



HAL
open science

ENJEUX POÉTIQUES ET POLITIQUES DU PROJET ACOUSTIC COMMONS

Cedric Parizot

► **To cite this version:**

Cedric Parizot. ENJEUX POÉTIQUES ET POLITIQUES DU PROJET ACOUSTIC COMMONS. IREMAM. 2023. halshs-04044210

HAL Id: halshs-04044210

<https://shs.hal.science/halshs-04044210>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ENJEUX POÉTIQUES ET POLITIQUES

DU

PROJET ACOUSTIC COMMONS

4-9 October 2022¹

Cédric Parizot, anthropologue²

Table des matières

INTRODUCTION: PAYSAGES	2
<i>Mises en correspondance</i>	2
<i>Les multiples trajectoires d'un monde</i>	4
I – VOIR PAR L'ECOUTE	7
<i>Décentremements du corps et de l'espace</i>	8
<i>Multiplier les dispositifs d'écoute</i>	11
<i>Espaces en mouvement</i>	16
<i>Consubstantialité mais singularité</i>	21
II- MOUVOIR PAR L'ECOUTE	25
<i>Faire auditorium</i>	25
<i>Connexions partielles</i>	30
<i>Une infrastructure ouverte</i>	35
III LA PORTEE D'ACOUSTIC COMMONS	39
<i>Communions rhizomiques</i>	39
<i>Actualiser les communs</i>	44
<i>Par-delà nature et culture : composer avec d'autres modes d'existence et/ou d'autres spatialités ?</i>	50
REMERCIEMENTS	52
BIBLIOGRAPHIE	52

¹ Rapport ethnographique commissionné par le projet Accousticcommons (Small cooperation projects de Creative Europe) 2018-2022 : <http://acousticcommons.net/>

² Aix Marseille Univ, CNRS, IREMAM, Aix-en-Provence

INTRODUCTION: PAYSAGES

Mon zoom H5 à la main, je navigue dans le flot d'étudiants, d'enseignants, de membres de l'Ecole d'art d'Aix-en-Provence et de leurs invités venus de différentes régions de France, de Slovénie, de Finlande et du Royaume Uni. Ensemble nous gravissons lentement les pentes qui séparent la petite ville de Rognac et les premiers contreforts du plateau de l'Arbois. Le dénivelé est sensible. Je le perçois dans mes jambes, à travers mon souffle, ainsi que dans celui de mes voisins qui a changé de rythme.

Mises en correspondance

Il est environ 10h du matin. Le ciel est bleu, l'air commence à se réchauffer doucement. L'atmosphère est relâchée, joyeuse, presque festive. Je croise Sena, Tim, Nuno et Sacha, les quatre résidents de Locus Sonus Locus Vitae, le laboratoire de recherche de l'Ecole supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Plus loin, trois étudiantes récemment inscrites à l'Ecole rient ensemble. Comme la plupart des nouveaux inscrits, elles cherchent leur place, adaptent leur rythme et leurs gestuelles dans ce flux qui rassemble plus d'une centaine de personnes. D'autres, étudiants de deuxième ou troisième année, ont déjà participé à cette marche rituelle qui marque la rentrée scolaire. Certains discutent avec leurs enseignants, d'autres improvisent de petites performances pour marquer leur présence. L'un d'eux diffuse de la musique avec une baffle portable, circulant entre les autres. Un étudiant habillé façon sixties, travaillant avec Radio Zai (une radio web d'Aix-en-Provence³) interpelle d'autres étudiants avec un micro très brillant et décoré pour l'occasion.

Partis sans consignes, les marcheuses et les marcheurs se mettent progressivement en correspondance. Sans le noter, ils articulent les mouvements de leurs corps, les fréquences de leurs voix, les uns par rapport aux autres. Car même dans ce flux non organisé, il faut éviter de marcher sur les pieds du voisin, de le bousculer. Il faut également adapter le niveau de sa voix et la distance par rapport aux autres pour se faire entendre, respecter les conventions et éviter de froisser ses compagnons de marche. Nous évoluons chacun les uns par rapport aux autres, notre pas, notre rythme, nos tons deviennent de plus en plus conditionnés par cet environnement mouvant et vibratoire. Il organise les conditions de possibilité de nos déplacements individuels, de nos ressentis et de nos subjectivités. Nous entrons dans un commun proprioceptif et perceptif. Cependant, ce commun ne renvoie à aucune uniformité. Comme le rappelle François Julien (Julien 2016), le commun n'est pas équivalent à l'identique, il fait davantage référence au partage et à l'articulation des différences. Si nos trajectoires sont conditionnées et conditionnent celles des autres, elles restent donc bien singulières.

³ <https://radiozai.com/>

Au milieu du flux, je croise Julie De Muer et Peter Sinclair. Elle est co-fondatrice et membre du Bureau des guides⁴, l'association créée à l'occasion de Marseille Provence 2013 qui a co-organisé l'événement avec Locus Sonus et qui va encadrer les deux marches prévues à l'occasion de la clôture du projet européen Acoustic Commons. La première marche est destinée aux étudiants et au personnel de l'Ecole. Elle s'étend sur deux jours, le 5 et 6 octobre. La seconde, ouverte au public, est réduite à une demi-journée, elle aura lieu le samedi 8 octobre. Le départ est prévu à 10h de la Gare Aix-en-Provence TGV et le retour à 16h. Peter, est quant à lui l'un des fondateurs du laboratoire Locus Sonus et du projet Acoustic Commons. Il me présente à Julie : « Cédric Parizot, anthropologue, [...] il a un rôle officiel puisque c'est le rapporteur sur le projet européen ». Intimidé par sa remarque et ne sachant pas trop comment répondre, je souris, échange quelques mots et m'excuse avant de me réfugier à nouveau dans le flot des marcheuses et des marcheurs pour m'imprégner davantage de l'atmosphère ambiante.

Cette marche est si agréable. Augmentée de la prise de son que j'effectue grâce à l'enregistreur et au casque que je porte sur les oreilles, je suis baigné des vibrations qui m'entourent ; vibrations que je perçois d'une autre manière, d'abord parce que je profite de l'appareil pour amplifier le son, ensuite parce que je sélectionne moins ce qui circule, enfin parce que la machine m'inscrit dans des fréquences bien différentes de celles que pourraient capter mes oreilles. Si cette expérience est certainement évidente pour des artistes sonores, comme ceux qui accompagnent déjà le groupe et qui nous offriront chacun des propositions au cours de ces journées, c'est une véritable nouveauté pour moi. Jusqu'alors, je n'avais jamais vraiment mobilisé de matériel de captation sonore pour faire une enquête de terrain. Cela mettait souvent mal à l'aise mes hôtes. En plus, je n'avais envisagé ces captations que pour enregistrer des discussions, alors que là je découvrais un autre dispositif d'accès au sensible. L'utilisation du zoom H5 était d'autant plus aisée que pendant ces quelques jours dédiés aux communs acoustiques, mon appareil était bien moins remarqué que le carnet de note que j'ai été amené à sortir régulièrement de ma poche pour y inscrire des réflexions et les pensées que je ne voulais pas laisser fuir.

Malgré le nombre de marcheurs, notre groupe n'arrivait pas à couvrir les sons de la vie du petit quartier résidentiel de la ville de Rognac et des rives de l'Etang de Berre qui commençaient à apparaître à nos yeux, au fur et à mesure que nous gravissions les flancs du plateau. Nous nous

⁴ Co-fondé en 2014 par Julie De Muer, Baptiste Lanaspèze, Loïc Magnant et Alexandre Field, le Bureau des guides du GR2013 est une association qui regroupe des artistes-marcheurs, des collectifs d'habitants et d'architectes-constructeurs. Ensemble, il travaille à poursuivre et à développer l'aventure du GR2013 en proposant à travers ses différents projets et activités comme la marche en milieu périurbain, l'exploration artistique du territoire, l'arpentage permettant la connaissance profonde et éprouvée des territoires mais aussi le récit comme possible socle du geste constructeur et aménageur.

fondions donc dans un paysage sonore et visuel que nous participions à animer. Nos voix, nos rires, nos bruits de pas, se mêlaient aux sons des moteurs des voitures qui ralentissaient en croisant le groupe avant d'accélérer après notre passage, aux aboiements des chiens excités ou effrayés, à celui du marteau-piqueur et de la sirène de marche arrière d'un camion. L'articulation de ces sons a également résonné et évolué différemment au fur et à mesure que nous nous éloignions du quartier résidentiel pour passer, au sortir de Rognac, sous le pont de chemin de fer et déboucher sur la petite route à flanc de colline qui permettait de finaliser l'ascension du plateau. Mais, même lorsque que nous nous sommes enfoncés dans la garrigue, notre manière de nous déplacer, de vibrer et d'échanger sont restées conditionnées par les espaces de résonance qu'offrait la topographie, la géologie, la faune, la flore et les bruits des avions qui approchaient ou décollaient de l'aéroport de Marignane, ou encore de l'hélicoptère qui nous a brièvement survolé. Même au-dessus du plateau, le ronronnement lointain de l'autoroute restait perceptible. Les différentes acoustiques sonores des rives de l'Etang de Berre et des flancs du plateau de l'Arbois organisaient donc, même à distance, les conditions de nos échanges et des perceptions de notre environnement immédiat. L'espace était manifestement aussi bavard que nous (Blessier et Salter 2009).

Les multiples trajectoires d'un monde

Nous avons enfin atteint les ruines d'un oppidum situées sur un piton rocheux. Armé d'un micro et d'une des deux baffles portatives emportées par le Bureau des guides, Julie De Muer nous a d'abord interpellés sur la capacité de la marche à nous inviter à vivre différemment l'expérience de ces espaces. Sa remarque était d'autant plus pertinente que la plupart d'entre nous ne les avaient traversés qu'en voiture, en train, ou en bus : autrement dit, inscrits dans des vitesses, des rythmes et des postures corporelles distinctes. Cette marche nous engageait ainsi dans d'autres modes d'habiter ces lieux et nous invitait à faire attention autrement aux éléments qui les composaient.

Julie nous a déplié quelques récits de l'histoire des lieux. Orientant notre regard, notre écoute sur des contrastes, ou des vibrations, elle identifiait des indices remarquables. Indices qui, une fois articulés à ses récits, permettaient de comprendre que les éléments qui configuraient le paysage étaient pour la plupart des stigmates d'anciens modes d'habitats et d'événements plus ou moins récents qui avaient façonnés ces lieux. Les traces de restanques (*bancaous*), dans les vallons qui nous entouraient, témoignaient des anciennes pratiques d'agriculture sèche. Le reste de l'oppidum situé sur l'éperon rocheux qui dominait Rognac et sur lequel s'étaient perchés les étudiants les plus téméraires, rappelait le lieu où les Saliens s'étaient autrefois installés, une population celto-ligure qui avait exploité le sel de la Lagune bien avant la création de la ville de Massilia par les Grecs. Les *cuestas*, ces formations géologiques en palier, composées de marnes calcaires et argileuses, truffées

de fossiles, attestait d'une époque où le vivant avait été surtout aquatique. Ce fut ensuite au tour d'Antoine Devillet, un autre accompagnateur du Bureau des guides, de nous faire remarquer que la taille très basse de la végétation rappelait l'incendie qui avait ravagé la région en 2016 de même que les grandes taches roses qui apparaissaient sur les roches. Celles-ci n'étaient pas seulement un effet de leur caractère marneux, mais aussi des traces de la couleur rouge laissée par l'agent retardateur de feu largué par les canadiens.

Notre second guide souligna ensuite que les éléments du paysage qui s'ouvrait sous nos yeux le long des rives de l'Etang de Berre étaient aussi des dispositifs stratégiques et vitaux pour la vie de populations situées bien au-delà de la lagune et des villes environnantes. Car l'Etang n'était pas seulement une ressource, mais également un nœud. C'était un nœud formé par les eaux qui s'y rencontraient : celles salées de la Mer méditerranée et celles douces des divers rivières et canaux qui l'alimentaient. Mais c'était également un nœud car ses rives soutenaient un ensemble d'activités industrielles, logistiques et d'infrastructures reliant des espaces et des acteurs à l'échelle locale et internationale : les installations pétrochimiques, la centrale hydroélectrique de Saint Chamas, l'exploitation du sel mais aussi, l'autoroute, les rails de chemins de fer, les lignes électriques à haute tensions, les antennes relais, la piste de l'aéroport de Marignane, et enfin les installations logistiques de grands groupes distributions de marchandises.

Au cours des 150 dernières années, le développement de ces activités et de ces infrastructures avait profondément affecté la vie et les activités des populations locales, entraînant la réduction drastique puis, pour un temps, la fermeture de la pêche, la pollution des eaux et de l'air. En somme, les nœuds qu'évoquaient nos guides, leurs mutations et les rapports de pouvoir qu'ils avaient et contribuaient toujours à faire émerger étaient constitutifs de ces lieux. Ils étaient façonnés par des articulations (Walther et Rétaillé 2012; Anderson 2012) entre les mondes passés et contemporains et nous rappelaient combien, comme le dit Baptiste Morizot (Morizot 2020), vivre, c'est avant tout naviguer dans le tissage des autres.

Cependant, cette histoire d'un Etang souillé, pollué, auquel les habitants de la région avaient progressivement tourné le dos, au point de disparaître temporairement de la carte Michelin de 2015, n'était pas présentée comme une fatalité, ni même contée au singulier. Julie l'avait d'ailleurs rappelé au début de sa prise de parole, les interventions du Bureau des guides ne visaient pas à nous présenter l'Histoire des lieux mais à en déplier plusieurs récits ; des récits qui ne se présentaient pas comme des contres récits, mais plutôt comme autant de rappels des multiples trajectoires qui s'enchevêtraient pour façonner et transformer constamment nos espaces de vie. Nos guides nous

rappelaient ainsi les multiples devenirs du monde trop souvent omis voire évacués par les grands récits hégémoniques.

C'est également dans cet esprit que nous avons été invités à développer une autre forme d'attention à l'égard de l'Etang en écoutant pendant 5 minutes la retransmission de la streambox préparée par Peter Sinclair et l'équipe Locus Sonus. Grégoire Lauvin l'avait installée deux jours avant sur la bouée située au milieu de la Lagune avec l'aide d'une équipe et du bateau du GIPREB (groupement d'intérêt public pour la réhabilitation de l'Etang de Berre créé en 2000)⁵. Le microphone binaural fonctionnait de manière autonome grâce à une batterie marine alimentée par un panneau solaire. Installé dans une tête artificielle, fabriquée en PVC, il offrait la possibilité d'écouter de la même manière qu'avec des oreilles humaines.

Cependant et paradoxalement, comme l'a rappelé Peter ce micro permettait de déployer une écoute du champ vibratoire produite par la faune, la flore, la lagune, et les activités humaines qu'aucun d'entre nous n'aurait pu développer à cet endroit. D'une part, car les oiseaux qui étaient posés et chantaient près du microphone ne se seraient jamais approchés aussi près d'un être humain. D'autre part, car l'utilisation d'un bateau aussi léger soit-il aurait affecté différemment le champ vibratoire. En bref, ce micro ouvert nous offrait ainsi un dispositif d'écoute humaine pour façonner une écoute inhumaine. C'est enfin pour nous rappeler que l'abandon de l'Etang de Berre n'était pas une fatalité qu'Hortense De Lary a été invitée à prendre la parole au nom du GIPREB. Elle nous a alors fait part des multiples efforts et dispositifs déployés par ce syndicat mixte et ses acteurs (élus, personnel technique) pour reconquérir, veiller et prendre soin de cette magnifique lagune.

⁵ <https://etangdeberre.org/>

I – VOIR PAR L'ECOUTE

Cette semaine nous étions cent-dix...

Cent dix-sept...Cent cinq...

Bon bref, beaucoup.

Une curieuse bande de marcheurs,

mêlant des étudiants en art, des enseignants,

des artistes sonores...Depuis la gare

d'Aix-TGV, nous avons marché jusqu'au Lac du Réaltor, passant par les hauteurs

de Rognac qui surplombe l'Etang de Berre.

De l'étang au lac donc, en finissant

avec quelques gouttes de sueur.

*Si on en a pris plein les yeux, c'est surtout avec nos oreilles que nous avons parcouru
le chemin.*

Quoi de mieux que d'écouter

et de traverser les paysages

ensemble pour explorer la notion

du commun.⁶

Les marches et les étapes que nous ont proposées le Bureau des guides en coordination avec Locus Sonus au cours de ces deux premiers jours, puis de la journée du 8 octobre, nous ont amenés à nous déplacer de différentes manières entre la région située entre l'Etang de Berre et Aix-en-Provence. Elles nous ont d'abord conduits à nous mouvoir à travers cet espace en suivant d'autres parcours que ceux habituellement empruntés en voiture (routes départementales, autoroute), en train ou en avion. Ces voyages à pied nous ont non seulement ainsi inscrits dans d'autres vélocités et d'autres rythmes, mais également dans les proxémies et les dynamiques relationnelles singulières qu'ont fait émerger les groupes qui se sont faits et défaits.

En contribuant à réorganiser systématiquement les modes de couplages entre nos systèmes moteurs et sensoriels et l'environnement, et donc en nous conduisant dans d'autres expériences proprioceptives, olfactives, auditives et visuelles, ces voyages ont suscité d'autres modes d'attention, d'autres rythmes et vitesses de perception, de pensée et d'imagination. Ce qui était en jeu n'était pas

⁶ Ce texte termine le magnifique Fanzine qui a été produit par les étudiants de l'Ecole supérieure d'art d'Aix-en-Provence encadrés par les deux enseignants de l'atelier de sérigraphie à partir de photos, de dessins, de poèmes, réalisés au cours de la marche inaugurale des étudiants de l'Ecole. Ce texte se termine d'ailleurs de la manière suivante « L'objet que vous tenez entre les mains est une sorte de « lieu du commun » : il rassemble les matériaux collectés et produits par nous – étudiants, artistes- durant notre joyeux périple. Il a été imprimé et façonné par nos mains à l'atelier d'édition-impression de l'ESAAix. »

de remplacer un mode « d'énaction » (Varela, Thompson, et Rosch 2017), c'est-à-dire un mode de couplage entre nos systèmes sensoriels et moteurs avec l'environnement, par un autre plus efficace. Une telle ambition n'aurait pas eu beaucoup de sens. Non, ce qui a été particulièrement stimulant a été de réussir à nous (ré)inscrire constamment dans des modes de couplages différents ; chaque transition ou passage d'un couplage à l'autre, nous a fait ressentir les contrastes entre ces modes d'énactions et nous a interpellés sur les effets de ces multiples manières d'être au monde et de naviguer dans le commun.

