

CHAPTER 5

L'IDENTITÉ SONORE DE LA VILLE, ENTRE INVARIANCE ET SINGULARITÉS

THE CITY'S SOUND IDENTITY, BETWEEN INVARIANCE AND SINGULARITIES

Audrey MOUTAT¹

¹Maître de conférences, Université de Limoges, Centre de Recherches Sémiotiques, Limoges, France
e-mail: audrey.moutat@yahoo.fr

DOI: 10.26650/B/AA04.2021.001-3.05

RÉSUMÉ

Durant une quarante d'années, le designer Louis Dandrel s'est consacré à l'enregistrement de paysages sonores (Murray Schafer, 1977) naturels et culturels, et plus particulièrement urbains (Paris, Rio de Janeiro, San Francisco, Dakar, New Dehli, *etc.*). Collectés au sein d'une sonothèque, ces quarante mille enregistrements relèvent d'un projet archéologique visant à constituer une véritable archive sonore du monde de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Entre sons et bruits des éléments naturels et des pratiques quotidiennes, la ville est rythmée par une vie sonore riche, constitutive de son identité. À partir d'un corpus de quelques paysages sonores urbains extraits de cette sonothèque enrichie par Simon Cacheux et Alain Richon, cet article a ainsi pour objectif de mettre en évidence les structures sensibles de l'identité sonore de plusieurs villes. Inscrite dans une perspective phénoménologique, notre analyse portera sur la structure iconique (Bordron, 2011) du son saisi pour lui-même et non en référence à la source qui le produit. Plus particulièrement, nous montrerons comment cette structure phénoménale, plan de l'expression de la sémiose perceptive, peut devenir, à un niveau sémiotique supérieur, un texte-énoncé, ou langage articulé, qui configure, à partir du plan de pertinence des pratiques (Fontanille, 2008) et selon un rapport logique ou arbitraire, les traits distinctifs de la structure de la ville. Ainsi, il s'agira de mesurer les invariants de cette identité, à l'origine de la structure sonore canonique de la ville, mais également les singularités, autrement dit les propriétés spécifiques de chaque ville étudiée.

Mots-clés: Iconicité, structure phénoménale, langage sonore, identité, paysages sonores

ABSTRACT

For forty years, designer Louis Dandrel has devoted himself to recording natural and cultural, and more particularly urban, soundscapes (Murray Schafer, 1977) (Paris, Rio de Janeiro, San Francisco, Dakar, New Delhi, *etc.*). Collected in a sound library, these forty thousand recordings are part of an archaeological project aiming to constitute a real sound archive of the world of the second half of the 20th century. Between sounds and noises of natural elements and daily practices, the city is punctuated by a rich sound life, constitutive of its identity. From a corpus of a few urban soundscapes extracted from this sound library enriched by Simon Cacheux and Alain Richon, this article aims to highlight the sensitive structures of the sound identity of several cities. Inscribed in a phenomenological perspective, our analysis will focus on the iconic structure (Bordron, 2011) of the sound captured for itself and not in reference to the source that produces it. More particularly, we will analyze the phenomenal structure of these cities in order to seize the elements which make it possible to identify them by their singularities. We will thus endeavor to highlight the patrimonial identity values of the soundscape (Schirmer, 2012) representative of a particular city.

Keywords: Iconicity, phenomenal structure, sound language, identity, soundscapes

EXTENDED ABSTRACT

Often considered from an axiological perspective, the sounds of the city have rarely been the subject of in-depth reflection in urban design. In fact, concerned about adapting the appearance of a neighborhood or a city to its various functions, in order to preserve the well-being of its residents, urban designers have long ignored the identity value of sounds. And yet, these soundscapes (Murray Schafer, [1977], 1979), punctuated by the sounds of natural elements and everyday practices, present characteristics that, by displaying the singularity of each city, take on a heritage dimension.

Thus, our work proposes to study a few urban soundscapes taken from the sound library created by the designer Louis Dandrel, then enriched by Simon Cacheux and Alain Richon. We will try to show how the sound properties of a city can be representative of its identity. To do so, we will rely on the semiotic concept of iconicity (Bordron, 2011) in order to determine the phenomenal structure of the soundscape of some cities, independently of the sources that produce them. Determining these configurations will allow us to highlight not only the characteristic elements of an urban soundscape but also the elements specific to a particular city. In this sense, our project aims to identify the identity and heritage values of the soundscape (Schirmer, 2012) specific to each city.

To a larger extent, we propose to integrate the problem of the soundscape within reflections on urban design in the sense that this leads to finding solutions in terms of the design of

urban space, in the organization of its topography, in the choice of materials and in practices (relevance plans identified by Fontanille, 2008) that take place there. This is why, starting from the considerations of designers, geographers, architects and artists on the nature of the soundscape and on the conditions of its production, we will show how it is configured in a text-utterance on the city.

In this respect, two approaches will be taken into consideration: 1. The city as a writing space itself (Fontanille, 2005; Klock-Fontanille, 2005, 2014): the materiality of the objects that constitute it (bitumen, paving stones, vegetation, *etc.*) and the different activities of life committed daily produce specific sound phenomena that are configured in texts under the activity of an utterance that we qualify as “natural”. 2. The creative activity of the sound designer or the artist: the latter deploy their enunciative strategy through their own principles of composition in order to tell the story of the city; and this, from the sound material captured *in situ* and used as a full language. Thus, the phenomenal structure of the lived sound landscape, plane of expression of perceptual semiosis, can become, at a higher semiotic level, a constructed utterance, or articulated language, which configures the distinctive features of the structure of the city.

The main objective of this research is to show how the formants of the soundscape are representative of the city in general and of a city in particular. First, we will highlight the formal structure of the soundscape, in other words its iconic morphology (Bordron, 2011) as it unfolds in the field of sensitive presence, through the categories of matter, quality and relationship. Starting from this formal structure, we will then proceed to the analysis of four distinct sound landscapes (Prague, Limoges, Marseille and Beijing) in order to highlight their particularities and their defining features. This will allow us to measure the invariants of the canonical sound structure of the city, but also to raise the singularities, in other words the specific properties of each city studied. To a larger extent, this work aims to relate the phenomenal structure of a city with its topographic structure in order to provide new creative directions for urban scenography.

