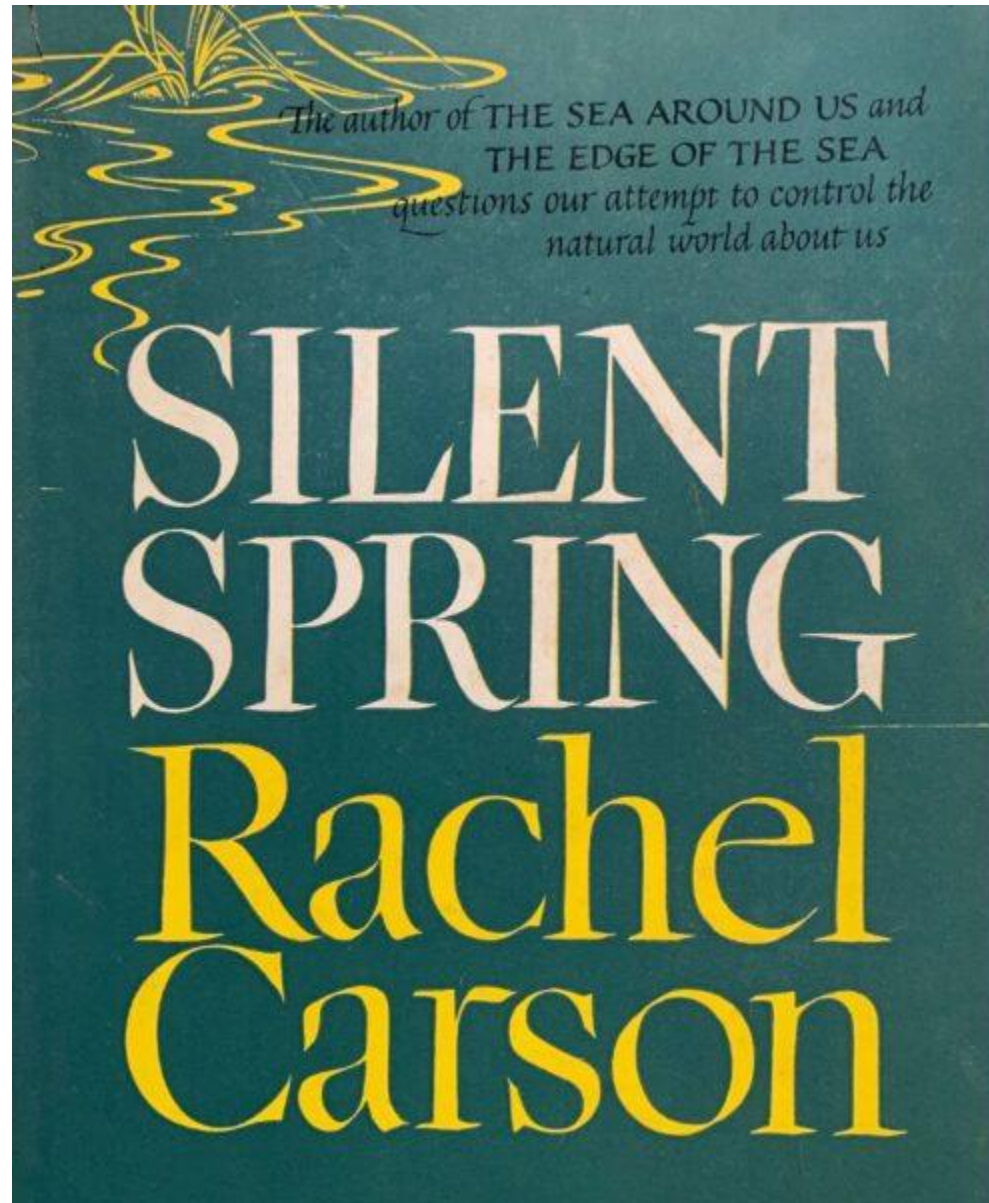


# Séances 4-5 : Son & écologie (1 et 2)

« Les arts en transition, en prise avec la problématique écologique et écosophique, n'ont pas pour "objet" les questions environnementales, sociales ou mentales. Ils embrassent les questions environnementales, sociales, mentales, politiques, de genre... pour en faire des questions artistiques, transformant ainsi l'essence même de l'art : celui-ci devient un milieu au sein duquel se forge une nouvelle conscience écosophique. »

Makis Solomos, *Pour une écologie de la musique et du son: le vivant, le mental et le social dans la musique, les arts sonores et les activismes d'aujourd'hui*, Dijon, Les presses du réel, 2025, p. 18



