



ÉCOUTEZ



Ce document est publié par le Centre culturel canadien à Paris à l'occasion de l'exposition *WETLAND PROJECT / Le Marais de TEKTEKSEN : Une immersion sonore dans la biodiversité de l'île Saturna / A sound immersion into the biodiversity of Saturna Island*. Ces textes traduits accompagnent le livre d'artiste produit par Brady Marks et Mark Timmings, et publié en anglais sous le titre *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art*.

Brady Marks | Mark Timmings

WETLAND PROJECT

Une exploration d'art sonore,
écologique et post-géographique

Traduction : Cécile Nelson

Le *Wetland Project* reconnaît respectueusement que son activité s'exerce sur les terres et les eaux sacrées ancestrales et non cédées des Premières Nations WSÁNEĆ, de langue SENĆOFEN, en particulier les STÁUTW et les WSÍKEM, dont les territoires à TEKTEKSEN (également appelé East Point, sur l'île Saturna) jouxtent le marais qui est au cœur de ce projet. Le marais TEKTEKSEN se trouve également en lisière des territoires des peuples de langue Hul'qumínum et hə́nqəmiṇəṇ.

À la mémoire de Stephen Morris (1953-2021)

À PROPOS DU LIVRE	7
CHAQUE ÊTRE EST UNE PARTITION POUR UN AUTRE	9
<i>Laurie White</i>	
ÉTHIQUE DE L'ÉCOUTE SUR UNE TERRE VOLÉE	20
<i>Entretien de Philip Kevin Paul avec Brady Marks et Mark Timmings</i>	
ODE À UNE RADIO QUI ÉCOUTE	29
<i>Hildegard Westerkamp</i>	
LA NATURE COMME « TÉLÉ DU FUTUR »	38
<i>William Gibson</i>	
ENTRER DANS LE MÊME COURS D'EAU PLUS D'UNE FOIS	42
<i>Alex Muir</i>	
WETLAND SENARIO	47
<i>Stephen Morris</i>	
ARRIVÉE	50
<i>Dylan Robinson</i>	

MARAIS, INSPIRE-MOI	56
<i>Susan McMaster</i>	
QUE LES ZONES HUMIDES LE RESTENT	63
<i>Elizabeth May</i>	
Chronologie du projet	68
Les artistes	73
Les contributeurs	75
Remerciements	80

À PROPOS DU LIVRE

Le *Wetland Project* est une étude multidisciplinaire et multidimensionnelle d'un milieu naturel sonore. Son inspiration vient d'un tout petit endroit de la Terre et des sons qui en émanent : le marais TEKTEKSEN en territoire WSÁNEĆ (Île Saturna, Colombie-Britannique). Depuis 2013, les artistes Brady Marks et Mark Timmings, ainsi que le musicologue Stephen Morris, explorent ce beau paysage sonore où oiseaux, grenouilles et avions entrent en résonance pour le partager avec les publics du monde entier sous forme de diffusions radio longue durée, d'installations numériques et de spectacles musicaux. Chaque manifestation du *Wetland Project* constitue un chemin distinct vers la connaissance, un moyen d'investigation de la source sonore dans toute sa force d'affirmation dynamique. Cet ouvrage propose de poursuivre cette exploration à travers sa conception graphique ainsi que les contributions de neuf auteurs invités et de la photographe Nancy Angermeyer.

Le fondement conceptuel du projet repose sur un algorithme original qui transforme les fréquences sonores d'un enregistrement du marais sur vingt-quatre heures en un flux de champs de couleur pure. Cette métamorphose est opérée à l'aide d'une échelle chromatique transposant les hauteurs tonales de l'enregistrement en fréquences du spectre lumineux visible. Ainsi, la première page du livre est imprimée de la couleur générée par l'algorithme à minuit

et chacune des 288 pages suivantes de la couleur générée à un intervalle de 5 minutes tout au long du cycle de vingt-quatre heures du paysage sonore. Feuilliter rapidement ces pages colorées offre donc une expression visuelle de l'ensemble du rythme circadien. La pagination conventionnelle est remplacée par les heures et les minutes de la journée. Des notes de bas de page identifient les créateurs de sons qui ont produit les couleurs de chaque page.

Cet ouvrage propose des expériences sensorielles audio. L'enregistrement de vingt-quatre heures sur le terrain est accessible au début de chaque heure en scannant le code QR de la page correspondante avec un smartphone ou une tablette. De même, un enregistrement de l'œuvre musicale *Wetland Senario*, exécuté par l'ensemble vocal *musica intima*, est également accessible.

Depuis 2017, la diffusion radiophonique annuelle de *Wetland Project* lors de la Journée de la Terre attire une audience mondiale et nourrit un échange planétaire sur les plateformes de médias sociaux du projet. Une sélection de commentaires reçus des auditeurs est également incluse au fil des pages de ce livre.

CHAQUE ÊTRE EST UNE PARTITION POUR UN AUTRE

Laurie White

Dans une culture qui dépend autant que la nôtre de la vision pour survivre, il peut être initialement difficile d'apprécier la profondeur d'une expérience vécue par la simple écoute. – Bruce Davis, « FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments », 1975

Plus la capacité de l'échantillon est longue, plus les possibilités sont grandes. – Douglas Kahn, « Audio Art in the Deaf Century », 1990

Wetland Project est une vaste œuvre d'art, multidimensionnelle et multi-auteurs, qui s'exprime dans de nombreux lieux, formats et démarches artistiques. Cet ouvrage rassemble et explore ces itérations créatives à travers les diverses contributions présentées. Cependant, toutes ces ramifications se rapportent à un nœud central : à l'origine, *Wetland Project* est un enregistrement audio de vingt-quatre heures d'un paysage sonore écologique. Cette description apparemment simple contient trois dimensions importantes – le format, le contenu et la durée – chacune essentielle à la compréhension historique et théorique du projet. En examinant ces trois aspects en détail, cet essai vise à situer *Wetland Project* au sein d'un terrain contextuel et conceptuel, puis à explorer comment les différentes itérations du projet s'en éloignent ou y renvoient.

FORMAT : ART AUDIO

Du 25 au 27 avril 2016, les artistes Brady Marks et Mark Timmings, ainsi que l'ingénieur du son Eric Lamontagne, ont capté trente-deux heures d'un paysage sonore de marécage grâce à cinq microphones montés sur un arbre tombé au centre du marais TEKTEKSEN, sur l'île Saturna (Colombie-Britannique). La boucle de vingt-quatre heures qui en résulte et qui constitue la base de *Wetland Project* reproduit les sons du marais aussi fidèlement que possible : qu'il soit écouté dans une galerie, au casque ou à la radio, l'enregistrement est une simulation immersive et multicanal de ce qu'on pourrait entendre si l'on était soi-même physiquement dans le marais.

Le fait que l'œuvre soit un exemple de « mimésis soutenue et manifeste » est significatif du développement de l'art sonore, qui se distingue de la musique.¹ La phonographie permet un engagement mimétique avec l'environnement sonore de la même manière que l'invention de la photographie a permis un nouvel engagement avec le visuel. Comme l'affirme l'historien de l'art sonore Douglas Kahn, si la phonographie a d'abord eu du mal à trouver sa place au sein des avant-gardes du XX^e siècle, la technologie numérique ouvre de nouvelles possibilités d'expérimentation artistique avec le son, car elle permet de mieux apprécier la question qui est au cœur de la phonographie : « Où est l'instrument et quel est-il ? »² En effet, écrit-il, « l'échantillonnage numérique ne crée pas une nouvelle classe d'instruments, il crée la possibilité d'une infinitude d'instruments. »³ Grâce au format de l'enregistrement sur le terrain, *Wetland Project* rencontre le paysage sonore du marais comme un ready-made acoustique : il trouve ce qui est déjà instrumental dans l'environnement, comme le gazouillis d'un oiseau, le bourdonnement des ailes d'une mouche ou le vrombissement du moteur d'un hydravion. L'enregistrement peut soit être vécu comme tel – comme dans le cas de la « diffusion en slow radio » de *Wetland Project* – soit devenir la base d'autres itérations artistiques.

CONTENU : ÉCOLOGIE ACOUSTIQUE

En tant qu'enregistrement de terrain peuplé de grenouilles, d'oiseaux, d'insectes, et entouré d'eau, d'arbres et d'un ciel parcouru d'avions, *Wetland Project* dialogue avec l'héritage de l'écologie acoustique, un cadre expérimental et interdisciplinaire développé par R. Murray Schafer, Hildegard Westerkamp et d'autres membres du *World Soundscape Project* à l'Université Simon Fraser dans les années 1970. L'écologie acoustique était, et demeure, un ensemble d'approches génératives permettant de documenter, analyser et interagir avec les environnements sonores. Elle a non seulement mis en avant une approche holistique de l'écoute, dans laquelle les relations entre les sons sont aussi importantes que les sons en eux-mêmes, mais aussi une éthique ouvertement environnementaliste. Prenons, par exemple, l'hypothèse de la « niche » acoustique décrite par l'écologiste des paysages sonores Bernie Krause selon laquelle le spectre sonore est également une sorte d'espace, dont les créatures habitent des segments spécifiques. En occupant ces niches acoustiques, les organismes sont mieux à même d'être entendus par les membres de leur propre espèce, même au milieu du bruit des autres. Le son n'est pas seulement le moyen par lequel le territoire est revendiqué, mais aussi une forme d'espace à occuper. Ces divisions du territoire acoustique sont relationnelles, co-évolutives et constituent une dimension essentielle du bon fonctionnement d'un écosystème. Comme l'affirme Krause, l'étude isolée d'un seul cri d'oiseau n'apporte pas grand-chose : « C'est le tissu acoustique dans lequel ce chant est inscrit qui offre un élixir d'une formidable intelligence nous éclairant sur nous-mêmes, notre passé et les créatures mêmes que nous avons tant cherché à connaître. »⁴ En captant un spectre complet de sons des marais, l'enregistrement de *Wetland Project* adopte une approche écologique des paysages sonores qui se veut totalement engagée dans un rapport avec l'ensemble du lieu.

Wetland Project est également la concrétisation d'une proposition avancée en 1975 par Bruce Davis, membre du *World Soundscape Project*, pour « des

services radio qui écoutent plutôt qu'ils ne diffusent ».⁵ En préfigurant la webcam de la vie sauvage, Davis propose une diffusion haute-fidélité qui permettrait aux auditeurs de faire l'expérience du paysage sonore d'un lieu naturel tout au long de l'année, à toute heure du jour ou de la nuit. L'effet escompté de ce programme serait double : d'une part, transformer les auditeurs de récepteurs passifs en auditeurs actifs et, d'autre part, offrir aux auditeurs un nouveau sentiment de lien avec les écosystèmes par le biais des paysages sonores. « Avec le temps, écrit Davis, on en viendrait à connaître des échelles de changement et de rythme plus riches et plus profondes que celles de la vie urbaine contemporaine, qui deviennent typiquement plus courtes et plus fragmentées ».⁶ Caractéristique d'une grande partie de l'art et du militantisme environnemental de l'époque, le projet de Davis est un antidote ambitieux à ce qu'il considère comme un détachement croissant des populations urbaines des rythmes et complexités des environnements dits sauvages. L'écoute pourrait être un tonique psychique qui inspirerait simultanément une plus grande sensibilisation et un soutien aux efforts de conservation.

Si l'objectif du projet de Davis, et plus largement de l'écologie acoustique, est de renouer avec la nature par le biais du son, il est important de reconnaître à quel point l'enregistrement de paysages sonores sous forme d'artefacts audio risque de devenir une forme de ce que le spécialiste des études sonores Stó:lō/Skwah Dylan Robinson appelle « l'écoute consommatrice ». D'une part, en tant que forme de tourisme sonore, ce travail risque d'instrumentaliser le monde naturel comme une ressource esthétique, appréciée principalement pour ce qu'elle peut offrir à la connaissance humaine.⁷ D'autre part, la justification du captage et de la préservation des paysages sonores, dans le contexte de la destruction des habitats et de l'extinction des espèces, risque de surdéterminer un récit de perte. Figurés comme un requiem pour la nature en voie de disparition, ces projets peuvent centrer l'agence humaine aux dépens des formes non humaines d'adaptation et de résilience. Comme l'affirme Robinson, « dépasser l'écoute consommatrice pour aller vers des pratiques d'écoute anticoloniales exige que le rythme 'fébrile'

de la consommation des ressources de la connaissance soit mis de côté en faveur de nouvelles temporalités d'émerveillement dégagées des positions coloniales de certitude anti-relationnelles et hors-sol ». ⁸

L'appel de Robinson à une écoute anticoloniale m'incite à réfléchir à la manière dont *Wetland Project* embrasse et dépasse la proposition de Davis. Comme je l'explore plus en détail ci-dessous, la durée et les qualités multi-sensorielles de l'œuvre fournissent un moyen par lequel nous pourrions aller « au-delà des fixations de l'écoute coloniale » vers une pratique qui donne la priorité à la « sensation affective, le timbre, le toucher et la texture du son ». ⁹ À travers ses multiples itérations, *Wetland Project* explore les dimensions du son dans un esprit de curiosité, d'émerveillement et de révérence.

DURÉE : RYTHME CIRCADIEN

En tant que cycle circadien unique enregistré dans son intégralité, *Wetland Project* permet de faire l'expérience du paysage acoustique du marais tel qu'il évolue au cours de la journée, avec ses différentes dominantes sonores selon les différents moments. Cette temporalité permet également de synchroniser de manière significative le rythme circadien du marais avec l'heure locale de l'auditeur : où que vous soyez dans le monde, vous pouvez entendre le cœur des grenouilles du soir pendant votre propre soirée. ¹⁰ Toutefois, pendant une courte fenêtre chaque printemps (pour les auditeurs de l'hémisphère nord), la temporalité saisonnière de l'enregistrement correspond le plus étroitement au jour où il est entendu. Depuis 2017, l'œuvre est diffusée internationalement dans son intégralité à la radio le 22 avril à l'occasion de la Journée de la Terre, qui célèbre annuellement le soutien à la protection de l'environnement. Activé dans ce sens quasi cérémoniel, *Wetland Project* se rapporte à des pratiques anciennes et des sites culturels marquant le passage des saisons, comme les derniers rayons de soleil qui brillent à travers les mégalithes de Stonehenge au solstice d'hiver. En tant qu'expérience durable, la diffusion radiophonique longue offre à la fois un point focal et un cadre

aux célébrations de la Journée de la Terre, encourageant l'attention posée et soutenue que Bruce Davis appelait de ses vœux.

CADRE ET REFRAIN

Après avoir établi le *Wetland Project* à travers une discussion sur ses format, contenu et durée, je considère maintenant la relation entre l'enregistrement initial sur le terrain et les itérations ultérieures du projet comme une sorte de cadre et de refrain. Dans *Chaos, Territory, Art*, Elizabeth Grosz décrit le mouvement par lequel la substance du monde devient art : « Le premier geste de l'art, sa condition métaphysique et son expression universelle, est la construction ou la fabrication du cadre. »¹¹ En sélectionnant un « échantillon » de vingt-quatre heures du paysage sonore du marais parmi les trente-deux heures d'audio recueillies, Marks et Timmings accomplissent ce geste primaire de cadrage. Ce qui est créé dans cet acte est un refrain, un segment de « régularité rythmique qui apporte un minimum d'ordre vivable à une situation dans laquelle le chaos fait signe ».¹² Une fois libéré du continuum du monde par un acte de cadrage, un refrain devient expressif par itération. Un excellent exemple de refrain dans la nature est le chant des oiseaux : il est à la fois « la constitution d'un territoire et un mode d'occupation de ce territoire ».¹³ Comme cet exemple l'indique, le refrain de *Wetland Project* est composé d'innombrables autres refrains – les cris des oiseaux et des animaux – qui sont déjà expressifs. Distincts, mais intimement liés, le cadre et le refrain établissent donc le « territoire » métaphorique d'où l'art peut émerger. Dans le cas de *Wetland Project*, la taille et la forme mêmes de ce cadre temporel sont signifiant et rendent possibles les correspondances déjà mentionnées avec d'autres refrains terrestres, tels que les cycles du jour ou de l'année.

PARTITION

C'est ici que la notion développée par le commissaire, Hendrik Folkerts, devient pertinente lorsqu'il souligne que la partition est une provocation à

l'action performative « avec un résultat unique et imprévisible ».¹⁴ En effet, la structure de la partition est directement reprise dans les collaborations de Timmings avec le musicologue Stephen Morris, dans lesquelles des segments du paysage sonore du marais sont transcrits en notation musicale. À ce jour, *Wetland Senario* a été interprété par la chorale communautaire de Saturna Island et par *musica intima*, un ensemble vocal de Vancouver.