Introduction

Penser la ville, c'est très souvent se référer à son architecture, son design, sa culture mais rares sont les fois où on l'envisage comme une ambiance sonore (ou paysage sonore), autrement dit à travers les sons qu'elle produit et qui la caractérisent. Et lorsque la dimension sonore de la ville se trouve traitée, c'est essentiellement dans une perspective écologique, où le son se fait bruit et nuit à la qualité de vie des habitants. Or, ce qui nous intéresse ici, c'est justement de dépasser ces considérations sur le paysage sonore urbain comme lieu de nuisances pour, au contraire, envisager la manière dont les sons peuvent, et doivent, faire partie intégrante des réflexions en design urbain ; et cela, en raison de leurs valeurs identitaires et patrimoniales. À cet égard, rares sont les chercheurs qui se sont inscrits dans cette perspective patrimoniale. C'est pourtant le pas qu'a franchi Karoline Schirmer en se demandant notamment « dans quelle mesure le produit sonore de la vie de l'homme dans la métropole peut être considéré en même temps comme patrimoine culturel » (Schirmer, 2012, p. 125). Notre réflexion s'inscrit donc dans les questionnements et les préoccupations de certains designers urbains contemporains qui pensent la ville dans sa globalité en cherchant à concevoir des lieux qui répondent à plusieurs problématiques urbaines telles que l'intégration des infrastructures dans l'espace existant, l'accomplissement du cahier des charges de l'urbanisme mais aussi la construction d'un environnement sonore pour un quartier en particulier, en accord avec cette préservation patrimoniale. Inscrite dans une perspective phénoménologique, notre approche a ainsi pour objectif de mettre en évidence les invariants qui permettent d'identifier un paysage sonore comme urbain ainsi que les sons caractéristiques de l'identité sonore de certaines villes en particulier. Dans ce cadre, il s'agira de mettre au jour la structure sensible de différents paysages sonores urbains en nous appuyant sur les travaux que Jean-François Bordron a menés sur l'iconicité (Bordron, 2011) ; et cela, à partir d'un corpus d'enregistrements sonores réalisés par les designers sonores Louis Dandrel, Simon Cacheux et Alain Richon.

Plus particulièrement, nous montrerons comment cette structure phénoménale, plan de l'expression de la sémiologie perceptive, opère, à un niveau sémiotique supérieur, comme un texte-énoncé qui relève d'un dispositif d'écriture opéré sur le plan de pertinence des pratiques (Fontanille, 2008) et à partir des supports matériels de la ville.

Cependant, avant d'entamer une telle réflexion, relevons une première limite à ce travail. La conduite de ce projet peut en effet apparaître comme ambitieuse ; elle nécessiterait des analyses complémentaires fondées sur un corpus plus ciblé et construit selon un protocole

spécifique à ce que nous entendons par paysage sonore¹. Nous réclamons ainsi toute l'indulgence de notre lecteur et attirons son attention sur le fait que ce travail doit davantage être considéré comme une proposition d'ouverture méthodologique, et non comme un ensemble de réponses à la problématique de l'identité sonore de la ville en général, et des villes en particulier.

1. Définition du paysage sonore

Au préalable, quelques considérations terminologiques s'imposent : qu'entendons-nous par « paysage sonore » ou « soundscape » ? Mot-valise constitué par la contraction des mots « sound » et « landscape », ce terme désigne l'expérience sonore d'un lieu qui, selon Murray Schafer, s'applique « aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, telles que compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie » (Murray Schafer, 1979, p. 376). Ce terme émerge avec le *World Soundscape Project*, initié en 1969 par le compositeur canadien, dans le but de sensibiliser le public aux nuisances sonores. Inscrit dans un souci d'écologie sonore, ce projet étudie l'évolution des paysages acoustiques corollairement au développement urbain et vise à déterminer des principes en vertu desquels il est possible d'envisager un équilibre entre productions sonores naturelles et culturelles, humaines et non humaines, au sein des paysages sonores. « Recherches documentaires, analyse des différences, des similitudes et des tendances, protection des sons menacés de disparition, observation des effets produits par les sons nouveaux, avant qu'ils ne soient aveuglément lâchés dans le paysage sonore, étude de leur symbolisme et du comportement humain correspondant aux divers environnements acoustiques fourniraient des éléments précieux au travail de planification de notre cadre de vie future. [...] On posera enfin la question essentielle qui est de savoir si le paysage sonore est un état de fait que l'on ne peut infléchir, ou si nous en sommes nous-mêmes les compositeurs et les interprètes, responsables à la fois de sa nature et de sa beauté » (Murray Schafer, 1979, p. 17).

Dans son célèbre ouvrage *The Tuning of the World* (1977), traduit en français sous le titre *Le Paysage sonore*, Murray Schafer met en évidence les éléments constitutifs du paysage sonore :

1. La tonalité : terme emprunté à la musique et qui désigne la pièce-maîtresse de l'ensemble ; note principale de ce paysage, perçue de manière inconsciente, comme une habitude auditive. Elle peut ainsi être entendue comme une structure générique

1 Nous y reviendrons en conclusion de cet article.

isotopante (Rastier, 1987), invariant caractéristique du paysage sonore urbain. En l'occurrence, le bourdonnement de la circulation dans les très grandes métropoles.

2. Les signaux : assimilés aux figures, ils intègrent un système de codification dans la transmission d'un message hautement élaboré (un avertisseur sonore de passage piéton pour personnes malvoyantes, la sonnerie d'une école) et créent des saillances qui singularisent le paysage sonore.
3. L'empreinte sonore : caractéristique d'une communauté, il s'agit d'un son possédant des qualités le faisant remarquer en affichant sa particularité (les cloches de Big Ben, le carillon du beffroi de Dunkerque). Ces structures spécifiques, véritables empreintes sonores, deviennent définitoires d'une ville en particulier et de la vie acoustique d'une communauté.

