysage sonore, un environnement hi-fi est celui dans lequel les

environnement ont depuis soulevé plusieurs critiques³⁸. Chez Cage, il n'existe pas de hiérarchie entre les sons et les bruits : il est habité par une volonté de non-jugement des sons et par l'idée de déconstruire le désir dans la composition en y intégrant l'aléatoire et le hasard. Cette approche s'inscrit dans une suite logique du rapport à l'écoute des sons de la vie puisqu'ils sont caractérisés par le changement perpétuel. Ce qui rapproche davantage ces deux artistes théoriciens revient à leur conception de l'écoute du silence, c'est-à-dire une écoute contextuelle. R. Murray Schafer va développer une réelle pédagogie de l'écoute de l'environnement, alors que Cage est reconnu pour avoir ouvert l'écoute au (non) silence de la vie. Bien que j'aie évolué pendant de longues années (et encore aujourd'hui) dans le milieu de la musique actuelle, expérimentale et improvisée, je ne me considère pas totalement comme une musicienne. Entre arts visuels, performance et musique, je pratique l'écoute et l'expérience des sons. Je conçois l'écoute de l'environnement comme une pratique contextuelle qui s'exerce à même le territoire qu'elle investit. Cette écoute s'adresse et se tend vers une multitude d'aspects qui recèlent des informations, des codes, un langage qu'il est possible de déchiffrer selon l'expertise, la curiosité et les intérêts de l'écouter ou écoutante : biologiste, acousmaticien ou acousmaticienne, architecte, urbaniste, écologiste, artiste, citoyen ou citoyenne engagé-e, résident ou résidente d'un quartier, etc. Lorsque Morizot et Zhong Mengual définissent la réceptivité de l'expérience esthétique comme une rencontre individuante, ils expriment pleinement ce qui est au cœur de mon travail de création et de recherche. Pour emprunter une citation de ces auteurs, la quête du laboratoire Sonoquête se résumerait ainsi : vivre en collectivité l'expérience individuante de l'écoute et rencontrer le potentiel « effectif de l'art à façonner et moduler durablement notre relation au monde. » (Morizot et Zhong Mengual, 2018, p. 113.) L'art ici fait référence à l'art de l'écoute. Dans *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer (2015) souligne que c'est la forme d'attention qui est engagée au moment d'une expérience qui est singulière, c'est-à-dire que l'expérience esthétique peut être vécue par la rencontre avec une œuvre d'art tout comme au moment où notre œil se pose sur les couleurs flamboyantes d'une fleur ou encore lorsque nous sommes en relation d'écoute profonde (Oliveros, 2005). Dans cette expérience esthétique et individuante qu'est l'écoute sensible et attentive, le

sons seront distinctement perçus, sans qu'il y ait encombrement ni effet de masque. Comparer avec "lo-fi". [...]

Lo-fi : Abréviation de l'anglais *low fidelity* « basse-fidélité », indiquant un rapport signal/bruit insatisfaisant. Appliqué à l'étude du paysage sonore en environnement lo-fi est celui dans lequel les signaux sont si nombreux qu'il en résulte un manque de clarté ou un effet de masque. Comparer avec "hi-fi" ». (Schafer, 2010, p. 383)

³⁸ Voir à ce sujet les textes de Mitchell Akiyama (2010; 2015) et de Karoline Schirmer (2012), entre autres.

concept de Jean-Marie Schaeffer rencontre la notion de « silence » de John Cage et la notion évolutive de paysage sonore popularisée par R. Murray Schafer. Il s'agit de concevoir cette écoute attentive, profonde, sensible, avérée, comme une expérience liée à la vie commune.

3.3.1 Le temps vécu, le temps entendu

La pensée de John Cage rejoint celle de Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il parle de l'expérience esthétique et de son rapport attentionnel dans la vie de tous les jours. Finalement, être attentif aux nuances sonores de la vie comme une musique de son quotidien revient à moduler notre relation au monde (Morizot et Zhong Mengual, 2018) par l'expérience de l'écoute comme forme d'individuation.

Car pour avoir la moindre chance de comprendre de quoi il retourne dans cette expérience (l'expérience esthétique), nous devons la sortir de son insularité illusoire, de son hors-temps, et la réinsérer dans la vie humaine vécue, et plus spécifiquement, dans la vie attentionnelle comme telle. [...] L'attention se vivant comme temps vécu, nous devons penser l'expérience esthétique de la même façon, donc non seulement comme une expérience située temporellement, mais comme une expérience qui est intrinsèquement du temps vécu. (Schaeffer, 2015, p. 51)

Ce « temps vécu » serait pour John Cage du temps vécu dans l'écoute, c'est-à-dire du temps « d'écouteur ». C'est le terme qu'il utilisera lors d'une entrevue accordée à Georges Nicholson en 1989. L'entretien, qui se déroule en français et en anglais, a été diffusé dans le cadre d'une émission radiophonique sur les ondes de Radio-Canada et fut retranscrit pour la revue *Circuit* (Nicholson, 1997).

[John Cage] : [...] *Which is hearing, not a record and not something that is known to be beautiful, but to hear where you are in the world, whether it's beautiful or not.* [...]. C'est partir de l'idée de beauté afin d'apercevoir l'écoute, ou beau ou non beau, mais c'est toujours beau. Si on écoute soudainement sans l'idée de beauté, ça [se] dit [dans le] bouddhisme zen *nichi, nichi, kore ko nichi*. Ça veut dire chaque jour, *day, day, a beautiful day*, chaque *day is beautiful*. Ça veut dire aussi, pour moi, que chaque écoute des sons ambiants, c'est beau. Pour moi, ce n'est pas difficile du tout, mais pour les hommes qui n'écoutent pas la vie quotidienne, c'est peut-être difficile; mais je crois que ce n'est pas trop difficile de commencer à [écouter] la vie quotidienne. Il y a deux sortes de sons [à] écouter. Les sons qui changent [dans] leur enveloppe et les sons qui ne changent pas, et presque tout le monde aime plus facilement les sons qui changent. On aime, par exemple, plutôt le son d'un ruisseau coulant qu'un réfrigérateur qui *hum...* mais tous les deux sont beaux si on donne l'écoute. Ça, c'est le principe, je crois, c'est pas d'écouter un disque, c'est plutôt d'écouter n'importe quoi.

G.N. : Il faudrait arriver à entendre tout; mais il faudrait que tout le monde soit compositeur, à ce moment-là.

J.C. : *No. Listener.* Il faut devenir...

G.N. : Un écouteur...

J.C. : ... un écouteur, oui. (p. 15-16)

Finalement, il s'agit d'une question de posture, d'une disponibilité pour se laisser « prendre part » à un « surinvestissement » subjectif, tel que le conçoit Schaeffer, ou encore d'accueillir la vie en pleine conscience, dans une attitude d'ouverture et de reconnaissance. Cage fait alors référence au bouddhisme zen pour illustrer cette posture investie. Une approche pédagogique, comme l'a initiée R. Murray Schafer, est à retenir ici puisqu'elle permet d'aborder l'écoute comme une pratique qui se travaille, qui s'exerce.

3.3.2 Attention. Attendre. Tendre

En reprenant l'étymologie du mot *attention*, j'observe et souligne, ici, un rapprochement avec le verbe *attendre*.

ATTENTION, subst. fém. [...]

ÉTYMOL. ET HIST. – 1. 1536 « concentration de l'esprit » 2. 1552 « soin attentif » Empr. au lat. *attentio* « action de tendre l'esprit vers qqc. » (Cicéron, *De orat.*, 2, 150 ds *TLL* s.v., 1124, 63) également empl. absol. (Quintilien, *Instit.*, 4, 1, 34, *ibid.*, 1124, 65); p. ext. « précaution, soin » (Vulgate, *Sapientia*, 12, 20, *ibid.*, 1124, 75). (CNRTL, 2012b)

ATTENDRE, verbe trans. [...]

ÉTYMOL. ET HIST. – [...] Empr. au lat. *attendere* « tendre vers, être attentif à, porter son attention sur » (Térence, *Hec.*, 267 ds *TLL* s.v., 1119, 80), d'où les sens de l'a. et m. fr. « aspirer à, prêter attention à, considérer que [conservés ds le part. passé *attendu**] », attestés du XIII^e au XV^e s. (Gdf.) et encore sous la forme pronom. au sens de « s'appliquer à ». (CNRTL, 2012a)

Ainsi, en étudiant l'étymologie de ces deux mots, le substantif *attention* et le verbe *attendre*, je me sens interpellée par la posture qu'ils révèlent. Tendre vers. Dans ma pratique de création, écouter c'est rester là et tendre l'oreille; c'est écouter de façon attentive et concentrée qu'un événement sonore me surprenne, certes, mais plus encore, c'est prendre conscience de ce que l'écoute me donne à expérimenter, un espace, un objet, une ambiance. C'est une posture active passive, une « concentration de l'esprit ».

3.4 Réflexions philosophiques sur l'attention

Avec l'attention, c'est en effet tout le problème philosophique des relations de l'homme à son milieu qui est en cause.
(Mialet, 1999, p. 15)

Sur la question de l'art comme véhicule d'une attention singulière qui a le pouvoir de susciter une posture sensible, j'ai été interpellée au cours de mes recherches par d'autres auteurs et autrices qu'il me semble important de citer. Sans entrer dans l'exercice d'une revue de la littérature, le but ici est de faire état de théories qui viennent enrichir la thèse que je développe autour de l'expérience esthétique, l'écologie attentionnelle et l'écoute comme posture engagée. De façon brève, je regroupe ici une diversité d'approches philosophiques qui convergent vers une urgence attentionnelle à développer envers soi, envers l'autre et envers l'environnement.

3.4.1 Le « faire attention » d'Isabelle Stengers

Dans son livre *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*, la philosophe des sciences Isabelle Stengers (2009) parle de réapprendre l'art de *faire attention* :

Si art il y a, et non seulement capacité, c'est qu'il s'agit d'apprendre et de cultiver l'attention, c'est-à-dire, littéralement, de faire attention. Faire au sens où l'attention, ici, ne se rapporte pas à ce qui est a priori défini comme digne d'attention, mais oblige à imaginer, à consulter, à envisager des conséquences mettant en jeu des connexions entre ce que nous avons l'habitude de considérer comme séparé. Bref, faire attention au sens où l'attention requiert de savoir résister à la tentation de juger. (p. 76)

J'entends, dans cette forme active d'apprentissage décrit par Stengers, l'idée d'une pratique de l'attention. Une pratique investie par le corps et l'esprit. Une pratique ouverte, inclusive et curieuse :

Paying attention means slowing down and accepting that intrusive interstices open up even in the midst of an urgency. [...] I call it an art because it needs a ritual in order to foster this possibility. And this is very interesting when we do it well and with joy. This is not about being critical or reflexive, this is not about looking for an imperfection, about playing with arguments. It is just creating the occasion to "bethink," to pay attention to what may lurk. [...] To me it is important that it be an art, and not the manifestation of an imperfection. [...] This does not mean that everything will ever be taken into account, that attention should be paid to everything. There is also no guarantee that what will be obtained will be better. It is a matter of a cultivation of our

*reasons, of feeling together both what they do to the situation and the fact that they do not demand our submission*³⁹. (Savransky et Stengers, 2018, p. 137)

Stengers nous invite à prendre le temps, à nous donner les moyens de réfléchir ensemble et à développer une certaine vigilance tout en nous questionnant sur les formes et les conventions avec lesquelles nous vivons. Le « faire attention » de Stengers fait monter en moi l'idée de l'attente active telle qu'elle se présente dans l'écoute, c'est-à-dire une posture où le corps et l'esprit sont engagés, tendus vers un interstice, un espace ouvert. Je retiens également de cette définition l'idée de cultiver une attention fine aux conditionnements et aux automatismes engendrés par nos contextes de vie sociale, politique et culturelle ainsi que par le contexte environnemental. L'autrice parle de l'émergence d'un programme audacieux : « créer des occasions de faire attention », de « cultiver nos raisons, de sentir ensemble » ce qu'elles peuvent apporter. Les expériences esthétiques produisent ces occasions (ces rituels) de rencontres sensibles, de partages, de réflexions qui passent par le corps et les sens. Je perçois le « faire attention » de Stengers comme une invitation à nous investir dans nos communautés et à tendre vers un « faire attention » collectif, vigilant et *en résonance* (Rosa, 2018). Dans ce sens, aborder la question du son environnemental comme un enjeu de mobilisation citoyenne, impliquée dans nos milieux de vie et de travail afin de promouvoir la priorisation et la préservation des environnements sonores sains et réfléchis, est au cœur des perspectives sociales du laboratoire Sonoquête.

³⁹ « Prêter attention signifie ralentir et accepter que des interstices intrusifs s'ouvrent même au milieu de l'urgence. [...] J'appelle cela un art parce que cela nécessite un rituel afin de favoriser cette possibilité. Et c'est très intéressant quand on le fait bien et avec joie. Il ne s'agit pas d'être critique ou rélexif, il ne s'agit pas de chercher une imperfection, de jouer avec les arguments. Il s'agit simplement de créer l'occasion de "réfléchir", de faire attention à ce qui peut se cacher. Pour moi, il est important que ce soit un art, et non la manifestation d'une imperfection. [...] Cela ne signifie pas que tout ne sera jamais pris en compte, qu'il faut faire attention à tout. Rien ne garantit non plus que ce qui sera obtenu sera meilleur. Il s'agit de cultiver nos raisons, de sentir ensemble ce qu'elles apportent à la situation et le fait qu'elles n'exigent pas notre soumission. » (Traduction libre)

3.4.2 Le principe de résonance de Hartmut Rosa

L'art est devenu, presque en même temps que la nature et de façon très semblable, la sphère de résonance peut-être la plus importante de la modernité, au point d'avoir pénétré peu à peu tous les domaines de la vie quotidienne.
(Rosa, 2018, p. 320)

Dans *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, Hartmut Rosa (2018) avance l'idée que nous vivons une crise de nos relations au monde. Ancrés dans une logique de croissance illimitée tant personnelle que professionnelle, pris par le rythme effréné de nos vies, la compétitivité et la surproduction, balises de notre système capitaliste, nous sommes déconnectés de la dimension responsive du monde. Cependant, selon cet auteur, la solution à ce problème ne serait pas nécessairement de s'imposer de la lenteur, mais bien de reconnaître nos aliénations et de nous engager dans une recherche de « relation responsive » (Rosa, 2018) :

Une relation responsive, nommée « axe de résonance », constitue, selon le sociologue Hartmut Rosa, l'idéal de relations au monde que nous cherchons constamment à mettre en place dans les différents domaines de notre existence : selon lui, notre bonheur dépend en effet de la présence d'axes de résonance multiples dans nos vies. La responsivité est une forme de relation au monde qui se caractérise par le sentiment de pouvoir produire des effets sur un « vis-à-vis », une entité identifiée comme extérieure et alter, et par la perception d'une réaction de celle-ci en réponse à mon action, qui m'affecte en retour. Un rapport responsif, vécu sur le mode de la « fluidité », de l'« adhérence » au monde, s'oppose ainsi à un « rapport muet au monde », caractérisé par l'infranchissable et l'absence de rétroaction entre le monde et moi. (Zhong Mengual, 2021, p. 94)

Un axe de résonance n'existe qu'à partir du moment où le monde fait « sonner » le sujet et où celui-ci est capable réciproquement de faire « sonner le monde [...] Les sujets cherchent dans une égale mesure à produire des résonances et à en faire l'expérience » (Rosa, 2018, p. 181). L'étude de Rosa, à la fois philosophique et sociologique, aborde la question d'une vie satisfaisante. La qualité de nos relations est primordiale au sentiment de bonheur et de réussite. Dans ce sens, Hartmut Rosa observe que l'art, par ces enjeux et fonctions, permet de créer le rassemblement « ritualisé » dont nous avons besoin pour nous sentir en résonance les uns avec les autres dans une expérience qui implique nos sensibilités individuelles et communes. Dans ce principe de responsivité, l'art, selon Rosa, « a repris dans la société la fonction anciennement dévolue à la religion » (p. 320). La question du lien entre art et spiritualité a été présente dans ce chapitre à quelques reprises. Du côté de la pratique artistique, John Cage, Laurie Anderson,

Pauline Oliveros, R. Murray Schafer ont en commun une pratique de la dimension sonore du monde qu'ils et elles relient, chacun et chacune à sa façon, à une recherche spirituelle.

Les « temples de l'art » sont de fait les nouveaux espaces culturels de la société moderne, dévolus à des expériences ritualisées de résonance : dans les musées, les théâtres, les salles de concert, les cinémas et autres lieux semblables, les individus modernes recherchent des moments de bouleversement et de fluidification de leur rapport à eux-mêmes et au monde, des instants où ils seront touchés, émus, saisis. (Rosa, 2018, p. 342)

Dans le prochain chapitre, je reprends cette idée à partir des explications d'Yves Citton (2014a) qui, de façon bien spécifique, vient souligner à son tour ce transfert de paradigme entre art et religion dans notre société occidentale. « Les temples de l'art » de Rosa font écho aux laboratoires esthétiques de Citton. Ainsi l'art est un objet de connexion avec soi, avec l'autre et avec le monde. Il offre un espace d'expérimentation des axes de résonances subjectives et collectives. « La résonance esthétique devient ainsi un champ d'expérimentation où se pratique l'assimilation de différents modèles de relation au monde. » (Rosa, 2018, p. 327) Cette résonance esthétique, tout comme l'attention esthétique de Jean-Marie Schaeffer, s'inscrit également dans un temps vécu, non pas nécessairement conditionné par une dimension artistique ni par une relation avec une œuvre d'art, mais qui engage également un surinvestissement (spécifique) de l'esprit. Cette posture de réceptivité se traduit selon le regard que l'on pose (ou l'oreille que l'on tend) sur les choses banales de la vie. Comme le souligne Rosa, le phénomène de résonance passe également par nos relations corporelles au monde, et donc par nos sens et des actions aussi banales que manger, boire, marcher, respirer... écouter. Cette thèse se développe autour d'une hypothèse de départ : je cherche à comprendre de quelle manière l'écoute peut devenir un vecteur relationnel entre l'individu, la communauté et l'environnement. L'écoute qui relie, mais aussi l'écoute attentive qui éveille, c'est-à-dire qui entre en résonance avec soi et le monde, avec le vivant. Tel que le mentionne Rosa, l'art est devenu, au même titre que la nature, vecteur de responsivité et de résonance. La dimension sonore du monde anime cette même qualité de présence que je qualifie d'écoute en relation. Le son, du fait de sa nature vibratoire, est un élément qui pénètre en nous, car on ne peut fermer nos oreilles; elles sont constamment en état de réceptivité. Pratiquer l'écoute profonde et en relation, c'est être à l'écoute de ce qui résonne en nous, c'est être présent à ce phénomène des relations intérieur/extérieur et au « continuum son/silence », dont parle Pauline Oliveros (2005), dans son livre *Deep listening: A composer's sound practice*.

3.4.3 L'attention et le rapport au vivant chez Estelle Zhong Mengual

Au fil de mes recherches théoriques concernant l'attention, l'écoute et l'environnement, j'ai découvert le travail de l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual. En lisant son livre *Apprendre à voir : le point de vue du vivant* (2021), j'ai été fortement interpellée par sa pensée qui rejoint de différentes façons l'hypothèse de ma recherche. Dans ce dernier ouvrage, l'autrice développe une définition de l'agentivité qui m'interpelle plus particulièrement :

Ce geste de renversement de l'attention est aujourd'hui au cœur d'un renouveau théorique et méthodologique dans les sciences humaines et sociales. Depuis une quinzaine d'années, on y observe en effet un tournant vers quelque chose comme des « humanités environnementales », encore ouvertes et peu structurées d'un point de vue théorique ou conceptuel. Ce tournant, néanmoins, se caractérise par un décalage commun, qui prend, en histoire et en anthropologie, la forme de ce qu'on appelle l'agency turn : l'émergence de nouveaux acteurs ou agents. Il s'agit de prendre comme sujets d'attention privilégiée ceux qui avaient été jusque-là pris en compte comme simples éléments de contexte ou de décor des actions humaines : les non-humains, et en particulier les vivants, conçus non comme des choses, mais comme des agents. Et de centrer la focale sur les relations entre eux et les humains. (Zhong Mengual, 2021, p. 34-35).

Cet ouvrage, sous la perspective de l'histoire de l'art, aborde l'attention au vivant dans une dimension sociale, culturelle et environnementale. L'autrice prend comme objet d'étude l'histoire de la peinture de paysage et l'histoire naturelle du XIX^e siècle pour nous dévoiler une certaine histoire de l'attention au vivant, c'est-à-dire au non-humain, dans son altérité. Cette réalisation passe par un éveil ou plutôt un réveil des consciences aux autres formes de vie, de corps (perceptifs, sensoriels) constitutifs de connaissances en résonance pour enfin prendre part à une culture du vivant. Inspirée par les constats de Zhong Mengual (2021), je me suis prêtée à l'exercice de remplacer, dans plusieurs passages, le verbe *voir* par celui d'*écouter*, comme ici par exemple :

Apprendre à voir le vivant passe, on l'aura compris, par le fait d'apprendre à se rendre disponible. À connaître, à décrire, à écrire, à représenter, à traduire et à transmettre. Apprendre à voir, ce n'est pas ainsi seulement le projet possible d'une vie à l'échelle individuelle, ce n'est pas seulement une affaire intime : c'est aussi un projet culturel collectif. (p. 238)

Apprendre à écouter, c'est apprendre à se relier au contexte, humain et non humain, c'est se garder poreux aux autres formes de connaissances qui nous informent sur comment le vivant s'entend dans le sens de l'entendement. Nous avons beaucoup à apprendre des autres formes

de communication, par exemple celles qu'opèrent entre eux les oiseaux, nous dit la philosophe et psychologue des sciences Vinciane Despret (2019) dans son livre *Habiter en oiseau*. Le chant des oiseaux nous permet, selon la chercheuse, d'observer par exemple le rapport entre le corps chantant et le territoire, un territoire sonore, c'est-à-dire habité par une forme complexe de communication entre les individus d'une même espèce, mais aussi entre les espèces qui cohabitent dans ce même territoire, parce que le territoire c'est, selon l'autrice, « le lieu où tout devient rythme, paysage mélodique, motifs et contrepoints, matière à expression. Le territoire serait l'effet de l'art. Le territoire crée et donc demande que l'on pense selon de nouveaux rapports. » (p. 110)

Ainsi, l'interprétation commune que l'on attribue aux comportements sexuels chez les oiseaux serait beaucoup plus complexe. Il s'agirait également d' « une “composition” sonore qui dirait la qualité du territoire, faisant du chant une cartographie et une musicographie » (Bourlet, 2020 p. 242).

Vinciane Despret (2019) ajoute encore :

Et si le chant est devenu l'expression d'un lieu, sans doute reconnaîtra-t-elle, dans sa signature, la hauteur des arbres, la présence d'un voisinage, paisible ou agité, [...] la rugosité des roches, la présence d'une source elle-même chantante, l'ombre du couvert, le goût de ses fruits ou des insectes sous les feuilles et peut-être même la manière dont le soleil s'y fraye un chemin dans les frondaisons. (p. 125).

Écouter le territoire, c'est entrer en relation avec le vivant, humain et non humain, qui y habite. Chercher les empreintes sonores de ce même territoire, c'est devenir attentif à sa signature, à ce qui le compose et à ceux et celles qui le composent. Entre contemplation et conscientisation, cette présence (ce regard, cette écoute) attentive est une posture artistique, politique et engagée dans le monde. La chercheuse, artiste sonore et professeure Andra McCartney (2002), dont les recherches traitent, entre autres, de la marche sonore comme une approche sensible pour pratiquer un territoire, résume bien cette idée :

*Soundscape composers listen to the relations of people and other inhabitants of places, producing pieces which are sonic expressions of not only landscape formations and lived environments but also the daily social histories and political organisation of the space*⁴⁰. (p. 1)

Le prochain chapitre revient sur la marche sonore parce qu'il s'agit d'un outil essentiel au développement des activités d'écoute collective du laboratoire Sonoquête. Dans son étude, Estelle Zhong Mengual (2021) parle d'une culture du vivant et d'une attention au vivant imperceptible et invisible. « Car, dit-elle, c'est dans l'invisible que le vivant habite à bien des égards. [...] ce qui compte pour un vivant, ce qui fait monde pour lui est le plus souvent imperceptible, insaisissable par nous. » (Zhong Mengual, citée dans Truong, 2021) Pour illustrer son propos, l'autrice nomme alors « les composés chimiques volatils qui régissent l'univers des plantes ou les changements de vents si cruciaux pour les vautours » (Zhong Mengual, citée dans Truong, 2021).

Invisibles à nos yeux, ces éléments font partie intégrante d'un système de connaissances qui nous échappe et qui pourtant traduit une symbiose avec l'écologie d'un territoire. Tout aussi invisibles, et souvent pratiquement imperceptibles, les nuances sonores présentes dans nos environnements et auxquelles nous pouvons apprendre à faire attention nous informent sur leurs qualités, sur les matériaux qui les composent, sur la vie qui s'y déploie ou sur celle qui disparaît. Les vigiles citoyennes et bénévoles organisées par l'organisme Ciel et Terre⁴¹ pour la sauvegarde des habitats humides de la rainette faux-grillon en Montérégie sont un exemple de ce qu'il est possible d'apprendre à écouter tout en participant à la protection de cette espèce déclarée menacée au Canada depuis 2010 (Ciel et Terre, s. d., *La rainette faux-grillon*). La vigile consiste à recueillir des données pour inventorier les populations de rainettes dans leur habitat naturel. Ces inventaires se réalisent par une prise en note des observations attentives au lieu et par l'écoute du chant très particulier que la rainette émet au printemps au moment de sa reproduction.

⁴⁰ Les compositeurs de paysages sonores sont à l'écoute des relations entre les personnes et les autres habitants des lieux, produisant des pièces qui sont des expressions sonores non seulement des formations paysagères des environnements vécus, mais aussi de l'histoire sociale quotidienne et de l'organisation politique de l'espace. (Traduction libre)

⁴¹ « Existant depuis 1995, Ciel et Terre (anciennement le Centre d'information sur l'environnement de Longueuil) est un organisme à but non lucratif formé par et pour les citoyen.nes », dont la mission est de « comprendre, protéger, conserver, mettre en valeur et connecter les milieux naturels de la Montérégie en vue d'assurer le maintien de la biodiversité à long terme, en améliorant la connaissance du milieu, en sensibilisant et en impliquant les communautés et les citoyens. » (Ciel et Terre, s. d., *Qui sommes-nous ?*)

À cette période, la rainette faux-grillon retourne dans son habitat de naissance et de reproduction, c'est-à-dire les milieux humides fragilisés par le développement résidentiel et industriel. Dans ce contexte, la pratique de l'artiste sonore Yannick Dauby est très inspirante. D'origine française, Dauby habite à Taiwan depuis 2007. L'enregistrement de terrain (*field recording*) est central dans sa pratique. En arrivant dans ce pays, il s'est intéressé aux sonorités des paysages naturels de la campagne taiwanaise. En participant volontairement à des activités de comptages d'amphibiens, il a pu enregistrer une bonne partie de sa collection de chants de grenouilles.

Très vite, on m'a demandé de faire écouter mes enregistrements à différents publics : scolaires, universitaires, naturalistes ou artistes. [...] la démarche est devenue celle d'une sensibilisation à l'écoute et un moyen de reconnecter les habitants de la ville à l'environnement naturel des collines voisines. (Dauby, cité dans Meursault, 2015, p. 64).

L'exemple de Dauby parle d'une pratique de l'écoute appliquée au vivant, où l'art et la science se rencontrent. En effet, les bioacousticiens et bioacousticiennes, les audionaturaliste et les artistes sonores partagent certains outils techniques et méthodologiques, développent une expertise du travail de terrain et recueillent des données qui racontent l'invisibilité d'un territoire à l'étude, comme c'est le cas avec les projets que réalisent les différentes agentes du laboratoire Sonoquête. Dans une entrevue donnée à Nicolas Truong (2021) pour *Le Monde*, Estelle Zhong Mengual revient sur cette part invisible du non-humain. Elle explique que les artistes et les naturalistes ont une attention commune à cette part d'invisibilité du vivant. Selon elle, ils partagent une même démarche,

celle d'enquêter sur leur part visible, à savoir, leurs corps. Chacun le fait à sa manière, mais il y a cette même conviction que les corps sont des portes vers l'invisible. Ils ne sont pas des formes incidentes, mais des formes signifiantes, à observer, à comprendre, à travailler, à interroger, à traduire. [...] En nous donnant à voir les corps des vivants comme des formes révélant leur histoire, leur comportement, leurs relations, comme l'écrit Baptiste Morizot, les naturalistes et les artistes sortent le vivant du mutisme : c'est en cela que leurs travaux sont des clés pour une culture du vivant. (Zhong Mengual, citée dans Truong, 2021).

Le vivant invisible est toutefois audible. Dans son imperceptibilité, il a un corps sonore. Apprendre à voir, c'est aussi pour le laboratoire Sonoquête apprendre à écouter l'altérité et à transmettre

cette expérience de l'écoute dans une forme de pédagogie de création et d'engagement écoartistiques⁴².

3.4.4 Définir la présence attentive

L'attention peut nous aider à communiquer de
nouveau, surtout avec nous-mêmes.
Thich Nhat Hanh.

La présence attentive est la dernière approche qui sera abordée dans ce chapitre, qui porte sur les liens entre la philosophie, l'attention et l'écoute. Une fois de plus, l'exercice n'est pas de faire une analyse complète du sujet, mais bien d'orienter certaines définitions et enjeux qui nourrissent ma thèse sur l'écoute et l'attention. Afin de comprendre en quoi la pratique de la présence attentive, aussi appelée *mindfulness* ou pleine conscience, est liée à mon hypothèse de recherche, il est important d'abord de définir (au mieux) cette approche ainsi que certains termes qui y sont rattachés. Ces définitions soulignent l'intérêt grandissant qu'exerce cette pratique sur le milieu de la santé et plus directement sur celui du psychosocial. L'ouvrage dirigé par Simon Grégoire *et al.* (2016), *La présence attentive : état des connaissances théoriques, empiriques et pratiques* produit par le Groupe de recherche et d'intervention sur la présence attentive (GRIPA) de l'UQAM, est une référence riche et essentielle pour aider à comprendre, à définir et à étudier ce qu'est la présence attentive. En plus d'informer sur l'origine de cette pratique, les auteurs et autrices donnent dans cet ouvrage une analyse exhaustive de cette forme d'attention et des études qui lui sont consacrées. Dans le premier chapitre, Simon Grégoire et Laurence De Mondhare expliquent qu'il n'y a pas une seule façon de définir la présence attentive, ni même de la mesurer : « Dans les écrits scientifiques, celle-ci est définie de diverses façons et plus d'une

⁴² Le terme écoart a plusieurs définitions. Voici celle qui m'a le plus interpellée : « *Several streams of thought converge in ecoart practice. One stream flows from the traditions of the visual arts. A second flows from the life sciences [...] and social sciences [...]. Merging and mingling with these two streams are the practices and concerns of environmental and social justice movements, which manifest through a range of participatory and community-focused strategies. The convergence of these three streams demonstrates the interdisciplinary, transdisciplinary, and collaborative nature of ecoart [...]. Thus, ecoart brings multiple spheres of knowledge and skills together to reframe and/or address the most pressing social and environmental problems of the Anthropocene.* » (Geffen *et al.*, 2022, p. 3-4)

vingtaine de questionnaires autorapportés ont jusqu'à présent été développés. » (p. 9) Grégoire et De Mondehare (2016) définissent l'origine de l'expression *présence attentive* en ces termes :

[Elle] provient du mot pali *sati* et du sanscrit *smṛti*, soit deux langues indiennes dans lesquelles les enseignements de Bouddha ont été consignés. En 1881, T.W. Rhys Davids a traduit ces mots par le terme *mindfulness* (Gethin, 2011) lequel sera, à son tour, traduit en français par les expressions *pleine conscience* et plus récemment, *présence attentive*. (p. 9)

Comme le soulignent l'auteur et l'autrice, le mot *conscience* peut porter à confusion sur le plan sémantique; aussi, pour simplifier la compréhension du terme, ils privilégieront dans leur ouvrage la traduction « présence attentive » ou « attention vigilante » qui marque « l'aspect attentionnel de la conscience *awareness* [...] qui souligne [plus] l'importance accordée à l'attention et à l'observation des états mentaux » (Berghmans et Herbert, 2010, cités dans Grégoire et De Mondehare, 2016, p. 10).