Rachel Carson, *Silent Spring*, 1962

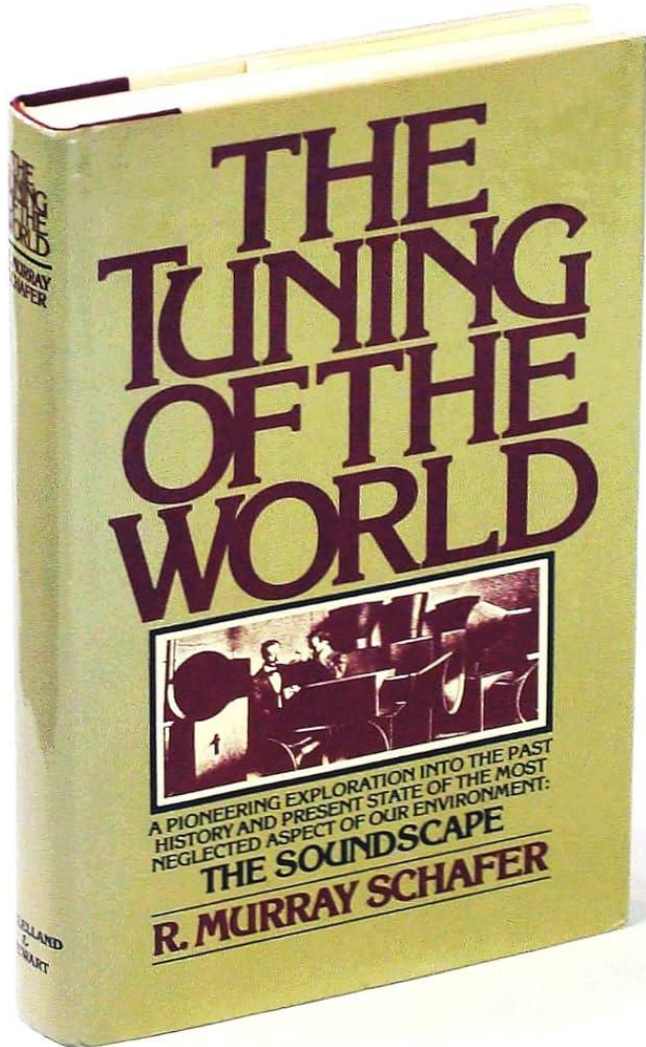


Ludwig Koch (1881-1974)



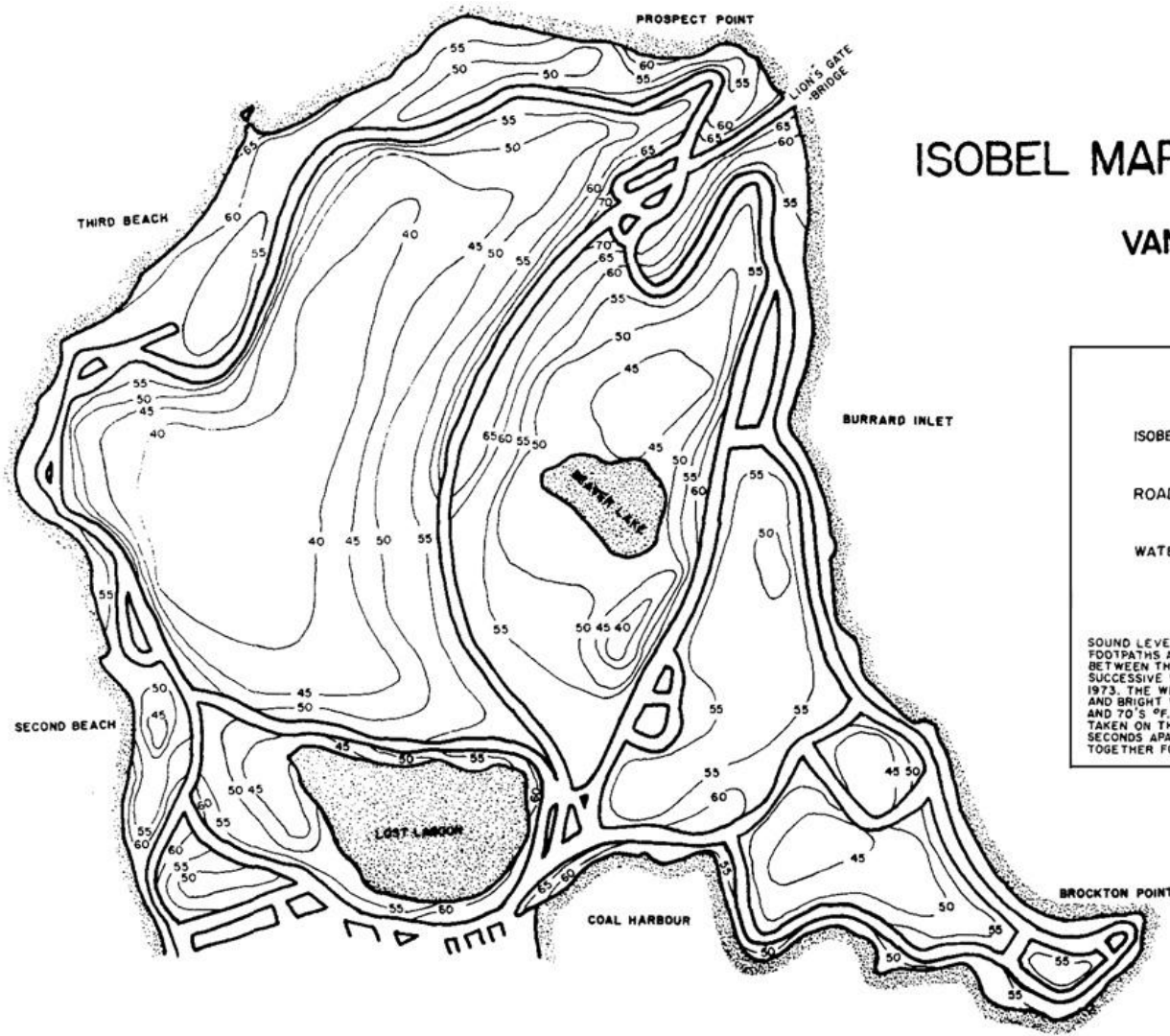
Jean-Claude Roché (1931-2025)

## The World Soundscape Project



Le groupe WSP à l'Université Simon Fraser, en 1973 ; de gauche à droite : R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax et Howard Broomfield.

Schafer, Raymond Murray. *Le paysage sonore : le monde comme musique*, 1977




## ISOBEL MAP OF STANLEY PARK VANCOUVER, B.C.

**LEGEND**

ISOBEL (IN dBA) ——— 45 ———

ROADS ————

WATER 

**REMARKS**

SOUND LEVEL MEASUREMENTS WERE TAKEN ON THE FOOTPATHS AT INTERVALS OF ABOUT 100 YARDS, BETWEEN THE HOURS OF 10 A.M. AND 4 P.M. ON SEVERAL SUCCESSIVE WEDNESDAYS DURING MAY, JUNE AND JULY 1973. THE WEATHER EACH DAY WAS SIMILAR: CLEAR AND BRIGHT WITH TEMPERATURES IN THE MIDDLE 60'S AND 70'S °F. AT EACH POINT 3 READINGS WERE TAKEN ON THE A-SCALE, FAST METER SPEED, TEN SECONDS APART, AND WERE LATER AVERAGED TOGETHER FOR THE CONSTRUCTION OF THE ISOBELS.