Par ailleurs, Murray Schafer distingue entre deux types de paysages sonores : *hi-fi* et *lo-fi*. Le premier est un paysage « dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant » (Murray Schafer, 1979, p. 69). Il en résulte des effets de perspective plus marqués, l'horizon sonore étant plus étendu. Quant au second, il se caractérise par des signaux acoustiques individuels fondus dans une densité sonore plus forte. De ce fait, les distances se trouvent réduites et la perspective amoindrie. Ainsi, pour Murray Schafer, le paysage sonore est une structure phénoménale qui se déploie dans le champ de présence et se donne à percevoir selon des caractéristiques spécifiques.

Pour l'architecte et géographe Pascal Amphoux, en revanche, « le paysage sonore désigne l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours renouvelée du Monde sonore. En d'autres termes, c'est la saisie que l'on opère du Monde sonore lorsque s'y reflète une "entente", c'est-à-dire l'écoute affective, émotive, voire contemplative d'un auditeur absorbé » (Amphoux, 1997, p. 12). La structure et la matière du sonore se trouvent ici privilégiées, l'équilibre et l'harmonie déterminant la séquence d'écoute. Doté d'une beauté phonique, le paysage sonore s'inscrit dans une dimension esthétique et passionnelle, en faisant ressentir et éprouver. Troisième manière pour un sujet de considérer une séquence sonore, il engage un acte perceptif de l'ordre de l'entendre. Pascal Amphoux le distingue en effet de l'environnement sonore et du milieu sonore. Il s'agit non pas de trois séquences sonores différentes mais plutôt de trois manières d'écouter une séquence sonore. Ces modalités d'écoute seraient universelles, en deçà de tout investissement culturel.

La description d'une séquence sonore comme environnement repose en premier lieu sur l'identification des objets sonores qui le constituent, et cela de manière successive. Ces objets

sonores fonctionnent comme des signifiants à partir desquels les sujets vont thématiser les caractéristiques du lieu en tant qu'environnement. La scène à l'origine de la séquence sonore est reconstruite de manière réaliste par l'écouter (en se fiant aux objets qui les produisent). Cette écoute est fondée sur la narrativité des sons ainsi produits. « L'environnement sonore désigne l'ensemble des faits objectivables, mesurables et maîtrisables du Monde sonore. En d'autres termes, l'écoute environnementale désigne la représentation que l'on se fait du Monde sonore lorsqu'on y exerce une "écoute" objectivante, analytique et gestionnaire (dans une culture donnée) » (Amphoux, 1997, p. 11). L'environnement sonore relève donc de l'écouter ; il instaure une distance objectivante dont l'efficacité référentielle dépend de la qualité acoustique des objets sonores qui s'y manifestent – au niveau du plan de pertinence des objets comme le dirait Jacques Fontanille (2008).

Dans le cas de l'écoute médiale, autrement dit du milieu sonore, l'écouter considère la totalité sonore dans sa complexité avant de se tourner vers les objets qui le constituent. Intégré d'une certaine manière à la séquence sonore, le sujet émet des sons constitutifs du milieu sonore, par le biais de ses propres pratiques, situant ainsi l'expérience sur le plan de pertinence des pratiques (Fontanille, 2008) : « Le milieu sonore désigne l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le Monde sonore. En d'autres termes, l'écoute médiale désigne l'expression du Monde sonore (et non plus sa représentation objectivante) à travers des pratiques, des usages ou des coutumes habitantes, lorsque s'y exerce "l'ouïe", c'est-à-dire cette écoute flottante, ordinaire, en acte – qui est dépourvue d'intentionnalité particulière mais à laquelle personne ne peut échapper. » (Amphoux, 1997, p. 12). Cette écoute médiale, qui se fonde sur le confort sonore, Pascal Amphoux la rattache à l'ouïr.

Chacune de ces écoutes opère comme une sémiologie qui exerce variablement le rôle de curseur – ou *dominante d'interprétation* selon Pascal Amphoux (1997) – dans l'articulation de la signification. Cette appréciation des sons par l'écouter dépend en effet des relations qu'il peut entretenir avec eux.

Barry Truax (1978) explique ainsi que le « paysage sonore » repose sur la relation qu'un auditeur entretient avec son environnement. Le compositeur soutient en effet que si les êtres humains produisent un effet sur leur paysage sonore en le modélisant, en quelque sorte, ils se trouvent eux-mêmes influencés par les sons qui y sont produits. Ces interactions produisent ainsi un paysage sonore singulier, dont la structure repose sur l'implication des sujets.

Mais c'est avec Emily Thompson (2004) que le paysage sonore acquiert un contenu plus propice aux problématiques du design urbain : phénomène sensible issu d'une matérialité physique, il apparaît également comme un type d'écoute particulier : « Je définis le paysage sonore comme un paysage auditif ou oral. Comme un paysage, un paysage sonore est à la fois un environnement physique et une manière de percevoir cet environnement. C'est à la fois un monde et une culture construits pour donner un sens à ce monde » (Thompson, 2004, p. 1)². Le concept de *Paysage sonore* revêt ainsi une dimension intersubjective en renvoyant à la manière dont le sujet appréhende et conceptualise cet environnement.

À partir de ces différentes approches, nous voyons donc se profiler les conditions de production du paysage sonore urbain : il résulte des interactions que l'homme entretient avec un environnement doté d'une spatialité spécifique et construit au moyen de matériaux particuliers. Les sons urbains ne sont donc pas exclusivement des compositions humaines. Ainsi que le note Cécile Regnault (2017), architecte/conceptrice d'environnements sonores, « le sonore n'existe pas sans l'espace. Le son de la ville est d'abord celui de ses matérialités, de ses murs, de ses sols. C'est de là que va découler la personnalité sonore d'un lieu ». Et Pascal Amphoux (2017) d'ajouter : « l'espace façonne le son, en le réverbérant, ou au contraire en l'absorbant, en l'estompant ou en le modulant ». D'où la nécessité « de travailler sur l'espace, les matériaux et le traitement des surfaces pour apprivoiser le son » (Amphoux, 2017).