La notion de partition est également liée à l'algorithme, créé par la programmeuse Gabrielle Odowichuk, qui utilise une échelle chromatique originale pour corréliser la hauteur des sons audibles aux longueurs d'onde de la lumière visible. Cet algorithme permet d'exprimer les sons du marais sous forme de projections monochromatiques de champs de couleurs, qui évoquent ce que le critique d'art Clement Greenberg appelle « l'abstraction post-peinture », c'est-à-dire l'abandon du geste, de la texture et de la tonalité au profit de plages de teintes pures, visibles dans des œuvres telles que *Spectrum V* (1969) d'Ellsworth Kelly.¹⁵ Pourtant, même s'il évoque cette tendance, l'enregistrement de *Wetland Project*, en tant qu'œuvre basée sur le temps, réintroduit le ton et l'expressivité, les transitions entre les couleurs produisant un effet ondulant et chatoyant. Par ailleurs, le concept de niche acoustique est également exprimé visuellement par l'algorithme, puisque le cri de chaque créature occupe une place unique dans le spectre des couleurs.

Ainsi, en tant que procédure de transcription, l'algorithme peut également être interprété comme une partition, dont l'interprétation varie en fonction du lieu où elle est reçue. Au VIVO Media Arts Centre de Vancouver, l'œuvre a été installée comme une projection immersive à cinq canaux, chaque écran correspondant à l'un des cinq microphones. Les visiteurs pouvaient s'asseoir au centre des écrans, comme s'ils étaient perchés sur le rondin dans le marais, tout en profitant d'une expérience synesthésique de son et de couleur pure. À Brønshøj Vandtårn, à Copenhague, le son et la couleur ont été projetés dans le château d'eau désaffecté qui sert désormais de salle d'arts et de spectacles, les cinq côtés de l'intérieur de la tour correspondant aux cinq canaux

audiovisuels de l'œuvre. Grâce à cette activation architecturale spécifique au site, *Wetland Project* a relié le paysage post-industriel de Copenhague à la diversité écologique d'un marais lointain. Son et lumière sont entrés en interaction avec les piliers en béton et l'escalier en fer de l'espace caverneux pour créer des ombres et réverbérations vacillantes. Évoquant visuellement les soirées warehouse, l'architecture austère et fonctionnelle de la tour était éclairée par les tons saturés de l'algorithme chromatique, rappelant les œuvres lumineuses minimalistes de James Turrell et Dan Flavin. Un effet de brume – autre procédé issu du monde de la rave party – filtre la lumière colorée, créant un ensemble son/lumière totalement immersif.

Notons toutefois que l'interaction entre l'architecture industrielle et le paysage sonore naturel, quoique riche sur le plan sensoriel, produit une certaine dissonance cognitive. Enregistré sur des appareils numériques, traduit en couleurs par un algorithme, réfléchi par le béton, le paysage sonore censé être « naturel » semble de plus en plus éloigné, séparé non seulement par la distance géographique mais par la médiation technologique. Simultanément, la tour de béton en tant qu'image de l'ingénierie humaine commence à disparaître derrière la prise de conscience que le fer et les minéraux utilisés dans sa construction proviennent des profondeurs de la terre, façonnés des millénaires avant leur expression actuelle. Comme le dit l'écrivain socialiste Raymond Williams, « Nous avons mélangé notre travail avec la terre, nos forces avec ses forces, trop profondément pour pouvoir revenir en arrière et séparer l'un de l'autre ».¹⁶ Lors de cette itération, *Wetland Project* défie non seulement la distance perçue entre les sites de la tour et du marais, mais aussi le fantasme d'une nature sans médiation.

De ces itérations, une nouvelle question commence à émerger : Le refrain de *Wetland Project*, compris comme l'enregistrement de vingt-quatre heures du paysage sonore du marais, est-il lui-même une sorte de partition permettant la multiplication d'itérations performatives ? Cette question est profonde car elle touche au cœur même de ce qu'est *Wetland Project*, de ce

qu'il cherche à aborder : notre relation à notre environnement sonore. À cet égard, Elizabeth Grosz est, à nouveau, des plus éclairantes. Elle s'appuie sur le concept d'*Umwelt* du bio-sémioticien Jakob von Uexküll, un ensemble d'indices ou de signes affectifs offerts par l'environnement qui sont captés et filtrés par les systèmes sensoriels d'un organisme. Ce monde de vie perceptif hautement sélectif permet à l'organisme d'interagir avec les caractéristiques de l'environnement qui lui importent. Ainsi, « chaque animal est en soi une sorte de réponse créative – une improvisation à partir d'une partition fournie par son *Umwelt* ». ¹⁷ De plus, en répondant simplement à son propre *Umwelt*, chaque créature contribue de manière collaborative à l'environnement de nombreuses autres : chaque être est une partition pour un autre. Ce que cela nous apprend, c'est que l'écosystème du marais constitue en soi une partition, une partie des *Umwelten* propres à Marks et Timmings, auxquels eux et leurs collaborateurs sont obligés de répondre.

ITÉRATION

À travers la partition – tant la partition musicale que l'algorithme chromatique – la question de la mimesis revient, non pas à un niveau mimétique mais par stricte transcription codifiée. Ces processus d'abstraction offrent de nouvelles formes d'engagement esthétique qui utilisent les technologies humaines tout en décentrant le besoin anthropomorphique d'imiter. Ainsi, le cri d'un carouge à épauettes peut apparaître sous la forme d'une teinte magenta ou le coassement d'une grenouille peut être exprimé par un trille alvéolaire : « rrrrrr-ib-it ! ». Grâce à la procédure de transcription en partition et son activation par l'interprétation, les itérations de *Wetland Project* mobilisent la voix et l'œil humains en faveur d'une écoute soutenue. Nous pouvons donc comprendre la partition, comme le suggère Folkerts, à la fois comme « un dispositif qui « trans-agit » entre le langage (visuel), la mise en scène, le corps et l'espace, mais aussi comme quelque chose qui peut être lu pour être mis en scène de diverses manières ». ¹⁸ *Wetland Senario*

transforme le son en musique, permettant son incarnation par les interprètes et pour les auditeurs. Et bien qu'il ne subordonne pas l'audible au visible, l'algorithme du champ coloré active la couleur pour faire de l'écoute une activité multi-sensorielle : même feuilleter les pages de ce livre peut être considéré comme une sorte d'écoute visuelle. Ces diverses interprétations associant chant et couleurs, expressives et immersives, permettent à la zone humide de résonner de manière inédite. Comme l'écrit Grosz, « l'art capture ainsi un élément, un fragment du chaos dans le cadre et crée ou extrait de celui-ci non pas une image ou une représentation, mais une sensation ou plutôt un composé ou une multiplicité de sensations, non pas la répétition de sensations déjà expérimentées ou disponibles au-delà ou en dehors de l'œuvre d'art, mais ces sensations mêmes générées et multipliées uniquement par l'art ».¹⁹ Chacune des itérations de *Wetland Project* explore une dimension différente des possibilités offertes par l'enregistrement original. Bien que chacune ait ses préoccupations propres, dont beaucoup sont explorées dans les pages qui suivent, ces reprises performatives se rejoignent dans leur profonde admiration du marais, cette « infinitude d'instruments » complexe, subtile et merveilleuse qui continue de défier et d'inspirer ceux qui prennent le temps d'écouter.

¹ KAHN Douglas, Audio Art in the Deaf Century, in : *Sound by Artists*, LANDER Dan et LEXIER Micah (sous la dir. de), Toronto, Art Metropole / Banff (Alberta), Walter Phillips Gallery, 1990, p. 323. ² KAHN, *Ibid.*, p. 324. ³ KAHN, *ibid.* ⁴ KRAUSE Bernard L., The Niche Hypothesis: A Virtual Symphony of Animal Sounds, the Origins of Musical Expression and the Health of Habitats, in : *The Soundscape Newsletter* n° 6, Juin 1993, https://www.researchgate.net/publication/269278107_The_Niche_Hypothesis_A_virtual_symphony_of_animal_sounds_the_origins_of_musical_expression_and_the_health_of_habitats. ⁵ DAVIS Bruce, FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments, in *Alternatives: Perspectives on Society, Technology and Environment* 4, n° 3, printemps 1975, p. 27. ⁶ DAVIS, *Ibid.*, p. 23. ⁷ ROBINSON Dylan, FLESH: Embodying Praxis, Exposé principal au 45th Annual University of British Columbia Art History, Visual Art and Theory Graduate Symposium, Vancouver, 4 mars 2022. ⁸ ROBINSON Dylan, *Hungry Listening*:

Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020, p. 53. ⁹ ROBINSON, *Ibid.*, p. 38. ¹⁰ Accessible sur le site web *Wetland Project* (<http://wetlandproject.com/stream>), l'enregistrement se synchronise avec l'heure locale de l'auditeur. ¹¹ GROSZ Elizabeth, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 10. ¹² *Op. Cit.*, GROSZ Elizabeth, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, p. 52. ¹³ *Ibid.*, p. 53. ¹⁴ FOLKERTS Hendrik, Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness, in : *South as a State of Mind*, n°7 / *documenta 14*, n°2 (2016), p. 152, https://www.documenta14.de/en/south/464_keeping_score_notation_embodiment_and_liveness. ¹⁵ GREENBERG Clement, *Post Painterly Abstraction*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1964, disponible à l'adresse <http://www.sharecom.ca/greenberg/ppaessay.html>. ¹⁶ WILLIAMS Raymond, Ideas of Nature, in : *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, London, Verso, 1980, p. 83. ¹⁷ *Op. Cit.*, GROSZ Elizabeth, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, p. 42. ¹⁸ *Op. Cit.*, FOLKERTS Hendrik, Keeping Score: Notation, Embodiment, and Liveness, p. 153. ¹⁹ *Op. Cit.*, GROSZ Elizabeth, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, p. 18.

ÉTHIQUE DE L'ÉCOUTE SUR UNE TERRE VOLÉE

*Entretien de Philip Kevin Paul avec Brady Marks
et Mark Timmings, WJOLELP, 9 mai 2022*

Brady Marks : Philip Kevin Paul, vous êtes un poète WSÁNEĆ, enseignant et érudit, profondément engagé dans la revitalisation de votre culture. Nous tenons à vous remercier de nous rencontrer. Vos mots ont une résonance profonde pour nous, collègues artistes. J'aime vos observations attentives des personnes, des animaux et des lieux que vous fréquentez. Dans ces univers, j'entends une tension mélancolique et silencieuse, souvent rompue par des sons subtils et soigneusement décrits. Nous espérons que vous pourrez partager d'autres observations et connaissances avec nous aujourd'hui.

Mark Timmings : Nous avons lu *Salt Water People*, une histoire orale du peuple WSÁNEĆ racontée par votre grand-père, Dave Elliot, qui apparaît comme une personne incroyablement généreuse et indulgente. Il raconte comment le peuple WSÁNEĆ a perdu son territoire, ses droits de pêche et de chasse et jusqu'au droit d'exister, mais il appelle pourtant à une sorte de réconciliation. Bien sûr, il déplore le fait que les nouveaux arrivants n'aient pas écouté – écouter étant un maître mot – qu'ils se soient montrés indifférents à tout le savoir des personnes présentes ici depuis si longtemps, mais il semble toujours se réjouir de la possibilité d'échanger des connaissances avec les colons. Dans cet esprit, nous souhaitons engager un dialogue avec vous afin

d'activer des forces interculturelles d'affirmation de la vie – une dynamique de rencontre, de mélange et fusion ultime des idées, des connaissances et des croyances, un processus déjà mis en œuvre, semble-t-il, par votre grand-père.

Philip Kevin Paul : Il a grandi entièrement en WSÁNEĆ. Son père était anglais, mais il a été élevé entièrement en WSÁNEĆ. J'ai aussi grandi ici, et je peux effectivement dire que mon grand-père a promu l'idée que nous vivons avec un pied dans chaque monde et que nous devons faire de notre mieux pour tirer le meilleur de chacun d'eux.

Si une personne WSÁNEĆ lit un de mes recueils de poésie, qui ont tous été publiés en anglais, ce qu'elle voit, ce sont plutôt des traductions et des échanges interculturels. Elle me voit essayer de présenter la responsabilité par le biais de la langue – car l'inclusion est toujours partie prenante de ma poésie, la simplicité et l'inclusion. Je ne veux pas aliéner mon public non autochtone ni mon public autochtone, dont beaucoup ne parlent pas le SENĆOŦEN, alors je maintiens une approche hybride dans ma poésie. J'utilise la langue anglaise pour exprimer un mode de pensée WSÁNEĆ, un état d'esprit WSÁNEĆ, un esprit WSÁNEĆ. Très peu de lecteurs non autochtones saisissent les choses subtiles que je glisse ici et là et qui sont issues de la pensée et de la culture WSÁNEĆ, mais une personne WSÁNEĆ identifiera probablement ces références, même si elle lit les poèmes en anglais.

Ceci étant dit, je sais que j'ai l'esprit WSÁNEĆ parce que, d'abord, j'ai grandi entouré d'une communauté WSÁNEĆ étonnamment unie, et que j'ai aussi cessé de questionner cette identité personnelle. Il n'y a pas de temps pour ça en ce moment. Je laisse donc sortir toutes ces observations et j'ai les Aînés pour me rappeler à l'ordre quand j'en ai trop dit ou pour me signaler quand je n'en ai pas assez dit. J'ai mes aînés avec moi, qui affirment mon esprit WSÁNEĆ. Je glisse ces petits détails qu'une personne WSÁNEĆ remarquera.

BM : Comme vous le savez, les nombreuses itérations de *Wetland Project* – émission de radio, installation artistique, composition musicale, ainsi que ce

livre – sont basées sur un enregistrement de vingt-quatre heures du paysage sonore issu du marais TEKTEKSEN, sur l'île Saturna. Notre travail est un engagement artistique ancré dans une pratique d'écoute du lieu – dans ce cas-ci, un marais sur une île du territoire WSÁNEĆ. Comment notre projet d'écoute pourrait-il être réorienté étant donné qu'il s'agit d'une terre volée ?

PKP : Je suppose que lorsqu'il s'agit de marais – TIKEL dans notre langue – la chose à retenir est qu'ils sont un lieu très sacré et très utile pour nous. Les marais sont extrêmement sacrés pour nous. Or l'un des préjugés culturels que les Blancs ont apporté ici, c'est qu'ils n'appréciaient pas du tout les zones humides ; ils les voyaient comme des bouts de terre inutiles. Les hommes blancs drainaient les marais parce qu'ils n'en voyaient pas l'utilité.

BM : Nous lisons dans *Salt Water People* qu'après qu'un marais local a été drainé par les colons, votre arrière-grand-mère a commenté : « Cet endroit ne nous fera plus de bien. »

PKP : Elle en a vraiment pleuré. Alors que nous avons trouvé de grandes médecines et une grande force, un grand pouvoir spirituel dans notre interaction avec les marais. Chez les WSÁNEĆ, la cueillette médicinale n'était pas confiée aux hommes. Ils étaient considérés comme trop maladroits spirituellement pour effectuer les bons rituels – les grands rituels nécessaires pour récolter correctement les plantes. Ils n'avaient pas la même dextérité spirituelle que les femmes même si, de temps en temps, un homme naissait avec ces capacités. Mais la plupart du temps, les jeunes hommes allaient juste à la chasse au canard dans les marais. C'est ainsi et dans ces lieux que les jeunes hommes apprenaient à comprendre les canards. Vous voulez comprendre ce que vous chassez.

MT : Vous avez mentionné plus tôt que le mot TEKTEKSEN, où se trouve la zone humide sur laquelle nous travaillons, a un lien avec les canards colverts.

PKP : D'une manière plus sentimentale, TEKTEKSEN signifie un long nez. Mais TEKTEKSEN, si on le décompose morphologiquement, renvoie à TENEKSEN, qui est le « colvert ». Et le plus souvent, quand vous avez « TE » au début d'un mot, cela signifie « terre » et NEKSEN signifie « nez », donc TENEKSEN signifie « nez à terre » à cause de la façon particulière dont les canards colvert marchent parfois avec leur bec au sol.

MT : L'autre animal de zone humide si présent pendant les heures nocturnes de notre enregistrement, c'est la grenouille. Le chœur créé par les grenouilles à partir de la mi-mars commence lorsqu'elles sortent des bois et entrent dans le marais. Je crois que le mot pour grenouille en SENĆOFEN signifie « les êtres sensibles », n'est-ce pas ?

PKP : Plutôt « vulnérabilité ». SXE,ÁNEW est notre mot pour une seule grenouille. Et WEXES signifie en fait « un chœur de grenouilles » – des grenouilles qui chantent toutes en même temps.

BM : Le chœur de grenouilles est l'événement le plus bouleversant et le plus sonore de l'enregistrement. On dirait presque qu'il n'est pas destiné aux humains mais exclusivement aux amphibiens. Mais étant donné que les personnes qui écoutent ces sons – des gens curieux, sensibles auditivement, qui sont venus à ce livre à travers l'écoute à distance les territoires WSÁNEĆ – y a-t-il une sorte d'approche sensorielle qu'ils devraient connaître ?