0 1000'



« La **carte isobel** est un dérivé des cartes des géographes et des météorologistes ; elle est tracée à partir de centaines, de milliers de relevés du niveau sonore, dont on établit des moyennes qui délimitent des zones d'égale intensité. Projetées comme si l'observateur se trouvait au-dessus du terrain étudié. Les secteurs les plus calmes et les plus bruyants d'un lieu géographique apparaissent immédiatement à la lecture de ces cartes » (Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique* (trad. fr.), 2010, p. 196)

		durée démesurée		durée mesurée			durée démesurée	
				durée réduite				
		facture imprévisible	facture nulle	tenue formée	impulsion	itération formée	facture nulle	facture imprévisible
masse fixe	hauteur définie	<b>En</b> hauteur identifiable évolution imprévisible son tenu long	<b>Hn</b> hauteur identifiable son trop simple son tenu long	<b>N</b> hauteur identifiable son tenu court	<b>N'</b> hauteur identifiable impulsion	<b>N''</b> hauteur identifiable son itératif court	<b>Zn</b> hauteur identifiable son trop simple son itératif long	<b>An</b> hauteur identifiable évolution imprévisible son itératif long
	hauteur complexe	<b>Ex</b> hauteur non-identifiable évolution imprévisible son tenu long	<b>Hx</b> hauteur non-identifiable son trop simple son tenu long	<b>X</b> hauteur non-identifiable son tenu court	<b>X'</b> hauteur non-identifiable impulsion	<b>X''</b> hauteur non-identifiable son itératif court	<b>Zx</b> hauteur non-identifiable son trop simple son itératif long	<b>Ax</b> hauteur non-identifiable évolution imprévisible son itératif long
masse peu variable		<b>Ev</b> masse complexe évolution imprévisible son tenu long	<b>Tx / Tn</b> masse complexe trame trop simple son tenu long	<b>Y</b> masse complexe son tenu court	<b>Y'</b> masse complexe impulsion	<b>Y''</b> masse complexe son itératif court	<b>Zy</b> masse complexe pédale trop simple son itératif long	<b>Ay</b> masse complexe évolution imprévisible son itératif long
variation de masse imprévisible		<b>E</b> échantillon (cas général) son excentrique son tenu long	<b>T</b> trame (cas général) son créé par superposition de son prolongés	<b>W</b> grosse note son excentrique varié son tenu court	<b>Φ</b> fragment son bref prélevé sur un son continu impulsion	<b>K</b> cellule impulsions disparates et discontinues son itératif court	<b>P</b> pédale son cyclique son itératif long	<b>A</b> accumulation son excentrique discontinu son itératif long
sons tenus				sons itératif				

Classement typomorphologique des objets sonores de Pierre Schaeffer

# La distinction figure / fond

« Selon la psychologie de la Gestalt, qui en est à l'origine, la figure est le point d'intérêt central, le fond constituant le cadre ou le contexte. À ces deux termes fait par la suite ajouté un troisième, le « champ », qui désigne le lieu de l'intervention. La phénoménologie a souligné que la perception qu'on a des choses comme sujet ou comme fond est dans la plupart des cas déterminée par le champ et par les relations que le sujet entretient avec lui. »

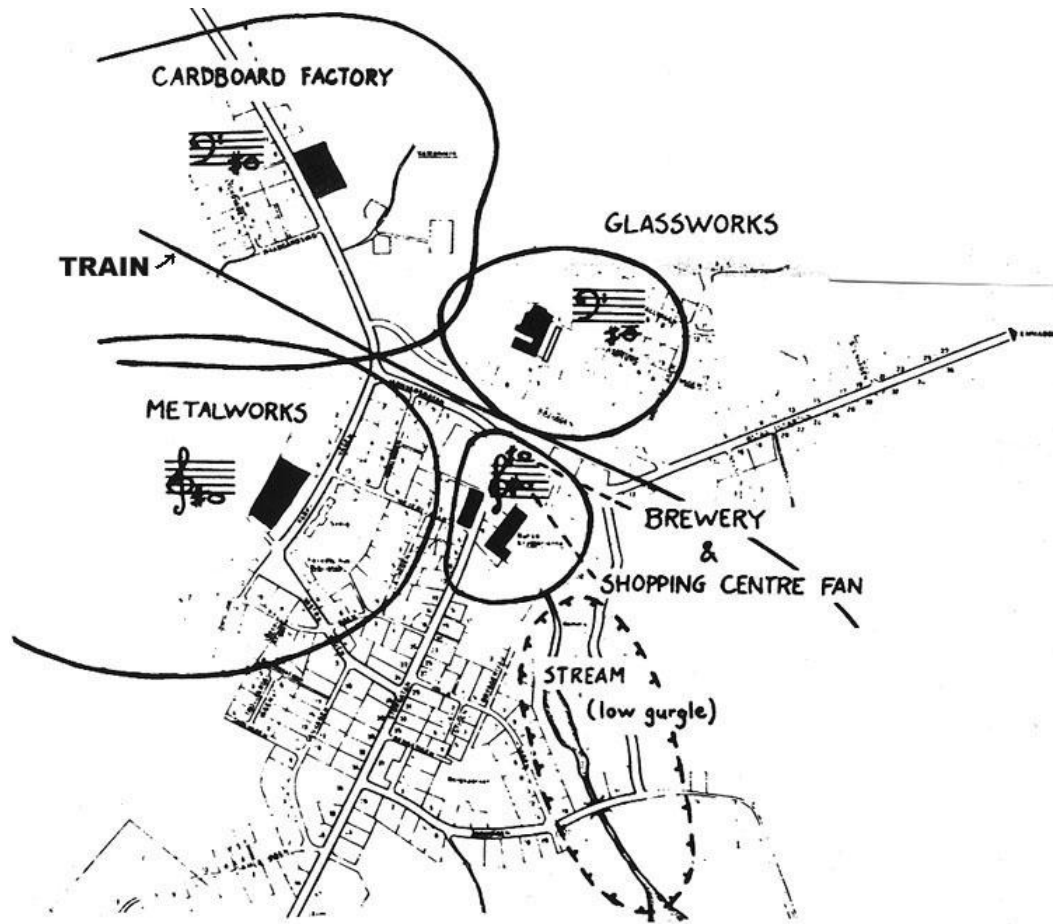
Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique* (trad. fr.), 2010, p. 222