Par ailleurs, il est important de relever que les productions sonores sont liées à une culture donnée. Ces pratiques et formes de vie engendrent des matériaux particuliers pour la production des sons spécifiques, entendus par Murray Schafer comme des marqueurs sonores. D'autres critères définitoires du paysage sonore entrent alors en ligne de compte :

- La temporalité qui permet de structurer l'espace et que Pascal Amphoux (1997) appelle « climat sonore ». Il s'agit par exemple de l'influence des moments de la journée qui, en rendant l'identité sonore d'une ville aléatoire, engendrent une certaine difficulté dans l'établissement de sa carte d'identité sonore. Ce problème n'est d'ailleurs pas exclusif au son mais s'avère être le propre des objets sensibles en général : l'odeur d'une rose au crépuscule n'aura pas la même odeur que lorsqu'elle est imprégnée par la rosée du matin.

- La densité du son et le phénomène de réverbération qui donnent une information sur la densité de la ville.
- Les motifs ou sons prototypiques, caractéristiques de la ville au sens général du terme.

2 "I define the soundscape as an auditory or aural landscape. Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world."

Ces quelques considérations permettent ainsi d'étudier l'invariance et la singularité des paysages sonores urbains dans une perspective référentielle, autrement dit en s'appuyant sur les sources des sons qui les constituent. De ce fait, certaines pratiques, telles que la circulation routière, opèrent comme des tonalités qui exercent une fonction isotopante du paysage sonore en lui conférant son caractère urbain. Si certains objets (bus, klaxon, métro), pratiques (ouverture de rideaux de fer, travaux) et matériaux (métaux, goudron, pavés) peuvent également être des caractéristiques communes à tous les paysages sonores urbains (et constituer ainsi des invariants de l'urbanité), d'autres peuvent en revanche exercer la fonction de motifs ou de sons prototypes. Il en est ainsi des amarres sonores, lesquelles permettent de se repérer dans l'espace, des signaux, empreintes et autres marqueurs qui confère à la ville une identité propre.

2. Le paysage sonore au cœur d'un dispositif d'écriture

Ces paysages sonores, nous pouvons donc les considérer comme des dispositifs d'écriture, dans la sens où ils fonctionnent comme des textes sur la ville, produits à partir de la matérialité de cette dernière. Envisager la question de l'écriture pour le paysage permet de mettre en évidence comment les sons produits permettent de renseigner sur leur support formel (Klock-Fontanille, 2005, 2014 ; Fontanille, 2005) et, par conséquent, sur la structure de la ville elle-même.

Mais auparavant, il nous faut reconnaître, avec Murray Schafer, deux autres types de paysages sonores : le paysage sonore vécu, qui se diffuse *in situ*, et le paysage sonore fabriqué, celui qui est modifié, transformé, traduit par le designer pour construire un récit inédit.

Il en est ainsi de notre corpus qui résulte d'un enchâssement de deux formes d'énonciation : la première est naturelle ; elle renvoie à ce que Jean-François Bordron (2011) appelle l'iconisation, moment au cours duquel le monde sensible se configure en structure-objet et s'énonce de lui-même. Pour ce faire, cet énoncé sensible se trouve produit à partir d'une matérialité du monde qui lui offre son support d'énonciation. Le support matériel est de nature physique (fréquences), tandis que le support formel est contraint par la matérialité de la situation sémiotique (en l'occurrence, la ville) : les murs, leur hauteur, épaisseur, textures, revêtement du sol, végétation, *etc.* Par exemple, un son de sifflet produit en extérieur n'aura pas la même forme d'expression qu'un son de sifflet produit à l'intérieur d'un gymnase. Ce son sera encore différent s'il est produit dans une cabane en bois, ou dans une maison en brique. C'est donc la matérialité de l'environnement qui conditionne le support formel du paysage sonore. Dans ce cas, la ville est non pas un espace sur lequel on peut écrire (comme dans le cas de l'affichage classique) mais un espace d'écriture proprement dit. Car c'est la ville elle-même qui produit ces sons. La situation d'écriture sonore est produite par des

pratiques et la syntaxe est réglée par la position des actants-sujets producteurs de ces sons.

La seconde forme d'énonciation est l'acte de création du designer sonore lui-même, moment durant lequel il utilise des séquences sonores enregistrées comme éléments de langage qu'il ordonne dans une syntaxe. Le second support formel se trouve contraint et articulé par des règles compositionnelles de design sonore. La textualité ainsi produite relève d'une stratégie énonciative mise en place par le designer, de son intention de communiquer avec l'écoutant mais également du style énonciatif qui lui est propre. Le designer sonore Simon Cacheux, à qui nous devons notre corpus, explique la démarche en ces termes : « Les sons sont enregistrés *au gré des aléas* d'un voyage. Pas de plan pré-déterminé donc, juste l'enregistreur prêt à tout moment, comme un photographe avec son appareil. Pour le montage en revanche, *beaucoup de sélection*. Le montage est très simple : il n'y a pas d'altération des enregistrements juste un choix du moment où il commence, *du moment où il finit et de comment il s'enchaîne avec ce qu'il y a avant et après dans le montage*. La ligne directrice est difficile à te donner parce qu'il s'agit d'enregistrements de 3 personnes différentes (Louis, Alain et moi) mais de manière générale, on essaye de rendre compte des sensations ressenties sur place. Donc *un carrefour qui nous aura paru très bruyant sera probablement entouré de passage plus calme afin de mettre en avant cette caractéristique*. Il s'agit aussi de faire un paysage sonore, donc on privilégie les *micro-narrations* au sein des enregistrements (un vélo qui passe, une conversation, etc.) et on essaye de faire quelque chose de dynamique, *qui accroche quand même l'oreille et l'intérêt de celle/celui qui écoute*. Il s'agit à chaque fois d'une forme de création, et pas d'un document sonore de type archive qui se doit d'être "neutre" (même si on sait que ce n'est jamais le cas) »³.

