

La renaissance sonore du paysage

Le paysage sonore : échographie du monde

Responsables : Pierre Arbus et Sophie Lécole

Université de Toulouse II Le Mirail, du 8 au 10 février 2012

Pour devenir tout à la fois un genre et un rapport au monde, le paysage pictural a dû remplir au moins deux conditions.

D'une part, le peintre a dû inventer la nature en donnant une réalité concrète aux éléments ; il a dû distinguer les arbres et les rochers, et donner aux nuages leur matière de vapeur ; il a dû montrer ces éléments et ces formes dans la variété de leurs aspects. Cette phénoménalisation de la nature n'est évidemment pas l'affaire exclusive de la peinture ; le peintre tire toutes les conséquences, sur le plan de la représentation visuelle, d'inventions poétiques, de découvertes scientifiques, d'innovations techniques, de transformations culturelles. La démonstration de Michel Baridon sur ce point est définitive : c'est la convergence de la description de terres jusque-là presque mythiques par les croisés ou Marco Polo, de la relance du savoir expérimental en matière d'optique, de l'implantation des abbayes cisterciennes dans un cadre sauvage à connaître avant de le mettre en valeur, de la prédication aux oiseaux de François d'Assise, des recherches d'Abélard sur la cause des phénomènes naturels, des études physiques de la Genèse par l'école de Chartres, du développement de l'ornithologie, des herbiers et des bestiaires, « qui crée aux XII^e et XIII^e siècles les conditions d'une véritable refondation de l'étude de la nature, étude sans laquelle le paysage n'aurait jamais pu apparaître [ou réapparaître] comme art à part entière »¹.

D'autre part, le peintre a dû délimiter un terrain, et donner des formes à ce terrain — une topographie ; il a dû dresser un plan, et donner une organisation à ce plan — une perspective ; il a dû composer une vue, et donner une unité à

1. Michel Baridon, *Naissance et Renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 292-320. Voir aussi Michael Jakob, *L'Émergence du paysage*, Genève, Infolio, 2004 ; Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention de la nature. Les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2008.

cette vue — par résonance des couleurs, des tons, des lumières ; et cela, suivant les principes de répétition, de mise en séquence, d'équilibre, d'harmonie et de contraste. Les éléments naturels, même quand ils n'étaient pas les orphelins d'un système symbolique, ont dû se forger leur propre unité : c'est la mise en vue et la mise en scène des éléments naturels qui, par elles-mêmes, leur ont donné une nouvelle visibilité en les rassemblant dans les limites d'un cadre, sous l'unité d'une composition et sous la domination d'un point de vue — quitte à ce que ce cadre, cette composition et ce point de vue reconfigurent un système symbolique². Cette mise en vue et cette mise en scène allaient s'identifier avec le paysage ; expérience ou représentation, le paysage serait entièrement déterminé et défini par la vue ou le regard, cette culture visuelle ou ce style pictural ; il se définirait comme le produit d'une conception et d'une construction essentiellement représentationnelles de notre rapport au monde, impliquant toujours séparation et éloignement du sujet, devenu le spectateur d'un monde objectivé dans une vue — conception et construction représentationnelles complices des pouvoirs³.

Si un paysage sonore est à son tour possible, c'est qu'à sa manière propre il remplit ces deux conditions — mais la reprise est ici un renversement : le paysage sonore est la catastrophe du paysage pictural réaliste ou moderne, et la catastrophe acoustique, l'exploration d'une expérience autre du paysage. Si un paysage sonore est possible, c'est donc qu'il aura renversé deux convictions logiquement liées l'une à l'autre : celle qui insiste sur l'incapacité du sonore à se configurer en une représentation ; et celle qui décrète qu'en deça de la construction représentationnelle, il n'y a pas, ou plus, de paysage. À cette double conviction nous opposerons la nôtre : c'est précisément parce que l'écoute a le souvenir de la peinture qu'elle peut reconfigurer le paysage suivant une autre logique esthétique et poétique. Cette mémoire de l'écoute, c'est celle qui nous rappelle à quel point cette invention du paysage est un mythe essentiel à l'histoire de la modernité et de l'art, une histoire qui nous enferme dans une expérience exclusivement esthétique de la nature et dans une lecture strictement