La présence attentive a un long passé spirituel et une courte histoire séculière (Monteiro *et al.*, 2014). En Orient, elle renvoie à une pratique phénoménologique et contemplative complexe de plus de 2 500 ans destinée à réduire la souffrance et l'insatisfaction. En Occident, elle fait surtout référence à un trait, ou à un état, accessible à tous et pouvant être mesuré de manière objective et scientifique. Elle est aussi décrite à l'occasion comme une pratique séculière et thérapeutique destinée à promouvoir la santé psychologique. Pour plusieurs, ces deux visions semblent irréconciliables (Grossman, 2011). Pour d'autres (Sauer *et al.*, 2012), ces visions sont complémentaires et il est essentiel que le dialogue entre les tenants de la psychologie bouddhiste et contemporaine se poursuive afin d'en arriver à une définition qui fasse davantage consensus. (Grégoire et De Mondehare, 2016, p. 23)

Dans le cadre de cette thèse, la définition de la présence attentive que j'adopte est celle donnée par la philosophie bouddhiste avec ses deux dimensions; l'attention et l'acceptation. Mon expérience comme méditante me permet également d'approcher une définition personnelle et ressentie : la présence attentive est l'expérience d'une prise de conscience, instant après instant, de ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur de soi (les sensations, les pensées qui circulent, l'espace où je suis, etc.) et d'accueillir ce qui est là, avec douceur, ouverture et sans jugement. Pratiquer la présence attentive et la méditation me permet d'étudier mon esprit. Selon Grégoire et De Mondehare (2016), « être présent de manière attentive consiste à accueillir ce qui est perçu avec bienveillance et curiosité. C'est par exemple accepter nos émotions ou nos pensées sans chercher à les éviter, les changer ou les contrôler » (p. 10).

À travers cette recherche de définitions pour mieux saisir les fondements de la présence attentive, un second ouvrage m'a interpellé. Il s'agit d'un guide de pratique intitulé : *Les interventions basées sur la pleine conscience – MBI: Mindfulness Based Interventions : un mini-guide de pratique* (Elie et al., 2019). Ce guide a été réalisé par une équipe de médecins, psychologues et psychiatres⁴³. Une définition toute simple de la pleine conscience y paraît : « La pleine conscience, c'est "prêter attention d'une manière particulière, délibérément, au moment présent, et sans porter de jugement". » (Elie et al., 2019, p. 42). La présence attentive ou pleine conscience est un domaine de recherche récent, et les écrits scientifiques apportent analyses et mesures permettant de mieux comprendre ce phénomène qui peut devenir un réel outil pour tous les humains afin de mieux nous (se) comprendre, mieux nous (s')aider et mieux communiquer. Bien qu'il s'agisse d'un nouveau champ de recherche, les bienfaits de la présence attentive sur toute personne qui la pratique sont aujourd'hui indéniables et c'est ce qui en fait un objet d'étude qui intéresse de plus en plus de domaines liés à la santé, notamment dans le domaine du psychomédicosocial (Randin, 2008, p. 71) et de la relation d'aide.

Au début des années 1990, le terme « pleine conscience » (*mindfulness*) fait ses entrées dans le monde universitaire et médico-psychologique en Amérique du Nord (McCown, Reibel et Micozzi, 2011). À ce moment, Jon Kabat-Zinn (1990), médecin-chercheur formé à l'école Zen, en introduit les principes dans une optique d'intervention thérapeutique. (Devault et Pérodeau, 2018, p. 1)

Depuis, Jon Kabat-Zinn a développé un programme nommé *Mindfulness-Based Stress Reduction* (MBSR)⁴⁴ dans, entre autres, plus de 250 milieux hospitaliers (Devault, 2014, p. 53). Ce programme, répandu aux États-Unis depuis plus de 20 ans, est maintenant implanté au Canada et en Europe. L'objectif premier de cette méthode est d'intégrer la méditation dans les milieux de la santé et des services sociaux ainsi que de former des professionnel·le·s de la méthode MBSR. (Devault, 2014)

⁴³ Cet ouvrage fait partie d'une série de mini-guides sur la psychothérapie, élaborée en collaboration avec le Centre de psychothérapie affilié au Pavillon Albert-Prévost de l'Hôpital du Sacré-Cœur-de-Montréal. Ces guides s'adressent aux thérapeutes et permettent une introduction aux différents types de psychothérapie existants.

⁴⁴ Créé en 1979 par Jon Kabat-Zinn au sein de la Faculté de médecine de l'Université du Massachusetts, le programme *Mindfulness-Based Stress Reduction* (réduction du stress basée sur la pleine conscience) est un programme structuré qui tire ses influences de deux grands courants : celui des traditions méditatives orientales (pratique bouddhiste de vipassana et yoga) et celui de la science occidentale (médecine et psychologie). Source : Association pour le Développement de la Mindfulness (<https://www.association-mindfulness.org/qui-sommes-nous.php>).

3.4.4.1 Attention, méditation et écoute profonde

Dans le cadre de ces interventions basées sur la présence attentive telles que le programme MBSR et ses adaptations⁴⁵, la méditation est une méthode de contemplation qui a le potentiel de faciliter ou d'initier une écoute profonde de soi.

Lorsqu'utilisée en contexte thérapeutique, la méditation est pratiquée de manière séculière, c'est-à-dire sans référents spirituels ou religieux. De plus, son but n'est pas tant l'éveil des participants et leur développement spirituel, mais plutôt la promotion de leur bien-être et de leur santé psychologique. (Grégoire et De Mondehare, 2016, p. 10)

Les fondements bouddhistes de la méditation enseignent à cultiver la présence attentive tel un entraînement de l'esprit qui développe une attention profonde « mais aussi des qualités telles que le calme, la compassion, la bienveillance et le discernement » (Goldstein, 2013, cité dans Grégoire *et al.*, 2016, p. 31) En tant qu'artiste du son, praticienne de l'écoute et méditante, il m'apparaît essentiel d'inclure dans le cadre de cette recherche-crédation une compréhension de la présence attentive à partir de sa dimension spirituelle. La définition que j'ai choisi d'apporter dans ce contexte provient du glossaire d'un ouvrage majeur sur le thème de l'affiliation entre l'art et la pensée zen, *Buddha mind in contemporary art* (Bass et Jacob, 2004) :

Attention:

When mindfulness and awareness come together and unify a state of "being in attention" or "being awake in this moment" arises. The mind is focused clearly, consciously, openly, and alertly upon the object one has chosen to consider and is also cognizant of the field within the object manifests. [...] In Buddhist meditation, practitioners make the effort, continuously, evenly, and enthusiastically to return to attention – to being present in the moment – over and over again so that, more and more as the practice proceeds and deepens, being present in the moment is one's ready state⁴⁶. (Rand, 2004, p. 265)

⁴⁵ La thérapie cognitive basée sur la pleine conscience (*Mindfulness-Based Cognitive Therapy* ou MBCT) et l'autocompassion en pleine conscience (*Mindful Self-Compassion* ou MSC). Source : Association pour le Développement de la Mindfulness (<https://www.association-mindfulness.org/qui-sommes-nous.php>).

⁴⁶ « Lorsque la présence attentive et la conscience se rejoignent et s'unifient, un état "d'attention" ou "d'éveil à ce moment" apparaît. L'esprit se concentre clairement, consciemment, ouvertement et avec vigilance sur l'objet que l'on a choisi de considérer et il est également conscient du champ dans lequel l'objet se manifeste [...] Dans la méditation bouddhiste, les pratiquants s'efforcent, de manière continue, régulière et enthousiaste, à revenir à l'attention – à la présence dans l'instant — encore et encore, de sorte que, de plus en plus, au fur et à mesure que la pratique se poursuit et s'approfondit, la présence dans l'instant est l'état où l'on est prêt. (Traduction libre)

On peut se demander dans quelle mesure « *observer ses états mentaux* » (Berghmans et Herbert, 2010) est une activité qui demande une attention vigilante. Prendre conscience, en posture de méditation sur le coussin, du flux constant de nos pensées qui circulent, c'est en quelque sorte étudier les mécanismes mentaux et détecter les habitudes qui dictent nos comportements. Cette attention vigilante peut se pratiquer à même le quotidien de nos milieux de vie et de travail, avec nos proches, nos collègues, dans toutes les sphères de notre existence. Il est difficile de décrire avec des mots ce qu'est le phénomène expérientiel nommé « présence attentive ». Ce que j'en retiens, c'est qu'il s'agit surtout d'un cheminement, d'une implication dans la pratique. *Le chemin est le but* est le titre d'un livre de Chögyam Trungpa Rinpoché⁴⁷, maître du bouddhisme tibétain. Ce titre à lui seul exprime l'idée que c'est l'engagement dans le processus qui permet de développer une forme d'attention ancrée dans le « ici et maintenant ». J'associe cette qualité de présence à la pratique de l'écoute, telle que je la décris dans ce chapitre, c'est-à-dire l'écoute de l'environnement, l'écoute de l'autre et l'écoute de soi. Et par affiliation à la pratique de l'écoute profonde de Pauline Oliveros (2005) : « *Deep Listening comes from noticing my listening or listening to my listening and discerning the effects on my bodymind continuum, from listening to others, to art and to life.* » (p. xxiv). Ainsi, je comprends que l'écoute profonde est une écoute consciente d'elle-même impliquée également dans un ensemble espace/temps, sons/silences, comme l'explique Oliveros (2005) :

*Deep Listening is a practice that is intended to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible. [...] Deep Listening is a form of meditation. Attention is directed to the interplay of sounds and silences or the sound/silence continuum. Sound is not limited to musical or speaking sounds, but is inclusive of all perceptible vibrations (sonic formations). The relationship of all perceptible sounds is important. The practice is intended to expand consciousness to the whole space/time continuum of sound/silence. Deep Listening is a process that extends the listener to this continuum as well as to focus instantaneously on a single sound (engagement to targeted detail) or sequences of sound/silence*⁴⁸. (p. xxiii – p.xxiv)

⁴⁷ Chögyam Trungpa Rinpoché (5 mars 1939, Gêjé, Kham – 4 avril 1987, Halifax), est un maître du bouddhisme tibétain connu pour avoir fondé Vajradhatu et la Naropa University en Occident dans les années 1970, ainsi qu'une voie laïque de méditation dans la lignée Shambhala. (« Chögyam Trungpa Rinpoché », 2024)

⁴⁸ L'écoute profonde est une pratique qui vise à accroître et à élargir la conscience du son dans autant de dimensions de la conscience et de la dynamique attentionnelle qu'il est humainement possible de le faire [...] L'écoute profonde est une forme de méditation. L'attention est dirigée vers l'interaction des sons et

J'en conclus que la présence attentive développée par la pratique de la méditation ainsi que l'écoute profonde de Pauline Oliveros et l'écoute inclusive de l'environnement sonore tel que pensée par John Cage trouvent leur équivalence dans « une phénoménologie de l'intériorité » (Barthes, 1982). Tel le « continuum son/silence » (Oliveros, 2005), qui inclut toutes les vibrations intérieures et extérieures à soi, je cherche à démontrer qu'une écoute⁴⁹ consciente est un vecteur relationnel profond qui crée du sens dans notre façon d'être au monde. C'est pourquoi il s'agit, pour moi, d'une attention qui s'inscrit également dans une approche spirituelle, tel que Philippe Filliot (2022) l'explique en commentant la pensée de Simone Weil :

La philosophe Simone Weil (1909-1943) a écrit de belles pages sur cette attitude spirituelle, qui se présente comme un paradoxe vivant, un « effort négatif ». Selon elle, l'attention véritable n'est pas un effort volontaire de concentration [...]. Elle consiste, au contraire, « à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet », sans crispations inutiles. Pour être capable d'attention, il faut donc en premier lieu que « l'âme se vide de tout contenu propre ». C'est précisément parce que le sujet fait le vide en lui-même qu'il est prêt à recevoir, à s'ouvrir spontanément au réel [...]. C'est l'être entier qui devient alors attention, mais une attention diffuse, fluide, facile. (Filliot, 2022, p. 35)

Personnellement, la pratique quotidienne de la méditation amène mon esprit par « effort négatif » à développer une forme d'attention ancrée dans l'ici et le maintenant. Praticienne de l'écoute habitée par cette sensibilité fine aux sonorités du monde, je peux dire que la pratique de l'écoute profonde (Oliveros, 2005) suscite également chez moi cet état de présence attentive et créative.

En conclusion de ce chapitre qui aborde les différentes approches philosophiques et définitions de l'attention, je reprendrai les mots de Philippe Filliot (2022), particulièrement inspirants lorsqu'il répond à la question « Pourquoi apprendre à faire attention ? » :

Il s'agit, en tous lieux et à tous moments, au milieu de nos multiples et diverses activités, de marquer un petit temps d'arrêt, de *suspension*, de manière à vraiment

des silences ou le continuum son/silence. Le son ne se limite pas aux sons musicaux ou parlés, mais englobe toutes les vibrations perceptibles (formations sonores). La relation entre tous les sons perceptibles est importante. La pratique vise à étendre la conscience à l'ensemble du continuum espace/temps des sons/silences. L'écoute profonde est un processus qui permet à l'auditeur de s'étendre à ce continuum et de se concentrer instantanément sur un seul son (engagement dans un détail ciblé) ou sur des séquences de sons/silences. (Traduction libre)

⁴⁹ Il me semble important de souligner ici, que cette écoute, cette attention, ne s'applique pas uniquement au monde du sonore mais signifie également cette sensibilité à toute forme de vibration, audible ou non. Je pense ici à ceux et celles qui ont subi une perte de l'audition ou qui n'ont jamais eu le sens de l'ouïe développé. Leur écoute est tactile, vibratoire et énergétique.

faire « attention » (du latin *attendere*, « tendre l'esprit vers »), c'est-à-dire à faire retour sur nous-mêmes, tant notre « distraction » habituelle (du latin *distrahere*, « séparer » et « tirer ») nous sépare au contraire de notre axe intérieur, nous tire en permanence vers le dehors. Nous oscillons ainsi, tout au long des jours, entre attention et distraction, entre présence et absence. (p. 33).

Que ce soit à partir des discours au sujet de son économie, ou de son écologie, des différentes perspectives philosophiques, l'attention est une faculté qui soulève plusieurs questions. Comment pouvons-nous davantage nous sentir concerné·e·s par le sujet et chercher à mieux comprendre les mécanismes de nos attentions ? Comment prendre soin dans nos manières d'écouter, mais aussi de ce qui s'écoute ? La présence attentive, la méditation, le yoga, l'ensemble de ces pratiques qui portent sur le soin et la conscience du corps et de l'esprit sont des manières de créer des résonances, de se relier à soi-même et au monde. Dans une perspective de soin et de relation, une écoute engagée de nos environnements naturels et de nos espaces publics urbains peut-elle contribuer à leur valorisation et à leur préservation ? Par une approche écoartistique centrée sur des expériences sensorielles de l'environnement, le laboratoire Sonoquête poursuit une quête des formes d'attention qui rencontrent les principes de responsivité, du « *care* » et de la présence en relation.

CHAPITRE 4

ESPACE PUBLIC ET PATRIMOINE SONORES

Je ne suis pas au centre du champ sonore, mais « centrée par lui ». Je fais partie de la bande-son, je suis un fragment de ce que j'écoute et de ce que j'entends [...]. En ce sens, le son demande une politique de participation et de responsabilité. L'écoute n'est jamais dissociée des relations sociales qu'elle engendre. L'écoute a un caractère social, donc politique.
(Voegelin, citée dans Raimondo, 2016).

L'espace public sonore est un domaine d'étude riche et complexe pouvant être abordé selon une pléthore de disciplines telles que la santé environnementale, le design, le marketing et le patrimoine immatériel, dont il sera question ici. Divisé en trois parties, le chapitre 4 fera un retour sur la pratique de terrain et visitera l'espace public sonore comme un espace à définir au sein de communautés d'écoute microlocalisées. Afin de comprendre son importance et ses enjeux sur notre santé et sur la préservation de la qualité des espaces collectifs, il sera d'abord question de définir en quoi cet espace public sonore est spécifique. Dans ce sens et en lien avec les trois régimes de l'attention vus au chapitre précédent, nous examinerons comment le design et le marketing sonore peuvent influencer nos expériences quotidiennes. L'objet de recherche du laboratoire Sonoquête, l'empreinte sonore, sera abordé ici comme étant analogue à la notion de patrimoine sonore pouvant mettre en valeur les spécificités régionales, culturelles et environnementales d'un territoire. Ces considérations patrimoniales se concrétisent dans la présentation d'un cas référent. Il s'agit d'une recherche qui s'est déroulée en France dans les années 1990 et qui a été la source d'inspiration à l'origine du laboratoire Sonoquête. La pratique de la marche sonore sera également présentée comme une activité capable de rassembler les résidents et résidentes d'un quartier autour de considérations locales concernant à la fois un sensible partagé et une (micro)politique des espaces communs. Finalement, le cas du projet « Villeray acoustique » sera étudié et mis en relation avec les ramifications du laboratoire Sonoquête.

4.1 L'espace public sonore

Afin de définir ce qui constitue l'espace public sonore et ce qu'il comporte comme espace de création dans le cadre de mon travail, il est important de situer ce concept par rapport à une définition générale de la notion d'espace public. « L'espace public désigne l'ensemble des espaces (généralement urbains) destinés à l'usage de tous, sans restriction. Il peut ainsi s'agir de

tout espace de circulation (réseau viaire) ou de rassemblement (parc, place...). » (Vivre en ville, s. d.). Il est également important de définir ce qu'est l'espace sonore en lien avec la dimension politique de l'espace public tel que pensé par Habermas (1962) et repris par Létourneau (2001) : « L'espace public, c'est un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. » (p. 49). Tel que le définit la Ligue des droits et libertés (2019) :

Les espaces publics sont des lieux d'échanges, de délibération et de conflits, portant souvent sur la discussion même de ce qui devrait être public. C'est là que s'exerce, en grande partie, la démocratie. Mais il s'agit aussi de lieux d'usage où se rencontrent les citoyen-ne-s (au sens civique du terme), qu'elles et ils s'approprient, où se nouent des relations. Dans sa dimension pratique autant que dans sa dimension politique, l'espace public est un lieu essentiel pour permettre à toutes et tous d'être membres à part entière de la société. (Pierre, 2019)

Pour les fins de cette recherche, je parlerai davantage de l'espace public comme d'un lieu d'intervention (Pelletier, 2005, p. 27). Le laboratoire Sonoquête cherche sa propre définition de l'espace public sonore, et cette recherche est traversée par différentes questions et études interdisciplinaires. Que ce soit sur le plan de l'architecture, de l'urbanisme, de l'environnement, de la sociologie ou encore de l'éducation, aujourd'hui ce sont ces domaines spécialisés qui s'interrogent sur la dimension sonore des espaces que nous traversons. Mais qu'est-ce que les espaces publics, ces « espace de rencontres et d'appropriation, destinés à l'usage de tous » donnent à entendre ? Sont-ils pour la plupart pensés pour leurs qualités acoustiques ? Peut-on parler d'une perspective sonore pour ces lieux que nous habitons ? Quels sont les effets du son sur les grandes places publiques, dans les parcs urbains ? Les espaces verts dans la ville ont comme fonction de permettre une pause, soit pour la perspective qu'ils offrent à voir – étendue d'arbres et de verdure –, soit pour l'espace qu'ils donnent à fréquenter pour bouger, pour se rassembler. Permettent-ils également de se mettre en retrait des sons urbains ? L'imposante fontaine au centre du parc agit-elle comme un filtre sonore permettant l'atténuation du bourdonnement du trafic des grands boulevards qui l'encerclent ? Le pavé de la grande place au centre de la ville amplifie-t-il le bruit des pas, des roues de vélos, des valises tirées par les touristes qui la traversent ? Souvent prisés pour leurs qualités patrimoniales, touristiques ou naturelles, les espaces publics sont aussi des espaces sensoriels où le corps se retrouve dans un autre rapport d'échelle impliquant une expérience physique et phénoménologique. Comment ces architectures, ces arrangements paysagés agissent-ils sur notre perception auditive ? Les espaces publics sont-ils pensés pour permettre l'échange, pour donner la parole, pour être écoutés ? Aujourd'hui, de nouveaux paradigmes nous permettent d'interroger le rapport de l'humain dans son

environnement. Doit-on parler du contexte sonore uniquement quand celui-ci gêne ou agresse ? Les tolérances et sensibilités aux fréquences et ondes sonores sont différentes d'une personne à l'autre et, dans le contexte urbain, il est difficile de faire abstraction des sons que nous n'émettons pas nous-mêmes ainsi que de prendre réellement conscience de ceux que nous produisons. On pense souvent que le bruit, c'est les autres alors que le contexte urbain implique une constante proximité avec l'autre. Sans dresser ici une liste des nombreux exemples possibles, la proximité et l'empiètement des ambiances sont aussi bien réels dans le cas d'espaces à vocations variées qui finissent par se contaminer les uns les autres. Par exemple, la circulation de camions lourds dans les petits quartiers résidentiels ou encore l'émergence, dans ces mêmes quartiers, de terrasses resto-bar. Les villes doivent se doter de règlement qui encadrent la gestion du bruit par des mesures qui définissent différents cadres tels que les limites d'horaires, de sources et de lieux, mais également sur les définitions et interprétations possibles que ces mesures peuvent générer. Qu'est-ce qui est du bruit ? De quelle intensité parle-t-on ? À partir de quelle heure le bruit devient-il sujet à infraction ? D'autre part, il est intéressant de se demander qui, au cœur de la ville, a droit au « silence ». Le laboratoire Sonoquête s'intéresse aux normes sociopolitiques sonores des grands centres urbains. Par exemple, le fait que les quartiers aisés et populaires sont souvent répartis de manière inégale, les premiers étant généralement situés dans des zones plus verdoyantes et spacieuses, où l'exposition au bruit urbain est réduite. À l'inverse, les quartiers populaires tendent à être localisés près des zones industrielles, caractérisées par une circulation constante de véhicules lourds et des nuisances sonores liées aux activités industrielles, présentes aussi bien de jour que de nuit. L'ethnologue du son constate que les réglementations sont très peu connues ou utilisées par les citoyens et citoyennes. L'information au sujet de leur existence et de leur accessibilité n'est pas ou peu communiquée par les instances municipales, en plus de varier d'une ville à l'autre. À Montréal, cette gestion varie même d'un arrondissement à l'autre. Voici ce que l'on peut trouver comme information sur le bruit sur le site du Service de police de la Ville de Montréal (©2004-2024) :

Règlement sur le bruit

D'un arrondissement à l'autre, ou d'une ville liée à l'autre, le règlement sur le bruit n'est pas identique. Des spécificités s'appliquent à chacun d'entre eux. Afin d'obtenir les règlements à jour pour votre quartier et vous éviter des désagréments, nous vous invitons à contacter votre arrondissement ou votre ville. Au besoin, un inspecteur municipal devrait être en mesure de vous assister.

Selon le type de nuisance sonore, l'application du règlement relève de la police ou de l'arrondissement et des amendes peuvent être remises aux contrevenants.

QUAND FAIRE APPEL OU NON À VOTRE SERVICE DE POLICE

Si vous êtes dérangés par le bruit ou témoins d'une incivilité, n'hésitez pas à composer le 911 ou à communiquer avec votre poste de quartier.

Qu'est-ce qu'un bruit prohibé ?

La définition d'un bruit prohibé diffère d'un arrondissement ou d'une ville liée à l'autre, mais en général, il est défini ainsi :

- Le bruit produit au moyen d'appareils sonores, qu'ils soient situés à l'intérieur d'un bâtiment ou qu'ils soient installés ou utilisés à l'extérieur
- Le bruit d'une sirène ou d'un autre dispositif d'alerte, sauf en conformité d'un permis délivré à cet effet ou sauf en cas de nécessité
- Le bruit de cris, de clameurs, de chants, d'altercations ou d'imprécations et toute autre forme de tapage
- Tout autre bruit interdit par la réglementation.

Sur le site de la Ville de Montréal (2021), le bruit est défini selon trois types :

Description

Selon le type de bruit, votre arrondissement ou le Service de police pourra intervenir.

- Fêtes et circulation de véhicules lourds
- Travaux de rénovation et de construction
- Restaurants, spectacles et local de répétition.

À partir d'activités et de projets participatifs, l'ethnologue du son du laboratoire Sonoquête s'intéresse aux contextes relationnels et à la constitution de regroupements citoyens autour des nuisances sonores de leur ville. Durant le séjour en résidence de création au centre Action Art Actuel au cœur de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu, Sonoquête a constaté auprès de trois regroupements citoyens contre le bruit (Ensemble pour diminuer le bruit du train, Vigilance aéroport et le comité contre les bruits du champ de tir) que s'informer et prendre connaissance de la réglementation municipale sur le bruit constituait le premier pas à franchir individuellement pour joindre ou faire naître une coalition. Saint-Jean-sur-Richelieu s'avère être un cas particulier puisqu'au sein de cette ville ce n'est pas une, mais trois coalitions qui se sont formées au fil du temps et des manifestations concernant le bruit et l'environnement.

Il est vrai que le sonore apparaît, peut-être plus qu'auparavant, et en ville certainement plus qu'ailleurs, comme l'un des ressorts premiers de la préhension directe et de l'interprétation de l'environnement. Surtout, les ressentis et expériences auxquels il donne lieu sont appelés de plus en plus à s'exprimer sur les scènes participatives de projets, dans les processus de plus en plus territorialisés de construction de l'action. (Faburel et Woloszyn, 2014, p. 253)

Dans la perspective d'une micropolitique plus transversale et d'une mobilisation collective territorialisée, les paramètres socioculturels, écologiques et même artistiques permettent aujourd'hui de penser le développement de projets plus près des communautés, plus inclusifs et écoresponsables. L'exemple parfait de ce type d'action collaborative entre un organisme municipal, tel que les écoquartiers dans le cas de la ville de Montréal, et des résidents et résidentes bénévoles est l'avènement du programme des ruelles vertes⁵⁰ à Montréal. À la fois politique et communautaire, ce programme témoigne d'un avancement dans l'agir collectif écoresponsable. Non seulement ce mouvement contribue-t-il à l'embellissement des arrondissements et des lieux de vie, mais il favorise et encourage également l'implication citoyenne dans la création d'îlots de fraîcheur afin de compenser l'envahissement du bitume. Dans ce sens, l'espace public sonore, qu'il soit extérieur ou intérieur, est à considérer comme un espace citoyen dont nous faisons partie et qui nous concerne. Il est dans l'intérêt de tous et toutes de s'informer, se conscientiser et s'engager afin d'améliorer et de préserver la qualité et les conditions du contexte sonore de nos espaces de vie. C'est dans cette optique que le laboratoire Sonoquête identifie l'écoute des environnements (de travail, de loisir, etc.) comme une expérience sensible et collective à partir de laquelle il peut être possible de définir et de développer de réelles mesures d'implication sur le territoire pour et avec les communautés. En se sensibilisant, par exemple, aux meilleures conditions à respecter pour la santé auditive, ou en se conscientisant sur l'impact de la qualité acoustique des matériaux qui nous entourent, il serait réalisable de développer des mesures préventives adaptées aux environnements sonores urbains et surtout à l'échelle des quartiers et de leurs espaces publics.

⁵⁰ Une ruelle verte est une ruelle renaturalisée par les riverains, en collaboration avec l'écoquartier de l'arrondissement dans le cas de la ville de Montréal. Le projet d'une ruelle verte est d'abord un mouvement de résidents volontaires qui désirent se réapproprier l'espace de leur ruelle et ainsi améliorer leur qualité de vie en milieu urbain. Elles ont notamment l'avantage d'améliorer la qualité de l'air, de réduire les bruits environnants, de combattre la criminalité grâce à la présence citoyenne et de réduire les îlots de chaleur urbaine. (« Ruelle verte », 2014)

4.1.1 Espace public sonore et santé environnementale

Lors du déploiement du laboratoire Sonoquête, j'ai rencontré la D^{re} Louise Lajoie, médecin spécialiste en santé publique et médecine préventive pour la Direction de la santé publique de la Montérégie. D^{re} Lajoie agit également comme médecin-conseil en santé environnementale. Je l'ai invité à venir visiter le laboratoire et à discuter avec moi à propos de la recherche en cours et des activités que Sonoquête développait au cœur du Vieux-Saint-Jean. Par sa profession et son engagement, D^{re} Lajoie était à ce moment-là une personne pivot pour les trois comités contre le bruit. Elle agissait auprès d'eux à titre de consultante professionnelle et comme membre de soutien. D^{re} Lajoie a été une collaboratrice de première ligne pour la recherche du laboratoire Sonoquête. Elle a facilité la prise de contact avec les responsables des trois comités, ce qui a concrétisé ma rencontre avec les Johannais et Johannaises impliqué·e·s dans ces comités. C'est en discutant avec elle que j'ai constaté et compris à quel point l'environnement sonore avait un impact majeur sur la santé publique. Dans ce sens, le contexte de la ville de Saint-Jean-sur-Richelieu et plus particulièrement à l'intérieur de différents quartiers résidentiels, la situation demandait une attention particulière.

Mais qu'entendons-nous au juste par santé environnementale ? C'est sur le site du ministère de la Santé et des Services sociaux (2024) que j'ai trouvé une définition : « La santé environnementale occupe un champ de responsabilités à caractères multidisciplinaire et intersectoriel, consistant à assurer la prévention et la gestion des problèmes de santé reliés à la pollution ou à la détérioration de l'environnement. »

De son côté, en échangeant avec moi, D^{re} Lajoie a découvert une nouvelle approche en lien avec le son environnemental. En partageant avec elle mes lectures et les théories avec lesquelles je travaille, elle me disait découvrir un vocabulaire et des termes qualitatifs nouveaux pour aborder le sujet du son environnemental, thème récurrent dans sa pratique comme médecin en santé publique et en santé environnementale. Fait étonnant dont je me suis rendu compte en échangeant avec elle : les responsables des comités contre le bruit des trains, des avions et du champ de tir, occupé·e·s par leurs propres manifestations et organisations, n'avaient jamais eu l'occasion de se rencontrer pour mettre en commun leurs démarches, leurs revendications et leurs stratégies. Invité·e·s par D^{re} Lajoie au vernissage de l'exposition *Sonoquête, les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*, ils et elles s'y sont rencontré·e·s pour la première fois. Le vernissage a été également l'occasion pour D^{re} Lajoie de présenter une nouvelle publication des

presses de l'Institut national de santé publique du Québec. Il s'agissait d'un guide créé par la Direction de la santé environnementale et de la toxicologie, intitulé *Meilleures pratiques d'aménagement pour prévenir les effets du bruit environnemental sur la santé et la qualité de vie*. (Martin et Gauthier, 2018). À la suite de cette présentation, un exemplaire du guide fut intégré à un des dispositifs de l'exposition *Sonoquête*, soit à *La table d'archives et de documentations*, comme un document à consulter sur place. Voici un extrait des « Faits saillants » sur lesquels s'ouvre ce guide :

- L'aménagement et la gestion du territoire comptent parmi les mesures efficaces et primordiales de contrôle et d'atténuation du bruit. Ces mesures sont planifiées et mises en place par les municipalités régionales de comté (MRC), les municipalités et les promoteurs.
- Les meilleures pratiques d'atténuation de bruit environnemental sont variées, allant du transport actif au design des rues, en passant par l'orientation des édifices et des pièces intérieures, sans oublier les écrans antibruit et l'ajout de végétaux disposés de manière optimisée. Bien que l'efficacité de plusieurs de ces mesures soit quantifiée, elles restent mal connues.
- Comme le bruit environnemental a des effets nuisibles sur la santé physique, psychosociale et sur la qualité de vie de la population, l'application de ces solutions permettra de protéger adéquatement du bruit les espaces sensibles (résidences, garderies, écoles, hôpitaux, parcs, etc.), mais aussi les activités industrielles, commerciales, de loisir et les espaces dédiés aux infrastructures de transport.
- Les effets du bruit ne se limitent pas aux problèmes d'audition, car ils influent également sur le sommeil, les maladies cardiovasculaires, l'apprentissage en milieu scolaire et l'acceptation sociale d'activités ou de projets. (Martin et Gauthier, 2018, p. 1).