L'énonciation ainsi produite n'est plus naturelle mais prise en charge par un sujet qui peut en modifier la forme d'expression. Si la captation n'est pas motivée par une visée particulière (le designer sonore déambule dans la ville afin de recueillir les sons à sa rencontre), le montage, quant à lui, est fortement déterminé par les intentions du designer qui effectue une re-prise – au sens de J-CI. Coquet (2007) – de l'expérience vécue. Sa sensibilité (*phusis*) laisse place au *logos* qui raconte le vécu sonore en utilisant le matériau de cette expérience, alors devenu un langage. Le designer effectue ainsi une compilation de micro-récits jugés comme prototypiques de l'expérience vécue dans la ville proprement dite. La sélection des moments et les enchaînements entre les séquences sonores créent un contexte qui modifie le paysage initial afin de le mettre en relief. Mieux, ce dernier sert de matériau pour la construction d'un paysage sonore narré faisant office de description de l'expérience vécue, voire de carte postale

3 Document personnel (2019). C'est nous qui soulignons.

sonore. Cependant, à la différence d'une description littéraire, la substance de l'expression du paysage sonore construit est identique à celle du paysage sonore décrit. Comme dans toute situation de débrayage, il existe un écart entre l'objet du monde naturel et sa description si bien que le paysage sonore ainsi construit présente une part de subjectivité. D'où l'ambivalence de notre corpus, qui ne s'avère ni totalement objectif, ni totalement subjectif.

3. Description du support formel du son

Identifier les propriétés formelles du plan de l'expression, c'est mettre en évidence les conditions de production du paysage sonore urbain. Ce qui prime dans cette recherche, c'est l'étude de l'expérience phénoménale de ces paysages sonores, autrement dit leur inscription sur un plan formel et la manière dont ces formes et formants deviennent pour certains des invariants représentatifs de la ville, et pour d'autres des vecteurs identitaires spécifiques d'une ville en particulier. Afin de définir l'objectif de ce travail, nous emprunterons à Jacques Fontanille cette citation : « sous quelles conditions ces expériences et ces phénomènes donnent-ils lieu à des formes qui soient spécifiques d'un plan d'immanence particulier ? » (Fontanille, 2010).

Adopter cette démarche d'analyse (fondée sur la double articulation support matériel/support formel) permettra de mettre en évidence les rapports entre les structures urbanistiques des villes et les paysages sonores associés dans le but d'apporter des pistes de recherches nouvelles dans les projets de design urbain. En effet, dans la mesure où le paysage sonore se construit à partir d'un support formel dont les propriétés sont liées à la configuration d'un support matériel, il devient ainsi plus aisé de remonter de ces caractéristiques sonores à ce qui les origine et à associer une identité sonore à une topographie d'un quartier ou d'une zone urbaine en particulier. Nous partageons donc avec Karoline Schirmer l'idée selon laquelle « [l]'expérience sonore de l'espace et l'influence de l'acoustique spatiale sur le son et, inversement, l'influence du son sur l'expérience de l'acoustique spatiale pourraient être utilisées pour façonner le paysage sonore urbain » (Schirmer, 2012, p. 123). Car le paysage sonore permet de rendre compte de la géométrie de l'espace, des matériaux de l'environnement et les objets. Si la structure sonore résulte du corrélat de ces trois éléments alors il est possible d'influer sur les environnements sonores des lieux en pensant à l'organisation de l'espace, aux matériaux à utiliser et aux pratiques qui doivent être en corrélation avec le lieu en question.

Les sons constitutifs des différents paysages sonores urbains présentent alors des caractéristiques acoustiques auxquelles chacun de ces paysages doit sa singularité. Elles peuvent également s'avérer propres à certains lieux, voire spécifiques à un endroit précis. C'est en ce sens que l'on peut considérer la structure du paysage sonore comme caractéristique

de l'espace. Tel est le cas des *soundmarks*, qui mettent en évidence les caractéristiques du lieu, et des *landmarks* (Murray Schafer, 1979), qui fournissent des repères au sein du lieu.

3.1. Structure formelle du paysage sonore urbain

En croisant les propositions sur le paysage sonore formulées par Pascal Amphoux avec celles de Murray Schafer, on parvient ainsi à esquisser la structure formelle du paysage sonore urbain, entendu comme le prototype sonore de la ville elle-même. Cette structure, qui incarne les propriétés non plus référentielles mais phénoménales du paysage sonore urbain, est articulée selon les trois catégories de la matière, la qualité et la forme (Bordron, 2011).

3.1.1. Catégorie de la matière

La matérialité détermine la grandeur quantitative du son ainsi que sa structure interne. Elle se caractérise tout d'abord par un volume, lequel s'articule selon le double mouvement de la contraction et de la dilatation. La perception du paysage sonore urbain peut en effet donner l'impression à l'écoutant d'être au contact d'un espace étroit ou, au contraire, de faible densité. Il en résulte d'ailleurs des effets de réverbération⁴, qui donne l'impression d'un espace diffus, et de matité sonore, non seulement liée à l'étroitesse du support matériel d'un tel paysage sonore mais également aux matériaux qui constituent ce support.

Seconde sous-catégorie, la disposition. Par disposition, nous entendons les effets de texture produits par les sons. Ces effets de texture sont produits par le grain, « proportion de bruit accompagnant un contenu harmonique » (Murray Schafer, 1977, p. 401). Il s'agit de petites inégalités de détails pouvant affecter la surface des objets sonores se manifestant dans le paysage. Ces derniers s'avérant alors *rugueux, gras, secs, moelleux* ou *limpides* par exemples.