PKP : On peut difficilement nommer un meilleur outil d'apprentissage que la curiosité authentique, et l'écoute est une partie importante, un outil important dans le développement de la curiosité authentique en soi. Ce que je veux dire, c'est que la curiosité n'est pas présente dans toutes les questions. J'ai passé des jours sur YouTube parce que mon aspirateur avait des problèmes. Il fallait que je trouve une solution. Alors je monte à l'étage avec l'aspirateur et je le démonte. Et là, ma copine débarque et, sachant que je ne suis pas doué pour la mécanique, elle me demande : « Mais qu'est-ce

que tu fais ! ». Elle pose la question, mais à ce moment-là, il n'y a aucune curiosité. C'est un jugement. C'est de la peur. C'est de la colère. C'est toutes sortes de choses, mais ce n'est pas de la curiosité. Pour atteindre la curiosité authentique, il faut d'abord écouter. Si les colons qui sont venus ici à l'origine avaient d'abord fait preuve de curiosité authentique en écoutant, ils auraient appris de nous – s'ils avaient d'abord écouté ce que nous avons à dire sur cet endroit et le monde qui nous entoure. Les Européens ne sont pas arrivés ici avec beaucoup de curiosité.

MT : Pouvez-vous nous en dire plus sur les histoires WSÁNEĆ ?

PKP : Nos histoires originales, toujours en évolution, ont été tronquées. Elles sont devenues plus des résumés de nos histoires que nos histoires elles-mêmes. Parce qu'à l'origine, elles étaient toujours racontées et entendues dans le contexte d'une occasion : quand un décès était survenu ou une naissance, ou un mauvais accident peut-être, dont ils avaient besoin de parler. Et donc, certaines histoires étaient proposées. Et les gens venaient raconter différentes versions ou différentes parties de l'histoire. Elles étaient parfois enregistrées par des colons anthropologues. Mais lorsqu'un magnétophone est utilisé pour raconter une histoire, il n'y a plus du tout d'occasion. La médiation du magnétophone fait qu'il n'y a pas de véritable écoute. Il n'y a pas de vie et les intervenants ne parlent à personne. Et donc l'histoire n'a pas de contexte. Ce n'est qu'un récit ennuyeux d'une histoire sans locuteur vivant et sans auditeur vivant – c'est juste une chose. Il n'y a pas de vie dedans, les locuteurs ne parlent à personne et ne sont écoutés par personne.

BM : Je crains que les efforts actuels des populations colonisatrices pour écouter les peuples autochtones et apprendre d'eux ne soient purement contingents et intéressés : maintenant nous sommes prêts à entendre ce que vous avez à dire, maintenant nous allons écouter, parce que nous avons tout foiré. Tout est conditionné par le besoin. Et dès que nous aurons trouvé

une autre planète, nous reprendrons nos activités habituelles. Donc il ne s'agit pas d'écouter. Il ne s'agit pas de respect. Et il ne s'agit pas de vivre en collaboration avec des forces qui nous dépassent. Il s'agit simplement de traverser des moments difficiles.

MT : Toutes les négociations interculturelles passent par la langue, par la rencontre linguistique entre les langues. En traduction, les malentendus sur les mots abondent. L'anglais est devenu si impersonnel, car maintenant utilisé par des personnes issues de tant de cultures différentes, qu'il n'a plus vraiment de vitalité. Il est presque dissocié de sa source originale. Or le SENĆOŦEN a toutes sortes de liens immédiats avec les sons de la nature, la géographie de ce lieu spécifique, qui nous ramènent au territoire.

BM : Nous sommes vraiment attirés par les mots onomatopéiques du SENĆOŦEN. Nous nous demandons s'ils peuvent attirer notre attention sur le paysage sonore lui-même, afin de révéler ce qui échappe à nos oreilles anglophones.

PKP : Il y a cette illusion dans la langue, mise en évidence par la méthode de Francis Bacon. Vous avez un rocher et un mot qui le désigne : rocher. C'est un rocher. Mais ensuite, vous dites que ce n'est pas seulement un rocher, c'est un rocher bleu, ou un rocher gris ou blanc. Puis de là, vous faites : tiens, c'est du granit. Alors vous lui donnez un autre nom puisque c'est du granit, et ainsi de suite dans la différenciation. Vous avez l'impression d'aller plus au fond de la chose en connaissant ses appellations plus spécifiques alors qu'en réalité les mots vous éloignent de la chose. Et vous ne laissez pas la chose être elle-même. Et puis, qui sommes-nous pour dire que cette chose n'a pas de nom pour se désigner ?

BM : Oui. Parfois, les gens appellent cela le panpsychisme afin de résoudre le problème de la conscience et de savoir où tracer la ligne : qui a une conscience et qui n'en a pas. Nous créons une division entre ce qui a une conscience

ou et ce qui n'en n'a pas. Cependant, il est possible de concevoir que tout a une conscience. Qu'elle est juste différente. Peut-on même imaginer une conscience du monde minéral ?

PKP : Disons que deux peuples vivent sur deux versants différents de la même montagne. Ils ne se sont jamais rencontrés. Et quand ils se rencontrent, ils découvrent qu'ils ont des noms différents pour des choses différentes et ils le reconnaissent. « Ah bon ? C'est comme ça que vous l'appellez ? Oh, c'est comme ça que nous l'appelons. » Et, plutôt que de dire que ce n'est pas correct, ou que les autres ont tort, ils acceptent la différence. L'idée la plus fondamentale de la colonisation est qu'il y a un « inférieur à ». Et cette attitude « infériorisante » nous a rendus non-humains. La seule fois où j'ai vu mon grand-père se mettre en colère, c'est quand il a répondu à une question ignorante d'un colon en disant : « Qu'est-ce que tu crois qu'on faisait ici avant l'arrivée de l'homme blanc ? Tu crois qu'on ne faisait que se balader le nez en l'air en se cognant dans les arbres ? » Cette idée préconçue de l'inférieur, c'est la source de notre oppression.

Sur le plan historique, le manque d'usage quotidien de la langue SENĆOTEN, proscrite par les gouvernements des colons, est devenu la source la plus implacable de notre oppression tout au long de l'histoire coloniale.

En tant que peuple WSÁNEĆ, nous nous sentions responsables de notre voix, de nos paroles et de tous les éléments de notre culture que nous transmettions par le biais de la langue, mais parce que nous avons été forcés de vivre dans le cadre répressif des pensionnats, entre autres institutions coloniales, une partie de cette responsabilité a été perdue. À la lumière du génocide opéré sur nous dans ces institutions, parler SENĆOTEN est devenu dangereux. Beaucoup de nos Aînés en sont venus à penser que ce n'était peut-être pas une bonne idée d'apprendre aux jeunes à parler notre langue de peur qu'il ne leur arrive du mal.

Je connais une Aînée qui raconte le temps qu'elle a passé avec ses frères et sœurs dans un pensionnat. Ses jeunes frères ont fini par y mourir. Elle était

l'aînée de sa famille. Son plus ancien souvenir est celui d'avoir été frappée avec une sangle devant ses frères pour avoir parlé sa langue. Ses petits frères n'avaient pas encore appris l'anglais et ils la suppliaient en SENĆOŦEN de pleurer, car, comme elle ne pleurait pas, elle était encore frappée davantage. Elle veut qu'un jour je raconte son histoire. Elle veut que je l'écrive pour elle.

Une autre idée qui mérite d'être mentionnée, je pense, est la différence spirituelle fondamentale entre un colon et une personne WSÁNEĆ. Nous pouvons convenir que les colons qui sont venus ici étaient dans l'ensemble catholiques ou chrétiens. Mais ce ne sont pas les pratiques religieuses qui font la plus grande différence. Les plus grandes différences sont enracinées dans vos propres récits des origines de l'humanité sur Terre. L'événement primordial dans votre mythologie a lieu lorsque vous êtes chassés du Jardin du Paradis. Il n'y a pas d'équivalent à ce récit dans nos histoires. Dans nos enseignements, nos récits ou nos mythologies, nous n'avons jamais été chassés du jardin. Et donc, nous ne nous sommes jamais opposés à ce qu'il soit sauvage et à ce que nous vivions dans cette nature. Quelque part dans la psyché de la personne non autochtone se trouve une opposition profondément enracinée à la nature. Rien de semblable à cette histoire n'existe là d'où je viens ; nous n'avons pas d'histoire comme celle-là, rien de semblable. L'idéologie des colons est le reflet d'un peuple qui n'avait plus droit au paradis. Pour moi, cela a dû avoir un effet sur leur psyché culturelle. C'est ce qu'ils ont essayé de nous imposer. La seule chose que les colons n'ont pas pu faire, c'est nous diviser d'avec cette Terre.

Nous avons nos propres récits de la création. Si vous étudiez la mythologie WSÁNEĆ, si vous allez dans les fondements de notre psyché, quand vous évoquez la création des îles Gulf et San Juan, un mot apparaît : TĒTĀĆES. Il signifie « île ». Et aussi, morphologiquement, « parents venus des profondeurs ». Il souligne la croyance que tout est notre parent. Les îles étaient autrefois des personnes qui ont été jetées dans l'océan par le Créateur, XÁ,EL,S. Et en les jetant dans l'océan, il a proclamé à nos ancêtres : « Prenez soin de vos

proches. » C'est donc devenu notre travail de nous assurer que ces endroits prospèrent parce qu'ils sont nos parents. Je suis issu d'un peuple qui jeûnait et priaït pour abattre un arbre. Une famille entière jeûnait lorsqu'il était parfois nécessaire d'abattre un arbre pour un usage particulier. Et après cela, nous remercions l'arbre et nous nous excusons de l'intrusion. L'intrusion des colons dans nos forêts a été dramatique : sans égard pour nos rituels et notre culture, ils se sont imposés, abattant les arbres les uns après les autres.

BM : À ce stade de notre histoire, la domination sur la nature ne fonctionne que s'il y a une autre planète à saccager. Mais vivre en relation signifie que vous devez jeûner pour couper l'arbre. Il n'y a pas d'autre option. Mais il ne s'agit donc pas d'un sacrifice ? D'une pénitence ? D'une punition infligée à soi-même ?

PKP : Non. C'est le tout petit peu que nous pouvons offrir dans la situation qui se présente. Voilà ce que nous avons à offrir. Et j'espère qu'il sera accepté.

BM : Parce que nous recevons tellement en retour ?

PKP : Lorsque les saumons reviennent frayer puis meurent, nous les désignons par un nom sacré, que je ne prononcerai pas ici. Je parle du TEKI, ou saumon rouge. L'autre nom auquel je fais référence signifie « pitoyable ». Ce ne sont pas les saumons qui sont en eux-mêmes pitoyables, c'est ce que nous ressentons lorsque nous réalisons à quel point notre peuple dépend du retour du saumon chaque année : nous nous sentons pitoyables. Nous nous sentons petits. C'est donc nous qui sommes pitoyables, car le saumon nous rappelle à quel point nous dépendons de ce cycle continu pour rester en vie, et nous ne devons jamais abuser de cette générosité. On n'accepte pas un cadeau comme ça de quelqu'un et on ne le jette pas. XÁ,EL,S nous a donné beaucoup de choses vraiment spéciales. La Terre est un endroit fabuleux.

ODE À UNE RADIO QUI ÉCOUTE

Hildegard Westerkamp

Écouter
traverse
les niveaux de tension
de la vie
pour aller au cœur,
en plein cœur
du sujet
abordé.

Lors des ateliers publics de paysage sonore proposés par le *World Soundscape Project* (WSP) en 1973-74, une de mes tâches consistait à conduire des promenades sonores où, en petits groupes, *nous ne faisons rien d'autre qu'écouter l'environnement acoustique*. Ce projet a engendré l'idée, quelques années plus tard, de transférer cette pratique de l'écoute d'un paysage sonore au medium radiophonique. C'était à l'époque une proposition assez inhabituelle, remettant en question la diffusion ainsi que les habitudes d'écoute traditionnelles. L'émission que j'ai proposée, *Soundwalking*, a été diffusée chaque semaine pendant une heure sur la Vancouver Co-op Radio en 1978-79. Sans le savoir à l'époque, j'essayais de créer une approche phénoménologique de

la diffusion radiophonique, telle que R. Murray Schafer a suggéré plus tard dans « Radical Radio » :

*La radio se mettrait à résonner de nouveaux rythmes, des biocycles de toute vie et culture humaines, des biorhythmes de tous les êtres vivants et de la nature. [...] Que les phénomènes du monde s'expriment, parlent de leur propre voix, à leur propre rythme.*¹

En effet, écouter une telle radio fait de nous les témoins auditifs du média lui-même. Je me rappelle notre enthousiasme lorsque notre collègue du WSP, Bruce Davis, a eu l'idée de créer la Wilderness Radio. Son concept :

*un service radiophonique recentré sur l'écoute plutôt que sur la diffusion. Des micros enregistrant l'activité acoustique ambiante d'un milieu naturel protégé spécialement choisi. [...] En donnant ainsi accès à l'observation d'un milieu sauvage sans l'altérer significativement, ce projet serait unique ; beaucoup de monde pourrait ainsi faire l'expérience du lieu sans le détruire de par leur seule présence. Ce service radiophonique pourrait en tant qu'outil pédagogique [...] améliorer les perceptions et orientations de groupes entiers de population.*²

C'était en 1973. La Wilderness Radio n'a jamais vu le jour. Toutefois, à la même époque, le WSP créait une émission appelée « Summer Solstice » basée sur un enregistrement continu de 24 heures réalisé le 21 juin 1974 sur les terres du monastère de Westminster Abbey, en Colombie-Britannique, documentant le cycles et des rythmes du paysage sonore naturel. Afin de plonger l'auditeur en immersion dans de rythme radiophonique, ce qui était alors très inhabituel, Schafer déclarait :

*Ce programme radio demande un état d'esprit particulier. Il faut vous détendre jusqu'à ce que tout votre corps ne soit plus qu'oreille, afin de capter les moindres variations et nuances rythmiques. [...] Ecoutez la sagesse du paysage sonore naturel.*³

C'était là sans doute une des premières tentatives pour documenter l'évolution d'un paysage sonore au cours d'un cycle de vingt-quatre heures. Et il est indiscutable que la Wilderness Radio et l'émission « *Summer Solstice* » ont été en quelque sorte la semence de laquelle ont germé *Soundwalking* et le récent *Wetland Project*.

Quand la radio
crée un espace d'écoute,
elle n'exige
rien
de nous.

Elle nous invite
à adhérer
à ce que nous entendons.

Elle inspire
notre curiosité.

Elle élargit
notre potentiel
d'implication
et d'action.

Chaque année, je me réjouis de la diffusion intégrale du *Wetland Project* par la Vancouver Co-op Radio lors de la Journée de la Terre. Ces sons remplissent ma maison pendant vingt-quatre heures.

Je m'imagine
emménager à côté
des marais,
vivre au sein de

leurs rythmes et cycles
acoustiques,
faire connaissance avec
mes nouveaux voisins,
en quelque sorte.

Je m'imagine
vivre au sein
de ce paysage sonore,
tout comme les plantes
et les animaux
qui sentiraient
immédiatement
ma présence
en ce lieu.

Quand la radio crée
un espace pour l'écoute
d'un lieu
naturel,
elle permet à notre ouïe
de s'ouvrir,
d'explorer.

Elle n'affronte pas
ni n'envahit,
n'assomme pas
ni ne manipule.

Elle nous rend curieux
de ce lieu.

Peut-être
irons-nous là-bas
un jour.

À l'auditrice dans son appartement new-yorkais, les sons des marais de l'île Saturna offrent une échappée audio de vingt-quatre heures dans la nature et une sorte de répit hors de sa réalité hyper-urbaine.

Quand la radio crée
un espace pour écouter
n'importe quel lieu,
elle questionne
notre propre
environnement
quotidien.

Des comparaisons sensorielles
surgissent entre
l'ici
et le là-bas.

Le paysage sonore de *Wetlands*
entre chez moi
et fusionne
par les fenêtres ouvertes
avec l'ici.

Ecureuils, mésanges, corbeaux ...
tous me connaissent bien,
mieux que je ne les connais,
je dirais.

Ratons-laveurs et mouffettes,
chats, chiens, souris et rats
passent

chacun sur leur chemin
vers quelque part.
Abeilles, papillons, guêpes,
vers de terre et insectes.
Comment je traite mon sol,
ce que j'y plante,
importe.
Peuvent-ils prospérer ici ?

Le *Wetland Project*,
par nature,
aborde
la crise climatique.

« Si on écoute assez profondément
on fait corps avec une chose
qui devient alors plus difficile à détruire. »⁴

*Donner un sens a été valorisé, récompensé et amplifié par la modernité au point de supplanter tous les autres sens. Nous sommes portés à légitimer ce qui a du sens (sous forme énoncée), ce qui est intelligible à travers un enchaînement de mots. De ce fait, tout un monde de possibilités indicibles est rejeté comme non-signifiant. À l'inverse, la plénitude du sens est la disposition à percevoir et prendre en compte ce qui est communiqué par la bio-intelligence de la planète, que ce soit ou non exprimé en mots.*⁵

Le *Wetland Project*
nous invite
à devenir
muets et ouverts,
à absorber
les sons du marais,

à le laisser *lui*
nous parler
à *nous*.

La plupart des films sur la nature font le contraire : ils nous montrent des images spectaculaires, somptueusement détaillées, du monde naturel. Mais les *sons* et les *paysages sonores* naturels semblent comme censurés, empêchés d'apparaître dans toute leur abondance et leur intensité. Au lieu de cela, ils sont remplacés par de la musique et du commentaire.

Cela nous met-il en relation avec la nature ? Est-ce pour cela que les gens écoutent aujourd'hui leur propre bande son dans leurs écouteurs tout en se promenant en forêt ?

