¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Etienne Guillaume, Espéron Vincent

Un travail de concert entre ethnologie et composition électroacoustique : les voix d'un quartier mises en musique

Pour citer l'article

Etienne Guillaume, Espéron Vincent, « Un travail de concert entre ethnologie et composition électroacoustique : les voix d'un quartier mises en musique », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°37. Apports conceptuels et méthodologiques des entrecroisements entre pratiques artistiques et sciences humaines et sociales : accéder à l'autre, agir sur les territoires, décembre 2023 [en ligne], https://www.revue-interrogations.org/Un-travail-de-concert-entre (Consulté le 9 octobre 2026).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Résumé

Cet article revient sur l'évolution d'une collaboration entre des compositeurs et un ethnologue, dans le cadre d'une recherche au sein d'un quartier en réhabilitation. Les musiciens développent initialement l'idée d'une création basée sur des témoignages et des environnements sonores. L'arrivée de l'ethnologue remodèle le projet en une enquête commune sur les pratiques et les expériences sensorielles au sein du quartier. Nous montrons que cette collaboration invite à revenir sur nos propres pratiques pour les expliquer aux autres, et ainsi construire une recherche commune. Cela nous amène à être attentifs à l'approche de l'autre mais aussi à expérimenter de nouvelles méthodes. L'article montre de plus que cette situation d'enquête se joue par des ajustements continuels au terrain. Sa réorientation constante peut être vue comme le signe d'une ethnologie et d'un art humbles où le projet transformationnel de l'une comme de l'autre est accompli.

Mots-clefs : musique électroacoustique, ethnologie, mémoires, environnements sonores, urbain

Abstract

A joint project combining ethnology and electroacoustic composition : the voices of a neighbourhood set to music

This article looks back on the evolution of a collaboration between several composers and one ethnologist, in the context of a research project in a district undergoing rehabilitation. The musicians initially developed the idea of a creation based on testimonies and sound environments. The arrival of the ethnologist reshaped the project into a joint investigation of the practices and sensory experiences within the neighborhood. We show that this collaboration encourages us to reflect on our own practices in order to explain them to others, and thus to build common research. This leads us to be attentive to the other's approach but also to experiment with new methods. The article also shows that this situation of investigation is played out through continuous adjustments to the field. Its constant reorientation can be seen as the sign of humble ethnology and art, whereby the transformational project of both is accomplished.

Keywords : electroacoustic music, ethnology, memories, sound environments, urban

Introduction

Sur un terrain vague des quartiers nord de Bourges (France) entouré d'immeubles voués à la destruction, se joue ce dimanche de mai 2023 un concert de musique électroacoustique. Des photographies sont fixées aux façades des immeubles et huit haut-parleurs disposés en cercle diffusent une pièce musicale composée à partir de deux ans de rencontres avec les acteurs et familiers du quartier : associatifs, travailleurs sociaux, élus, professionnels du patrimoine, résidents actuels ou passés ont tous pris part à la conduite du projet « Échos d'âmes », en fonction de leurs préoccupations propres. Nous proposons d'en éclairer une facette en nous focalisant sur la collaboration entre les artistes initiateurs du projet et l'ethnologue qui ont mené cette recherche-création.

Les collaborations mêlant sciences humaines et sociales et art se développent particulièrement depuis les années 1990 et l'engouement actuel pour les recherches dites 'Arts et Sciences' encourage ces formes de coopération. Ce renouveau méthodologique et épistémologique offre des expérimentations variées, soulignant les échanges de pratiques et théories entre sphères réputées distinctes ou, au contraire, plus proches que les frontières disciplinaires le laissent croire.

Toutefois, le regard *a posteriori* sur ce type de recherches peut suggérer « *l'illusion d'une cohérence et d'une unité* » (Bordeaux, 2022 : 351), alors qu'elles sont bien souvent faites d'ajustements continuels en fonction des situations rencontrées, des acteurs en présence et des contextes de travail (Yazgi, Hertz, 2021). Ces recherches sont faites d'incertitude, d'imprévus, de bricolage accommodés aux situations réajustant continuellement la démarche d'enquête. Ces aléas du terrain ne sont pas des défauts méthodologiques ; au contraire, les prendre en compte et s'y adapter, suivre des pistes incertaines dans une démarche résolument inductive relève d'une forme d'attention commune aux artistes et aux anthropologues.

Cet article examine les étapes d'une recherche-création en train de se faire. Nous retraçons la manière dont

nous, ethnologue et musiciens, avons construit une enquête commune sur les pratiques et les environnements, notamment sonores, des familiers d'un quartier en réhabilitation, en soulignant le processus par lequel cette collaboration s'est transformée en recherche-création, « *celle que l'on conduit soi-même sur ses propres agirs* » (Boutet, 2018 : 291). Notre propos ne s'attarde pas tant sur les résultats que sur le processus d'enquête et la relation artistes-anthropologue : comment émergent des outils et pratiques communs à travers l'ajustement de nos postures respectives au cours d'une recherche ?

Nous présentons tout d'abord le contexte de la rencontre entre les compositeurs et l'ethnologue en prenant tour à tour la plume. Est ensuite abordé ce que cette situation va produire, en l'occurrence un retour sur nos propres pratiques disciplinaires en termes d'objets et de méthodes pour faire émerger une démarche commune au travers de la thématique de l'habiter. La troisième partie explore comment notre rapport au terrain a permis de faire surgir de nouvelles pratiques, en embrassant la perspective de l'autre (l'ethnologue et l'approche artistique, les compositeurs et l'approche anthropologique), et en expérimentant une forme de communication hybride (la conférence concertante). L'article conclut sur l'importance d'une posture attentive au terrain et ses imprévus qui laisse croître de nouvelles perspectives de travail et permet de questionner la portée transformationnelle de l'art comme de l'anthropologie.

La rencontre de deux postures distinctes

Les compositeurs : à la recherche de la musicalité des voix

Fin 2020, nous – trois compositeurs de la Manufacture des Arts Numériques de Bourges (MANB) –, développons un projet de création musicale, « Échos d'âmes », réalisé à partir de témoignages. Cette association d'artistes de musique électroacoustique est déjà bien implantée dans la ville : nous intervenons dans les institutions culturelles mais aussi dans les établissements scolaires. Ce sont les quartiers nord de Bourges, quartiers de grands ensembles datant des années 1960 où l'association est déjà intervenue, que nous choisissons pour ce projet. C'est un territoire où vivent près de 10 000 habitants, prioritaire par la politique de la ville au regard de ses caractéristiques sociodémographiques : un taux d'emploi relativement bas (41 % des hommes et 37,7% des femmes ont un emploi contre 66% et 56% dans l'agglomération), un faible niveau de qualification (55% des plus de 15 ans n'ont aucun diplôme, CEP, BEPC ou brevet des collèges), un fort taux de familles monoparentales (29% des familles contre 15% sur l'agglomération) ou encore une forte part de bénéficiaires des minima sociaux (34,7% de la population de Bourges nord contre 14,3% dans l'agglomération) [1].