Pour expliciter cette dynamique singulière et sa capacité à générer une sensibilisation accrue à la complexité, la profondeur et la multi-dimensionnalité des espace-temps que nous avons traversés et participé à constituer, il ne serait pas suffisant de faire une liste successive et chronologique des différentes interventions des artistes au cours de ces trois jours de marche. Un tel récapitulatif isolerait chaque intervention ou proposition et empêcherait de comprendre les effets particulièrement intéressants des modulations sur lesquelles ont ouvert leurs articulations, ainsi que les processus synesthétiques singuliers qu'elles ont produit entre nos différents sens. D'ailleurs, je doute profondément que les participants à cet événement se soient projetés dans une analyse fragmentaire et séquentielle des propositions. Je pense plutôt qu'ils ont été mus à travers leurs mouvements et leurs sensations au point de voir surgir de nouveaux questionnements. Ainsi au lieu d'une description chronologique des étapes de cette marche et des interventions des artistes, je propose plutôt de mettre en avant les réflexions que m'ont inspiré cet événement dans son ensemble.

Décentrement du corps et de l'espace

De mon point de vue, en redonnant le rôle principal à l'écoute, la marche, ses étapes et les performances des artistes ont non seulement perturbé la hiérarchie que nous établissons entre écoute et vision, mais elles nous ont également amené à expérimenter d'autres manières de partager et d'articuler nos systèmes moteurs et sensoriels entre nous et entre nous et notre environnement. Pour reprendre les termes de Donna Haraway, cette marche nous a rappelé combien nous sommes des corps-en-train-de-se-faire (*bodies-in-the-making*) (Haraway 1987). Et ce sont à travers ces mouvements de (re)configuration de nos corporéités que nous avons pu faire l'expérience pratique de l'évolution constante des coupures entre les agents que nous étions et les objets avec lesquels nous étions confrontés⁷. A travers ces mouvements, nous avons ainsi pu

⁷ Selon la théorie du réalisme agentiel de Karen Barad (Barad 2007), la coupure entre « l'agent » et « l'objet » est constamment redéfinie par l'action qui organise leur relation. Elle reprend à son compte la métaphore de l'aveugle qu'avait mobilisé Gregory Bateson (Bateson 2000). Comme lui, elle explique que la limite du corps de l'aveugle (sa corporéité) évolue en fonction de ses actions. Lorsqu'il se déplace avec un bâton pour trouver son

approfondir cette épreuve du commun que ce soit à travers l'intercorporité (Thibaud 2015) entre les membres du groupe, mais aussi et surtout à travers les manières différentielles dont nos incorporités intégraient les éléments des enchevêtrements humains/non-humains, vivants et inertes, à travers lesquels nous évoluions. Ce qui nous constituait, à la fois dans nos incorporités et nos subjectivités, n'était pas notre corps biologique, mais ces transitions entre différents couplages ou mode d'énaction (Varela, Thompson, et Rosch 2017) qui organisaient nos relations avec l'environnement.

Lors de la première marche (5 et 6 octobre 2022), les participants ont d'emblée été mis en situation d'écoute dès la gare de Rognac. Chaque étape était marquée par un arrêt au cours duquel Julie De Muer, Antoine De veillet, Noémie Behr ou d'autres membres du Bureau des guides sont intervenus pour déplier des récits. Nous regardions donc le paysage qui se déployait à travers l'écoute de nos guides car c'est en fonction de la manière dont ils orientaient nos yeux, notre odorat que nous développions une attention aux indices qu'ils identifiaient. L'écoute n'avait pas seulement pris le pas sur notre vision pour décrypter et comprendre les paysages pour lesquels nous n'avions ni les codes ni les moyens suffisant pour les passer au crible et y reconnaître des lignes de force significatives. Mais nous délégions l'orientation de notre attention à nos guides. Nous étions un peu comme de jeunes urbains qu'une amie aurait emmenés en forêt ; amie qui nous aurait demandés de repérer des sanguins au milieu des racines et des feuilles mortes jaunies et rougies par l'automne. Sans elle, son enseignement sur ce qu'il fallait discriminer, il nous aurait été impossible de saisir les contrastes ou les différences pertinentes qui nous auraient permis de distinguer un champignon d'un morceau de racines, ou d'une feuille morte.

Nous faisons donc non seulement l'expérience des limites de nos propres sens et connaissances pour identifier des différences significatives dans le monde qui nous entourait, mais aussi de notre dépendance à l'égard de nos guides. Car nous devons d'abord nous appuyer sur ceux qui savent voir pour former et aiguïser notre attention au monde. Nos guides avaient appris à voir, écouter, et identifier des indices, parce qu'ils avaient arpenté tant de fois ces espaces, qu'ils en avaient développé une connaissance indicielle aigüe (Kohn 2017). Ils n'avaient pas seulement développé une érudition faite d'un ensemble de récits sur ces lieux, mais ils avaient aussi, à force d'habitude, appris à reconnaître leurs mutations et leurs transformations. Ils avaient appris « avec et à partir » de ces espaces (Ingold 2018). C'est en les écoutant et en s'appuyant sur leur capacité à faire attention au

chemin, le bâton fait partie de son corps, de son dispositif cognitif et sensoriel, et donc de « l'agent », puisqu'il lui permet de sentir son environnement. Inversement, lorsqu'il écoute une conférence, le bâton ne sert plus à rien et ne participe plus de sa incorporité, il redevient un « objet ». Dans ce cadre, pour comprendre l'évolution de la incorporité des personnes et leur couplage à l'environnement, ce qui compte n'est pas de savoir qu'elles sont, mais ce qu'elles ont et ce qu'elles font.

monde que nous avons pu progressivement déceler ce que nos yeux, nos oreilles n'arrivaient pas à percevoir et encore moins à comprendre.

Nous dépendions également des sens et des connaissances de nos accompagnateurs pour (re)connaître et resituer le plateau de l'Arbois dans notre monde quotidien. L'arrêt à l'étape de l'oppidum nous avait déjà permis de comprendre que nous n'étions ni en marge ni en périphérie de notre monde capitaliste contemporain, mais au contraire au cœur de celui-ci, au cœur de ses veines et des flux qui le traversaient pour nourrir son ambition constante de croissance et d'expansion. Bien que située hors de vue des grandes infrastructures que nous avons contemplées plus tôt, la pinède sous laquelle nous nous sommes arrêtés pour pique-niquer vers 13h, n'était pas non plus en marge de notre monde anthropisé. Nos guides nous ont permis de comprendre que non seulement les paysages et les chemins qui y menaient étaient entretenus pour le plaisir des marcheurs que nous étions, mais qu'ils étaient aussi sillonnés par les rapports de force entre les agriculteurs, les pasteurs, les chasseurs et les autorités locales qui se disputaient autour des différents zonages.

Cette mise en visibilité du monde à travers l'écoute et la marche s'est poursuivie tout au long de ces trois jours. Elle nous a permis de percevoir un monde que nos usages quotidiens du territoire qui s'étend entre l'Etang de Berre et Aix-en-Provence, rendaient imperceptible. A travers leurs rythmes, leurs véhicules, leurs vélocités, et leurs règles, nos mouvements tendaient à détourner notre attention des aménagements plus ou moins cohérents de ces territoires et, surtout, du redéploiement de nos actions et de nos corporéités dans cette époque post-numérique. Car si les infrastructures et les conventions qui organisaient nos circulations dans ce « territoire » permettaient de fluidifier nos déplacements, d'accéder, de produire et d'en consommer la plupart de ses ressources, elles détournaient également nos trajectoires d'un ensemble de dispositifs stratégiques.

C'était le cas du canal de Marseille qui acheminait les eaux de la Durance vers la métropole, canal dont l'accès était restreint par un ensemble de dispositifs - barrières, grillages et panneaux alertant les passants sur l'interdiction de s'en approcher. C'était également vrai pour le datacenter installé dans l'ancien bâtiment des Télécommunication de France, non loin de la Gare d'Aix-en-Provence TGV. Entouré de barrières hérissé de rouleaux de barbelé, situé sur une départementale et abrité par des pins, il fallait compter sur nos guides pour en comprendre la fonction. Loin de tout et difficilement accessible, ce bâtiment faisait pourtant partie de notre corporéité. Les données et les flux que traitaient constamment les machines qu'il renfermait accueillait certainement une partie de nos documents ou des informations que nous échangeons à travers nos téléphones portables ou que nous conservons sur le « cloud ». Il recelait ainsi une partie de notre mémoire ou des mémoires

numérisées des habitants de la région, voire de celles d'individus situés bien plus loin dans notre monde. D'ailleurs, on pouvait se demander si le trajet que Locus Sonus et le Bureau des guides avaient dessiné sur Google Earth et que nous pouvions visualiser sur nos téléphones portables, n'avait pas transité partiellement, voir intégralement par ce datacenter. Le bâtiment interrogeait une nouvelle fois sur la nature de plus en plus technique et numérique de nos corporéités contemporaines.

Enfin, c'est le savoir local de nos guides et leur capacité d'attention qui nous ont permis de comprendre pourquoi une file de voiture s'était formée sur le bord de la route. Cette file, qu'Ester Salmona, l'une des artistes invitée pour l'événement avait pris pour les abords du parking de la gare TGV, tenait à la présence d'un lieu de *cruising*, attendant au datacenter. Comme l'avait si, justement souligné Antoine, cet espace délaissé, situé légèrement à l'écart des principales voies et hubs de circulation et donc du regard de la société, avait été réinvesti comme un lieu de liberté pour des rencontres tarifées ou non tarifées.

Multiplier les dispositifs d'écoute

Entre les différentes étapes de la marche et les interventions des membres du Bureau des guides, plusieurs propositions artistiques se sont articulées les unes aux autres pour nous permettre d'expérimenter la puissance de l'écoute et du son dans l'organisation de notre couplage avec notre environnement. Si la première proposition nous a temporairement coupés de notre paysage acoustique, les autres nous ont permis d'y plonger autrement pour développer des perceptions auxquelles nous n'aurions pas pu accéder à l'accoutumée. La première fut composée par des étudiants de l'Ecole et diffusée par Radio Zaï, juste après le déjeuner du 5 octobre. Une pièce de musique électronique composée en partie à partir de sons collectés au début de la marche (avions, chants d'oiseau, etc.) nous a mis en situation de contemplation. D'ailleurs, au lancement de cette composition, la plupart des étudiants, des enseignants et des invités se sont allongés sur les couvertures qui avaient été installées pour le pique-nique sous la pinède. A l'ombre des arbres, l'articulation de la musique électro acoustique et les postures prises par les uns et par les autres avait imposé un dispositif scénique et une atmosphère de repos et de recueillement. Si certains ont simplement fermés les yeux pour mieux naviguer dans cet espace vibratoire, d'autres se sont assoupis. Le son, et notamment les basses, était si envahissant qu'il nous était devenu impossible pendant les neuf minutes de cette performance de percevoir les sons en dehors de la pinède.

Une demi-heure plus tard, quand l'heure du départ a sonné, Tim Shaw a proposé une ambulation sonore d'une trentaine de minutes pour un premier groupe de participants, puis un second. Il a distribué une vingtaine de casques sans fils, connectés à un émetteur à fréquences courtes, lui-même

relié à un ordinateur et une table de mixage. Ce dispositif permettait de composer avec les sons de l'environnement recueillis par un ensemble de microphones et de capteurs branchés à un enregistreur et de les transmettre aux auditeurs. Une paire de micros-cravates attachés à l'extérieur du sac, lui permettait de capter le son ambiant en stéréo. Un capteur SDR (Software Defined Radio), lui offrait l'opportunité de saisir les ondes radios de courtes et longues fréquences. Enfin, un hydrophone et un capteur d'ondes électromagnétiques capable de rendre sonore les parasites normalement imperceptibles, mais omniprésentes générées par les installations électriques et électroniques complétait cet équipement. Suivi et devancé par les membres du groupe, Tim improvisait et composait avec les sons qu'il saisissait : ceux que produisaient les participants en marchant ou en parlant, ceux des antennes relais et des lignes à haute tension, les flux radios saisis par son capteur, ceux produits par la faune et la flore. L'univers sonore qui s'actualisait à nos oreilles était totalement envoutant.

Si la performance diffusée par Radio Zaï nous avait extraits momentanément du paysage sonore environnant, le dispositif de Tim nous y avait replongés autrement. Grâce à son dispositif, il s'était substitué à notre système d'audition pour nous donner autrement accès à ce qui était de l'ordre du perceptible et de l'imperceptible. La sonification des ondes qui traversaient le champ électromagnétique était mise en boucle avec les bruits de nos pas, de nos paroles, de nos rires, ou encore avec le son du vent dans les feuilles, les chants des oiseaux, etc. Non seulement, il rendait sensible des articulations d'ondes que nous étions incapables de percevoir et d'imaginer, mais en jouant avec différemment, il faisait advenir d'autres paysages sonores.

Il ne nous proposait donc pas seulement une écoute, mais une autre navigation dans ces espaces vibratoires et ainsi que d'autres couplages entre nos corps et cet environnement. Sa proposition engageait une exploration d'autres possibles avec les communs acoustiques. Ce n'était pas la première fois que j'effectuais une marche sonore avec Tim. Il m'avait déjà offert cette opportunité au mois d'avril à Aix-en-Provence, puis à trois autres reprises lors du Soundcamp de mai 2022⁸. Ce qui m'avait frappé était le rapport vibratoire qu'il avait réussi à développer de manière si fine avec les sons perceptibles et imperceptibles pour les oreilles humaines. Car c'est à partir de ce rapport vibratoire qu'il pouvait proposer ces compositions si singulières en temps réel.

⁸ « SoundCamp » désigne à la fois les camps sonores et le [collectif d'artiste](#) éponyme qui se focalise autour de l'écoute en direct, à distance et localement. Avec des artistes sonores partenaires, ce collectif, qui pilote le projet Accouticommons, organise chaque année des camps sonores de la tombée de la nuit à l'aube pour approcher le monde à travers l'écoute. Situé à Londres, il diffuse depuis 2014 « Réveil », une émission de radio de 24 heures, du 30 avril au 1^{er} mai, qui suit le lever du soleil autour du globe, le long de chaque fuseau horaire. Il relaie ainsi les flux audios en direct d'artistes commissionnés, des chaînes indépendantes, et une variété de médias de streaming assemblés pour l'événement. En mai 2022, Locus Sonus a organisé son Soundcamp aux granges de Pont Riche, dans la Vallée de la Roya en collaboration avec l'IREMAM et l'association des Ouistitis de Ponte Ricco.

Nous avons renouvelé cette marche avec Tim le 8 octobre au matin avec le public qui avait répondu à l'invitation du Bureau des guides et de l'École supérieure d'art, dans le cadre de la Biennale d'art et de culture d'Aix-en-Provence⁹. Comme nous n'étions pas plus d'une quarantaine, Tim a suggéré que chaque personne équipée d'une paire d'écouteur qu'il avait fournie et qui était équipée d'une prise mini-jack, laisse une seconde personne brancher ses propres écouteurs sur la première. Nous sommes ainsi tous partis en couple, relié par un fil. Nos pas, nos déplacements et nos perceptions étaient à la fois mis en correspondance avec les compositions de Tim et les mouvements de la personne avec laquelle nous étions encordés. Comme le terrain était particulièrement accidenté et glissant, en raison de la pluie qui tombait, nous étions d'autant plus vigilants dans l'articulation de nos mouvements respectifs. Les membres de chaque couple étaient ainsi entrés en correspondance avec un nouvel univers sonore et un corps étendu ; corps étendu sur lequel il n'avait pas totalement de maîtrise. Il faisait ainsi à la fois une expérience d'un commun acoustique et corporel. Encore une fois nos corporéités avaient été reconfigurées par le dispositif de Tim, les conditions environnementales (topographie, climat), et les relations que nous entretenions avec les autres membres du groupes (individuellement le premier jour, encordé par deux le second jour) devaient être remises en correspondance pour pouvoir progresser à travers la garrigue.

L'acuité que nous avons pu développer à l'égard de nos différents couplages avec le monde a enfin été accentuée par une troisième pratique d'écoute ambulatoire proposée par les trois résidents de Locus Sonus, Nuno Da Luz, Sena Karahan et Tim Shaw au cours de la seconde journée de marche du 6 octobre. Notre groupe est ainsi parti l'après-midi du 6 octobre après l'atelier de sérigraphie proposé par Richard Martelle et David Poullard pour préparer un Fanzine pour le 8 octobre au matin. Le premier objectif de cette marche était d'abord d'offrir un moment de plus grande liberté, mais aussi d'attention et de concentration renouvelées. L'écoute n'était plus médiée, elle devenait plus active pour être inscrite dans une flânerie encadrée. Comme l'ajouta Antoine, cette marche était aussi un moyen d'évoluer ensemble autrement et de porter différemment attention à la proxémie, c'est-à-dire aux modes de rapprochement et de positionnement de nos corps entre les uns et les autres, une fois que l'on cessait de parler ou d'écouter les compositions sonores des artistes ou les interventions de nos guides. Il nous avait invités à mieux faire attention à l'écologie des sons qui nous entouraient. Tim a pris le micro, a demandé à tous de ne plus parler pendant une minute, d'écouter l'environnement pour ensuite se mettre en marche.

L'effet fut presque magique. Le silence qui s'imposa au milieu du groupe a ouvert sur des vibrations et des sons que nous avions manqués jusque-là. La petite clairière dans laquelle notre groupe s'était

⁹ <https://www.aixenprovencetourism.com/agenda-des-evenements/une-5eme-saison-biennale-dart-et-de-culture/>

arrêté pour pique-niquer et qui semblait si reculée du monde, se trouvait à nouveau réinvestie d'un ensemble de sons. Outre les bruits de pas des marcheuses et des marcheurs, sur les feuilles et les branchages qui jonchaient le sol, on pouvait déjà entendre les aboiements des chiens du refuge de la SPA¹⁰ qui se trouvait non loin du lieu. Puis les oiseaux ont repris leurs chants. J'ai d'abord laissé passer le groupe, puis je me suis mis à le suivre à une certaine distance. Je voulais fermer la marche pour mieux m'isoler. Au fur et à mesure que je progressais, je notais que les aboiements des chiens s'accroissaient, je pouvais aussi percevoir le bruit de l'eau qui coulait dans les drains. Puis, j'ai noté le son des sacs des marcheurs qui frottaient ou heurtaient la barrière en fer qu'ils tentaient d'enjamber et qui nous séparait de la route. Des moteurs de voitures ont alors retenti, nous avertissant de l'arrivée de deux véhicules. Nos pas ne faisaient plus le même bruit sur le goudron, mais je ne l'ai noté qu'après être revenu sur le chemin de terre et de gravier qui nous replongeait dans la garrigue. L'écoute rappelait combien les repères sur lequel nous nous appuyons pour naviguer dans les mondes que nous habitons ne sont pas des éléments circonscrits, mais des transitions dans des processus continus de diffraction. Comme le souligne Brian Massumi (Massumi 2002), c'est aussi à travers ces transitions et ces contrastes que nous prenons conscience d'exister et que nous pouvons faire sens du monde qui nous entoure

Quelques minutes après j'ai surpris un groupe d'étudiants, silencieux, qui s'affairaient autour d'une pile de débris. Ils jouaient avec les débris laissés par un entrepreneur du bâtiment, juste au bord du chemin : les morceaux de tôle, de plastiques brûlés, décomposés par le soleil et les tuiles composaient autant d'instruments avec lesquels ils s'étaient mis à jouer. Puis, il a fallu accélérer le pas. Le jeu autour des gravats m'avait fait un peu oublier le groupe qui avait emprunté le chemin le long du canal acheminant les eaux de la Durance vers la ville de Marseille. Les aboiements des chiens étaient de plus en plus audibles. Nous nous rapprochions manifestement du refuge de la SPA. Une fois sur place, j'ai vu plusieurs chiens dans des enclos assez larges. Carlos, l'un des enseignants les regardait, sans bruit. Des étudiants discutaient avec des volontaires qui étaient venus promener certains chiens.