La plupart
des films sur la nature
n'abordent absolument pas
la crise climatique.

Ils continuent
d'entretenir
la croyance erronée
que les êtres humains
sont
à part
de la nature.

Imaginez des films sur la nature sans musique ni commentaire. Imaginez des films où la nature nous parlerait de ses propres voix. Imaginez ce que nous pourrions entendre, ce que nous pourrions apprendre, comme nous pourrions y adhérer. Le *Wetland Project* nous l'apprend déjà, nous le dit.

Près de cinquante ans après la Wilderness Radio et, aujourd'hui, avec un sentiment d'urgence face à la crise climatique, des scientifiques ont commencé

à enregistrer les paysages sonores naturels grâce à des microphones et des caméras placés en milieu sauvage. Ce type de collecte de données permet de suivre et d'apprendre à connaître le comportement des animaux sans perturber leurs habitats. Toutefois, cette collecte de données n'est généralement pas reliée à une station de radio qui proposerait ces paysages sonores à un public d'auditeurs.⁶ C'est pour ainsi dire une écoute système, convertissant les signaux enregistrés en données quantitatives à analyser.

Aujourd'hui, face à la crise climatique, un rééquilibrage pourrait s'opérer permettant à la collecte de données scientifiques de coexister avec une version contemporaine de la Wilderness Radio, chacune jouant un rôle essentiel grâce à son approche spécifique de la connaissance. En tandem avec les postes d'observation scientifique déjà existants, qui recueillent principalement des données quantitatives, une « Radio du monde sauvage » officielle permettrait à la nature de nous parler non seulement pendant vingt-quatre heures mais aussi à toute heure du jour et de la nuit. Elle offrirait à ceux d'entre nous qui ne peuvent habiter hors des villes un nouvel apprentissage, une ouverture auditive vers la nature, une sensibilisation à la véritable valeur de ce type d'écoute en période de crise climatique.

Pratiquer l'écoute
interrompt
les chaînes verbales,
le discours habituel
à *propos de* l'écoute.

Ne devrais-je pas
immédiatement
cesser d'écrire ?
Faire silence ?
Laisser place
à
la plénitude du sens ?

¹ SCHAFER R. Murray, *Radical Radio*, in : *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Indian River, Ontario, Arcana Editions, 1993, p. 141-42. ² DAVIS Bruce, *FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments*, in : *Alternatives: Perspectives on Society, Technology and Environment* 4, n° 3, printemps 1975, p. 21. ³ Program V in : *Soundscapes of Canada*, série de dix émissions radio d'une heure élaborée à partir des sons d'environnements acoustiques canadiens. Une création du WSP diffusée pour la première fois en 1974 par CBC Radio dans le cadre du programme *Ideas*. ⁴ RUEBSAAT Sonja (Sonja Rue Artist), image postée sur Facebook le 21 avril 2020, <https://www.facebook.com/sonjarueartist/photos/143076297264172>. ⁵ MACHADO DE OLIVEIRA Vanessa, *Hospicing Modernity: Facing Humanity's Wrongs and the Implications for Social Activism*, Berkeley, North Atlantic Books, 2021, p. 56. ⁶ OrcaLab, sur Hanson Island, dans le détroit intérieur de la côte nord-est de Vancouver Island (Colombie-Britannique), est une exception intéressante où les données quantitatives et la recherche qualitative semblent "mariées" de façon très équilibrée. Adresse : <https://orcalab.org/>.

LA NATURE COMME « TÉLÉ DU FUTUR »

William Gibson

Depuis le milieu des années 1980, j'ai été invité à tester diverses tentatives de créer des plates-formes de réalité virtuelle commercialement rentables, y compris de réalité augmentée, où les éléments visuels d'un monde virtuel apparaissent dans la réalité non virtuelle de l'utilisateur. J'ai porté des lunettes, des gants, des masques, des casques, tous dans ce même but, et tous ont fonctionné dans une certaine mesure, mais aucune de ces technologies ne m'a procuré une expérience que je pourrais qualifier de véritablement mémorable ni n'a jamais connu de succès commercialement viable. Une chose que j'ai toutefois trouvée remarquable dans tous les cas, c'est la foi qu'avaient leurs inventeurs dans le fait que chacune était le média du futur.

Cela m'a amené à me remémorer mes propres découvertes de technologies qui m'ont vraiment fait l'effet d'un saut dans le futur. La plus récente – et la plus inoubliable – est l'écoute d'un long enregistrement audio haute résolution de sons ambiants issus d'un marais de l'île Saturna. Ceci sans lunettes, ni masque, ni casque. (J'ai toutefois employé pour y accéder un appareil connecté à Internet, ce qui est en soi une technologie avancée.)

Alors que personne cette fois n'essayait de me convaincre que c'est là « la télé du futur », j'ai eu la surprise de constater combien cela me rappelait mes précédentes expériences de nouveaux médias.

Aucune des technologies utilisées dans l'enregistrement du marais n'est nouvelle mais la façon très particulière dont elles sont utilisées produit une expérience post-géographique inédite, d'une puissance obsédante. Assis chez moi dans la pièce où j'écris le plus souvent, j'écoute des êtres manifester leur sensibilité : chants d'oiseaux, coassements d'amphibiens, bourdonnement d'insectes, le tout périodiquement repoussé à l'arrière-plan par les grondements de bateaux qui passent ou de moteurs d'hydravions. Il ne s'agit pas d'une fenêtre auditive brièvement ouverte mais d'une journée entière, en temps réel. Il y a une qualité dans la durée même du paysage sonore, écouté tout en écrivant ou vaquant à d'autres occupations, qui semble profonde, infinie, différente de tout ce que j'ai connu auparavant. C'est intrinsèquement un « la télé du futur ». Et l'inévitable inflexion donnée par ces bourdonnements de moteurs occupés aux activités humaines, témoigne de ce qui, incidemment, menace de faire taire à tout jamais ce chœur de sensibilités.

Lorsque la télévision est arrivée, nous n'avions aucune idée qu'elle allait tout changer, d'une façon dont nous n'avons toujours pas complètement pris la mesure. Ce bouleversement a été si rapide qu'il est aujourd'hui difficile, en y repensant, de se rappeler ce qu'était le monde sans télévision. Quiconque n'est pas aussi âgé que moi ne peut que l'imaginer, et sans doute très approximativement. Ce meuble en bois, avec son petit écran en verre et son unique haut-parleur recouvert de brocart, est apparu à l'improviste un jour où je jouais sur le tapis. Vu d'aujourd'hui, c'était un tout nouveau monde.

Puis, mon premier souvenir conscient d'être face à un média du futur fut causé par le transistor, ce minuscule objet de la taille d'une pilule qui a remplacé les tubes en verre sous vide à la lueur chaude visibles à travers les interstices à l'arrière des téléviseurs et des radios. Une radio transistorisée devenait magiquement petite. Alimentée par des piles, elle rendait pour la première fois la musique et les informations diffusées facilement transportables (sans compter les autoradios). La nuit, sous les couvertures, elle me permettait d'écouter des DJ surexcités passer les hits

du lointain Chicago. Ceci, il me semble maintenant, a constitué un autre nouveau monde.

Je n'ai découvert le suivant que lorsque Sony a introduit le premier Walkman en Amérique du Nord, au début des années 80. Hormis sa cassette, un élément nouveau, c'était un assemblage de composants déjà existants dont Sony possédait de vastes surplus. Comme je l'ai lu depuis, le walkman a été d'ailleurs principalement conçu comme un moyen de se débarrasser de ce stock de pièces tout en réalisant un certain bénéfice. Sony a été étonné par son succès et moi par la totale nouveauté de l'expérience qu'il rendait possible. Le choix individuel de sa musique, aussi obscure ou non commerciale fût-elle, pouvait désormais influencer sur le paysage à travers lequel on se déplaçait, ce qui ouvrait la voie à des domaines d'expérience inédits. Sans radiodiffuseur, sans DJ.

Puis l'univers numérique est apparu – ordinateurs personnels, téléphones mobiles, jeux, Internet naissant, aucun d'eux totalement indépendant des autres – une sorte de matrice plutôt qu'une invention unique. Et il m'a semblé que cela sonnait le glas d'un possible effet « média du futur ». Voilà pourquoi, me suis-je dit plus tard, tous ces masques et gants de réalité virtuelle n'ont jamais abouti à ce que leurs inventeurs imaginaient : car une attention soutenue portée à un écran plat isole l'utilisateur aussi complètement que n'importe quel casque. J'ai vu les utilisateurs d'appareils numériques se laisser absorber par toutes sortes d'expériences entièrement artificielles dans ce que j'ai décidé d'appeler, dans ma fiction, le « cyberespace ». J'ai pu l'imaginer à l'époque car nombre de personnes de mon entourage se mettaient à fréquenter quotidiennement cette première version du monde virtuel.

J'ai écrit ma vision future de cette technologie sur une machine à écrire mécanique portative, non pas par nostalgie des outils primitifs mais parce que c'était tout ce que je pouvais m'offrir. Et comme je n'utilisais pas de technologie numérique, je pensais mieux percevoir l'effet qu'elle produisait sur ceux qui y avaient recours. J'ai acheté mon premier ordinateur, un Apple,

pour faire du traitement de texte. Je l'ai vécu comme une automatisation de la dactylographie auparavant réalisée sur mon Hermès 2000 de 1927 – le nom de modèle résonnant alors avec la crainte de plus en plus concrète que l'an 2000 serait celle d'un « bug » informatique cataclysmique. Enfin, en 1997, j'ai connecté mon Apple au Web, une version publique du réseau Internet à la courbe d'apprentissage quasiment nulle.

Et c'est là que la manifestation sonore de la sensibilité de ce marécage de Saturna m'a trouvé, causant mon premier frisson de type média du futur depuis le Walkman. J'aimerais en expliquer plus clairement la raison mais j'y réfléchis encore. Il se peut que le fait d'être maintenant entourés par tant de manifestations de la sensibilité humaine instantanément disponibles – le Web tout entier étant un artefact – les signaux, les symphonies, de la sensibilité non humaine, intégralement transmis, deviennent d'autant plus pénétrants. Il n'en serait pas ainsi pour beaucoup d'entre nous s'ils n'étaient enregistrés dans leur totalité profonde et continue, comme dans ce marais de l'île Saturna. C'est vraiment quelque chose. Et, tout à ma joie et ma fascination, je ne saurais pas dire quoi.

ENTRER DANS LE MÊME COURS D'EAU PLUS D'UNE FOIS

Alex Muir

À mesure que le monde devient plus petit, plus accessible et plus connu, il devient de plus en plus important de savoir, à un certain niveau de conscience, qu'il existe encore des lieux secrets auxquels nous n'appartenons plus, mais qui font partie du rêve dont nous nous sommes réveillés depuis longtemps et sans lesquels nous ne pouvons pas plus survivre que le dormeur sans ses rêves. – Bruce Davis, « FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments », 1975

Wetland Project se présente comme la réalisation du rêve de Bruce Davis, chercheur au *World Soundscape Project*, d'un portail radio vers un habitat sauvage vierge. Mais alors que Davis, il y a une quarantaine d'années, avait imaginé une installation quasi-permanente d'une écoute stéréophonique quelque part dans les fins fonds de l'Ouest canadien, nous disposons aujourd'hui d'un monument protéiforme à la journée du 26 avril 2016, disponible individuellement à notre guise depuis nos navigateurs et collectivement, une fois par an, tant que les stations radio et les audiences sont au rendez-vous.

La proposition de Davis est issue d'une époque d'aspirations utopiques à la possible transformation des technologies de médias de masse aux mains d'artistes et de militants indépendants. Davis présente cette idée comme une

réaction à la passivité et à l'inattention que la radio commerciale suscite chez son public, qu'il décrit comme une toile de fond « décorative » et faussement dynamique de nos jours. En 1975, les médias de diffusion analogiques comme la radio étaient omniprésents et hégémoniques. Au cours des années qui ont suivi la diffusion de *Wetland Project*, la radio a été progressivement évincée par des versions moins complexes et contextuées – par une mer de flux. Il s'agit en fait d'une *victoire à la Pyrrhus* pour les « médias citoyens », la motivation citoyenne s'étant par ailleurs fortement dégradée. Notre paysage médiatique actuel est peut-être moins compressé¹, plus pointu, mais dans l'ensemble on ne peut guère affirmer que notre présence et notre attention ait été dirigées vers des niveaux plus solides ou plus élevés. Car dans l'intervalle, nous avons sans doute perdu un *terrain commun* dans nos paysages médiatiques, tout en ayant un sentiment vague et inquiet à l'égard des nouveaux canaux qui viennent supplanter les anciens. Ce n'est donc pas seulement le choix du cadre de la zone humide comme un site d'intérêt sonore durable qui se situe entre l'ancien et le moderne mais aussi la décision d'y inclure intrinsèquement la radio. Même si les auditeurs se connectent via des points d'entrée numériques, il y a une forme d'*enrichissement rituel* dans ce passage par des canaux à large diffusion, qui occupent une place de plus en plus périphérique dans la vie de beaucoup de gens. Le fait de partager sciemment des ondes analogiques tend désormais vers la communion. C'est une soumission à une forme de communauté qu'il semble urgent de retrouver mais dont nous nous éloignons pourtant clairement.

Wetland Project déborde de soin apporté à tous les nœuds de son entreprise interdisciplinaire, déployant un engagement excessif, obsessionnel, à l'égard d'un monde qui, selon Davis, nous a de toute façon perdus. Mark Timmings et Stephen Morris, son collaborateur musicologue, comparent les habitants de la zone humide à une communauté monastique – en observation/observance quotidienne du passage du temps à travers leurs pratiques respectives d'interaction et de subsistance. Cette métaphore ascétique et la

vocation monastique de l'observation et de la transcription se reflètent dans la tentative méticuleuse par Morris et Timmings de transcrire le cycle d'une journée de sons des zones humides dans la composition *Wetland Senario* et l'illustration ultérieure de cette partition par Timmings. Elle s'applique aussi aux journées de captation réalisés par Brady Marks et Timmings avec Eric Lamontagne ainsi qu'à leur travail avec la programmatrice Gabrielle Odowichuk pour, à nouveau, transcrire ces sons en lumière – cette fois par le biais d'un algorithme. Pour les trois premières diffusions annuelles, Marks a animé l'émission en direct à l'antenne de CFRO pendant tout le cycle de vingt-quatre heures, intervenant de temps à autre pour murmurer des commentaires ou des noms de stations, tout en faisant de courtes siestes occasionnelles dans la cabine sur un matelas de camping à moitié dégonflé. Lorsque *Wetland Project* a été donné au VIVO Media Arts Centre, en 2018, cet acte d'endurance a été réitéré, les participants étant conviés à passer une nuit blanche sur le sol de la galerie au sein de l'installation.

Ces actes de vigile donnent lieu à des doublement ou triplement constants de vision et d'écoute – mécaniques, numériques et physiques – orientés vers les sons du marais. Comme les travaux de chronique et de transcription monastiques, ces manifestations intensives du témoignage et de la transmission sont effectuées sans but précis. Bien sûr, il y a des motivations activistes et conservacionnistes évidentes à la fois dans le programme *World Soundscape Project*, dans *Wetland Project* et les réactions enthousiastes de nombreux auditeurs, mais l'œuvre offre aussi une grande latitude pour que le marais nous fasse forte impression par lui-même, de multiples façons. Au-delà de l'ouverture du canal radio et son éthique minimale, le témoin/transcripteur n'a pas à prescrire la façon dont ce qui est proposé doit être reçu.

Quand et comment les sons peuvent-ils agir sur nous comme en rêvait Bruce Davis ?

Une consultation des nombreuses réponses archivées par *Wetland Project* frise la misanthropie – ou tout au moins une forte aversion pour la modernité

industrielle dans laquelle nous vivons et le souhait que l'humain disparaisse du cadre. Davis avait stipulé qu'un lieu d'écoute devait se situer en dehors des trajectoires de vols commerciaux et de nombreux auditeurs ont déclaré les fréquents survols comme une présence malvenue dans l'enregistrement. Pourtant, il est quasiment impossible à des oreilles humaines de faire cette expérience d'écoute hors d'un cadre anthropique : une ponctuation à votre bureau, un flux buissonnier dans vos oreilles pendant votre trajet au travail, le chœur de grenouilles en fresque sonore au plafond de ma chambre, l'écoute-marathon au Saturna Lighthouse Pub²... Chacun de ces contextes est l'habitat de *Wetland Project*. La vacillation, l'ironie, le palimpseste font partie intégrante de l'expérience.

En tant qu'auditeur qui a beaucoup écouté (quoique peut-être jamais assez...), qui suis souvent revenu à *Wetland Project* en espérant le traduire maintenant en mots pour vous le transmettre, je me suis trouvé hésiter entre attention et inattention. Comme j'ai pu le constater avec les plus beaux motets, madrigaux et polyphonies, on peut un temps être entraîné profondément dans les mailles étranges de voix changeantes mais la complexité sybilline finit par nous déborder et nous propulser vers la distraction, la méditation, etc. Comme un véritable système digestif, le marais peut vous mâcher complètement.