La dernière sous-catégorie de de la matérialité est la méréologie, laquelle correspond aux agencements syntagmatiques différents que peuvent prendre les unités constitutives du paysage sonore. En d'autres termes, il s'agit de ce que Pascal Amphoux (1997) appelle le relief, c'est-à-dire la profondeur de cet espace (l'alternance, la superposition de sons en « plans » ou encore l'enchevêtrement) ou la perspective (phénomènes de crescendo ou de decrescendo de chaque unité sonore). Profondeur et perspective se trouvent notamment régies par une aspectualité différenciée des différents objets sonores.

4 « Concept précis en acoustique appliquée, la réverbération est une caractéristique environnementale fondamentale. Physiquement, elle résulte de la perception du décalage entre l'onde directe et l'onde réfléchi d'un son » (Amphoux, 1997, p. 19).

3.1.2. Catégorie de la qualité

La qualité détermine les grandeurs intensives manifestées par le champ de présence du paysage sonore urbain. Elle se caractérise donc en premier lieu par des effets d'intensité qui assurent la clarté compositionnelle de la structure du paysage sonore. Cette dernière peut en effet se manifester selon une certaine prégnance qui la rend clairement identifiable comme telle. C'est notamment ce qui permet de souligner la permanence de la structure du paysage sonore dans le champ sensible. Dès lors, elle en garantit le continuum, la trame de fond en quelque sorte, laquelle peut être le support d'autres événements sonores. Autre paramètre, la distinctibilité, entendue par Pascal Amphoux comme « la clarté des éléments de composition d'une séquence sonore (et non plus la clarté de la composition) » (Amphoux, 1997, p. 23). Il s'agit notamment de la distinction entre figures et fond générant des points de repères dans le champ et instaurant une hiérarchie au sein du paysage sonore.

Seconde sous-catégorie de la qualité, la dominante revêt un caractère référentiel et permet de créer une signature sonore. En tant que telle, cette signature permet de favoriser l'identification d'un lieu ou de la temporalité de ce lieu. Lorsqu'elle concerne le fond, cette signature s'avère être une tonalité, au sens de Murray Schafer. Lorsqu'elle porte sur la figure, elle définit une empreinte sonore.

3.1.3. Catégorie de la forme

Dernière catégorie, la forme renvoie à la configuration d'ensemble déterminée par les trois sous-catégories de la limite, l'orientation et l'extension. L'espace formel du paysage sonore urbain présente ainsi des limites fluctuantes liées à l'élasticité de son horizon. Cette élasticité engendre ainsi des paysages sonores tantôt ouverts, tantôt fermés. À cet égard, Pascal Amphoux (1997, p. 14) souligne que « la perception d'une ouverture relative de l'espace repose, elle, sur celle d'un rapport particulier entre un intérieur et un extérieur. Le sentiment d'ouverture peut être lié : à la perception d'un équilibre, précaire ou affirmé, entre un dedans et un dehors ; à l'identification d'un espace semi-ouvert (arcade, portique ou abri de bus) ; au "potentiel d'échappement" des sons dans un espace fermé (le sentiment que s'ils sonnent bien dans l'espace, c'est parce qu'ils peuvent s'en échapper, diffuser, s'évaporer, "partir vers un ailleurs") ».

Quant à l'orientation elle repose sur des principes de latéralité (distinction des sons entre la gauche et la droite), frontalité (perception des sons entre l'avant et l'arrière du positionnement de l'écouter alors pôle organisateur de champ sensible) et de verticalité (détection des sons situés entre le haut et le bas du sujet percevant).

L'extension temporelle, enfin, peut s'exprimer à travers les trois critères soulevés par Pascal Amphoux, à savoir, une certaine rythmicité, un tiers-temps ou une événementialité. Dans le premier cas, le rythme devient fondateur du paysage sonore et de sa spatialité ; rythme étant entendu au sens de Benveniste (1966, p. 333) comme une « manière particulière de fluer ». Non comptable, le tiers-temps relève des pratiques engagées dans le quotidien de l'espace physique de la ville. Quant à l'événementialité, il s'agit d'« un événement sonore particulier qui suspend le temps, une discontinuité radicale qui en oblitère le déroulement linéaire et qui peut en retourner, rétrospectivement, le sens » (Amphoux, 1997, p. 16). Dans ce cas, la ville se présente donc comme une organisation spatiale, des usages et des pratiques des habitants ou de ceux qui pratiquent l'espace.

Cette structure phénoménale ainsi articulée correspond à la configuration générique canonique du paysage sonore urbain. Selon la ville écoutée, chacune des catégories et sous-catégories ici identifiées se voit affectée par des valeurs spécifiques, offrant une structure phénoménale propre à cette ville, et grâce à laquelle elle se distingue d'une autre. La structure phénoménale générique permet ainsi de catégoriser un paysage sonore comme urbain, tandis que chaque occurrence phénoménale, dotée de ses propres valeurs, distinctes les unes des autres, permet d'identifier ce paysage urbain comme étant celui de telle ville en particulier. C'est ce qu'illustre le développement suivant.

3.2. Singularités sonores de quelques identités urbaines

Motif constant de la ville, le bourdonnement de la circulation fonctionne comme un indicateur fort. Il est parfaitement bien représenté par la séquence sonore de la ville de Prague tirée de notre corpus. Ce bourdonnement, entendu comme un son sourd et continu, exerce la fonction de tonalité, au sens shaférien du terme, mais atteste également de la structure de la ville : une verticalité du lieu de la captation sonore et en vertu de laquelle ces sons sont filtrés et organisés en profondeur. Cette dernière est notamment rendue perceptible par le crescendo des klaxons. La texture du sol, quant à elle, produit des sons mats de pas. L'espace est assez ubiquitaire ; il présente une multiplicité d'événements sonores, essentiellement produits par les activités humaines. En nous inspirant des propositions de Kevin Lynch⁵ (1960), nous pouvons déterminer, à travers cet exemple, une première forme sonore de la ville : la voie, entendue comme le réseau de circulation (longueur, largeur, façades et activités qui s'y déroulent).