J'ai repris ma marche, m'éloignant ainsi du refuge. Les aboiements des chiens se sont alors estompés sans jamais disparaître totalement. En revanche, le bruit de l'écoulement de l'eau redevenait plus perceptible, mais aucun obstacle ne venait créer de remous, sauf à quelques endroits où des grilles avaient été disposées pour retenir les branches, les herbes ou les débris qui avaient pu y tomber. Le courant était notable.

¹⁰ Société de protection des animaux.

Devant moi Sena, se promenait au bord de la rive, faisant glisser un bâton dans l'eau. Certains étudiants jetaient de temps à autre des petites pierres. De mon côté, je naviguais entre les graviers et les portions d'herbes pour jouer avec les différents sons de mes pas. Je me suis même amusé à gravir les petits ponts de fers qui permettaient de traverser le canal à certains endroits pour jouer avec la résonnance des tubes d'aciers. Puis nous avons entendu le passage d'un TER (train express régional), non loin de là. Curieusement, le bruit du train qui s'éloignait s'est confondu avec celui de l'eau au niveau d'un système de vannes. Nous arrivions à la fin de notre parcours.

Des installations, des maisons, des hangars montraient que le lieu était un point d'activités stratégiques de la compagnie du canal de Marseille. M'approchant du petit barrage, j'ai remarqué une benne dans laquelle étaient déposés les détritiques qui s'étaient accumulés constamment sur les grilles. J'ai alors joué avec les différentes résonnances de la tôle que je frappais doucement avec mes phalanges. Je grattais les objets autour de moi, attentif à la fois aux sons qu'ils pouvaient émettre et la manière dont ceux-ci se réverbéraient à travers les autres matières voisines. Puis, je me suis dirigé vers les étudiants et les enseignants qui s'étaient assis sur la pelouse, non loin du petit barrage, en silence. Tout le monde semblait absorbé, comme dans un moment de recueillement, savourant les effets et les découvertes de cette écoute attentive et active.

Après qu'un nouveau train soit passé au loin, Noémie Behr, l'administratrice du Bureau des guides a testé le micro avec Nuno. En jouant sur l'effet de larsen, ils ont sonné la fin du recueillement. Puis Nuno a invité certains participants à venir parler. Une étudiante a expliqué que ses pensées avaient pris une place extrêmement importante dans son esprit, se superposant aux sons qu'elles avaient entendus tout au long de la marche. Noémie a avoué qu'il était difficile de se priver de communiquer alors que nous sommes passés devant des chiens qui avaient une forte envie d'interagir avec nous. Puis Ludmila Postel, membre de Locus Sonus et chargée de la coordination de l'événement, a exprimé combien cela avait été reposant pour elle, de pouvoir être seule, sans être seule, à l'écoute de l'environnement et de ses pensées. Une autre étudiante a noté combien nous avons été pris par les bruits de nos pas et combien nous sommes restés très disciplinés à marcher, articulés aux rythmes des uns et des autres. Enfin, une dernière a souligné combien son corps avait ressurgi dans ses différentes dimensions vibratoires, un corps qu'elle avait plutôt oublié au cours de l'ambulation avec Tim, puisque ses capteurs avaient mobilisé son attention vers l'environnement extérieur.

Alors que ces échanges commençaient à devenir plus dynamiques et spontanés, Antoine nous a invités à reprendre notre chemin. Un garde de la compagnie du Canal de Marseille venait d'arriver en voiture pour nous demander de quitter ces lieux interdits au public. Notre flânerie nous avait, sans que nous ne nous en rendions compte, réorientés vers un lieu où nos guides n'avaient pas prévu de

nous mener. Nous sommes donc sortis par une barrière qui, sans ce garde aurait été fermée. Puis nous avons poursuivi notre chemin pour rejoindre le tracé qui avait été fixé par Locus Sonus et le Bureau des guides. En longeant le grillage, j'ai remarqué un vieux panneau en béton datant certainement des années 50 ou 60. Il y était inscrit :

Canal de Marseille

Il est interdit sous peine de procès-verbal :

De circuler sur les berges, de se baigner, de pêcher, de jeter des ordures, de puiser de l'eau, de dégrader les ouvrages.

Arrêtés préfectoraux du 25 février 1856 et du 22 avril 1867

Espaces en mouvement

J'avais été profondément frappé par l'enchevêtrement de nos espaces sonores au cours de cette marche. La superposition des sons, les réverbérations, l'articulation de leurs fréquences, faisaient parfois émerger des dynamiques que j'avais du mal à cerner. Il s'agissait autant d'harmonies que de contrepoints, de multitudes de nœuds et surtout de dynamiques d'émergence que mon ignorance d'anthropologue en termes de mécanique acoustique m'empêchait d'identifier et de percevoir. Comme le souligne Salomé Voegelin (2018, 33), en portant mon attention sur les dynamiques vibratoires, j'avais pris la mesure de l'incapacité de toute mise à distance du monde que je tentais de percevoir et de cerner.

L'image donne l'impression d'une distance et d'une dissociation, d'être séparé comme des objets et des sujets muets, et d'être définis par la distance cette, qui coupe le lien à toute cause et masque la relation à toute conséquence. [...] En revanche, le son n'offre aucune distance et ne permet aucune point de vue éloigné. Au contraire, la simultanéité d'une écoute habitée crée les désillusions de possibilités plurielles, véritables variantes de la perception, qui sont les différentes tranches de ce monde qui ne peuvent être réduit à un seul réel actuel et singulier¹¹.

La seconde chose qui s'imposait à mon expérience est que si ces espaces avaient bien des volumes et des limites, ils n'étaient pas envisageables à travers l'aplat d'une cartographie. Leur dynamique était encore une fois trop complexe pour être figurée à travers des diagrammes, quelles qu'en soient leurs dimensions (Voegelin 2018). De même, plutôt que marquées par une stabilité, ces limites bien sensibles s'inscrivaient dans la fugacité et l'évanescence de ces flux en redéfinition constante. Enfin, ces limites n'étaient pas appréhensibles en termes de coupure ou de rupture comme nous l'amènent à faire les multiples métaphores visuelles convoquées le plus souvent par les sciences humaines et sociales pour parler des frontières. Nous évoluons et nous naviguons dans des espaces ondulatoires,

¹¹ Traduction de l'auteur.

où les transitions de rythme, les contrastes et les seuils étaient nos seuls repères. Les « milieux » que nous coproduisons, au sens où les définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari (Deleuze et Guattari 1980), n'étaient reconnaissables que lorsque nous passions de l'un à l'autre. Encore une fois, c'est cette dimension transitoire qui nous permettait de nous figurer l'ordre du monde et la position que nous y tenions (Massumi 2002).

Cette marche « silencieuse », ou plutôt cette écoute active, nous amenait ainsi à nous extraire de cette cosmologie où le monde est pensé comme un absolu, comme le container d'éléments appréhendés comme des blocs, séparés discrètement les uns des autres, circonscrits, stabilisés et surtout porteurs de propriétés définies. La marche initiée deux jours plus tôt par Locus Sonus et le Bureau des guides nous avait déjà amenés à déconstruire l'idée du Grand partage entre nature et culture, puis l'opposition entre marge et périphérie. Elle nous conduisait maintenant à expérimenter l'indivisibilité des flux vibratoires autour de nous, ainsi que l'intérieur et l'extérieur de nos corps, car nous ne pouvions pas faire autrement que de ressentir l'enchevêtrement des vibrations de nos souffles, de nos voix avec celles des bruits que faisaient retentir nos pas.

C'est d'ailleurs un jeu tout à fait intéressant sur l'articulation de différents espaces sonores que nous ont proposé au cours des trois jours de marche Sena Karahan, résidente du programme Locus Sonus, ainsi qu'Irena Pivka et Brane Zorman, de l'Institut Cona. Celle proposée par Irena et Brane eut lieu l'après-midi du second jour de la marche de la rentrée scolaire des étudiants. L'ambulation guidée qu'ils ont organisée avec Peter, nous a permis de faire la jonction entre le Datacenter, installé dans les anciens bâtiments de la TDF, et la Gare Aix-en-Provence TGV d'où nous étions censés repartir à la fin de ce premier périple. Elle fut proposée une seconde fois, le 8 octobre au matin, mais dans le sens inverse : de la Gare jusqu'au Datacenter.

J'évoquerai la première mise en place de cette ambulation, car c'est celle qui m'a le plus marqué et au cours de laquelle j'étais le plus concentré. A l'origine, cette marche augmentée avait été composée à partir d'une captation des sons autour de l'ancienne gare de Ljubljana pendant la période de confinement décrété par les autorités slovènes, suite à la première pandémie du COVID-19 : un moment où toute la vie publique était au point mort. L'installation originale que proposait Irena et Brane invitait à une promenade le long des voies ferrées de Ljubljana, à l'aide d'un lecteur audio et d'un casque. Elle conduisait les spectateurs à errer et écouter un espace performatif. Mêlant d'une part des compositions sonores à partir du silence des humains, des sons de la faune et de la flore et du seul bruit des quelques trains encore en circulation, et d'autre part une réflexion sur le monde, énoncée par une voix féminine. Les auteurs invitaient ainsi les marcheurs à s'interroger sur les possibles futurs de ce nœud ferroviaire.

J'ai également décidé d'insister sur cette marche plus que sur la seconde, car les nœuds audio, visio et topophoniques dans lesquels elle nous avait immergés (Thibaud 2015), avaient créé des processus d'inversions systématiques entre les paysages visuels et sonores, entre nos rythmes, nos modes d'existence et ceux des autres vivants que nous avons croisés, ainsi qu'entre les trajectoires du monde qu'évoquait cette composition poétique et les trajectoires du monde que nous traversions. Appareillés de nos propres smartphones, de nos écouteurs et du lien fournis par les artistes, ou pour ceux qui n'en avait pas, des dispositifs (smartphone + casques filaires) préparés par Cona, nous avons été invités à nous mettre en marche, en file indienne, derrière Peter Sinclair. Nous devions déclencher la composition sonore, non pas au même moment, mais au niveau du point où Peter avait entamé ses premiers pas et que Brane et Irena marquaient de leur présence. Ceci a permis de synchroniser notre progression avec les paysages qui se déployaient devant nous.

Calés sur le rythme de Peter et suivant scrupuleusement son parcours, nous avons d'abord été immergés dans le son des trains en circulation dans une gare que nous ne pouvions voir, et ceci, à mesure que nous quittions la pinède du Datacenter pour traverser lentement l'espace de *cruising* qui s'était développé juste à côté. Nous pouvions voir des hommes dans leurs voitures, téléphone à la main, d'autres se déplaçant à la recherche d'un éventuel partenaire. Certains étaient d'ailleurs bien surpris de voir surgir ainsi de la pinède cette longue file indienne dans ce lieu reculé, réinvesti comme un espace de liberté, parce que loin des regards du monde.

Une douce voix féminine, dont certaines phrases étaient mises en boucle, expliquait que nous marchions le long des rails de chemin de fer. La prosodie, son rythme et la beauté du texte, articulés aux sons des trains et des vibrations de plus en plus électroniques renforçaient sa dimension poétique. Les inversions que mettaient en œuvre les nœuds audio, visio et topophoniques (Thibaud 2015) qui se formaient au fur et à mesure de cette marche, sur un rythme posé et calé sur celui de cette voix, ouvraient sur une expérience de dissonance radicale entre ce que nous entendions et l'univers que nous traversions. Pourtant, plutôt que de me désorienter, ce processus avait comme accentué mes capacités visuelles et proprioceptives. Je notais alors chaque détritus qui jonchait les fossés, les sous-bois, les herbes et qui donnait de plus en plus à ce paysage l'aspect d'une décharge sauvage. Encore une fois, loin de traverser la « nature », nous naviguions à travers les traces et les rebus d'un espace façonné par les humains.

Les sons des trains avaient disparu pour laisser la place à des bruits de pas sur des graviers, avec ici et là des sons de code de morse, de saturation, mais aussi des vivants : des oiseaux, des insectes et des batraciens que l'on entendait avec de plus en plus d'acuité. Quelques minutes plus tard nous avons même pu nous laisser porter par le bruit des vagues, s'échouant sur le sable. Cela faisait une dizaine

de minutes que nous progressions entre le Datacenter et notre but. Eloignés du lieu de *cruising*, il n'y avait plus aucun être humain dans les environs en dehors de la longue file de marcheurs équipés de leurs appareils. Sa progression, son rythme, les compositions qui retentissaient dans nos oreilles, avaient un caractère hypnotique. Curieusement, plus le bruit des oiseaux s'amplifiait, plus la voix de cette femme évoquait la possibilité d'une transformation future des espaces que nous traversions : un retour de la faune, un retour des plantes, et ceci alors même que nous nous rapprochions de la Gare TGV. Curieusement, je m'interrogeais pour la première fois sur la durée de vie d'un tel bâtiment. Aussi monumental soit-elle, la gare posée au cœur du plateau de l'Arbois, ce nœud ferroviaire stratégique était peut-être aussi éphémère que le camp militaire de l'armée américaine, dont nous avons traversé le site la veille. Installé pendant la seconde guerre mondiale, tout aussi stratégique, car il s'agissait d'une base accueillant plus de 100 000 Marines, puis une partie de forces américaines stationnées en Europe après ce conflit, il n'en restait presque plus rien 70 ans plus tard, juste quelques traces dans la végétation, difficiles à identifier pour un promeneur non averti.

C'est aussi pris dans ce rythme, dans ces réflexions sur l'évanescence et la fugacité de nos actions et de nos constructions, que cette voix et cette marche hypnotiques nous ont conduits progressivement dans l'enceinte de la Gare. Là, le contraste entre mon état de flânerie, le rythme de mon pas et l'état de contemplation dans lequel je m'étais confortablement installé, étaient devenus presque insoutenables une fois confronté avec celui de la rapidité, la précipitation, l'impatience, le stress des chauffeurs qui étaient venus récupérer un de leur proche, des voyageurs qui attendaient un taxi, fumaient trop rapidement une cigarette, engloutissaient à la hâte leur café, ou courait pour embarquer vers une autre destination. Cette dissonance faisait remonter ma mémoire proprioceptive, et me révélait la manière d'être si spécifique que je déployais d'habitude en ces lieux que j'avais traversés avec la même frénésie tant de fois en revenant ou en partant en voyage.

Enfin, nous avons gravi les escaliers du hall des arrivées, pour aller nous asseoir sur les transats en bois qui meublaient la terrasse de l'édifice. Et c'est face au paysage du plateau de l'Arbois, que nous avons parcouru à travers ses sentes, ses chemins, et ses routes départementales délaissées, ses forêts, ses clairières, les rives du canal du Marseille, celles de l'Etang de Berre et du bassin du Réaltor, que nous achevions cette marche des deux premiers jours. Pour la première fois depuis que je m'étais installé dans cette région, il y a 18 ans, je prenais le temps et le plaisir de contempler ce paysage que surplombait la gare.

Deux jours plus tard, Sena Karahan nous a également offert une marche augmentée d'une vingtaine de minutes, transposant une captation audio prise à Aix-en-Provence qui mêlait à la fois des bruits de rue, de café et se finalisait par une discussion entre des étudiantes de l'Ecole supérieure d'art d'Aix-

en-Provence. Elles y exprimaient leurs expériences des différentes de marches sonores qu'elles avaient effectuées pendant les deux jours précédents, et celles auxquelles elles s'étaient prêtées avec Sena dans le cadre du workshop qu'elle avait organisé la veille. Le dispositif était similaire, nous avons téléchargé un lien URL et nous avons lancé la piste préenregistrée pour suivre Sena, des rives du bassin du Réaltor, aux abords du quartier de l'Eclair, non loin du village de Calas. Là aussi se produisit une sorte d'inversion dans les nœuds audio, visio et topo-phoniques dans lesquels nous étions baignés. Alors que notre marche avait commencé le long des rives du bassin de délimonage du Réaltor, pour s'engager sur une sente parfois boueuse entre des bosquets de roseaux, nous entendions des gens parler à une terrasse de café, les cafetiers ouvrir et fermer les tiroirs du bar, des scooters passant dans la rue, un camion poubelle, des voitures. Le décalage était tel que j'écoutais ce fond sonore un peu comme une musique, calme, presque concentré. Le rythme tranquille de la marche me berçait également, puis le son s'est estompé quand nous avons débouché sur une route. Nous avons alors vu trois étudiantes déplacer deux bacs à ordures sur roulettes, comme dans une danse. Puis le son a repris, d'abord pour faire place au son d'une rue beaucoup plus calme, avec des interventions en plusieurs langues. A ce moment, la fille indienne a gravi un pont pour traverser une route, pour redescendre ensuite dans ce quartier péri-urbain de l'Eclair. Là s'est amorcée la discussion entre trois ou quatre étudiantes.

Ces discussions fragmentaires témoignaient des différentes manières dont les marches sonores les avaient interpellées, troublées, rendues confuses dans leur rapport au monde. Elles soulignaient aussi comment les différentes sources sonores s'enchevêtraient et rendaient difficile les distinctions et les découpages que nous opérons en nous appuyant sur la vision et nos épistémès. Elles évoquaient aussi de manière tout à fait intéressante comment les cultures visuelles et les liens que nous organisons entre nos dispositifs sensoriels, sonores et visuels, n'étaient pas tout à fait les mêmes en Europe et en Asie. Car ces hiérarchies entre les sens peuvent être très différentes d'un univers culturel à l'autre. Une étudiante était chinoise, les autres non. Si elles avaient bien participé à construire une situation collective, au cours de laquelle elles avaient interagi les unes avec les autres, elles n'avaient pas vécu les mêmes expériences. Elles avaient fait communauté à travers leurs différences. Les discussions à propos des deux marches que nous avaient offertes Irena et Brane en allant et en partant de la gare, les 6 et 8 octobre avaient également montré combien elles avaient été vécues de manière très différente par les uns et par les autres. Elles nous avaient tous inscrits dans la même trajectoire pour un temps, tout en ouvrant sur une multitude d'expériences, de vécus et de réactions.