L'expérience est-elle assimilable ? La question reste ouverte. La proposition de Davis demandait une immersion plus longue que celle offerte par *Wetland Project*, où nous aurions des saisons entières pour assimiler progressivement les rythmes lents et changeants de la terre. Au lieu de cette expérience cyclique plus totale, nous avons droit chaque année à une journée étrange qui répare une blessure subconsciente pour les âmes aliénées et les sujets abîmés. J'espère qu'en tant que journée annuelle d'observation, le projet pourra perdurer dans les années à venir. Contre l'avis de certains, j'espère même que les traces humanistes de cérémoniel ne se dissolvent jamais complètement dans une expérience de transmission anonyme, solitaire et

non médiatisée. Pourtant, paradoxalement, plus nous revenons à *ce jour, ce lieu* particulier de notre violente histoire, plus la *pathétique illusion* semble bouillonner sous la surface pacifique du marais, une turbulence révélatrice de notre rapport contrarié à nous-mêmes autant qu'à notre environnement.

Nous touchons à la fin du vieux rêve de liberté acquise par le pouvoir et le contrôle pour entrer dans la vision cauchemardesque d'une mort par aveuglement auto-satisfait, irresponsabilité et négligence des conséquences de « notre » création. – Bruce Davis, « FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments », 1975

¹ Les pratiques de compression sonore à la radio font l'objet de critique dans le texte de Davis.

² Rassemblement communautaire à la brasserie locale lors de la diffusion inaugurale en 2017.

WETLAND SENARIO

Stephen Morris

Je suis venu pour la première fois sur l'île de Saturna, en Colombie-Britannique, en 2002. Ce fut le coup de foudre (sonore) ! J'ai été séduit par le dynamisme naturel de l'endroit. À tel point qu'avec mon épouse, Beth Bell, nous avons décidé quelques années plus tard de nous installer définitivement sur l'île. Nous avons construit une maison juste en face du marais de TEKTEKSEN. Les phénomènes sonores produits par cette petite zone humide se sont rapidement mêlés à nos vies, rehaussant de couleur nos tâches extérieures et s'infiltrant par nos fenêtres la nuit. Mon voisin, l'artiste multidisciplinaire Mark Timmings, écoutait également activement ce paysage sonore depuis qu'il s'était installé sur l'île en 1997. Au printemps 2013, il réalise une série de courts enregistrements sur le terrain pour capter le cycle de vingt-quatre heures, ou rythme circadien, des êtres des zones humides. Peu après, il m'invite à collaborer avec lui sur un projet visant à transcrire les sons de ces enregistrements en musique, aussi précisément que possible. Cette entreprise allait réunir ma passion d'une vie consacrée à l'étude de la musique et mon adoration, ma jouissance du monde naturel. La composition qui en résulte, *Wetland Senario*, est un portrait sonore de ce lieu vivace et fragile.

Le terme « *senario* » est issu de la théorie musicale de la Renaissance. Il désigne les nombres entiers de un à six qui, exprimés sous la forme d'une

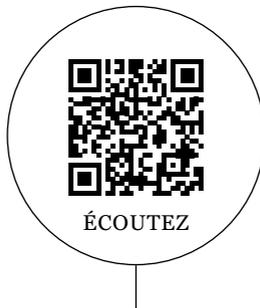
série de rapports simples, étaient censés représenter abstraitement toutes les consonances musicales ou, par extension, toute l'harmonie de l'univers. Par conséquent, lors de la transcription des enregistrements sur le terrain, chaque geste vocal a été limité à une échelle hexatonique, ou gamme de six notes. Chacun des trois mouvements de l'œuvre représente huit heures issues d'un cycle de vingt-quatre heures en milieu naturel. Les noms des mouvements sont empruntés aux heures canoniales par lesquelles les membres d'une communauté monastique rythment le temps qui passe. Ainsi, le premier mouvement, « Matines », représente la matinée, de l'aube à midi ; le deuxième mouvement, « Vêpres », représente l'après-midi et le soir ; et le dernier mouvement, « Complies », représente les heures de la nuit. L'idée implicite de cette séquence et de ces noms est que les habitants des zones humides fonctionnent comme une sorte de communauté monastique, assurant – à travers leurs observances rituelles, le caractère sacré du lieu et le passage du temps – à la fois une constance et un renouvellement.

La pureté formelle de la composition met l'accent sur la transparence, la vérité et la fidélité dans son approche du paysage sonore. Le rôle du compositeur est essentiellement limité à celui de scribe. Le véritable compositeur est la zone humide elle-même.

Les Saturna Singers, la chorale communautaire de l'île, a créé *Wetland Senario* dans la salle communautaire locale le 5 mai 2017. La performance a brouillé les limites entre le chœur et le public car tous deux participaient à un rituel : les chanteurs étaient réunis dans un acte de témoignage, tout comme le public. Ensemble, ils prêtaient attention au marais à un moment crucial de son histoire. En effet, les rapports environnementaux indiquent que les grenouilles et les passeri (oiseaux-chanteurs) sont en train de disparaître. Dans le même temps, les grondements d'avions et autres sons d'origine humaine se multiplient. Englobant à la fois chanteurs et spectateurs, l'objectif est de créer une nouvelle expression de la communauté à travers la célébration de l'environnement acoustique partagé.

Le 28 avril 2018, à Vancouver, la Contemporary Art Gallery et le Griffin Art Projects ont proposé des représentations de *Wetland Senario* par l'ensemble vocal musica intima. Son interprétation en milieu urbain met en valeur d'autres aspects de l'œuvre. S'il peut manquer au public urbain une connaissance concrète de ce terrain en question et une adhésion sensible immédiate à ce lieu, ce qui ressort en revanche, c'est la nature conceptuelle de l'œuvre, son pur attrait esthétique et, en fin de compte, son esprit militant.

Stephen Morris est décédé le 29 juin 2021, juste alors que commençait la production du livre sur *Wetland Project*. Ce texte a été compilé à titre posthume à partir de ses propres écrits ou commentaires publiés sur le site internet *Wetland Project*, ainsi que d'éléments fournis par Beth Bell et Mark Timmings tirés de leurs conversations avec Stephen.



Wetland Senario (2015), co-composé par Stephen Morris et Mark Timmings, interprété par musica intima, enregistré par Eric Lamontagne (2018, 15'14")

ARRIVÉE

Dylan Robinson

ey kws hakwelestset te síwes te siyolexwálh

« Il est bon de se rappeler les enseignements de nos ancêtres »

Je commence cet écrit par ces mots non seulement parce que mes ancêtres – *el siyolexwálh* – ont commencé par ces mots et que notre *siyam* commence toujours les rassemblements par ces mots, mais aussi parce qu'ils m'incitent à considérer les enseignements qui guident mon arrivée en ce lieu par l'écoute. Je commence ainsi parce que ces mots m'interrogent : En quoi mon arrivée ici est-elle liée aux arrivées qui l'ont précédée, et en quoi diffère-t-elle ? Les *xwélmexw* – membres du peuple *Stó:lō* – ont une histoire de venue dans cet endroit pour rendre visite à nos parents *WSÁNEĆ* et à nos autres connaissances non-humaines.

En écoutant *Wetland Project*, je n'entre pas physiquement dans le marais *TEKTEKSEN* des terres *WSÁNEĆ* non cédées de l'île Saturna. Je ne m'approche pas du rivage en ferry ou en canoë. Mes pieds ne foulent pas la roche ou la mousse. Mon corps n'entre pas en contact par le toucher, l'odeur ou le goût. Au lieu de cela, mon corps vient au contact des vibrations de ce lieu, ressenties à travers la façon particulière dont elles sont matérialisées – en parcourant une installation immersive, en écoutant une chorale assis sur

une chaise, en écoutant chez moi une émission sur internet ou à la radio. Je peux arriver sans déplacer mon corps vers/en le lieu animé par ce paysage sonore (et les vies qui le constituent).

En arrivant ainsi, je ne suis pas en mesure de rendre visite à ces connaissances qui me parlent. Je peux seulement écouter.

* * *

Pour les *xwélmexw*, les mots *ey kws hakwelestset te síwes te siyolexwáhl* nous demandent de considérer comment nous connaissons – et ressentons – les enseignements de nos ancêtres.¹ Bien sûr, les enseignements peuvent être multiples. Observer mon arrivée – et comment j'arrive – en est un.

Pour les *xwélmexw*, comme pour les membres d'autres communautés salish de la côte (y compris nos parents WSÁNEĆ), le *xwélalà:m* est une façon d'observer les différentes arrivées. Nous observons comment les mots, les choses, les autres parents humains et non-humains arrivent en même temps que notre propre arrivée. Le *xwélalà:m* peut avoir lieu aussi bien dans le contexte exceptionnel du rassemblement dans la maison longue que dans celui quotidien de ma marche pour aller au travail. « *xwélalà:m* » est un mot que le français peut rendre approximativement par les termes « écoute » et « observation ». Toutefois, sur le plan sensoriel, cette pratique ne se réalise en fait pas pleinement à travers l'un ou l'autre de ces modes sensoriels occidentaux. Car le *xwélalà:m* est une pratique consistant à documenter notre histoire grâce à la mémoire collective. Par le biais du *xwélalà:m*, nous prêtons attention non seulement au contenu du discours partagé mais aussi à sa relation temporelle avec les paroles précédentes, ainsi qu'à l'affect et l'atmosphère qui emplissent l'espace pendant cet échange verbal. Nous remarquons comment les mots sont emportés par le mouvement, les façons dont la danse, le chant et l'histoire animent le travail en cours. Le *xwélalà:m* est une forme de mobilité d'écoute que nous entretenons malgré les tentatives menées par les missionnaires et les premiers colons pour civiliser ce qu'ils appelaient « les

mœurs sauvages et agitées des Indiens » et le manque général d'attention supposément endémique chez les peuples autochtones. Ces récits coloniaux ont toujours perçu les formes indigènes d'attention au monde comme de la distraction au lieu d'une agilité attentionnelle volontaire. Le *xwélalà:m* est une forme d'attention relationnelle.

Contrairement à l'attention distraite, le *xwélalà:m*, dans le contexte de la maison longue comme dans la vie de tous les jours, est une attention mobile qui nous demande de se concentrer non seulement sur le contenu de ce qui est dit mais aussi à l'impact sensoriel du son des mots alors qu'il traverse l'espace où nous sommes réunis et circule tout autour de nos corps.

* * *

Je suis de plus en plus mal à l'aise avec le travail qui met l'accent sur le deuil climatique en sensibilisant à la dégradation de l'environnement et la catastrophe. Je suis également mal à l'aise avec les travaux qui donnent accès à nos terres de manière esthétique sans demander aux gens de comprendre comment leur arrivée peut, par inadvertance, participer d'une extraction par le regard et l'écoute. Bien que l'écologie acoustique, l'art écologique et la composition de paysages sonores nous permettent de passer du temps avec la terre et nos fréquentations non humaines, ils nous éloignent également du relationnel ; ils interdisent une éthique de la rencontre en face à face, telle que décrite par Emmanuel Levinas comme une rencontre avec une altérité irréductible. Bien que les pratiques de ces formes artistiques aient pour intention d'élaborer une expérience du territoire naturel (et surtout en empêchant les corps humains de causer des dégâts sur place), elles continuent de participer à l'offre d'accès au territoire à l'exclusion des histoires et relations indigènes avec la terre. Un tel travail offre une « écoute » – ou mise sur écoute – des relations non humaines. Cette approche non interventionniste ne demande pas à l'auditeur d'envisager le consentement. Elle supprime la possibilité de penser son arrivée et l'aspect relationnel.

Dans le chapitre intitulé « L'internationalisme nishnaabeg » de son livre *As We Have Always Done*, l'écrivain anishinaabe Leanne Betasamosake Simpson écrit :

Il n'est pas nécessaire de voyager physiquement pour pratiquer l'internationalisme. Nous avons déjà de nombreux peuples qui coexistent au sein d'un volume terrestre donné, que ceux-ci soient formés d'êtres humains ou non humains. [...] Mon peuple n'est pas seulement composé de Nishnaabeg. C'est un ensemble de rapports avec des peuples végétaux, des peuples animaux, des insectes, des étendues d'eau, l'air, le sol et des êtres spirituels, en plus des nations autochtones avec lesquelles nous partageons des parties de notre territoire.²

Plus spécifiquement, Leanne Simpson décrit la relation entre les Anishinaabeg et la Nation/Clan Hoof, une communauté non-humaine nommée ainsi plutôt que par sa désignation occidentale d'espèce ongulée. Simpson explique comment la relation entre les Anishinaabeg et la Nation Hoof a dû être réaffirmée par un traité après le départ de celle-ci, protestant contre la négligence et le traitement irrespectueux qu'elle subissait de la part des Nishnaabeg. Dans son récit, Simpson décrit ce que le rétablissement de cette relation avec la Nation Hoof a exigé de la part des Nishnaabeg, et plus particulièrement « des diplomates, représentants spirituels et médiateurs » chargés d'aller comprendre pourquoi la Nation Hoof était partie. Il a fallu « juste qu'ils écoutent. Ils ont écouté toutes les histoires et tous les enseignements que le Clan Hoof avait à partager. Ils ont passé plusieurs longues journées à écouter »³ Dans cette optique, je veux penser à l'une des premières étapes de toute relation internationale : les présentations. Nous ne sommes que trop familiers de ce type de présentation proposé par les universités, les conférences et les institutions artistiques appelée « reconnaissance territoriale ».

Reconnaître les territoires et les terres autochtones sur lesquels nous sommes des hôtes non invités, c'est commencer à donner un nom aux histoires

particulières de colonisation et d'occupation continue des terres indigènes. C'est une façon de donner un nom à notre arrivée commune. Beaucoup dépend de la langue que nous utilisons pour décrire notre situation sur les terres où nous vivons et travaillons. Beaucoup dépend du choix des mots, mais aussi de notre phrasé, de la qualité de nos voix et du temps que nous prenons pour parler. Beaucoup dépend de la façon dont les spécificités sont appelées, et dont ces spécificités expriment la raison pour laquelle nous nommons ces choses en premier lieu. J'ai le sentiment que la reconnaissance territoriale s'apparente de plus en plus à de simples excuses. Que se passerait-t-il si nous pratiquions des formes de présentations plutôt que de reconnaissance ? Dans les termes les plus simples, il s'agirait de dire qui vous êtes et pourquoi vous êtes là, en s'adaptant à chaque situation d'arrivée. Étonnamment, c'est d'une telle démarche qu'est issue la reconnaissance territoriale, de paroles indigènes ouvrant un rassemblement, passées au moule de la bureaucratisation institutionnelle. Beaucoup de communautés autochtones côtières, si ce n'est la plupart, comprennent notre approche lorsque nous arrivons sur leurs terres avec une forme élémentaire de présentation – en disant qui on est et pourquoi on est là. Mais en y réfléchissant, qu'est-ce qui serait plus important à communiquer, de la manière la plus élémentaire, lorsque nous arrivons ? Que pourrions-nous dire à la terre qui ne soit pas centré sur nous-mêmes, notre histoire, notre chagrin, notre désir de changement ? Que pourrions-nous dire qui ne prenne pas de place mais qui engage un rapport avec le lieu ? Y a-t-il des mots et des sons que nous pourrions offrir en retour à nos interlocuteurs non-humains et qui seraient susceptibles de les aider ? Comment pouvons-nous savoir quels sont ces mots et ces sons, et s'ils seront réellement bénéfiques ? Pour nous rapprocher de réponses, peut-être devons-nous d'abord nous frotter à des œuvres telles que *Wetland Project* qui nous permettent de passer « plusieurs longues journées à écouter » – et, au-delà, de continuer des mois et des années à écouter. *Wetland Project* exhorte ici l'auditeur à se mettre au diapason du marais TEKTEKSEN et de

sa vie plutôt que d'utiliser des extraits pour mettre cette vie au service d'une esthétique du deuil climatique.

¹ *sqwalewel* est le mot que nous employons pour désigner à la fois les pensées et sentiments. *el sqwalewel* signifie « mes pensées et sentiments ». ² SIMPSON Leanne Betasamosake, *As We Have Always Done: Indigenous Freedom through Radical Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 58. ³ *Ibid.*, p. 60.

MARAIS, INSPIRE-MOI

Susan McMaster

Ils sont arrivés comme une fête

Il y a cinq ans,
j'ai entendu ces sons
arriver comme une fête,
venir habiter
les recoins de mon intérieur,
une mélodie, un élan
lucide, translucide,
de sons étranges et ravissants
surréels et familiers,
peuplant mon regard intérieur
de fantômes fugaces,
qui m'attirent tout près,
conciliabule avec
ces sauts et clapots,
chœurs de sopranos,
plongeurs et froissements,
tintements et frissonnements,
petits êtres au frôlement
plein de curiosité furtive.

En cette année de
panique, pestilence et guerre,
empêchée, encerclée
par les règles de la peur,
les eaux résonnent
d'anciennes berceuses,
en un orchestre d'échos.

Entrez en moi, fantômes
du marigot primitif.
Ne soyez plus seulement
une symphonie de merveilles
mais une voie vers le passé,
un appel vers l'avenir,
un musée et une porte
vers ce qui pourrait être demain,
vers ce qui pourrait disparaître,
pour les poètes et les enfants
qui naissent en croyant
que la vie est entre nos mains,
entre nos paumes, pour être caressée.