5 Dans son ouvrage intitulé *L'image de la Cité* (1960), Kevin Lynch a identifié les formes physiques de la ville, vecteurs de son identité (autrement de ce qui fait qu'on la reconnaît) et de sa structure (les relations spatiales qui s'y instaurent avec l'observateur).

Le paysage sonore de la ville de Limoges thématise une autre forme physique de la ville. Cette dernière apparaît comme un espace semi-fermé comme le laisse sentir la résonance des sons de pas dont la texture (sons mats) renseigne sur le support formel (les pavés). Cette impression d'espace semi-fermé est également manifeste dans la séquence du marché où les sons de la circulation opèrent comme la tonalité (fond) de ce paysage sonore. S'y détachent les voix des commerçants qui, dotés d'un contenu sémantico-culturel, opèrent comme une amarre, ou marqueur, sonore. Limoges apparaît ainsi comme un espace en relief : le son des cloches de la cathédrale est distinct, répétitif, net et sans écho. Il instaure une verticalité relative et assure la fonction de point de repère. Il fait contraste et permet ainsi à l'écouter de se repérer dans la ville. Cette hauteur relative est également restituée par la réverbération de la circulation. La forte intensité crescendo/decrescendo des sons des véhicules atteste d'une micro-latéralité (Droite/Gauche en l'occurrence) et de l'étroitesse du lieu.

Ainsi, le paysage sonore limougeaud présente la ville comme un espace semi-fermé, doté d'une verticalité relative. La courte latéralité des sons ainsi que l'intensité des événements sonores font sentir l'étroitesse du lieu mais également son relief ; le son de la cloche opérant comme un repère au sens de Kevin Lynch (paysage *lo-fi*).

Ce paysage sonore contraste fortement avec celui de la ville de Marseille qui apparaît comme un espace ouvert. Cette ouverture se manifeste tout d'abord à travers une profondeur rendue perceptible par le crescendo du son d'un moteur de bateau (depuis le point d'écoute jusqu'à un devant). Cette profondeur est également sensible à l'arrière du point d'écoute, avec les sons de l'arrière-plan. Ces derniers se manifestent comme un bourdonnement de sons filtrés par les habitations. Ici, les unités sonores ne sont pas enchâtrées mais superposées en plans. Cette ouverture est également perçue à la fin de la séquence avec le son des cliquetis de l'eau et une stratification des voix sans réverbération.

Marseille apparaît également comme une ville dotée d'un relief assez important : on procède à son ascension par les sons mats produits selon un rythme régulier (tonique/atone) et propres à la pierre (l'écouter les assimile à l'ascension d'escaliers en pierre par un groupe de personnes). Cette sensation de hauteur est procurée par la résonance des cloches de la basilique à proximité mais également par l'écho des cris et des sifflets suivant une orientation ascendante. L'importance de cette verticalité est d'autant plus perceptible que le son de la circulation semble distant (profondeur du champ sonore). Le paysage sonore de Marseille se donne à expérimenter à travers les traits distinctifs du vieux port, où les voix de pêcheurs assurent la fonction d'amarre sonore, de Notre Dame de la Garde, jouant le rôle d'empreinte, et de ses quartiers (types de bâtis, activités).

Dès lors, Marseille apparaît comme une ville ouverte, dotée d'une grande profondeur où les événements sonores s'organisent en plans. Autre particularité : la conjonction des éléments de la nature avec ceux de l'espace urbain : mer, mouettes et bourdonnement cohabitent et composent ensemble le paysage sonore (*hi-fi*) de la ville.

Cette présence de la nature est particulièrement forte dans le paysage sonore de la ville de Pékin. En effet, ce dernier accorde une place prépondérante aux gazouillis des oiseaux et aux humains. Bien que les sons de la circulation soient présents en fond, ils ne fonctionnent pas comme une tonalité. Ils se trouvent en quelque sorte filtrés, voire absorbés, par la texture de la végétation du lieu. Ce qui crée une sorte de parenthèse naturelle au sein de la ville, la végétation matérialisant la limite.

Les autres micro-séquences de ce paysage sonore rendent compte d'un espace profond structuré en plans. On ne constate pas (ou peu) d'enchevêtrements sonores. Pékin présente une certaine densité sonore ; néanmoins, les événements sonores restent distincts et présentent des intensités variables. Ce paysage sonore est tout en contrastes dans la mesure où cette densité s'oppose au caractère diffus de la parenthèse naturelle. Il comporte beaucoup de sons mats (produits au contact de la texture du bitume et des pavés) et peu résonnants ; ce qui lui confère une verticalité modérée. Pékin apparaît alors comme une ville plurielle, dotée d'une grande profondeur (si l'on s'en tient au bourdonnement de la circulation) et d'une certaine latéralité (davantage dans l'étendue et moins dans la verticalité, à la différence de Marseille).

Pour ne pas conclure

Si ces analyses, qui n'en sont qu'à leurs balbutiements, ont ainsi permis d'esquisser les structures singulières de quelques paysages sonores urbains, elles ont toutefois soulevé leurs premières limites, à partir desquelles il sera nécessaire de réviser le protocole de notre recherche.

À ce propos, tâchons de préciser qu'il ne s'agit pas ici d'une étude de réception mais d'une analyse de la structure du paysage sonore, tantôt telle qu'elle se manifeste à l'écouter, tantôt telle qu'elle est construite comme un énoncé par le designer sonore. Notre objectif était ainsi d'identifier les catégories qui configurent ce paysage en phénomène, qu'il soit vécu ou fabriqué. Dans un second temps, il pourra s'avérer pertinent de conduire une analyse de réception afin de la confronter aux résultats obtenus dans la première phase et de mesurer les correspondances ou les écarts entre la structure de cet espace et la manière dont ce dernier peut être vécu par les sujets. À cet égard, un nouveau protocole d'analyse