# Le paysage sonore lo-fi / hi-fi

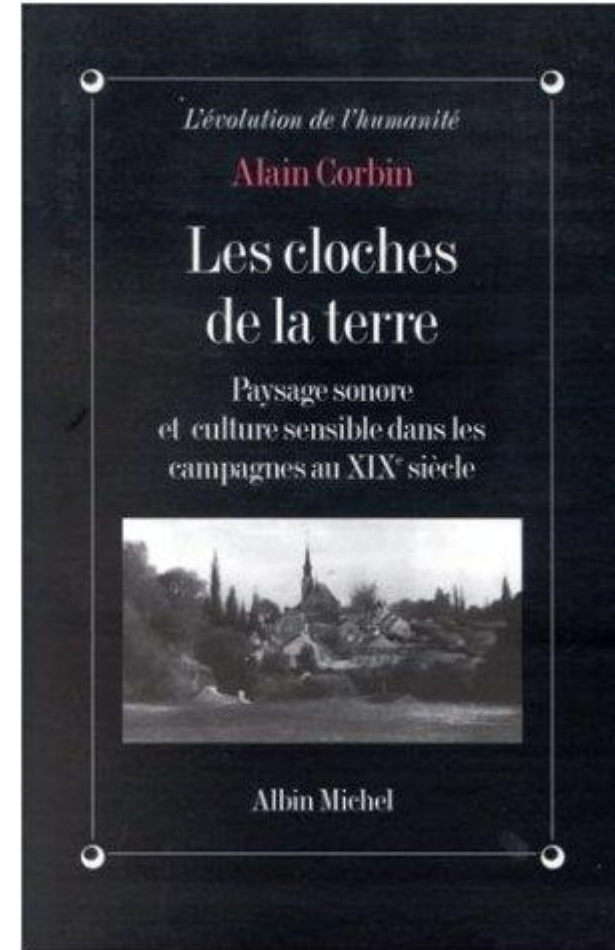
« Le paysage sonore n'est pas un sous-produit accidentel de la société mais au contraire une création délibérée, une composition, remarquable aussi bien par sa beauté que par sa laideur. Lorsqu'une société manipule n'importe comment les sons, lorsqu'elle ne respecte pas les principes de modération et d'équilibre qui doivent présider à leur fabrication, lorsqu'elle ignore qu'il est un temps pour produire et un temps pour se taire, le paysage sonore glisse de la hi-fi à la lo-fi et meurt, consumé par sa cacophonie. » p. 339

« Le cloaque sonore a beaucoup plus de risques de voir le jour dans une société qui troque ses oreilles contre des yeux, et apparaît inmanquablement lorsque ce phénomène s'accompagne d'une dévotion immodérée pour la machine. » p. 339

# Five Village Soundscapes (1975–1977)



Carte sonore de Skruv, Suède



Alain Corbin, *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

## Les relectures critiques du « paysage sonore » de R. Murray Schafer

« Le mot paysage sonore évoque la physicalité de l'espace sonore ; il traduit à la fois une impression d'étendue et de confinement. Tout comme le paysage, il suggère des espaces et des personnes, et implique à la fois un point d'écoute et une omniscience. »

« Schafer [...] conçoit le paysage sonore comme un moyen d'évoquer la nature, ainsi que les limites et les marges de la société industrielle. Même s'il s'étend au monde moderne pour en décrire l'ambiance, le paysage sonore de Schafer véhicule une politique antimoderniste assez stricte, quoique sophistiquée. »

« Bien que les opinions politiques de Schafer soient clairement antimodernistes et anticonsuméristes, il utilise le même langage d'évasion. La définition même du paysage sonore hi-fi emprunte sa morphologie à l'esthétique des disques et des chaînes hi-fi dans les salons bourgeois. »