Et ce sont d'ailleurs ces réactions extrêmement riches et différentes qui ont été mises en commun et discutées le 8 octobre au cours de la pause de midi, dans la petite clairière où nous avons fait le

nique avec les étudiants deux jours plus tôt. Elles sont d'ailleurs entrées en résonance directe avec la présentation qu'a faite Elena Biserna de son ouvrage *Walking from Scores*, publié cette année aux presses du réel, à Dijon. Elle y propose une anthologie inédite de partitions verbales et graphiques à utiliser en marchant, depuis Fluxus jusqu'aux œuvres critiques d'artistes actuels, en passant par la tradition des musiques expérimentales et la performance. Pour reprendre les termes de Marie Baltazar et Laurent Legrain, ce livre rappelle combien l'écoute ne relève pas de l'adoption d'une autre perspective sur le monde, mais d'une « autre ligne conduite » (Baltazar et Legrain 2020).

Consubstantialité mais singularité

Enfin, un dernier type d'intervention artistique in situ a été mis en place pendant ces trois jours de marche : celle de l'artiste finlandaise Hanna Tuulki et celle de Ida Hirsensfelder, du collectif Cona. Les deux avaient choisi de performer sur les rives du bassin du Réaltor. Outre le fait qu'elles se soient déroulées sur les mêmes lieux, leurs interventions m'ont semblé adresser le même questionnement que les oiseaux qui avaient élu domicile permanent ou temporairement sur les eaux de cet ancien bassin de délimonage, c'est-à-dire, la manière dont nos actions, nos modes d'existence mobilisent constamment des éléments que nous partageons ou détournons différemment parfois de manière simultanée. Ce qui nous distingue n'est donc pas ce qui nous compose, mais la manière dont nous mettons ces éléments en mouvements. Comme le dit si bien Tim Morton, nous sommes tous composés d'éléments qui ne nous appartiennent pas, ce qui nous singularise, ce sont leurs mises en forme (Morton 2010).

Le Réaltor avait été construit au 19^{ème} siècle comme un bassin de rétention, permettant de soustraire une partie des limons de la Durance, avant que les eaux ne soient redirigées à nouveau vers le canal d'acheminement vers Marseille. Cependant, depuis que les eaux de ce canal étaient puisées directement dans les canaux artificiels de la compagnie EDF, elles n'avaient plus besoin d'être délimonées. Mais ce bassin n'avait pas été fermé et sous la pression de différentes associations et d'acteurs institutionnels de la région il avait été sauvegardé. Ces derniers avaient fait valoir qu'il était devenu un lieu de vie et de transit indispensable pour un ensemble d'oiseaux ; ceux de la région, mais aussi ceux qui effectuaient leurs migrations saisonnières depuis et vers des régions plus lointaines. La création de ce bassin avait été en quelque sorte détournée par les oiseaux. Une infrastructure humaine, délaissée avait été réinvestie pour être requalifiée en une immense gare de triage, juste à côté de la Gare Aix-en-Provence TGV, mais cette fois, par d'autres vivants. Pour reprendre le terme de Anna Tzing, le bassin avait généré un effet féral¹² : les infrastructures

¹² Sur ce point voir l'Atlas Feral <https://www.feralatlas.org/>

humaines avaient été détournées par ces oiseaux afin de faciliter leur propre circulation et redéployer leurs modes d'habiter.

Hanna et Ida se sont jouées de ces détournements et de ces communications inter-espèces ou des consubstantialités qui se développent, sans que nous le remarquions, entre nos espaces de vie et ceux des autres vivants. Hanna l'a fait à deux reprises, une première fois le 6 octobre après midi, pour les étudiants et le personnel de l'École d'art et une seconde fois le 8 octobre, pour le grand public. Elle s'est lancée dans des improvisations vocales avec les différents oiseaux qui étaient posés sur le bassin. Debout sur un éperon, elle a commencé ses vocalises en se tournant vers la forêt et les marnes que formaient la falaise non loin de la rive. Elle a ainsi exploré l'acoustique de cet espace avec des cris puissants qui prenait des formes de « *chirp*¹³ », sorte de glissando qui permet aux animaux qui se servent de l'écholocation pour mieux percevoir l'espace à travers la qualité des réflexions des ondes. Elle l'a donc éprouvé pour mieux s'y positionner. Puis, se déplaçant légèrement, elle s'est tournée vers le lac artificiel et a improvisé un chant avec les oiseaux. En écoutant, je me demandais comment ces derniers pouvaient bien percevoir cette situation. Mon ignorance me rendait d'ailleurs bien incapable de saisir une quelconque différence dans leurs réactions, tout comme de distinguer, d'ailleurs, les différentes espèces auxquelles ils appartenaient. Quoi qu'il en soit, comme pour saluer la fin de l'improvisation du 6 octobre après midi, une nuée d'oiseaux s'est envolée à la fin de la performance, saluée ensuite par les applaudissements du public.

Ida nous a proposé un autre dispositif. Elle s'est installée en contrebas d'un amphithéâtre naturel que formait un morceau de falaise face au plan d'eau. Elle était en contrebas, nous, nous étions assis, un peu en retrait, autour d'elle, comme dans un théâtre. Armée d'un micro canon, braqué sur le lac artificiel, et d'un ordinateur, elle a composé une pièce sonore en jouant à la fois sur la captation du son des oiseaux, sa retransmission et sa réverbération vers les flancs de la falaise, où nous étions assis et son retour sur le lac. Nous, mais aussi les oiseaux qui étaient là, étions pris comme dans une boucle cybernétique, au sein de laquelle nous co-produisons un ensemble d'espaces d'intelligibilité. Ida a également joué sur les fréquences des ondes sonores, puisqu'elle a lu un texte qui s'est presque confondu avec sa composition. Je n'ai d'ailleurs pas pu en comprendre le sens ce jour-là. Il m'a fallu lui demander après coup de me l'envoyer. Le texte est de Salomé Voegelin, extrait de son ouvrage publié en 2018, page 75. Voici ce qu'il dit :

Une géographie du son n'a pas de cartes ; elle ne produit pas de cartographie. C'est une géographie des rencontres, des manques, des hasards et des événements : des trajectoires et des configurations invisibles entre les populations et les choses, qui se déploient dans la dimension de l'actuel tout en formant sans forme les dimensions de sa possibilité, et qui accomplissent secrètement les territoires impossibles d'un poète sur la mer nocturne - sur

¹³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Chirp>

l'océan dans l'obscurité, il entend les rythmes et les textures qui constituent la matière et le contenu d'un terrain invisible qui ne laisse aucune trace et ne détient aucune certitude au-delà de son expérience sur le corps en tant que matière parmi les choses. Ces textures et ces rythmes ne peuvent être mesurés et dessinés sur une surface plane pour en faire des cartes ou une partition. Ils ne peuvent être rendus visibles mais détiennent une connaissance du monde qui réside dans sa contingence invisible : dans sa capacité en tant que lieu espace-temps à ne pas renvoyer à la dialectique - l'opposition entre le temps et l'espace, dont le but et l'idéologie meublent le visible et produisent son parti pris pour la division, le contrôle et la définition - mais à réaliser son indivisibilité dans le mouvement volumineux d'une terre aqueuse. Ainsi, nous devons entrer dans ses ondulations, sentir nos corps exécuter la géographie des vagues, le volume de l'eau et les connexions fragiles entre tout ce qui se déplace dans son étendue sombre.

A travers sa composition, Ida ouvrait une expérience esthétique permettant d'éprouver la manière dont des fréquences peuvent s'articuler pour s'annuler ou au contraire être amplifiées. Sa performance faisait ainsi écho à l'un des textes des fanzines qui avait été distribué par l'Ecole d'art et le Bureau des guides au premier jour de notre marche. Il avait été choisi par Antoine. Il était intitulé « *Ecologie acoustique* », notre guide nous y rappelait qu'à travers leurs activités quotidiennes, les humains ont réorganisé les espaces sonores et de vie de certains autres vivants. Il citait l'écologue Berny Krause qui avait montré que plusieurs espèces d'animaux avaient été contraintes de réadapter leurs modes et leurs lieux de vie pour s'insérer dans des niches polyphoniques au sein desquelles leurs fréquences de communications n'étaient plus brouillées par les nôtres (Pijanowski et al. 2011). Inversement, de nombreuses espèces animales, et notamment celles qui s'étaient habituées aux espaces urbains, et avaient associé certains sons produits par nos sociétés comme des indices vibratoires familiers, réconfortants et surtout, synonymes de survie. Elles avaient ouvert sur des formes de co-évolution. C'est ce que les renards qui s'étaient installés et avaient prospéré à Londres devaient certainement vivre et que l'artiste Charlie Fox avait suivi dans les rues de la capitale britannique pendant le premier confinement du printemps 2020 avec d'autres artistes du projet Acoustic Commons.

En somme, ces dernières propositions autour du Réaltor nous avaient offert d'intéressantes pistes pour évoquer la variété des relations qui organisaient les communs que nous partagions entre humains, mais aussi entre humains et autres vivants. Ces relations pouvaient s'appuyer sur différentes formes de correspondances, impliquant des modes de communications plus ou moins conventionnés ainsi que des formes de communications inter-espèces. Elles impliquaient aussi des formes de co-évolution. L'effet féral du bassin de délimonage transformé en « gare de triage » pour oiseaux migrateurs montrait que certaines infrastructures humaines avaient été détournées de leurs usages originaires pour servir au développement d'autres espèces. Inversement, le jeu sur les fréquences opéré par Ida rappelait tristement comment certains animaux avaient dû fuir leur niche pour en occuper d'autres. Cependant, les deux interventions d'Ida et de Hanna avaient aussi montré

que les tentatives de communication inter-espèces, les connexions ente nos espaces de vie et nos trajectoires ouvraient sur bien d'autres devenirs et bien d'autres possibles que ceux bornés et définis pas les grands récits de nos sociétés contemporaines. D'ailleurs, les interventions, les performances et les installations des artistes et de certains chercheurs ont particulièrement abordé cette question.

II- MOUVOIR PAR L'ECOUTE

En mettant à l'épreuve différentes architectures d'écoute, au cours de la marche ou sur le site de l'Ecole d'art d'Aix en Provence et ses environs, ainsi qu'en proposant des compositions en temps réel fondées sur des sources sonores aléatoires, les installations et les interventions des artistes, nous ont offert d'autres types de déplacements. Il ne s'agissait plus de se mouvoir d'un site à un autre, ni de mieux discerner les éléments du paysage en écoutant nos guides, mais de changer de conditions spatiales et sensorielles pour naviguer autrement dans des communs acoustiques.

En effet, le recours au streaming audio en direct émanant d'un réseau étendu de micro-ouverts a permettait une nouvelle fois à Acoustic Commons de co-créeer des projets d'art public et d'établir des ponts entre différents lieux pour mettre en relation des communautés isolées. L'écoute commune des univers sonores d'Europe, du Japon et d'autres lieux ne nous plongeait pas seulement dans des flux environnementaux - d'air, d'eau ou d'organismes migrants - traversant les frontières, mais ouvrait aussi sur un redéploiement des espaces et de nos modes de circulations.

Faire auditorium

La plupart des propositions artistiques ont rompu avec la spatialisation scénique classique et la division des rôles entre compositeurs et auditeurs. Pensées in situ, elles ont exploité l'acoustique du lieu comme principe génératif sonore et musical. Elles se sont donc efforcées d'excéder le dispositif classique de l'auditorium (Jérôme Joy 2015, 37).

L'exploration de ces espaces de mise à l'écoute s'est d'abord concentrée sur la matière vibratoire. Le 5 octobre, en marge de la technopole de l'Arbois, ce cluster de jeunes start-ups situé à la lisière d'une forêt, déployé sur l'ancien site d'un Sanatorium construit pendant l'entre-deux guerres, Nuno Da Luz nous a proposé un *Rite de dispersion des meutes*. Cette performance constituait en un chant collectif fondé sur une partition précisant la manière dont chacun pouvait s'appropriier et vocaliser, avec le ton, la gamme et l'intensité de son choix, des mots du poète japonais du 17^{ème} siècle, Naitô Jôsô, et de l'écrivain américain contemporain Ben Marcus. A chaque ligne, les participants étaient invités à se déplacer, puis à changer de ton pour vocaliser la seconde ligne et ainsi de suite. Se prêtant au jeu, les étudiants, les enseignants de l'Ecole et les artistes qui avaient été invités se sont mis à chanter, faisant ainsi émerger un espace vibratoire en mouvement.

Equipé de mon Zoom H5 et de mon casque, je me déplaçais à travers les vibrations de plus en plus dynamiques et envoûtantes de la meute de chanteurs. Si la plupart respectaient scrupuleusement les recommandations de Nuno, quelques-uns avaient improvisé leurs propres détournements. Un petit

groupe d'étudiants avait choisi, tout en respectant les principes de la partition, de remplacer le texte fourni par l'artiste, par les mots tirés de la page des horaires des bus assurant la navette entre Aix-en-Provence et Marseille. Plus loin, un groupe d'enseignants de l'Ecole, plus zélés, tentaient quant à eux de créer des harmonies entre leurs vocalises.

Quelques soient les orientations, et le niveau d'implication des uns et des autres, Nuno avait bel et bien réussi à faire émerger un espace vibratoire commun ; pris dans ce champ, configuré par des voix et des interprétations dissonantes et déphasées, nous étions entrés dans une autre forme d'intercorporité tout en conservant nos différences et nos distances. Par ailleurs, à travers nos mouvements respectifs, nous reconfigurons constamment les formes de cette auditorium relationnel, au sein duquel l'intérieur et l'extérieur de nos corps n'était plus perceptible.

L'exploration des formes et des matières vibratoires des auditoriums a été également effectuée à travers l'installation de Public Works, un groupe d'architectes, designers et artistes commissionnés par SoundCamp. *Pitch* était un espace d'écoute collective monté dans les jardins de l'Ecole supérieure d'art d'Aix-en-Provence en collaboration avec Michael Speers, Art Assassins, Bizzie Bodies et des étudiants. Cette structure, faite de bois et de tissus, sur laquelle étaient branchés des transducteurs était la troisième matérialisation de ce projet au long cours qui avait débuté à la veille de la première pandémie du COVID et qui avait déjà pris plusieurs formes¹⁴.

La singularité de cet auditorium était sa perméabilité. Il ne s'agissait pas d'isoler les participants pour les soumettre à un flux sonore choisi, mais au contraire de jouer sur la capacité de la matière (bois, tissus blancs, tissus imprimés, etc.) à façonner un espace vibratoire articulant plusieurs sources : celles des sons des micros-ouvert situés dans plusieurs lieux en Europe et retransmis par des transducteurs appliqués sur les toiles tendues au niveau de la tête des participants ; les sons de l'environnement immédiat ; et, enfin, ceux générés par les mouvements et les discussions des personnes qui venaient s'asseoir dans cette « tente » pour participer différemment à cette expérience d'écoute collective.

Le premier soir où je m'y suis installé, j'y ai trouvé une dizaine de personnes. Désirant enregistrer la conversation que je voulais entretenir avec Ida Hirsensfelder à propos de son intervention de la journée, j'avais placé mon Zoom H5 au milieu de l'espace. Le résultat de l'enregistrement fut déroutant mais tout à fait intéressant. L'absence de sélections opérées par le micro stéréo, provoquait un enchevêtrement de conversations inintelligibles. Je ne m'entendais même plus, pas plus que je n'étais capable de percevoir les explications si précieuses d'Ida. Par contre, l'articulation des tons, des prosodies et des accents des membres de l'assistance, qui partageaient quelques verres

¹⁴ Pour plus de détails voir <https://www.angharad-davies.com/PITCH-Aix-public-works>

de vins bien mérités en cette fin de journée bien chargée, les chants des criquets, des aboiements des chiens, des bruits de véhicules retransmis par les transducteurs liés aux micros ouverts, ainsi que les sons émis par l'installation de Tim Shaw (voir ci-dessous) située dans une pièce de la Villa à une quinzaine de mètres, produisaient un paysage sonore calme et apaisant.

L'écoute que j'effectuais ainsi quelques jours plus tard ne me permettait pas de discerner le sens des phrases, mais me permettait en revanche d'apprécier les formes et les volumes que produisaient ces enchevêtrements sonores dans le dispositif acoustique du *Pitch*. En l'écoutant a posteriori, ce paysage sonore me semblait si différent de celui que j'avais perçu, focalisé que j'étais sur une ou deux conversations, le sens des mots et la gestuelle corporelle de mes interlocuteurs. Pourtant, c'est bien ce commun vibratoire qui avait organisé les conditions de possibilité de mes échanges et de ma capacité d'écoute de mes voisines et voisins.

Comme Ester Buck et Angharad Davies l'avaient si bien souligné lors de leur intervention le 9 octobre dans l'auditorium du Petit Duc, juste à côté de l'Ecole, *Pitch* tout autant que l'expérimentation proposée par Nuno, permettait d'éprouver, combien l'écoute était une condition spatiale. Cette condition spatiale ne devait pas être pensée uniquement dans ses dimensions topographiques ou topologiques, mais également à travers ses circulations vibratoires.

Les propositions d'Ester Salmona et de Ludmila Postel ont poussé cette logique jusqu'au bout en proposant respectivement une intervention analogique et une autre analogico-numérique. Intitulée *Thalweg*, la proposition d'Ester expérimentait une cartographie sonore d'écoute à l'échelle 1/1 au cours des deux premiers jours de marche les 5 et 6 octobre. Elle fut « reconstituée » au cours d'un workshop organisé avec des étudiants volontaires le 7 octobre, « retransmise » le 8 octobre sous forme vocale et vibratoire, dans l'amphithéâtre de l'Ecole supérieure d'art d'Aix-en-Provence.

Durant la marche, quatre étudiants s'étaient portés volontaire pour "prendre en charge" un ou plusieurs stream (ceux provenant des streambox mobiles comprises). Il s'agissait de l'écouter tout en restant attentif à son articulation dans l'environnement. Ils devaient naviguer entre ces sources, se laisser guider par elles dans leurs déplacements, et éventuellement prendre des notes, écrites, dessinées ou sonores, voire même récolter des objets (feuilles, cailloux, morceaux de bois, etc.).

L'intérêt du rendu fait au public le 8 octobre, n'est pas tant d'avoir « reconstitué » ou « représenté » des univers sonores, mais d'avoir proposé un enchantement de l'amphithéâtre de l'Ecole pour un moment éphémère, inspiré des expériences vibratoires vécues au cours des deux premiers jours de marche et reconstruites (donc transformées) au cours du workshop du 7 octobre. Après nous avoir invité à nous installer et à fermer les yeux, la performance d'Ester et des étudiants a commencé. Soucieux de saisir ce qui se passait précisément, j'ai un peu triché, j'ai fermé les yeux pour les rouvrir

régulièrement afin d'écouter mais aussi d'observer les mouvements des artistes et comprendre comment ils produisaient les sons qui retentissaient dans l'amphithéâtre. Ester m'avait donné l'autorisation d'enregistrer avec mon zoom H5. Avec le groupe d'étudiants, ils se sont mis en mouvement, tournant se déplaçant à travers l'amphithéâtre et mettant en vibration les murs, le sol, les chaises, les bancs, tout en jouant avec leur respiration, des sifflements et des vocalises. Ils ont ainsi transformé l'auditorium en instrument de musique pour faire ressurgir dans nos corps la garrigue et les chemins du plateau de l'Arbois, ainsi que les sons que nous y avons écoutés et que nous avons senti vibrer en nous pendant la marche. Si l'auditorium était devenu un instrument, nos corps avaient par contre été transformés en autant d'auditoriums singuliers. Les artistes ne reconstituaient rien, ils jouaient sur des évocations d'indices, que les habitudes que nous avons développées au cours de la marche ont interprété comme autant de signes de ce que nous avons entendu, vu et vécu à travers nos déplacements. Ester et ses étudiants avait instauré avec nous une forme de communication infrasymbolique¹⁵.