2. Voir Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 ; Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

3. Voir Jeff Malpas, « Place and the Problem of Landscape », dans Jeff Malpas (dir.), *The Place of Landscape : Concepts, Contexts, Studies*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 3-26 ; Martin Warnke, *Political Landscape : The Art History of Nature*, Londres, Reaktion Press, 1994 ; W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

formelle de sa configuration⁴. C'est aussi celle qui fait entendre les échos persistants d'un art paysager qui, du XII^e siècle à nos jours, a continué d'inscrire notre expérience sensorielle du monde dans une forme de vie comprenant l'histoire, le politique ou le religieux, l'exégèse, l'*ekphrasis* ou tout simplement des éléments textuels. Cette mémoire de l'écoute exige de l'amateur de paysages sonores qu'il reste attentif à la façon dont un artiste, *parce qu'il* a recours aux formules de la géologie ou à l'analyse tectonique, entretient un dialogue — critique ou non, ce n'est pas l'important ici — avec les théories cosmologiques d'Humboldt, mais aussi avec la métaphore chrétienne fondamentale du livre de la nature ; et quand cet artiste part sur la route en quête de sons et de sens, ne faut-il pas que notre oreille entende les résonances ou les dissonances qu'il entretient avec le touriste, mais aussi le pèlerin ou le saint exilé⁵ — pour donner des exemples qui feront grincer des dents ceux qui sont déjà agacés par le *déisme* de l'écologie sonore...

Reprenant les positions de l'anthropologue Tim Ingold, on dira que notre paysagiste sonore (ou notre amateur de paysages sonores) conçoit le paysage comme un « enduring record of [...] the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in doing so, have left there something of themselves », à commencer par des configurations picturales, littéraires ou cartographiques, religieuses, scientifiques ou industrielles ; son expérience perceptive et artistique du paysage « is therefore to carry out an act of remembrance » qui ne se réduit pas au rappel d'images, mais se compare plutôt à une exploration et surtout à une problématisation de ces configurations⁶. C'est précisément parce que l'idéal d'une organisation *musicale* des sons ordinaires et parce que les techniques d'enregistrement et de diffusion des sons ont gardé le souvenir d'une phénoménalisation et d'une organisation picturales de la nature que cette musicalité et cette reproductibilité vont découvrir une expérience esthétique et poétique autre du paysage. Il y a fort à parier que cette expérience autre tirera à son tour toutes les conséquences, sur le plan de l'implication sonore, des nouvelles physiques, de l'émergence des géologies, de

4. Voir S. Briffaud, « De l'invention du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, vol. II, 1998, p. 35-55.

5. Sur les liens du paysage avec le sacré, voir Denis Ribouillault et Michel Weemans (dir.), *Le Paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence, Leo S. Olschki, 2011.

6. Tim Ingold, « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology*, vol. 25, n° 2, 1993, p. 152-153.

la découverte et de l'aménagement du territoire américain, du développement des transports, et spécialement des transports phonographique et radiophonique⁷. Sans compter que le sujet transcendantal a fini par se rabattre entièrement sur un sujet anthropologique : le touriste, double originaire et toujours dangereux de l'artiste paysagiste, complice d'autres pouvoirs ou des mêmes⁸. Comment s'étonner alors que la remémoration soit catastrophique. L'enregistrement sonore peut d'autant mieux rendre la variété aspectuelle des éléments de la nature qu'il la temporalise — mais dans cette profonde variation de la réalité concrète se perdent la distinction des formes et la séparation des matières. L'implication des sons peut d'autant mieux informer, organiser et unifier un paysage qu'elle est une géologie, une projection et une résonance en acte — mais c'est parce que la jonction des plans ou l'articulation des mouvements est un procès que l'auditeur risque à tout moment de tout perdre. Comment tirer un paysage de ces catastrophes ? Et si un paysage émerge de ces catastrophes, quelles formules de cristallisation auront été nécessaires et quels gestes géographiques, cartographiques, dromographiques, rhétoriques ou religieux auront été repris et transformés ?