Le projet consiste à collecter des témoignages de personnes habitant ou pratiquant ces territoires qui alimenteront, dans un second temps, une composition musicale restituée par un spectacle vivant. Ce type de réalisation a déjà été éprouvé lors de précédentes recherches d'« Échos d'âmes » dans d'autres quartiers de la ville, de moindre ampleur et avec une méthodologie différente. Dans nos recherches antérieures, nous nous attardons en effet sur la musicalité des mots, la prosodie, moins sur leurs significations. À ses débuts, le projet implique donc déjà l'intervention des familiers du quartier mais leur parole n'est envisagée qu'en tant que vecteur potentiel d'émotions, futur matériau de travail.

Si les compositions musicales qui en résultent construisent bien une narration à travers le montage, celle-ci est réalisée sur des critères esthétiques et musicaux. Nul besoin de se soucier d'une cohérence thématique des entretiens puisque celle-ci se construit *a posteriori,* par le montage qui crée « *simultanément une continuité argumentative et une continuité esthétique* » (Cuzol, Lecloux, 2022). Bien que les sciences humaines et sociales demeurent frileuses à son égard au regard du soupçon de subjectivité qu'il laisse peser, le montage permet justement « *de dépasser le cadre empirique des situations étudiées pour faire des rapprochements, souligner des contrastes* » (*ibid*.), démarche commune à l'art et la recherche. Ainsi une méthode, que nous considérions comme la plus apte à recueillir les émotions, consistait à laisser la personne interrogée seule face à un micro, pouvant parler de ce dont elle souhaitait. Nous avons toutefois touché les limites d'une telle approche : il est difficile de faire parler les gens lorsqu'aucun sujet n'est avancé, de convoquer l'émotion sans la susciter par un contexte ou une thématique. C'est pour pallier ces problèmes que la collaboration avec Guillaume Etienne débute.

Les deux auteurs de ce texte se connaissant préalablement au regard d'une pratique musicale antérieure, nous travaillons début 2021 au choix d'une thématique générale guidant les entretiens. Dans cette phase de préparation, la méthodologie nécessaire aux entretiens est envisagée en tant qu'elle permet de fluidifier les échanges et de recueillir les fameuses émotions recherchées.

Les outils et objets de la MANB
La MANB œuvre depuis 2017 à la diffusion de la musique électroacoustique à travers la médiation culturelle et la création. Ses objectifs sont de familiariser les publics à cet art, en élargissant l'approche aux sons qui ne sont habituellement pas considérés comme musicaux, réalisés à partir d'objets et de gestes ne correspondant pas non plus aux définitions classiques des instruments. Les références sont celles d'un Pierre Schaeffer ou d'un François Bayle, compositeurs qui vont développer la recherche expérimentale en extrayant les sonorités de leur source (acousmatique) et en travaillant directement à partir de ces objets sonores, contrairement à la musique d'abord travaillée à partir de notes et de partitions.
La MANB mobilise des lutheries électroniques, instruments originaux développés par l'un des membres, comme le Karlax. Il s'agit d'un contrôleur midi équipé d'une centrale inertielle qui se manipule dans l'espace et dont chaque geste (du corps, des bras et des doigts sur l'instrument) permet le déclenchement de sons ou séquences préprogrammées. Le Zil est une version simplifiée du Karlax se présentant sous forme d'une baguette manipulable à une main. Ces instruments permettent de jouer avec le corps et les sons dans l'espace et mobilisent de multiples registres sensoriels : l'audition, la vue, le toucher.
L'autre spécificité de la MANB est de travailler en octophonie, un système de diffusion par huit haut-parleurs indépendants, généralement disposés en cercle, à l'intérieur duquel se trouvent publics et musiciens. Ce système permet de faire circuler le son, de lui faire parcourir de multiples directions dans le cercle de haut-parleurs. La prise en considération de la dimension spatiale du son conduit alors à une expérience sensible partagée dans un spectacle vivant.
Le recours à ces outils permet de développer des performances à la fois visuelles et auditives où les sons prennent forme dans l'espace et où, réciproquement, l'espace se dessine à travers le son. Les spectateurs, selon la place qu'ils occupent, perçoivent alors des sensations différentes.

L'ethnologue : les effets de l'action des artistes dans la ville

De mon point de vue d'ethnologue, « Échos d'âmes » constitue en premier lieu une opportunité de mieux comprendre comment des artistes s'emparent des mémoires d'un quartier et les travaillent. En contexte de renouvellement urbain, les collectes de mémoire se développent dans le but d'accompagner la réhabilitation de ces territoires, de les valoriser avant de les rénover, constituant parfois des « *mémoires-prétexte* » (Garnier, 2014) aux vertus thérapeutiques supposées. Elles sont aussi une manière indirecte d'aborder la question des migrations et de l'ethnicité (Doytcheva, 2007) par les pouvoirs publics, thématique que je privilégie jusqu'alors dans mes travaux. Les quartiers nord de Bourges sont volontiers décrits comme cosmopolites ou « *quartier-monde* » selon l'adjointe au maire en charge de ces territoires : 21% de la population y est immigrée, soit trois fois plus que dans le reste de la ville [2].

Ces quartiers nord englobent en fait trois secteurs mêlant de grands ensembles construits après-guerre à des zones plus pavillonnaires : le Moulon, la Chancellerie et les Gibjoncs. Ces territoires ne sont pourtant homogènes ni en termes de démographie ni en termes d'environnements : des espaces denses d'habitat social qui focalisent certes l'attention, mais aussi des quartiers pavillonnaires, des espaces verts (parc paysager, plaines, marais et jardins ouvriers), des zones commerciales, de grands axes urbains ou encore des liaisons douces à parcourir à pied. Ces territoires offrent une grande diversité sociologique, environnementale et sonore. Pourtant, en 2015, près de la moitié des logements sociaux de la ville s'y trouvent. À partir de 2005, le Plan de Renouvellement Urbain puis le Nouveau Plan National de Rénovation Urbaine engendrent la destruction de près de 2500 logements, la réhabilitation de 3000 et la construction de 1500 autres.

La mémoire des quartiers et de ses habitants devient une volonté politique : il s'agit de recueillir, comme ailleurs en France dans des contextes similaires, des mémoires avec l'objectif implicite de faire état de la vie de quartier avant que la réhabilitation ne la transforme. Mais les effets de ces collectes demeurent incertains : leur valorisation et diffusion restent souvent confidentielles une fois les événements passés. Pourtant, l'étude des démarches artistiques dans la ville révèle la place des artistes dans les processus de rénovation urbaine et souligne leurs « *aptitudes à la fois sociales, stratégiques et politiques* » (Genyk de France, Macaire, 2019 : 8). L'art permet aussi de faire émerger une « *narration publique du quartier* » (Bertheleu, 2013 : 241) contredisant les discours stigmatisants qui semblent définir ces territoires. Bien que la participation soit un mot d'ordre qui s'impose désormais dans les politiques locales, les habitants des quartiers populaires demeurent malgré tout tenus à l'écart de la démocratie participative (*ibid.*). Pour autant, les habitants développent des pratiques citoyennes qui font de ces quartiers de « *petits lieux du politique* » (Bertheleu, Neveu, 2005), auxquelles participent les artistes et qui méritent d'être prises au sérieux.