L'arrivée de ce document coïncidant avec le vernissage de l'exposition et la présentation des fruits du travail en résidence ne pouvait trouver meilleure conclusion que cette rencontre entre les trois comités citoyens dans leur lutte contre le bruit à Saint-Jean-sur-Richelieu. À la suite de cette première rencontre, Sonoquête a organisé, comme mentionné au point 2.3, une table ronde entre les responsables des trois comités lors de la dernière journée de l'exposition. Au centre de l'installation, entouré·e·s par les dispositifs toujours en fonction, les citoyens et citoyennes engagé·e·s ont échangé sur leur militantisme, et sur leurs expériences sur le terrain ou avec les différentes instances politiques auxquelles ils et elles s'étaient jusqu'à présent adressé. C'était pour certaines personnes l'occasion d'annoncer quelques réussites et gains, alors que pour d'autres c'était plutôt l'épuisement et le découragement qui se faisaient entendre. Dans l'ensemble, cette rencontre a permis un partage concret et constructif par la mise en commun des

forces et acquis que chacun des groupes avait su développer au fil du temps. En résumé, le comité contre les bruits du champ de tir avait acquis une bonne connaissance des stratégies juridiques; celui contre les bruits du train était (à ce moment-là) le plus médiatisé et avait des liens directs dans le réseau des communications; et le comité contre les bruits des avions avait, par l'entremise de son responsable, acquis une réelle expertise des techniques de prise et de lecture des mesures acoustiques à l'aide de son sonomètre professionnel. Le finissage de l'exposition, bien que semi-privé, s'ouvrait sur la rencontre, la discussion et l'entraide entre les trois différents regroupements citoyens de Saint-Jean-sur-Richelieu.

4.1.2 Design et marketing sonores

L'espace public sonore est en mutation. Un chantier amorcé dans les années 1930 avec la naissance du comportementalisme acoustique, c'est-à-dire l'affirmation d'une efficacité planifiable du son sur les actions et décisions individuelles, et qui se développe aujourd'hui dans sa double dimension commerciale et policière. Le design du son n'est qu'un instrument parmi d'autres dans cette volonté de contrôle, un instrument encore méconnu dans cet usage, et de plus en plus prisé. (Volcler, 2015, p. 23).

Juliette Volcler, chercheuse indépendante, productrice et critique sonore, s'intéresse à la dimension politique et sociale du son, ainsi qu'aux espaces qu'il occupe, que ceux-ci soient publics, privés, corporatifs ou artistiques. Autrice de trois ouvrages importants, *Le son comme arme : les usages policiers et militaires du son* (2011), *Contrôle : comment s'inventa l'art de la manipulation sonore* (2017) et *L'orchestration du quotidien : design sonore et écoute au 21^e siècle* (2022), Volcler initie une pensée critique sociale du son en invitant à réfléchir entre autres à la portée et aux impacts politiques passés, présents et imminents de l'évolution des technologies de l'audio. La pertinence de ses recherches amène à réfléchir à la question de l'espace public sonore et à saisir qu'il y a parfois une dimension à préserver. Il y a aussi des seuils à définir, des mécanismes d'écoute à développer et des usages à remettre en question. L'exemple du « Mosquito », développé en 2005 par le Britannique Howard Stapleton, est des plus pertinents pour illustrer comment le design sonore peut être utilisé à des fins de contrôle, voire de division sociale :

Le Mosquito est un appareil qui ressemble à un petit haut-parleur. Il émet un son de très haute fréquence (17,5 à 18,5 kHz) qui se situe à la limite supérieure de la bande des fréquences audibles de la plupart des gens âgés de moins de 25 ans; les personnes plus âgées devenant moins sensibles à ces hautes fréquences en raison du phénomène de presbyacousie(3-4). [...] Le son du Mosquito est émis entre

5 et 8 dB(A) au-dessus du bruit ambiant et son niveau de pression acoustique se situe généralement entre 75 et 95 dB(A) à 1 m de distance. L'appareil peut être réglé pour fonctionner en continu ou de façon intermittente. [...] Pour les personnes qui l'entendent, le sifflement strident émis par le Mosquito est difficile à tolérer plus de 10 minutes. L'appareil a été conçu pour être utilisé comme agent répulsif non violent visant à éloigner les flâneurs ou les attroupements non désirés dans des endroits publics ou privés. Le modèle émettant un son de très haute fréquence vise particulièrement les adolescents et les jeunes adultes. Il est susceptible d'être audible par les enfants de tous âges. Selon les informations obtenues de la part des distributeurs actuels au Canada, l'utilisation du Mosquito est plus répandue dans la région de Vancouver et il semble que ce dispositif soit aussi utilisé dans la région de Montréal. (Pereg et Landry, 2009, p. 4)

Les abords des commerces désertés mais toujours éclairés la nuit offrent des lieux de rencontres particulièrement intéressants pour les attroupements de jeunes. À une échelle locale, l'usage de cet appareil comme répulsif sonore soulève ainsi des questions éthiques et de discrimination concernant l'accès à l'espace privé et public. Cet usage du design sonore est bien loin de la définition utopique développée par Raymond Murray Schafer (2010) dans *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Loin de correspondre à l'idée de « réparation » des paysages sonores, le Mosquito crée, au contraire, un profond fossé social et générationnel. L'espace sonore devient alors un territoire sans balises, disponible aux usages commerciaux et aux mécanismes de contrôle (Volcler, 2011)

Dans son dernier livre, Volcler (2022) se penche sur la conception, la définition et les multiples fonctions du design sonore, parce que, selon elle, « cette expression permet d'approcher ce que représente l'écoute au 21^e siècle » (p. 10). Sans entrer dans un exposé exhaustif sur le sujet, je m'appuie sur son étude pour saisir plus concrètement le développement de cette discipline du son. Pour commencer, l'autrice apporte une distinction pertinente entre le bruitage, discipline scénique au théâtre, et le design sonore, qui se développe davantage dans le secteur du cinéma : « les deux, nous dit-elle, relèvent d'un même artisanat de l'écoute » (p. 27). Le bruitage, de facture plus mécanique, proviendrait d'un certain savoir-faire gestuel, « de l'imitation, des corps physiques, de l'évènement » (p. 23). Avec cette distinction qu'apporte Volcler, je réalise que le bruitage au théâtre se rapproche de ma pratique de « musicienne-improvisatrice bruitiste » ; il y a effectivement, dans cette manipulation concrète de l'objet, un aspect performatif. Le design sonore au cinéma s'exerce à travers une technologie de l'audio numérique. Il s'agit de traitement nécessitant des connaissances informatiques pour opérer des outils numériques qui permettent la manipulation du son dans sa non-matérialité physique. Ce sont des outils compositionnels que j'utilise davantage dans ma pratique pour les dispositifs de mes installations sonores, par

exemple. Tant dans sa production que dans sa diffusion, « [l']histoire du design sonore reste à écrire », explique Juliette Volcler (2022, p. 23). La diffusion sonore en salle de cinéma est une seconde approche que le design sonore a fait évoluer. Dans une pensée plus immersive et spectaculaire, de nouvelles configurations pour les haut-parleurs de salle offrent une spatialisation étudiée pour prolonger l'action cinématographique dans l'espace de la salle de cinéma, mais aussi dans l'espace du corps du spectateur (par exemple sous les sièges de la salle). Le design sonore au cinéma utilise le son comme un effet en soi. Aujourd'hui, cette application du son cinématographique connaît un déploiement sans fin dans le secteur de la modélisation en 3D et dans le développement d'environnements en réalité virtuelle « dont les applications vont du jeu et du divertissement à la médecine et au domaine militaire » (Adobe, ©2024). Les équipes de programmation et de développement dont font partie les designers sonores ne cessent de raffiner les technologies du numérique afin de créer des espaces immersifs au plus près d'une sensorialité virtuelle. Le son joue un rôle déterminant dans cette recherche de rendu réaliste; il permet de faire ressentir les espaces et même ceux hors du champ de vision puisque le son est ubiquité. Juliette Volcler n'est pas la seule à s'être intéressée aux multiples usages du design sonore. Avant elle, entre autres Max Neuhaus (*Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, 2019), Emily Thompson (*The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*, 2004), Barry Truax (*The soundscape and technology*, 1977), Marie Thompson (*Beyond unwanted sound: Noise, affect and aesthetic moralism*, 2017), Leo Murray (*The sound design theory and practice: Working with sound*, 2019) et Daniel Deshays (*Entendre le cinéma*, 2010) ont eux et elles aussi étudié cette approche au sein même de leur pratique et de leurs recherches. En 1977, R. Murray Schafer, dans son étude sur le paysage sonore, imagine une certaine conception de ce qu'aurait pu être le design sonore selon lui. Le chapitre « Vers un design sonore » de son ouvrage *Le paysage sonore : le monde comme musique* (Schafer, 2010) est consacré à une vision qualifiée aujourd'hui de naïve ou utopique pour son programme de « réparation » du paysage sonore :

Une fois le designer sonore reconnu utile, de jeunes designers placés au gouvernement et dans l'industrie pourront entreprendre bon nombre de réparation du paysage sonore. En commençant, par exemple, par rattraper quelques-uns des ratages de leurs prédécesseurs dont l'oreille était peu musicienne. (p. 344).

En adoptant la conception cagienne du son, on retiendra que tout environnement est habité d'une gamme de sonorités qui composent la musique de l'instant. Dans cette écoute inclusive, les sons et les bruits sont égaux pour l'oreille curieuse. Parler d'urbanisme sonore autrement qu'avec les

qualificatifs binaires « low et hi-fi » de Schafer (1994) serait pouvoir s'éduquer avec un vocabulaire qualitatif accessible à tout le monde afin de projeter la question du son environnemental vers une discussion de société et considérer notre environnement sonore comme un bien commun dont il faut s'occuper collectivement. Le son des villes est un fond sonore générique perçu comme une masse de fréquences graves et continues. Générique parce qu'à peu de nuances près, d'une ville à l'autre, le fond sonore urbain est semblable. Cette trame de fréquences graves, sourdes et continues est constituée principalement des sonorités de locomotion : affluence des véhicules de tout genre ponctuée par une circulation aérienne régulière. À ces sonorités mobiles, il faut aussi ajouter les sons générés par les systèmes de ventilation industriels. L'ensemble de ces éléments sonores forment « l'effet bourdon » caractéristique du fond sonore des grands centres. Cet effet est défini dans *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, une publication du CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain⁵¹) : « Effet caractérisant la présence dans un ensemble de sonore d'une strate constante, de hauteur stable et sans variation notable d'intensité [...] l'effet bourdon s'observe également dans les paysages sonores industriels et urbains. » (Augoyard et Torgue, 1995, p. 28).

Les variations et nuances qu'il est possible d'observer de l'effet bourdon tiennent surtout aux différents systèmes mécaniques des véhicules et règlements de conduite : par exemple, dimension et puissance de la cylindrée, limite de vitesse, conduite automatique ou manuelle, moteur au diesel ou à essence, concentration de certains des types de véhicules tels que camions lourds, motocyclettes ou scooters, etc. Pour le laboratoire Sonoquête, être une artiste sonore et citadine c'est avoir l'oreille curieuse, avertie et sensible aux nuances qu'offre ce fond sonore générique et urbain qui, bien que continu, se module au gré des événements ambiants, qu'ils soient subtils ou troublants :

Autrement dit, on peut parfaitement trouver intéressant, et même plaisant, d'écouter le monde tel qu'il sonne, y compris lorsque dominant les sons issus de la deuxième révolution industrielle. Les ventilations, climatisations et autre soufflerie, notamment, ont un talent particulier pour émettre des tonalités harmoniques dans des lieux inattendus et à jouer avec leur réverbération. On peut aussi, tout en regrettant l'écrasement qu'ils opèrent, en travaillant à y remédier et en s'aménageant des moments de répit, prendre toujours parti pour l'ouverture et la curiosité. Le mélange

⁵¹ Le CRESSON est une équipe de recherche architecturale et urbaine fondée en 1979, à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble (<https://aau.archi.fr/cresson/>). *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores* (Augoyard et Torgue, 1995). est un outil essentiel pour le développement des projets de recherche et création de Sonoquête.

acoustique du réel se module en permanence de façon fine et imprévisible. (Volcler, 2022, p. 82).

Autre approche, autre évolution, l'expansion du design sonore version commerciale et industrielle, c'est-à-dire le marketing sonore⁵², prend dangereusement de plus en plus de place dans nos espaces publics et privés :

[S]ound marketing, also called audio branding, enables companies to create memorable identities and improve brand recognition by targeting a sense in addition to vision or sight. [...] sound marketing allows businesses to differentiate their marketing campaigns from others that only focus on visual promotional activity⁵³.
(Paoletti, 2022)

Le sujet ici est l'identité sonore. Le son est la marque, celle qu'on recherche, celle par laquelle nous nous identifions et identifions notre standing, le son qui parle pour nous (de la marque) et de nous (par la marque). Il me semble important, ici, de faire une distinction entre, d'une part, l'objet de recherche du laboratoire Sonoquête, qui est l'empreinte sonore (*soundmark*), une notion proposée par R. Murray Schafer (1994) qui souligne également une forme d'identité sonore, et, d'autre part, l'identité sonore d'une marque, le *sound marketing*. Dans le premier chapitre, je mentionne d'ailleurs le choix du mot « empreinte » pour traduire *soundmark* dans la version française du livre de Schafer (2010), *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Sonoquête s'intéresse à l'empreinte sonore dans le sens d'un repère dans les paysages comme dans les mémoires qui se rapporte davantage aux identités culturelles, architecturales, environnementales.

Les oreilles n'ont pas de paupières. Cette phrase se retrouve dans moult textes qui traitent du son environnemental. Les ingénieurs industriels (dont ceux de l'industrie automobile) tout comme les publicistes de différentes marques de commerce l'ont bien compris; l'espace sonore est à prendre, il n'appartient à personne, il est gratuit et disponible. Le marketing sonore pour être entendu, tout comme la publicité visuelle pour être vue, a besoin d'espace, et les espaces publics ont en commun le potentiel de rassembler plusieurs paires d'oreilles. C'est à partir de ce même espace

⁵² « Composante du marketing sensoriel qui mobilise l'ouïe du consommateur pour influencer son comportement d'achat ». (Linternaute, 2024).

⁵³ « Le marketing sonore, également appelé "*audio branding*", permet aux entreprises de créer des identités mémorables et d'améliorer la reconnaissance de leur marque en ciblant un sens en plus de la vision ou de la vue. [...] le marketing sonore permet aux entreprises de différencier leurs campagnes de marketing de celles qui se concentrent uniquement sur des activités promotionnelles visuelles. »
(Traduction libre)

public et de ces empreintes sonores possibles qu'enquête le laboratoire Sonoquête lors des différentes expériences d'écoute qu'il propose, telles que les marches sonores ou les postes d'écoute sur points d'ouïe (voir point. 2.2.1). Lors de ces expériences, l'attention se porte sur les sons présents dans l'environnement et la manière dont nous pouvons les percevoir. Que seraient les villes et les espaces publics si le marketing sonore prenait autant de place que son pendant visuel ? Dans *L'orchestration du quotidien : design sonore et écoute au 21^e siècle*, Juliette Volcler (2022) revient sur l'avènement des véhicules électriques. Ces engins se disant plus écologiques et certainement plus silencieux seraient également plus dangereux pour le piéton ou la piétonne qui, parmi tous les sons urbains, ne saurait plus discerner son arrivée. L'enjeu de la sécurité ouvre ici une « voie » jusqu'ici inimaginable pour ce qui est de l'appropriation de l'espace public sonore, qui devient un vrai terrain de jeu pour les développeurs industriels du design automobile et ceux d'un marketing toujours plus consumériste. Pour illustrer ce propos, je remonte à ma première rencontre avec le travail de Juliette Volcler en 2015 quand, au hasard de mes investigations, je suis tombée sur l'une de ses conférences. La chercheuse y présentait un extrait vidéo des plus déconcertants, dans lequel nous entendons les sons que s'amuse à émettre un livreur de pizza circulant en scouteur électrique dans une ville des Pays-Bas⁵⁴. Dès lors, cet exemple à lui seul devint une grande motivation pour ma recherche et une inspiration pour mon projet de création. Volcler (2022) reprend cet exemple dans son dernier livre :

Comment donc le design sonore des voitures s'est-il rendu industriellement viable ? En recourant abondamment à l'électronique, mais aussi et surtout en transformant « l'avertissement acoustique » en « signature sonore ». [...] [Les fabricants] les plus joueurs, comme Dominos's Pizza, font répéter à leurs scooters électriques le nom de la chaîne à chaque changement de vitesse, accompagnant le tout de quelques « miam miam » rythmiques et appelant cela, en toute simplicité, le « son de la sécurité ». (p. 60-61).

Entre le gadget sophistiqué du technophile le plus averti à l'évènement sonore qui régule notre vie, en passant par l'identité sonore que nous adoptons parce qu'elle « parle » de nous, les différentes sonorités et notifications de nos objets connectés sont devenues indispensables à notre mode vie. Finalement, on peut se demander quels effets ces sonorités préfabriquées ont sur nous et quel espace elles occupent dans nos environnements ? L'« anthropophonie » (les sons que crée et produit l'humain), selon le vocabulaire de Bernie Krause (2016, p. 14), se spécialise, se raffine, se personnalise. Que ce soit pour l'orientation de nos déplacements, raviver

⁵⁴ La vidéo est accessible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=n17B_uFF4cA (DominosPizzaNL, 2012)

notre mémoire ou pour informer, les sonorités du quotidien aux designs fort bien étudiés, peuplent nos environnements tant privés que publics et prennent de façon exponentielle de plus en plus d'importance dans nos gestes quotidiens et nos habitudes d'écoute. Le laboratoire Sonoquête s'intéresse également au vocabulaire du sonore et cherche à définir ce qu'est l'écoute aujourd'hui et quel rôle joue cette « anthropophonie » fusionnante dans notre perception phénoménologique de l'espace et du temps. Devenons-nous moins en « résonance » avec ce que Krause (2016, p. 14) nomme aussi la « biophonie » (les sons que les autres êtres vivants produisent) et la « géophonie » (les sons que la Terre et les phénomènes climatiques produisent) ? Perdons-nous certaines de nos facultés, notamment celle de l'attention au monde, au point où, en plus de régir nos vies aux sons d'indicatifs numériques, nous devons injecter du « *sound design* » dans les véhicules électriques et silencieux ? Par les activités qu'il développe, le laboratoire Sonoquête met en action une écoute curieuse et concernée. L'empreinte sonore est abordée comme une piste fine et subtile qui se découvre grâce à une écoute qui s'aiguise en même temps qu'elle s'engage sur le territoire écouté. C'est une invitation à expérimenter une forme d'attention qui peut aussi nous mettre en résonance avec le monde. Cette quête à la fois poétique et politique du territoire va dans le sens de ce que Juliette Volcler (2022) développe comme hypothèse dans *L'orchestration du quotidien : design sonore et écoute au 21^e siècle* :

Je suggère une seconde hypothèse : que l'assistance sonore de chaque geste et l'injection de marketing dans les moindres interstices de notre audition ne constituent pas un progrès et ne présentent aucune utilité sociale. Par conséquent, qu'il ne s'agit pas d'un problème de pédagogie, mais de définition des besoins de l'espèce humaine au 21^e siècle. [...] Une branche de l'industrie agit comme si le design sonore de la ville lui appartenait en propre. Si nous renversons la charge de l'attention et la légitimité à occuper l'espace public, les voitures électriques pourraient sans mal réduire bien plus drastiquement leurs émissions sonores. Ajoutons-y un beau développement des déplacements autogènes et collectifs, et l'accaparement cesserait tout à fait. Les services marketing s'en trouveraient certes contrariés. (p. 63-64)

Dans la même lignée que le vocabulaire sonore développé par Bernie Krause (2016), qui relie les mots du monde aux modalités du son, la philosophe et psychologue Vinciane Despret (2019) emprunte à Donna Haraway le terme pour nommer l'ère à laquelle nous appartenons, qui serait « l'ère du son, l'ère où l'on entend les bruits de la terre, l'ère qui nous relie aux puissances du sonore » (p. 192). Il serait question selon cette autrice d'engager une forme d'attention au vivant :

J'aime beaucoup l'idée que nous sommes à l'ère du Phonocène, c'est-à-dire à « l'ère des sons de la Terre », parce que cela engage une forme d'attention particulière au vivant tel qu'il est : encore vivant, et pas seulement en voie de disparition. C'est ça le Phonocène, pour moi : changer les manières de se rapporter à ce qui compte, changer

ce qui vaut la peine d'être remarqué. Penser à ceux dont on compromet la survie, mais aussi à ceux qui sont encore là et avec lesquels il faut essayer de vivre un peu mieux; réactiver nos capacités de joie, et se souvenir de la vie qui résiste, opiniâtre, et continue à exuberer. Et se dire : mais ce chant est si beau, si original, si intéressant, comment on va faire sans ça ? (Despret, citée dans Jean-Calmettes, 2022)

Ces propos de Despret sont en concordance avec ceux d'Estelle Zhong Mengual (2021) dans *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Tout comme apprendre à entendre son écoute, « cela engage un régime d'attention » à ce qui est encore vivant et à entendre ce qu'il a à dire, ce qu'il a à nous apprendre sur nous, sur une autre histoire du monde. Écouter ce qui est là, c'est écouter ce qui s'est transformé. L'évolution de l'humain passe par l'évolution des machines, et l'idée n'est pas de juger ce qui se donne à entendre comme étant de beaux sons ou de la pollution sonore, mais peut-être d'écouter cette époque comme étant celle qui forge le discours d'un changement de paradigme centré sur l'inclusion, la non-normativité et le non-binaire. Ce que j'entends dans le terme *phonocène* de Despret (2019) s'articule aussi dans une forme d'écoute ouverte, sensible et concernée. L'évolution de la technologie numérique et notre relation indispensable à celle-ci, c'est notre présent. Ce que je propose aux termes de cette thèse est de penser l'écoute comme un acte critique et politique. Il s'agirait d'une pratique de l'écoute qui nous sort de notre entendement consumériste, une écoute écologique non pas utopique, mais en quête de sens, une écoute branchée sur les effets et conséquences de ce présent qui ne semble pas être au diapason d'un possible et rassurant futur pour l'environnement.

4.1.3 Patrimoine immatériel. Patrimoine sonore. *Sound studies*

La *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* a été adoptée par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) en 2003. Depuis, la liste du patrimoine culturel immatériel⁵⁵ ne cesse de s'allonger, témoignant de la richesse incommensurable des pratiques, savoir-faire, mœurs et rituels qui existent à l'échelle mondiale. Différents critères sont nécessaires pour répondre aux caractères à la fois patrimoniaux et immatériels selon la définition de l'UNESCO :

1. On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de

⁵⁵ Pour consulter la liste : <https://ich.unesco.org/fr/listes>

génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine.

2. Le « patrimoine culturel immatériel », tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

(a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel;

(b) les arts du spectacle;

(c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs;

(d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers;

(e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. (UNESCO, 2022, p. 5-6)

À la suite de la consultation de la liste du patrimoine immatériel mondial, je retiens que le sonore, par l'intermédiaire du chant, de la musique, d'objets sonores traditionnels ou culturels et de manifestations de tout acabit (folklores, rituels festifs, pratiques spirituelles) contribue à la reconnaissance et à la sauvegarde de la diversité culturelle. Le sonore offre donc une grille de lecture des histoires de l'humanité. Cet apport et son origine est le sujet d'un ouvrage majeur dans le domaine de l'histoire de la reproduction sonore : *The audible past: Cultural origins of of sound reproduction* du professeur et auteur Jonathan Sterne (2003). Ce livre fondateur des *sound studies* révèle combien l'histoire de la reproduction sonore est indéniablement liée à celle de la modernité, des technologies, de notre relation avec elles, et ce, à travers l'évolution des sciences, de la médecine, des communications et des nouvelles formes de pouvoir. À la suite de cet ouvrage, Jonathan Sterne (2012) dirige *The sound studies reader*, une publication qui rassemble une cinquantaine de contributions, des « études sonores », certaines fondamentales et d'autres moins connues, plusieurs issues des sciences humaines et sociales. Cette importante publication vient confirmer les *sound studies* comme discipline « qui apporte un regard nouveau sur les grandes questions historiques, philosophiques et politiques » (Le Guern, 2017, p. 21).

Les Sound Studies permettent en effet d'effectuer un pas de côté ou d'éclairer sous un jour nouveau des thématiques telles que l'industrialisation et l'urbanisation, les politiques raciales ou de genre, le post-colonialisme, l'écologie environnementale, les rapports de classes, etc., phénomènes dont les manifestations et traces sonores constituent autant d'empreintes possibles du social. (Le Guern, 2017, p. 21)

Je retiens ici que les traces sonores composent des empreintes possibles du social. Aujourd'hui la dimension sonore, aussi immatérielle qu'interdisciplinaire, relève de l'attribut de patrimoine; elle enrichit et complexifie notre compréhension des histoires du monde, celles passées et celles en train de s'écrire. Dans ce sens, une reconnaissance historique a eu lieu en 2017, lorsque la résolution intitulée « L'importance du son dans le monde actuel : promouvoir les bonnes pratiques » a été adoptée lors de la 39^e séance de la Conférence générale de l'UNESCO. Cette résolution a d'abord été présentée par les délégations de quatre pays — la France, le Liban, l'Argentine et le Japon. Cette résolution a été inspirée de la Charte de La Semaine du Son⁵⁶ que l'association a rédigée et adoptée lors de son assemblée générale en 2014.

L'association La Semaine du Son a pour but d'amener chaque être humain à prendre conscience que le sonore est un élément d'équilibre personnel fondamental dans sa relation aux autres et au monde, dans ses dimensions environnementale et sociétale, médicale, économique, industrielle et culturelle. Elle considère le sonore comme une porte d'accès au monde.

La santé, l'environnement sonore, les techniques d'enregistrement et de diffusion sonore, la relation image et son ainsi que l'expression musicale et sonore constituent les cinq principaux secteurs d'activités concernés. (La Semaine du Son, 2022, p. 8).

Ce sont dans ces considérations de valorisation et d'importance accordées à l'environnement sonore que le laboratoire Sonoquête déploie ses actions et ses recherches sur les territoires qu'il investit. Dans une perspective éducative, créative et de préservation, les postures audionaturaliste, ethnologique et artistique des agents du laboratoire se développent et s'adaptent aux réalités et contextes sonores des différents territoires. Pour Sonoquête, l'empreinte sonore agit comme véhicule de valorisation culturelle et environnementale. En invitant les communautés à participer aux expériences artistiques, en cherchant avec elles à distinguer, à écouter et à échanger sur les empreintes sonores de leur environnement ou de celles dont elles ont le souvenir, ces communautés font partie non seulement du déploiement, mais de la résolution de l'enquête mise en œuvre par le laboratoire Sonoquête. Patrimoine et empreinte sonore sont donc analogues; ils ont en commun l'idée de la marque, de la signature. Que ce soit l'empreinte mnémonique ou une expérience d'écoute dans un espace désigné, il s'agit d'être relié, d'être

⁵⁶ « La charte de La Semaine du Son définit les objectifs à atteindre et les bonnes pratiques à mettre en œuvre. Elle est destinée à constituer le socle commun aux "Semaines du Son de l'UNESCO" organisées partout dans le monde. Adoptée par l'association en assemblée générale mardi 3 juin 2014 et déposée à la Société des gens de lettres, elle a été présentée à l'UNESCO lundi 18 janvier 2016. » (La Semaine du Son, 2022, p. 8)

empreint par la trace immatérielle du son. À ce sujet, je m'appuierai sur une recherche initiée en 1989-1990 dans la région montagneuse du Haut-Jura. Cette recherche exemplifie comment, à partir d'une valorisation des particularités acoustiques et naturelles de leur environnement, le concept de patrimoine sonore émerge à l'intérieur d'une communauté.

4.1.4 Paysage et patrimoine sonore, le cas du Parc naturel régional (PNR) du Haut-Jura

Sur la piste des empreintes sonores, j'ai pris connaissance de l'existence d'un projet fort inspirant pour mes recherches, réalisé dans la région montagneuse du Haut-Jura, en France. Sous la forme d'une autorésidence⁵⁷ je me suis intéressée de près à un « tourisme sonore » développé sur ce territoire à partir d'un répertoire de ses « sites sonores remarquables » (Tête, 1990).

Le Parc naturel régional du Haut-Jura s'étend sur près de 178 000 hectares. Il est à cheval sur les deux régions, Bourgogne Franche-Comté et Auvergne-Rhône-Alpes, dans les départements du Doubs, du Jura et de l'Ain. Qualifié de moyenne montagne, les deux tiers de sa superficie se trouvent au-dessus de 800 m d'altitude. Il couvre les plus hauts sommets du massif dont le point culminant est le Crêt de la Neige à 1720 m. Au cœur des montagnes du Jura, le Parc possède un patrimoine paysager, naturel et sonore exceptionnel. Il se compose d'une mosaïque de milieux naturels et d'espèces. (Parc naturel régional du Haut-Jura, s. d.)

Au cours des chapitres précédents, j'ai fait référence à une recherche pionnière qui s'est déroulée en France entre 1989 et 2008 au Parc naturel régional⁵⁸ du Haut-Jura : « Haut-Jura–Terre sonore » (1989-2008). Cet important travail d'écoute et de valorisation des environnements sonores a été mené par le chercheur et concepteur sonore Élie Tête et l'Association Culturelle d'Information et de Recherche pour une Écoute Nouvelle de l'Environnement⁵⁹ (ACIRENE) en collaboration avec la Maison du Parc, siège administratif du PNR du Haut-Jura. Je souhaite préciser ici que la découverte de cette recherche singulière aboutissant à un inventaire des « sites

⁵⁷ Par autorésidence, j'entends un séjour de recherche-crédation autonome sans structure d'accueil ni financement public.

