



**HAL**  
open science

## ”L’ambiance est bonne” ou l’évanescent rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d’une grille d’analyse

Vincent Battesti

### ► To cite this version:

Vincent Battesti. ”L’ambiance est bonne” ou l’évanescent rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d’une grille d’analyse. Marie-Barbara Le Gonidec et Joël Candau. Paysages sensoriels. Essai d’anthropologie de la construction et de la perception de l’environnement sonore, éditions du CTHS, pp.70-95, 2013, coll. Orientations et Méthodes, n°26, 978-2-7355-0806-8. hal-00842075v2

**HAL Id: hal-00842075**

**<https://hal.science/hal-00842075v2>**

Submitted on 7 Dec 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le marchand-livreur de bouteilles de gaz en discussion avec un ouvrier avant-midi, devant le barbier de la ruelle hāra al-Qarabiyya, près de Bāb Zuweyḥa, vieille ville du Caire, 2010 © Vincent Battesti  
Toujours à bicyclette, les livreurs de gaz se font reconnaître au son de leur clé à molette qui frappe cinq coups métalliques répétés, en général, sur une des bouteilles surchargeant son porte-bagage.

## « L'ambiance est bonne » ou l'évanescent rapport aux paysages sonores au Caire Invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse<sup>1</sup>

Vincent Battesti

---

Au Caire, capitale égyptienne et mégapole arabe, l'idée de paysage sonore trouve son meilleur répondant local dans le concept d'« ambiance » (*al-gaw*). Cette ambiance, qui suggère la réception comme la participation, est une notion locale clef qui permet de comprendre les motivations de pratiques et des choix de pratiques dans les espaces publics urbains par ses habitants ou ses usagers, les mobilités entre les territoires de la ville et les faisceaux de qualités attribuées à ces territoires (nous n'aborderons pas ici directement les espaces domestiques).

L'emploi du terme « ambiance » ne vient pas immédiatement sous la plume, comme l'atteste cette dépêche AFP : « À une pollution de l'air record s'ajoute au Caire une cacophonie permanente qui en fait une des capitales du monde les plus insupportablement bruyantes, selon des études scientifiques. Klaxons, musique à tue-tête, appels à la prière lancés des haut-parleurs et circulation incessante, tous ces bruits tournent à la cacophonie dans une mégapole surpeuplée de dix-sept millions d'habitants. [...] Un expert du NRC<sup>2</sup>, Moustapha Ali Chafiye, [affirme que] "Le bruit au Caire est exceptionnel, il ne peut être comparé aux autres villes du monde arabe"<sup>3</sup>. »

---

1. Cet article tire beaucoup de sa substance de la conférence donnée au congrès du CTHS à Neuchâtel en 2010, mais aussi d'un article précédent paru dans *Les Cahiers du GERHICO*, Battesti, 2009. Par ailleurs, nous invitons les lecteurs à devenir écouteurs en se reportant aux illustrations sonores de ce texte hébergées ici : [en ligne] CTHS.vbat.org. La photographie accompagnant ce texte est de l'auteur.

2. NRC : National Research Centre (en Égypte).

3. Dépêche AFP du 28 janvier 2008.

En effet, selon Nicholas S. Hopkins<sup>4</sup>, le niveau sonore y frôle les limites de l'acceptable : être exposé à quatre-vingt cinq décibels plus de huit heures par jour peut causer des dommages irrémédiables; sur quatre sites du Caire, les maxima variaient entre quatre-vingt cinq et quatre-vingt quinze décibels et les minima entre cinquante et soixante. Les sources de cette pollution sonore sont principalement la circulation automobile, les haut-parleurs, les constructions et travaux publics, ainsi que... les voisins, dans ce pays très densément peuplé. Si l'on se défait d'une approche qui n'aborde le sonore que dans sa dimension « pollution » (et c'est une des propositions de ce texte), l'environnement sonore des espaces publics urbains peut être décrit comme la résultante non seulement des activités menées en son sein (définition passive), mais également comme une construction collective volontaire (définition active). Ces ambiances sonores sont donc ici abordées comme des constructions sociales et l'hypothèse est que ces constructions, variées, répondent à des régularités sociologiques. Ce texte se concentre sur une ville, Le Caire, et sur ses ambiances dont la composante sonore n'est secondaire ou anecdotique ni pour moi, analyste de la vie urbaine, ni pour ses acteurs locaux.