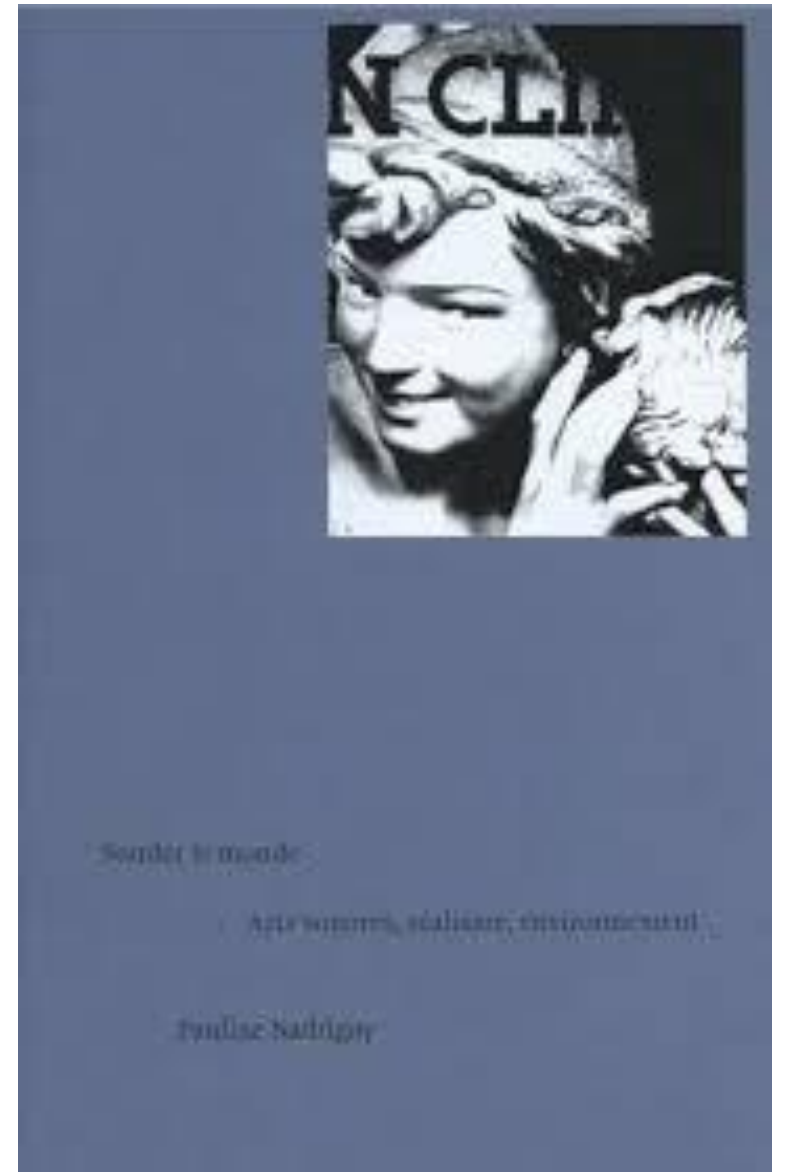
Jonathan Sterne, “Soundscape, Landscape, Escape”, in Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscapes of the Urban Past*, Bielefeld: transcript, 2013.

# *The Vancouver Soundscape, 1973* (World Soundcape Project)



« Que fait l'enregistrement de ce qu'il enregistre ? [...] Que fait-il exactement s'il ne capture pas une pure présence et s'il reste, pour autant, irréductiblement distinct d'une représentation ? » p. 31

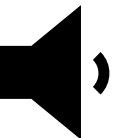
Pauline Nadrigny, *Sonder le monde: arts sonores, réalisme, environnement*. Répercussions. Éditions MF, 2025.

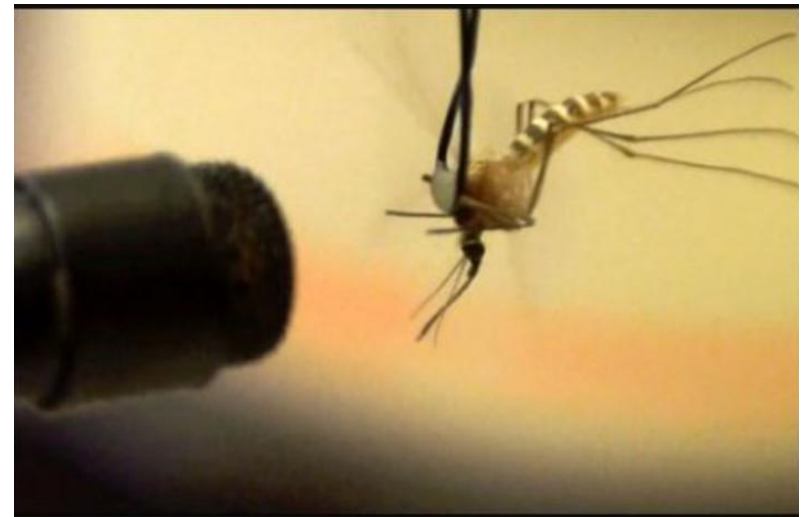




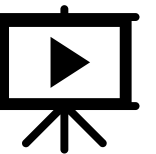
“Une composition musicale (qu’elle soit basée ou non sur des paysages sonores) doit être une action libre dans le sens qu’elle n’a pas à refuser l’extraction d’éléments de la réalité et également dans le sens qu’elle a pleinement le droit d’être auto-référentielle et de ne pas se soumettre à un but pragmatique tel qu’une soi-disant et injustifiée réintégration de l’auditeur dans l’environnement” (Lopez, *Schizophonia vs l’objet sonore: soundscapes and artistic freedom*” 1997, franciscolopez.net)