La progression des projets communs entre sphères artistiques et scientifiques depuis les années 1990 a nourri

des réflexions épistémologiques sur les postures, les objets, les résultats et effets ou encore les formes de valorisation originales que ces projets permettaient (Augoyard *et al*., 2000). Les politiques publiques et les financeurs s'emparent également de ces approches auxquelles sont prêtés des gages de diffusion des connaissances scientifiques auprès du public et un décloisonnement des sciences. Dans le même mouvement, la montée en puissance des pratiques participatives (Blondiaux, Sintomer, 2022) alimente cet intérêt pour les pratiques associant différents publics (Baracchini *et al*., 2021). C'est donc aussi à ce titre qu'« Échos d'âmes », en intégrant dans un même ensemble les différents acteurs, va justement bénéficier d'un accueil favorable aussi bien des partenaires institutionnels que culturels et sociaux. Le contexte local de réhabilitation dans le cadre des Plans de renouvellement urbain 1 et 2 va enfin fournir un troisième facteur d'accueil favorable. Cette recherche commune constitue donc dans un premier temps l'occasion d'analyser l'action des artistes en contexte urbain.

Des partenaires financiers entre création et développement des territoires
À ses débuts, « Échos d'âmes » est pensé comme un projet avant tout artistique et ce sont d'abord les sources de financement sur le volet création que la MANB mobilise (création artistique et soutien aux manifestations culturelles – DRAC et Région). Dans un second temps, et notamment avec l'aide des travailleurs sociaux habitués à confectionner des projets sur leurs territoires d'action et percevant à travers « Échos d'âmes » la possibilité d'alimenter une dynamique locale, l'association interpelle les bailleurs de fonds sur les thématiques de la mémoire, de la lutte contre les discriminations et du développement des territoires : « Mémoires au fil de l'eau » du contrat de ville de la communauté d'agglomération Bourges Plus, l'Agence Nationale de la Cohésion des Territoires, les bailleurs sociaux et la région Centre-Val de Loire. Le fait que les quartiers sur lesquels se déploie l'enquête soient prioritaires des politiques de la ville a permis d'élargir les opportunités de financement et de se saisir des changements en cours comme thématique de travail.
D'abord pensé sur un an, le projet ayant pris plus d'ampleur par la diversification de ses partenaires et sources de financement a été remodelé sur deux ans.

Construire une enquête commune sur l'habiter : pratiques, objets et méthodes

La perspective d'une recherche avec un anthropologue ou avec des artistes, selon le point de vue, va peu à peu se modifier pour devenir une recherche commune à la fois anthropologique et artistique. C'est dans ce contexte que nos deux postures initiales de musiciens et d'ethnologue vont se faire écho pour traiter de la thématique de l'habiter. Toutefois, travailler ensemble nous invite d'abord à revenir sur nos propres pratiques, ne serait-ce que pour les expliciter à l'autre et trouver ce qui leur est commun, ce qui diffère et comment aménager un travail d'enquête qui ne soit pas la simple superposition de deux approches distinctes.

Retour sur nos propres pratiques

Nos préoccupations initiales quant au recueil de témoignages et d'environnements sonores sont différentes. Si ethnologue et musiciens mobilisent les enregistrements audios, leur préparation et leur utilisation se distinguent sur plusieurs points.

Pour grossir le trait, l'ethnologue cherche habituellement à observer des pratiques et recueillir des propos pour alimenter un questionnement thématique. En participant aux activités du groupe étudié, en discutant avec les personnes concernées pour comprendre leurs manières de vivre un événement ou pratiquer une activité, l'ethnologue constitue un corpus de données lui servant ensuite à l'analyse. Ces données, qui ne sont ni des « *morceaux de réel* » ni « *de pures constructions de son esprit* » (Olivier de Sardan, 1995), peuvent être consignées sur un carnet de terrain, enregistrées sur support désormais numérique s'il s'agit d'audio, de photographies ou de vidéo, et deviennent des matériaux de travail. Les enregistrements des entretiens servent en effet de support au travail ultérieur d'analyse des propos rapportés, mais – à moins de travailler sur le sonore comme objet de recherche – ils ne font pas l'objet d'une attention acoustique particulière, si ce n'est par précaution de ne pas enregistrer dans un environnement trop bruyant. L'ethnologue mobilise des enregistrements tenus comme la trace d'une discussion que l'on peut réécouter, retranscrire, analyser, et c'est bien le sens du propos qui prime plutôt que l'objet sonore. D'ailleurs, l'analyse des entretiens se fait essentiellement à partir de leur retranscription écrite. Ce sont ces matériaux qui vont constituer par la suite la base – mais non l'unique source (l'expérience du chercheur sur le terrain est faite de nombreux éléments non formalisés) – de l'analyse, c'est-à-dire la mise en récit d'une problématique et sa démonstration. Cette approche du terrain en termes d'objets de recherche, de méthodologie et de restitution des résultats est donc largement envisagée en termes visuels.

Le compositeur de musique électroacoustique, quant à lui, cherche à collecter des sons qui ont du sens, musical notamment, mais qui ne se limitent pas à la signification des propos. Il mobilise plutôt des « *acteurs sonores* » ou des « *objets sonores* » (Chion, 1983) qui, au regard de phénomènes de contraste, de silences, d'hésitations, de modulations, laissent transparaitre des émotions dans les voix et qui peuvent être transmis et mis en valeur à travers une œuvre musicale où ils seront agencés dans une trame narrative. Les enregistrements constituent la matière première du travail. De ce fait, les moyens mobilisés pour collecter cette matière sont soigneusement préparés depuis le choix du type de microphone à utiliser, de la bonnette anti-vent à coiffer correctement, de son positionnement, jusqu'aux réglages de l'enregistreur en fonction du lieu. Les enregistrements, selon qu'il s'agit d'entretiens individuels, collectifs ou d'ambiances, ne sont pas préparés, captés ni traités de la même façon. La phase de dérushage consiste ensuite en une écoute attentive avec prise de notes afin de préparer la composition. C'est lors de la phase de composition qu'une narration est établie, un fil directeur qui raconte l'histoire sonore choisie par le compositeur. Enfin, l'habillage musical, plus abstrait, demande un retour dans le dérushage afin de chercher des sons à transformer, manipuler, pour mettre en valeur la narration.

Que cherche-t-on en commun ?

La volonté d'aller au-delà d'entretiens servant de prétexte au recueil de sonorités et de paroles nous conduit à considérer à la fois la signification des propos recueillis et leur musicalité. Comme nous l'avons souligné, la collecte de mémoires dans un contexte de renouvellement urbain est une forme classique d'accompagnement. Il s'agit, pour les politiques publiques, d'assurer la transformation des quartiers en donnant la parole à leurs habitants, en retraçant l'histoire des constructions pour souligner ou convaincre que la destruction des lieux de vie n'est pas synonyme de table rase. Le choix de la thématique de l'habiter n'est donc pas anodin, constituant une entrée commode au regard du contexte et une source de financement. Le souhait d'aller plus loin qu'une simple collecte de mémoire « *d'habitants* », figure objectivée d'une demande sociale construite par des acteurs politiques (Anquetin, Freyermuth, 2009), nous amène à questionner ces espaces urbains au prisme du sonore, dimension privilégiée par les artistes.