⁵⁸ « En France, les parcs naturels régionaux (PNR) sont des territoires protégés et habités, majoritairement situés dans des zones fragiles à haute valeur environnementale. Ils ont une double vocation : la protection et le développement économique "durable". » (Direction générale de l'enseignement scolaire et École normale supérieure de Lyon, 2020)

⁵⁹ « A.C.I.R.E.N.E : Association Culturelle d'Information et de Recherche pour une Écoute Nouvelle de l'Environnement (www.acirene.com) a été animée de 1983 à 2007 par Élie Tête, percussionniste dont la sensibilité à la matière et aux cultures sonores a su conjuguer une pensée patrimoniale et conceptuelle du son dans les milieux de l'aménagement; l'association est aujourd'hui basée à Lyon et présidée par Cécile Regnault qui poursuit l'insertion du sonore dans les projets urbains contemporains. » (Amphoux *et al.*, 2023)

auriculaires remarquables » (Tête, 1990) est à l'origine de ma recherche-création et du laboratoire Sonoquête. En 2018, dans l'esprit d'une autorésidence dont le but était de retracer le travail d'Élie Tête (décédé en 2009), j'ai visité le territoire du Haut-Jura pour découvrir les archives de l'investigation menée, consulter l'inventaire et exp  rimer les sites sonores (voir documentation à l'Annexe H).    la Maison du Parc, j'ai également rencontré le collaborateur de première ligne d'Élie Tête, M. Gilles Prost⁶⁰, chargé de mission culture, patrimoine et éducation au moment de cet ambitieux travail de classification et d'identification sur le terrain. Tel qu'en témoigne Cécile Regnault, architecte, professeure et conseillère en acoustique, aujourd'hui directrice de l'ACIRENE :

[...] l'accompagnement du projet « Haut-Jura–terre sonore » (1989-2008) porté par le Parc Naturel Régional (PNR) du Haut-Jura dans une démarche ethnophonique encore active à ce jour, est démonstratif d'un projet culturel territorial quasi complet. Il témoigne sans doute du passage de l'idée de conservatoire à celle d'observatoire sonore des paysages. En effet, ce projet a su, au fil des ans, à partir d'un inventaire de sites auriculaires remarquables, mettre en œuvre des actions de valorisation des qualités sonores partagées avec les habitants : sites à échos inscrits dans des parcours de randonnée, impression de cartes touristiques mentionnant pour la première fois des points d'ou  ie, inventaires campanaires (cloches et sonnailles) intégrant les pratiques et les savoirs locaux, création de concerts et de performances-promenades sur site avec des musiciens, incitation à la création de sculptures sonores en connivence avec les sites topo-acoustiques remarquables du parc, etc. Ces gestes créatifs d'aménagement relèvent d'une démarche d'observatoire sensible dynamique dotant ce PNR d'une reconnaissance de son identité sonore sans doute inégalée à ce jour. (Amphoux et al., 2023)

La démarche « ethnophonique », dont parle l'autrice, met en lumière les outils, la méthodologie et le vocabulaire développés pour et par cette recherche de terrain.    cette époque et,    ma connaissance, jusqu'à ce jour, aucune publication officielle ne fait état de cette recherche et de l'inventaire des sites sonores, à l'exception de la carte touristique de l'Institut géographique national (IGN) du Haut-Jura. Lors de mon séjour sur le territoire jurassien, j'ai eu accès aux archives de la Maison du Parc : divers documents, dont certains manuscrits, plusieurs fiches d'identification et de localisation détaillées, des cartes géographiques et topographiques de la région. La majorité des informations mentionnées dans les prochains paragraphes proviennent de deux rapports. Le premier, intitulé *Rendu des repérages des sites naturels auriculaires*, a été rédigé par Élie Tête en 1990. Ce document clôt le projet d'un premier inventaire sur une partie du

⁶⁰ N'ayant pu rencontrer M. Tête, je suis reconnaissante du temps passé en compagnie de M. Prost et de l'entrevue qu'il m'a alors accordée.

vaste territoire du Haut-Jura. Le second document auquel je fais référence est un rapport de stage rédigé en 2004 par Sonia Bonnevaux, étudiante au DESS Aménagement rural et développement local de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, et qui s'intitule : *Culture, tourisme et paysage sonore dans le parc naturel régional du Haut-Jura*. Selon ce dernier rapport, en 1990, sur 200 sites repérés, 92 « sites naturels auriculaires » ont été inventoriés, dont 23 « points d'ouïe remarquables (POR) » et 67 « sites ponctuels auriculaires remarquables (SIPAR) ». (Tête. 1990. p.101).

L'ensemble de l'investigation de l'ACIRENE porte sur trois ressources : premièrement, les acoustiques des lieux bâtis, principalement celles de certaines églises présentes sur le territoire; deuxièmement, l'art campanaire qui regroupe à la fois les cloches des églises, mais également l'ensonnaillage⁶¹ ou sonnaillies (cloches de différentes notes accrochées au cou du bétail d'élevage, soit principalement des vaches laitières dans la région du Haut-Jura). L'ensonnaillage est une pratique agricole qui relève d'une culture locale permettant de retrouver un individu séparé de son troupeau et qui, par défaut, fait également entendre les acoustiques naturelles de l'environnement. La troisième ressource explorée pour cet inventaire des sites sonores est centrale puisqu'elle relie fondamentalement la recherche d'Élie Tête et l'ACIRENE à mon projet doctoral et au développement du laboratoire Sonoquête. Cette dernière ressource regroupe les acoustiques des sites naturels remarquables où sont définies les catégories « point d'ouïe » et « sites auriculaires » (Tête, 1990, p. 101). Ces sites et points d'écoute inventoriés apparaissent également sur les cartes touristiques IGN, identifiés par une icône correspondant à une signalétique observable sur le terrain. Ces termes spécifiques à la recherche d'Élie Tête sont résumés par Marie-Pierre Reynet (2014), qui m'a servi de guide lors de mon séjour dans la région et qui est encore aujourd'hui chargée de mission culture, patrimoine et éducation au territoire à la Maison du Parc :

Les points d'ouïe sont des points d'écoute privilégiés, tout comme les belvédères sont des points de vue privilégiés, permettant une écoute à 360°. Les sons s'apprécient très distinctement depuis, le plus souvent, une bosse du relief. Les espaces peu urbanisés offrent en outre une qualité d'écoute et une grande diversité d'événements sonores qui varient avec les saisons. Faune, activités humaines, pratiques sociales (comme l'ensonnaillage par exemple) s'entendent comme des événements sonores faisant partie intégrante du patrimoine du territoire du Parc. Les sites

⁶¹ *Ensonnaillage* est un mot du langage populaire relatif à *sonnaillie* : « Cloche ou clochette qui s'attache au cou des bestiaux, des bêtes de somme, ou des chevaux de trait lorsqu'ils paissent ou lorsqu'ils se déplacent. » (CNRTL, 2012h)

auriculaires, ou sites sonores, se caractérisent quant à eux par leur faculté à faire écho : simple, multiple lorsque le son se répercute plusieurs fois de suite, ou à résonance lorsque le son revient étiré et transformé (temps de réverbération sonore que l'on retrouve dans les églises ou les cathédrales). Auditoriums naturels, ces sites restituent assez fidèlement les sons (naturels ou musicaux). (p. 33)

Marie-Pierre Reynet souligne ici une des particularités topographiques de cette région montagneuse. Elle mentionne une posture « permettant une écoute à 360° » en ajoutant, « les sons s'apprécient très distinctement depuis, le plus souvent, une bosse du relief ». Il se trouve, en effet, que la géologie du Haut-Jura présente des composantes exceptionnelles qui, selon les sites désignés, favoriseraient la propagation, la réflexion et la perception des sons. C'est la découverte d'Élie Tête. En tendant l'oreille sur le paysage manifeste, il expérimentera l'écoute d'une géologie acoustique. En effet, la géologie singulière du Haut-Jura offre un paysage constitué de formes et de reliefs aux appellations variées telles que *cuve*, *ruz*, *plateaux*, *cluse*, *canyon*, *combe*, etc. À ces multiples formations, il faut ajouter la composition calcaire du sol qui recouvre ce massif montagneux depuis la préhistoire. Ces composantes jouent un rôle important dans la propagation des vibrations sonores. Ainsi, l'amplitude de résonance d'un son émis depuis un canyon ou l'enveloppe dynamique d'un autre émis depuis une combe aura un impact significatif dans sa perception acoustique. Par exemple, les combes (vallons entaillés dans les parties anticlinales d'un plissement rocheux) agissent telles de véritables « enceintes acoustiques naturelles ». Élie Tête (1990) définira ce terme ainsi :

Enceinte acoustique naturelle :

Terme utilisé dans l'étude pour dénommer des particularités topographiques du paysage en forme de dépression ou de cirque naturel de dimension plutôt importante. Les événements sonores survenant dans ces lieux ont la faculté d'être particulièrement audibles, faciles à localiser et à percevoir sur des distances relativement importantes. (p. 101).

L'effet d'amplification provenant d'une combe est une expérience d'écoute saisissante que j'ai eu la chance de réaliser. Le dispositif se résuma à installer un petit lecteur MP3 diffusant une source sonore (une de mes compositions) au creux d'une combe de forme circulaire plus petite qu'un vallon et d'environ 300 mètres de profondeur. Au creux de ce dénivellement, la perception de la source sonore jouant en boucle se confondait aisément à l'environnement sonore du lieu : chants d'oiseaux, bruissements d'insectes, son du vent dans les herbes hautes du pré et dans les conifères situés à une centaine de mètres plus loin. Choisisant la crête en bordure du dénivellement comme point d'ouïe, je perçus, à 300 mètres plus haut, la source comme étant

soudainement tout près de moi. La composition sonore m'enveloppait et son niveau d'intensité me semblait plus élevé que tous les autres sons présents dans l'environnement. Je vivais l'expérience d'un « site ponctuel auriculaire remarquable (SIPAR) » à partir d'une « enceinte acoustique ». Comme l'explique Bonnevaux (2004) :

Si certains phénomènes sonores sont patrimoine, certains sites sont également patrimoine et participent à la valorisation de ces phénomènes. En effet, les combes ont souvent été et sont encore exploitées par les agriculteurs. Pâturages et prés de fauche se retrouvent dans ces sites défrichés par l'homme qui les a choisis pour leurs qualités agronomiques. Et c'est grâce à cette exploitation agricole que l'on trouve ces sites de pré bois [sic] fermés par la forêt environnante et espace [sic] ouvert qui permet d'exploiter le site. (p. 18.)

La méthodologie mise au point par l'ACIRENE pour le recensement des sites sonores s'est développée en trois étapes principales. Une première étape consista à évaluer la potentialité du terrain d'étude à l'aide de cartes topologiques et « d'après les traditions locales en matière de sonnailles et clarines » (Bonnevaux, 2004, p. 31). Une deuxième étape impliqua les habitants et habitantes, agriculteurs et agricultrices et usagers et usagères du territoire que l'on invita à répondre à un questionnaire et à « énumérer des aspects sonores qualitatifs de leur région d'élection » (p. 31). Cette étape inclut des rencontres en petits groupes afin de préciser les informations recueillies. La troisième étape prévoyait la visite des sites et les expériences d'écoute sur le terrain comprenant l'utilisation des fiches d'identification des sites auriculaires, réels outils opérationnels spécifiques aux observations et aux expériences d'écoute. Dans les archives du projet, j'ai retrouvé plusieurs de ces fiches d'identification. Elles se présentent en deux variantes : les fiches SIPAR (sites ponctuels auriculaires remarquables) et les fiches POR (points d'ouïe remarquables).

Figure 4.1 Exemple de fiche SIPAR

SIPAR

IDENTIFICATION DU SITE

identifiant Dénomination du site Date du relevé
Foncier Commune Département
Habitat Intercommunalité Région
Carte IGN Orientation Lambert II étendu X
Lambert II étendu Y

SYSTEME DE PROTECTION Protection ☐ Classement ☐ ZNIEFF ☐ APPB ☐ ZICO ☐ Natura 2000 ☐ Réserve naturelle ☐

DONNEES GEOGRAPHIQUES

Géomorphologie Altitude fond de la dépression (en m) Bordures herbeuses ☒
Dépression Hauteur 1er bord (en m) Bordures forêt
Description dépression Hauteur 2ième bord (en m) Falaises ☒ Bosquet ☐
Site semi-ouvert ☒ Largeur (en m) Végétation du fond
Autre type de végétation

CARACTERISTIQUES ACOUSTIQUES

Enceinte acoustique naturelle ☐ Echo franc Nombre d'écho Echo qui traîne ☒ Présence d'eau
Site à pouvoir amplificateur ☒ Echo à résonance Nombre de répétition Echo tournant ☒ Type
Ecoute Echo multiple Temps de retour (en s) Principales sonorités

ACCESSIBILITE ET PRATICABILITE

Type de sentier Accès voiture ☒ Stationnement ☐ Stationnement autocars ☐ Chemin pour accueil public ☐
Accès à VTT ☒ Accès à ski ☐ Nombre d'emplacement Itinéraire d'accès
Accès à cheval ☒ Accès à raquettes ☐ Distance depuis parking (en m) depuis Chaux des Crottenay, route d'Entre Deux Monts
Activité agricole Autre activité

Photo du site Enregistrement Présence de point d'ouïe
Evaluation du site Remarques complémentaires

jeudi 29 juillet 2004 Page 64 sur 78

Figure 4.2 Exemple de fiche POR

POR

IDENTIFICATION DU SITE

identifiant Commune Carte IGN
Date du relevé Intercommunalité Orientation
Dénomination du site Département Lambert II étendu X
Région Lambert II étendu Y

SYSTEME DE PROTECTION Protection ☐ Classement ☐ APPB ☐ ZICO ☐ ZNIEFF ☐ Natura 2000 ☐ Réserve naturelle ☐

DONNEES GEOGRAPHIQUES

altitude (en m) Géomorphologie Autre formation

CARACTERISTIQUES ACOUSTIQUES

Activité humaine rurale ☒ Activité humaine urbaine ☒ Clarines de troupeaux ☒ Chants d'oiseaux ☒ Véhicules Avions
Identification visuelle AR ☒ Identification visuelle AU ☒ Identification visuelle troupeaux ☒ Insectes ☒ Identification visuelle véhicules ☐
Présence d'eau autres événements sonores
Laquelle Horizon auditif Cône d'audition (en°)

ACCESSIBILITE ET PRATICABILITE

Type de sentier Accès voiture ☒ Stationnement voiture ☒ Chemin pour accueil public ☒
Accès à VTT ☒ Accès à ski ☐ Stationnement autocars ☐ Itinéraire d'accès
Accès à cheval ☒ Accès à raquettes ☐ Nombre d'emplacement
Activité agricole Distance depuis parking (en m)
Autre activité

Photo du site Enregistrement Intérêt
Remarques complémentaires

jeudi 29 juillet 2004 Page 1 sur 14

Ces fiches permettent de colliger les informations relatives aux sites et démontrent le protocole de classement développé en cinq thématiques : 1) Identification du site; 2) Système de protection; 3) Données géographiques; 4) Caractéristiques acoustiques; 5) Accessibilité et praticabilité (Bonnevaux, 2004, p. 48). Ces outils opérationnels ont inspiré le laboratoire Sonoquête, qui en propose une version adaptée dans le projet de recherche-crédation « Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean » (2018).

Les fiches d'identification Sonoquête regroupent quant à elles les informations sur les sites sonores selon les quatre catégories suivantes : 1) Identification du lieu; 2) Localisation géographique du site; 3) Caractéristiques acoustiques; 4) Accessibilité et praticabilité. Les fiches ont été utilisées à la fois lors du travail de prospection et d'intervention sur le terrain ainsi qu'à l'intérieur de la galerie, intégrées au dispositif de la table d'archives et de documentation de l'installation (voir 2.2.7).

Au sein du laboratoire Sonoquête, les points d'ouïe sont tous des sites sonores, et les sites sonores sont tous des points d'ouïe, contrairement au vocabulaire développé par l'ACIRENE; il n'y a pas de classifications dites « remarquables ». Avec son ambitieux projet d'inventaire des sites sonores, le PNR du Haut-Jura, en collaboration avec Élie Tête et l'ACIRENE, a acquis une connaissance approfondie du territoire et d'une pratique unique liée au patrimoine naturel du Haut-Jura. Cette recherche répond parfaitement à la mission d'un parc naturel régional tel qu'elle est établie en France par le Code de l'Environnement (Article R333-4. 2017). La mission d'un PNR est divisée en quatre fonctions :

- Protection des richesses naturelles
- Accueil dans la zone même du parc
- Développement économique rural
- Animation culturelle, pédagogique de plein air

(Direction générale de l'enseignement scolaire et École Normale Supérieure de Lyon, 2020)

Figure 4.3 Exemple de fiche d'identification de site sonore de Sonoquête (recto)

p. 1 recto

IDENTIFICATION DU SITE SONORE

Nom : Entrée arrière École des métiers

Adresse: 106 rue Mercier coin Frontenac. St-Jean-sur-Richelieu.

Date du relevé :12 juillet 2018

Notes de prospection : Découvert lors de la prospection pour la marche sonore .

Localisation géographique :45.30.22.29"N. - 73.237879 "W.

Contexte du lieu

Réserve naturelle ☐ Banlieue ☐ rural ☐ urbain ☒ Activité agricole ☐ Autre activité ☐

Type d'espace : Stationnement ☐ Parc ☐ Ruelle ☐ Corridor ☒

Infrastructure : publique ☒ privée ☐

Type de bâtiments :École. Description des matériaux: Sol béton, muret en tôle frisée, murs de briques, porte en acier.

Présence de végétation : Bordures forêt ☐ Arbres ☐ Falaises ☐ Bosquet ☐ Jardin ☐

Présence d'eau ☐ Type de plan d'eau ☐ Naturel ☐ artificiel ☐

CARACTÉRISTIQUES ACOUSTIQUES

Posture d'écoute : Taper dans les mains, voix, taper le sol avec pieds Heure : 14h Données météo : Beau Ambiance du lieu : Tranquille, travailleurs en pause présents sur le site.

Enceinte acoustique naturelle ☐ Site à pouvoir amplificateur ☐ Autre:

Type de Réverbération : Écho tournant ☐ Écho qui traîne ☐ Écho multiple ☐ Répétition ☐ Réverbération métallique effet conserve

Principales sonorités :Rétrécissement, étouffé, métallique.

Autres caractéristiques : En groupe le son est encore plus étouffé, plus de réverbération, juste sonorité métallique qui reste.



 SONOQUÊTE

Figure 4.4 Exemple de fiche d'identification de site sonore de Sonoquête (verso)

p. 2 Verso

IDENTIFICATION DU SITE SONORE

Nom : Entrée arrière École des métiers

Adresse: 106 rue Mercier coin Frontenac. St-Jean-sur-Richelieu.

Date du relevé :12 juillet 2018

Notes de prospection : Découvert lors de la prospection pour la marche sonore .

Localisation géographique :45.30.22.29"N. - 73.237879 "W.

ACCESSIBILITÉ ET PRATICABILITÉ

Accès à voiture ☐ Stationnement ☐ Accès à pieds ☒ Transport commun ☐ Bicyclette ☒

☒

Type de sentier ☐ Balisé ☐ semi-balisé ☐ sauvage ☐

Itinéraire d'accès depuis la galerie Action Art Actuel

En partant de la galerie : 190 rue Richelieu:
 Aller en direction sud sur Rue Richelieu vers Rue Saint-Georges
 150 m
 Tourner à droite sur Rue Saint-Georges
 550 m
 Tourner à gauche sur Rue Mercier
 La destination se trouve à droite.

 SONOQUÊTE

Les formations géologiques telles que les combes, ruz, canyons ainsi que la constitution même des sols calcaires du terrain jurassique offrent des conditions « remarquables » pour la propagation acoustique. L'environnement est le contexte de cette acoustique singulière, réverbérante et amplificatrice de vibrations sonores. La recherche « Haut-Jura–Terre Sonore » (1989-2008), qui aboutira à un premier inventaire des « sites sonores remarquables » d'une partie du territoire du PNR du Haut-Jura, sera suivie d'un vaste projet de mobilisation culturelle nommé « Action paysage sonore » (1990-2004). Avec ce projet, le PNR du Haut-Jura souhaitait mettre en valeur son patrimoine immatériel et acoustique par une valorisation touristique et culturelle (Bonnevaux, 2004, p. 4).

Pendant plus de quinze ans, le parc a soutenu la création et la diffusion de concerts en sites sonores [...]. Pour chacun de ces concerts [...] les musiciens ont du [sic] adapter leur jeu à la particularité de chaque site. Chant, percussion, cuivre, grands ensembles ou soliste, le choix du lieu est fondamental. L'expérience consiste alors à joué [sic] du site tout autant que d'un instrument, en forçant l'auditeur à une écoute attentive, et sans vouloir occulter totalement les sons environnants, voire jouer avec eux. (Maison du Parc, 2016, p. 9).

Par une programmation riche et sans cesse renouvelée, « Action paysage sonore » (1990-2004) développera non seulement un certain public local, mais également un tourisme culturel alliant l'attrait pour les concerts et manifestations sonores sur les sites sonores remarquables aux intérêts pour les activités de plein air et la contemplation du paysage. Ancré sur le territoire de quatre communes du PNR du Haut-Jura, ce projet de valorisation culturelle et touristique impliquera plusieurs partenariats avec des structures culturelles locales, des festivals de musique et d'art sonore, des événements multidisciplinaires, ainsi qu'avec de nombreux artistes de la région, d'Europe et d'ailleurs dans le monde. Encore aujourd'hui, la filiation entre Art et Nature est toujours bien présente au PNR du Haut-Jura. La Direction régionale des affaires culturelles Bourgogne–Franche-Comté y a initié en 2019 un programme de résidence de création pour des commandes d'œuvre intitulé « Nature in Solidum », qui invite les artistes à réfléchir et à proposer des œuvres en lien avec les enjeux du territoire.

La création artistique et plus largement les approches sensibles sont des leviers d'éducation aux enjeux environnementaux actuels. Le Parc propose aux collectivités, de porter un programme thématique de résidences d'artistes et de commandes d'œuvre d'art dans l'espace public.[...] Nature in Solidum, une expression latine exprimant la solidarité et le bien commun. (Parc naturel régional du Haut-Jura, s. d.)

En résumé en plus d'une série d'évènements ponctuels sur les sites sonores, les projets « Haut-Jura–Terre sonore » (1989-2008) et « Action paysage sonore » (1990-2004) auront produit et mis sur pied un festival, Bis Repetita (1993), des concerts en sites sonores (1999), une œuvre composée pour site sonore du compositeur jurassien Pierre Pfister (2000), la réalisation d'un disque compact, la coproduction d'une exposition à la Maison du Parc intitulée « Les sons » (2000) et la mise en place d'un stage de formation au paysage sonore (2002). Ce stage « s'adressait essentiellement aux enseignants (IUFM, Lycée agricole...) ainsi qu'aux formateurs, aux aménageurs, aux agents de développement local, aux ethnologues et au personnel du Ministère de la Culture » (Bonnevaux, 2004, p. 37). Mais la réalisation qui m'a le plus grandement impressionnée lors de mon séjour en résidence sur le territoire est la signalétique des sites sonores sur les sentiers du Parc établi depuis 1995. « Cette signalétique permet au randonneur ou au promeneur d'appréhender le domaine du paysage sonore par l'explication claire des phénomènes sonores qui ont lieu sur le site, au détour d'une balade. » (Bonnevaux, 2004, p. 34) Comme je l'ai mentionné plus haut, les SIPAR et POR sont également identifiés par un pictogramme sur la carte géographique IGN du PNR du Haut-Jura « Promenades et randonnées » (fig. 4.5).

La recherche et l'inventaire d'Élie Tête ont contribué à la valorisation d'un patrimoine sonore singulier et sensible, mais aussi fragile parce qu'il est lié à un contexte environnemental qui est amené à se transformer. Le fait d'allier ce patrimoine invisible à des actions culturelles vivantes et ancrées dans le territoire, c'est encourager, intégrer et éduquer à l'altérité du vivant humain et non humain. Pour le laboratoire Sonoquête, la pratique de l'écoute des environnements naturels fait partie du développement d'initiatives écoresponsables qui soutiennent et encouragent la préservation des espaces naturels. Les agentes du laboratoire Sonoquête travaillent à la création d'activités expérientielles, participatives et respectueuses de la nature, inspirées de l'éducation relative à l'environnement et d'actions écocitoyennes. Les réalisations « Haut-Jura - terre sonore » et « Action paysage sonore », qui se sont déployées sur presque deux décennies sur le territoire jurassien, sont des initiatives qu'on pourrait situer entre l'écoartistique et l'écotourisme. Pour Sonoquête, il s'agit de projets initiateurs qui pourraient être développés et adaptés aux contextes des espaces naturels québécois.

Figure 4.5 Carte touristique du PNR Haut-Jura avec pictogrammes indiquant les sites sonores



Le secteur du tourisme est plus que jamais en transformation. En raison d'une crise climatique dans laquelle nous sommes mondialement impliqués et de l'avènement planétaire de la pandémie du coronavirus, les habitudes et fréquences de voyages ont changé. Selon l'Observatoire de la consommation responsable (2017), « [l']offre touristique devient de plus en plus verte parallèlement à l'augmentation des préoccupations environnementales et sociétales des touristes. Le phénomène de l'écotourisme est d'ailleurs celui qui présentement croît le plus rapidement, soit de 10 % à 30 % annuellement, dans l'industrie touristique [...] » (p. 10) Les voyageurs sont donc de plus en plus tournés vers un tourisme écoresponsable valorisant la protection et préservation des environnements naturels et ayant un impact socioéconomique positif sur les populations locales. Dans ce sens, l'offre d'activités sensorielles dont l'accent est mis sur l'expérience dans le moment présent est de plus en plus recherchée. C'est dans cette perspective que l'expérience de l'écoute est, comme l'avait si bien pressenti Élie Tête, une façon d'être en relation avec une culture et de découvrir les singularités de son patrimoine immatériel et sonore.

Le travail d'Élie Tête en collaboration avec la Maison du Parc est la source d'inspiration la plus importante de mon projet doctoral, celle qui est derrière l'idée du laboratoire Sonoquête et de la quête des empreintes sonores. C'est avec une aspiration de pérennisation et une volonté de transmettre vers ce côté de l'océan les réalisations de l'artiste et chercheur Élie Tête que Sonoquête a été inspiré en partie de la méthodologie et du vocabulaire développés dans le cadre de son projet d'inventaire des sites sonores du PNR du Haut-Jura. Les prochaines sections du chapitre mentionnent certains projets récents ou en cours menés par Sonoquête qui perpétuent la pensée d'Élie Tête dans un contexte urbain et nord-américain.

4.2 L'écoute en marche

Sonoquête évolue autour d'une recherche immatérielle : celle des empreintes sonores des espaces de vie (humaine ou non humaine), que ces espaces soient naturels ou bâtis. La quête du laboratoire suit les traces sonores, celles qui marquent les territoires comme celles qui empreignent les mémoires. Agissant à petite échelle par des actions hyper localisées, les agentes de Sonoquête, travaillent à créer des activités de rassemblement ancrées au cœur des lieux investis. Les participants et participantes, qu'ils ou elles aient été sollicité·e·s, convié·e·s ou interpellé·e·s à s'impliquer dans une démarche élaborée sur plusieurs rencontres ou une activité ponctuelle, constituent ce que l'ethnologue du son de Sonoquête nomme une communauté d'écoute. Ces volontaires ont ceci en commun l'envie de partager des expériences lors desquelles

le sens de l'ouïe sera éprouvé. Ils ou elles seront relié·e·s par l'écoute, la leur, celle des autres participants ou participantes, celle de l'artiste sonore et aussi celle des autres occupants ou occupantes des lieux. Sommes-nous tous sensibles aux mêmes fréquences sonores; les tolérons-nous de la même manière ? Qu'est-ce qui nous distingue comme écoutants ou écoutantes ? Qui et qu'est-ce qui nous écoute sur le lieu même de notre écoute ? Que pouvons-nous partager à partir de notre perception sonore individuelle et collective ?

L'hypothèse de départ du laboratoire Sonoquête avance que nous (êtres humains et non humains) faisons tous partie du Continuum, que nous formons un grand collectif sonore. Cherchons ensemble les mots pour dire l'impression du sonore qui nous traverse. Constituons le vocabulaire qui raconte et partage les nuances de nos écoutes. Accordons une importance à nos mémoires collectives empreintes de ce qui marquait les territoires passés. Déterminons ensemble les nouveaux repères sonores de nos quartiers. Comme je l'ai décrit dans le chapitre précédent, devenir écoutant ou écoutante, c'est s'engager dans une attention réflexive sur l'écoute de l'environnement et peut-être qu'effectivement cela peut repositionner nos valeurs en lien avec l'écologie environnementale et attentionnelle dans le sens de notre rapport au monde, à l'autre et à soi.

4.2.1 Écoute mouvante, écoute vibrante

Alors enfin, on commence à pouvoir entendre. À ressentir, par exemple, que la perception sonore est quelque chose de multiple, de composite et de vacillant, entre des niveaux qui font appel à des représentations mentales, et d'autres où le phénomène se communique directement, par co-vibration, pourrait-on dire, avec le corps de l'auditeur. Et que sur le même son on bascule parfois de l'un à l'autre.
(Chion, 1993, p. 88).

Que ce soit pour le projet *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018) décrit au chapitre 2, ou pour l'ensemble des projets impliquant les communautés, l'approche sensible et adaptable de Sonoquête s'ancre dans une méthodologie récurrente. Pensées pour certains sites spécifiques, comme c'était le cas avec le quartier du Vieux-Saint-Jean à Saint-Jean-sur-Richelieu, les activités d'écoute collective amènent l'auditeur ou auditrice à orienter son « attention contextuelle » (Neuhaus, 2019) vers différents éléments sonores présents dans l'environnement. Il peut s'agir de reconnaître la signature sonore d'un quartier déterminé, par la reconnaissance, de la part des résidents et résidentes, des sonorités typiques et récurrentes du lieu. Ou d'identifier l'apparition ponctuelle, répétitive ou cyclique d'événements sonores. Ou encore, à partir d'un site sonore

particulier, d'intervenir par certaines actions participatives permettant de le faire « sonner » et d'entendre son acoustique réverbérante ou singulière. Quelles stratégies sont alors mises en œuvre pour permettre à un groupe de porter l'écoute sur les signaux, les marques et les événements sonores ? Comment activer notre attention individuelle et collective sur l'étendue de l'entendu alors que nous percevons de façons différentes et intimes les sons qui nous traversent, alors que chacun et chacune prête l'oreille avec sa sensibilité, sa subjectivité ? Entrer dans le paysage en y marchant est une des stratégies adoptées par les agentes du laboratoire Sonoquête. « Marcher devient le moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, parce que se déplacer est aussi une façon de se mettre à entendre. » (Davila, 2002, p. 16) En marchant, le corps s'engage dans une déambulation vibrante, une écoute profonde (Oliveros, 2005) et attentive en mouvement.

4.2.2 La marche sonore, une pédagogie de terrain

Selon la terminologie utilisée (promenade, balade, parcours), la marche sonore est une pratique contextuelle dont l'objectif est de prêter attention aux sons de l'environnement. C'est R. Murray Schafer qui, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, initie cette méthodologie empirique pour son projet de recherche World Soundscape Project (<https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>) à l'université Simon Fraser où il était professeur et chercheur. Depuis, la marche sonore est devenue une pratique répandue mondialement et largement utilisée dans différents domaines de recherche ou de création, notamment en urbanisme, en architecture, en musique, en écologie, en éducation à l'environnement, etc.

Une marche sonore est de prime abord une activité bien simple, qui consiste à marcher avec une certaine lenteur, préférablement en silence, afin d'écouter attentivement. Mais de nombreuses altérations et interprétations sont possibles. Une marche sonore peut intégrer des appareils numériques ou technologiques; on parle alors d'une « technomarche ». Les marches sonores interactives vont intégrer des objets et des instruments de musique afin de faire « sonner » un espace et d'entendre son acoustique réverbérante. La marche sonore sollicite parfois les autres sens, en alliant l'écoute au sens de la vue, de l'odorat et du toucher. Elle peut avoir une visée artistique en proposant des composantes comme l'écriture, le dessin, l'improvisation musicale ou en mouvement. Enfin, selon le contexte de la proposition, une marche sonore peut être conçue et adaptée aux différents objectifs d'écoute et d'attention qui sont souhaités par les concepteurs.

La professeure et chercheuse canadienne Andra McCartney a fait de la balade sonore un sujet de recherche académique avec son projet *Soundwalking Interactions* (2009-2012).

