

Le paysage sonore comme matière Soundscape as Material

Josianne Poirier

Numéro 108, automne 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72473ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poirier, J. (2014). Le paysage sonore comme matière / Soundscape as Material. *Espace*, (108), 38–43.



Le paysage sonore comme matière

Josianne Poirier

L'art public est généralement associé aux arts visuels. On pense spontanément aux nombreuses sculptures qui habitent nos parcs et nos bâtiments publics grâce à l'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec. On pense également à la photographie. Pendant plusieurs années, dans le cadre de son projet Plan large, l'organisme Quartier éphémère a investi des panneaux publicitaires inoccupés pour y présenter des œuvres de photographes contemporains. La charge émotive générée par l'affrontement entre les chiens de *Sélection naturelle* (2005), de Carlos et Jason Sanchez, a dû surprendre plus d'un automobiliste entrant à Montréal par l'autoroute Bonaventure à l'automne 2006. Néanmoins, l'art public, ou faudrait-il davantage parler d'art dans l'espace public pour éviter le carcan d'une définition trop institutionnelle, peut se manifester sous mille et une formes. Dans cette chronique, ma collègue Aseman Sabet a déjà évoqué le riche potentiel de l'art performatif et éphémère pour stimuler l'innovation dans la pratique de l'art public. Ce texte propose, pour sa part, une réflexion sur la matière sonore. Appréhender la création dans l'espace public par le son ne pourrait-il pas contribuer à renouveler le regard que nous posons sur la ville et contribuer à enrichir le langage de l'art public ?

La notion de paysage sonore a d'abord été définie par Murray Schafer dans son ouvrage *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, publié initialement en anglais en 1977. Elle y est présentée comme « [l']environnement des sons... Le terme s'applique tout aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales ou montage sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie.¹ » Schafer inclut dans le paysage sonore une grande diversité de bruits, depuis les bruits de la nature – le vent, la pluie, la neige – en passant par les bruits humains – les cris, la respiration, les chants – et les bruits mécaniques – les voitures, les hélicoptères, les marteaux-piqueurs. Dans son livre, Schafer prêche pour une plus grande éducation de l'oreille, l'établissement d'une meilleure culture auditive au sein d'une société dominée par la vue. Il écrit poétiquement : « le concert de l'univers est permanent et les places à l'auditorium sont gratuites.² »

Vers la même époque que les travaux de Schafer, Max Neuhaus effectue un travail de pionnier qui contribue à la reconnaissance du son comme médium appartenant au champ de l'art contemporain. D'abord interprète de musique contemporaine, il développe parallèlement une pratique artistique axée sur la création d'installations sonores, notamment dans l'espace public. Convaincu que le sentiment d'appartenance dépend de

SOUNDSCAPE AS MATERIAL

Public art is generally associated with the visual arts. We think spontaneously of the many sculptures that are present in our parks and public buildings due to application of the Government of Quebec's Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Photography also comes to mind: for a number of years, through its Plan large project, Quartier éphémère presented works by contemporary photographers on unoccupied billboards. The fiercely emotional confrontation among dogs in Carlos and Jason Sanchez's *Natural Selection* (2005) must have surprised more than one driver entering Montreal via the Bonaventure Expressway in the fall of 2006. Nevertheless, public art – or maybe we should call it art in the public space to avoid the constraints of the institutionalized definition – may take a myriad of forms. Previously in this column, my colleague Aseman Sabet has evoked the rich potential of performative and ephemeral art to stimulate innovation in public art practices. Here, I propose a reflection on sound material. Could perceiving artworks in the public space through sounds help to refresh how we regard the city and enrich the language of public art?

In 1977, R. Murray Schafer defined the notion of soundscape in his book *The Soundscape*: "The sonic environment.... The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment."¹ Schafer's soundscape includes a wide variety of sounds, from nature – wind, rain, snow – humans – shouting, breathing, singing – and mechanical devices – cars, helicopters, percussion drills. Advocating for greater education of the ear and a more highly developed auditory culture in a society dominated by vision, he writes, poetically, "The universal concert is always in progress, and seats in the auditorium are free."²

Around the same time as Schafer's works, Max Neuhaus was carrying out pioneering work that contributed to the recognition of sound as a medium within the field of contemporary art. Primarily a contemporary music performer, Neuhaus developed a parallel art practice, creating sound installations particularly for the public space. He was convinced that sense of place is based on what we hear as well as what we see, and he explored the potential of sound to transform the perception of our environment. From 1966 to 1976, he designed a series of fifteen "sound walks" in which he invited people to go for a walk outside the concert hall and become attentive to the daily sounds of the city.