Habiter ne se résume pas à avoir un logement quelque part. Cela se traduit par des pratiques, des usages et des représentations de l'espace et du temps, des sociabilités et des relations aux autres et à l'environnement. Cet environnement, constitué d'humains et de non-humains, d'objets matériels, immatériels et de perceptions, est appréhendé par les personnes qui y vivent, le pratiquent et y circulent par le développement de formes d'attention particulières, qui ne sont d'ailleurs pas forcément formalisées ou conscientes. Cette « *éducation de l'attention* » (Ingold, 2001) se développe en effet en éprouvant l'environnement sensible de telle façon qu'une connaissance expérientielle se façonne à partir de nos sens. L'environnement sensoriel est alors une porte d'entrée pour interroger les pratiques d'habiter dans ces espaces et temps urbains. Étudier le registre sensible, comme l'ont fait Steven Feld (2012 [1982]) ou plus récemment Christine Guillebaud (2017) en anthropologie sonore, démontre l'importance des milieux sonores dans la manière dont nous façonnons nos lieux de vie. Habiter, c'est donc aussi être immergé dans – et en même temps contribuer à créer – des environnements sensoriels, desquels les individus ne sont pas exclus, simples observateurs passifs percevant un environnement déjà là, mais pleinement acteurs contribuant à qualifier des espaces et temps (Sumartojo, Pink, 2018). C'est parce que nous sommes sensibles à ces environnements auxquels nous contribuons nous-mêmes, que nous y habitons.

Les neuf thématiques abordées en entretien soulignent les rapports que les familiers du quartier entretiennent avec ces territoires :

le rapport au passé (l'arrivée dans le quartier ou la ville, la manière dont ce passé est évoqué)
les activités au quartier (y travailler, y habiter, s'y promener, faire ses courses…)
les circulations dans le quartier (où va-t-on pour faire ses courses, se promener, faire du sport et par quels moyens ?)
les lieux caractéristiques, emblématiques du quartier
les secteurs (comment sont définis les secteurs du quartier, les frontières et les liaisons, notamment avec le reste de la ville, comment sont vécus les maillages territoriaux ?)
les habitants (comment sont-ils définis, que sont ou que ne sont pas les habitants du quartier ?)
les événements (manifestations, fêtes, marché, carnaval…)
le registre politique (quels sont les engagements dans la vie sociale locale – associatifs, religieux, conseils de quartiers – et quels regards sont portés sur les politiques de la ville, notamment la réhabilitation ?)
le sensible (dans quels environnements sensoriels, notamment sonores, depuis l'échelle du logement jusqu'à

celle du quartier, les personnes vivent-elles ?)

Cette enquête commune amène de fait une reconfiguration du statut des enregistrements effectués. Les objets sonores de l'anthropologue, requalifiés par les artistes, deviennent des sources de travail dont la qualification évolue avec le temps (Cozzolino, 2019). L'enregistrement sonore n'est plus à considérer comme un pense-bête en vue de l'écriture mais comme une manière de rendre compte des mondes sonores habités par les gens (Samuels *et al*., 2010). Le sonore devient donc comme une entrée originale pour questionner l'environnement des personnes et comme un mode d'expression par lequel elles témoignent – puisque c'est bien oralement que les discussions et entretiens se font. C'est enfin une modalité de restitution originale de l'enquête.

Méthodologie d'enquête

L'enquête ainsi remodelée consiste à recueillir des témoignages sur les expériences, notamment sensorielles, des habitants et familiers des quartiers nord de Bourges. La méthodologie se traduit par trois directions : des entretiens, des observations participantes lors d'activités régulières ou plus ponctuelles de la vie de quartier et l'enregistrement d'environnements sonores.

La prise de contact préalable avec les associations, le centre social, les bailleurs sociaux et les travailleurs sociaux de secteur ont permis de faciliter les rencontres avec les publics de ces structures et les habitants. La place de ces intermédiaires a été fondamentale dans l'enquête. La plupart nous ont réservé un accueil bienveillant, souhaitant valoriser la dynamique locale entamée sur le quartier. Leur participation s'est traduite de diverses manières, du relais vers les habitants ou du simple accord pour venir ponctuellement assister à un événement au centre social jusqu'à la mise en place d'ateliers au sein de ses structures. Certains se sont particulièrement investis, tels les médiateurs de projet du service politique de la ville qui nous ont introduits auprès de nombreuses personnes et structures, proposé des balades commentées, dirigés et accompagnés dans les dossiers de demande de subventions.

La phase de collecte a lieu de mai 2021 à décembre 2022 [3]. Nous menons des entretiens individuels auprès de personnes qui, aujourd'hui ou dans le passé, pratiquent le quartier parce qu'elles y habitent, y travaillent, y ont des activités de loisirs et parfois toutes ces dimensions à la fois (une trentaine d'entretiens approfondis). Nous participons également aux activités habituelles ou plus ponctuelles des structures associatives ou municipales (divers ateliers organisés par le centre social du secteur, des ateliers cuisine hebdomadaires de l'épicerie solidaire, etc.) et au calendrier de la vie de quartier (marché hebdomadaire, carnaval, fête du numérique, anniversaire de la régie de quartier…). Notre présence régulière sur le terrain est aussi l'occasion de procéder à l'enregistrement de témoignages 'sur le vif', individuels ou collectifs mais moins formels et de plus courte durée (environ 120). Nous avons également mis en place, à l'occasion d'événements comme le marché ou les fêtes de quartier, des dispositifs d'enregistrement tels que la cabine « Sens à sons », un audiomaton destiné à collecter des témoignages. Ce premier volet, fortement nourri par la démarche anthropologique, nous permet alors de saisir les contours d'une vie de quartier au niveau des pratiques individuelles et collectives en participant nous-mêmes aux diverses expériences sonores de ces territoires.

L'autre facette de la collecte consiste à enregistrer des moments de la vie de quartier et des environnements sonores qui rendent compte des ambiances décrites en entretien, qu'elles soient d'origine humaine ou non. Nous utilisons pour cela un enregistreur ambisonique, c'est-à-dire muni de quatre micros enregistrant dans

toutes directions et restituant en partie la spatialité du son, une paire de micros pour enregistrer en stéréo ou encore une parabole. Nous procédons à ce type d'enregistrement dans divers lieux du quartier et notamment ceux concernés par les démolitions qui affecteront le paysage visuel mais aussi sonore. Les objectifs de ces prises de son sont multiples : il s'agit à la fois d'alimenter la création sonore, de développer par la suite des parcours sonores au sein des territoires à l'aide d'une application mobile et d'archiver des environnements sonores.