La marche sonore est une forme de création et une méthode de recherche qui utilise l'écoute et parfois l'enregistrement des sons d'un lieu exploré à pied. Chaque son peut y être considéré de façon musicale, comme outil mnémonique, ou bien comme source d'information sur l'environnement. Les sons concrets recueillis peuvent servir de point de départ à une conversation liant les dimensions épistémologiques, esthétiques et éthiques des lieux qu'ils remplissent; ces mêmes dimensions se retrouvent inévitablement dans les témoignages souvent détaillés des participants aux marches sonores ainsi qu'aux sessions d'écoute et installations qui en découlent. (McCartney et Paquette, 2010)

Selon ses différents paramètres et objectifs, la marche sonore :

- Peut être liée aux environnements, 1 : bâtis (les architectures), 2 : naturels (faune et flore), 3 : socioculturels (l'homme, mode de vie, contexte, cultures) 4 : techniques (moyens de transport, machinerie, construction). Urbains ou ruraux.
- Peut intégrer des connaissances spécifiques sur différents domaines : acoustique, historique, faunique, économique, politique, etc.
- Peut être la modalité d'un parcours artistique dans l'espace public incluant des œuvres à dimensions interactives, sonores, contemplatives ou simplement sculpturales. (Bouchard-Valentine *et al.*, 2017)

Pour le laboratoire Sonoquête, la marche sonore est une pédagogie active de terrain et un outil relationnel prépondérant. Cette activité fait partie des démarches d'ancrage et d'intégration sur les lieux investis soit lors d'une intervention ponctuelle ou lorsqu'elle est intégrée à une série d'actions publiques comme c'était le cas lors de la résidence de création à Saint-Jean-sur-Richelieu (voir photos à l'Annexe I). De façon systématique, marcher en écoutant attentivement l'environnement est la méthodologie de terrain que l'artiste sonore du laboratoire a développée comme première étape à tout projet d'investigation, c'est-à-dire la prospection. À la lumière d'un premier démarquage, la prospection se précisera en revisitant les lieux pressentis à différentes heures du jour et périodes de la semaine dans le but de déterminer s'il existe une plage horaire favorable pour entendre les événements sonores repérés et visiter les « sites auriculaires remarquables » identifiés. Bien que le son de l'environnement soit de nature imprévisible, il n'en demeure pas moins que certaines composantes acoustiques et effets perceptifs peuvent être en tout temps activés de façon spontanée ou même selon une certaine constance.

Afin que les expériences d'écoute reconnues puissent être partagées, l'artiste sonore de Sonoquête sait qu'il est primordial de s'assurer, et ce jusqu'à l'heure de l'évènement prévu, que les sites sonores restent accessibles, afin que les expériences de l'artiste deviennent des points d'ouïe sur le parcours d'une marche sonore.

4.2.3 Marche sonore signature Sonoquête

Une fois que la prospection est terminée, que les notes sont colligées et qu'une première sélection de points d'écoute est établie selon un horaire de visite envisageable vient l'étape de cartographier les points et d'établir un ou des parcours sonores. La durée idéale d'une marche sonore, selon l'expertise de Sonoquête, se situe entre 60 et 90 minutes. Il est important que cette information soit communiquée dès l'annonce de l'évènement et répétée aux participants et participantes lors de leur inscription à l'activité. Différents paramètres aideront à déterminer le ou les parcours ainsi que la durée exacte du ou des déplacements. Selon Sonoquête, les paramètres à prendre en considération sont, notamment, le nombre total de points d'ouïe, le profil des participants et participantes ciblé·e·s, leur nombre, le contexte environnemental (les conditions météorologiques, l'accessibilité et l'état du terrain), la conception d'interactions expérientielles à proposer selon l'objet de la marche qui relie ou non l'activité à une thématique ou à une problématique précise. Dans le cas d'une affiliation avec un organisme local qui souhaite aborder une thématique concernant les résidents et résidentes ou encore si l'activité porte sur une problématique plus universelle, le trajet comme les points d'écoute sont alors reliés à des informations complémentaires qui viennent enrichir non seulement l'expérience d'écoute, mais également la problématique concernée en procédant à des échanges collectifs et à un partage des connaissances.



Selon le contexte de présentation, l'approche peut légèrement varier, mais dans tous les cas les participants et participantes sont invité·e·s à marcher en silence. La marche silencieuse et attentive aux sons est une activité qui permet une connexion en « résonance » (Rosa, 2018) entre l'intériorité (subjectivité) et l'extériorité (objectivité). Ainsi pratiquée, la marche sonore permet d'entrer dans une écoute à la fois immersive et introspective des sons de l'environnement. « Il s'agit d'une expérience physique et psychique [...] une situation d'écoute en mouvement avec un déplacement du corps et une spatialisation des événements sonores dans leur contexte. » (Babin, 2017)

De façon générale, les marches conçues par l'artiste du son n'impliquent aucune autre technologie que celle du système auditif humain. Les étapes de l'activité organisée par Sonoquète se déploient ainsi :

- Arrivée des participant·e·s (préféablement inscrit·e·s)

L'activité débute par un rappel du déroulement de l'activité. La proposition se présente en étapes qui se succèdent : marcher en silence et escales d'interventions et échanges.

- Mise en situation d'écoute (déclencheur) :

Au point de rendez-vous, une façon d'arriver ensemble est de débiter par quelques exercices participatifs axés sur l'attention à l'environnement immédiat, à sa propre présence et à celle de l'autre.

- Marche silencieuse :

Afin de favoriser une écoute active et consciencieuse, les participant·e·s sont invité·e·s à marcher en silence tout en gardant une certaine distance entre eux·elles.

- Interventions d'écoute :

Les escales d'écoute collectives sont conçues en amont par les agentes de Sonoquête. Elles offrent une pause sur le parcours (souvent dans un parc en présence de bancs). Elles peuvent inclure ou non différentes stratégies et démonstrations selon les objectifs de l'activité. Dans tous les cas, les escales permettent un partage des écoutes.

- Partition d'écoute :

Alliant écriture automatique et écoute de l'environnement, la partition d'écoute est un exercice proposé aux participant·e·s lors d'une des escales interactives sur le parcours de la marche sonore. L'exercice se réalise individuellement et a pour but d'entrer dans l'écoute profonde (Oliveros, 2005) en portant attention à la localisation des sources et événements sonores qui surgissent dans l'instant présent. L'écriture est automatique et chacun·e y va selon la graphie qui s'invente dans le moment. Selon l'inspiration de l'auditeur·rice marcheur·se, il peut s'agir de mots, de dessins, de symboles, parfois, un code de couleurs ou de chiffres vient compléter l'interprétation de sa partition d'écoute.

- Échange (retour sur l'activité)

La marche se termine lorsque tous les points d'ouïe et sites sonores ont été visités. Idéalement il s'agit du retour au point de départ. Parfois les trajets très élaborés ou plus longs sont déployés sur le territoire à distance du point de départ. La fin de l'activité prévoit une période plus longue d'échanges et de commentaires. Pour ceux qui souhaitent présenter leur contribution, les partitions d'écoute initient ce partage.

Les différents contextes pour lesquels l'équipe de Sonoquête réalise des marches sonores démontrent l'importance de s'allier à des organismes diffuseurs pour mener ce type d'activité auprès des publics. Les communications annonçant l'évènement, la gestion des réservations et des rappels aux participants et participantes, le cas échéant, la demande de permis ou d'information liées aux accès et à la sécurité de certains lieux sont des tâches essentielles et connexes qui s'ajoutent à celles des agentes du laboratoire, qui portent davantage sur la conception générale et spécifique de l'activité. Pour Sonoquête, la collaboration devient un impératif lorsque les marches nécessitent du matériel additionnel, comme c'est le cas lors de technomarches réalisées avec des dispositifs numériques. L'accès à un vaste parc d'équipement est essentiel pour organiser une telle activité. C'est souvent le nombre d'appareils disponibles qui détermine le nombre de participants et participantes. Bien qu'aujourd'hui les téléphones intelligents donnent accès à des applications performantes pour la captation sonore (d'images et de vidéo), l'homogénéité des dispositifs utilisés aux fins de l'activité simplifie une gestion technique qui peut s'avérer lourde et chaotique. La marche sonore est donc une activité passerelle à partir de laquelle il est possible de créer des liens non seulement entre l'artiste et les participants et participantes, mais également entre Sonoquête et les organismes collaborateurs, qu'ils soient des milieux culturels, socioculturels, écologiques, éducatifs, etc.

4.2.4 Technomarche et écoute simplifiée

Par le passé, l'artiste sonore de Sonoquête a conçu quelques « technomarches » impliquant différents dispositifs numériques ou analogues proposant des expériences d'écoute sur des terrains spécifiques. Je présente ici brièvement deux exemples marquants. Le premier exemple concerne une technomarche réalisée en 2014 lors du projet de cocréation avec l'artiste Natacha Clitandre intitulé *Canal H4G* (<https://centreturbine.org/projet/canal-h4g>). Coproduit par l'organisme Turbine⁶², le projet, conçu pour des jeunes du quartier Verdun à Montréal, avait comme objectif de développer chez eux et elles une nouvelle perception de leur quartier. Les participants et participantes – des élèves du primaire et du secondaire – étaient invitées à suivre un parcours pensé pour leur faire vivre différentes expériences sensorielles centrées sur la vision

⁶² Le mandat du centre Turbine « est de réaliser des projets qui introduisent les arts actuels au sein de communautés diversifiées en jumelant des artistes professionnels de toutes formations et disciplines avec des pédagogues en art. L'organisme contribue également à la réflexion, à la formation et au partage des expériences et des connaissances sur l'art et la pédagogie dans les communautés ». (Turbine, 2021)

et l'ouïe. La technomarche se déployait en deux étapes et comportait un angle interactif puisque les jeunes, en équipe de deux, devaient procéder à une collecte d'images et de sons. Pour la première étape, les jeunes suivaient le parcours en portant un casque antibruit. Ils et elles étaient alors invitées à prendre des images du paysage et de détails qui les interpellaient. La deuxième étape du parcours comportait différents postes d'écoute équipés d'un enregistreur numérique sur pied et de casques d'écoute.

Ces postes permettaient aux jeunes de vivre l'expérience d'une écoute amplifiée. Tout d'abord, afin d'isoler le sens de l'ouïe de celui de la vue, le participant ou la participante devait se bander les yeux, puis mettre un casque d'écoute sur ses oreilles. Le casque était branché à l'enregistreur numérique dont les micros étaient pointés vers la rue animée. Les participants et participantes procédaient ensuite à l'enregistrement sonore de l'environnement écouté. Le résultat des expériences a été mis en commun sur une carte interactive sur le web. La cartographie des trajets donnait alors accès aux images et aux fichiers audios réalisés par les jeunes sous l'œil aiguisé et l'écoute attentive des artistes Natacha Clitandre et Magali Babin.

La seconde technomarche que je mentionnerai à titre d'exemple a été proposée aux participants et participantes du finissage du projet *Bruissements et clapotis* (2012), coproduit par 3^e impérial, centre d'essai en art actuel, et a eu lieu sur les sentiers écologiques du Centre d'interprétation de la nature du lac Boivin (CINLB), à Granby. *Bruissements et clapotis* a été développé entre le mois avril 2011 à le mois d'août 2012, dans le cadre d'une résidence en art infiltrant sous la thématique de la programmation de 2008 à 2012 du 3^e impérial, intitulée « L'envers de l'endroit ». Il s'agit d'un projet tentaculaire dont les investigations portaient sur les points d'eau de la ville et ses environs : la rivière Yamaska, la source Miner, le réservoir Lemieux et les fontaines des parcs de la ville. Ce projet s'inscrit dans une série d'œuvres de l'artiste sonore de Sonoquête qui, de 2008 à 2012, s'intéressait principalement à l'acoustique des environnements aquatiques. La marche sonore de *Bruissements et clapotis* a eu la particularité d'inclure une intervention artistique interactive. Un poste d'écoute aquatique sous une tente à baldaquin (*gazebo*) était installé sur la passerelle longeant le marécage du CINLB. Des hydrophones plongés dans l'eau permettaient une écoute collective de ce milieu aquatique alors que la captation en temps réel était diffusée via une radio portative. Le dispositif incluait un émetteur et un transmetteur radiophoniques permettant à l'artiste et aux participants et participantes de manipuler les hydrophones et d'entendre leurs interventions à partir d'une fréquence radio. Cette expérience d'écoute collective est la plus complexe que Sonoquête ait réalisée jusqu'à présent et a été possible grâce à la collaboration du CINLB et,

surtout, au soutien du centre d'essai en art actuel 3^e impérial. À travers ces activités, la grande réalisation de Sonoquête a été de constater l'importance de pratiquer ces expériences dans l'espace public, là où d'autres auditeurs et auditrices remplies de curiosité et d'enthousiasme peuvent se joindre à moi et faire le partage de leur écoute, de leurs savoirs.

Plusieurs types de technomarches ont été explorées par des artistes qui ont aussi abordé le parcours comme dispositif interactif pouvant offrir des expériences d'écoute en mouvement. Janet Cardiff, pionnière dans le domaine, explore dès le début des années 1990 la forme narrative avec ses *Walks* (1991)⁶³. Elle propose une idée proche de l'audioguide et implique l'auditeur ou auditrice dans un trajet-récit combinant sensorialité contextuelle et éléments fictionnels. Cardiff joue avec la perception des espaces et de la temporalité à travers une écriture sonore et narrative onirique. L'historienne de l'art Marie Fraser (2006) décrit ainsi la dynamique du rapport entre le son et la promenade dans le travail de Cardiff :

Faire l'expérience de la promenade [de Cardiff], c'est se laisser pénétrer au point de ne plus pouvoir faire la distinction entre notre imaginaire et le réel. La trame sonore joue sur de subtils glissements du monde sensible et du monde imaginaire et provoque d'intenses télescopages avec l'environnement réel. (p. 46).

Autre technologie, autre approche : depuis 2004, l'artiste Christina Kubisch a fait marcher plusieurs auditeurs et auditrices à travers les grandes villes de l'Europe et de l'Amérique avec ses promenades qui permettent d'entendre le chant inaudible des systèmes électriques. Intitulée *Electrical Walks* (2004)⁶⁴, l'activité se déroule avec les casques audio conçus par l'artiste, qui permettent d'entendre « [l]es champs électromagnétiques [...] captés au moyen de capteurs spéciaux et transformés en fréquences audibles » (Goethe-Institut, 2008)⁶⁵. Plus près de nous, l'organisme montréalais Audiotopie propose différents parcours dans la ville et en région. Sur la page « Espace intime » de leur site web, on retrouve l'ensemble des œuvres en cours de diffusion subdivisée en deux catégories : parcours sonores et balados. La distinction entre les deux catégories est intéressante. Comme dans les *Walks* de Cardiff (1991), le parcours sonore semble agir tel un audioguide muséal : « Le visiteur est guidé à travers un récit ou une rencontre vers

⁶³ Pour en savoir plus sur les *Walks* de Janet Cardiff et George Bures Miller, voir <https://cardiffmiller.com/walks/>.

⁶⁴ Pour en savoir plus sur les *Electrical Walks* de Christina Kubisch, voir <https://christinakubisch.de/electrical-walks>

⁶⁵ Les Promenades électriques de Christina Kubisch ont été présentées à Montréal en 2008 dans le cadre de la programmation Bruit et silence du Goethe-Institut en collaboration avec le centre d'artistes Oboro.

différents points d'intérêts. Durant le trajet, les indications de déplacement sont imbriquées au contenu sonore. » (Audiotopie, s. d.) Alors que l'écoute des balados ne nécessite aucune restriction de lieu ou de convention, l'écoute est indépendante de tout contexte et posture.

Les parcours et balados reposent sur l'expérience personnelle de l'écoute. Les réalisations s'appuient sur une narration et des ambiances sonores pour dépeindre une réalité ou une fiction. Elles mettent également en valeur le paysage sonore que l'on retrouve, ancrant ainsi le récit dans l'environnement. (Audiotopie, s. d.)

La mention de ces différentes explorations et approches de technomarches permet de distinguer la pratique du laboratoire Sonoquête, qui privilégie les marches sonores en mode simplifié, c'est-à-dire sans technologie ni dispositifs numériques, à oreilles nues. Pour Sonoquête, la mise en valeur de l'environnement ne passe pas par l'expérience du récit à écouter; c'est l'écoute de l'environnement qui devient l'expérience. Qu'il soit urbain, périurbain, agricole ou forestier, c'est le paysage tout entier qui devient l'objet multisensoriel, immersif et interactif. La quête du laboratoire et de ses agentes se résume à faire des ponts entre l'écoute contextuelle et l'enquête, la recherche de connexions sensorielles et de résonance (Rosa, 2018), en investiguant le réel :

Certes, nous pouvons voir une primevère plus spontanément que nous ne pouvons observer *Spiro Bacteria*, mais la primevère réside néanmoins elle aussi dans cette lisière du regard humain, susceptible de passer inaperçue, d'être seulement un élément de ce décor en aplats de vert autour de nous, si l'on n'a pas appris à la voir vraiment : là où le microscope jouait le rôle de médiation pour détecter l'invisible, c'est l'enquête [...] qui permet de faire basculer la primevère du domaine de l'invisible (du non-vu au sens strict) au domaine du visible et de l'importance. Connaître son nom, s'interroger sur sa forme de vie propre, sur son comportement, sur son histoire, telle est la clé qui ouvre à un monde vivant aussi bruisant, peuplé de part en part, intrigant et aimable que le monde des fairies. (Zhong Mengual, 2021, p. 215)

Ainsi que le mentionne Zhong Mengual, l'enquête repose sur le regard et l'attention que l'on prête à ce qui vit autour de nous. Elle porte aussi sur quelque chose qui pourrait se nommer une « sonobservation » (voir 1.1.3.2). Qu'est-ce que le chant d'un oiseau, le coassement d'une grenouille, le bourdonnement d'un insecte ont à m'apprendre du territoire que l'on partage ? Quels effets sonores est-il possible de déceler sur un trajet désigné dans la ville (Augoyard et Torgue, 1995) ?

Favorisant le caractère démocratique d'une écoute accessible et simplifiée, Sonoquête s'appuie sur une conception contextuelle et une approche *in situ* axée sur l'écoute expérientielle et l'intervention directe dans (et avec) les espaces ainsi qu'avec les éléments qui s'y trouvent. Faire

l'expérience de l'acoustique d'un bâtiment, d'un objet ou d'un milieu recèle une richesse incroyable de connaissances interdisciplinaires et de savoirs, par exemple au sujet des architectures qui nous entourent, des effets des différents matériaux sur la propagation des vibrations audibles et non audibles, ou même sur la qualité de l'air et les mécanismes de notre perception auditive. Ainsi frapper dans ses mains entre deux édifices faits de briques et béton ou coller son oreille sur un mât de drapeau en acier par une journée de grand vent ont été pour Sonoquête des occasions de faire « enquête » sur le monde. Étudier l'acoustique, c'est appréhender l'espace à travers un prisme aux multiples facettes et réflexions.

ACOUSTIQUE adjectif et nom féminin

XVIII^e siècle. Emprunté du grec *akoustikos*, « qui concerne l'ouïe ».

I. Adjectif.

1. Relatif à l'ouïe; qui permet ou améliore la perception des sons. [...]
2. Relatif au son; du domaine de l'acoustique. [...]

II. Nom féminin

1. PHYSIQUE. Partie de la physique qui étudie la nature, l'émission, la propagation et la réception des ondes sonores. [...]
2. Ensemble des techniques permettant d'assurer une bonne propagation du son ou une bonne isolation phonique. [...]

▪ Par extension. Ensemble des qualités relatives à la sonorité.

(Académie française, 2022)

Priorisant la dimension interdisciplinaire de la marche sonore, ainsi que l'interrelation entre les participants et participantes, et entre eux et elles et le territoire traversé, Sonoquête crée des situations de rencontres et souhaite établir des liens à partir d'expériences collectives signifiantes. Écouter ensemble, mais entendre différemment, c'est pour Sonoquête un levier, une amorce de nouvelles formes de récits. La marche sonore devient un dispositif de prospection, d'investigation et de rencontre. C'est par le son des choses, des phénomènes, des êtres vivants humains et non humains que l'enquête prend racine, en quête d'autres voix/voies.

4.3 Collectif dB et le projet Villeray acoustique

La dimension sonore est un outil de lecture du territoire et des espaces construits. Saisir les multiples manières qu'ont les lieux de se configurer et distinguer des traces remarquables, des effets sonores singuliers, des éléments d'une mémoire sonore située, et potentiellement constitutifs d'un patrimoine commun en train de se faire et de se défaire ou de se transformer, tels sont les enjeux d'une approche des phénomènes sonores urbains. (Chelkoff et Laroche, 2014, p. 203)

En terminant ce chapitre, je souhaite présenter ici un projet de recherche-crédation implanté de façon permanente dans l'espace public d'un quartier de Montréal. Il s'agit du projet *Villeray acoustique* du collectif dB.

Il arrive à l'artiste sonore de Sonoquête de réaliser des projets en collaboration avec d'autres artistes, d'autres organismes ou d'autres professionnel·le·s. Le collectif dB fait partie de ces entités. C'est au sein de ce collectif que le projet *Villeray acoustique* (VA) s'est construit. L'importance de ce projet et ses filiations avec Sonoquête seront ici explicitées pour donner suite à la présentation du collectif d'artistes qui est derrière ce projet. Le collectif dB – « d » pour Chantal Dumas (artiste sonore) et « B » pour Magali Babin (multiagente de Sonoquête) – est né de la volonté de ces dernières de mettre en commun les complémentarités et similitudes de leur pratique et leur intérêt mutuel pour l'environnement sonore. Ce nom est doublement porteur de sens puisque dB est aussi le symbole de *décibel*, une « unité logarithmique d'intensité sonore » (CNRTL, 2012c).

Le collectif dB a vu le jour en 2017 lorsque les deux artistes ont proposé une marche sonore lors de l'évènement urbain fort apprécié des Montréalais et Montréalaises « Les promenades de Jane⁶⁶ ». Organisées sur une base volontaire, ces promenades sont des activités gratuites créées pour et par les citoyens et citoyens des villes participantes.

⁶⁶ « Jane Jacobs (1916-2006) était une journaliste, auteure et activiste dont les écrits plaident en faveur d'une démarche originale et communautaire pour comprendre, organiser, concevoir et construire les villes. Plaçant la marche au cœur des déplacements en ville, sa vision valorise l'expertise citoyenne, l'histoire et la symbolique des lieux, de même que le réseautage communautaire. [...] Les promenades de Jane ont été inaugurées le 5 mai 2007 à Toronto et sont tenues depuis dans plus de 200 villes autour du monde. » (Promenades de Jane, s. d.-b)

Les parcours proposés par les citoyens et organisations permettent de mieux connaître la ville en offrant des aperçus de l'histoire locale, de la planification, de l'aménagement et de l'engagement civique, par le simple fait de marcher, d'observer et d'échanger. Les Promenades de Jane incitent les citoyens à raconter des histoires sur leur quartier, explorer la ville et échanger avec leurs voisins. (Promenades de Jane, s. d.-a)

Abordant la question de la sensorialité et l'expérience de la ville, le collectif d'artistes sonores s'est alors appliqué à concevoir une première marche interactive et centrée sur l'écoute. C'étaient les premières études sur le territoire du quartier Villeray à la recherche d'effets sonores (Augoyard et Torgue, 1995), de points d'ouïe et de sites auriculaires (Tête, 1990) intéressants. Les investigations sonores dans ce quartier et l'intérêt marqué des participants et participantes à cette promenade de Jane, centrée sur l'écoute, ont amené dB à se rendre compte non seulement de la variété des points d'écoute possibles sur le territoire, mais également des multiples potentiels de cette activité. C'est en approchant l'organisme Espace Projet (<https://www.espaceprojt.net/>) et sa codirectrice artistique Catherine Barnabé, autrice et commissaire en art actuel, que l'idée d'introduire des points d'ouïe de façon permanente sur certains sites et espaces publics de Villeray a pris réellement racine. En 2019, avec l'aide financière du Conseil des arts du Québec et du Conseil des arts de Montréal (Médiations culturelles MTL)⁶⁷, la collaboration de l'arrondissement Villeray–Saint-Michel–Parc-Extension et le travail acharné de Stéfanie Vermeersch (designer graphique), de Catherine Barnabé (commissaire) et du collectif dB, dix points d'ouïes ont été implantés sous la forme d'une signalétique visuelle et permanente dans le paysage du quartier Villeray⁶⁸.

4.3.1 VA : « Ici, écoute en création ! »

Les liens qui unissent le laboratoire Sonoquête au collectif dB et au projet Villeray acoustique sont nombreux. Il y a d'abord, comme je l'ai mentionné plus haut, l'artiste sonore également multiagente et conceptrice du laboratoire et de sa quête (son enquête) sur les empreintes sonores. Cette quête se poursuit et demeure une stratégie inspirante pour approcher différentes

Depuis 2009, à Montréal, plus de 800 promenades ont eu lieu mobilisant plus de 20 000 amoureux de Montréal. Le Plateau-Mont-Royal, Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, Montréal-Nord, Laval, Ahuntsic, etc., les différents arrondissements et villes de la région de Montréal sont mis à l'honneur à travers diverses thématiques (Promenades de Jane, s. d.-a).

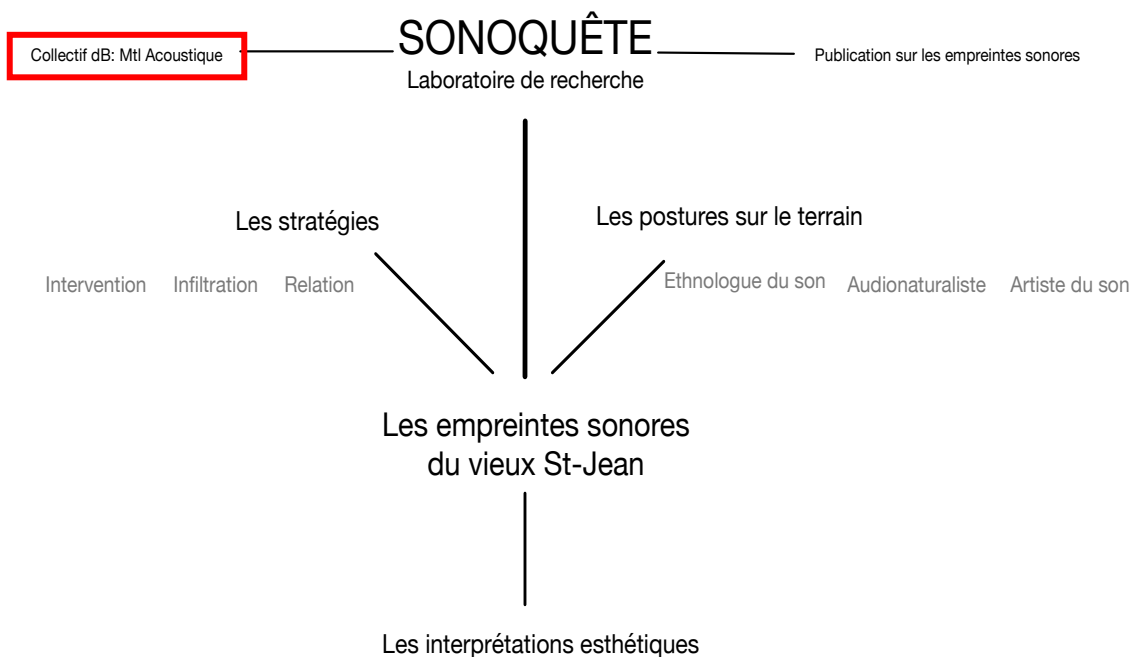
⁶⁷ Le projet est financé dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal conclue entre la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec.

⁶⁸ Pour consulter le projet Villeray acoustique, aller à <https://mtlacoustique.com/>

considérations fondamentales tant pour le laboratoire Sonoquête que pour le collectif dB. Les réflexions qui unissent ces deux entités sont essentielles parce qu'elles abordent, entre autres : 1) la question riche et complexe de la dimension sonore des environnements; 2) la recherche et la mise en pratique d'une méthodologie heuristique et pragmatique de terrain; 3) le désir de créer des activités participatives en formant des communautés d'écoute. C'est à la lumière de ces réflexions et recherches communes que le projet Villeray acoustique est une réalisation achevée.

Bien qu'il se soit développé parallèlement à l'élaboration du laboratoire Sonoquête, le projet Villeray acoustique est présent dans l'organigramme du laboratoire, comme il a été possible de l'observer lors de l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). Le nom du collectif et celui du projet apparaissent tout en haut de l'organigramme (fig. 4.7) qui compose cette intervention murale et qui porte le titre de mur conceptuel (voir point 2.2.5).

Figure 4.7 Organigramme de Sonoquête



La première ligne du graphique où apparaissent les éléments « Collectif dB : Mtl Acoustique » (nom du site Internet de Villeray acoustique) et « Publication sur les empreintes sonores » correspond aux projets qui, à l'époque, étaient en devenir. Cette position au haut du graphique projette, en quelque sorte, Sonoquête dans une temporalité future. Bien qu'il ait aujourd'hui pris un angle différent, un projet de publication est en cours et devrait se terminer en 2025. Depuis son inauguration en 2019, le projet Villeray acoustique est toujours actif; ses dix points d'ouïe,

indiqués dans l'espace public par la signalétique visuelle, sont accessibles et entretenus, tout comme le site Internet. VA et le collectif dB sont également présents sur les réseaux sociaux avec leur page Facebook respective. La citation suivante, tirée du site Internet de VA, résume bien les principaux axes du projet :

VILLERAY ACOUSTIQUE propose l'écoute collective des espaces publics de ce district situé au nord de la rue Jean-Talon et délimité par les rues Garnier et Casgrain et le boulevard Crémazie. Afin de découvrir et d'en souligner les caractéristiques acoustiques, VILLERAY ACOUSTIQUE propose une signalétique dans l'espace public où l'écoute, comme expérience sensorielle, est associée à des informations d'ordre historique, culturelle, ou écologique spécifiques à ce territoire. Des panneaux informatifs et un site web relient et marquent les dix points d'ouïe répertoriés. Des parcours se tracent à partir de ces points et invitent à suivre une diversité d'accès à ce milieu de vie et de collectivités, foisonnant d'activités. La visite et l'expérience du paysage s'exercent à pied, au hasard ou de façon organisée [...] VILLERAY ACOUSTIQUE explore, marche et écoute le quartier dans l'action et l'attention. (Collectif dB, 2019a).

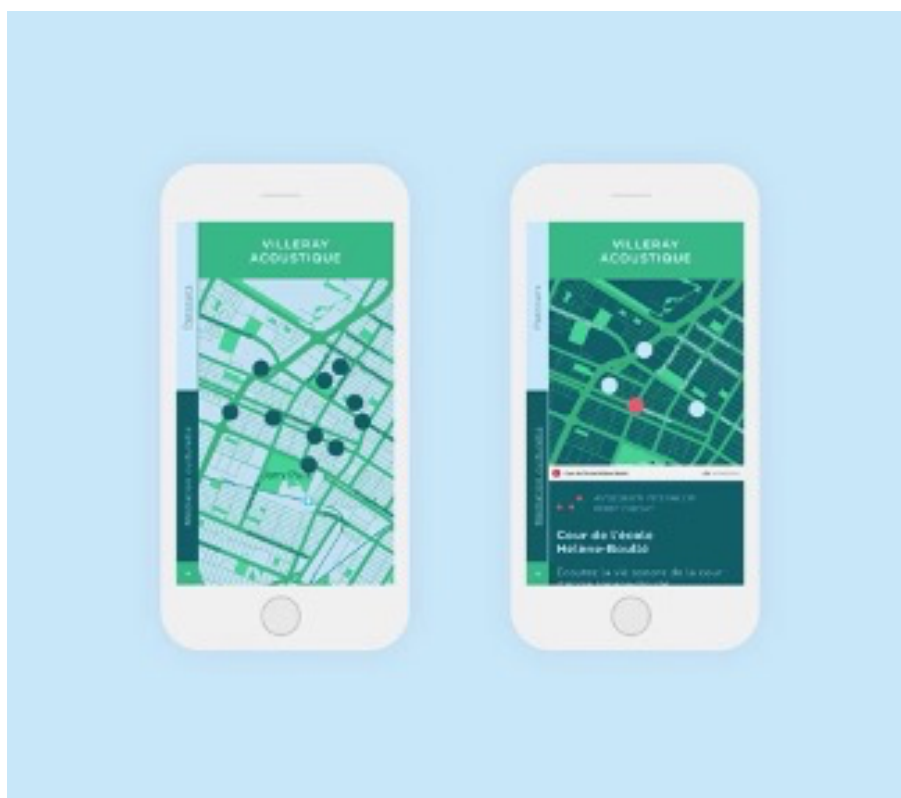
La vastitude du territoire recouvrant les sites sonores permet difficilement de les réunir en une seule proposition. Il ne s'agit pas ici de dix points sur le parcours d'une marche sonore, mais plutôt de différents trajets pouvant relier certains points entre eux. Dans le cas, par exemple, d'une marche sonore événementielle et intégrée à une organisation quelconque, c'est le collectif dB qui prend en charge le déroulement de l'activité et du ou des trajets, pensés afin de relier certains des points d'écoute désignés. La marche est alors axée sur l'interrelation existante entre les sites d'écoute et les interactions expérientielles adaptées à chacun des points. Mais l'expérience ne s'arrête pas à cette seule proposition; elle offre également un volet complètement libre de toute infrastructure, c'est-à-dire que chaque point est une proposition expérientielle en soi et peut donc être pratiqué de façon tout à fait spontanée au gré de la découverte sur son chemin.