Après avoir compris le dispositif, j'ai fini par fermer les yeux pour imaginer, appréhender les sons comme autant d'indices qui me ramenaient quelques jours en arrière. J'entendais les oiseaux, les bruits du vent dans les feuilles, je visualisais à nouveau les ruisseaux et les drains que nous avons longés tout au long de ces deux jours de marche. Ma mémoire proprioceptive, visuelle et auditive était devenue la caisse de résonances et l'amplificateur de cet instrument multiple qui me plongeait dans une expérience esthétique si poétique. L'intensité des applaudissements du public et les félicitations adressées aux étudiants et à Ester confirmaient que je n'avais pas été le seul à être emporté aussi loin par l'enchantement de l'amphithéâtre.

Ludmila Postel nous a proposé une autre forme d'inversion en s'appuyant sur *New Atlantis* un projet à multiples facettes dirigé par Locus Sonus - pédagogique, technique et artistique - axé sur l'écoute en ligne et la création sonore. L'un des principaux objets du projet est le développement d'univers virtuels, en ligne et multijoueur, dédiés à l'expérimentation et à la création sonore. A travers cette plateforme les participants ont eu la possibilité d'explorer la relation entre le son, l'image 3D et l'interactivité. Originellement destinée aux artistes sonores, musiciens, chercheurs et étudiants, l'objectif est de l'ouvrir à des publics de non spécialistes. Conçue pour la soutenance de thèse de Ludmila Postel, l'installation proposée au cours de cet événement proposait une balade virtuelle à travers des flux sonores du monde entier.

C'est donc en jouant sur couplage entre notre système sensoriel et l'interface de *New Atlantis* que nous avons eu la possibilité de naviguer à travers un monde de flux numérisés et respatialisés. En

¹⁵ Sur les différents modes de représentations et de communications symboliques et infrasymboliques voir Eduardo Kohn (Kohn 2017).

effet, en termes d'enaction (Varela, Thompson, et Rosch 2017), c'est-à-dire de couplage entre notre système sensoriel et moteur avec l'environnement, l'interface de *New Atlantis* n'amenait aucun mouvement ou déplacement physique de notre part dans le monde analogique, si ce ne sont les mouvements que nous effectuions avec la manette destinée habituellement aux consoles de jeu vidéo. En revanche, en raccordant notre système sensoriel (essentiellement l'écoute et la vue) et moteur de notre main à l'installation, nous pouvions évoluer dans un espace sonore en 3D, déjà composé, mais que nous pouvions enrichir de nos propres compositions. Comme la plateforme était multi-joueurs, nous pouvions également interagir et nous connecter aux autres personnes qui naviguaient simultanément dans cet univers numérique et sonore en 3D. Elle ouvrait sur des formes de compositions collaboratives.

Ainsi, nos perceptions du mouvement et de l'espace vibratoire n'étaient pas seulement liées aux modifications de nos cadres de référence sensoriels, mais aussi à nos changements d'état, c'est-à-dire de (re)connexion constante avec les différents éléments constituant ce réseau télématique. Nous expérimentions de manière renouvelée, à travers cet espace numérique le concept de « pratique spatiale » d'Henri Lefebvre (Lefebvre 2000). Car les liens qui changeaient nos incorporités et par extension, les expériences phénoménologiques que nous faisons à travers *New Atlantis*, étaient ce qui nous faisait nous déplacer.

Pendant la période des confinements liés au COVID (2020-2021), Ludmila et son collectif *La Pulpe* avaient largement expérimenté ce dispositif pour développer et explorer des formes de compositions, de déplacements et de mise en relations à distance à travers ces étreintes télématiques. L'une de ces expériences avait été conduite à la Friche entrepôt de Bourges du 15 au 22 novembre 2023. En s'appuyant également sur l'application Locus Cast¹⁶, elle avait invité une partie du public et des artistes à se lancer dans une improvisation collective en chantant à travers leurs smartphones tout en écoutant l'écho de leur voix retransmise à travers un léger décalage dans l'espace de *New Atlantis*. Elle avait non seulement provoqué un ensemble de boucles, mais aussi un enchevêtrement complexe entre auditeurs et compositeurs, puisque que les chanteurs pouvaient à la fois écouter et improviser avec leurs propres voix. L'acoustique de cet auditorium était ici à la fois produite par la spatialisation du son en 3D, mais également par les délais de retransmission du dispositif numérique.

La présentation des recherches artistiques qu'avaient menées Grégoire Lauvin, le 9 octobre dans l'amphithéâtre du Petit duc, juste après Ludmila avait adressé des questions similaires sur les effets des formes et les modes de fonctionnement analogiques et numériques des nouveaux auditoriums.

¹⁶ <https://play.google.com/store/apps/details?id=org.locusonus.locuscast&hl=fr&gl=US> consulté le 05 décembre 2022.

Depuis 2006, il s'était efforcé de travailler sur des créations oscillantes entre high-tech et low-tech, analogiques et numériques, pour concevoir des dispositifs poétiques où les effets de la machine s'articulaient avec les éléments vivants, les plantes ou les visiteurs, pour donner à voir ou à entendre les processus invisibles qui se déployaient au cœur des circuits et de la matérialité des lieux et des mécaniques relationnelles (Lauvin 2018)

Enfin, à travers son installation *Nearly Present*, installée au niveau du portail séparant l'École d'art du Pavillon Vendôme, Julian Weaver s'est concentré sur la matière, la substance et la détection dans les imaginaires et les fictions scientifiques et historiques. L'eau est une composante régulière de sa pratique qui va de l'acoustique des bulles et des économies extractives des algues à la cartographie des isotopes d'hydrogène dans la fusion nucléaire. *Nearly Present* présentait une installation de diffusion en continu multicanal des flux des micros ouverts de Locus Stream dans laquelle les haut-parleurs étaient enfermés dans des boîtiers Wardian; un méta matériau du XIXe siècle développé pour faciliter le transport des plantes vivantes à travers la planète dans des environnements fermés. En établissant des parallèles entre les transports historiques et contemporains de matériaux dans les microclimats et en y prêtant attention, *Nearly Present* venait interroger le rôle que jouaient l'exotisation, la banalisation et l'idée d'envahissement dans la transmission et l'écoute à distance.

Connexions partielles

Cependant, les processus de communions qu'offraient ces différentes installations, ne tiraient pas leur puissance de l'intensité et de la force des liens ou de la transparence des modes de communication sur lesquelles elles s'appuyaient. Leur pouvoir dérivait davantage de la nature « partielle » des connexions qui s'établissaient entre les humains, les sons et les images ; mais aussi du fait que les modes de communication relevaient plus de formes de « correspondance », que d'interactions ou d'échanges.

Marylin Strathern (Strathern 2005) rappelle que nos relations avec les personnes de notre entourage sont toujours partielles. Nous ne sommes jamais en lien avec leur totalité, mais simplement avec certaines de leurs manières d'être. Celles-ci sont d'ailleurs souvent façonnées par la relation elle-même. On ne connaît jamais complètement l'autre. Ces connexions sont ensuite partielles parce que chaque personne est impliquée dans des trajectoires incommensurables : c'est-à-dire des histoires, des cheminements et des temporalités singulières. Bien que cela soit une évidence, on y prête rarement attention et on ne prend rarement en considération leurs effets.

A travers le concept de correspondance, l'anthropologue Tim Ingold (Ingold 2017) fait référence aux manières dont les personnes prêtent attention à, et composent avec, leur environnement pour mieux vivre avec lui. La métaphore épistolaire prend en compte le caractère décalé et discontinu des

relations dans le temps. À la différence de l'immédiateté des courriels, une réponse à une lettre tarde toujours à revenir, ouvrant ainsi sur une période d'incertitude. Ce concept permet de mieux prendre en compte la non immédiateté et la non réciprocité de certaines relations. D'abord, parce que quand une personne correspond avec une autre, cette seconde ne réagit pas immédiatement, ni systématiquement ; de même que la première n'est pas toujours en mesure de comprendre sa réponse. Enfin, la métaphore épistolaire évoque aussi la communication en l'absence et dans la méconnaissance de l'autre.

Les concepts de correspondance et de connexions partielles permettent d'envisager les modes de relations et de communication entre les différents participants d'Acoustic Commons avec plus de nuances et de complexité qu'un questionnement qui se serait appuyé sur un mode binaire et normatif ; un questionnement qui aurait opposé d'un côté, l'idée d'une mise en relation, et de l'autre, l'absence ou le malentendu. Car pour faire du commun, il faut à la fois des connexions et des déphasages, des formes de compréhensions et de nombreuses incertitudes. Contrairement à ce que l'on croit communément, les incertitudes, les malentendus et le doute jouent souvent un rôle fondamental dans la construction des liens, de l'intérêt et du partage avec les autres. C'est effectivement grâce à ces incompréhensions structurelles, que des trajectoires autonomes, disjointes, divergentes peuvent se connecter dans la différence et développer des formes de curiosité, d'attraction, voire d'attachement les unes pour les autres.

Le 9 octobre 2022, Glenn Boulder a mobilisé *Pitch* pour inviter des artistes ukrainiens à participer à l'événement. Il s'est appuyé sur les Stream-box mobiles qui avaient été créées en septembre 2022 dans le cadre d'un laboratoire de recherche artistique d'une semaine sur les expériences de la guerre avec des artistes anglais et cinq artistes de différentes régions de l'Ukraine : Ivan Skoryna, Kseniia Shcherbakova, Viktor Konstantinov, Kseniia Yanus, and Maxym Ivanov. Dans ce projet, les artistes avaient exploré avec leurs homologues britanniques la manière dont leurs univers sonores et leur perception des sons quotidiens avaient été radicalement transformés et reconfigurés par l'invasion russe.

Les retransmissions organisées par Glenn n'avaient été accompagnées d'aucune discussion, ni de communication directe avec les artistes ukrainiens. Les sons de cette guerre si peu éloignée de nous s'étaient mêlés aux sons produits par les participants et les artistes associés à l'événement, sans provoquer de perturbation notable. Et pour cause, ces sons étaient ceux de vies quotidiennes, bouleversées, mais n'ayant aucune sonorité spectaculaire. S'ils n'ont pas été perçus par beaucoup, ceux qui ont eu l'opportunité de prendre le temps de les écouter et de les identifier n'ont pas pu rester insensibles au décalage que ces vibrations laissaient percevoir entre ce que les images et les

vidéos, qui circulaient dans l'espace médiatique et les réseaux sociaux, nous donnaient à voir de la guerre en Ukraine, d'un côté, et les espaces sonores dans lesquels nous plongeait pour quelques temps ces artistes ukrainiens.

Les sons que nous entendions n'avaient rien de spectaculaire : point de tir d'artillerie, de fusils automatiques, de déplacements de blindés, de mouvements de troupes, mise en scène à travers les montages rapides, d'une à deux minutes, des médias télévisuels pour illustrer le discours d'un journaliste. Non. Cette mise en écoute retransmettait des sons du quotidien des populations civiles. Pendant de longues minutes, des voix parlaient une autre langue, des pelles raclaient la terre et les pierres du sol pour y creuser une tranchée, des bruits de véhicule dont on ne pouvait discerner ni les dimensions, ni les fonctions car ils étaient captés par des micros posés au fond d'abris pendant la première heure d'un couvre-feu. Seuls quelques sirènes étaient perceptibles au loin. Ces sons et la temporalité à travers laquelle ils étaient redéployés laissaient plutôt envisager l'une des plus éprouvantes réalités de la guerre, celle de l'attente, de l'incertitude, et de l'angoisse qu'elle provoque. En se mêlant aux rires ou aux plaisanteries des étudiants ou des visiteurs de l'événement, les sons transmis par les Stream-box des artistes ukrainiens rappelaient la gênante proximité de ce conflit, auquel tant d'entre nous, préféraient ne pas penser.

Il y avait également quelque chose de fondamentalement partiel et d'évanescence dans ces connexions. Limitées dans le temps, sonores et non visuelles, entrant en interférence avec d'autres sources, elles étaient parfois même masquées par les éclats des voix ou des bruits des autres visiteurs qui entraient dans le Pitch. Cette partialité, ce manque de maîtrise de notre accès à ces lieux en Ukraine et la difficulté de les visualiser, allait à l'encontre de l'illusion panoptique qu'ont entretenu depuis longtemps nos cultures visuelles et certaines formes de sidérations technologiques dans nos sociétés post-média ; des mythes largement renforcés par le développement d'internet. En dépit de cette retransmission des Stream-box placées en Ukraine nous n'avions ni accès immédiat, ni perception panoptique de la guerre qui ravageait ce pays. Pour reprendre les termes de Bruno Latour, décédé le dernier jour de l'événement, le 9 octobre 2022 : quel que soit le dispositif sociotechnique que nous mobilisons nous n'avons qu'un accès « oligoptique » au monde qui nous entoure, c'est-à-dire, cadré, limité, défini et biaisé par le rapport qu'il organise avec les objets sur lesquels se porte notre attention.

Cependant, d'une certaine façon, le caractère partiel et éphémère de cette retransmission des archives captées par les streambox ukrainiennes, dans l'enceinte du Pitch, et leurs interférences avec les bruits ambiants donnaient toute la force à cette composition : elle venait nous interroger sur les dimensions politiques de l'attention ainsi que celle du partage de l'écoute, du silence et du son. Je

suis retourné quelques semaines plus tard sur le site de Full of noises¹⁷, pour pouvoir réécouter certaines des archives sonores¹⁸ produites par ces artistes ukrainiens. Avec leur collaboration, Full of Noises avait organisé un nouvel événement autour de ces retransmissions le 5 novembre 2022 prolongeant ainsi le projet *Land to Return, Land to Care*¹⁹. L'isolement et la concentration sonore que m'offrait cette fois-ci mon casque, la remarquable qualité des prises de son, les choix des artistes, m'avaient plongé dans une expérience esthétique gênante qui m'avait ramené quelques années en arrière, sur mon terrain, en Israël Palestine, au cours de la seconde Intifada (2000-2004). Si le conflit israélo-palestinien tout comme l'expérience que j'en avais développée, n'avaient rien de comparable au vécu des Ukrainiens, l'écoute des prises de sons me rappelait combien des populations qui ne sont pas directement touchées par des attaques et des tirs, peuvent à travers différentes formes de gestion individuelles ou collectives de leurs activités quotidiennes, et donc du partage du sensible, mettre à distance un conflit qui les affectent pourtant. N'étions-nous pas en train de faire la même chose en ce qui concerne l'Ukraine.

Quelques jours plutôt, Brane Zorman nous avait offert une autre façon pour nous interpeller sur nos connections avec les autres vivants à travers la performance qu'il avait faite le soir du 5 octobre, à l'issue du premier jour de marche. Intitulée *The Tree Spirit Touch*, elle proposait une approche sonore de la vie d'un arbre. En composant à partir de l'écologie acoustique que génèrent les vibrations de la plante en contact avec la colonie d'organismes qui vit d'elle et avec elle, assure son développement, mais aussi à partir des vibrations générées par les frictions de l'arbre avec le reste de communauté biotique de la forêt, l'artiste m'a fait d'abord penser à la figure de l'holobionte :

« Du grec holos, "tout" et bios, "vie", le terme holobionte correspond à une entité vivante naturelle constituée d'un organisme supérieur, c'est-à-dire pluricellulaire, appelé hôte, tel que vous, moi, un animal ou une plante, et de son microbiote, c'est-à-dire de la cohorte de microorganismes qui lui est étroitement associée (bactéries, virus, archées, protistes et champignons microscopiques). »²⁰

Mais il m'a également fait penser aux réflexions de Karen Barad (Barad 2007). Car les seules ontologies qui étaient perceptibles à travers cette composition n'était plus un supraorganisme dissocié d'autres que l'on aurait pu discerner, circonscrire ou reconnaître avec notre ouïe, mais uniquement les « intra-actions » à l'intérieur de l'enchevêtrement de la forêt, des intra-actions perceptibles à travers les diffractions sonores produites par les frictions des parties de l'arbre avec

¹⁷ <https://fonfestival.org/> consulté le 29 novembre 2022.

¹⁸ <http://acousticcommons.net/listen/land-to-return/index#archive> consulté le 29 novembre 2022.

¹⁹ https://fonfestival.org/fon_events/land_to_return/ consulté le 29 novembre 2022

²⁰ <https://www.inrae.fr/actualites/holobionte> consulté le 3 décembre 2022.

les autres vivants et les éléments (le vent, l'eau, le feu). Ce mode de perception très partiel nous ouvrait donc sur la densité et la complexité de l'enchevêtrement du monde au sein duquel se déployait cet arbre. Loin d'être un handicap, notre connexion partielle avec cet arbre nous ouvraient sur bien d'autres dimensions que celles que nous aurions offertes sa seule contemplation visuelle.

Enfin, le 8 octobre au soir, à travers *Zome*, ErikM et Stéphane Cousot nous ont également amenés à envisager la capacité de la partialité des connexions et des correspondances à nous plonger dans une expérience esthétique intense. Cependant, cette fois-ci, la partialité des connexions concernait à fois les artistes performants, les sons et les images qu'ils articulaient, ainsi que les liens entre le public et leur œuvre. Cette performance eut lieu à la suite de celle de Nathalie Sharp dans le théâtre No de l'École d'art d'Aix-en-Provence. Si Nathalie s'était placée entre le public et le mur sur lequel elle avait projeté des images et vidéos, Stéphane et Erik étaient installés au milieu de la salle avec leurs ordinateurs.

La performance proposait une composition en temps réel à la fois sonore et visuelle. La majeure partie des sources sonores provenait des micros ouverts de Locus Stream. L'image venait quant à elle de différentes plateformes. Stéphane Cousot et ErikM travaillent périodiquement ensemble depuis 2007 pour explorer des formes d'articulation entre son et image. Cette nouvelle rencontre prolongeait leur exploration autour des modes de production sonore et des rapports critiques entre le médium image et son dans le contexte d'une représentation publique. Dans le cadre de compositions acousmatiques, dynamiques ou performatives, ErikM développait depuis plusieurs années un agencement de sons aléatoires ou organisés, provenant de matériaux sonores préalablement mémorisés sur divers supports : Bande magnétique, vinyle, CD-r. Cependant, dans *Zome*, les sons mémorisés étaient minoritaires et les sources visuelles totalement aléatoires.