Chœur de ce qui fût
et pourrait être à nouveau,
caresse et murmure à nos oreilles.
Toi qui est venu comme une fête,
résonne à présent comme un hymne,
une louange issue
du cœur profond,
battant, de notre nature,
à chanter dans les cloîtres
du souvenir et du soin...

Jusqu'à ce que les maîtres de la technologie
finalement s'effondrent et qu'ensemble
nous retombions au sein du marais
qui nous a engendrés,
toujours chantant ses chœurs
toujours louant ses voix,
promesse possible
de renaissance.

Écouter dans la ville

Une volée d'oiseaux habite ma maison,
qui tous s'interpellent,
battent et claquent des ailes,
croassent et jacassent,
lançant des appels d'amour, d'alerte,
de ralliement.

Alors que je descends au rez-de-chaussée,
mon ordinateur à la main
diffusant la bande son de la Journée de la Terre,
des cris sont répercutés par les murs
ou trompettent de dessous l'évier.
Des piccolos flûtés
montent du coin de la salle à manger,
un héron dans le couloir,
claironne encore et encore.

Quand cette émission sera finie,
et qu'ils m'abandonneront,
ma cuisine, ma chambre,
ma salle de bain et ma cage d'escalier résonneront-elles
encore de grives piaillant au plafond,
de canards s'ébrouant dans la baignoire,
d'hirondelles bruissant dans les placards
parmi les chaussures mortes,

marquant leurs visites
d'échos et de rêves ?

Marais, inspire-moi,
prends mon CO2
et fertilise ces herbes,
nourris ces grenouilles,
engraisse les ménéés
qui nourrissent les oiseaux
qui remplissent le ciel,
de mon
expiration.

Cette année à Lac Vert

Les croassements et carols
bruissements et pépiements
de ce lac du nord
ne sont plus ce qu'ils étaient.

Plus d'engoulevent popétué
ni d'engoulevent criard pour me réveiller
dès que le soleil pointe
au-dessus de l'épicéa.

Et, plus étrange que tout,
peu de moustiques cette année,
à peine quelques mouches noires
qui piquent, énervantes,
en un nuage printanier.

On reste aux aguets,
moustiquaires en place, aérosols en main, chapeautés,
prêts à les repousser.

Les rares qui tournent
semblent perdus,
je les laisse piquer.

Qu'est-ce qui nourrira les oiseaux
s'ils reviennent jamais ?

Trop d'attention !

Est-ce là un soupir du vent ou de l'eau ?

Un crapaud ou une rainette ?

Chaque sifflement qui fuse

semble frôler ma tête,

traçant des lignes à travers mon plafond.

Tous réclament mon attention

en un brouhaha de nature bavarde

trop épais à saisir

à l'aide du seul crayon.

Mon cœur s'emballe.

Une voiture s'arrête, une portière claque,

des pas glissent tout près

un chien aboie et suit.

Un hélicoptère tourne en rond.

Cela n'a rien d'un refuge tranquille, bucolique.

Je suis sans cesse rappelée à l'attention.

Je m'enfonce dans mon fauteuil,

pose mon crayon.

Je suis dépassée.

QUE LES ZONES HUMIDES LE RESTENT

Elizabeth May

Quand j'étais enfant, nous l'appelions un marécage. Je suis née en 1954 et, longtemps, la seule maison et les seules terres que je savais être chez moi étaient nos trois hectares de campagne près de Hartford, dans le Connecticut. Nous y avons vécu jusqu'à ce qu'à l'issue de vacances d'été sur l'Île du Cap-Breton, en 1972, ma famille décide de faire le grand saut en déménageant au Canada. Le meilleur terme pour décrire ces trois hectares serait celui de ferme d'agrément. Nous n'avions pas de bétail mais toute une ménagerie d'animaux de compagnie : poneys, moutons, poulets, âne, chiens, chats et beaucoup de serpents (non domestiques). Notre terrain était pour l'essentiel marécageux. Il était boisé et très humide, plein de choux puants, d'entrelacs branlants de racines d'arbres, de serpents en pagaille – dont certains venimeux – et j'y avançais donc avec prudence. Chaque année, le département d'herpétologie de l'université locale venait prélever des échantillons, que nous étions heureux de leur confier. J'adorais les grenouilles, qui y abondaient aussi. Je ne me souviens plus quand nous avons commencé à dire que nous vivions à côté d'une « zone humide ».

Mon père a rejoint un comité municipal pour la conservation des zones humides. Il aidait à sanctuariser des zones humides locales, bloquant ainsi

l'inévitable expansion des banlieues. Au cours des années où mon père a œuvré avec le comité de conservation des zones humides de Bloomfield, quelque chose s'est mis à frémir au niveau mondial. Parallèlement à la mise en place de la première Journée de la Terre en 1970, un effort international s'est déployé pour négocier un traité de conservation des zones humides. Signée en 1971 dans la ville iranienne dont elle porte le nom, la Convention de Ramsar sur les zones humides a stimulé les efforts de conservation dans le monde entier et renforcé la reconnaissance scientifique des innombrables façons dont les zones humides sont essentielles à notre vie même.

Il existe un petit marais à TEKTEKSEN (le nom d'East Point en langue SENĆOFEN) sur l'île Saturna, qui appartient au territoire ancestral non cédé des Premières nations WSÁNEĆ. Il est devenu un centre d'attention grâce au *Wetland Project* initié par les artistes Brady Marks et Mark Timmings, une captation de l'univers sonore du marais au cours de vingt-quatre heures. L'adhésion créative à ce projet de critiques d'art, d'universitaires, d'essayistes, de poètes, de musiciens, de photographes, d'écologistes acoustiques et d'amateurs de *slow radio* forme l'essentiel de cet ouvrage.

Ma modeste contribution consiste à faire le lien entre le marais de TEKTEKSEN et la crise climatique dans son ensemble – en commun avec les mangroves, les tourbières et même les récifs coralliens de la planète. Tous ces milieux sont couverts par la Convention de Ramsar, qui définit les zones humides de manière assez large. En effet, selon les Nations Unies, cette définition englobe « tous les lacs et rivières, les aquifères souterrains, les marais et marécages, les prairies humides, les tourbières, les oasis, les estuaires, les deltas et les estrans, les mangroves et autres zones côtières, les récifs coralliens et tous les sites créés par l'homme tels que les étangs à poissons, les rizières, les réservoirs et les marais salants ».¹ Au total, les zones humides stockent plus de carbone que tout autre écosystème de la planète, bien plus que les forêts. Couvrant seulement 5 à 8 % de la

surface de la Terre, on estime qu'elles stockent jusqu'à un tiers du carbone terrestre mondial.

Et le stockage du carbone n'est que l'un des services écosystémiques essentiels qu'elles fournissent. Pensez aux zones humides comme à une « infrastructure verte », qui protège et purifie les sources d'eau. Elles constituent un habitat essentiel pour de nombreuses espèces qui jouent un rôle crucial dans les écosystèmes mondiaux et assurent des pêcheries durables. Les zones humides contribuent à réguler l'eau de manière essentielle à la lutte contre les inondations. La plantation de zostères dans les zones côtières et la restauration des forêts de mangroves dans les tropiques sont bien plus importantes pour lutter contre le changement climatique que la plantation d'arbres. Pourtant, depuis 1970, plus d'un tiers des zones humides de la planète ont disparu, drainées au profit de l'agriculture et de l'expansion urbaine. Le rythme de leur destruction depuis 1970 a été trois fois plus rapide que celui des forêts. De ce fait, les zones humides sont l'écosystème le plus menacé de la planète.

La science des interactions géochimiques des zones humides sur le climat est complexe mais les principes de base sont simples à comprendre. Il est important que les zones humides restent humides. Puisqu'elles tendent à s'assécher dans un monde qui se réchauffe, elles libèrent des gaz à effet de serre. Elles contiennent du carbone en abondance, notamment sous forme de méthane. Les zones humides gelées en permanence dans l'Arctique – ou pergélisol – doivent donc être maintenues suffisamment froides pour empêcher leur carbone de pénétrer l'atmosphère. Bien qu'il ne relève pas de la convention de Ramsar, le pergélisol de l'Arctique est une préoccupation majeure. Les boucles de rétroaction positive résultant du dégel du pergélisol mettraient l'humanité sur la voie d'une planète inhabitable.

Si la perte d'eau a un impact sur les zones humides terrestres, la menace de l'élévation du niveau de la mer due à la crise climatique est également réelle. Elle pourrait signer l'arrêt de mort des écosystèmes côtiers. Les

scientifiques utilisent en fait le mot « noyade » pour décrire ce que l'élévation rapide du niveau de la mer pourrait signifier pour les marais, estuaires et zones humides côtiers. En l'absence de l'impact du réchauffement climatique d'origine humaine, les zones humides peuvent s'adapter aux fluctuations du niveau de la mer. Nous devons nous en tenir à l'objectif de l'accord de Paris de 2015, consistant à limiter l'augmentation de la température moyenne mondiale à 1,5 degré Celsius par rapport aux niveaux préindustriels, ou bien nous risquons d'enclencher les mécanismes menant à une dangereuse augmentation de trois degrés de la température mondiale et une montée incontrôlable des océans. L'appel lancé par les pays en développement et les pays de faible altitude lors des négociations climatiques de Copenhague en 2009, la campagne *1.5 to stay alive* (« 1,5° pour rester en vie ») est désormais notre cri à tous. Plus vite nous abandonnerons les combustibles fossiles, plus vite nous pourrons réduire les effets désastreux et inégalement répartis qui se manifestent déjà. Il est désormais trop tard pour un changement lent et progressif. Une révolution économique est nécessaire.

Les zones humides côtières de la Mer des Salish sont importantes. Chaque effort de conservation et de protection, comme en témoignent de nombreux efforts locaux, contribue à la lutte contre la crise climatique tout en protégeant la biodiversité. Un groupe local qui fait beaucoup est la SeaChange Marine Conservation Society, basée à Victoria, en Colombie-Britannique. Elle a participé à la restauration de la zostère sur l'île Saturna et ses environs, ainsi que sur d'autres rivages, de Haida Gwaii à Boundary Bay. J'aime beaucoup leur approche pratique, notamment la promotion de l'utilisation d'amarres respectueuses des zostères. Saturna a la chance d'avoir tant de citoyens locaux engagés dans l'action scientifique, en plus des experts, sur qui compter pour soutenir La Saturna Island Marine Research and Education Society. Leur travail de protection des épaulards « résidents du sud » s'associe à la restauration des zostères, la préservation du saumon sauvage et notre engagement pour la santé des océans.

Où que vous regardiez sur ce beau globe terrestre, vous nous trouverez : des activistes attachés à nos écosystèmes, luttant pour notre chez nous. Le *Wetland Project* inspire des actions locales et mondiales.

Écoutez les zones humides. Laissez-les vous inspirer. Aidez-les à prospérer.

¹ « Convention de Ramsar sur les zones humides », Information sur les objectifs de développement durable, Nations Unies, <https://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%20996/volume-996-I-14583-French.pdf>.

CHRONOLOGIE DU PROJET

2013

Depuis vingt-cinq ans, l'artiste multidisciplinaire Mark Timmings écoute activement le paysage sonore issu de la minuscule zone humide de TEKTEKSEN située derrière chez lui, en territoire WSÁNEĆ (Île Saturna, Colombie-Britannique). Au printemps 2013, il commence une investigation artistique du lieu en réalisant une série de courts enregistrements de terrain répartis dans la journée afin de restituer vingt-quatre heures de la vie – ou rythme circadien – du marais.

2013-15

Le musicologue Stephen Morris se joint à son voisin Mark Timmings pour travailler à transcrire, aussi précisément que possible, en musique les sons des enregistrements de terrain de Timmings. La partition en six parties qui en résulte, *Wetland Senario*, est un portrait sonore du marais par une journée de printemps.

2016

Avril 25-27 : Brady Marks, artiste sonore sur médias numériques, animatrice de l'émission *Soundscape* sur la Vancouver Co-op Radio depuis 2004, se joint au *Wetland Project*. À l'occasion de la Semaine de la Terre, elle collabore avec Mark Timmings et Eric Lamontagne, ingénieur du son nommé aux Emmy Awards, pour réaliser un enregistrement continu de vingt-quatre heures, sur cinq canaux, du paysage sonore de la zone humide de TEKTEKSEN. Un équipement alimenté par batterie est installé sur un arbre tombé au milieu du marais et trente-deux heures de matériel sonore sont recueillies. Un segment de vingt-quatre heures de l'enregistrement est sélectionné et transformé en une boucle sonore. Cet enregistrement est à la base des créations *Wetland Project* de Marks et Timmings, diffusées en *slow radio* ou présentées en installations multimédias.

5 mai : Dirigés par Sharon Schermbrucker, les Saturna Singers (chorale communautaire de l'île) commencent à répéter *Wetland Senario*. Les membres de la chorale font deux

excursions au marais de TEKTEKSEN pour comparer les notes de la partition avec celles des animaux qui y vivent. La première visite, à huit heures du matin, a pour but d'écouter le chant des oiseaux. La seconde, à neuf heures du soir, consiste à écouter (et à chanter avec) le chœur des grenouilles.

24 mai - 24 octobre : Brady Marks et Mark Timmings travaillent avec la programmeuse Gabrielle Odowichuk de Limbic Media pour créer un logiciel qui transforme les fréquences sonores de l'enregistrement de vingt-quatre heures du marais en flux de champs de couleurs pures. Cette métamorphose est réalisée à l'aide d'une échelle chromatique originale qui transpose les hauteurs tonales de l'enregistrement dans le spectre lumineux visible en s'appuyant sur l'algorithme YinFFT développé par Paul Brossier. Le logiciel de conversion du son en couleur génère une expression visuelle du paysage sonore du marais au fur et à mesure de son déroulement. Il s'agit d'un élément clé des installations multimédias du *Wetland Project*.

2017

25 mars - 10 mai : Exposition sur l'Île Saturna de la partition enluminée par Mark Timmings de *Wetland Senario*, sous le commissariat de Jean-François Renaud.

20, 22, 23 avril : La diffusion radiophonique en format d'une heure de *Wetland Project*, composée d'extraits de l'enregistrement de vingt-quatre heures du marais de TEKTEKSEN, est présentée sur les ondes de CJSR (Edmonton), CIXX (London, Ontario) et RedShift Radio (Nantwich, Grande-Bretagne). Lors des 50 ans du World Soundscape Project, fondé à l'université Simon Fraser par l'écrivain et compositeur R. Murray Schafer, Brady Marks et Mark Timmings recréent « Program V: Summer Solstice », un épisode de *Soundscapes of Canada* qui donne à écouter un enregistrement de terrain de vingt-quatre heures documentant le cycle quotidien du paysage sonore naturel. Cette série radiophonique expérimentale était diffusée dans le cadre du programme *Ideas* de la CBC en 1974. Les membres du World Soundscape Project, dont Hildegard Westerkamp, ont lancé la discipline de l'écologie acoustique en étudiant, par l'écoute active, les relations entre les humains et leur environnement.

22 avril : La première diffusion radiophonique annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est présentée lors de la Journée de la Terre par CFRO, la radio coopérative de Vancouver. Elle devient le plus long programme radio ininterrompu de l'histoire du Canada. L'émission est également diffusée en continu auprès de 1 420 auditeurs dans trente et un pays via le site Web *Wetland Project*. L'émission concrétise le concept de radio en milieu sauvage proposé par Bruce Davis, membre du World Soundscape Project, dans son essai de 1975 intitulé « FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments ».

5 et 6 mai : Les Saturna Singers créent *Wetland Senario* à la salle communautaire de l'île Saturna, sous la direction de Sharon Schermbrucker.

7 juillet : Les Saturna Singers interprètent *Wetland Senario* en plein air au Parc National des Îles Gulf, sur l'Île Saturna.

2018

21 avril - 18 mai : L'installation multimédia *Wetland Project* est exposée au VIVO Media Arts Centre à Vancouver. Le programme d'événements comprend une promenade sonore et une conférence d'artistes par Brady Marks et Mark Timmings (coprésentée par Vancouver New Music), ainsi qu'une exposition de vingt-quatre heures et une nuit passée dans la galerie, organisée par Sungpil Yoon.

22 avril : La deuxième émission annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est diffusée lors de la Journée de la Terre par CFRO (Vancouver), CJMP (Powell River, Colombie-Britannique), CJSR (Edmonton), CILU (Thunder Bay, Ontario) et CJRU (Toronto). L'émission est également diffusée auprès de 1 408 auditeurs dans vingt-huit pays via le site Web *Wetland Project*.

28 avril : Interprétation de *Wetland Senario* par l'ensemble vocal musica intima aux Contemporary Art Gallery (Vancouver) et Griffin Art Projects (Vancouver Nord, Colombie-Britannique), commissariat assuré par Nigel Prince et Lee Plested.