Le projet Villeray acoustique a la particularité de n'avoir aucune limite, ni en temps ni en distance. Chacun à son rythme, chacun à son coin de rue. Le parcours a ses repères (les panneaux), mais aucun autre support. L'acoustique du titre le dit : ici, la diffusion du son se fait par le biais de sa propre caisse de résonance. Le site du projet (mtlacoustique.com) offre un riche complément à l'expérience de terrain. Non seulement y trouve-t-on une carte du quartier, idéale pour orienter les désorientés, mas [*sic*] on y détaille chacun des arrêts proposés. Et surtout, belle idée, on y propose un précieux glossaire et une riche bibliographie. (Delgado, 2019).

Tel que le précise cet article, Villeray acoustique n'est pas un projet d'art numérique ni de technomarches. Cependant, la page d'accueil du site du projet est consacrée à une interface de géolocalisation réalisée à partir d'une carte interactive du quartier Villeray. Cet outil permet, à celui

ou celle qui fait la découverte de façon spontanée d'un des panneaux, de repérer à partir de ce point où sont les autres sites sonores de VA. Le site Internet offre donc un outil de géolocalisation simple et accessible, mais surtout il offre un supplément d'information permettant une autre « lecture » du territoire en abordant « la dimension culturelle et sociale de l'espace sonore » (Meursault, 2015, p. 64). Ainsi, les éléments présentés en complément des expériences à « oreilles nues » sur le terrain abondent, selon le cas, les angles historiques, sociaux, culturels ou politiques de l'arrondissement visité.

Figure 4.8 Villeray acoustique, 2019. Interface de géolocalisation. Infographie : Stéphanie Vermeersch



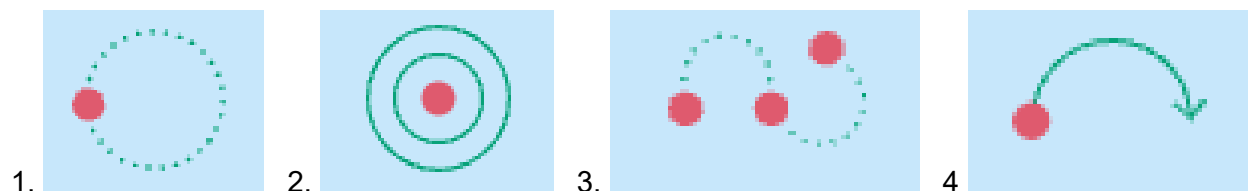
La signalétique visuelle de VA indiquant un point d'ouïe dans le paysage n'est pas sans rappeler les chevalets de trottoir de l'artiste sonore de Sonoquête pour ses interventions dans l'espace public intitulées postes d'écoute sur points d'ouïe décrits au point 2.2.1. Les affiches intégrables de ce dispositif interpellaient les passants et passantes par différentes exclamations invitantes, la formule variant selon le lieu ou le désir de l'artiste : « Viens voir pour entendre / Ici, écoute en création / Poste d'écoute sur point d'ouïe ». Intrigantes affirmations qui se révélèrent efficaces pour attirer des participants et participantes lors des interventions « furtives » dans le quartier du Vieux-Saint-Jean de Saint-Jean-sur-Richelieu. Mais l'inspiration majeure de ces repères visuels sonores dans l'espace public provient du travail d'Élie Tête (1990) réalisé dans le Haut-Jura,

mentionné plus haut dans ce chapitre. Avec son projet d'inventaire des « sites auriculaires remarquables » (1990), il développa non seulement une signalétique sur le terrain indiquant une vingtaine de ces sites et de points d'écoute, mais, en collaboration avec la Maison du parc, il réussit également à publier ces indications sur la carte géographique (IGN) du parc du Haut-Jura. Le projet « Haut-Jura–Terre sonore » est non seulement à l'origine du laboratoire Sonoquête, mais il est également un projet phare pour Villeray acoustique et le collectif dB.

L'important travail de recherche et de rédaction sur lequel le collectif dB s'est penché pour la réalisation des panneaux s'appuie sur une méthodologie faite d'allers et retours entre les terrains d'écoute et la table d'écriture, entre la pratique et la conceptualisation. L'identification des points sur les panneaux de signalisation est regroupée sous quatre grandes catégories reconnaissables à l'aide de leur pictogramme particulier :

1. Point parcours : Ce point est aussi le seul qui propose un parcours d'écoute dans un espace bâti. Il s'agit d'écouter les différentes acoustiques à l'intérieur du Patro Villeray, un centre communautaire du quartier.
2. Point cible : Regroupe six points d'écoute : les bretelles de l'autoroute Métropolitaine, la ruelle La face cachée de la rue, la maison de la culture Claude- Léveillé, le parc Villeray, le passage piétonnier Rousselot.
3. Point circuit : Le point-circuit Blanche-Ferrier relie, de façon expérientielle, deux points : le parc Blanche-Lamontage et le parc Saint-Vincent-Ferrier.
4. Point excentré : Il s'agit du parc Jarry qui, bien qu'étant un lieu emblématique pour les résidents et résidentes de Villeray, est situé à la frontière de cet arrondissement et de Parc-Extension.

Figure 4.9 Pictogrammes des catégories de points. Infographie : Stéphanie Vermeersch



Les panneaux partagent une même structure descriptive divisée en six sous-titres :

- Pictogramme de la catégorie suivi des données de géolocalisation

- Nom du point suivi d'une indication d'écoute.
- Caractéristique principale.
- Autres caractéristiques.
- Posture d'écoute.
- Expérimentez.

Figure 4.10 Point cible. Place de Castelnau. Photo : Magali Babin



Sur la page Internet, on retrouve à partir de l'onglet « Parcours » la description de chacun des points, qui est identique à celle se retrouvant sur les panneaux avec un ajout sous-titré « En savoir

plus », où se trouve une compilation de différentes informations complémentaires à l'expérience proposée.

Figure 4.11 Point cible. Place de Castelnau. Sur la page <https://mtlacoustique.com/>



Les onglets « Médiation culturelle » et « Glossaire et bibliographie », également accessibles sur la page d'accueil du site internet de VA, ouvrent sur deux autres volets d'envergure, l'un de nature communautaire et l'autre plus théorique.

4.3.2 VA et communautés d'écoute

L'écoute in situ, « en direct », pleine et entière, demeure par essence volatile, elle disparaît sans laisser de traces matérielles. La nature éphémère du son ne laisse pour autant pas la mémoire indemne. Car le son raconte le lieu, il en fait une histoire, le décline sous des aspects singuliers ou récurrents, il qualifie les espaces. [...] La mémoire collective fait référence à une expérience vécue et parfois mythifiée par une collectivité vivante, alors que la mémoire individuelle est celle qui accompagne la vie de tous les instants et œuvre à des niveaux temporels, spatiaux, identitaires, ou cognitifs. Le rôle du son dans la construction de la mémoire urbaine concerne ces niveaux collectifs et individuels et les relations qui se nouent entre eux.
(Chelkoff et Laroche, 2014, p. 204)

Villeray acoustique est un projet qui se déploie en plusieurs dimensions : de façon permanente, il s'agit d'abord d'une œuvre et d'une intervention artistique dans l'espace public et également d'un site Internet indépendant et complémentaire aux expériences sur le terrain. De façon occasionnelle, il se présente comme une structure regroupant des trajets de marches sonores collectives, parfois associées à un événement ou à un organisme. De façon « furtive », il s'agit d'une signalétique rhizomatique dont chacun des points se laisse découvrir indépendamment de toute structure, laissant la liberté aux marcheurs et marcheuses d'en découvrir plus (sur le terrain comme sur le Web) ou non.

Mais l'œuvre irradie également à un autre niveau [...] elle interroge, ébranle, élargit, reconfigure notre régime et notre champ d'attention. Et cette attention est toute politique. Car il existe une essence discrète et préinstitutionnelle du politique qui se joue dans les déplacements des seuils et passages qui commandent ce qui mérite l'attention. (Morizot et Zhong Mengual, 2018, p. 151)

L'onglet « Médiation culturelle » présente un développement du projet VA qui s'ancre au plus près des communautés du quartier. Depuis 2019, trois projets ont été réalisés dans ce sens. Un premier avec l'organisme communautaire La Maison des Grands-Parents de Villeray, dont la mission est d'encourager l'entraide intergénérationnelle par le soutien aux jeunes familles de la part de bénévoles majoritairement du troisième âge (<https://mgpvilleray.org/>). Pour ce projet le collectif dB a bénéficié de la collaboration de la médiatrice culturelle Liliane Audet. Le second projet de médiation culturelle a été développé avec Afrique au féminin, un organisme sans but lucratif de l'arrondissement Parc-Extension seul centre des femmes de cet arrondissement, qui a pour mission d'aider les femmes immigrantes à améliorer leurs conditions de vie et faciliter leur intégration à la société québécoise (<https://www.afriqueaufeminin.org/>). De la conception à l'animation, en passant par l'événement festif de finissage et l'exposition à la bibliothèque de Parc-

Figure 4.12 Carte des quartiers Villeray et Parc-Extension avec pictogrammes des sources sonores. Projet Villeray acoustique : écoute collective avec le groupe Afrique au féminin et le collectif dB



175

Comme je l'ai mentionné plus haut, Sonoquête, son artiste sonore et le collectif dB ont en commun la volonté de créer des activités participatives formant ainsi des communautés d'écoute. Ici le verbe *former* ne doit pas être pris au sens d'acquérir une formation, même si cette thèse soulève la question d'une certaine « pédagogie de l'écoute » et que les activités de Sonoquête revêtent parfois un caractère didactique. Dans ce contexte, le mot se rapporte davantage au nom *forme*, pour signer la forme du rassemblement. L'hypothèse de départ de cette thèse se retrouve dans cette question des formes possibles de l'être-ensemble et « de quelle manière l'écoute peut devenir un vecteur relationnel entre l'individu, la communauté et l'environnement ».

Qu'est-ce qu'une communauté d'écoute ? Pour Sonoquête, il s'agit d'un groupe de personnes au sein duquel l'écoute devient une stratégie de rencontre, un prétexte à l'action, un relais de connaissances. À la lumière des ateliers communautaires offerts par le collectif dB, l'espace d'écoute qui a été créé pour et par un groupe de femmes immigrantes a permis, à travers le souvenir des sons qui fabriquent le quotidien (passé et présent), d'ouvrir le dialogue à propos des lieux d'origine et de ceux d'accueil. L'écoute de l'environnement du parc Jarry lors d'une marche collective a été l'occasion d'échanges autour du rôle de la mère auprès des jeunes enfants et aussi sur les différentes faunes et flores urbaines du monde. Le finissage festif tout en musique et en sons a donné lieu à une improvisation musicale faite d'instruments percussifs traditionnels et à l'écoute de musiques populaires provenant de différentes régions de l'Inde et de l'Afrique. L'atelier avec les personnes âgées a été l'occasion pour le collectif dB de découvrir de nouveaux points d'ouïe repérés par les participants et participantes, des points d'écoute sensibles abordant la question du niveau de décibels atteints aux abords de la cour de récréation d'une école primaire, mais aussi la nécessité d'avoir une ouverture à ces sonorités qui expriment la vie, la joie et le jeu. Avec les personnes âgées, la question de la perte de l'audition a été soulevée comme étant un enjeu important et souvent difficile à diagnostiquer. Pour Sonoquête comme pour le collectif dB à travers les activités respectives du laboratoire et de celles de Villeray acoustique, les exemples de partages collectifs tels que ceux-ci sont nombreux. L'idée derrière la formation de communautés d'écoute n'est pas de dévaloriser le sens de la vue au profit de celui de l'ouïe ni de totalement segmenter la sensorialité expérientielle de l'environnement pour tâcher d'isoler l'écoute des autres sensations. Il s'agit plutôt de développer une attention fine au réel en pratiquant l'expérience des seuils et des nuances sonores qui se présentent à nous parce que, comme le disent si bien les auteurs Balit et Saladin (2019) : « Travailler sur les seuils d'attention revient [...] à travailler à la réappropriation de notre capacité d'écouter et de sentir, autrement dit

d'agir dans un milieu en s'inscrivant dans un réseau de relations. C'est quelque chose qui dépasse largement le champ de l'art. » (p. 22).

Pour Sonoquête, de l'écoute peut émerger l'action microsociale, microlocalisée, penser cette écoute comme faisant partie d'un réseau de relations rhizomiques, c'est engager une forme sensible du commun, « une essence discrète et préinstitutionnelle du politique » (Morizot et Zhong Mengual, 2018).

4.3.3 VA : Le glossaire et la bibliographie

Pour terminer cette présentation du projet Villeray acoustique et des nombreuses filiations qu'il existe entre ce projet et ceux du laboratoire Sonoquête, il semble essentiel de présenter une partie importante de la recherche théorique sur laquelle le collectif dB s'est penché. Le glossaire et la bibliographie accessibles à partir de la page d'accueil du site de Villeray acoustique constituent un condensé d'informations et de définitions. Bien que ces informations soient en majorité liées aux expériences d'écoute proposées sur le terrain, ce volet théorique se consulte indépendamment de l'expérience concrète, tout comme la visite d'un des points d'écoute s'effectue sans connexion ni dispositif. Je dois spécifier ici que j'ai longtemps réfléchi à l'idée d'inclure dans cette thèse un glossaire des principaux termes liés à cette recherche. La décision a été plutôt de prolonger ici les filiations entre les projets du laboratoire et ceux du collectif dB en dirigeant le lecteur ou la lectrice vers un glossaire en ligne dont la mise à jour et l'accessibilité seront constamment maintenues.

L'onglet « Glossaire et bibliographie » sur la page d'accueil du site de Villeray acoustique donne accès à une pléthore d'informations et de définitions liées au projet VA et au domaine de l'environnement sonore, mais également à différentes thématiques et terminologies connexes telles que l'acoustique, l'art sonore et certaines de ses pratiques. La riche bibliographie est l'œuvre conjointe des deux artistes du collectif partageant les références de leurs recherches mutuelles pour VA, mais aussi comme artistes sonores indépendantes. Il n'est pas étonnant de constater que plusieurs de ces références se retrouvent également dans la bibliographie de cette thèse.

Le glossaire de VA se déploie en cinq rubriques distinctes :

- Terminologie ou lexique général

Sous laquelle sont définis quelques mots courants du vocabulaire lié au sonore.

- Effets sonores

Outil méthodologique de terrain pour Sonoquête et pour dB, le *Répertoire des effets sonores* (Augoyard et Torgue, 1995) est une référence majeure pour tout projet de prospection et de conception pour des activités d'écoute collective.

- Environnement, écologie et paysage

Où sont définis quelques termes clés, tels qu'*archéologie sonore*, *biophonie* (Krause, 2016) ou encore *empreinte sonore* (Schafer, 2010).

- Distinction entre environnement et paysage

À ces deux termes s'ajoutent, entre autres, les définitions de *site sonore* (Tête, 1990) et *géophonie* (Krause, 2018)

- Pratique et praxis

Où certains termes et quelques pratiques de l'écoute sont explicités, par exemple *l'écoute profonde*, (*Deep Listening*, Oliveros. 2005.) ou encore celle de la *marche (promenade / balade / parcours) sonore*.

Tel que précisé plus haut, cette thèse contient plusieurs des termes spécifiques présents dans le glossaire du projet VA. Afin de laisser libre cours au rythme de l'écriture qui se déployait, j'ai souvent préféré introduire les définitions au fil de l'argumentation ou parfois en les intégrant directement en notes de bas de page. Dans une perspective rapprochée, cette présente recherche menée par le laboratoire Sonoquête contribuera à l'enrichissement du glossaire de Villeray acoustique et, par conséquent, s'assurera de son actualisation toujours en collaboration étroite avec le collectif dB.

En conclusion de ce chapitre, je souhaite d'abord revenir sur le terme de *marche (balade ou promenade) sonore* qui m'est apparu en cours d'écriture comme « erroné » ou mal « accordé » à ce que propose cette activité en réalité. Ce n'est pas tant la diversité des choix de déterminations

possibles entre *marche*, *balade* et *promenade* que je questionne, que le qualificatif « sonore » du libellé. En effet, une marche sonore semble vouloir dire le contraire de la première exigence que cet exercice spécifique demande, soit celui de faire silence en marchant. Une *marche sonore* peut être « entendue » par association aux marches militaires (le genre musical qui accompagne les défilés des forces armées) ou encore aux marches dont le son exprime la voix du peuple soit par protestations politiques telles que les « casseroles⁶⁹ » ou encore lors de manifestations régionales et traditionnelles comme le grand Tintamarre⁷⁰. Mais l'enjeu d'une marche sonore pratiquée dans le but d'écouter ce qui est présent autour de soi demande, pour la durée de l'exercice et dans la mesure du possible, de marcher en silence ou du moins de prêter l'oreille aux sons que l'on ajoute à ceux déjà présents. Alors l'activité ne devrait-elle pas plutôt se nommer *marche d'écoute* ? En effet, pour cet exercice, nous devenons tous et toutes en quelque sorte des « écouteurs » ou « écouteuses » pour reprendre les mots de John Cage (Nicholson, 1997, p. 16). Certains praticiens ou certaines praticiennes proposent d'autres formulations pour définir cette activité d'écoute en mouvement. L'artiste français Gilles Malatray et son organisme Desartsonnants⁷¹, par exemple, utilise une combinaison intéressante pour dévier du terme *marche sonore*. Il emploie l'acronyme PAS pour Parcours Audio Sensible, série d'activités qu'il organise dans différentes villes européennes. Dans ce sens, le laboratoire Sonoquête parlera d'un devenir écoutants ou écoutantes pour qualifier les activités de rassemblement et d'écoute collective que l'artiste sonore organise et dans lesquelles la marche « sonobservatoire » tient une place centrale.

Enfin, comme il a été mentionné au début de ce chapitre, l'espace public urbain est pour Sonoquête l'espace par excellence pour tendre l'oreille et écouter, mais également pour s'écouter puisqu'à travers le partage de nos écoutes nous émettons. Nous émettons sur nos patrimoines immatériels, sur l'imperceptible et l'intangible, sur la matérialité du son qui transforme nos environnements de vie. Pour l'artiste sonore que je suis, la pratique de l'écoute des environnements naturels est aujourd'hui en mutation. Consciente du caractère intrusif que peut supposer la posture classique de l'audionaturalité, je m'intéresse davantage à présent à

⁶⁹ « Une casseroles est une protestation populaire consistant à frapper des ustensiles domestiques en métal pour lancer un charivari, permettant aux citoyens de se manifester. » (« Concert de casseroles », 2024).

⁷⁰ « Le Tintamarre ou Grand Tintamarre est une tradition acadienne de marcher à travers sa communauté en faisant du bruit, souvent pour la célébration de la Fête nationale de l'Acadie. Le terme provient du mot d'origine française qui signifie "sons discordants" ». (« Tintamarre », 2024)

⁷¹ Pour en savoir sur le travail de Gilles Malatray, consulter <https://desartsonnants.wordpress.com/>

savoir de qui je suis l'objet d'écoute et ce que cette oreille a à m'apprendre du territoire que l'on partage. Devenir écoutant ou écoutante c'est enfin accorder à la dimension sonore du monde une place sur nos fréquences de réception, c'est prolonger nos antennes en deçà du visible. Devenir écoutant ou écoutante, c'est se syntoniser un peu plus sur « les mécanismes de nos attentions » (Citton, 2014a).

CONCLUSION

[L]'écoute peut opérer une transformation de l'auralité, c'est-à-dire de nous-mêmes, de nos relations aux autres, de nos représentations collectives. Pour cela, elle doit être abordée comme une pratique à part entière, active, créative, déroutante, enthousiasmante, protéiforme et constamment décentrée. L'écoute peut devenir milieu. (Volcler, 2022, p. 79)

Cette thèse défend l'hypothèse que l'écoute attentive de l'environnement sonore, nourrie par une approche réflexive et collective, peut transformer notre rapport au monde. Dans cette recherche-création, l'écoute et l'attention sont définies comme les paradigmes d'un vivre-ensemble plus inclusif et conscient des formes de vie humaines et non humaines. Ainsi, l'écoute est abordée comme un acte conscient et critique pouvant révéler les dynamiques sociales et culturelles d'un lieu et offrir une nouvelle compréhension des interactions humaines et de l'environnement sonore qui les façonne, alors que l'attention engagée dans une forme d'apprentissage perceptif (Schaeffer, 2015) devient un point de connectivité et de résonance (Rosa, 2018). En mettant en perspective écologie sonore (Schafer, 1994) et écologie attentionnelle (Citton, 2014a), l'écoute se présente comme un vecteur de transmission et de connectivité, ouvrant les consciences et encourageant une posture critique face aux enjeux environnementaux, urbanistiques et sociaux. Défendant le potentiel politique et social de l'écoute et de l'attention, cette thèse souligne les interrelations entre le partage de connaissances, l'engagement individuel et collectif face aux défis contemporains et l'importance de l'art en tant que moteur de changement. Sur le plan de la pratique, il s'agit d'explorer comment l'écoute se relie aux mécanismes de l'attention (Citton, 2014a) à partir d'un projet de création fondé sur l'expérience sensorielle du terrain. Dans ce sens, le développement d'une écoute critique (Volcler, 2022) devient essentiel, car il nous invite à repenser nos manières d'habiter les espaces communs. Cette approche nous pousse à prendre conscience des inégalités et des déséquilibres qui y prévalent, tout en réaffirmant la portée transformative de l'écoute attentive dans la construction d'un avenir plus équitable.

À travers un projet de création prenant la forme d'un laboratoire de recherche, je revisite la notion d'empreinte sonore (Schafer, 1994) par une Sono(en)quête : un ensemble d'interventions et d'activités d'écoute collectives ou furtives, investissant divers espaces (publics, privés, festifs) du territoire exploré. Ce projet, ancré dans une démarche participative et contextuelle, engage les participants et participantes dans une expérience sensorielle partagée, favorisant ainsi une écoute active des environnements sonores. Parfois ténue, souvent paradoxale, l'empreinte sonore, à

travers cette approche collective, permet d'interroger les liens entre mémoire auditive et singularité géographique et locale, et de penser « l'écoute travaillée » comme forme d'attention réflexive aux espaces et aux relations qu'ils génèrent. L'empreinte sonore constitue un objet d'étude complexe et pluriel, dont les significations et les implications varient en fonction du contexte. Dans le cadre de cette recherche, l'empreinte sonore s'inscrit dans une réflexion approfondie sur les milieux de vie, qu'ils soient humains ou non humains, et interroge ainsi les modalités de l'écoute et de l'attention en tant qu'actes de perception et de relation.

Le laboratoire Sonoquête, développé lors d'un long séjour en résidence, devient tour à tour lieu de création, de réflexion et de rencontre occupant et transformant l'espace de la galerie jusqu'à l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean* (2018). Se distinguant par une approche pluridisciplinaire de l'intervention artistique en espace public, la structure de Sonoquête s'articule autour de trois postures : celles de l'artiste sonore chercheuse, de l'audionaturaliste et de l'ethnologue du son. Ces postures permettent une immersion dans les paysages sonores, où l'écoute critique et sensible invite à la création de communautés d'écoute.

Pour Sonoquête, reconnaître et identifier les empreintes sonores d'un territoire est une démarche qui s'inscrit dans la valorisation de son patrimoine sonore. À partir d'activités expérientielles et de médiation qui explorent de différentes manières l'écoute profonde (Oliveros, 2005), Sonoquête initie les échanges et le partage sur des sujets variés axés sur l'écoute tels que la biodiversité des milieux naturels, les caractéristiques acoustiques des matériaux présents dans la ville ou encore l'écoute collective comme pratique qui relie. Dans ce sens, le patrimoine sonore et les connaissances qu'il apporte sur les spécificités acoustiques, géographiques, culturelles et historiques agissent comme un vecteur pour vivre et interroger le territoire de manière sensorielle en impliquant les communautés dans une exploration consciente de leur environnement sonore. Il favorise également le développement d'un tourisme sensoriel, centré sur des activités et interventions qui encouragent une relation plus attentive au monde, tout en intégrant les pratiques artistiques participatives et contemplatives dans le tissu social. Ainsi, être sur la piste des empreintes sonores c'est aussi faire l'expérience de notre seuil attentionnel (Schaeffer, 2015) et des formes de connectivité sensible. Il peut s'agir d'interventions artistiques *dans* et *avec* le paysage sonore, ou d'une activité collective ayant comme sujet l'écoute de ce qui ne s'entend plus, ou de ce qui s'entend et devient revendication, ou encore le droit non égalitaire au silence. Aller en quête des empreintes sonores, c'est chaque fois l'occasion de composer de nouvelles communautés d'écoute et, avec celles-ci, renouveler la sienne.

Bébé requin, entends-tu ?

Un ver d'oreille pour enfants sert maintenant à éloigner les sans-abri d'un centre commercial du centre-ville de Montréal. Le Complexe Desjardins diffuse depuis quelques mois des chansons à tue-tête, dont *Baby Shark*, pour faire fuir les sans-abris. Une technique que dénonce vivement le milieu communautaire. (Ouellette-Vézina, 2024)

Alors que je suis penchée sur la rédaction de cette conclusion, à l'aube du temps des fêtes, un fait divers publié dans *La Presse* m'interpelle fortement. L'article en question raconte que le Complexe Desjardins à Montréal utilise le son, notamment la chanson *Baby Shark* (Pinkfong, 2016), comme un outil pour repousser les sans-abri de ses cages d'escalier. Cette stratégie sonore, mise en place depuis un an, a pour but de réduire les problèmes liés à l'itinérance et au flânage, ce que les groupes communautaires ont dénoncé en appelant à des solutions plus humaines, comme un dialogue avec les travailleurs sociaux (Ouellette-Vézina, 2024).

Le son est aussi utilisé ici comme un moyen de discrimination sociale, comme une méthode coercitive pour exclure certains individus de l'espace public. Cette situation soulève des questions éthiques sur la manière dont on gère l'itinérance dans nos sociétés mais aussi sur l'instrumentalisation du son à des fins de contrôle ou même à des fins économiques, tel qu'il en a été question au sujet du design et du marketing sonores.

Ce cas rappelle le dispositif « Mosquito » dont il est question dans la section 4.1.2. Cette fois, ce ne sont pas les personnes sensibles aux fréquences hyper aiguës qui sont ciblées, mais bien des personnes marginalisées et défavorisées qui trouvent refuge dans les entre-espaces d'un mégaplex commercial. Parallèlement, alors que certaines personnes vivent la période précédant les fêtes comme une quête consumériste, alimentant un système capitaliste sur des chants de Noël prônant les valeurs d'amour et de fraternité, d'autres, reléguées à l'invisibilité sociale, sont chassées de leur refuge précaire par des chansons enfantines aux rythmes frénétiques, diffusées en boucle et à un volume insupportable. Dans ce contexte, le choix de la chanson *Baby Shark* est particulièrement troublant lorsqu'on écoute ses paroles :

Baby shark, doo, doo, doo, doo, doo, doo. [...]
Mommy shark, doo, doo, doo, doo, doo, doo. [...]
Daddy shark, doo, doo, doo, doo, doo, doo. [...]
Grandma shark, doo, doo, doo, doo, doo, doo. [...]
Grandpa shark, doo, doo, doo, doo, doo, doo. [...]

Let's go hunt, doo, doo, doo, doo, doo, doo.
Let's go hunt, doo, doo, doo, doo, doo, doo.
Let's go hunt, doo, doo, doo, doo, doo, doo.
(Pinkfong, 2016)

En conclusion, il m'apparaît que si le son et l'écoute sont des vecteurs de rassemblement et de connectivité, ils sont capables de faire « entendre » les différences sociales. Le son, plus particulièrement, a le pouvoir de diviser. Cette thèse explore davantage les valeurs humanistes, environnementalistes et créatives du (mieux) vivre-ensemble, en proposant une réactualisation individuelle et collective de nos facultés d'écoute et d'attention comme fondements et agents de transformation. Elle propose également une réappropriation des espaces communs par les citoyens et citoyennes dans une perspective de changement social. Cette réappropriation peut avoir comme principe l'écoute critique, telle que l'écrit Juliette Volcler (2022) : « L'écoute critique est ses modalités multiples constituent bel et bien des outils pour changer notre rapport au monde. D'abord par l'attention qu'elles manifestent à ce qui n'est pas soi ou à ce qui demeure inaperçu. » (p. 79) Ainsi, l'écoute critique peut s'entendre comme une pratique du « *care* » tel qu'il en a été question au point 3.1.1 à partir de la définition de Bénédicte Ramade (2018), que je reprends ici : « Le *care* répond d'une logique de responsabilité, de soin, de solidarité, ancrée dans le localisme et la quotidienneté comme contextes primordiaux, et il entretient un lien primordial à l'idée de communauté. » (p. 198)

À la question de Yves Citton (2014a) « que pouvons-nous faire collectivement de nos attentions individuelles, et comment pouvons-nous contribuer individuellement à redistribuer notre attention collective ? » (p. 28), je répondrais : en devenant de meilleurs écoutants et meilleures écoutantes en nous rappelant ce que prendre soin peut vouloir dire. Prendre soin de nous et de notre environnement, mais aussi de nos espaces et méthodes d'apprentissage. En cette « ère des sons de la Terre » (Despret, citée dans Jean-Calmettes, 2022), cette recherche-crédation porte l'idée que prendre soin c'est, entre autres, être à l'écoute du vivant pendant qu'il est encore vivant.

De qui suis-je l'objet d'écoute ?

L'écoute critique me fait prendre conscience des enjeux que soulève ma propre pratique d'artiste sonore évoluant dans le milieu des arts médiatiques. Comment articuler un engagement véritablement sensible et responsable en faveur de la préservation de l'environnement et des écosystèmes fragilisés, tout en reconnaissant que ma pratique repose sur des méthodologies à caractère parfois intrusif et sur l'utilisation d'outils issus du paradigme extractiviste ? Comment

poursuivre cette enquête sur les empreintes sonores microlocales, voire patrimoniales, tout en valorisant la diversité des voix, et en orientant cette démarche vers une narration plus inclusive, juste et décolonisée de l'histoire et du monde ? Comment aborder la question de l'empreinte sonore sans négliger l'impact de ma propre empreinte écologique ?