Nous voudrions indiquer ici quelques réponses, encore trop courtes, à cette double question, et ce, en nous plaçant sous la dictée d'une œuvre radiophonique réalisée par Christian Calon et Chantal Dumas : *Documents de surface*, diffusée sur les ondes de la Deutschland Radio avant d'être reprise sur un disque intitulé *Radio Roadmovies* (Production 326musio). Que notre écoute se laisse entraîner par le mouvement des sons ou qu'elle se laisse guider par les repères cartographiques du livret accompagnant le disque, elle n'a pas le choix de rythmer ses gestes d'appréhension esthétique sur les mouvements du cartographe, du touriste, plus encore du pionnier⁹. Encouragé par ce que les deux artistes eux-mêmes disent sur leur mode de création, on devrait s'engager à étudier le rôle de ces figures du déplacement, de la quête et de la conquête, en

7. Voir sur ces sujets John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1984 ; Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2005 ; Rudolf Arheim, *Radio*, Salem, Ayer Company Publishers, 1986.

8. Voir Suzanne Paquet, *Le Paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 47-60.

9. Sur l'importance de la figure du pionnier pour la pratique des arts en sol américain, voir Louise Vigneault, « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et Sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 275-313.

restand attentif à leurs moyens de locomotion et d'enregistrement de leurs mouvements grâce auxquels ces figures participent ici à la fabrication de paysages sonores :

9 juillet — 9 septembre 1999. 20 000km sur les routes et les pistes du Canada. Montée de Montréal au Cercle arctique à travers les Prairies, descente vers le Pacifique et retour par les Badlands. Remplie d'équipement de prise de son, d'outils, de cassettes DAT, tente, Coleman, sacs de couchage, ustensiles de cuisine, pneu de secours, bières, appareils photo, bottes, livres et cartes, la minivan Mercury prit la route.

Il faudrait donc suivre ce périple ou cette tournée ou ce voyage, et montrer en quoi et comment ces 20 000km de son sont configurés par la présence en creux de ces figures (le pionnier, le touriste, le cartographe, mais aussi l'ethnologue, le géologue, etc.) et de leurs figurations. Mais ce sera pour une autre fois — nous nous contenterons ici de montrer comment les modes d'agencement du sonore, parce qu'ils sont différents des procédés de la représentation visuelle, entretiennent des pourparlers ou cultivent une mésentente avec le pictural, pourparlers ou mésentente propres à favoriser la renaissance du paysage.

Écoutons une première séquence, que la cartographie du livret — grâce à laquelle, répétons-le, notre écoute malgré elle se guide, comme les peintres et les amateurs d'art s'en remettaient jadis à leur commune culture de l'*ekphrasis* pour déchiffrer le tableau d'une nature¹⁰ — présente ainsi : « Montagne / Vallée — 2 : 03. Grand corbeau, Beaver Creek, YK ; Train du CP dans les gorges de la Thompson River au sud de Cache Creek, BC ». Qu'entend-on ? Ou que cherche-t-on à entendre ? Le chant d'un corbeau, évidemment... C'est une figure qui, en apparaissant, fait apparaître un premier plan, à elle seule, et qui *déclenche* le paysage, qui le déclenche pour le laisser s'évanouir, avant de le reprendre, et qui le reprend au rythme d'itérations, lesquelles sont autant d'appels, et de réponses à ces appels, comme si le corbeau s'appelait et se répondait. Mais, en se dédoublant ainsi, il se multiplie, et se multipliant il approfondit et élargit le premier plan. Ses appels trouvent aussi une réponse, beaucoup plus faible, *pianissimo*, c'est-à-dire au loin : dans le fond, un autre chant de corbeau, ou l'écho du même qui revient du fond, à retardement.