Francisco Lopez, *La Selva*





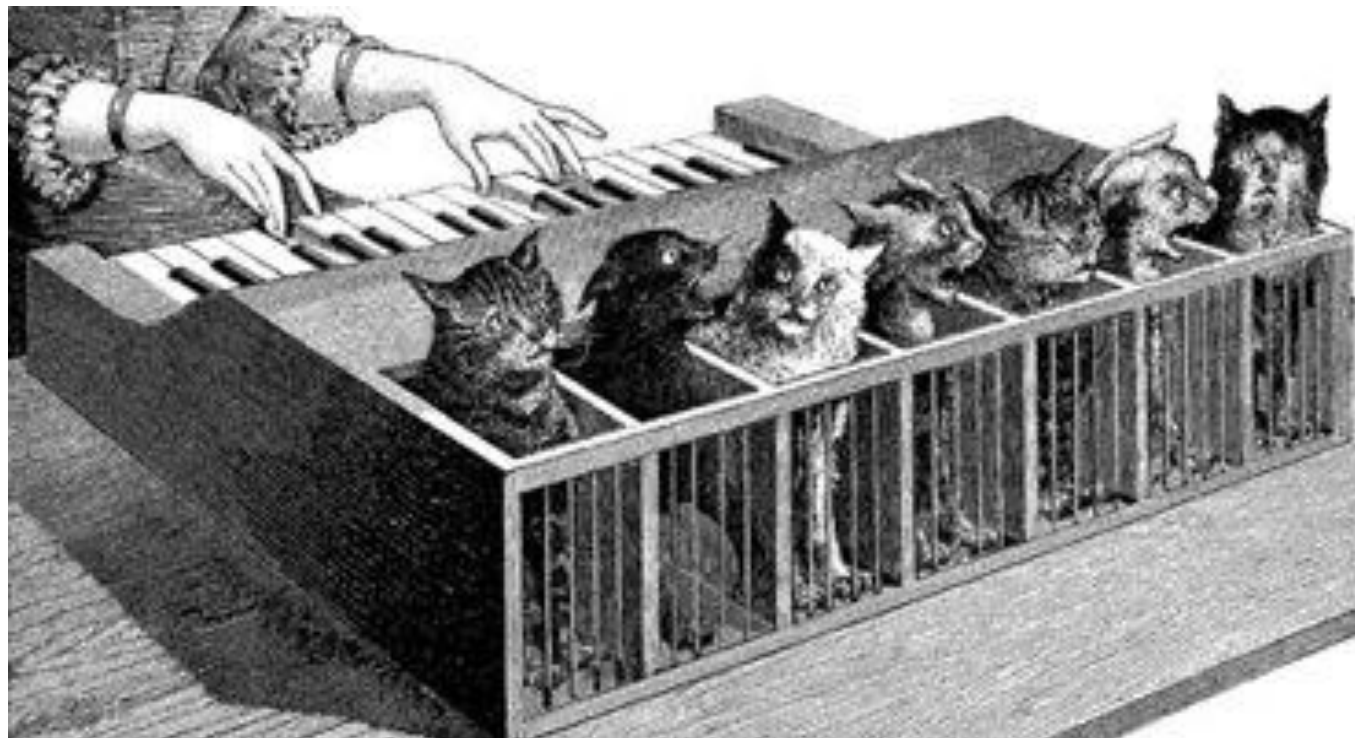
Robin Meier, *Truce Strategies for Post-Apocalyptic Computation*, 2009



« Le moustique y est à la fois sur-écouté et réduit au silence, car d'emblée intégré dans un propos musical qui lui est hétérogène »

Pauline Nadrigny, *Sonder le monde: arts sonores, réalisme, environnement*. Répercussions. Éditions MF, 2025.

p. 187



# LISTENING AFTER NATURE

Field Recording, Ecology,  
Critical Practice



sound  
studies

Mark Peter Wright

« La prise de son en « extérieur » a donné lieu à une culture de l'extraction sonore qui reflète l'exploitation des ressources naturelles. Elle a semé la graine d'un mythe fondé sur la pratique suivant laquelle le son pouvait être capturé sans fin, sans conséquence ni réflexion critique. La nature sonore, considérée comme un échantillon dans lequel on puise que l'on manipule et que l'on compose, a aujourd'hui encore une influence sur les interactions liées à l'enregistrement de terrain. »

Mark Peter Wright, *Listening after Nature: Field Recording, Ecology, Critical Practice*. Paperback edition. Bloomsbury Academic, 2024, p. 27

« Le son enregistré, comme toute activité fondée sur la technologie [...], n'échappe ni à l'industrialisation, ni à l'extractivisme, ni au productivisme. Chaque captation, chaque stockage, chaque montage, chaque mixage, chaque transfert, chaque diffusion exploite l'infrastructure concrète du monde et s'appuie sur des déséquilibres Sud-Nord comme sur les inégalités sociales »

Juliette Volcler, *L'Orchestration du quotidien. Design sonore et écoute au 21e siècle* Paris, La découverte, 2022, p. 95

« Je pense que l' « amplification » est une manière bienveillante et généreuse de relier des pratiques familières et pertinentes pour les artistes et pour les anthropologues engagés dans des projets intellectuels sur la manière dont les humains font l'expérience d'être au monde. **Le son en tant que mode de connaissance – cette idée d'acoustémologie – est spécifiquement lié au trope de l'amplification.** Ainsi, pour moi, l'enregistrement sur le terrain, ses joies, ses défis, est la production d'un miroir acoustique, une sorte d'instrument pour rendre tangible, audible, public, pour faire circuler et amplifier certains aspects de ce que signifie écouter les relations sociales et sonores. »

Steven Feld, « On Field Recording, Steven Feld, itv Angus Carlyle, in *In the Field : The Art of Field Recording*, Cathy Lane and Angus Carlyle, Londres, Uniformbooks, 2013, pp. 201-212

# LES ÉPHÉMÈRES DE **KNUD VIKTOR**



Knud Viktor, *Les éphémères* (album), 1977

« Le *Non-Soi-Bruissant* est donc invité à initier de nouvelles approches éthiques, esthétiques et pédagogiques au sein de l'enregistrement de terrain. Il engage les praticiens à affronter leurs propres fantômes et monstres, et à reconnaître que le signal et le bruit seront toujours entrelacés plutôt que séparés ou irréductibles. »

Mark Peter Wright, *Listening after Nature: Field Recording, Ecology, Critical Practice*. Paperback edition. Bloomsbury Academic, 2024, p. 46

Knud Viktor – Son de fourmis jetant de l'acide formique



« La potentialité productive du Noisy-Nonself est simultanément contrebalancée par la menace persistante de son propre « silence » hégémonique. L'histoire des Noisy-Nonselfs fait écho aux racines coloniales de l'anthropologie, où les « autres » observés étaient continuellement discrédités par la figure hiérarchique du « moi » non identifiable, à la fois silencieux et réduisant au silence. Le pouvoir de la quiétude trouve également ses origines esthétiques dans le camouflage et les cachettes dans la nature, deux pratiques issues des traditions militaires et de la traque. Au sein de ces relations asymétriques, il est important de transposer la critique éthique aux arts sonores environnementaux : quelles dynamiques de pouvoir s'opèrent lorsque l'on écoute silencieusement les non-humains ? Au nom de qui « nous » parlons-nous dans la mise en son continue des espèces et des phénomènes ? Qu'est-ce qui est réellement capturé et traité au-delà du soi-disant signal ? Qu'est-ce qui n'est pas entendu ? »