Des prises de son plus spécifiques concernent enfin des sonorités particulières qui seront utilisées comme 'virgules sonores', ponctuant la composition musicale. Nous avons par exemple visité des immeubles qui allaient être détruits et qui ont donc été vidés de leurs habitants humains [4] et condamnés. Lors de ces visites, nous avons 'fait sonner' les lieux en produisant des sons : percussion de rampes d'escalier en métal, sons de tuyauterie, bruits de pas sur des vitres brisées…

Se familiariser aux perspectives du partenaire d'enquête

L'enquête est d'abord tributaire des rencontres avec les habitants et familiers du quartier, lesquels ont pu infléchir les lieux et thématiques explorés, en nous indiquant les itinéraires de circulation, les points d'écoute qu'ils privilégiaient, ce sur quoi ils portaient leur attention lors de leurs déplacements, les formes de connaissances du quartier qui en découlent. Artistes et ethnologues composent donc avec un rapport inductif au terrain, attentifs aux directions vers lesquelles les personnes rencontrées nous mènent. La situation d'enquête est double : s'il s'agit en premier lieu de comprendre les pratiques et perceptions quotidiennes des personnes rencontrées, il a également fallu comprendre l'approche du partenaire d'enquête.

L'ethnologue va se familiariser avec l'écoute des artistes sur le terrain et, réciproquement, les musiciens vont envisager les relations sociales à travers lesquelles se déploient les discours et pratiques des personnes rencontrées. Mais la collaboration va également amener des situations nouvelles, tant pour le chercheur que pour les musiciens, comme l'expérience d'une présentation théâtralisée du projet.

L'ethnologue et l'approche artistique

Au cours de l'année 2021, je me suis familiarisé avec la musique électroacoustique, les outils et la démarche de la MANB et j'ai intégré l'association et son conseil d'administration. Cette collaboration s'est alors traduite par mon implication dans d'autres projets de la MANB.

Le terrain d'enquête est devenu un lieu d'apprentissage de la posture de travail des musiciens tout autant que l'illustration de mes propres pratiques que je devais rendre explicites aux artistes. Pourtant, cette démarche d'enquête s'est vue régulièrement troublée parce que le terrain introduisait des situations nouvelles auxquelles s'adapter, mais aussi parce que je fus parfois happé par les méthodes de collecte des artistes. En m'intéressant à la focale sonore portée par les musiciens, je pouvais redécouvrir un terrain d'enquête sous un nouveau jour.

Les outils de captation utilisés se sont avérés séduisants au regard d'un monde sensoriel sonore nouveau qui apparaissait : la simple écoute au casque fait apparaître plus nettement les sonorités qui, la plupart du temps, sont discriminées par l'oreille inattentive. L'utilisation de micro-canons, très directifs, ou d'une parabole

permettant de focaliser une source sonore lointaine parmi une foule de marché constituent des expériences sensorielles qui façonnent une autre approche du terrain. Peu à peu, lors des observations, les outils de captation ont été attribués, notamment en fonction de leur simplicité d'utilisation. Alors que les musiciens utilisaient un enregistreur multipiste et un ou deux microphones pour capter des environnements sonores, je me suis octroyé un enregistreur ambisonique afin de capter d'autres angles sonores. L'enregistrement ambisonique permet d'introduire la dimension spatiale du son, en captant dans toutes directions à partir d'un point d'écoute spécifique, tel que pourrait le faire l'oreille humaine : les sons sont toujours entendus depuis la place spécifique d'un individu dans un espace donné [5].

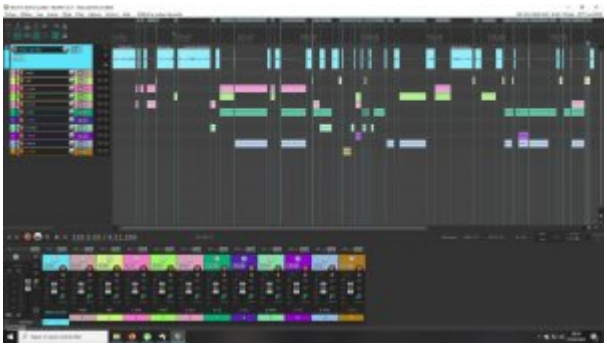
Cette posture a effectivement révélé de nouveaux angles sonores séduisants au regard des possibilités offertes quant à la thématique d'enquête. L'enregistrement ambisonique permet de restituer un point d'écoute incarné et donc de rendre compte, même partiellement, de l'expérience sonore d'une situation. Mais il a aussi eu tendance à supplanter mes pratiques habituelles. Lors de la visite de bâtiments condamnés voués à la destruction par deux employés du bailleur, en novembre 2022, nous avons pu parcourir les étages désaffectés d'une tour des années 1960 et d'une cité-jardin des années 1930. La note du carnet de terrain, rédigée le soir même indique : « *Je me rends compte que manipuler le H3VR* [enregistreur] *accapare mon attention si bien que je n'ai pas beaucoup discuté avec les employés ni porté mon attention sur les choses habituelles de ma position d'anthropologue* ». En passant tout l'après-midi avec le casque sur les oreilles, à la recherche du bon angle pour capter les sonorités des lieux, étais-je toujours dans mon rôle d'ethnologue ? Pour le dire autrement, s'attarder sur les environnements sonores que nous avons parfois créés nous-mêmes plutôt que sur les pratiques et discours des acteurs ne travestit-il pas la démarche ethnologique ? Ces questionnements sont hérités des reliquats d'un objectivisme et sont dépassés dès lors que l'on considère « *le terrain comme une création, et l'activité de l'anthropologue comme producteur des situations qu'il étudie* » (Müller, 2017 : 82). En effet, il ne s'agit pas tant de travailler sur des matériaux que l'artiste façonnerait ou que le chercheur analyserait, que de travailler avec ces matériaux et situations, en l'occurrence sonores. De telles situations ont régulièrement amené, peut-être par réflexe disciplinaire, des retours méthodologiques se traduisant parfois par le réajustement des postures adoptées : contre ces formes d'enquête originales, je me devais aussi de tenir ma place, celle qui définit la situation au sens interactionniste, et me concentrer sur le sens des propos plutôt que sur leurs sonorités, du moins dans les situations où des enregistrements sont effectués par ailleurs par les musiciens.

Les compositeurs et l'approche anthropologique

Durant le temps de l'enquête, un carnet de terrain collectif a été mis en ligne afin de noter les avancées du projet, ce que nous faisons au jour le jour et la manière dont nous appréhendons les rencontres et observations. Le carnet de terrain s'est avéré fort utile, d'une part afin de se tenir collectivement au courant des événements auxquels tous ne pouvaient participer, d'autre part pour éclairer nos propres rapports au terrain. Cette pratique du carnet de terrain, si elle est bien connue des ethnologues, ne nous était pas familière en tant que musiciens. Elle m'a renvoyé à mes propres pratiques qui m'ont dès lors paru, par contraste, désordonnées. En tant que musicien, j'avais quelques fois à établir des bilans de fin de projet, mais toujours réalisés *a posteriori* et comportant essentiellement des données quantitatives (bilans de subvention). Si tous les musiciens n'ont pas alimenté le carnet de terrain avec la même assiduité, il demeure que cette pratique restera, y compris pour les projets purement créatifs (c'est-à-dire sans entretiens). Le carnet de terrain permet en effet, tout comme pour l'ethnologue, de relever au jour le jour des éléments de terrain qui seront utilisés par la suite, au moment du dérushage et de la composition.