10. Voir Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 29-98.

Et, dans ce même fond, on trouve aussi le bruit d'un moteur, celui d'une locomotive qui fait du sur-place : au fond du Yukon, la Colombie-Britannique... Entre ce fond *de* locomotive et le premier plan *d'un* corbeau, pour l'instant, c'est le vide, un vide qui surgit en tant que silence, celui qui rythme les apparitions du corbeau, un silence senti comme une distance en creux, incommensurable. Ce vide sera bientôt comblé par les roulements d'un mobile et le bruit de la locomotive. Plus précisément, ce vide sera bientôt rempli par le grain de frottement mat d'un roulement et par le grain de résonance frémissant du moteur, et par la commune régularité mécanique de leur allure. C'est tout cela qui s'avance, ces grains et cette allure, qui s'avancent et qui reculent, pour s'avancer encore et presque rejoindre le premier plan où se trouve le chant du corbeau, qui, au fil de ses itérations, monte dans le champ des hauteurs, ou devient plus guttural, ou devient plus percussif, avant que le sifflet du train ne l'imité, et, par cette imitation, fasse résonner les occurrences de ce paysage — mais ne sont-ce pas les résonances qui produisent le paysage ? —, lui donne une consistance temporelle faite d'appels, de réponses, de reprises, d'imitations. Consistance temporelle redoublée par une consistance matérielle : en s'avancant, le bruit du moteur et celui des roulements se sont intensifiés et se sont accélérés, si bien que, aux mouvements latéraux sur des strates parallèles, se sont ajoutés les mouvements verticaux des strates elles-mêmes, comme si la composition sonore arrivait maintenant à se déplier en paliers, et ces paliers à s'avancer vers nous pour nous dépasser par le haut et presque nous envelopper — le Yukon se replie sur nous, tout en cherchant à toucher la Colombie-Britannique, qui elle-même cherche à fuir, comme si le complexe sonore chiffonnait nos meilleures cartes —, avant de se replier au fond, alors même qu'un avion vient tracer la strate la plus élevée de ce paysage, son grain de frottement plus ou moins lisse s'amalgamant au grain de frottement plus mat du train pour produire un seul continuum spatio-temporel. L'auditeur entre-temps s'est-il rendu compte que le corbeau a disparu du premier plan¹¹ ?

Si *Documents de surface* n'y est pas parvenu, ni notre écoute, eh bien ! notre description, elle, y parvient — mais pourquoi et comment séparer ces trois expériences paysagères ? Elle parvient à désigner « ce qui, dans l'environnement sonore, est perceptible comme unité esthétique ». Et qu'est-ce

11. Le lecteur aura évidemment reconnu les outils descriptifs utilisés par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966) et par Stéphane Roy dans *L'Analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions* (Paris, L'Harmattan, 2003).

qui alors nous empêcherait d'identifier cette unité esthétique à un paysage, dans la mesure où des occurrences sonores nous ont paru « appréciables parce qu'elles ont l'air assujetties à une composition »¹², laquelle pourra informer notre regard et notre écoute, notre expérience de la nature, de l'environnement, d'un lieu. Ce à quoi atteint aussi cette séquence sonore, *et son écoute, et sa description*, c'est à une sorte d'*implication sonore* — désignation qui veut marquer la différence avec ce qu'on appelle à tort croyons-nous une composition sonore —, c'est-à-dire : cette prise de consistance du sonore, et cette information de l'écoute, qui ont pour logique l'enveloppement, le repli, l'espacement, d'une résonance, d'une dilatation, d'une réverbération¹³. Un corbeau, c'est une projection d'espace, une figure qui projette de l'espace : le chant du corbeau n'est que direction et pan ; il n'existe que dans et par cette genèse incomplète d'espace. Si le paysage pictural a pu s'organiser autour d'une figure comme son centre, et gagner ainsi la spatialité d'une scène, le paysage sonore pour sa part ne serait pas privé de figures, comme on le soutient souvent ; bien au contraire, il ne cesserait d'en produire : non pas celles qui organisent un espace indépendant autour d'elles, mais des figures qui apparaissent et disparaissent *avec* cet espace, un espace inséparable d'elles.