Wright, Mark Peter. « The Noisy-Nonself: Towards a Monstrous Practice of More-Than-Human Listening ». *Evental Aesthetics* 6, n° 1 (2017, p. 34





Hildegard Westerkamp, *Kits Beach Soundwalk*, 1989



« Je ne suis plus intéressée par faire de la musique dans le sens conventionnel ; je m'intéresse à soulever des questionnements culturels et sociaux à travers l'idiome musical. C'est pourquoi j'utilise comme instruments le son et le langage environnemental. **Je cherche à trouver les "voix" d'un lieu ou d'une situation, voix qui peuvent parler puissamment d'un lieu [*place*] ou d'une situation ainsi que de notre expérience dans et avec. Je considère que je suis une écologiste du son. »**

Hildegard Westerkamp, "Acoustic Ecology and the Zone of Silence", *Musicworks* 31, 1985.

"L'acoustémologie signifie une exploration des sensibilités sonores, en particulier des manières avec lesquelles le son est central pour faire sens, pour connaître, pour la vérité de l'expérience. Ceci semble particulièrement pertinent pour **comprendre l'interaction entre le son et l'équilibre ressenti dans le sens et la sensualité de l'emplacement, du faire lieu**. Car les lieux sont tout aussi réverbérants que réfléchissants, et les expériences et mémoires incarnées qu'on en fait et qu'on en a peuvent puiser fortement dans l'interaction entre ces capacités de résonance et de réflexion"

Steven Feld, "Wastefalls of Song : An Acoustemology of Place resoundings" in Steven Feld, Keith Basso (eds), *Senses of Place*, Santa Fe, Scholl of american Research Press, 1996, p. 97)

“Contester le *statu quo* actuel signifie littéralement réduire au silence, éteindre, réduire les bourdonnements qui symbolisent la pensée globale du capitalisme et qui, comme une croissance cancéreuse, détruisent les éléments locaux, subtils du lieu et de la culture, détruisent précisément ce qui donne à un lieu son caractère spécifique et donc sa vitalité et son énergie”

Hildegard Westerkamp, “The Local and Global “language” of Environmental Sound”, in Andrew Houston (ed), *Environmental and Site-Specific theatre, Canadian Perspectives on Canadian Theater in English*, vol. 8, Playwrights Canada Press, 2007

ÅKE  
HODELL



**"HIS MASTER'S VOICE"**  
REG. U.S. PAT. OFF.

This trademark and the trademarked word  
"Victrola" identify all our products. Look under  
the lid! Look on the label!

VICTOR TALKING MACHINE CO., Camden, N. J.