Au-delà de leurs dispositifs respectifs, il partageait un atelier électromagnétique et lumineux à base de LED et d'optique vidéo. Les sources sonores étaient générées par les variations de tension électriques des LEDs. Ces alternances lumineuses et sonores, étaient intégrées aux flux de données visuelles et sonores issues du web. L'action était donc d'ici et d'ailleurs, chaque source étant susceptible d'être traitée, analysée et transformée, puis couplée et ré-encodée (ou réinjectée) formant in fine un macro paysage abstrait composé d'autant de feedback sur sa propre temporalité. L'espace visuel se jouait, s'écrivait et se définissait par l'absence d'image claire et précise, sa présence, sa teneur, sa nature, sa vibration et sa luminosité étant constamment retravaillé par le rythme et la cadence des contenus projetés²¹.

²¹ Pour plus de détails, voir le site Instants-Chavirés <https://www.instantschavires.com/erikm-stephane-cousotzome-%E3%82%BE%E3%83%A0/>

L'improvisation dans laquelle se sont lancés les deux artistes était ainsi inscrite dans une correspondance partielle, médiée par l'infrastructure²² fluctuante que façonnait le fonctionnement de leur atelier électromagnétique et le traitement aléatoire des matériaux qui y circulaient. Les paysages sonores et visuels dans lesquels nous étions immergés excédaient bien souvent nos cribles, sans pour autant y échapper complètement. Cette soustraction de clarté des formes et des vibrations attendues ouvrait en revanche sur un élargissement qualitatif de l'expérience sensible. Comme le suggère Marianne Massin c'est cette partialité structurelle de nos perceptions qui provoquait une acuité esthétique maximale : « l'expérience esthétique ne se mesurant pas en termes de quantité (d'excitations ou de matière sensorielle), mais en termes de qualité d'intensité à déployer et de vigilance à exacerber » (Massin 2013, 15). Nous étions dans une sorte d'anti performance.

Une infrastructure ouverte

Les connexions et les correspondances partielles développées par les interventions des artistes invités lors de l'événement de clôture d'Acoustic Commons se déployaient à travers une infrastructure ouverte et complexe dont la matérialité et l'épaisseur était tout à fait tangibles. Fondée sur des technologies audio et numériques, des réseaux informationnels, la convergence de projets exploratoires au sein de la communauté des streamers (Locus Sonus, Soundcamp, Cona, Full of Noises, Cyber Forest), et des partenariats avec des institutions très variées, cette infrastructure s'était progressivement instaurée²³, au cours des 20 dernières années pour aboutir, en 2018, au lancement du projet européen Acoustic Commons. A une époque où s'affirmait de plus en plus la logique de la recherche sur projet, cette temporalité marquait toute son originalité et sa singularité.

C'est d'ailleurs grâce à cette inscription dans le temps et grâce aux liens particulièrement solides entre les collectifs qui la compose, que cette infrastructure a permis de mener à bien le projet Acoustic Commons et d'organiser un événement d'une telle qualité, surtout dans un contexte particulièrement difficile. Les contraintes sanitaires liées à la pandémie de la COVID-19 ont durement affecté certains piliers de l'organisation, limité et parfois empêché la tenue d'un certain nombre de

²² J'entends par infrastructure, non pas simplement le bâti et les réseaux de communication, mais dans le prolongement de la théorie des infrastructures (Larkin 2013), les réseaux complexes articulant des éléments hétérogènes, humains et non-humains, qui organisent les conditions de mobilité, de circulation et de communication des populations, choses et des idées.

²³ Je préfère le terme « d'instauration » à celui de « construction ». Comme le précise Bruno Latour (Latour 2007), le concept d'instauration permet d'envisager l'action qui donne forme à un objet ou un dispositif comme excédant une seule personne ou un seul collectif. Ces derniers ne sont plus alors envisagés comme des démiurges appliquant une structure préconstruite sur de la matière, mais accueillant et contribuant à la formation d'une chose dans un champ de force qui les dépasse. Une telle approche permet, comme le souligne Tim Ingold de dépasser les biais induits par le modèle de penser héliomorphique (Ingold 2013), pour envisager une pratique qui se déploie dans une effectuation avec une matière agissante, douée de forces et dans des conditions spécifiques.

recherche et de workshops. Quant au Brexit, c'est-à-dire, le retrait du Royaume Uni de l'Union européenne le 31 janvier 2021, il a compromis la mise en œuvre du projet. S'il n'est pas le lieu de faire l'histoire de ce processus d'instauration, il me semble en revanche nécessaire de revenir sur quelques-uns des aspects de cette infrastructure pour mieux comprendre la dimension sociotechniques des formes de communions au cours de l'événement.

Cette infrastructure reposait sur la mise en place de plusieurs technologies. C'est d'abord le réseau de micros ouverts qui a été déployés à partir du milieu des années 2000 par le projet Locus Stream, lancé par Locus Sonus (Jérôme Joy et Sinclair 2015). Statiques ou mobiles, ces micros ont été conçus à partir des nano ordinateurs Raspberry Pi conçus par des professeurs du département informatique de l'université de Cambridge, des applications logicielles pour iOS ou Android (pour les téléphones mobiles), et des applications autonomes et libres programmées avec Pure Data pour les ordinateurs. Outre la connexion au net ainsi que l'alimentation électrique (sur batterie, panneau solaire, ou réseau) dont ils nécessitaient, il fallait également prendre en compte le travail de développement informatique assez long pour les configurer.

J'avais fait une première expérience de ce labeur au cours du dernier Soundcamp que nous avons organisé dans une ferme face à la ville de Tende (vallée de la Roya) à la frontière entre la France et l'Italie du 30 avril au 1^{er} mai 2022. Le soir du 29 avril, Grégoire Lauvin et Stéphane Cousot avaient dû prendre plusieurs heures sur leur nuit pour pouvoir configurer les deux streambox qui devaient être installées le lendemain sur deux sites différents. Ils ont malheureusement dû renouveler cette difficile besogne la nuit du 5 octobre 2022, en se remettant à la tâche, vers minuit, une fois l'ensemble des performances terminées pour régler un certain nombre de problèmes techniques.

La confection de ces streambox impliquait aussi la fabrication de têtes artificielles. Plusieurs types ont été expérimentés. La première qui avait été posée sur l'île du Frioul en face de Marseille était en pierre sculptée – forme choisie pour son intégration au paysage. Puis, compte tenu des difficultés impliquées par la fixation et le câblage des micros binauraux en son sein, les artistes se sont retournés vers des dispositifs en pvc, sculptés ou façonnés de différentes manières, parfois à l'aide d'imprimante 3D. Enfin, elles exigeaient un entretien constant, surtout lorsqu'elles étaient disposées dans des lieux où les éléments (vents, sel, humidité) entraînaient la corrosion des câbles, des soudures, la dégradation des bonnettes et des tissus ajoutés pour neutraliser au mieux les vibrations du vent. A la fin de l'été 2022, en compagnie de Peter et Grégoire, nous avons dû dédier un après-midi entier pour réparer le micro-ouvert placé sur le sémaphore de l'île.

Quelques jours avant le lancement de l'événement de clôture d'Acoustic Commons, le lundi 3 octobre, Grégoire était parti avec une nouvelle streambox pour l'installer sur la bouée du GIPREB au

centre de l'Étang de Berre. Il s'agissait certainement du dispositif de micro ouvert autonome le plus élaboré qu'avait réalisé ce projet. Il était alimenté par une batterie marine, alimentée régulièrement par un contrôleur de charge relié à un panneau solaire. Le micro était connecté au net grâce à un nano-ordinateur Raspberry Pi équipé d'une carte SIM raccordée au réseau SFR.

Outre l'hétérogénéité des éléments matériels qui permettaient de faire fonctionner cette streambox pour capter et retransmettre le paysage sonore autour de la bouée, il fallait compter également sur les différents partenariats qui avaient permis de la mettre en place. Il y avait tout d'abord les liens établis et les négociations menées par Locus Sonus avec le GIPREB pour organiser la pose de ce micro. Le GIPREB n'avait pas simplement donné son autorisation, il avait également mis à disposition un bateau et un pilote pour conduire et aider l'équipe de Locus Sonus à installer la streambox sur la bouée. De mon côté, j'avais rempli les différents formulaires nécessaires à la commande de carte SIM à SFR pour relier le Raspberry Pi à internet et assurer les Stream. La carte avait été commandée sur le budget affecté par le ministère de la Culture à mon laboratoire de recherche, l'IREMAM, dans le cadre du partenariat mis en place entre le CNRS et l'École supérieure d'art d'Aix en Provence : *La recherche par l'écoute*²⁴. Enfin, Peter Sinclair et Stéphane Cousot avait dû configurer le Raspberry Pi pour qu'il puisse retransmettre le stream sur la Soundmap. Et c'est en branchant un smartphone au baffle du Bureau des guides le 5 octobre vers midi, que l'ensemble des étudiants, des enseignants et des artistes invités à la marche de rentrée de l'École supérieure d'art d'Aix en Provence ont pu être mis en situation d'écoute du paysage sonore autour de la bouée et inaugurer l'ouverture de ce nouveau micro.

Stéphane Cousot avait également développé d'autres logiciels pour assurer les retransmissions des streams. Il avait notamment créé Locus Cast, une application de streaming audio mobile pour le projet Locustream SoundMap²⁵. Celle-ci permettait de diffuser facilement un flux mono ou stéréo vers la Soundmap de Locustream à partir d'un appareil Android ou iPhone. Elle localisait automatiquement le flux sur la carte à l'aide du GPS. Elle intégrait plusieurs fonctionnalités : synchronisation avec le compte de l'utilisateur Soundmap Locustream ; création d'un flux mono/stéréo de haute qualité ; prise en charge des formats audio Ogg et MP3 ; localisation persistante à l'aide du GPS ; connexion de flux persistante, grâce à un mode de reconnexion automatique. Enfin, elle fonctionnait avec les réseaux Wifi ou 3G et 4G.

C'est ainsi que la retransmission de la performance de Nathalie Masseglia depuis la vallée de la Roya a pu avoir lieu lors la journée de rendu du 9 octobre 2022. Mais il fallait là aussi compter sur d'autres conditions matérielles. Premièrement, il était nécessaire de s'assurer de la qualité de la captation

²⁴ <https://www.iremam.cnrs.fr/fr/la-recherche-par-lecouste-2021-2022> consulté le 05 décembre 2022.

²⁵ <http://locusonus.org/soundmap/> consulté le 05 décembre 2022.

effectuée par le micro mono, équipé d'une petite bonnette et branché sur le smartphone de Géraldine Paoli. Également artiste sonore, cette dernière était une ancienne étudiante de l'École d'art d'Aix en Provence. Installée dans la Vallée de la Roya depuis quelques années, elle nous avait accueillis avec l'association des Ouistitis de Ponte Ricco, dans les granges de Pont-Riche, face à la ville de Tende pour l'organisation du Soundcamp et du Réveil 2022. Le 9 octobre, elle était chargée d'effectuer la prise de son de la performance audio de Nathalie, à Breil-sur-Roya, le long de la rivière. Cependant, pour déterminer le parcours, il fallait également que Stéphane vérifie avec Géraldine l'orientation et la couverture des antennes relais déployées par son pourvoyeur de réseau 4G le long du parcours prévu par Nathalie. Il a ainsi consulté la carte des antennes radio de France et d'Outre Mer (cartoradio -ANRF²⁶) et celle de l'ARCEP (l'Autorité de régulation des communications électroniques, des postes et de la distribution de la presse)²⁷. Ce qui était frappant était le fait que la répartition des antennes relais et leurs zones de couvertures épousaient parfaitement les espaces de l'infrastructure routière et des agglomérations locales. La montagne, en amont de celles-ci, ouvrait en revanche sur de grandes zones blanches. Nous avons donc dû composer avec les mêmes contraintes lorsque nous avons choisi le site sur lequel avait dû se tenir le Soundcamp quelques mois plus tôt, ainsi que les lieux où nous allions déployer les streambox à l'occasion de l'événement.

En d'autres termes, bien qu'Acoustic Commons ouvrait sur d'autres paysages et communs sonores, ceux-ci n'étaient pas situés à l'extérieur des espaces à travers lesquels nous circulions à l'accoutumée, mais consubstantiel à ces derniers. Car, c'est en s'appuyant et en détournant les infrastructures et les réseaux existants, qu'Acoustic Commons ouvrait la possibilité aux participants du projet, de déplier d'autres spatialités au sein d'un même enchevêtrement et donc d'actualiser différemment le monde que nous vivions, ainsi que nos manières de communier ensemble. Les termes de plier et de déplier prenaient ici tout leur sens, car il s'agissait d'instaurer des espaces différents à partir d'un même. Ce qui faisait la différence ici n'était donc pas le contenu, mais les articulations, les configurations, les mouvements à travers lesquels étaient agencés les mêmes éléments. Acoustic Commons actualisait d'une manière tout à fait singulière et stimulante les réflexions de Gilles Deleuze autour du concept de pli de Leibniz (Deleuze 1988).

Or ces (re)configurations des spatialités, c'est-à-dire des manières de redéplier/détourner des liens et des infrastructures, de réajuster notre écoute, d'articuler et de composer autrement avec d'autres sources sonores, ont fait advenir des espaces, parfois éphémères et évanescents, parfois durables, mais ont surtout ouvert sur d'autres possibles. Insister sur ces points permet d'ailleurs d'évoquer la portée à la fois poétique et politique d'Acoustic Commons et ses futures potentialités.

²⁶ <https://www.cartoradio.fr/> consulté le 5 décembre 2022.

²⁷ <https://monreseau-mobile.arcep.fr/>, consulté le 5 décembre 2022.

III LA PORTEE D'ACOUSTIC COMMONS

Le matin du 9 octobre, les intervenants de la première session de discussions qui avait été organisée dans l'amphithéâtre du Petit duc ont rendu compte successivement des évolutions et des activités de leurs collectifs au cours du projet Acoustic Commons. Revenant quelques années plus tôt pour mieux contextualiser les conditions qui ont conduit à la fondation de ce projet européen, Peter Sinclair a souligné la dynamique d'expansion constante qui a été amorcée dès la pose et les réappropriations des premiers micros ouverts initiés par Locustream. Cette expansion qui avait depuis pris des dimensions et des formes rhizomiques s'était cristallisée et avait été renforcée par le projet Acoustic Commons.

Communion rhizomiques

En effet, avant le dépôt du projet européen, les liens qui s'étaient créés entre les différents collectifs de streamers s'étaient déployés dans des directions très différentes. Les branchements et les lignes de fuites qu'ils avaient fait ouverts donnaient à ce réseau un fonctionnement hétérarchique²⁸ et ainsi une véritable capacité et liberté de création.

Du point de vue de Locus Sonus, cette dynamique a été amorcée dès 2006, lors de la pose du premier micro-ouvert installé dans une zone semi-urbaine au nord de Marseille. Ce n'était pas la première fois dans l'histoire de l'art sonore qu'un tel dispositif avait été mis en place. En revanche, ce qui faisait sa singularité était le fait d'être « doublement ouvert » : premièrement, car il devait rester actif de manière permanente ; deuxièmement, car Locus Sonus avait fait appel à la communauté des streamers pour ouvrir différentes formes de réappropriations artistiques de ce flux et de ceux produits par les micros qui ont été ensuite déployés dans d'autres lieux.

Selon Peter, les micros ouverts ne relevaient pas à proprement parler d'œuvres d'art, mais plutôt de « dispositifs » ouvrant sur différents modes de création. En affichant sur l'écran de la salle, la Soundmap développée par Stéphane Cousot, Peter a alors montré que, depuis la création de cette interface, plus de 2000 micros avaient été ouverts. Si certains n'avaient fonctionné que de manière très éphémère, une trentaine de micros restaient actifs en permanence et plus de 70 s'ouvraient à chaque Réveil, l'événement conçu et piloté par Soundcamp du 30 avril au 1^{er} mai de chaque année depuis 2014.

²⁸ Autrement dit, sa complexité spatio-temporelle ne tenait pas simplement aux tensions et aux rapports de force, aux déphasages ou aux disjonctions entre les flux d'actions, mais aussi et surtout par aux modes inventifs d'habitabilités partagées, négociées, complémentaires des différents actants (Crumley 2015).

Outre son épaisseur et sa fluidité, ce dispositif de streaming s'est déployé à travers de nombreux espaces sur la planète : principalement en Europe, en Amérique du Nord, en Corée du Sud et au Japon. Quelques-uns ont également été ouverts en Inde, en Amérique centrale, en Amérique du Sud et très peu en Afrique. Selon Grégoire Lauvin le lancement annuel de Réveil, chaque premier mai, a fait augmenter de manière exponentielle le nombre de micros ouvert depuis 2014. Si avant le lancement de ce premier rendez-vous, il n'y avait eu que 200 micros ouverts, leur nombre s'est accru l'année suivante à plus de 800. D'après Stéphane Cousot, l'application Locus Cast créée en 2021 a également permis d'augmenter ces chiffres tant il devenait aisé, même pour des personnes ne maîtrisant aucune compétence technique de se servir de leur propre smartphone pour diffuser leur propre captation en streaming.

Cependant, comme l'a rappelé Peter, c'est Full of Noises, coordonné par Glenn Boulder, et Soundcamp dirigé par Grant Smith qui ont permis de donner une dimension institutionnelle et européenne à cette dynamique artistique en déposant le projet européen Acoustic Commons, dans le cadre des Small cooperation projects de Creative Europe. Ils ont ainsi institutionnalisé une communauté de partenaires incluant : Full of Noises (Royaume Uni), Soundcamp (Royaume Uni), Locus Sonus (France), Cyberforest (Japon), Cona (Slovénie) et l'Université hellénistique de Crète (Grèce). Le rhizome s'est ainsi transformé en un hub d'artistes et de communautés intéressées par le son, la transmission et l'exploration de nouvelles pratiques et créations sonores, ainsi que dans le développement de nouveaux types d'audiences.

Chaque partenaire a pu ainsi renforcer et diversifier ses activités. Brane Zorman a rappelé que l'institut Cona²⁹, créé en 2008, en Slovénie, avait intégré cette dynamique depuis près de 9 ans en participant notamment à Soundcamp. En intégrant Acoustic Commons, Cona a pu conforter ses activités autour de la Gallery *Steklenik*³⁰, pour le son, la bioacoustique et l'art. Elle a d'ailleurs présenté jusqu'en 2022 des œuvres reliant les pratiques artistiques et scientifiques par la recherche sonore sur la nature et l'environnement ; mais l'institut a également développé de nouveaux partenariats, des résidences et de créations autour de l'écologie acoustique³¹.