Bien sûr, cette implication sonore n'a pas tous les traits d'une schématisation rationnelle de la nature, d'une schématisation soumise aux catégories de l'entendement. Mais tombe-t-elle pour cela dans le chaos de l'indétermination ? Bien au contraire. Le paysage acousmatique, radiophonique ou phonographique, est une occasion de redécouverte de ce qu'est, et surtout peut, un paysage : à la scène il a substitué un drame, un drame spatio-temporel. En un certain sens, le paysage est devenu abstrait, et à deux égards : il ne présente pas des individus distribués sur une scène, mais le moment de leur émergence et de leur distribution ; il présente cette émergence et cette distribution comme une distinction unilatérale. Le corbeau se distingue, mais ce dont il se distingue — le silence, le roulement de la locomotive, l'espace de résonance — ne se distingue pas de lui ; le distingué s'oppose à quelque chose qui ne peut pas s'en distinguer et qui continue d'épouser ce qui divorce d'avec lui. Le fond monte à la surface sans cesser d'être un fond, et les formes se dissipent en se réfléchissant dans ce fond qui remonte : le paysage sonore est

12. Jean-François Augoyard, « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le Débat*, n° 65, 1991, p. 53. Voir aussi Jean-François Augoyard et Henry Torgue, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1995.

13. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 32.

tout entier échos, renvois, résonances — dynamique de l’aller-retour. Le fond a fini d’être neutralisé, il a fini d’être une scène ; les formes ont cessé d’être des déterminations coexistantes et complémentaires. De tels *tableaux* constituent des zones d’indiscernabilité : ils ne suppriment pas la distinction entre le corbeau et l’espace qu’il crée, mais la rendent inassignable, l’un se réfléchissant dans l’autre¹⁴. Dans la mesure où ce corbeau produit un chant mais ne le possède pas, dans la mesure où il n’expose pas ce son à sa surface mais le projette comme un mouvement d’espace, il s’annonce par intermittence mais sans se donner, il nous invite à le *rejoindre* plutôt qu’il ne se donne à nous, et cette invitation est *évanescence* : ce corbeau est une figure pour l’écoute, qui élève avec elle un pan de paysage aussi fulgurant qu’un météore. En ce sens, cette fulgurance du corbeau nous rappelle que le paysage n’est réductible ni à la nature ni à l’espace : d’une part, si l’ordre de la nature se comprend en extension, « the order of the landscape is implicate », chaque occurrence enveloppant les autres ou étant enveloppée par les autres ; d’autre part, la spatialité d’un paysage n’est pas newtonienne, la distance « is experienced as a journey made, a bodily movement from one place to the other »¹⁵. Par conséquent, on doit bien se résoudre à dire que, si le sonore emporte la forme, il ne la dissout pas, « il l’élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur, et une vibration ou une ondulation »¹⁶. C’est-à-dire : une temporalité, « a movement wherein forms themselves are generated », si bien que « the landscape is never completed »¹⁷.

Poursuivons notre écoute, et débouchons maintenant vers ces lieux que la cartographie du livret désigne comme une scène pastorale — « 1 : 51. Vaches au soir dans une prairie surplombant l’océan, Îles-de-la-Madeleine, Qc » — et comme des vents dans les Prairies de l’Ouest canadien — « 5 : 36. Champs de blé et de canola à Spirits Sands, MB ; Route 2, SK ; Troupeau de bisons au sud de Winnipeg, MB ; Train de marchandises, la nuit, à Indian Head, SK ». Un meuglement de vache, par sa forme et ses répétitions, rappelle le chant du corbeau : c’est le déclenchement d’un nouveau paysage, qui commence en rappelant le souvenir du paysage qui l’a précédé dans le temps, et, ce faisant, *a posteriori*, fait du chant du corbeau non seulement un appel localisé (qui