Ces questions m'ont amené à découvrir le travail de l'artiste et chercheur anglais Mark Peter Wright (2022) dont les recherches sur la pratique de l'enregistrement de terrain m'interpellent grandement. Selon lui : « *Gripping a microphone confirms there is no impartial position, no benign technology, no objective recording.* » (p. 2) Dans son livre *Listening after nature: Field recording, ecology, critical practice*, il explique :

Critical practice takes the inaudible seriously: culturally, technically, somatically, and conceptually. The thresholds of listening matter and always connect to the privilege of holding a microphone. When we talk of the Ear, whose ear exactly do we mean? Who has the historical right to press record, to be silent rather than be silenced? (Wright, 2022, p. 2)

Comme artiste sonore et de la performance, Mark Peter Wright a créé un personnage tout aussi étonnant qu'inspirant, « Noisy-Nonself », qui est le protagoniste central de ses actions performatives et de ses installations. Sur le plan de la forme, il s'agit d'un curieux et très réussi mélange entre un sasquatch, légendaire monstre des forêts, et une bonnette anti-vent pour microphone en peluche. Sur son site web, l'artiste présente le « Noisy-Nonself » comme « I, the Thing in the Margins » :

The Noisy-Nonself or, I, the Thing in the Margins.

An ongoing investigation into the 'silent' histories of nature and environmental sound recordists. Through performance, sound, installation and text the work presents a chimeric protagonist: a troubling doubling cyptoid character, part absurd doppelgänger, becoming microphonic, a bipedal assemblage of another I. It is the noise in the signal, a parasitic oscillation reanimated in brute anonymity. We can never be sure if it is dead or alive, sentient or not? Human? Animal? Technological? The noisy-nonself terrorises through obfuscation, haunts through absent presence. Its 'captured' image appropriates frame 352 from the 1967 Patterson-Gimlin Bigfoot film and humorously horrifies in its frozen revelation. (Wright, s. d.)

Depuis quelques années, le Noisy-Nonself (Mark Peter Wright) me fait profondément réfléchir à ma pratique, surtout lorsque je marche en forêt. Avec ou sans mon équipement d'enregistrement

de terrain, avec ou sans mes aspirations d'artiste sonore audionaturaliste, mes excursions sont à présent habitées par une question fondamentale : de qui suis-je l'objet d'écoute ?

Microfaune

Au printemps 2024, j'ai réalisé un projet de création, une œuvre sonore performative pour l'ensemble SuperMusique qui a été présentée au théâtre La Chapelle en mars 2024. Le projet *Microfaune* (2024), portait sur la biodiversité et l'équilibre fragile des milieux humides. Ma recherche a débuté au printemps 2023 lorsque je suis devenue membre de l'organisme Ciel et Terre. Avec eux, j'ai suivi une courte formation pour les bénévoles qui participent avec des experts biologistes aux inventaires annuels de la rainette faux-grillon. Au Québec, ce batracien est désigné comme une espèce menacée en vertu de la Loi sur les espèces menacées ou vulnérables (2023). Puis j'ai participé à une vigile des rainettes faux-grillons au boisé du Tremblay à Longueuil, où j'ai effectué des enregistrements de terrain pour l'organisme et pour des fins de création. Le chant si spécifique des rainettes correspond à leur période de reproduction qui ne dure que deux semaines. Il est essentiel d'effectuer les vigiles durant cette période puisque c'est l'amplitude de ce chant qui permet d'évaluer le nombre d'individus par chorale. Durant cette courte période, j'ai réalisé également des enregistrements performatifs dans la région de Lanaudière. Inspiré par la puissance d'une chorale de rainettes, mon pas de marche s'est transformé en une forme de danse réactive aux variations de densité et à la puissance des montées indiquant le nombre important d'individus formant cette communauté. Ce qui a attiré mon attention durant cette intervention spontanée, c'est le mutisme intermittent des batraciens. Durant ces courts moments de suspension, de vigilance aiguë, j'ai eu l'impression d'entendre l'autre m'écouter et j'écoutais l'autre m'entendre. L'espèce écoute pour sa survie. Il s'agit de l'écoute des indices (Barthes, 1982). Qu'est-ce que la rainette perçoit des vibrations qui se rapprochent et qui s'éloignent ? Une communauté entière de rainettes arrête de chanter; toutes attendent, dans un silence vibrant, puis graduellement elles reviennent, marquant leur territoire de leur présence sonore. La survie se passe à la fois dans la rétention du silence qu'elles contiennent et dans l'expansion de leur chant d'amour qu'elles ne peuvent retenir. C'est à travers l'interprétation de ces silences tangibles que j'ai souhaité rendre hommage à l'infiniment petit dans toute sa vivacité. Le concept de l'œuvre repose sur un protocole de recherche. D'abord une étude physiologique du système nerveux de la rainette faux-grillon m'a permis d'acquérir une meilleure compréhension du système vocal et de la complexité du chant de cette espèce rare au Québec. La seconde recherche aborde la topographie et les particularités territoriales du marécage où habitent les rainettes protagonistes

des archives sonores. Ces nouvelles connaissances relatives à l'herpétofaune m'ont permis de retenir certains éléments et paramètres pour la recherche de sonorité et la réalisation de la partition graphique de l'œuvre.

Ce projet, comme pour la plupart des projets de création dans lesquels je m'engage, est une importante expérience d'apprentissage. La recherche a toujours fait partie de mon processus de création, et ce récit de pratique(s) vise à rendre compte d'une transition dans ma posture comme preneuse de son, sur le terrain. Ma présence n'est pas neutre, je fais partie de l'environnement sonore que je capte. Cet espace est un environnement poreux, réceptif et sensible à ma présence. Je suis un croisement entre un sasquatch et une bonnette de microphone en peluche dans un espace partagé. Mon action de capter, mon corps et mon équipement altèrent cet environnement, et cette altération fait aussi partie de la captation. Je ne suis pas seule à écouter, et j'ai beaucoup à apprendre de ce qui m'écoute.

Pour terminer, je me demande à présent quelle forme prendra ma prochaine « sono quête » ? Et dans quelle mesure je peux réinvestir les nouveaux apprentissages que cette recherche m'a apportés ?

Il y a l'idée de poursuivre la création d'évènements participatifs où l'écoute collective permet de vivre de nouvelles expériences du territoire de façon sensorielle, ludique et enrichissante. Ou encore chercher, découvrir et partager de nouveaux points d'ouïe pour écouter les architectures comme les espaces naturels et apprendre de ces écoutes partagées. Peut-être aussi, concevoir des actions performatives qui montrent l'écoute et plus spécifiquement qui parlent davantage de ce qui est inaudible, de ce qui est invisibilisé, de ce qui est menacé et fragile.

Penser à des créations sonores qui recyclent, qui s'utilisent, qui posent des questions et soulèvent les enjeux relatifs à leur propre matérialité à leur finitude.

Enfin pour aiguïser encore et encore mon écoute et mon attention, je souhaite étendre mes connaissances et apprendre le nom des espèces végétales et animales que je vois. Savoir reconnaître le chant et les voix des êtres vivants que j'entends. Et puis, continuer à faire des œuvres et des actions artistiques qui s'écoulent...

ANNEXE A

Activités sur le terrain : quatre sites sonores. Juin-juillet 2018



Site sonore n° 1. Gloriette du Parc Félix-Gabriel-Marchand. Dôme réverbérant. Juin 2018.
Photo : M. Babin



Site sonore n° 2. Stationnement du salon funéraire entre deux murs de briques. Juillet 2018.
Photo : M. Babin



Site sonore n° 3. Porte industrielle. Juillet 2018. Photo : M. Babin



Site sonore n° 4. Stationnement d'usine face au terrain de baseball. Juillet 2018. Photo : M. Babin

ANNEXE B

Activités sur le terrain : les postes d'écoute sur points d'ouïe



Poste d'écoute sur point d'ouïe : La Boom de l'été. Juillet 2018. Photo : Annick Savinsky



Poste d'écoute sur point d'ouïe : La Boom de l'été. Juillet 2018. Photo : Annick Savinsky



Poste d'écoute sur point d'ouïe : La Boom de l'été. Juillet 2018. Photo : Annick Savinsky



Poste d'écoute sur point d'ouïe : Parc des Éclusiers. Juillet 2018. Photo : Annick Savinsky



Chariot et équipement pour les points d'ouïe. Juillet 2018. Photo : M. Babin



Carte (détail) du quartier du Vieux-Saint-Jean avec points d'ouïe et sites sonores. Juillet 2018.
Photo : M. Babin

ANNEXE C

Activités sur le terrain : les empreintes sonores



Empreinte sonore : le son du brûleur à gaz d'une montgolfière. Août 2018. Photo : anonyme



Empreinte sonore : le clocher de la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste. Août 2018. Photo : M. Babin



Empreinte sonore : aéroport municipal de Saint-Jean-sur-Richelieu. Source : www.canadafrancais.com/french_sites/cargair-renonce-a-son-projet-a-laeroport-de-saint-jean/



Empreinte sonore : Pont-levis Gouin. Juillet 2018. Photo : M. Babin



Empreinte sonore : le passage du train. Juillet 2018. Source : <https://www.canadafrancais.com/actualite/comite-sifflets-de-tains/>

ANNEXE D

Activités sur le terrain : *Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle*, avec Rémy Bélanger de Beauport



Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle. Place du marché. Juillet 2018.
Photo : anonyme



Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle. Place du marché. Juillet 2018.
Extrait de l'œuvre vidéographique. Image : M. Babin



Les seuils sonores, étude sur le paysage pour Shotgun et violoncelle. Gloriette du parc Félix-Gabriel-Marchand. Juillet 2018. Photo : M. Babin.

ANNEXE E

Activités avec les communautés



Activité : la chasse aux sons avec les participant·e·s du Carrefour jeunesse-emploi.
Juillet 2018. Photo : M. Babin



Activité : la chasse aux sons avec les participant·e·s du Carrefour jeunesse-emploi.
Juillet 2018. Photo : M. Babin



Activité : écoute des architectures avec les participant·e·s du Carrefour jeunesse-emploi.
Juillet 2018. Photo : Maxime Leblanc



Activité : les sons empreignent la mémoire, avec les participant·e·s de la résidence
Mgr Forget Saint-Jean. Juillet 2018. Photo : M. Babin



Activité : vox pop avec les étudiant·e·s du Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu. Groupe de Réal Tougas.
Photo : M. Babin



Activité : table ronde avec les membres des trois comités contre le bruit (Vigilance aéroport, Ensemble pour diminuer le bruit du train et le regroupement contre les bruits du Club de tir l'Acadie) et D^{re} Louise Lajoie. Octobre 2018. Images extraites de l'enregistrement vidéographique. M. Babin

ANNEXE F

Sonogrammes paysagés et haut-parleurs de papier



Sonogrammes paysagés réalisés lors de l'atelier avec les participant·e·s du Carrefour jeunesse-emploi. Août 2018



Sonogrammes paysagés réalisés lors de l'atelier avec les participant·e·s du Carrefour jeunesse-emploi. Août 2018



ENTENTE DE PARTICIPATION À UNE ŒUVRE

ENTRE

MAGALI BABIN
7243 rue Berri,
Montréal (Québec) H2R 2G4
(514)606-4982
ilagamster@gmail.com

ci-après nommé l'artiste

ET

Nom : _____
Adresse : _____
Ville : _____ Code postal : _____
Téléphone : _____ Courriel : _____

ci-après nommé le participant

Objet :

Il est entendu que dans le cadre du projet, **Les empreintes de Sait-Jean-sur-Richelieu**, en collaboration avec le **Centre d'artiste Action Art Actuel** :

L'artiste désirant avoir recours ou inviter des personnes à participer à des fins artistiques uniquement, demande à la personne participante une autorisation à cet effet, et le participant(e) consent à ce que l'artiste utilise ou autorise l'utilisation de l'enregistrement sonore, vidéographie ou photographique de cette participation à des fins artistiques, comprenant notamment l'exposition, la reproduction ou la communication publique de l'œuvre où figure le(a) participant(e).

Note : Tout le matériel non utilisé aux fins artistiques sera détruit par l'artiste.

Participation volontaire :

Le(a) participant(e) s'engage de façon volontaire. Cela signifie que même s'il (elle) consent à ce que le matériel audio, vidéographique ou photographique soit utilisé à des fins artistiques, il (elle) participant(e) demeure entièrement libre de ne pas participer ou de mettre fin à sa participation en tout temps sans justification.

Le projet Les empreintes sonores de Saint-Jean-sur-Richelieu se déroulera entre les mois de mai et octobre 2018, à SJSR. Le Centre d'artiste ActionArtActuel dirigé par Mme Marie Hébert est situé au : 191 Rue Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu, QC J3B 6X7

Modalités :

Sous réserve d'utilisation des enregistrements audio, vidéographiques ou photographiques du participant à des fins artistiques uniquement, le consentement du participant est donné sans rémunération à l'artiste.

Signature :

Signé en double copie à : _____

_____ Date : _____

Le participant

_____ Date : _____

Magali Babin

ANNEXE G
Archives et matériel promotionnel

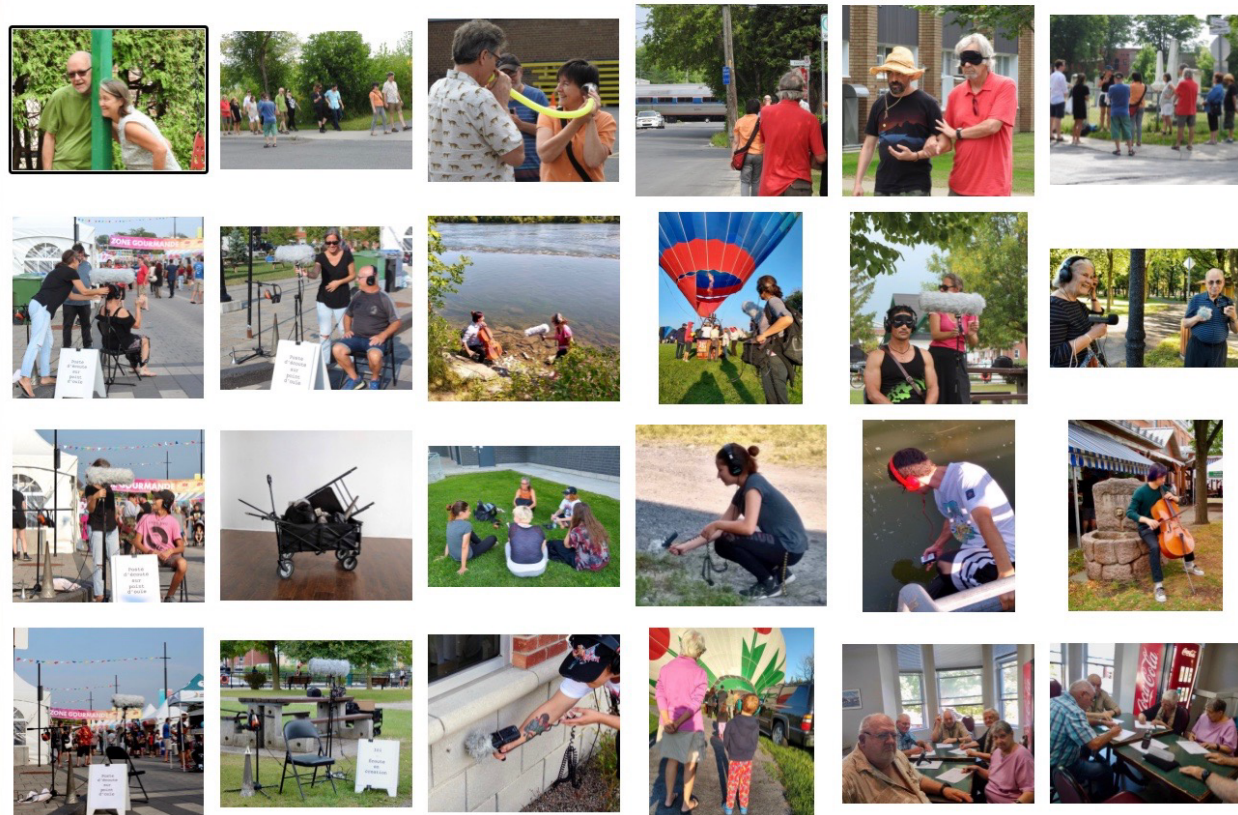


Carton d'invitation à l'exposition *Les empreintes sonores du Vieux-Saint-Jean*. Septembre 2018.
Réalisation : Jean Martin.



SONOQUÊTE

Logo du laboratoire Sonoqueûte. Conception : M. Babin



Mosaïque des activités de Sonoquête sur le terrain. De mai à août 2018. Photos et montage : M. Babin

Communiqué pour diffusion immédiate

ACTION ART ACTUEL REÇOIT L'ARTISTE SONORE
MAGALI BABIN

Saint-Jean-sur-Richelieu, 27 AOÛT 2018 – Action Art Actuel vous invite à venir découvrir le travail de **Magali Babin** dans le cadre de son programme de recherche-crédation et d'exposition *Sonoquête : Les empreintes sonores du vieux St-Jean*. Le vernissage aura lieu le jeudi 27 septembre à 17h en présence de l'artiste. L'exposition se poursuivra jusqu'au samedi 20 octobre.

Le projet *Sonoquête : Les empreintes sonores du vieux St-Jean*, aborde notre rapport au sonore. De quelle manière le son devient-il vecteur relationnel entre l'individu, la communauté et l'environnement ? En quoi le paysage sonore contribue à l'identification d'un lieu, des habitudes de vie et d'une mémoire collective ? L'écoute et l'identification avec les citoyens de ces marques auditives et spécifiques (empreintes sonores) du territoire de Saint-Jean-sur-Richelieu peuvent-elles ouvrir et nourrir les échanges au sujet de l'écologie sonore et d'une politique du son de la ville ?

Cette recherche création s'est développée à l'intérieur de trois séjours de résidence au centre d'artistes où Magali Babin était en immersion sur le terrain, dans la ville, durant les mois de mai, juillet et août.

Note biographique

Magali Babin est compositrice, artiste sonore et commissaire d'événements en art audio. Elle s'est produite en concert et en performance dans le cadre de festivals internationaux au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Europe. Ces installations sonores ont été présentées, entre autres, au Musée d'art contemporain de Montréal (Triennale Québécoise 2011), au Mois Multi (QC. 2012-2018), à la galerie Louise et Reuben-Cohen de l'université de Moncton (2012), à la Fabrique (Nantes, France 2013) et à travers le réseau des Maisons de la culture (2015-18). En 2013, elle fut boursière du Ministère de la Culture et de la Communication de France, pour une résidence de recherche à la Saline Royale (Arc-et-Senans). Magali Babin est doctorante en Études et pratiques des arts à l'UQAM et boursière du Fonds de recherche Société et culture du Québec (FRQSC).

Action Art Actuel est un centre d'artistes qui se consacre à la promotion et au développement des pratiques en art actuel. Actif depuis 30 ans dans la région du Haut-Richelieu, AAA agit comme lieu de diffusion et de soutien à la recherche en présentant le travail d'artistes d'ici et d'ailleurs. La galerie est située au 191, rue Richelieu à Saint-Jean-sur-Richelieu, et est ouverte du mercredi au samedi de 13h à 17h.

ANNEXE H

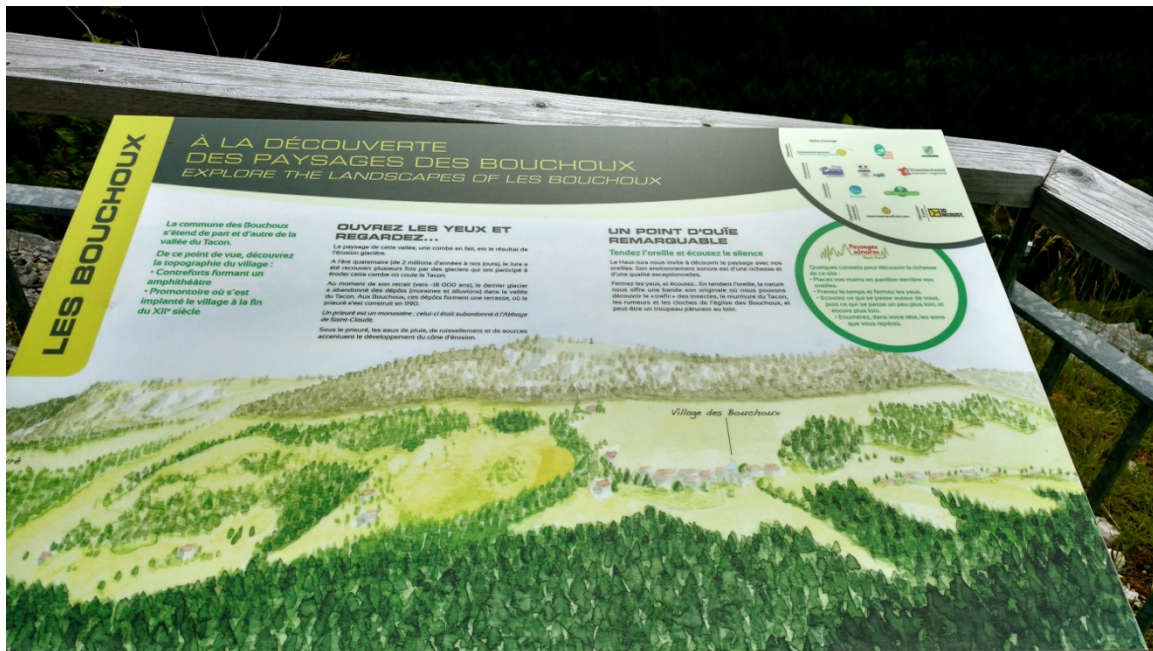
Documentation visuelle de la recherche au Parc naturel régional du Haut-Jura



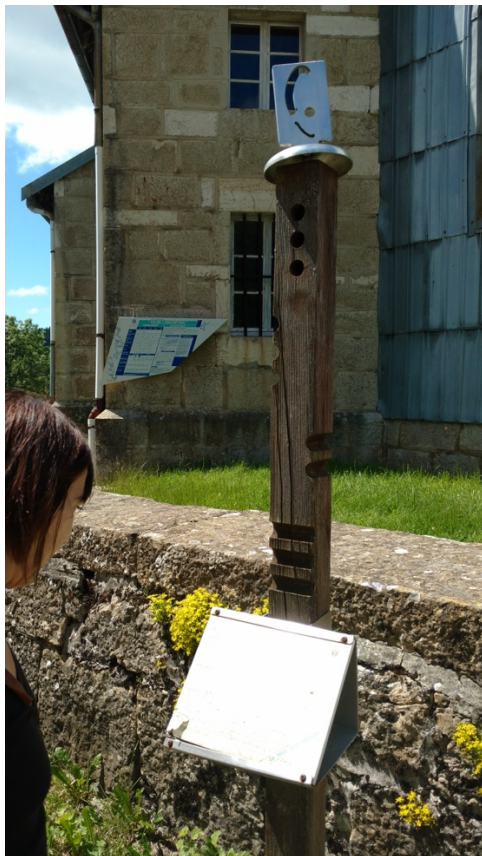
Brochure touristique présentant la programmation des événements et activités d'écoute publique et indiquant les lieux des sites sonores remarquables et les points d'ouïe. Archives Maison du Parc. Été 2014



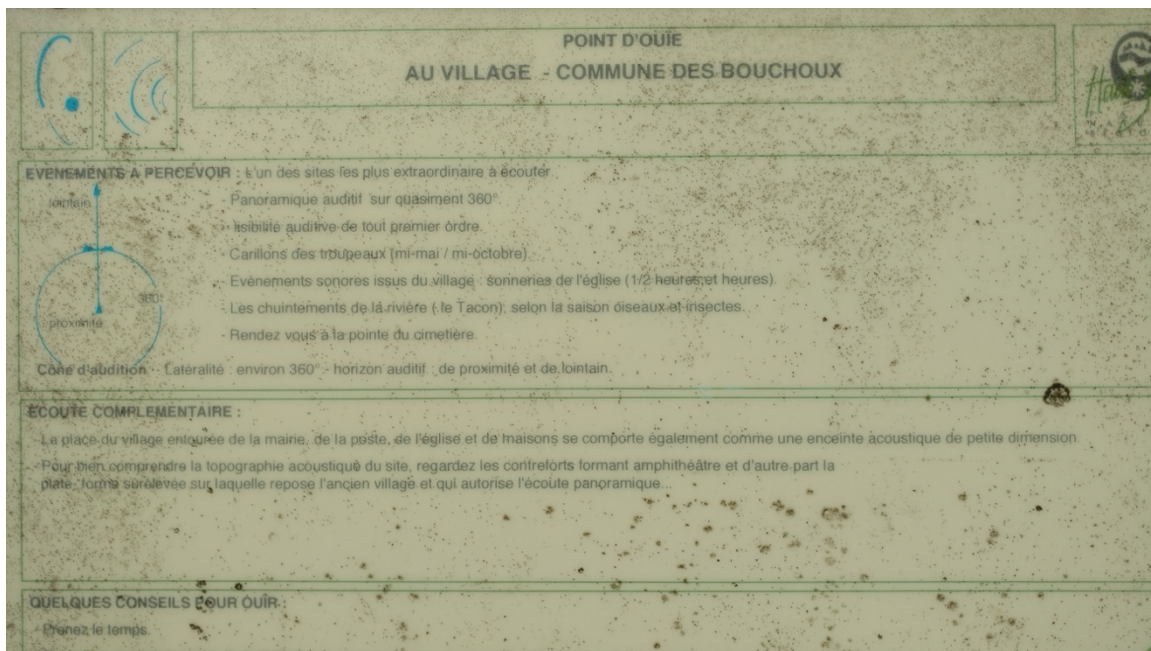
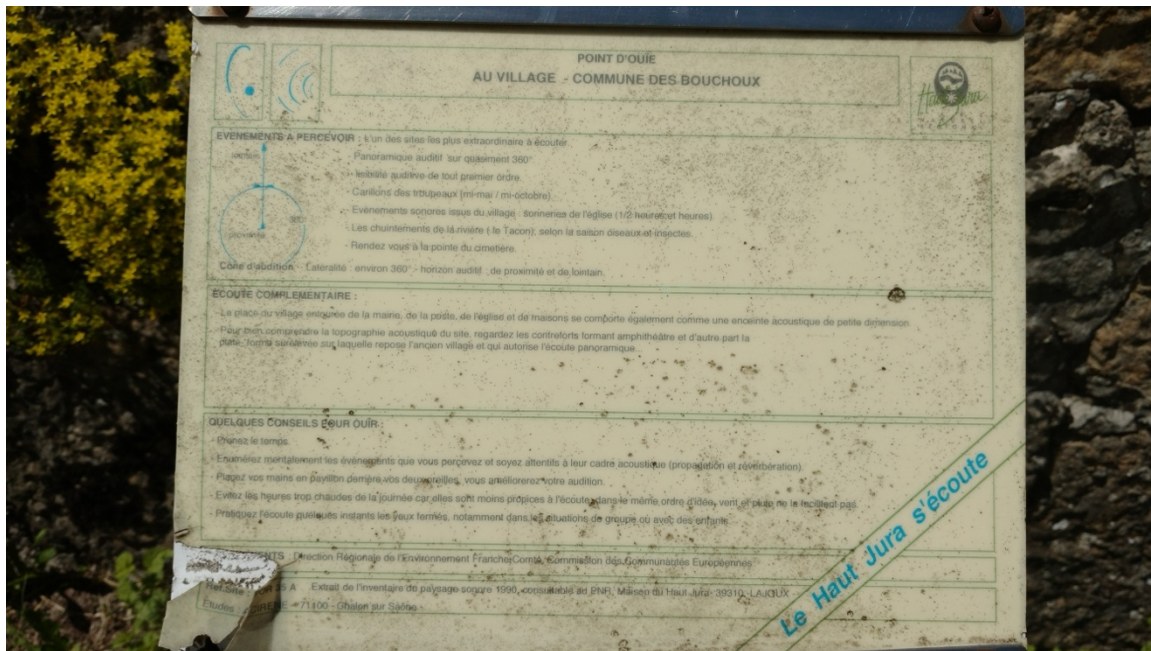
Belvédère pour les oreilles du projet Haut-Jura, terre sonore. Commune des Bouchoux. Été 2014. Photo : M. Babin.



Belvédère pour les oreilles du projet Haut-Jura, terre sonore. Commune des Bouchoux. Été 2014.
Photos : M. Babin.



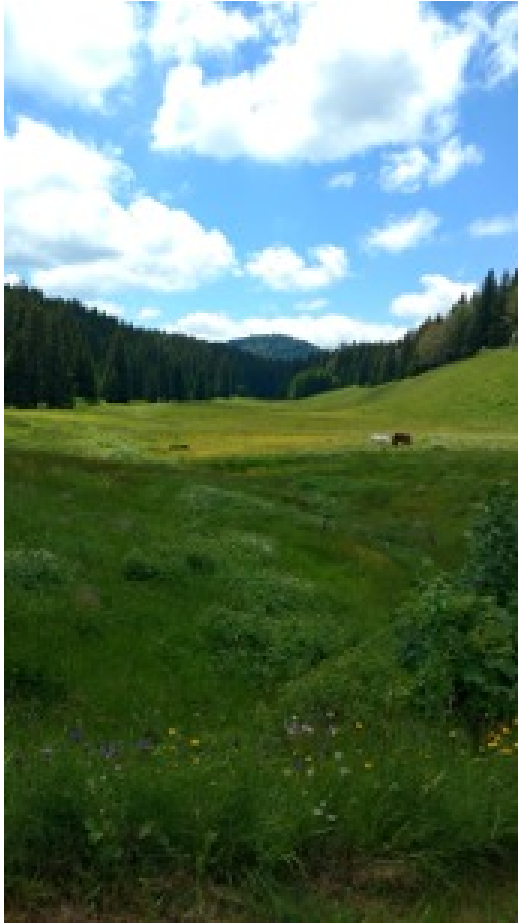
Panneau Point d'ouïe dans l'espace public au centre du village des Bouchoux. Projet Haut-Jura, terre sonore : l'acoustique de l'acoustique de l'église l'Assomption. Été 2014. Photos : M. Babin.



Point d'ouïe : centre du village des Bouchoux. Projet Haut-Jura, terre sonore. Été 2014.
Photos : M. Babin.



Panneau d'origine d'un site sonore remarquable du projet Haut-Jura, terre sonore : l'acoustique de l'église l'Assomption dans le village les Bouchoux. Été 2014. Photos : M. Babin



Paysage du Haut-Jura avec ses pré-bois et troupeau de vaches ensoufflées. Été 2014.
Photo : M. Babin



Topologie du Haut-Jura. Formations géologiques que sont les combes, caisses de résonance naturelle. Été 2014. Photos : M. Babin

ANNEXE I

Activités sur le terrain : marche sonore. Août 2018



Départ de la marche. Août 2018. Photos : Marie Hébert



Expérience d'écoute : marche à l'aveugle. Août 2018. Photos : Marie Hébert



Expérience d'écoute : le passage du train au centre du quartier du Vieux-Saint-Jean.
Août 2018. Photo : Marie Hébert



Site sonore : le cimetière au centre du quartier du Vieux-Saint-Jean.
Août 2018. Photo : Marie Hébert



Expérience d'écoute : le site sonore n° 3. Août 2018. Photo : Marie Hébert



Expérience d'écoute : le site sonore n° 4. Août 2018. Photo : Marie Hébert

BIBLIOGRAPHIE

Académie française. (2024a). Acoustique. Dans *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e éd.).
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0422>

Académie française. (2024b). Résider. Dans *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e éd.).
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3706>

Adobe. (©2024). *Qu'est-ce que la réalité virtuelle ?* Récupéré le 10 décembre 2024 de
https://www.adobe.com/ca_fr/products/substance3d/discover/what-is-vr.html

Akiyama, M. (2010). Transparent listening: Soundscape composition's objects of study.
RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 35(1), 54-62.
<https://doi.org/10.7202/1066802ar>

Akiyama, M. (2015, 20 août). Unsettling the World Soundscape Project: Soundscapes of Canada and the politics of self-recognition. Dans *Sounding Out!*
<https://soundstudiesblog.com/2015/08/20/unsettling-the-world-soundscape-project-soundscapes-of-canada-and-the-politics-of-self-recognition/>

Amphoux, P., Chelkoff, G., Laroche, S., Regnault, C., Rémy, N., et Tixier, N. (2023). Observatoires sonores. Origines, enjeux, formes, règles, usages. Dans Quesney, D., et Fol, J., *Observer les paysages*, Jean-Pierre Huguet éditeur. hal-02919392

Anderson, L. (2004). Time and beauty. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha mind in contemporary art* (p. 118-122). University of California Press.