Sound walks have since been integrated into the art practices of many contemporary artists, Janet Cardiff being one of the most prominent. Since the end of the 1960s, organizations have been created to explore the soundscape by gathering the sounds and voices of the city. For instance, Bruxelles nous appartient – Brussel behoort ons toe (BNA-BBOT), founded in 1999, is devoted to the "sound memory" of the city of Brussels. Its activities include collecting numerous oral accounts by the city's residents. Together, these individual stories (re)construct the shared history of the area as it has been inhabited and experienced. The



ZimmerFrei, *W*, installation sonore dans le hall d'entrée du Wiels/sound installation in the Lobby of Wiels, 2013. Photo : Séverine Janssen.

accounts BNA-BBOT has collected are archived in a database along with a compilation of sounds of the city. All of these soundtracks are made available to the community, and artists can use them as creative material.

In collaboration with BNA-BBOT, and at the invitation of the contemporary art centre WIELS, Italian artist collective ZimmerFrei produced the work *W*—composed of seven sound walks, three sound and visual installations and a book—in 2013. The work provided access to the history of the former Belgian brewery Wielemans-Ceuppens, today converted into a cultural and creative hub of which WIELS is a part. BNA-BBOT had conducted twenty interviews with residents of the neighbourhood, former workers at the brewery, and new workers at the art centre, and ZimmerFrei transformed this material to compose an affective landscape in which the act of remembering and the act of creating mutually enrich each other.

How BNA-BBOT positions itself offers insight into what sound can contribute to public art. Two founding principles define the organization's activities: the radical nature of sound and the act of speaking as event. The first is a response to the dominance of the written and the visual in the documentary world and in Western society. By returning sound to its rightful place, the organization is promoting the idea that "being interested in what people say is not solely to be interested in what is said (or not said) but also in the ways in which the said or unsaid speaks (or does not speak)."³ In keeping with this idea, the interviews are not transcribed because this process would flatten the speech, deprive it of its accent, rhythm, intensity—in short, its uniqueness. Sound material may also make visible the invisible, bringing into history social groups and individuals who have less mastery of writing, images and the conventions that govern their circulation. The second principle, which extends the first, states the intention "to participate in a reflection on the conditions of belonging to what is usually called 'history.' A reflection on the criteria for inclusion in this history as it is written and transmitted necessarily includes a reflection on its criteria and procedures of exclusion."⁴ For instance, BNA-BBOT considers speech itself as a historical event, thus returning daily speech and local history to their former glory.

Closer to us, in Montreal, the new-media collective Audiotopie also produces audioguides for urban tours in which ambient sounds are highlighted. The components assembled for the audioguides are heterogeneous, including excerpts from interviews, field recordings, electro-acoustic compositions, narration and so on. Similar to the ZimmerFrei project, Audiotopie's creations are often positioned where the social and the artistic intersect. Produced in collaboration with Conscience urbaine and Action des femmes handicapées, *Accessibilité universelle* (2010) explores how public space is organized and shared. Through the experiences of nine women with disabilities, the work raises awareness about the daily challenges of universal access and the importance of designing user-friendly public spaces. As early as 1977, from his perspective as a scholar on the subject, Schafer posited that the study and transformation of the soundscape are situated at the border between human sciences and art.

But audioguides are not the only means of revealing and reconstructing the soundscape. In the summer of 2013, fulfilling a commission from Centre Avatar, artists Sabin Hudon and Catherine Béchard installed twenty listening devices in the streets of Quebec City to compose the artwork *L'oreille [é]tendue* (2013). Each listening device, an ear trumpet installed at head level at strategic locations, isolates one sound layer from the group of superimposed sound layers normally heard simultaneously in the urban space. By drawing listeners' attention to sounds that are sometimes unexpected, even though constantly present, the artwork invited people to be more aware of their immediate environment. The soundscape of the city was the star of this intervention, alongside unique events that mark the life of the city.

In this brief overview of art practices in which the sound is used as medium, it appears that sound can effectively help enrich the language of public art by integrating into it, among other things, an identity element of the city that is often ignored. This identity element however is powerful in its capacity to reveal invisible spaces and quickly forgotten stories. The reflection BNA-BBOT offers on the selection processes that forge

ce qui est entendu, tout comme de ce qui est vu, il explore le potentiel du son pour transformer la perception des lieux. De 1966 à 1976, il conçoit une série de quinze marches sonores où il invite les spectateurs à une excursion, à l'extérieur de la salle de concert, dont l'objectif est de porter attention aux sons quotidiens de la ville.