2019

22 avril : La troisième diffusion annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est réalisée lors de la Journée de la Terre par CFRO et CTR (Vancouver), CJMP (Powell River), CJSR (Edmonton), CJTR (Regina), CILU (Thunder Bay), CHRW (London, Ontario), CJRU (Toronto), CKUT (Montréal) et KALW (San Francisco). L'émission est également diffusée auprès de 734 auditeurs dans trente-deux pays via le site Web *Wetland Project*.

2020

13-26 janvier : La diffusion d'une heure de *Wetland Project* (2017, 58'16") et l'enregistrement audio de *Wetland Senario* interprété par musica intima (2018, 15'14") sont inclus dans *currents and waves*, un programme de web radio de deux semaines diffusé en continu en tandem avec le projet *The Future is Floating* pendant le Festival de Sydney. La production est assurée par Other Sights for Artists' Projects (Vancouver) et Sydney Festival (Australie), le commissariat par Lorna Brown et Sunshine Frère. Après le festival, l'émission *currents and waves* est étoffée et prolongée jusqu'en 2023.

15 janvier - 31 mars : L'installation multimédia *Wetland Project* est exposée à Brønshøj Vandtårn, un centre d'art installé dans un château d'eau historique de Copenhague. Le programme comprend un vernissage « frog rave » avec le DJ et artiste Søren Raagaard ; une promenade sonore avec l'artiste Jenny Gräf Sheppard ; et une discussion avec les artistes Brady Marks et Mark Timmings, sous la direction de Rune Brink Hansen. L'installation s'inscrit dans le cadre du Festival de lumière de Copenhague 2020.

22 avril : La quatrième diffusion annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est réalisée lors de la Journée de la Terre par CITR (Vancouver), CJMP (Powell River), CICK (Smithers, Colombie-Britannique), CJSR (Edmonton), CJTR (Regina), CHRW (London), CJRU (Toronto), CJLO et CKUT (Montréal), KALW (San Francisco), Scumbag Radio (Portland, Oregon), KPOV (Bend, Oregon) et The Lake Radio (Copenhague). L'émission est également diffusée auprès de 4 487 auditeurs dans 54 pays via le site Web *Wetland Project*.

Septembre : Les vingt-quatre heures d'enregistrement de terrain de *Wetland Project* à TEKTEKSEN sont scellées dans une capsule temporelle sous le sol en béton de Brønshøj Vandtårn à Copenhague, avec d'autres objets contemporains choisis par des écoliers danois, pour que les générations futures puissent les découvrir.

2021

22 avril : La cinquième diffusion radiophonique annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est réalisée lors de la Journée de la Terre par CFRO et CITR (Vancouver), CFUV (Victoria), CHLY (Nanaimo, Colombie-Britannique), CJMP (Powell River), CFUR (Prince George, Colombie-Britannique), CICK (Smithers), CJSR (Edmonton), CKXU (Lethbridge, Alberta), CJTR (Regina), CJUM (Winnipeg), CJRU (Toronto), CJLO et CKUT (Montréal), CFMH (Saint John, Nouveau-Brunswick), CHBB (Gros Morne, Terre-Neuve-et-Labrador), Scumbag Radio (Portland), KPOV (Bend) et KKFI (Kansas City, Missouri). L'émission est également diffusée en continu auprès de 1 143 auditeurs dans 30 pays via le site Web *Wetland Project*.

12-18 juillet : L'enregistrement audio de *Wetland Senario* interprété par musica intima (2018, 15'14") est inclus dans *Time of Not Yet*, une playlist de Nigel Prince diffusée sur Arcadia Radio, en lien avec le projet *So the Red Rose* des artistes britanniques Derek Tyman et Andy Webster. Le projet est présenté par le Kunstverein Ebersberg (Allemagne) dans le cadre du festival Arkadien #2, dont le commissaire est Peter Kees.

2022

22 avril : La sixième diffusion annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est réalisée lors de la Journée de la Terre par CFRO et CITR (Vancouver), CFUV (Victoria),

CHLY (Nanaimo), CJMP (Powell River), CFUR (Prince George), CICK (Smithers), CJSR (Edmonton), CKXU (Lethbridge), CJTR (Regina), CJUM (Winnipeg), CJRU (Toronto), CJLO (Montréal), CFMH (Saint John), CHMA (Sackville, Nouveau-Brunswick), CHBB (Gros Morne) et KPOV (Bend). L'émission est également diffusée auprès de 870 auditeurs dans trente et un pays via le site Web *Wetland Project*.

20 septembre : *Evoking the Beaconsfield Wetland*, une installation audio présentant l'enregistrement de terrain de *Wetland Project* joué sur les résonateurs en bois de Giorgio Magnanensi, est présentée en association avec le Renfrew Ravine Moon Festival. L'événement a lieu sur le site de Beaconfield Park où une nouvelle zone humide sera créée par la Still Moon Arts Society en partenariat avec le Vancouver Board of Parks et la Ville de Vancouver.

2023

22 avril : La septième diffusion annuelle de vingt-quatre heures de *Wetland Project* est réalisée lors de la Journée de la Terre par CFRO et CITR (Vancouver), CFUV (Victoria), CHLY (Nanaimo), CJMP (Powell River), CICK (Smithers), CJSR (Edmonton), CKXU (Lethbridge), CJUM (Winnipeg), CJAM (Windsor/Detroit), Radio Laurier (Waterloo, Ontario), CJRU (Toronto), CKUT (Montréal), CHSR (Fredericton, Nouveau-Brunswick), CHMA (Sackville), KTAH (Tacoma, Washington), KPOV (Bend), KHOI (Ames, Iowa), No Soap Radio (Atlanta), The Lake Radio (Copenhague) et Flirt-FM (Galway, Irlande). Radio Aligre (Paris) et Radio Vassivière (Royère-de-Vassivière) en diffusent également des extraits. L'émission est, de plus, diffusée mondialement via le site Web *Wetland Project*.

22 avril - 20 mai : Inaugurée à l'occasion du Jour de la terre le 22 avril, l'exposition *WETLAND PROJECT / Le Marais de TEKTEKSEN : Une immersion sonore dans la biodiversité de l'île Saturna / A sound immersion into the biodiversity of Saturna Island* est présentée à Paris au Centre culturel canadien (commissaire : Catherine Bédard). Lors de l'inauguration, l'ensemble vocal Les Cris de Paris présentent (sous la direction artistique de Geoffroy Jourdain) deux performances de *Wetland Senario*.

LES ARTISTES

Brady Marks est une artiste du son et des médias numériques qui vit et travaille dans les territoires x^mməθk^wəy̯əm, səliwətaɪ et Sɫwɔwú7mesh. Elle est titulaire d'une licence en informatique de l'université du Cap, Afrique du Sud, et d'un master en arts interactifs de l'université Simon Fraser, Vancouver, où ses enseignants comprenaient des membres du World Soundscape Project fondateurs de l'écologie acoustique. Sa passion pour les champs sonores alliée à ses compétences en technologie numérique, nourrie par les écrits de William Gibson, a inspiré vingt années d'exploration artistique dans la composition de paysages sonores génératifs ainsi que la création de nombreuses œuvres et événements qui questionnent la technologisation de la vie contemporaine.

Les œuvres novatrices de Marks dans le domaine des nouveaux médias comprennent *Tree Studies* (2006, avec Chris Welsby), une installation audiovisuelle activée par des données météorologiques en direct provenant de quatre continents, présentée à la Biennale de Gwangju, en Corée du Sud, et *I Am Listening* (2007), une sculpture lumineuse interactive exposée en permanence à la Surrey Art Gallery (Colombie-Britannique). Parmi ses nombreuses collaborations avec l'artiste Geoffrey Farmer, on citera *Look in my face; my name is Might-have-been; I am also called No-more, Too-late, Farewell* (2010-14), un montage algorithmique de sons et d'images présenté internationalement et acquis par la Vancouver Art Gallery, ainsi que *Let's Make the Water Turn Black* (2013-15), une installation générée par ordinateur composée de cinquante luminaires, vingt-six haut-parleurs et dix-huit sculptures animatroniques synchronisées, exposée dans des musées en Amérique du Nord et en Europe. En collaboration avec le VIVO Media Arts Centre, Marks a reçu une bourse du British Columbia Arts Council pour la recherche et la création d'un dispositif d'affichage volumétrique générant des sculptures 3D interactives. L'œuvre qui en a résulté, *We Are With You* (2015), a été présentée au Symposium international d'art électronique ISEA2015. Depuis 2016, Marks travaille avec Mark Timmings sur *Wetland Project*.

Brady Marks est active au sein du collectif du programme *Soundscape* de la Vancouver Co-op Radio, membre du Vancouver Electronic Ensemble, et DJ sous le pseudonyme de furiousgreencloud. Elle enseigne actuellement les nouveaux médias et l'art sonore à l'Emily Carr University of Art + Design.

Mark Timmings est un artiste multidisciplinaire qui vit et travaille sur le territoire de W̱SÁNEĆ (Île Saturna, Colombie-Britannique). Il explore les perceptions d'un lieu en recueillant des données autour de sa maison et les intégrant au domaine artistique. Ses œuvres mettent en scène un réseau à la vitalité infinie de cycles naturels interconnectés et de modèles d'activité humaine. Observations de terrain et perspectives scientifiques sont organisées en une démarche esthétique donnant lieu à des expériences contemplatives. Ces transformations magiques résonnent bien au-delà du matériau d'origine. Ses œuvres fonctionnent comme des machines conceptuelles pilotées par des systèmes algorithmiques. Elles sont éminemment mobiles et ouvertes.

Les projets en cours de Mark Timmings comprennent : *Meteorologic* (2010-), des estampes associant grilles et champs de couleurs pour suivre les courbes de température et une mémoire personnelle ; *Tide Songbook* (avec Stephen Morris, 2012-), des compositions musicales transformant les prévisions de marée en partitions lumineuses et performances sonores multicouches ; *Wetland Project* (avec Brady Marks et Stephen Morris, 2013-), une étude multidisciplinaire du paysage sonore d'un marais ; et *Windscares* (avec Stephen Morris, 2021-), des compositions musicales transformant les données météorologiques en manifestations sonores de la dynamique atmosphérique. En 2014, le collectif d'artistes Other Sights for Artists' Projects a demandé au Vancouver Chamber Choir de présenter une performance de *Narvaez Bay: Tidal Predictions for 2012* à bord du *Deadhead*, l'installation artistique flottante de Cedric Bomford, Nathan Bomford et Jim Bomford. En 2015, une installation audio de l'œuvre, comprenant un enregistrement de la performance de Vancouver et la partition monumentale illuminée de Timmings, a été exposée à Montréal chez Pierre-François Ouellette art contemporain. En 2021, *Narvaez Bay* a reçu le Prix d'excellence pour la sonification de données au concours international de musique éco-acoustique du Coastal Futures Conservatory de l'université de Virginie.

Timmings est également graphiste. Sa carrière de designer couvre quatre décennies et comprend des collaborations avec des artistes, écrivains, curateurs d'art et institutions culturelles de tout le Canada. De 1994 à 1997, il a enseigné le design et les normes graphiques à l'université du Québec. Il a reçu plus d'une centaine de prix d'excellence pour la conception de ses publications. M. Timmings est aussi un membre actif des Saturna Singers, la chorale communautaire de l'île Saturna.

LES CONTRIBUTEURS

William Gibson est un écrivain et essayiste de science-fiction canadien/américain vivant et travaillant dans les territoires x^wməθk^wəyəm, səlilwətəɫ et Skwɣwú7mesh (Vancouver, Colombie-Britannique). Sa carrière littéraire a débuté après l'obtention de son diplôme de l'université de Colombie-Britannique à la fin des années 1970. Ses premières œuvres de « TechNoir » explorent la relation naissante entre les humains, la technologie et la cybernétique, et contribuent à établir un lexique pour l'ère de l'information. Gibson a inventé le terme « cyberspace » dans sa nouvelle « Gravé sur Chrome » (1982) et popularisé ce concept dans son premier roman, *Neuromancien* (1984). Tout au long des années 1980, ses écrits ont exploré, comme le dit Bruce Sterling, « l'association des bas-fonds et de la haute technologie ». On lui attribue largement le lancement du sous-genre cyberpunk en science-fiction et l'inspiration de films tels que *Matrix*. Depuis les années 1990, le centre d'intérêt des nombreuses œuvres littéraires de Gibson s'est déplacé du capitalisme post-industriel du futur proche vers le réalisme du monde contemporain, pour revenir ensuite à ses thèmes de science-fiction antérieurs. Dans son recueil d'essais intitulé *Distrust That Particular Flavor* (Putnam Adult, 2012), il aborde un vaste éventail de questions, de sa fascination d'enfant pour le potentiel des radios à cristaux à son affirmation selon laquelle les technologies de l'information ont transformé les humains en cyborgs habitant un monde post-géographique.

Elizabeth May est une activiste environnementale, écrivaine, avocate et politicienne qui vit et travaille dans les territoires WŚÁNEĆ (Sidney, Colombie-Britannique) et Algonquin Anishinaabeg (Ottawa). Elle est titulaire d'un diplôme en droit de l'université Dalhousie. En 1984, M^{me} May participe à la fondation du Fonds canadien de défense de l'environnement. En 1986, elle est nommée conseillère politique principale auprès du ministre fédéral de l'Environnement et travaille intensivement aux négociations du Protocole de Montréal, traité international visant à protéger la couche d'ozone. M^{me} May a cofondé le Sierra Club du Canada, dont elle a été la première directrice générale de 1989 à 2006, avant de devenir chef du Parti vert du Canada de 2006 à 2019. Elle est députée de Saanich-Gulf Islands depuis 2011. Elizabeth May a reçu en 1990 le prix Global 500 des Nations Unies

pour ses réalisations environnementales et a été désignée comme « l'une des femmes les plus influentes du monde » par *Newsweek* en 2010. Elle est l'auteure de dix livres, dont *Who We Are: Reflections on My Life and Canada* (Greystone, 2014). M^{me} May est officier de l'Ordre du Canada.

Susan McMaster est une poétesse, artiste de la parole et éditrice littéraire vivant et travaillant dans les territoires algonquins Anishinaabeg (Ottawa et Lac Vert, Québec). Elle est titulaire d'un diplôme d'anglais de l'université Carleton. M^{me} McMaster a publié plus de quarante livres de poésie et recueils de scansion. Ses recueils *Until the Light Bends* (Black Moss, 2004) et *Crossing Arcs: Alzheimer's, My Mother, and Me* (Black Moss, 2009) ont tous deux été sélectionnés pour le Prix du livre d'Ottawa et le Prix Archibald Lampman. *Crossing Arcs* a également été finaliste du Acorn-Plantos Award for Peoples Poetry. Ses nombreux projets en collaboration avec des artistes, des musiciens et des interprètes ont été présentés par le Banff Centre, CBC Radio et le Centre national des Arts. M^{me} McMaster a dirigé le Caucus féministe et le Comité pour la liberté d'expression de la League of Canadian Poets et en a été présidente de 2011 à 2012. Elle a fondé le magazine national féministe et artistique *Branching Out* et a été membre des comités de rédaction des revues de poésie *Arc* et *Quarry*. Pendant deux décennies, elle a été rédactrice principale au Musée des beaux-arts du Canada. McMaster suit assidûment la diffusion annuelle du *Wetland Project* depuis sa création lors du Jour de la Terre 2017.

Stephen Morris (1953-2021) était un chercheur spécialisé en musique de la Renaissance et baroque pour luth et viole de gambe. Il est titulaire d'une licence en sciences de l'éducation de l'Université de Toronto, d'une licence de musique et d'une maîtrise en éducation musicale de l'Université McGill, ainsi que d'un doctorat en histoire de la musique de l'université de Washington (Seattle). M. Morris a enseigné la musique à l'Université McGill, à l'université de Washington et à l'Agnes Scott College. Il a chanté dans des chœurs universitaires, communautaires, de madrigal et d'opéra, et a joué du luth et de la viole de gambe en tant que membre d'ensembles. Il a été membre du conseil d'administration de la Viola da Gamba Society of America de 1996 à 2002. M. Morris a publié de nombreux articles, notamment sur les compositeurs du XVII^e siècle William Young et John Hingeston, dans les revues des Viola da Gamba Societies of Great Britain et America. Pendant sa retraite sur l'île Saturna, en Colombie-Britannique, Morris a édité la musique pour luth de Vincenzo et Michelangelo Galilei, père et frère de l'astronome Galileo Galilei. Avec Mark Timmings, il a composé *Narvaez Bay: Tidal Predictions for 2012*, une œuvre algorithmique basée sur la dynamique des marées autour de l'île Saturna évoquant la tradition mathématique médiévale de *Musica Universalis*.

Alex Muir est un travailleur artistique et chercheur qui vit et travaille dans les territoires x̣ẉməθḳẉəỵəm, səliłwətəł et Sḳẉx̣ẉú7mesh (Vancouver, Colombie-Britannique). Il est titulaire d'un Bachelor en cinéma et littérature comparée de l'université de l'Alberta, et d'une maîtrise d'anglais de l'université Simon Fraser. Il a travaillé pendant de nombreuses années pour le VIVO Media Arts Centre en tant que technicien, diffuseur, programmateur et administrateur. En tant que technicien indépendant, il a aussi collaboré à l'installation et la présentation de médias dans de nombreuses autres institutions artistiques de Vancouver. Il a été membre du Media Arts Committee, qui facilite les projets de commande d'art sonore. Il a contribué à faciliter diverses initiatives discursives locales, telles que No Reading After the Internet et le Vancouver Institute for Social Research. Muir a été membre du collectif de l'émission Soundscape à la Vancouver Co-op Radio. En 2018, il a travaillé avec Brady Marks et Mark Timmings à mettre en place l'installation multimédias *Wetland Project* au VIVO. Muir est actuellement Coordinateur de production en technologies collaboratives à l'Emily Carr University of Art + Design.