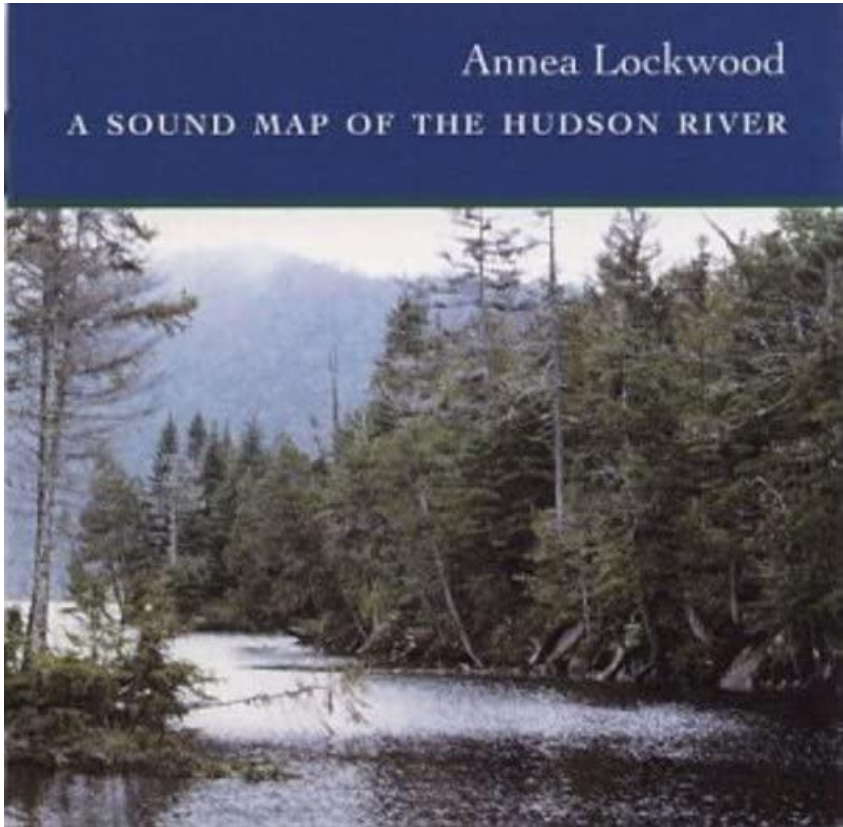
Åke Hodell, *General Bussig*, 1963



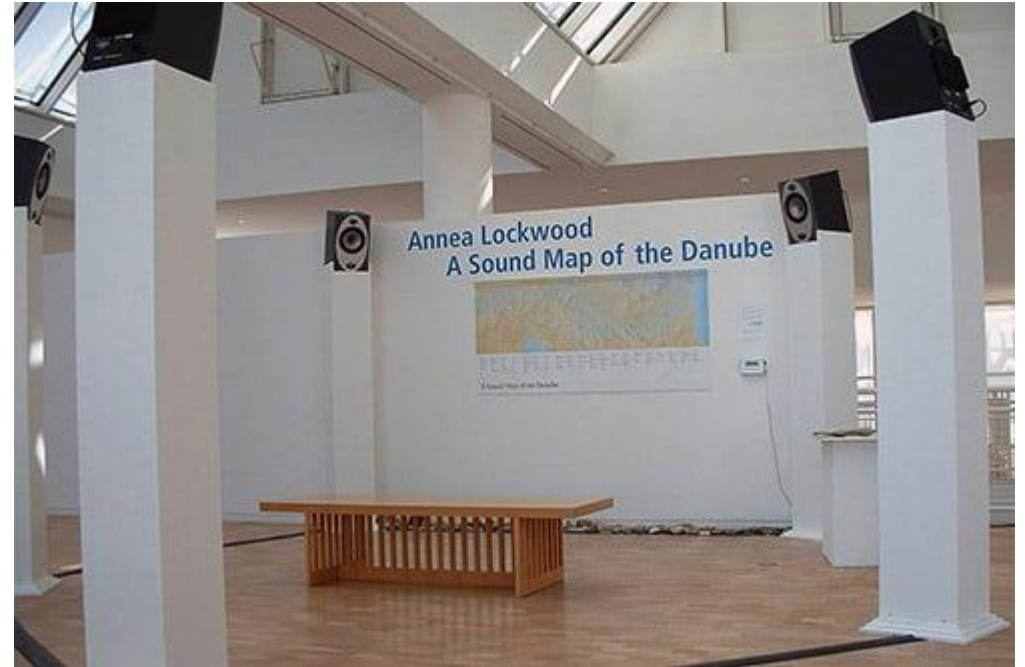
Hildegard Westerkamp, *His Master's Voice*, 1985



Annea Lockwood, *A Sound map of the Danube*, 2005



Annea Lockwood, *A sound map of the Hudson River*, 1989



Annea Lockwood, *A Sound Map of the Danube*. 5.1 sound installation (2005)

## WATER PIECE

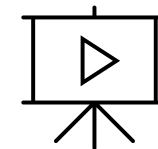
Steal a moon on the water with a bucket.  
Keep stealing until no moon is seen on  
the water.

1964 spring

Yoko Ono, *Water piece*, 1964



John Cage, Lou Harrison, *Double Music*, 1941





Toru Takemitsu, *Water Music*, 1961



0

5

10

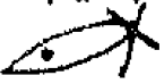
15

20

25

30

START



FRICITION

SLAM  
LID



START  
TAPE



PIZZ.

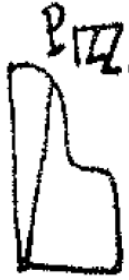
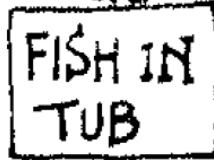


EX-  
PLODE

WIND



STEAM



PIZZ.

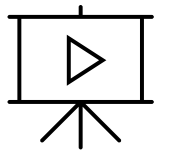
ICE IN  
GLASS

John Cage, partition pour *Water Walk*, 1959





Max Neuhaus, *Water Whistle* 1971-1974

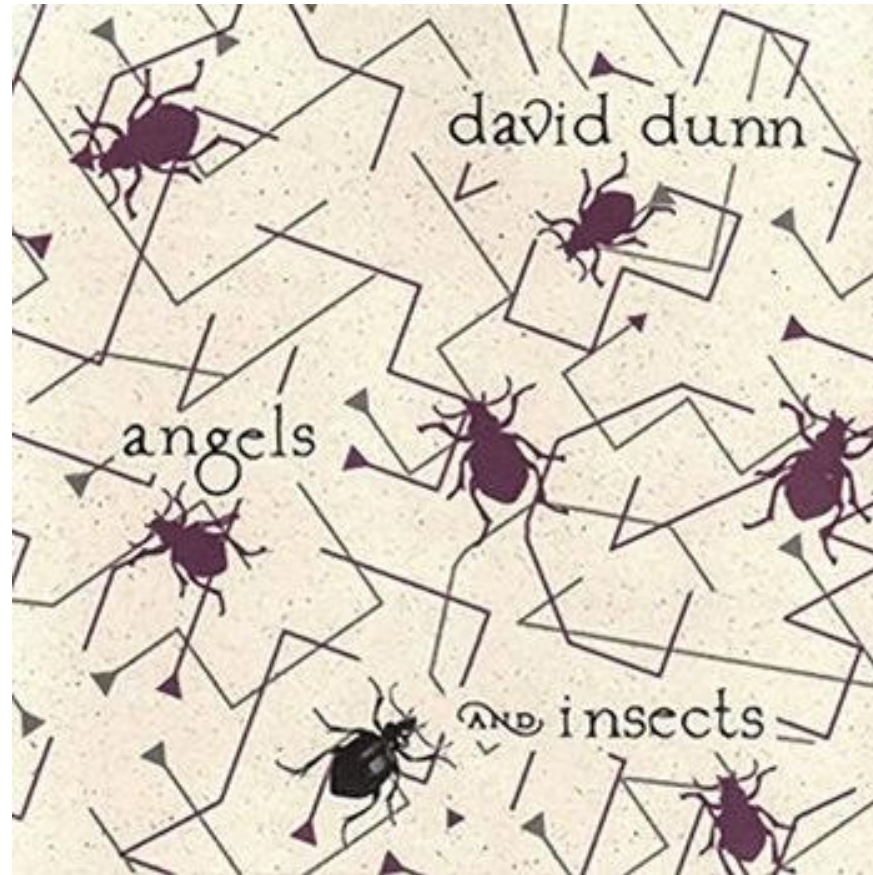




# Michel Redolfi

SONIC WATERS, UNDERWATER MUSIC 1979-1987





David Dunn, *Chaos and the emergent mind of the pond* (album *Angels & Insects*), 1991



Paul Kos, *The Sound of Ice Melting* 1970



Andrea Polli, *Sonic Antarctica*, 2007-8  
Sonic Antarctica exhibition in Manchester, England,  
for the Future Everything Festival.