Le dérushage s'est également nourri de notre collaboration par la mise au point d'un protocole aménagé à la fois selon les préoccupations de l'ethnologue et du musicien et surtout afin de faciliter le travail collectif de création postérieur. Une telle pratique est nouvelle pour nous puisque nous n'avons pas l'habitude de catégoriser thématiquement les entretiens. Cela sous-entend l'apprentissage d'une démarche logique de traitement des données récoltées, et donc une préparation préalable pour arranger et préparer ce futur traitement alors que nous avions plutôt l'habitude de nous laisser porter par une forme d'intuition pour l'appréhension de cette même réalité. En tant que musiciens, nous n'étudions pas, nous récoltons. Nous ne traitons pas, nous trions. Nous n'analysons pas, nous explorons. Nous essayons. Nous expérimentons, nous refaçonnons une autre réalité par la composition d'une œuvre qui sera fixée dans le temps le jour de sa présentation. La méthodologie thématique des entretiens a donc été assez contraignante pour nous au regard de nos pratiques habituelles.

Pour « Échos d'âmes », les neuf thématiques d'entretien ont nourri le dérushage, c'est-à-dire le travail de réécoute et de catégorisation. Ce travail étant collectif, le protocole établi doit permettre d'unifier les pratiques, de sélectionner les extraits d'entretien et de faciliter leur manipulation ultérieure, lors de la création d'une narration. Concrètement, chaque fichier audio est édité sur une piste du logiciel de montage audio Reaper. Neuf autres pistes correspondant aux thématiques définies sont créées. Le dérushage consiste alors à repérer et déplacer les extraits d'entretiens dans la ou les pistes correspondantes. Le nettoyage des extraits consiste, ensuite, à raccourcir des silences trop longs ou, au contraire, à mettre en valeur les sons de fond qui s'y joignent, ou encore à ajuster le volume. L'export de ces pistes permet alors d'obtenir des classeurs thématiques comportant tous les extraits d'entretiens idoines, avec la mention de la personne, le moment de l'entretien dans lequel il s'insère et sa durée.



De la même façon que l'ethnologue analyse par entretien ou par thématique ses données, ce protocole nous permet d'obtenir une écoute globale, mais aussi de faire le lien entre les retranscriptions écrites réalisées par l'ethnologue et le propos oral. Il va de soi qu'en tant que musiciens, c'est à partir de l'audio que la composition sera réalisée et que l'oreille doit donc constituer la source de référence. Toutefois, les retranscriptions sont utiles en tant qu'elles facilitent la localisation d'un extrait et sa contextualisation. En revanche, la transcription ne peut se suffire à elle-même puisqu'elle ne dit rien de la musicalité de la voix ou d'un rire, d'une intonation ou de la qualité de l'extrait (éventuellement 'pollué' par un bruit ambiant).

Ce sont aussi ces spécificités du sonore que nous avons eu l'occasion d'argumenter lors d'événements scientifiques auxquels nous n'avons pas l'habitude de participer en tant que musiciens. D'une façon générale, nous ne communiquons pas sur nos pratiques artistiques. En participant à des événements scientifiques comme nous en avons eu l'occasion, par exemple aux rendez-vous ethnologiques de Salagon [6], nous avons dû évoquer l'envers du décor, cette fabrique de la musique là où, habituellement lors d'un concert, tout se passe comme si la création sonore se suffisait à elle-même. Ainsi, nos communications ont été suivies, lorsque cela a été possible, de l'écoute d'extraits d'« Échos d'âmes » composés pour l'occasion, ce qui nous a permis de développer un des objectifs de l'association jusqu'alors peu nourri, la promotion de la musique électroacoustique.

La conférence concertante comme démarche méthodologique croisée

Le sonore se prête peu à l'explication orale ou écrite. L'approche électroacoustique est peu explicite, tout comme les dispositifs de travail des artistes qui demeurent abstraits tant qu'on n'en a pas fait l'expérience. Nous touchons là à la difficulté d'expliciter un dispositif qui est en soi une modalité d'expression artistique [7].

Lors d'un précédent travail avec des scolaires, les musiciens de la MANB avaient développé une technique de première approche indirecte pour susciter la curiosité des enfants. Vêtus de blouses et de casques de chantier, armés d'appareils de mesure, nous nous étions postés dans la cour de récréation pour réaliser, fictivement, un ensemble de mesures qui avait rapidement suscité la curiosité des enfants. Nous leur avions ainsi expliqué être des chercheurs de sons, d'ondes particulières qui se trouvaient justement dans la cour de l'école, ce qui nous avait permis d'entamer une série d'ateliers avec les enfants. De cette expérience est venue l'idée de présenter « Échos d'âmes » comme un projet mené par une équipe de chercheurs effectuant une collecte de sons d'une nature particulièrement intéressante dont on suppose la présence sur ces territoires de la ville. Le rôle du scientifique devient alors central à travers sa propre mise en scène le temps de la présentation, largement accentuée pour en faire un objet de curiosité. Nous choisissons de pousser cette mise en scène de chercheurs de sons à travers un vêtement et un logo facilement identifiables porté à chaque entretien ou observation.

Nous organisons en mars 2022 une présentation publique du projet avec la mise en place du système octophonique, ce qui nous amène à réfléchir aux éléments de communication et à expérimenter une forme théâtrale de présentation. La posture d'ethnologue va alors être mise en scène autant que celle de musicien. Ce vendredi matin de mars 2022, l'octophonie est installée dans la salle des fêtes du quartier. L'invitation a été envoyée aux personnes que nous avons jusque-là rencontrées, aux partenaires institutionnels et aux acteurs sociaux de terrain, relayée par ces derniers à leurs publics. Disposées en arc de cercle, les chaises s'orientent vers le pupitre d'où l'ethnologue mènera la conférence. Les rideaux sont baissés pour garantir un maximum d'obscurité et ainsi se concentrer sur le son. À 14 heures, le public commence à arriver et une trentaine de personnes prennent place à l'intérieur du cercle. L'auditoire est mixte, composé de membres d'associations, de travailleurs sociaux, d'institutionnels et d'habitants du quartier curieux de l'expérience dont ils n'ont pour l'instant qu'une approche abstraite. La mise en scène a été réfléchie de façon pédagogique, tout en insistant ostensiblement sur la dimension recherche. Durant une heure, l'enjeu était de présenter le projet dans sa globalité, l'association, les méthodes et les objectifs. Cela nous amène à expérimenter une forme de présentation à mi-chemin entre le spectacle, la communication scientifique et la conférence de presse, où ethnologues et musiciens se sont risqués à l'exploration et au croisement de leurs méthodes de communication habituelles.