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Flammarion.

Attali, J. (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Fayard / PUF.

Audiotopie. (s. d.). *Espace intime*. Audiotopie. Expériences sonores et immersives. Récupéré le 28 mai 2024 de <https://www.audiotopie.com/espace-intime>

Augoyard, J.-F., et Torgue, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*. Parenthèses.

Baas, J., et Jacob, M. J. (dir.). (2004). *Buddha mind in contemporary art*. University of California Press.

Babin, M. (2017). L'écoute : une expérience esthétique, sensible et critique de l'environnement. *Éducation relative à l'environnement*, 14(1). <https://www.erudit.org/fr/revues/ere/2017-v14-n1-ere04638/1060261ar/>

Babin, M. N. (2015). *Prêter l'oreille : empreinte sonore et altérité. Exploration de l'art en contexte dans un centre d'hébergement et de soins longue durée* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/9144/>

- Balit, D., et Saladin, M. (2019). Entretien posthume avec Max Neuhaus, Times Square, New York, septembre 2018. Dans M. Neuhaus, *Les pianos ne poussent pas sur les arbres* (D. Balit et M. Saladin, éd., M. Verry, trad., p. 12-33). Les presses du réel.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Barclay, L. (2019). Acoustic ecology and ecological sound art: Listening to changing ecosystems. Dans M. Droumeva et R. Jordan (dir.), *Sound, Media, Ecology* (p. 153-177). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-16569-7_8
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*. Seuil.
- Berghmans, C., et Herbert, J. D. (2010). *Soigner par la méditation: thérapies de pleine conscience*. Elsevier-Masson.
- Berghmans, C., Tarquinio, C., et Kretsch, M. (2010). Impact de l'approche thérapeutique de pleine conscience *mindfulness-based stress reduction* (MBSR) sur la santé psychique (stress, anxiété, dépression) chez des étudiants : une étude pilote contrôlée et randomisée. *Journal de Thérapie Comportementale et Cognitive*, 20(1), 11-15. <https://doi.org/10.1016/j.jtcc.2010.03.001>
- Bérubé, G. (2018, 10 janvier). Un comité sur les sifflets de trains. *Le Canada français*. <https://www.canadafrancais.com/actualite/comite-sifflets-de-tains/>
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, (110), 51-79.
- Bonnevaux, S. (2004). *Culture, tourisme et paysage sonore dans le parc naturel régional du Haut-Jura* [DESS Aménagement rural et développement local, Université Paul-Valéry, Montpellier 3].
- Bosseur, J.-Y. (1993). *Le sonore et le visuel : intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*. Dis Voir.
- Bouchard-Valentine, V., Brière, L., et Babin, M. (2017). *Balade sonore : analyse de pratiques de référence pouvant faire l'objet d'une transposition didactique en éducation relative à l'environnement et en éducation musicale* [Communication par affiche]. Colloque international sur la recherche en éducation relative à l'environnement, dans le cadre du 6^e Forum Planète ERE, Montréal.
- Bourlet, M. (2020). [Compte rendu du livre Despret Vinciane, 2019, *Habiter en oiseau*, Actes Sud (coll. Mondes sauvages), Arles, 208 p.]. *Cahiers de littérature orale*, 87, 239-243. <https://doi.org/10.4000/clo.8755>
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Burger, B. (2008). *A.b.c. de la sonorisation*. Agence culturelle d'Alsace. Récupéré le 25 août 2024 de <http://musique.ac-amiens.fr/sites/musique.ac-amiens.fr/IMG/pdf/ABCsonorisationSI.pdf>
- Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*. Presses Universitaires de France.

- Certeau, M. de (1990). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire* (nouv. éd. rev. et augm., L. Giard, éd.). Gallimard.
- Chelkoff, G., et Laroche, S. (2014). Cartophonies sensibles : la construction d'une mémoire sonore des lieux. Dans C. Guiu, G. Faburel, M.-M. Mervant-Roux, H. Torgue et P. Woloszyn (dir.), *Soundspace : espaces, expériences et politiques du sonore* (p. 203-214). Presses universitaires de Rennes. hal-01220526
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. INA-GRM; Buchet/Chastel.
- Chion, M. (1993). *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*. Plume.
- Chion, M. (2010). *Le son. Traité d'acoulogie*. Armand Colin.
- Chödrön, P. (2014). *Comment méditer : un guide pratique pour faire la paix avec son mental*. Le Courrier du livre.
- Chögyam Trungpa Rinpoché. (2024, 19 octobre). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 5 décembre 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Chögyam_Trungpa_Rinpoché
- Ciel et Terre. (s. d.). *La rainette faux-grillon*. <https://ciel-et-terre.ca/nos-actions/nos-projets/rainette/>
- Ciel et Terre. (s. d.). *Qui sommes-nous ?* <https://ciel-et-terre.ca/qui-sommes-nous/qui-sommes-nous/>
- Citton, Y. (2013, mai-juin). L'économie de l'attention. *RDL, La Revue des livres*, (11), 72-79. https://issuu.com/revuedeslivres/docs/rdl_11global
- Citton, Y. (2014a). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.
- Citton, Y. (dir.). (2014b), *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ? La Découverte*.
- CNRTL. (2012a). Attendre. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- CNRTL. (2012b). Attention. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/attention>
- CNRTL. (2012c). Décibel. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9cibel>
- CNRTL. (2012d). Graphie. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/graphie>
- CNRTL. (2012e). Phonographie. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/phonographie>
- CNRTL. (2012f). Résider. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/résider>

- CNRTL. (2012g). Sonogramme. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*.
<https://www.cnrtl.fr/definition/sonogramme>
- CNRTL. (2012h). Sonnaïlle. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*.
<https://www.cnrtl.fr/definition/sonnaïlle>
- Collectif dB. (2019a). *À propos de Villeray acoustique*. Villeray acoustique.
<https://mtlacoustique.com/a-propos/>
- Collectif dB. (2019b). *Médiation culturelle*. Villeray acoustique.b
<https://mtlacoustique.com/mediation-culturelle/>
- Concert de casseroles. (2024, 19 novembre). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 11 décembre 2024
de https://fr.wikipedia.org/wiki/Concert_de_casseroles
- Corbin, A. (1994). *Les cloches de la terre*. Albin Michel
- Cotton, S. (2011). *Désirer résider: pratique en résidence, 1997-2011 = Desiring residing : practice in art residency, 1997-2011*. Sagamie édition d'art.
- Craig, P. E. (1978). *The heart of the teacher: A heuristic study of the inner world of teaching* [Thèse de doctorat, Boston University].
- Crocq, M. (2014, juillet). Les mots du son nature. *Espaces naturels*, (47). Récupéré le 13 août 2024 de <http://www.espaces-naturels.info/mots-son-nature>
- Dardel, E. (1952). *L'homme et la terre*. Presses Universitaires de France.
- Darò, C. (2013). *Avant-gardes sonores en architecture*. Les presses du réel.
- Davila, T. (2007). *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Éd. du Regard.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Éd. du Regard.
- Davila, T. (2010). Max Neuhaus : inventer l'expérience du seuil. Dans *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours* (p. 205-300). Éd. du Regard.
- Delgado, J. (2019, 14 décembre). Villeray, un décibel à la fois. *Le Devoir*, Critique. Arts Visuels.
<https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/568945/villeray-un-decibel-a-la-fois>.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Klincksieck.
- Deshays, D. (2010). *Entendre le cinéma*. Klincksieck.
- Deshays, D. (2017). Le paysage sonore : une congélation du vivant ? Dans J. Mottet (dir.), *La forêt sonore de l'esthétique à l'écologie* (p. 7-22). Champ Vallon.
- Desplanques, A. C. (2015, 21 août). Au bord d'un champ de tir ? *Journal de Montréal*.
<https://www.journaldemontreal.com/2015/08/21/au-bord-dun-champ-de-tir>

- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Actes sud.
- Devault, A. (2014). L'application de la pleine conscience à la pratique et à la formation en travail social. *Intervention*, (140), 51-60. https://revueintervention.org/wp-content/uploads/2020/05/lapplication_de_la_pleine_devault.pdf
- Devault, A., et Pérodeau, G. (dir.). (2018). *Pleine conscience et relation d'aide : théories et pratiques*. Presses de l'Université Laval.
- Didi-Huberman, G. (dir.), et Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle (1997). *L'empreinte* [Catalogue d'exposition].
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Les Éditions de minuit.
- Direction générale de l'enseignement scolaire et École Normale Supérieure de Lyon. (2020). *Parc national en France, parc naturel régional (PNR)*. Géoconfluences. Récupéré le 12 août 2024 de <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/parcs-nationaux-et-parcs-naturels-regionaux-pnr>
- DominosPizzaNL. (2012, 17 avril). *Domino's Pizza Safe Sound - Menselijk motorgeluid voor elektrische scooter* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=n17B_uFF4cA
- Doyon, H. (2007). *Hétérotopie : de l'in situ à l'in socius* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/826/1/D1572.pdf>
- Drobnick, J. (dir.). (2004). *Aural cultures*. YYZ Books.
- Économie de l'attention. (2025, 2 janvier). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 13 janvier 2025 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Économie_de_l'attention
- Écosophie. (2024, 26 juillet). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 22 août 2024 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Écosophie>
- Effet (sonore). (2025). Dans *Musicmot : dictionnaire de musique en ligne*. <https://www.musicmot.com/effets-definition.htm>
- Elie, A., Nguyen, S., et Thanh-Lan, N. (2019). *Les interventions basées sur la pleine conscience – MBI: Mindfulness based interventions : un mini-guide de pratique*. Thanh-Lan Ngô – psychopap. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3996677>
- Étienne, Y., Saladin, M., et Jeannin, B. (dir.). (2014). De l'espace sonore [Numéro thématique]. *Tacet. Sound in the Arts*, (3).
- Faburel, G., et Woloszyn, P. (2014). Partie 3 : les territoires politiques de l'environnement sonore. Introduction. Dans C. Guiu, G. Faburel, M.-M. Mervant-Roux, H. Torgue et P. Woloszyn (dir.), *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore* (p. 253-289-xx). Presses universitaires de Rennes.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Presses Universitaires de France.

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Presses de l'Université du Québec.
- Filliot, P. (2016). *Être vivant, méditer, créer*. Actes Sud.
- Filliot, P. (2022). *Les 50 mots essentiels de la spiritualité*. Albin Michel.
- Fraser, M. (dir.), et Musée national des beaux-arts du Québec. (2006). *Raconte-moi = Tell me* [catalogue d'exposition].
- Furlong, W. (1994). *Audio arts: Discourse and practice in contemporary art*. Academy.
- Geffen, A., Rosenthal, A., Fremantle, C., et Rahmani, A. (dir.). (2022). Introduction. Dans *Ecoart in action: Activities, case studies, and provocations for classrooms and communities* (p. 1-8). NYU Press. <http://www.jstor.org/stable/jj.1094284.6>
- Gehl, J. (2012). *Pour des villes à échelle humaine* (C. Nicolas, trad.). Écosociété.
- Gérin, A., Bergeron, Y., Hardy, D., et Lapointe, G. (dir.). (2010). *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*. Université du Québec à Montréal.
- Giannachi, G., Kaye, N., et Shanks, M. (dir.). (2012). *Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being*. Routledge.
- Godi, M.-J., Goyer, É., et Laberge, C. (dir.). (2019). *En route vers le sommet sur le transport ferroviaire. Mémoire présenté dans le cadre des Consultations régionales sur le Cadre d'intervention en transport ferroviaire par les directrices et directeurs régionaux de santé publique : 3. L'aménagement du territoire et la cohabitation harmonieuse et sécuritaire aux abords des voies ferrées*. Gouvernement du Québec. Récupéré le 21 novembre 2024 de <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4052477>
- Goethe-Institut. (2008). *Christina Kubisch. Promenades électriques, Montréal, 10-20 septembre 2008* [Dépliant]. Récupéré le 12 août 2024 de https://christinakubisch.de/maps/2008/19_Montreal/Montreal-electricalwalks-franz.-2.pdf
- Gonon, A. (2016). *Tout ouïe. La création musicale et sonore en espace public*. L'Entretemps.
- Gosselin, P. (1993). *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire* [Thèse de doctorat, Université de Montréal].
- Gosselin, P., et Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Grégoire, S., et De Mondehare, L. (2016). Enjeux liés à la définition et à la mesure de la présence attentive. Dans S. Grégoire, L. Lachance et L. Richer, L. (dir.). (2016), *La présence attentive : état des connaissances théoriques, empiriques et pratiques* (p. 9-30). Presses de l'Université du Québec.
- Grégoire, S., Lachance, L., et Richer, L. (dir.). (2016). *La présence attentive : état des connaissances théoriques, empiriques et pratiques*. Presses de l'Université du Québec.

- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Galilée.
- Guiu, C., Faburel, G., Mervant-Roux, M.-M., Torgue, H., et Woloszyn, P. (dir.). (2014). *Soundspaces : espaces, expériences et politiques du sonore*. Presses universitaires de Rennes.
- Habermas, J. (1997). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (M. Buhot de Launay, trad.). Payot.
- Identité visuelle. (2024, 28 juillet). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 22 août 2024 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Identit%C3%A9_visuelle
- International de montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu. (2024, 6 août). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 22 août 2024 de [https://fr.wikipedia.org/wiki/International_de_montgolfières_de_Saint-Jean-sur-Richelieu](https://fr.wikipedia.org/wiki/International_de_montgolfi%C3%A8res_de_Saint-Jean-sur-Richelieu)
- Jean-Calmettes, A. (2022, 15 janvier). Vinciane Despret : après la nature #1. *Mouvement*. <https://www.mouvement.net/societe/vinciane-despret>
- Kahn, D. (2001). *Noise water meat: A history of sound in the arts*. MIT Press.
- Kang, J., et Schulte-Fortkamp, B. (dir.). (2016). *Soundscape and the built environment*. CRC Press.
- Krause, B. (2013). *Le grand orchestre animal* (T. Piélat, trad.). Flammarion.
- Krause, B. (2016). *Chansons animales et cacophonie humaine: manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels* (A. Prat-Giral, trad.). Actes Sud Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Krause, B. (2018). *Le grand orchestre des animaux : célébrer la symphonie de la nature* (T. Piélat, trad.). Flammarion.
- Labelle, B. (2012). Auditory Relations. Dans J. Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader* (chap. 38, p. 468-474). Routledge.
- LaBelle, B. (2015). *Background noise: Perspectives on sound art* (2^e éd.). Bloomsbury Academic.
- Lacy, S. (dir.). (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Bay Press.
- Lamoureux, È., et Uhl, M. (dir.). (2018). *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*. Presses de l'Université Laval.
- Laplantine, F. (2018). *Penser le sensible*. Pocket.
- Latour, É. (2018, 8 février). ELC 1797 FEV08 18 [Épisode de série télévisée]. Dans *Télévision du Haut-Richelieu* (prod.), *ériclatour.com*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LsX4JjJWOVY&t=858s>

- Leclerc-Parker, M.-È. (2016). *La résidence d'artistes dans le réseau des centres d'artistes autogérés du Québec : enquête en vue d'une (re)définition* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/9094/>
- Le Guern, P. (2017). *Sound studies* : sons de l'histoire et histoires du son. *Revue de la BNF*, (55), 21-29. <https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0021>
- Le Moigne, J.-L. (2006). *La théorie du système général. Théorie de la modélisation* (4^e éd.). Les classiques du Réseau intelligence de la complexité. Récupéré le 9 août de <https://www.intelligence-complexite.org/media/document/ateliers/theorie-systeme-general/open>
- Létourneau, A. (2001). Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public. Dans P. J. Brunet (dir.), *L'éthique dans la société de l'information* (p. 47-71), Presses de l'université Laval; L'Harmattan.
- Licht, A. (2007). *Sound art: Beyond music, between categories*. Rizzoli.
- Linternaute. (2024, 1^{er} janvier). Marketing sonore. Récupéré le 10 décembre 2024 de <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/marketing-sonore/>
- Loubier, P. (2016, 4 février). *Cacher, embusquer, survenir : pourquoi un « art furtif » ?* [Conférence]. Université Laval. <https://www.art.ulaval.ca/galerie-conferences-epm/cacher-embusquer-survenir-pourquoi-un-art-furtif>
- Maison du Parc. (2016). *Paysages sonores du Haut-Jura* [Brochure]. Parc naturel régional du Haut-Jura.
- Mariato, M. D. (2020) EcoArt through various approaches. *Journal of Urban Society's Arts*, 7(1), 21-29.
- Martin, R., et Gauthier, M. (2018). *Meilleures pratiques d'aménagement pour prévenir les effets du bruit environnemental sur la santé et la qualité de vie: guide*. Direction de la santé environnementale et de la toxicologie, Institut national de santé publique Québec.
- McCartney, A. (2002). Circumscribed journeys through soundscape composition. *Organised Sound*, 7(1), 1-3. <https://doi.org/10.1017/S1355771802001012>
- McCartney, A., et Paquette, D. (2010, 28 avril). *À propos*. Soundwalking Interactions: International research project on soundwalking and conversations with listeners. <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/francais/>
- Merchel, S., et Groth, S. (2009). Analysis and implementation of a stereophonic play back system for adjusting the "sweet spot" to the listener's position. *Audio Engineering Society Convention 126*. Récupéré le 8 août 2024 de https://tu-dresden.de/ing/elektrotechnik/ias/aha/ressourcen/dateien/professur/publikationen/Merchel2009g_-_Analysis_and_Implementation_of_a_Stereophonic_Play_Back_System_for_Adjusting_the_Sweet_Spot201d_to_the_Listeners_Position.pdf?lang=en
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.

- Meursault, P. (2015). Terrains d'écoutes : entretien avec Yannick Dauby. Dans M. Boidy, P. Meursault et F. Pailler (dir.), *Politiques sonores. POLI*, (11), 58-66.
- Ministère de la Santé et des Services sociaux. (2024, 8 octobre). *Santé et environnement*. Gouvernement du Québec. <https://www.msss.gouv.qc.ca/professionnels/sante-environnementale/sante-environnementale-au-msss/>
- Mialet, J.-P. (1999). *L'attention*. Presses universitaires de France.
- Molga, P. (2020, 20 octobre). L'aspiration au silence, nouveau défi urbain. *Les Échos*. <https://www.lesechos.fr/idees-debats/sciences-prospective/laspiration-au-silence-nouveau-defi-urbain-1257167>
- Montréal. (2021, 21 octobre). Plainte pour un bruit excessif. Récupéré le 9 décembre 2024 de <https://montreal.ca/services/plainte-pour-un-bruit-excessif#service-clientele-1>
- Morizot, B., et Zhong Mengual, E. (2018). *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*. Seuil.
- Moustakas, C. (1968). *Individuality and encounter*. Howard A. Doyle.
- Murray, L. (2019). *Sound design theory and practice: Working with sound*. Routledge.
- Næss, A. (2008). *Écologie, communauté et style de vie* (D. Rothenberg et C. Ruelle, trad.). Dehors. (Publication originale en 1989).
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Galilée.
- Nattiez, J.-J. (2010). *La musique, les images et les mots*. Fides.
- Nicholson, G. (1997). « Cage par lui-même » : entrevue avec John Cage = Cage by himself: Interview with John Cage. *Circuit*, 8(2), 7-17. <https://doi.org/10.7202/902199ar>
- Observatoire de la consommation responsable. (2017). *Guide de l'écotourisme au Québec*.
- O'Callaghan, C. (2012). *Sounds. A Philosophical Theory*. Oxford University Press.
- Office québécois de la langue française. (2024). Vox pop. Dans *Vitrine linguistique*. Récupéré le 20 août 2024 de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8365690/vox-pop>
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
- Organisation internationale de normalisation. (2014). *Norme internationale ISO 12913-1:2014. Acoustique – paysage sonore – Partie 1 : Définition et cadre conceptuel* (1^{re} éd.). ISO.
- Ouellette-Vézina, H. (2024, 28 novembre). *Baby Shark* pour chasser les sans-abri. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2024-11-28/complex-desjardins/baby-shark-pour-chasser-les-sans-abri.php>
- Paillé, P., et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.

- Paoletti, J. (2022, 21 mars). Sound marketing strategies for Generation Z. *Forbes*.
<https://www.forbes.com/sites/forbescommunicationscouncil/2022/03/18/sound-marketing-strategies-for-generation-z/?sh=26d571772fc2>
- Parc naturel régional du Haut-Jura. (s. d.). *Une mosaïque de milieux naturels et d'espèces*.
 Récupéré le 10 décembre 2024 de <https://www.parc-haut-jura.fr/explorer-la-montagne-jurassienne/des-patrimoines-d'exception/une-mosaïque-de-milieux-naturels-et-despeces/>
- Parc naturel régional du Haut-Jura. (s. d.). *Développer des projets artistiques : Nature in Solidum*. Récupéré le 16 janvier 2025 de <https://www.parc-haut-jura.fr/agir-pour-le-territoire/sensibiliser-aux-enjeux-du-territoire/developper-des-projets-artistiques-nature-in-solidum/>
- Pardo Salgado, C. (2007). *Approche de John Cage : l'écoute oblique*. L'Harmattan.
- Pelletier, S. (2005). Pour une re-définition de l'espace public. *Inter*, p.27-29. (89).
- Pereg, D., et Landry, F. (2009, octobre). *Avis concernant les risques potentiels reliés à l'utilisation du dispositif « Mosquito » (sifflet anti-ado)*. Agence de la santé et des services sociaux de la Capitale-Nationale.
- Pierre, A. (2019, 20 décembre). *Présentation du dossier L'espace public... pour qui ?* Ligue des droits et libertés. <https://liguedesdroits.ca/presentation-du-dossier-lespace-public-pour-qui/>
- Pinkfong. (2016, juin 17). *Baby Shark Dance* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XqZsoesa55w>
- Piper, A. (1996). *Out of order, out of sight: Selected writings in meta-art 1968-1992*. MIT Press.
- Pisano, L. (2020, 23 mars). The political possibility of sound. Interview with Salomé Voegelin. *Digimag*, (85), Sound. <https://digicult.it/articles/the-political-possibility-of-sound-interview-with-salome-voegelin/>
- Poissant, L. (dir.). (1997). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Presses de l'Université du Québec.
- Promenades de Jane. (s. d.-a). *Les promenades de Jane*. Récupéré le 11 décembre 2024 de <https://www.promenadesdejane.com/a-propos/les-promenades-de-jane/>
- Promenades de Jane. (s. d.-b). *Qui est Jane Jacobs ?*. Récupéré le 11 décembre 2024 de <https://www.promenadesdejane.com/a-propos/qui-est-jane-jacobs/>
- Quirós, K., et Imhoff, A. (dir.). (2014). *Géoesthétique* [Catalogue d'exposition]. B42.
- Quinz, E. (2004). Espace de la présence. Notes pour une sémiologie de l'environnement sonore. Dans M. Sobieszczanski et C. Lacroix (dir.), *Spatialisation en art et sciences humaines* (p. 99-113). Peeters.
- Raimondo, A. (2016, 18 février) Salomé Voegelin, pour une approche philosophique du son. *Syntone*. <https://syntone.fr/salome-voegelin-pour-une-approche-philosophique-du-son/>

- Ramade, B. (2018). Préfiguration d'un art du *care* : l'art écologique pour modèle. Dans È. Lamoureux et M. Uhl (dir.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines* (p. 105-210). Presses de l'Université Laval.
<https://www.pulaval.com/libreacces/9782763737386.pdf>
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique.
- Rand, Y. (2004). Glossary. Dans J. Baas et M. J. Jacob (dir.), *Buddha mind in contemporary art* (p. 265-267). University of California Press.
- Randin, J.-M. (2008). Qu'est-ce que l'écoute ? Des exigences d'une si puissante « petite chose ». *Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche*, (7), 71-78.
<https://doi.org/10.3917/acp.007.0071>
- Regnault, C. (s. d.) *Méthodologie d'inventaire des paysages sonores du PNR Haut-Jura*, [Présentation PowerPoint]. ACIRENE.
- Reynet, M.-P. (2014, juillet). Des belvédères pour l'oreille. *Espaces naturels*, (47), 32-33.
- Richard, A.-M. (2005). L'art comme non-lieu. Dans S. Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Les éditions esse.
- Roqueplo, A. (2010, septembre). *La cartographie chez les artistes contemporains*. Comité français de cartographie, CFC n° 205. Récupéré le 9 août 2024 de
<https://www.lecfc.fr/new/articles/205-article-10.pdf>
- Rosa, H. (2018). *Résonance : une sociologie de la relation au monde* (S. Zilberfarb, trad.). La Découverte.
- Ruelle verte. (2024, 10 mai). Dans Wikipédia. Récupéré le 10 décembre 2024 de
https://fr.wikipedia.org/wiki/Ruelle_verte
- Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of music and the brain*. Knopf.
- Saint-Jean-sur-Richelieu. (2025, 12 janvier). Dans Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Jean-sur-Richelieu>
- Savransky, M., et Stengers, I. (2018). Relearning the art of paying attention: A conversation. *SubStance*, 47(1), 130-145. <https://www.jstor.org/stable/48559216>
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Gallimard.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*. Seuil.
- Schafer, R. M. (1992). *A sound education: 100 exercises in listening and sound-making*. Arcana.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. (Publication originale en 1977)
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : le monde comme musique* (S. Gleize, trad.). Wildproject. (Publication originale en 1977)

- Schirmer, K. (2012). Le paysage sonore : concevoir un patrimoine du son ? *Eurostudia*, 8(1-2), 123-148. <https://doi.org/10.7202/1026635ar>
- La Semaine du son. (2022). *La semaine du son de l'UNESCO, 19^e édition* [Programme]. <https://www.lasemaineduson.org/wp-content/uploads/2024/09/Programme-SDSU-2022-1.pdf>
- Service de police de la Ville de Montréal. (©2004-2024). *Bruit*. SPVM. Récupéré le 9 décembre 2024 de <https://spvm.qc.ca/fr/Fiches/Details/Bruit>
- Servier, J. (1993). *Méthode de l'ethnologie* (2^e éd. mise à jour). Presses Universitaires de France.
- Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (C. Noille, trad.). Les Éditions de minuit.
- Southworth, M. (1967). *The sonic environment of cities* [Mémoire de maîtrise. Massachusetts Institute of Technology]. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/102214>
- Stengers, I. (2013). *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*. La Découverte.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press.
- Sterne, J. (dir.). (2012). *The sound studies reader*. Routledge.
- Swidzinski, J. (1997). L'art comme art contextuel (manifeste). *Inter*, (68), 46-50. <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1997-n68-inter1104313/46357ac.pdf>
- Szendy, P. (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Les Éditions de minuit.
- Talon-Hugon, C. (2004). *L'esthétique*. Presse universitaires de France.
- Tête, É. (1990). *Rendu des repérages des sites naturels auriculaires du PNR du Haut-Jura*. Rapport d'inventaire. Maison du Parc. Lajoux. Haut-Jura.
- Thain, M. (2022, 7 janvier). *Faciliter l'action collective par l'attention, échange avec Marion Thain*. Conseil national du numérique. <https://cnnumerique.fr/paroles-de/faciliter-laction-collective-par-lattention-echange-avec-marion-thain>
- The sweet spot. (2016, 10 septembre). *Articulated Sound Effects Libraries*. Récupéré le 25 août 2024 de <https://articulatedsounds.com/sweet-spot>
- Thompson, E. A. (2004). *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. MIT Press.
- Thompson, M. (2017). *Beyond unwanted sound: Noise, affect and aesthetic moralism*. Bloomsbury Academic.
- Tiberghien, G. A. (dir.). (2007, octobre). Bord à bord : art écologique et art environnemental. *Les Carnets du paysage*, (15).

- Tintamarre. (2024, 9 octobre). Dans *Wikipédia*. Récupéré le 11 décembre 2024 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintamarre>
- Tobin, N. (2018). *Guide de la conception sonore selon Nancy Tobin*.
- Tourangeau, S. (2005). *La résidence, le performatif : 15 minutes d'humanité*. Axenéo7.
- Torgue, H. (2012). *Le sonore, l'imaginaire et la ville : de la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. L'Harmattan.
- Torgue, H. (2014). Chapitre 14. Posture d'écoute et attention au monde sonore. Dans Y. Citton (dir.), *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?* (p. 229-238). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.citto.2014.01.0229>
- Truax, B. (1977). The soundscape and technology. *Journal of New Music Research*, 6(1), 1-8.
- Trungpa, C. (1999). *Dharma et créativité* (S. Bédard, trad.). Points.
- Truong, N. (2021, 30 juillet). « Les naturalistes et les artistes sortent le vivant du mutisme ». *Le Monde*. Récupéré le 9 août 2024 de <https://mediascitoyens-diois.info/2021/08/les-naturalistes-et-les-artistes-sortent-le-vivant-du-mutisme/>
- Turbine. (2021). *Mission et vision*. <https://centreturbine.org/content/mission-et-vision>
- UNESCO. (2022). *Textes fondamentaux de la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (éd. 2022). Entité du patrimoine vivant. Secteur de la culture UNESCO. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts_2022_version-FR.pdf
- Urbain, J.-B. (anim.), et Volcler, J. (invitée). (2023, 30 janvier). Aux origines de l'audio-naturalisme. Dans Radio France (prod.), *Au fil de l'actu* [Balado]. Récupéré le 14 août 2024 de <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/au-fil-de-l-actu/aux-origines-de-l-audio-naturalisme-5365078>
- Ville de Saint-Jean-sur-Richelieu. (2018, 23 janvier). Rencontre à propos du sifflement des trains [Communiqué]. <https://sjsr.ca/communiques-2018/rencontre-a-propos-du-sifflement-des-trains/>
- Vincent, C. (2019, 31 janvier). Donna Haraway : « Avec le terme chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/31/donna-haraway-la-pensee-chthulu_5417206_3232.html
- Vivre en ville. (s. d.). *Espace public*. Récupéré le 5 décembre 2024 de <https://vivreenville.org/thematiques/espace-public.aspx>
- Volcler, J. (2011). *Le son comme arme : les usages policiers et militaires du son*. La Découverte.
- Volcler, J. (2015). L'inépuisable rêve d'un urbanisme sonore. Dans M. Boidy, P. Meursault et F. Pailler (dir.), *Politiques sonores. POLI*, (11), p22-29.
- Volcler, J. (2017). *Contrôle : comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*. La Découverte.

Volcler, J. (2022). *L'orchestration du quotidien : design sonore et écoute au 21^e siècle*. La Découverte.

Volcler, J. (2022). Bâtir une écologie sonore radicale. Dans . *Socialter Pour un tournant radical* (p. 64-79). Socialter. <https://doi.org/10.3917/soci.vion.2022.01.0064>.

Truax, B. (dir.). (1978). *Handbook for acoustic ecology* (1^{re} éd.). World Soundscape Project et ARC Publications.

Wright, M. P. (2017). The noisy-nonsel: Towards a monstrous practice of more-than-human listening. *Evental Aesthetics* 6(1), 24-42. https://eventalaesthetics.net/Back_Issues/V6N1_2017/EAV6N1_2017_SoundArtEnvironment_Entire_Issue.pdf

Wright, M. P. (2022). *Listening after nature: Field recording, ecology, critical practice*. Bloomsbury Academic.

Wright, M. P. (s. d.). *The Noisy-Nonself or, I, the Thing in the Margins*. Mark Peter Wright. <https://markpeterwright.net/the-noisynonself-or-i-the-thing-in-the-margins>

Zhong Mengual, E. (2018). *L'art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*. Les presses du réel.

Zhong Mengual, E. (2021). *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Actes sud.