Yasushi Suko, venu représenter le projet japonais Cyberforest³², lancé par l'université de Tokyo dès 1995 a fait un rapide rappel historique de ce programme dont l'objet était de surveiller et enregistrer quotidiennement les sons de la forêt à partir de points fixes grâce à des caméras robotisées et des microphones. Ils retransmettaient également ces données visuelles et sonores par Internet en temps

²⁹ <http://www.cona.si/>, consulté le 6 janvier 2022

³⁰ <https://www.steklenik.si/en/home/>, consulté le 6 janvier 2022

³¹ Sur ces projets voir la page du site de l'Institut dédiée à Acousticcommons <http://www.cona.si/akusticno-skupno/>, consulté le 6 janvier 2022

³² <https://landscape.nenv.k.u-tokyo.ac.jp/cyberforest/Welcom.html>, consulté le 6 janvier 2022

réel et rendaient les archives accessibles au public. Le projet Cyberforest a développé différentes ramifications. En 2021, il a contracté un partenariat avec Spotify pour diffuser plus largement ce travail. Des projets de recherches scientifiques ont également été mis en œuvre, dans le domaine de la phénologie pour étudier les variations des phénomènes périodiques de la vie animale et végétale, en fonction du climat. Des ornithologues ont participé au dernier Réveil. Des artistes ont proposé des compositions avec des oiseaux pour explorer des formes de communication inter-espèces dans le même esprit qu'Hannah Tuulki. Enfin, des expérimentations interdisciplinaires ont été menées pour tenter, à travers des formes de thérapies artistiques, de traiter le stress des chirurgiens opérant des patients dans certains hôpitaux japonais.

Sam Smith et Christine Bramwell sont revenus quant à eux sur les activités de Soundcamp. Ils ont rappelé que leur coopérative artistique basée à Londres en Crête et à La Hague travaillait sur l'écologie des transmissions à travers des systèmes allant de dispositifs de diffusion DIY, à des projets de radios publiques. Composée de cinq membres permanents, elle invitait régulièrement des partenaires et des collaborateurs différents. C'est en raison de son intérêt particulier pour l'écologie sonore que Soundcamp a initié le projet Réveil en 2014³³, chaque 1^{er} mai. Cet événement s'appuie sur les micros-ouvert et la Soundmap de Locus stream, sur d'autres dispositifs de streaming, ainsi que sur d'autres collectifs qui organisent leurs propres Soundcamp dans différentes régions du monde. Le mixage des streams collectés est opéré à Londres dans les locaux de la coopérative artistique. Le principe de ce partenariat avec d'autres groupes organisant des écoutes collectives est de jouer et d'explorer les effets que peuvent générer les articulations spécifiques entre des écoutes situées et singulières connectées simultanément à d'autres à travers le monde.

Christine Bramwell a enfin souligné que Réveil avait considérablement évolué dans ses formes en raison des restrictions sanitaires liées au COVID. Compte tenu des différents confinements, les programmes initiés et commissionnés par Soundcamp ont été de plus en plus numérisés. Ce fut le cas de *Pitch*, qui au cours de la première année n'a pas pu se matérialiser à travers une seule structure, mais une multitude de structures installées dans les différentes maisons et jardins des participants du projet commissionné à Public work. Et c'est d'ailleurs ce processus qui a permis d'explorer différentes formes d'auditorium. Pour reprendre les termes de Tim Ingold, le travail architectural renvoie moins aux constructions qu'à ce qu'elles permettent d'engendrer (Ingold 2018, 40).

³³ Starting on the morning of Saturday 30 April in South London near the Greenwich Meridian, the broadcast will pick up feeds one by one, tracking the sunrise west from microphone to microphone, following the wave of intensified sound that loops the earth every 24 hours at first light. For more information, see https://soundtent.org/soundcamp_about.html

L'intervention de Christine fit écho avec celle de Glenn Boulder qui insista sur le fait que ces adaptations et ces contournements des contraintes sanitaires avaient ouvert également d'autres possibilités et orienté le projet Accoustiommons vers des directions insoupçonnées. Le projet de workshop à distance avec les artistes ukrainiens dont certaines productions sonores avaient été retransmises dans *Pitch* n'aurait pu avoir lieu, si les différents collectifs du projet Acoustic Commons n'avaient pas, eux aussi, exploré un ensemble de modes de communication et de partage de pratiques ou de technologies à distance au cours des Soundcamp de 2020 et de 2021. C'est en s'inspirant de l'utilisation des plateformes et des réseaux sociaux qui avaient été mis à contribution (Discord, Youtube, etc.), ainsi que des sessions organisées à distance à travers des systèmes de « chats en temps réel » (Internet Relay Chat), comme celles initiées par les ornithologues travaillant avec les streams d'oiseaux au Japon, que Full of Noises a pu mettre en place un workshop à distance de plusieurs jours avec les artistes ukrainiens. Ils ont pu ainsi construire des streambox et organiser une première journée de retransmission le 18 septembre 2022³⁴. Si l'événement ne put être publicisé car il eut lieu le même jour où avait été prévues les funérailles de la Reine Elizabeth II, il fit émerger une communion à distance entre le collectif de Full of Noises, les artistes ukrainiens et le public restreint qui y a participé. Selon Glenn, l'ensemble des collectifs avait bénéficié indirectement des bricolages et des improvisations qu'ils avaient dû effectuer pour composer avec les contraintes sanitaires. En revanche, si cette digitalisation avait bien permis de contribuer à l'expansion, la plus large diffusion, et à de riches réorientations, tous les participants convergeaient pour réaffirmer l'importance et la nécessité de la tenue d'événements et d'écoutes collectives en présence les uns des autres pour pouvoir vraiment communier à travers le son.

Maria Papadomanolaki l'une des fondatrices de Soundcamp, qui n'avait pu se joindre à nous pour l'événement, est d'ailleurs intervenue en visioconférence. Elle a présenté la streambox qui a été parrainé par Soundcamp et Octopus Collective dans le cadre du projet Acoustic Commons. Cette streambox est installée et entretenue par elle-même en collaboration avec Antonia Zacharouli (Parc de préservation de la flore et de la faune, Technical University of Crete). Le micro est situé sur la côte nord-ouest de l'île de Crète, au cœur du parc à 5 km de la ville de Chania. Cet espace protégé comprend 30 hectares d'espèces indigènes et d'oliviers. La streambox est située près d'un grand pin d'Alep de 10m de hauteur et de 10m d'envergure, à 600m de la mer Égée qui abrite diverses espèces d'oiseaux.

Elle a d'ailleurs souligné la manière dont ces oiseaux ont interagi de manière récurrente avec le micro-ouvert en le piquant de leur bec. Comme sur la streambox posée sur la bouée du GIPREB, ce

³⁴ <https://20ftradio.net/archive/5-artists-5-cities-5-sound-experiences-20ft-radio-18092022>, consulté le 10 décembre 2022.

genre d'intervention n'était pas réductible à une captation, mais affectait l'environnement, les réactions des humains et des non-humains, et ainsi le paysage sonore. Dans ce sens l'écoute, tout comme l'observation, (re)configure les parties du monde vers lesquelles elle porte son attention. Et pour cause, c'est une ligne de conduite (Baltazar et Legrain 2020), inscrite dans des dispositifs sociotechniques.

L'intervention de Maria a également permis d'évoquer les dimensions administratives et politiques qu'impliquait la pose de micro-ouvert dans l'environnement. La localisation et le streaming sont rendus possibles par la synergie entre le Parc de préservation de la flore et de la faune, et l'Université technique de Crète en collaboration avec les organisations artistiques britanniques Octopus Collective et Soundcamp dans le cadre du projet Acousticcommons financé par Creative Europe. Il lui a donc fallu effectivement un long travail de négociation pour convaincre les membres de l'Université Technique de Crète à laquelle appartient le parc pour démontrer l'intérêt de la pose du micro, obtenir l'autorisation, ainsi que les moyens pour installer, entretenir et réparer de manière récurrente le dispositif d'écoute. Ce projet n'est d'ailleurs qu'une des premières étapes dans un projet qui doit inclure la pose d'autres micros. Elle montrait ainsi la synergie nécessaire entre les collectifs d'artistes et les différentes autorités ou acteurs qui sont en charge des lieux où sont posés les micros-ouverts ; une forme de synergie qu'elle avait notée aussi lors de ce type d'opération au Royaume Uni, en Slovénie et en France. Dans ce sens, les projets et les activités éducatives avec des écoles locales qu'avait développées Maria, ainsi que ceux évoqués par Christine Bramwell à Glasgow autour d'une radio écologique jouaient un rôle fondamental. Ils permettaient d'encourager la participation et l'intérêt d'audiences beaucoup plus larges. Enfin, un certain nombre d'activités de recherche ont été ouvertes par des universitaires grecs en s'appuyant sur la streambox ouverte à Chania.

Les prochaines étapes du projet seront d'abord de fixer une streambox sur les rives du lac situé au cœur du parc, de développer de nouvelles formes de créations, mais aussi de mettre en place une forme d'archivage des enregistrements en collaboration avec d'autres institutions locales, régionales et nationales en Grèce qui ont manifesté leur intérêt pour le projet.

Dans ce sens, le déploiement du dispositif de micro-ouverts n'ouvre pas seulement des espaces d'écoute en streaming à travers le monde, mais tisse aussi des liens bien au-delà du projet pour faire émerger des agencements et des collectifs plus ou moins durables. Ils (re)configurent également les communs humains et non-humains. L'un des exemples mentionnés par Peter Sinclair et confirmé par Yasushi Suko faisait référence aux conventions qui avaient été signées pour la première fois au Japon

entre l'Université de Tokyo et celle de Kyoto dans le cadre du projet Cyberforest. Les ramifications matérielles du projet Acoustic Commons débordent donc bien au-delà des frontières de l'Europe.

Parallèlement, cette infrastructure rhizomique, les espaces et les collectifs qu'a permis de faire émerger cette dynamique présentent une certaine vulnérabilité. Le dispositif Acoustic Commons émerge d'un bricolage constant. Il ne résulte pas d'une application systématique d'un programme précis et cadré, mais plutôt d'un processus d'effectuation ou d'instauration qui a permis d'accueillir l'émergence d'une forme vivante, vivante dans le sens où elle a un début et aura nécessairement une fin. L'infrastructure d'Acoustic Commons n'est donc pas si différente de toute autre forme d'infrastructures³⁵. Ce que l'on croit être des cadres ou des objets statiques sont en fait des sédimentations ou des stratifications plus ou moins stabilisées de flux et d'éléments vivants et inertes. La pérennisation de ce magnifique projet nécessite donc un soutien renouvelé, humain, matériel et financier de la Commission européenne et des partenaires impliqués. Cette question est d'autant plus cruciale qu'il recouvre des enjeux politiques forts.

Actualiser les communs

En effet, aussi partiels et oligoptiques qu'ils soient, les déplacements à travers différents paysages sonores, proches et lointains, offerts par l'infrastructure et les créations des collectifs d'Acoustic Commons ne permettent pas seulement d'imaginer, mais de *mettre en acte*, même de manière éphémère, d'autres communs. Ils offrent la possibilité d'expérimenter physiologiquement et de vivre d'autres possibles. Comme le souligne Salomé Voegelin (2018, 29) :

Une fiction textuelle [...] est capable de représenter et de proposer une alternative mais pas de la mettre en acte. Les fictions soniques, en revanche, sont des actions politiques qui génèrent une politique du possible et des transformations qui esquissent, avec des lignes invisibles et depuis une profondeur mobile, la condition de son récit sans en sublimer le comment, mais en éclairant sa singularité et en brisant l'écho dominant. L'écoute est donc une pratique politique qui entend et génère des alternatives.

La performance de Zaka Berger a permis un intéressant partage de mémoire collective autour des sonorités produites par les moyens de transports de nos sociétés industrielles. A l'issue du premier jour de la marche, le 5 octobre 2022, cet artiste affilié à l'institut Cona a proposé une performance depuis la gare centrale de Ljubljana. Il s'agissait d'une composition en temps réel à partir des sons captés autour de lui. Sa performance était retransmise par l'intermédiaire de quatre baffles reliés à une table de mixage, tenue par Brane Zorman.

³⁵ Sur ce point voir Jérôme Denis, David Pontille, *Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro*, Paris, Éd. Presses des Mines, coll. Sciences sociales, 2010

Assis sur des nattes en plastiques et des couvertures, nous étions encadrés par les baffles, face à la forêt entourant le technopôle de l'Arbois. Derrière nous, certains avaient choisi de s'installer plus haut sur les marches des escaliers des bâtiments du technopole, d'autres restaient sur le parking. Le son envahissait cet espace interstitiel situé entre la pinède et le cluster de startups récemment construit juste à côté de l'ancien sanatorium. Lieu de retrait pour les malades entre les deux guerres, la construction du technopôle avait fait de ce site un nœud névralgique des réseaux sociotechniques contemporains qui faisaient vivre le capitalisme régional.

C'est dans cet univers architectural et floral, que Zaga Berger nous a projetés dans le nœud ferroviaire de Ljubljana. S'il nous invitait dans univers dont nous avons aucune idée des formes, des couleurs, des mouvements et des volumes, il faisait en revanche resurgir des images, des émotions familières, liées à chacune de nos histoires singulières. Les bruits des trains m'avaient ramené 46 ans en arrière. Je me revoyais, chez ma grand-mère maternelle à Louveciennes (région parisienne), allongé dans mon lit, à moitié assoupi, bercé par le son des derniers trains de banlieue qui passaient sur la voie 150 mètres plus loin, ou encore dans les différentes gares parisiennes à travers lesquelles j'avais voyagé. Bien que les Slovènes aient été pendant la période Yougoslave en marge des pays capitalistes, en revanche, nous partagions bien avec eux des intensités affectives similaires liées à l'histoire et aux évolutions sonores des infrastructures de transports de nos pays industrialisés. La pièce de Zaga Berger me donnait l'impression de communier dans des espaces-temps singuliers, mais pourtant bien proches les uns des autres. La captivation et l'attention du public montraient d'ailleurs combien l'expérience esthétique affectait une assemblée très dispersée, à travers un auditorium délocalisé et distribué entre des espaces analogiques et numériques.

Le 9 octobre, les retransmissions des sons dans le Pitch pris par Ivan Skoryna, Kseniia Shcherbakova, Viktor Konstantinov, Kseniia Yanus, and Maxym Ivanov avaient aussi questionné les dimensions politiques de nos communs. Tout comme l'évocation du projet et des workshops menés à distance par Glenn Boulder et Full of Noises lors de la session au Petit duc, nous avait interrogés sur les liens que nous avons avec la guerre, sa place dans notre histoire, mais aussi la manière dont nous nous positionnions par rapports au conflit russo-ukrainien dans notre quotidien.

Les quatre interventions de la première session de l'après-midi du 9 octobre, tout comme la performance du 8 octobre de Nathalie Sharp sont elles aussi venues nous interpellier sur les dimensions politiques de nos actions dans un monde en voie de transformation profonde en raison du changement climatique. Evoquer ces enjeux politiques ne visait pas à nous questionner sur nos modes d'engagement ou d'activisme public, mais plutôt sur les relations et la responsabilité que nous avons dans ce monde dont nous dépendons, et surtout comment en prendre soin.

Intervenant depuis la Vallée de la Roya, Nathalie Masseglia avait choisi de se présenter comme une « artiste en circuit court » dans la mesure où elle avait principalement développé ses activités artistiques à partir et au sein du lieu où elle avait vécu et grandi. Elle insistait particulièrement sur la dimension politique de ce périmètre d'intervention artistique. D'une part, car elle tenait à sa vallée, marginalisée, à la frontière entre la France et l'Italie et, d'autre part, car elle s'efforçait de participer à la vie de cette cité. Enfin, parce qu'elle était sensible à l'empreinte carbone que laissent nos déplacements motorisés. Intervenant sur la manière dont le niveau de la rivière avait baissé compte tenu de la sécheresse provoquée par la canicule de cet été, elle a rappelé combien les habitants étaient dépendants de ce cours d'eau et de ses fluctuations. Ils avaient d'ailleurs été particulièrement affectés en octobre 2020, lorsque la tempête Alex, combinée à un épisode méditerranéen sans précédent (Carrega et Michelot 2021) avait généré des pluies diluviennes provoquant une crue et une vague de plusieurs mètres qui avait ravagé et meurtri la vallée sur des dizaines de kilomètres.

Nathalie avait rappelé qu'au cours des dernières décennies, au fur et à mesure du processus d'urbanisation, de la transformation des modes d'irrigation des terrasses et des modes de consommation de l'eau, les habitants de la Roya avaient profondément changé leur rapport à la rivière. L'un des changements récents avait été impulsé par les pouvoirs publics en collaboration avec des entreprises privées. Ils avaient proposé aux habitants d'installer pour la première fois des compteurs d'eau pour éviter de « gaspiller » cette ressource en cours de raréfaction. Nathalie, tout comme un ensemble d'habitants, trouvait ce mode de gestion de l'eau totalement absurde. De leur point de vue, et dans le contexte du voisinage avec la rivière, la question était moins d'en réduire la consommation, que d'éviter de la souiller pour pouvoir continuer de profiter des cycles locaux et régionaux de cet élément avec lequel des générations et des générations d'habitants avaient appris à vivre. Avec ses mots, elle avait posé la question suivante : n'aurait-il pas été plus pertinent d'inviter les habitants à développer des toilettes sèches plutôt que d'installer des compteurs et continuer de les encourager à déféquer quotidiennement dans des dizaines de litres d'eau potable ?

L'intervention du duo d'artistes Blanc Sceol (Stephen Shiell et Hannah White) a permis de poursuivre cette réflexion autour du rapport à l'eau et à l'environnement. Ils organisaient régulièrement des ateliers, des performances et des promenades sonores pour explorer les possibilités d'écoute et la création sonore dans les espaces publics. L'enjeu de ces rencontres était de se reconnecter matériellement et énergétiquement avec l'environnement. Depuis 2018, ils avaient créé Surge Cooperative, dont l'objectif était d'occuper bénévolement la rivière Channelsea à Londres. Leurs recherches visaient à faire vivre, écouter et agir avec ce système vital, en trouvant de nouvelles façons de s'attaquer aux problèmes de négligence et de mauvaise utilisation tout en naviguant et en

tendant d'exploiter les anciennes législations du parlement britannique et des arriérés institutionnels pour lutter pour la protection de cette voie navigable. Ils avaient mis en place une série d'activités, notamment en relation avec le Souncamp 2021 autour de la rivière et de l'île Channelsea, pour organiser des actions communes avec les habitants des rives et de la région. Ils y avaient mis en place une promenade silencieuse en streaming à marée basse avec un groupe d'artistes de Newham³⁶. Leur pratique du Deep Listening prenait un sens particulier dans le cadre de leurs activités puisqu'elle invitait les participants à remettre en jeu leur rapport au monde.

Les activités du Bureau des guides autour du fleuve des Aygalades/Caravelle à Marseille³⁷ faisaient particulièrement écho à celles de Blanc Sceol. Julie De Muer avait rappelé que l'urbanisation, l'industrialisation et l'ensemble des activités humaines autour du bassin versant de ce petit fleuve côtier avait conduit non seulement à son enterrement, son invisibilisation et son oubli. Ce processus avait également rompu l'équilibre écologique du milieu qu'il composait. Les Gammars, nom d'une petite crevette était devenu celui du collectif qui s'efforçait de prendre soin de ce ruisseau et d'assurer une meilleure reconstitution et circulation de l'histoire de ce lieu. L'objectif était de favoriser l'émergence d'une communauté de bassin versant articulant différentes initiatives et actions des acteurs du territoire pour participer à une meilleure restauration de son écologie. Si l'écoute avait été largement mobilisée par le Bureau des guides, elle était systématiquement associée à la marche que ses membres fondateurs considéraient comme un moyen efficace pour remettre en jeu le rapport à l'intime et au collectif. Cependant, dans le cas du fleuve des Aygalades/Caravelle, Julie avait rappelé qu'il ne s'agissait pas de sauver des modes transmission ou une quelconque mémoire de ce fleuve, car tout avait été enterré. Il n'y avait plus d'objet. Et pour cause, les données et les archives, les institutions municipales qui géraient le fleuve, dont les égoutiers de la ville de Marseille, l'avaient de facto requalifié en « égout ».