La conférence concertante est organisée en trois parties.

Tout d'abord une présentation générale d'« Échos d'âmes » en tant que « *projet original de collecte de sons qui mêle la recherche scientifique à la création artistique* » (discours de présentation), suivie d'une présentation de l'association. Cette introduction est l'occasion d'expliquer la démarche anthropologique et notamment l'approche sonore : prêter l'oreille aux sonorités de la ville fait accéder à une lecture originale de l'urbain. Nous notons les regards amusés de quelques personnes un peu surprises par le ton solennel et l'introduction à l'anthropologie, tranchant quelque peu avec la présentation d'une collecte de témoignages. Nous explicitons la méthodologie de collecte et invitons ensuite les gens à tourner leur chaise vers le centre du cercle, c'est-à-dire le point de convergence des haut-parleurs.

Trois pièces musicales sont présentées. À la diffusion de la première pièce (3 minutes, uniquement musicale), le public semble surpris par le système mais aussi par la nature de la musique diffusée. Le son vient de toute part, interpelle devant puis derrière soi, se met en mouvement et circule dans le cercle d'enceintes. La musique déconcerte, elle ne connait ni tempo, ni mélodie. Une deuxième pièce musicale (3 minutes) introduit le Zil. L'un des musiciens manipule la baguette avec laquelle il contrôle le mouvement du son. Le spectacle devient aussi bien sonore que visuel, les gestes du musicien dans l'espace lui donnent des allures de danseur. Là-encore, le public est amusé, certains échangent des sourires ou des expressions de surprise. Enfin, une dernière pièce (5 minutes) introduit des témoignages, extraits d'une précédente édition d'« Échos d'âmes » réalisée dans un autre quartier de la ville. Ces témoignages se répondent les uns aux autres, tout se passe comme si le public se trouvait immergé dans une conversation polyphonique. À l'issue de la pièce, l'anthropologue reprend la parole pour conclure sur les difficultés à en dire davantage à ce stade du projet : ces extraits ne servent qu'à illustrer ce que pourraient être les pièces musicales qui seront créées. Les échanges avec les invités indiquent ensuite l'effet de surprise ressenti : « *au début, c'était très bizarre* », « *te voir gesticuler avec ta baguette d'Harry Potter* », « *ça paraît très magique* ». C'est également une période d'acclimatation qui est soulignée par le public : « *une fois qu'on est entré dedans, oui on comprend la démarche* », précise un animateur de quartier.

La théâtralisation de la recherche sous-tend une forme d'autodérision qui tranche avec le sérieux supposé de la démarche scientifique. Cela a également pour effet de mieux faire apparaître les questionnements et les pratiques de l'approche anthropologique. Paul Sorrentino et Mathieu Huot (2021), dans une pièce de théâtre participative inspirée des cultes de possession vietnamiens, soulignent comment la mise en scène du chercheur est venue à la fois introduire une distance et une proximité avec le public. En présentant l'ethnologue comme un chercheur, il s'agit de lui faire jouer « *son propre rôle et ce, d'une manière suffisamment peu subtile pour être ostensible* » (*ibid*.).

Pouvant être lue comme une performance, c'est-à-dire un « *comportement deux fois vécu* » (Schechner, 2013 : 127), la conférence-concertante n'avait pas pour but de placer des rôles destinés à être tenus au-delà de l'espace et temps de la présentation. Ce choix de mise en scène avait pour objectif de souligner « *le pouvoir évocateur des sons, comme matière porteuse de sens et d'imaginaire* » (Guillebaud, 2020 : 26), de faciliter l'identification du projet sous ses deux dimensions, à la fois artistique et ethnologique, et de lui prêter une connotation ludique à travers son autodérision. Ni l'anthropologue ni les artistes ne sont des acteurs et cette posture de chercheurs de son a, par la suite, laissé place aux relations interpersonnelles d'enquête plus classiques, mais aussi plus familières, entre les membres de la MANB et les familiers du quartier.

Conclusion

La démarche anthropologique comme artistique repose sur des choix pour construire un récit, une narration qui dans un cas passe plutôt par l'écrit ou l'oral et dans l'autre par la composition musicale. « Échos d'âmes » a justement pour objectif de créer un tel récit qui se nourrisse de ces deux approches. Cette collaboration ethno-artistique redéfinit les objectifs et les objets de la recherche : il ne s'agit pas uniquement de documenter une thématique ou un phénomène préexistant, il s'agit aussi de le créer ; les sonorités sont à la fois ce sur quoi porte l'enquête et ce que l'enquête construit.

Le travail de concert entre deux postures initialement distinctes amène à apprendre les uns des autres : des sonorités disent quelque chose à la fois par l'expérience sonore (l'écoute réduite de Schaeffer) et l'expérience du sens (écoute sémantique). Au cours de l'enquête, le regard et l'oreille portés sur le travail de l'autre ont aussi permis à chacun de mieux faire apparaître les spécificités de ses propres pratiques du terrain.

L'anthropologue a tenté de comprendre le point de vue ou d'écoute des musiciens, en se familiarisant à la musique électroacoustique (approches théoriques, pratiques et techniques). Réciproquement, les compositeurs ont pris en compte la démarche scientifique de l'anthropologue et une certaine façon d'appréhender la réalité à traiter. Cela sous-entend l'apprentissage d'un rapport particulier aux données, et donc une préparation préalable pour arranger et préparer ce futur traitement.

Une recherche telle qu'« Échos d'âmes » consiste autant à rendre compte de ces sonorités qu'à les créer, voire à transformer les regards et les écoutes portés sur un quartier. La recherche n'a travesti ni la perspective anthropologique, ni celle de l'art. Le présupposé d'une discipline (uniquement) documentaire, hérité du positivisme, ne peut plus être tenu au risque de séparer trop strictement les acteurs de la recherche et ses objets. L'anthropologie est aussi un projet transformationnel qui concerne les acteurs de la recherche comme les phénomènes sociaux avec lesquels elle travaille. En suivant le processus de réalisation de l'enquête, nous faisons apparaître les improvisations, les essais et erreurs, et la réorientation constante des postures et pistes suivies. Une telle instabilité, si elle peut être inconfortable durant le temps de l'enquête, est aussi à considérer comme l'indice d'une recherche tributaire du terrain et de ses rencontres, menant une anthropologie et un art « *humbles* » (Noyes, 2008), « *aspirant à être des auteurs créatifs ou des artisans du changement, et non des parasites de ces entreprises* » [8] (*ibid*. : 38).

Bibliographie

Anquetin Virginie, Freyermuth Audrey (dir.) (2008), *La figure de « l'habitant » : Sociologie politique de la « demande sociale »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Augoyard Jean-François, Leroux Martine, Aventin Catherine, Pernice Didier (2000), *L'espace urbain et l'action artistique*, [Rapport de recherche] 42 bis, CRESSON, Plan Urbain.