Les marches sonores ont depuis intégré les pratiques artistiques de nombres d'artistes actuels, dont l'une des plus connues est certainement Janet Cardiff. Des organismes ont également entrepris de s'inscrire en continuité de ces réflexions sur le paysage sonore, nées à la fin des années 1960, en collectant les bruits et les voix qui composent la ville. C'est le cas de Bruxelles nous appartient - Brussel behoort ons toe (BNA-BBOT), une organisation fondée en 1999, qui se consacre à la « mémoire sonore » de la capitale belge. Ses activités impliquent notamment la collection de nombreux témoignages oraux des Bruxellois. Ensemble, ces récits individuels (re)construisent l'histoire commune du territoire dans tout ce qu'il a d'habité et de vécu. Les témoignages recueillis par BNA-BBOT sont archivés dans une base de données où sont aussi compilés des sons de la ville. La totalité de ces bandes sonores est mise à la disposition de la collectivité, permettant notamment à des artistes d'en faire leur matériau de création.

C'est en collaboration avec BNA-BBOT, et à l'invitation du centre d'art contemporain WIELS, que le collectif d'artistes italiens ZimmerFrei a réalisé, en 2013, l'œuvre *W* – composée de sept parcours sonores, de trois installations sonores et visuelles, et d'un livre. L'œuvre proposait d'accéder à l'histoire de l'ancienne brasserie belge Wielemans-Ceuppens aujourd'hui convertie en pôle de diffusion culturelle et de création dont fait partie le WIELS. Une vingtaine d'entrevues auprès de résidents du quartier, d'anciens travailleurs de la brasserie et de nouveaux travailleurs du centre d'art ont été conduites par BNA-BBOT, tandis que ZimmerFrei a entrepris de transformer ce matériau pour composer un paysage affectif où l'acte de mémoire et l'acte de création s'enrichissent mutuellement.

La posture de BNA-BBOT est riche pour réfléchir à l'art public et à ce que le son peut apporter à ce domaine. En effet, les activités de l'organisation sont définies par deux principes fondateurs : la radicalité du son et la prise de parole comme événement. Le premier est une réponse à la domination de l'écrit et de l'image dans le monde documentaire et dans la société occidentale. En redonnant la place qui revient au son, l'organisme défend l'idée que « [s]'intéresser à la parole des gens, c'est non seulement s'intéresser à ce qui est dit (ou n'est pas dit), mais également aux manières qu'ont le dit ou le non-dit de se dire (ou de ne pas se dire).³ » Afin d'être fidèles à cette idée, les entretiens ne sont pas retranscrits puisque ce processus aurait pour conséquence d'aplanir la parole, de la priver de son accent, de son rythme, de son intensité, bref, de sa singularité. La matière sonore permet aussi de rendre visible l'invisible, d'inscrire dans l'histoire des groupes sociaux et des individus qui maîtrisent moins l'écrit, l'image et les conventions qui régissent leur circulation. Le second principe s'inscrit en continuité du premier et entend « participer d'une réflexion sur les conditions de l'appartenance à ce que l'on appelle ordinairement "l'histoire". Une réflexion sur les critères d'inclusion à cette histoire telle qu'elle s'écrit et se transmet comprend nécessairement une réflexion sur ses critères et procédures d'exclusion.⁴ » Ainsi, BNA-BBOT envisage la parole elle-même comme un événement historique, redonnant ses lettres de noblesse à la parole quotidienne et à la petite histoire.



Plus près de nous, à Montréal, le collectif Audiotopie réalise également des audioguides. Le collectif œuvrant dans le domaine des nouveaux médias propose, grâce à cet outil, des parcours urbains où sont mises en valeurs les ambiances sensibles. Les composantes dont l'assemblage donne naissance à leurs audioguides sont hétérogènes : extrait d'entrevue, *field recording*, composition électro-acoustique, narration, etc. Tout comme on l'observait dans le projet de ZimmerFrei, les créations d'Audiotopie s'inscrivent souvent à la jonction du social et de l'artistique. Réalisé en collaboration avec Conscience urbaine et Action des femmes handicapées, *Accessibilité universelle* (2010) interroge l'aménagement et le partage de l'espace public. Par l'intermédiaire de l'expérience de neuf femmes handicapées, cette œuvre sensibilise aux enjeux quotidiens de l'accessibilité universelle et à l'importance de concevoir des espaces publics conviviaux. Déjà en 1977, depuis sa perspective d'universitaire sur le sujet, Schafer considérait que l'étude et la transformation du paysage sonore se situaient à la frontière des sciences humaines et de l'art.