Philip Kevin Paul est un poète, écrivain et membre des Premières nations de WSÁNEĆ dans le WJOLELP. Il est titulaire d'une licence d'écriture et d'anglais et d'une maîtrise en création littéraire de l'université de Victoria, où il a enseigné des cours comme « Writing a Sense of Place: Land and Language / Settling the Mind in Wilderness » (avec Tim Lilburn). Le premier recueil de poésie de Paul, *Taking the Names Down from the Hill* (Nightwood, 2003), a remporté le prix de poésie Dorothy Livesay 2004, et son second, *Little Hunger* (Nightwood, 2008), a été sélectionné pour le prix du Gouverneur général 2009 et le prix ReLit. Ses œuvres ont été publiées dans *Breathing Fire: Canada's New Poets* (Harbour, 1995), *An Anthology of Canadian Native Literature in English* (Oxford University Press, 2013) et *Sweet Water: Poems for the Watersheds* (Caitlin, 2020), et ses écrits figureront dans une compilation à venir de récits traditionnels de Création qui sera publiée par University of Northern Texas Press. Paul contribue activement à la revitalisation de la culture WSÁNEĆ et de la langue SENĆOTEN au sein de sa communauté ; il a travaillé pour le département de linguistique de l'université de Victoria et actuellement, au sein du WSÁNEĆ Leadership Council, continue de travailler sur les histoires traditionnelles WSÁNEĆ et l'élaboration d'une liste complète des lois WSÁNEĆ.

Dylan Robinson est un artiste, curateur, écrivain et chercheur xẉəlṃexw (Stó:lō/Skwah). Il est titulaire d'une licence en art et études culturelles de l'université Simon Fraser, d'une maîtrise de musique et arts visuels de l'université de Victoria et d'un doctorat en musique de l'université du Sussex (Grande-Bretagne). Il est actuellement professeur associé à l'école de musique de l'université de la Colombie-Britannique. De 2015 à 2022, Robinson a été titulaire

de la chaire de recherche du Canada en Art autochtone à l'université Queen's (Ontario). Ses recherches portent sur la politique sensorielle de l'activisme autochtone dans les arts, et questionnent la manière dont les droits des peuples autochtones et la colonisation sont incarnés et spatialisés dans les espaces publics. Il a notamment publié *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada* (Wilfrid Laurier University Press, 2016) et *Music and Modernity among Indigenous Peoples of North America* (Wesleyan University Press, 2018). Dans sa monographie *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, 2020), Robinson examine les pratiques d'écoute autochtones et coloniales. Avec Candice Hopkins, il a co-organisé l'exposition itinérante internationale *Soundings* (2019-25), présentant des partitions qui servent d'appels à l'action, à la relationnalité et au changement.

Hildegard Westerkamp est une compositrice, artiste radiophonique et écologiste sonore qui vit et travaille dans les territoires x̣ṃəθḳẉəỵəm, səliwətaʔ et Sḳẉx̣ẉú7mesh (Vancouver). Elle est titulaire d'une licence de musique de l'université de la Colombie-Britannique et d'une maîtrise de l'École de communication de l'université Simon Fraser, où elle a également donné des cours de communication acoustique. M^{me} Westerkamp a été membre du World Soundscape Project de l'université Simon Fraser pendant ses années les plus actives, en 1973 et 1974, et a œuvré aux côtés du compositeur R. Murray Schafer à fondé la discipline de l'écologie acoustique. Ses préoccupations profondes concernant l'état de l'environnement acoustique ont changé sa façon de penser l'écoute et la création sonore. En 1974, elle a entamé une longue association avec la Vancouver Co-op Radio qui a culminé avec la production et l'animation de l'émission pionnière *Soundwalking* (1978-79). Les nombreuses compositions sonores environnementales, installations, œuvres radiophoniques et cinématographiques que Westerkamp a produites au cours de cinq décennies ont été présentées dans le monde entier. Le cinéaste Gus Van Sant a intégré ses compositions dans les bandes originales de plusieurs de ses films, dont *Elephant* (2003), qui a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes. Westerkamp est une membre fondatrice du Forum mondial pour l'écologie acoustique.

Laurie White est une commissaire d'exposition, écrivain et universitaire qui explore les modes de pratique écologique dans les arts et la théorie contemporains. Originaire de Sheffield, en Angleterre, elle vit actuellement à Vancouver sur les territoires non cédés des Premières Nations x̣ṃəθḳẉəỵəm, səliwətaʔ et Sḳẉx̣ẉú7mesh. Parmi ses projets d'exposition, citons *Shimmering Horizons* (Or Gallery et Haut-commissariat du Canada au Royaume-Uni, 2021) et *Meagan Musseau: p̣i'taẉkewa / our people up river* (grunt gallery, 2020). Ses écrits figurent dans les catalogues *Beginning with the Seventies* (Morris and Helen

Belkin Art Gallery, 2020) et *A Dream in the Eye: The Complete Paintings and Collages of Phyllis Webb* (Talonbooks, à paraître). Son essai « Listening to *Wetland Project* on Earth Day 2020: It's Always the Right Sound at the Right Time », a été publié dans *Luma Film & Media Art Quarterly* (2021). Récemment, Laurie White a été coordinatrice de programme à Or Gallery et membre du conseil d'administration de la Pacific Association of Artist-Run Centres. Elle est titulaire d'une maîtrise en études critiques et curatoriales de l'université de Colombie-Britannique, où elle poursuit actuellement des études doctorales en histoire de l'art.

REMERCIEMENTS

Lorsque nous avons commencé à travailler au *Wetland Project*, nous nous attendions à ce qu'il soit présenté comme une unique série d'événements au printemps 2017. Qui aurait imaginé qu'il se poursuivrait encore six ans plus tard et qu'il deviendrait aussi vaste ? Il y a tant de personnes et d'organisations à remercier pour ce succès.

Tout d'abord, nous tenons à saluer notre cher ami et collaborateur sur *Wetland Project*, le musicologue Stephen Morris, décédé l'année dernière. C'est à la fois avec grande tristesse et joie que nous nous souvenons de Stephen alors que nous assemblons les pages de ce livre.

Où serions-nous sans ceux qui ont ouvert la voie avant nous ? Nous remercions les membres fondateurs du World Soundscape Project, Bruce Davis, Barry Truax et Hildegard Westerkamp, pour nous avoir inspirés et encouragés à voir le monde à travers nos oreilles.

L'ensemble du *Wetland Project* repose sur un enregistrement de vingt-quatre heures du paysage sonore du marais de TEKTEKSEN. Nous sommes reconnaissants à l'ingénieur du son Eric Lamontagne d'avoir apporté ses compétences sensibles et son équipement pour nous permettre de réaliser ce document monumental. Notre reconnaissance va également à la programmeuse informatique Gabrielle Odowichuk, de Limbic Media, pour la maîtrise avec laquelle elle nous a aidés à réaliser l'autre pilier conceptuel du projet, l'algorithme de conversion du son en couleur.

Merci aux propriétaires Carol et John Money et, plus tard, Donna et Peter Stolting, de nous avoir permis d'accéder au site du marais TEKTEKSEN et de le documenter. Un remerciement spécial à feu Harvey Janszen et à son épouse, Pam, ainsi qu'à Tony Greenfield pour nous avoir aidé à identifier les oiseaux dans l'enregistrement.

Faire connaître le *Wetland Project* au public du monde entier à l'occasion de la Journée de la Terre par le biais de l'émission annuelle de slow radio a été une entreprise colossale menée par le personnel et les bénévoles dévoués des stations participantes. Nous remercions Leela Chinniah, Tara McDonald, Bryan McKinnon, Hector Panniagua Baltazar et Kimit Sekhon (CFRO) ; Madeline Taylor et Jasper Sloan Yip (CITR) ; Arcade Pallot (CFUV) ; Arbie Fru (CHLY) ; David Parkinson (CJMP) ; Brin Porter (CFUR) ; Glen Ingram (CICK) ; Chad Brunet, Joe Hartfeil et Meagan Miller (CJSR) ; Michael Doherty et Adrianna Smith

(CKXU) ; Neil Adams, Megan Bates et Amber Goodwyn (CJTR) ; Michael Elves (CJUM) ; Tina Flank (CILU) ; Zahra Habib (CHRW) ; Michael Stoparczyk (CIXX) ; Elissa Matthews et Sean Warkentine (CJRU) ; Chris Aitkens, Francella Fiallos et Allison O'Reilly (CJLO) ; Tamara Filyavich et Alex Moskos (CKUT) ; Julia Eleanor Rogers (CFMH) ; James Anderson (CHMA) ; Anita Best (CHBB) ; Tina Pamintuan, Shipra Shukla et Peter Thompson (KALW) ; Bruce Morris (KPOV) ; Scumbag Bastard (Scumbag Radio) ; Chad Brothers, LaDonna Sanders et Bill Sundahl (KKFI) ; Tim Prevett (RedShift Radio) ; et Kasper Vang (The Lake Radio). Nous sommes redevables à Barry Rooke et Luke Smith, de l'Association nationale des radios étudiantes et communautaires (ANREC), ainsi qu'à Paul Riismandel, de Radio Survivor, pour leur aide précieuse dans la promotion de notre idée d'émission de *slow radio* auprès des stations du Canada et des États-Unis.

Et n'oublions pas Anju Singh, du comité des arts médiatiques (MAC) de la Community Radio Education Society (CRES), qui nous a aidés à obtenir le financement nécessaire à la production de notre première émission.

L'installation multimédia du *Wetland Project* aura permis aux visiteurs de Vancouver, Copenhague et Paris de découvrir des manifestations multisensorielles du marais de TEKTEKSEN. Nous remercions Julia Aoki, Alex Muir, Pietro Sammarco et Sungpil Yoon du VIVO Media Arts Centre pour avoir présenté l'œuvre et organisé un programme d'événements stimulants en partenariat avec Vancouver New Music. Félicitations à Sharon Allman pour les écrans de projection faits main. Nous remercions Rune Brink Hansen de Københavns Kommune pour son soutien enthousiaste à la présentation de Copenhague à Brønshøj Vandtårn et les artistes Jenny Gräf Sheppard et Søren Raagaard pour leur participation aux événements associés. Nous sommes extrêmement reconnaissants à Catherine Bédard du Centre culturel canadien pour son ardent soutien et son invitation à faire venir l'installation à Paris en 2023, ainsi que pour son initiative de fournir des traductions françaises de tous les textes de ce livre.

Wetland Senario, le volet musical du *Wetland Project*, a été présenté en première mondiale par la chorale communautaire de l'île Saturna, les Saturna Singers. Nous remercions sincèrement la directrice de la chorale, Sharon Schermbrucker, et tous les chanteurs pour les heures et les heures qu'ils ont passées à écouter, répéter et vocaliser les sons de notre environnement. Nous sommes reconnaissants à Nigel Prince, de la Contemporary Art Gallery, et Lee Plested, de Griffin Art Projects, d'avoir amené *Wetland Senario* en ville en commandant à l'ensemble vocal musica intima trois représentations étincelantes à Vancouver. Merci à Siri Olesen et aux chanteurs.

Et maintenant, il y a un livre ! Ce fut un tel honneur de voir tant de personnes réfléchir et écrire sur le *Wetland Project*. Quel cadeau que de recevoir les contributions réfléchies de

William Gibson, Elizabeth May, Susan McMaster, Stephen Morris, Alex Muir, Philip Kevin Paul, Dylan Robinson, Hildegard Westerkamp et Laurie White. Sans oublier les centaines de commentaires écrits sur le projet reçus des auditeurs au cours des six dernières années, dont certains sont reproduits dans ces pages. La magnifique documentation photographique de Nancy Angermeyer sur le marais de TEKTEKSEN ajoute une autre épaisseur enrichissante au livre. Nous saluons également les contributions photographiques de Nettie Adams, Jesse Guy, Eric Lamontagne, Ash Tanasiychuk et Søren Tarp. Un grand merci à notre éditeur, Figure 1, pour ses conseils et son soutien indéfectibles tout au long du processus de création du livre, en particulier à Chris Labonté, Mike Leyne, Mark Redmayne, Aleisha Smith, Lara Smith et Heidi Waechter. Merci également à Beth Bell et Juliet Kershaw pour leur assistance éditoriale et leurs conseils.

Nous sommes très reconnaissants au VIVO Media Arts Centre pour son soutien à la coproduction de ce livre d'artiste. Nous ne tiendrions pas ce volume entre nos mains sans l'incroyable générosité des nombreux donateurs du projet.

Nous tenons à remercier le Conseil des Arts du Canada, le British Columbia Arts Council, Cale Moodie, la famille Pienaar/Hoskinson, la Hamber Foundation, Terrence et Lisa Turner, Marnie Fleming et Colin Mooers, la Saturna Island Community Foundation, Sharon Schermbucker, Maureen Welton, Beth Bell, Tintin Michel Deslandes, Ellen McGinn et Charles Reif, Susie Washington-Smyth, Marisa Orth-Pallavicini et David Cadman, Sheila Fox et Sharon Wagner, Priscilla et Tom Haggar, Ron Monk, et Joan Selby et Jamie Ritchie. Nous sommes immensément reconnaissants à Hemlock Printers pour son généreux soutien en nature et à Dirk Ottevangers pour nous avoir guidés en douceur tout au long du processus de production. Vous avez transformé nos pixels en cet objet magnifiquement imprimé ! Merci à Trevor Mills d'avoir mis en valeur les images du livre.

Il y a quelques personnes sans la conviction et le soutien desquelles le *Wetland Project* n'existerait tout simplement pas. Loren Smith a perçu dès le début le potentiel de notre idée et offert le financement important dont nous avons besoin pour lancer le projet. Karen Love a été, et continue d'être, une source constante d'encouragement et de soutien, menant la charge pour réunir les fonds nécessaires à la production de ce livre et travaillant sans relâche à promouvoir le projet. Enfin, un immense merci à Jean-François Renaud, notre agent secret, pour avoir œuvré en coulisses à préciser nos idées et contribué à guider le *Wetland Project* avec soin et constance à travers le monde.

Ce document est publié à l'occasion de l'exposition *WETLAND PROJECT / Le Marais de TEKTEKSEN : Une immersion sonore dans la biodiversité de l'île Saturna / A sound immersion into the biodiversity of Saturna Island* organisée par Catherine Bédard et présentée à Paris au Centre culturel canadien du 22 avril au 20 mai 2023.

Coordination : Catherine Bédard

Traduction : Cécile Nelson

Centre Culturel Canadien à Paris

canada-culture.org

Les textes contenus dans ce document sont traduits du livre d'artistes *Wetland Project: Explorations in Sound, Ecology and Post-Geographical Art* produit par Brady Marks et Mark Timmings et publié par Figure 1 Publishing en novembre 2022.

Co-production : VIVO Media Arts Centre

Coordination éditoriale : Karen Love

Direction d'édition et graphisme :

Brady Marks et Mark Timmings

Assistance d'édition : Jean-François Renaud

Relecture : Michael Leyne

Correction : Marnie Lamb

Photographie : Nancy Angermeyer

Préparation des images : Trevor Mills

Impression : Hemlock Printers Ltd.

Distribution internationale : Publishers

Group West

La publication est rendue possible grâce au généreux soutien du Conseil des arts du Canada, du British Columbia Arts Council,

de Cale Moodie, Hemlock Printers Ltd., The Pienaar/Hoskinson Family, Hamber Foundation, Terrence et Lisa Turner, Marnie Fleming et Colin Mooers, Saturna Island Community Foundation, Sharon Schermbrucker, Maureen Welton, Beth Bell, Tintin Michel Deslandes, Ellen McGinn et Charles Reif, Susie Washington-Smyth, Marisa Orth-Pallavicini et David Cadman, Sheila Fox et Sharon Wagner, Priscilla et Tom Haggar, Ron Monk, Joan Selby et Jamie Ritchie. Le *Wetland Project* est rendu possible grâce au financement de Loren Smith.

Informations de catalogue disponible à la Bibliothèque et Archives Canada

ISBN 978-1-77327-199-6 (hbk.)

Copyright © 2022 par Brady Marks et Mark Timmings

Copyright textes et photographies © 2022 par les contributeurs individuels

22 23 24 25 26 5 4 3 2 1

Tous les droits sont réservés et aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système d'extraction ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, photocopie, balayage, enregistrement ou autre, sauf autorisation écrite de l'éditeur. Des extraits de cette publication peuvent être reproduits sous licence d'Access Copyright.

Figure 1 Publishing Inc.

Vancouver/Berkeley/Londres

figure1publishing.com

wetlandproject.com



**Centre
Culturel
Canadien**
Paris

**Canadian
Cultural
Centre**
Paris