Pour le faire revivre et en prendre soin, il fallait donc opérer un véritable déplacement hors des archives et des savoirs juridiques ou administratifs car l'absence de ces savoirs avait joué un rôle important dans la disparition de ce fleuve côtier. Les Gammars proposaient des visites équipées de bottes de pêcheurs et de sacs étanches pour s'enfoncer dans le lit de cette rivière enterrée et y conduire des explorations pour se resensibiliser à un être fortement abimé mais toujours vivant. Ici l'écoute faisait passer d'espaces sonores à d'autres fortement contrastés : des paysages sonores des bords de l'autoroutes saturées par le bruit des voitures, pour s'enfoncer dans le silence habité du lit du cours d'eau enterré.

³⁶ Pour plus de détail voir notamment River-Land-Listening <https://blancsceol.co.uk/River-land-Listening>, consulté le 6 janvier 2022.

³⁷ Long de 17 kilomètres, il partait du massif de l'Etoile pour aller se jeter dans la Méditerranée au niveau de la tour CGACGM.

Ce processus de sensibilisation est déterminant dans la lutte que les Gammars ont engagée pour amener les populations et les autorités locales à se sentir concernées. Dans ce cadre, la collaboration avec des artistes a été fondamentale puisqu'elle a offert des outils pour développer des modes de narration ou d'interpellation qui ont contribué petit à petit à faire réémerger un imaginaire commun. *La Gazette du Ruisseau*, revue annuelle créée en 2020 en était un moyen. Cet imaginaire est bien entendu multiple. Il n'a rien d'identique. Les Gammars ne recherchent aucune forme d'authenticité ou d'homogénéité, mais une forme de partage dans lequel chacun peut se retrouver à travers ses singularités. L'enjeu n'est pas de faire émerger un « contre-discours », mais d'attirer l'attention sur les multiples devenirs du monde et les formes de vie que masquent les grands récits hégémoniques. La culture de cette forme d'imaginaire multiple est fondamentale pour amener les gens à se sentir concernés et les motiver efficacement pour se mettre en action et agir politiquement. Car il s'agit d'une lutte fondée sur la conversation et la négociation pour repenser les multiples formes de partage de nos communs. D'ailleurs, en revenant sur ses propres expériences, autour de rivières enterrées et invisibilisées, l'artiste Charlie Fox a souligné que la question des communs aquatiques et sonores étaient des biais non seulement privilégiés, mais également convergeant de manière intéressante pour adresser la question des communs et de nos rapports avec le monde dont nous dépendons.

Robert Wilson, est intervenu enfin pour présenter les performances qu'il avait organisées à Raven Glass en Comrie, au bord de l'estuaire qui se situe au point de convergence de trois rivières : Irk, Esk et Mite. Son travail s'interroge sur l'évolution de cet estuaire et de l'espace des dunes qui s'y déploient. En invitant différents artistes et performeurs, Robert Wilson a ouvert une série de recherches tout à fait passionnantes sur la manière dont l'évolution des modes d'existence des humains et des autres vivants, s'articulaient avec les évolutions géologiques et maritimes pour participer, à leurs différentes échelles, aux conditions de développement de cet estuaire. Ces questions sont d'autant plus vitales dans la mesure où la création du Lake District National Park attire un nombre toujours plus important de touristes chaque année, et affecte la vie de la faune et de la flore. Quant au réchauffement climatique, il menace de submerger cette région dans un futur plus ou moins proche. En 2022, en collaboration avec Full of Noises (dont Nathalie Sharp et Glenn Boulder), Robert a invité différents artistes pour le Soundcamp donnant ainsi la possibilité d'explorer différentes formes de connexions avec l'environnement et de communication inter-espèces, ainsi que des connexions avec les éléments. En juin, il a organisé des marches sonores et des écoutes avec Nathalie Sharp et Tim Shaw à Drigg Dunes. Et enfin, août, il a présenté le film qu'il avait réalisé en collaboration avec Tom James Scott et Laurence Campbell *At The Fate Of The Tidal Mouth (2022)*, une collaboration sonore, artistique numérique et expérimentale. L'œuvre explore et examine les

thèmes de la faune, de la mémoire et du temps, tout en évoquant le lieu particulier d'une ancienne cabane de gardien à Drigg Sand Dunes. Drigg possède le plus grand système de dunes de sable de Comrie et cette installation est le résultat d'une série d'études de recherches et de visites sur le terrain entrepris par les artistes et cinéastes Robert Wilson et Laurence Campbell.

Les propos de Robert entraînent d'ailleurs parfaitement en résonance avec la performance présentée la veille par Nathalie Sharp dans le théâtre No de l'École supérieure d'art d'Aix en Provence. SPUME était un travail en cours, qu'elle avait développé lors de sa résidence d'artiste en 2022 dans l'estuaire de Ravenglass. En s'inspirant de son histoire personnelle avec la mer, elle a étudié différents modes de réaction à la ligne de marée, allant de la danse, de la traîne et de l'amour, à l'émergence, la boisson et la transformation. La proposition a pris la forme d'une performance impliquant une gamme de médias interactifs, dont des images en mouvement, des sculptures sonores et des improvisations physiologiques avec les interférences de la voix et du public et des lectures d'extrait de *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals* de Alexis Pauline Gumbs (Gumbs 2021). Elle a également impliqué des lectures de ses œuvres écrites, accompagnées de projections vidéo. Outre l'exploration de différents modes de connexions avec l'écologie dans laquelle elle nous plongeait, elle ouvrait aussi une réflexion sur la question du lieu en travaillant sur les nœuds qui se faisaient et se défaisaient dans l'espace liminal de l'estuaire. A la manière du géographe John Anderson, elle envisageait le lieu à travers son caractère contingent, éphémère et éminemment relationnel (Anderson 2012).

Quant au court métrage de Sacha Rey, présenté le soir du 5 octobre 2022, *Le vernis des pare-chocs compose des forêts d'eau*, il venait interroger l'assistance sur le futur de notre monde commun à travers une approche eschatologique. Réalisé entre 2021 et 2023, Sacha l'a introduit comme une œuvre de science-fiction ou une blague apocalyptique lesbienne. Il a été produit à travers une technique mixte incluant le stop motion, des photographies animées sur After Effect, des vidéos, des fonderies (bronze), des moulages (plâtre), et de la peinture. Dans le synopsis qu'il développe sur son site³⁸, Sacha explique :

Ce film concerne un futur proche, des paysages désertiques témoignent de vies étouffées par la peur de tout contact. Cette terre raconte, à son image, l'histoire d'une personne non-binaire, Gaël-le, ayant refusé l'usage de la parole dans ces lieux sans corps. Lassé·e·x par les discours des Hommes, la matière, elle seule sait encore lui parler. Au travers, d'un monologue, iel y fait, non sans cynisme, l'éloge des relations à distance. Gaël-le fait partie des êtres humain·e·x·s qui ont les moyens économiques pour déménager continuellement afin d'échapper aux diverses catastrophes naturelles et pandémiques. Mais, Martine, sa compagne, appartient à l'autre partie de la population qui ne peut se déplacer pour sauver sa vie. « À l'annonce du déluge écologique, nombreux sont ceux qui se précipitent vers une arche de Noé, se souciant peu des abandonnés à quai ou des asservis à l'intérieur même du navire. » (Malcom Ferdinand). S'en suit une

³⁸ <https://fragil.fr/le-verniss-des-pare-chocs-compose-des-forets-deau/> consulté le 4 décembre 2022.

déclaration d'amour ampoulée et caustique adressée à sa compagne. Mais, à la fin du film, on comprend que Martine s'est suicidée. Sous son cœur il y avait des bleus. Ils ont déteint sur ceux de Gaël-le. Iels ont des artères tie & die. Un beau turquoise délavé à l'image du dernier paysage du film qui se terminera dans une tempête de neige. La narrateur-trice-x n'est pas parvenu-e-x à oublier sa compagne, n'ayant pu enterrer son corps à cause des conditions de vie désastreuses.

Par-delà nature et culture³⁹ : composer avec d'autres modes d'existence et/ou d'autres spatialités ?

Le projet Acoustic Commons s'est développé dans une perspective résolument post-humaniste. Les créations des collectifs d'artistes, leurs réflexions sur l'évolution de notre rapport au monde a constamment réaffirmé leur distanciation des modes de pensée humaniste des modernes, englobant à la fois la construction du sujet libéral, une vision anthropocentrée du monde (Braidotti 2013), et adossé à l'illusion du Grand partage entre nature et culture (Descola 2005). C'est dans cette même ligne de conduite que certains intervenants ont interrogé plus directement comment leurs pratiques de composition sonore pouvaient être agies par les modes d'existence qui se sont imposés de plus en plus dans notre univers post-numérique, à savoir les algorithmes.

Tim Shaw a abordé cette question au cours de sa résidence au printemps à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Il avait travaillé sur une installation *Radio Installation* qui puisait dans divers flux radio du monde entier pour les fragmenter, les décomposer, les combiner de manière aléatoire. Des extraits de stations commerciales et communautaires, des rapports météorologiques en direct, des radios cosmiques et des microphones ouverts de Locus Sonus étaient ainsi captés par l'intermédiaire d'une SRD (*software defined radio*), intégrés dans une clef USB branchée à son ordinateur, puis recomposés à l'aide d'un patch génératif Pure Data. Ces flux recomposés étaient retransmis par trois baffles, au centre desquels avaient été placée une ampoule qui s'illuminait en fonction de l'évolution de la programmation. A quelques mètres de là, une antenne, un router et un ordinateur captaient et traitaient les flux des radios analogiques et numériques. Les visiteurs pouvaient ainsi voir s'animer les patches de Pure data, élaborés par Tim avec leurs différents composants. Certains de ces composants avaient d'ailleurs été programmés par Grégoire Lauvin et Stéphane Cousot.

Le système qu'avait créé Tim n'était pas la matérialisation d'une programmation préconçue. Il résultait plutôt d'un travail de recherche artistique autour d'une programmation progressive, itérative, explorant plusieurs modes de correspondances vibratoires possible entre les flux radio, les programmes et la retransmission du son à travers les baffles. La résidence de ce printemps avait ainsi

³⁹ Je reprends ce titre à l'ouvrage de Philippe Descola *Par-delà nature et culture*, Editions Gallimard 2005, au sein duquel il avait retracé l'histoire, les fondements du Grand Partage entre nature et culture qu'a fait émerger la pensée moderne.

permis de finaliser un travail qui avait été amorcé depuis plusieurs années. A travers cette recherche, Tim s'était donc efforcé de créer une forme de dialogue avec ces flux radiophoniques aléatoires, redistribués à travers un système impliquant également des dimensions aléatoires, pour produire des compositions sonores satisfaisant ses goûts artistiques. C'est dans ce cadre qu'il a testé différents types traitements des voix et des sons qu'il a captés pour acquérir une forme de compétence et de dextérité dans des dialogues médiés par les algorithmes qu'il produisait dans Pure Data. Le compositeur n'avait pas disparu, il s'était au contraire engagé plus profondément dans la maîtrise de ces modes d'existence qui accompagnent de plus en plus nos navigations et notre attention à travers les mondes analogiques et numériques. A travers cette recherche artistique, Tim venait d'une certaine manière questionner comment les algorithmes participaient à l'émergence de nos mondes communs.

Cette réflexion a été poussée à travers la dernière présentation de la journée du 9 octobre, celle d'Hugo Scurto intitulée « Listening to the deepscape ». Revenant sur l'ensemble des recherches et des technologies développées par les GAFAM, Hugo avait rappelé combien nous étions entourés de dispositifs s'appuyant sur des algorithmes développant des modes d'apprentissage profond : l'assistant Google, Siri de la firme Apple, ainsi que les autres assistants personnels intelligents que des entreprises comme Amazon avait démocratisés et largement diffusés au point de transformer de nombreux domiciles de particuliers en espaces connectés. Hugo avait également fait une rapide présentation de la manière dont certains artistes s'étaient déjà emparés de ces technologies pour produire des streams musicaux.

Cependant, à l'inverse des tendances actuelles, il insistait sur la nécessité d'éviter d'aborder l'intelligence artificielle avec une approche anthropomorphique. De son point de vue, l'intelligence artificielle renvoyait à des paysages (*scapes*) plutôt qu'à des êtres ou des modes d'existence. Ces « *scapes* » avaient d'abord la matérialité des datacenters, des câbles, des antennes relais, des ordinateurs et des différentes machines, des traces numériques et des algorithmes de datamining qui permettaient de traiter, produire à leur tour des données, de circuler et de produire images, sons, objets, connexions, etc. L'infrastructure qui permettait de faire vivre et de développer son expansion était également composée d'humains, d'institutions, de régulation, mais aussi de pratiques et de différentes représentations culturelles. L'intervention d'Hugo était venu clore l'événement de manière très pertinente et opportune car la question qu'il posait était non plus celle des êtres composants nos communs, mais des formes, et donc des spatialités profondément différentes à travers lesquels nos mondes s'étaient si rapidement redéployés au cours des dernières décennies.

A travers la marche, les propositions et performance des artistes, les interventions des chercheurs, et des différents acteurs qui y ont participé, l'événement de clôture d'Acoustic Commons, a fait varier nos modes d'engagement avec notre environnement. Comme le dirait François Laplantine (Laplantine 2018) et Tim Ingold (Ingold 2018), cet événement était venu réveiller nos sens pour introduire du trouble et des formes de perplexités constructives afin d'être plus attentifs et aiguïser notre correspondance avec nos mondes dont nous dépendions et qui devenaient de plus en plus complexe dans leurs manières d'advenir.

Aix-en- Provence, 16 février 2023

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'équipe du projet Acoustic Commons et le Bureau des Guides pour m'avoir invité à participer et à rendre compte de cet événement particulièrement stimulant. Je tiens également à remercier Peter Sinclair pour sa relecture, ses corrections et ses suggestions.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Jon. 2012. « Relational places: The surfed wave as assemblage and convergence ». *Environment and Planning D: Society and Space* 30 (4): 570- 87.
- Baltazar, Marie, et Laurent Legrain. 2020. « Acoustémologie et empreinte sonore. Faire avec et faire par les sons. Être avec et être par les sons ». *Cahiers de littérature orale* Éc(h)opoétiques (87): 175- 94. <https://doi.org/10.4000/clo.8595>.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, London: Duke University Press.
- Bateson, Gregory. 2000. *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blessner, Barry, et Linda-Ruth Salter. 2009. *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. MIT press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Post-human*. Cambridge: Polity.
- Carrega, Pierre, et Nicolas Michelot. 2021. « Une catastrophe hors norme d'origine météorologique le 2 octobre 2020 dans les montagnes des Alpes-Maritimes ». *Physio-Géo. Géographie physique et environnement*, n° Volume 16 (janvier): 1- 70. <https://doi.org/10.4000/physio-geo.12370>.
- Crumley, Carole L. 2015. « Heterarchy ». *Emerging trends in the social and behavioral sciences: An interdisciplinary, searchable, and linkable resource*, 1- 14.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli*. Paris: Editions de minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Editions de minuit.
- Descola, Philippe. 2005. *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Gumbs, Alexis Pauline. 2021. « Undrowned: Black feminist lessons from marine mammals ». *Soundings* 78: 20- 37.
- Haraway, Donna. 1987. « A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s ». *Australian Feminist Studies* 2 (4): 1- 42.
- Ingold, Tim. 2013. *Marcher avec les dragons*. Le Kremlin-Bicêtre: Zones sensibles.
- . 2017. *Correspondences. Knowing from the inside*. Aberdeen: University of Aberdeen. <https://knowingfromtheinside.org/files/correspondences.pdf>.

- . 2018. *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux: Editions dehors.
- Joy, Jérôme. 2015. « L'auditorium étendu ». In *Locus Sonus. 10 ans d'expérimentations en art sonore*, édité par Jérôme Joy et Peter Sinclair, 27- 45. Le mot et le reste.
- Joy, Jérôme, et Peter Sinclair, éd. 2015. *Locus Sonus: 10 ans d'expérimentations en art sonore*. Le mot et le Reste. Marseille.
- Julien, François. 2016. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: L'Herne.
- Kohn, Eduardo. 2017. *Comment pensent les forêts: vers une anthropologie au-delà de l'humain*. Le Kremlin Bicêtre: Zones sensibles.
- Laplantine, François. 2018. *Penser le sensible*. Paris: Pocket.
- Larkin, Brian. 2013. « The politics and poetics of infrastructure ». *Annual review of anthropology* 42: 327- 43.
- Latour, Bruno. 2007. « Sur un livre d'Etienne Souriau: Les Différents modes d'existence ». *Agenda de la pensée contemporaine* 7: 171- 94.
- Lauvin, Grégoire. 2018. « Split Soundscape, le diorama sonore : la reconstitution de l'espace sonore en temps réel ». Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Sapiega et Peter Sinclair, Aix-en-Provence: Aix Marseille Université.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Massin, Marianne. 2013. *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham, London: Duke University Press.
- Morizot, Baptiste. 2020. *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles: Actes Sud.
- Morton, Timothy. 2010. « Thinking ecology: The mesh, the strange stranger, and the beautiful soul ». *Collapse* 6: 265- 93.
- Pijanowski, Bryan C., Luis J. Villanueva-Rivera, Sarah L. Dumyahn, Almo Farina, Bernie L. Krause, Brian M. Napoletano, Stuart H. Gage, et Nadia Pieretti. 2011. « Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape ». *BioScience* 61 (3): 203- 16.
<https://doi.org/10.1525/bio.2011.61.3.6>.
- Strathern, Marilyn. 2005. *Partial connections*. Rowman Altamira.
- Thibaud, Jean-Paul. 2015. « Prises et emprises de la ville sonore ». In *Locus Sonus: 10 ans d'expérimentation en art sonore*, édité par Jérôme Joy et Peter Sinclair, 119- 38. Le mot et le reste.
- Varela, Francisco J, Evan Thompson, et Eleanor Rosch. 2017. *The embodied mind, revised edition: Cognitive science and human experience*. Cambridge, London: MIT press.
- Voegelin, Salomé. 2018. *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*. Bloomsbury Publishing USA.
- Walther, Olivier, et Denis Rétaillé. 2012. « New ways of conceptualizing space and mobility: Lessons from the Sahel to the globalized world ». LISER Working Papers Serie 2012-24. LISER.