14. Sur la logique de ce drame spatio-temporel, voir Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 43-44.

15. Tim Ingold, « The Temporality of the Landscape », *op. cit.*, p. 154.

16. Jean-Luc Nancy, *À l’écoute*, *op. cit.*, p. 14.

17. Tim Ingold, « The Temporality of the Landscape », *op. cit.*, p. 162.

trouvait sa réponse immédiatement), mais une annonce patiente, qui trouve maintenant son rappel dans le meuglement d'une vache. Tout au fond, la même locomotive, qui s'étend dans ce nouveau paysage, avant de s'évanouir discrètement, tandis que la ou les vaches (comment savoir ?) ont le même goût de la répétition que le corbeau, répétition qui s'emballe, qui crée une forme de dialogue, et dans ce dialogue les vaches gagnent une épaisseur temporelle à mesure que leur grain de frottement rugueux, et sa répétition de plus en plus mécanique, les transforme en bêtes préhistoriques, en dinosaures de cinéma, tout en rappelant ces grenouilles que l'auditeur a laissées dans le marais de la première séquence paysagère. Sur un plan légèrement en retrait, des pas sur place, des pas dans la matière visqueuse, et des souffles, et des frôlements, s'amalgament pour faire de ces vaches non pas des gueules qui mastiquent, mais des corps qui broient, et qui broient suivant un rythme complexe. Cette fois-ci, tout est dense au premier plan, tous ces agents sonores se sont accumulés, et bouchent le fond à force de broyer du grain de frottement. C'est avant de se disperser pour rouvrir le fond, d'où surgissent le vent et les vagues, strate d'accompagnement du dialogue des vaches, un meuglement se réverbérant contre un autre au premier plan.

Comme le paysage pictural était à lui seul tout le visible¹⁸, le paysage sonore n'est pas un élément de l'audible ; il est à lui seul tout l'audible : il est constitué d'éléments, d'objets, de plans et de lieux qu'il ne compose pas, mais implique. C'est-à-dire : ces éléments naturels sont devenus des météores, ces objets sont devenus des événements, ces plans sont devenus des rythmes, ces lieux sont devenus des durées, qui se succèdent, se superposent, s'enveloppent, des animaux qui s'amalgament, tout cela entre les limites de l'apparition et de la disparition matérielles ou perceptuelles : « what appear to us as fixed forms of the landscape [...] are themselves in motion [...], the movements of animals [...] are parts or aspects of [the world] life-process »¹⁹. Dès lors, les limites qui s'instaurent sont vécues et comprises comme des seuils d'audibilité : les limites du paysage ne sont pas celles du dispositif, mais celles d'une sensibilité en acte. Le silence, l'évanouissement, l'amalgame, ne sont pas des limites matérielles imposées de l'extérieur à un pouvoir de perception, mais des seuils intérieurs à la perception ou à la sensibilité, des seuils qui marquent son incapacité ou son impouvoir, en même temps qu'ils donnent une unité rythmique au sonore, qu'ils le *paysagent*. Par conséquent, il nous semble faux de dire que

18. Voir Gérard Simon, « Le paysage, affaire de temps », *Le Débat*, n° 65, 1991, p. 43-50.

19. Tim Ingold, « The Temporality of the Landscape », *op. cit.*, p. 164.

l'implication sonore est privée des éléments essentiels à l'invention plastique du paysage ; il faut plutôt chercher les moyens de reconnaître que la résonance, l'enveloppement, la reprise et le repli, les limites mobiles qu'ils multiplient ou raréfient, n'agissent certes plus comme des bases ou des fondations pour une composition ; ce sont désormais des questions ou des problèmes posés à la sensibilité, à la mémoire, à l'imagination, à la pensée : ai-je entendu une vache ou plusieurs vaches ? étaient-elles sur la plaine ou amalgamées à la végétation ? *Ad libitum*. Ce sont des questions qui donnent au paysage sonore sa plus profonde consistance ou sa durée, en ce qu'elles animent l'expérience de sa venue et de son départ²⁰.

Serge Cardinal
Février 2012

20. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 22.