Mais l'audioguide n'est pas le seul moyen de révéler et de recomposer le paysage sonore. À l'été 2013, répondant à une commande du centre Avatar, les artistes Sabin Hudon et Catherine Bécharde ont installé, dans les rues de Québec, les vingt dispositifs d'écoute qui composaient l'œuvre *L'oreille [é]tendue* (2013). Cornet acoustique installé en hauteur sur des sites stratégiques, chaque dispositif d'écoute avait pour effet d'isoler une couche sonore de l'ensemble des couches sonores superposées et normalement perçues simultanément dans l'espace urbain. Attirant l'attention du spectateur sur des réalités sonores parfois inattendues, bien que sans cesse côtoyées, l'œuvre invitait à porter attention à l'environnement immédiat. Le paysage sonore de la ville tenait la vedette de cette intervention, aux côtés des événements uniques qui ponctuent la vie de la cité.

Il apparaît, par ce bref survol des pratiques artistiques où le paysage sonore est mobilisé au titre de médium que le son peut effectivement contribuer à enrichir le langage de l'art public en y intégrant, entre autres, un élément identitaire de la ville souvent délaissé. Cet élément identitaire



history opens the door to new avenues for preserving memory. It proposes to promote memories of the people, flagrantly absent from official accounts – and, moreover, to do so with the greatest respect for the uniqueness of each individual. It seems to me that this celebration of inhabitants of the city and their daily life, the life of public spaces beyond their physicality, has a rightful place in the field of public art. Furthermore, as Schafer rightly emphasized, although we can close our eyes, we cannot close our ears.⁵

Translated by Käthe Roth

1. R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT: Destiny Books, 1994), pp. 274–75. This book incorporates Schafer's *The New Soundscape* (1969) and *The Tuning of the World* (1977).
2. *Ibid.*, p. 206.
3. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/son/>, consulted March 17, 2014 (our translation).
4. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/parole/>, consulted March 17, 2014 (our translation).
5. R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 11.

Josianne Poirier has a master's degree in urban studies from the Institut national de la recherche scientifique and is currently a doctoral student in art history at the Université de Montréal. Her main interest is the relationship among art, culture and urban space, and her work addresses themes such as public art and cultural neighbourhoods. Her current research involves symbolic and aesthetic uses of light in the public spaces of the contemporary city.



De gauche à droite/From left to right: **Catherine Bécard et Sabin Hudon**, *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute sur le parvis de l'église Saint-Roch (Québec), Photo : Mériol Lehmann; *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute sur la Côte du Colonel-d'Ambourges (Québec), *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute au Bassin Louise (Québec). Commandes d'œuvre d'Avatar, Québec, 2013. Photos : Catherine Bécard & Sabin Hudon.

est néanmoins puissant par sa capacité à révéler des espaces invisibles et des histoires rapidement oubliées. La réflexion proposée par BNA-BBOT sur les processus de sélection qui forgent l'histoire ouvre la porte à de nouvelles avenues en matière de commémoration. Elle propose de faire la promotion d'une mémoire populaire, absente des récits officiels de façon criante, et, de surcroît, de la faire dans le plus grand respect de la singularité de chacun. Il me semble que cette célébration des habitants de la ville et de leur quotidien, de la vie des espaces publics au-delà de leur physicalité, a plus que sa place dans le champ de l'art public. D'ailleurs, tel que le soulignait très justement Schafer, si l'on peut fermer les yeux, on ne peut fermer les oreilles⁵.

1. Schafer, R. Murray. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, 2010 [1977], p.384.
2. *Ibid.*, p.294
3. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/son/>, consulté le 17 mars 2014.
4. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/parole/>, consulté le 17 mars 2014
5. Schafer, R. Murray, *op. cit.*, p.34.

Josianne Poirier a complété une maîtrise en études urbaines à l'Institut national de la recherche scientifique et elle est actuellement étudiante au doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Intéressée principalement par la relation entre l'art, la culture et l'espace urbain, elle aborde dans ses travaux des thématiques telles que l'art public et les quartiers culturels. Ses recherches actuelles portent sur les usages symboliques et esthétiques de la lumière dans les espaces publics de la ville contemporaine.