devra être construit sur la base des travaux déjà menés sur les représentations visuelles de l'ambiance sonore (Ascone & *al.*, 2016). Alors que ces études évaluent l'influence de la perception visuelle d'un lieu sur l'imaginaire associé à son ambiance sonore, notre démarche suivra un processus inverse : mesurer l'impact de la perception d'un paysage sonore urbain sur la représentation visuelle de la ville en question. Pour ce faire, nous mettrons en place une enquête qualitative de terrain où un échantillon d'une vingtaine de personnes sera soumis à un court questionnaire sur leurs représentations visuelles associées à chacun des quatre échantillons sonores extraits de notre sonothèque-corpus. Ces réponses pourront être formulées par des verbalisations et des croquis. Cette étude qualitative nous permettra ainsi d'identifier les éléments représentatifs (invariants) du paysage sonore urbain et les caractéristiques singulières propres à une ville en particulier. Outre la mesure des corrélations entre ambiances visuelle et sonore d'un lieu, elle permettra également de profiler la carte d'identité sonore d'une ville et de mesurer l'adéquation des sons à cet espace, sur la base de « l'agrément sonore urbain ». À cela s'ajoute une difficulté supplémentaire à ne pas négliger : l'influence de la subjectivité et de la culture sur notre manière d'écouter, fait également soulevé par Ascone et *al.* (2016). C'est une particularité que l'échantillonnage du focus groupe devra prendre en considération.

Enfin, il s'avérerait intéressant de réviser notre approche en procédant à un découpage de la ville en quartiers afin d'identifier des micro-paysages sonores propres à chacun d'eux, sachant que la sommation de ces micro-paysages permettra de déterminer à terme le paysage sonore de la ville en question. Veillons toutefois à ne pas tomber dans la caricature et l'archétype individuels et donc, proprement subjectifs (par un effet prononcé de carte postale sonore). C'est ainsi que nous proposons d'ouvrir notre réflexion sur des propositions émergentes en design urbain, telles que celle du générateur d'identité urbaine développé par la scénographe sonore Pauline Desgrandchamp et qui propose de mettre au jour un « protocole narratif » afin de configurer les enregistrements des environnements sonores urbains : le but « est d'imaginer une nouvelle façon d'identifier l'espace urbain et de faire évoluer la représentation [poly-sensorielle] de la ville par le truchement de l'outil sonore. [Il s'agit ensuite de] comparer sur la même base, les villes ou les quartiers d'une même entité et de comprendre par ce biais leurs spécificités, leurs richesses et donc leur intérêt »⁶.

6 http://pauline-desgrandchamp.com/img/generateur_identite_sonore_urbaine_p_4_et_5.jpg, consulté le 17 août 2020.

Références / References

- Amphoux, P. (1997). *Paysage sonore urbain : Introduction aux écoutes de la ville*. Recherche collective. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01563926/document>
- Amphoux, P. (2003). L'identité sonore urbaine. Une approche méthodologique croisée. In G. Moser & K. Weiss (Eds.), *Espaces de vie : aspects de la relation homme- environnement*. Paris : Armand Colin.
- Ascone, L., Dominguez, C., & Longhi, J. (2016). Perception de l'ambiance sonore d'un lieu selon sa représentation visuelle : une analyse de corpus. *Corela*, 14(1). Disponible sur <http://journals.openedition.org/corela/4550>
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Bordron, J-F. (2004). L'iconicité. In A. Hénault & A. Beyaert-Geslin (Eds.), *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : Puf, Coll. Formes sémiotiques.
- Bordron, J-F. (2010). Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons. *Actes Sémiotiques*, 113. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2832>, consulté le 11 novembre 2020.
- Bordron, J-F. (2011). *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris : Puf, Formes sémiotiques.
- Coquet, J-Cl. (2007). *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*. Paris : Puv, La philosophie hors de soi.
- Desgrandchamp, P. (2010). Projets. Paysages soores urbains [Site web personnel]. Disponible sur http://pauline-desgrandchamp.com/project_Paysages_sonores_urbains, , consulté le 11 novembre 2020.
- Fontanille, J. (2005). Du support matériel au support formel. In Arabyan, M. & I. Klock- Fontanille (Eds.), *L'écriture entre support et surface* (pp. 191-192), Paris : L'Harmattan.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : Puf, Coll. Formes sémiotiques.
- Fontanille, J. (2010). Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence. *Actes Sémiotiques*, 113. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2823>, consulté le 11 novembre 2020.
- Klock-Fontanille, I. (2005). L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites. In Arabyan, M. & I. Klock- Fontanille (Eds.), *L'écriture entre support et surface* (pp. 29-51), Paris : L'Harmattan.
- Klock-Fontanille, I. (2014), Penser l'écriture : corps, supports et pratiques. In Mitropoulou, É. & Pignier, N. (Eds.), *Interroger les supports ? Matières, formes et corps* (pp 29-43), *Communication & langages*, 182, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-29.htm>, consulté le 17 août 2020.
- Lynch, K. (1960). *L'image de la cité*. Massachusetts : MIT Press.
- Murray Schafer, R. (1977). *The Tuning of the World: Toward a theory of Sound- scape Design*. New York, États-Unis: Knopf ; tr. fr. *Le Paysage sonore*. Paris, France : J.-C. Lattès, 1979.
- Rastier, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris : Puf, Coll. Formes sémiotiques.
- Schirmer, K. (2012). Le paysage sonore : concevoir un patrimoine du son ? *Eurostudia*, 8(1-2), 123-148. <https://doi.org/10.7202/1026635ar>, consulté le 17 août 2020.
- Thompson, E. (2004). *The Soundscape of Modernity – Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900–1933*. Cambridge, Massachusetts, États-Unis : MIT Press.
- Truax, B. (1978). *The handbook of acoustic ecology*. Todmorden : Arc Publications.
- Anonyme. (23 février 2017). Quand le son façonne l'espace. Entretiens avec Cécile Regnault et de Pascal Amphoux. *Observatoire de la santé visuelle & auditive*. Disponible sur <http://www.observatoire-groupeoptic2000.fr/points-de-vue/entretiens-experts-reconnus/quand-le-son-faconne-lespace/>, consulté le 17 août 2020.