Baracchini Leïla, Dassié Véronique, Guillaume-Pey Cécile, Guykayser (2021), « Des ethnographies à l'œuvre : rencontres entre artistes et anthropologues ». ethnographiques.org, 42, décembre, Rencontres ethno-artistiques, [en ligne] https://www.ethnographiques.org/202... (consulté le 11 février 2022).

Battesti Vincent (2017), « Mics in the ears : how to ask people in Cairo to talk about their sound universes » dans *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, Guillebaud Christine (dir.), New-York, Routledge, pp. 134-152.

Bertheleu Hélène, Neveu Catherine (2005), « De petits lieux du politique : individus et collectifs dans des instances de 'débat public' à Tours », *Espaces et sociétés*, 123-4, pp. 37-51.

Bertheleu Hélène (2013), « Ils veulent abattre le quartier. Mobilisations minuscules en contexte de démolition », dans *Conflits de proximité et dynamiques urbaines*, Melé Patrice (dir.), Rennes, PUR, pp. 231-261.

Blondiaux Loïc, Sintomer Yves (2002), « L'impératif délibératif », Politix, vol 15, n° 57, pp. 17-35.

Bordeaux Marie-Christine (2022), « Les nouvelles configurations des relations entre milieux scientifiques et milieux artistiques dans les dispositifs et projets 'art-science' : promesses et impensés », Questions de communication, 41, juin, pp. 349-368.

Boutet Danielle (2018), « La création de soi par soi dans la recherche-création : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol 5, n° 1, pp. 289-310.

Chion Michel (1983), *Guide des objets sonores*, *Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA-GRM, Buchet-Chastel.

Cozzolino Francesca (2019), « Ethnographie d'une création en action », *Images Re-vues*, Hors-série, 7, décembre, [En ligne] http://journal s.openedition.org/imagesrevues/6690 (consulté le 17 février 2022).

Cuzol Valérie, Lecloux Frédéric (2022), « Du sensible au politique : la réciprocité entre approches biographique et documentaire pour saisir le non-dicible dans un film ethnographique », *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, 34, juin, [en ligne] https://www.revue-interrogations.org/Du-sensible-au-politique-la (consulté le 7 février 2023).

Doytcheva Milena (2007), Une discrimination positive à la française ? Ethnicité et territoire dans les politiques de la ville, Paris, La Découverte.

Feld Steven (2012), *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* [1982], London, Duke University Press.

Garnier Julie (2014), « Invisibiliser les espaces d'expérience des migrants ? Éléments du contexte Orléanais », dans Bertheleu Hélène (dir.), *Au nom de la mémoire, le patrimoine des migrations en région Centre*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, pp. 158-188.

Genyk de France Isabelle, Macaire Élise (2019), « Rôles et enrôlement : l'artiste dans le projet urbain », *Les Cahiers du Développement Social Urbain*, vol 69, n° 1, pp. 6-8.

Guillebaud Christine (dir.) (2017), Toward an Anthropology of Ambient Sound, London, Routledge.

Guillebaud Christine (2020), « ZOOM : Écouter le monde avec MILSON, les anthropologues des MILieux SONores », Lettre de l'INSHS, 68, novembre, Zoom sur le son, pp. 25-28.

Ingold Tim (2001), « From the transmission of representations to the education of attention » dans H. Whitehouse (ed.), The debated mind : Evolutionary Psychology versus Ethnography, Oxford, Berg, pp. 113-153.

L'anthropologie comme éducation, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Müller Bernard (2017), « La fable ethnographique. Recherche théâtrale sur la genèse d'une fiction culturelle : les "Brésiliens" du Togo aujourd'hui », dans Le terrain comme mise en scène, Müller Bernard, Pasqualino Caterina, Schneider Arnd (dir.), Lyon, PUL, pp. 75-90.

Noyes Dorothy (2008), « Humble Theory », *Journal of Folklore Research,* vol 45, n° 1, janvier-avril, pp. 37–43.

Olivier de Sardan Jean-Pierre (1995), « La politique du terrain », *Enquête*, 1, pp. 71-109.

Samuels David W., Meintjes Louise, Ochoa Ana Maria, Porcello Thomas (2010), « Soundscapes : Toward a sounded anthropology », *Annual Review of Anthropology*, 39, octobre, pp. 329-345.

Schechner Richard (2013), « Les 'points de contact' entre anthropologie et performance », *Communications*, 92, 1, pp. 125-146.

Sorrentino Paul, Huot Mathieu (2021), « Croire, jouer, assister. Une recherche théâtrale sur le rituel et l'activation de l'assistance », ethnographiques.org, 42, décembre, Rencontres ethno-artistiques [en ligne] https://www.ethnographiques.org/2021/Sorrentino_Huot (consulté le 3 mars 2022).

Sumartojo Shanti, Pink Sarah (2018), *Atmospheres and the experiential world : Theory and methods*, London, Routledge.

Yazgi Nicolas, Hertz Ellen (2021), « Arpenter 'Territoire' : retour sur une expérience de théâtre ethnographique », ethnographiques.org, 42, décembre, Rencontres ethno-artistiques [en ligne] https://www.ethnographiques.org/202… (consulté le 3 janvier 2023).

Notes

[1] Contrat de ville de l'agglomération de Bourges, 2015-2020.

[2] Contrat de ville de l'agglomération de Bourges, 2015-2020.

[3] Six personnes sont particulièrement impliquées : trois musiciens-compositeurs (deux intermittents du spectacle et un artiste-auteur), un ethnologue (enseignant-chercheur), une photographe (artiste-auteure) et une réalisatrice (intermittente du spectacle). Les travaux de la photographe et de la réalisatrice sont peu abordés dans le cadre de cet article car, bien qu'importants et comportant de toute évidence une dimension artistique, leur collaboration a été pensée comme essentiellement documentaire. C'est aussi au regard de leur disponibilité plus réduite que cette place a été négociée.

[4] Les pigeons y ont toutefois trouvé un habitat de choix. Un immeuble est ainsi devenu « *le plus grand pigeonnier des*

quartiers nord » (employé bailleur social).

[5] Vincent Battesti (2017) développe une méthodologie d'enquête des perceptions sociales de l'environnement sonore des habitants du Caire à l'aide de micro binauraux. Il s'agit d'équiper les personnes de microphones enregistrant, à l'aide de filtres électroacoustiques, ce que l'oreille humaine perçoit. Le système ambisonique, bien que proche du binaural, s'en distingue en ce sens qu'aucun filtre reproduisant la perception humaine n'est appliqué.

[6] « Les sens sociaux des sons », Rendez-vous ethnologiques de Salagon, 28 octobre 2022, Ethnopôle Salagon.

[7] Les compositions en octophonie ne peuvent être lues sur un support stéréo car composées en huit pistes. Une version ambisonique a été captée le jour de la restitution, rendant partiellement compte de l'expérience, dont un extrait est disponible à cette adresse : https://soundcloud.com/tectus-architecte/echos-dames-oratorio-dinatoire-extrait-live (consulté en octobre 2023).

[8] « *We long to be creative writers or makers of the revolution, not parasites upon such endeavors* ». Notre traduction.