Un objectif ici pourrait être de mettre de l'ordre dans cette « cacophonie »... Quelles relations les habitants entretiennent-ils avec leurs sons, quelles sont les lignes de différenciation et de partage des perceptions sonores, quelles sont les logiques sociales, générationnelles, de genre, etc., à l'œuvre ? Et d'abord, est-il possible d'analyser cette matière sonore ?

Au moment de réviser ce texte, je loge au Caire, automne 2011. La nuit tombée, depuis cet appartement du *wast al-balad* (centre-ville) qui donne sur des rues piétonnes, près de la bourse, j'entends le brouhaha des conversations en contrebass, le raclement des chaises en PVC sur les pavés du café en contrebass, les cris des garçons ou des bateleurs, la trompette en plastique du vendeur ambulant de barbe-à-papa, la forte

---

4. N. Hopkins, 2011; N. Hopkins, S. Mehanna et S. El-Hagggar, 2001.

ventilation de la banque voisine, la circulation automobiles au-delà des voies piétonnes, la télévision branchée sur une chaîne satellitaire musicale et posée à l'extérieur... Mettre de l'ordre dans cette « cacophonie », avoir une intention méthodologique exige d'abord de dépasser la tentation de l'impressionnisme et de l'inventaire, récurrents quand on aborde la matière sonore.

## Définitions

Il convient de définir quelques termes essentiels ici. « L'ambiance » (ou l'atmosphère, sous la catégorie locale au Caire d'*al-gaw*) est l'environnement (ici urbain) au regard des impressions qu'il produit sur les usagers et acteurs, de l'influence qu'il exerce et des participations des acteurs-usagers qu'elle requiert pour exister (on dit en français « mettre de l'ambiance »). Cette définition dépasse donc la seule expérience émotionnelle du lieu et s'établit dans le registre de l'expérience sociale et participative. « L'environnement sonore » (sans catégorie locale équivalente) n'est que l'ensemble des effets sonores offerts en un lieu à l'oreille humaine (sur une échelle de temps et d'espace, un ensemble d'évènements sonores donc); il éclipse le caractère participatif de l'ambiance. Il en est de même pour le « paysage sonore » (sans catégorie locale équivalente, le terme paysage en arabe, *mandhar*, renvoie plus explicitement qu'en français à la vue, *nadhara*) que l'on peut définir ici comme un environnement sonore qui signe un lieu et un moment et qui est identifiable (le tout est de préciser pour qui). Ces définitions seront précisées plus loin dans le texte<sup>5</sup>.

---

5. Notons déjà que je différencie « paysage sonore » (*soundscape*) de « l'environnement sonore » (*sonic environment*) plus que ne le fait l'inventeur du *soundscape* : pour Raymond Murray Schafer, 1977, le paysage sonore n'est que l'environnement sonore que l'on étudie.

## Le sensoriel : les limites de l'exercice

Se consacrer à la seule dimension sonore implique fatalement le sacrifice d'autres dimensions sensorielles. Et ce sacrifice est probablement fautif, en particulier dans la perspective d'une anthropologie du vécu, puisque l'expérience sensorielle – d'un point de vue physiologique mais aussi perceptif – possède toujours cette dimension combinatoire des sens (leur conjugaison)<sup>6</sup>. Néanmoins, même réduit, l'exercice d'analyse n'est pas aisé : entendre ou écouter n'est pas « naturel ». Entendre, ce n'est pas seulement posséder des oreilles, c'est organiser et comprendre, dans un exercice conscient ou non, ce qu'un phénomène mécanique dans notre environnement transmet d'informations à l'oreille et de là, au cerveau. Cette écoute se fait toujours avec des appareils qui ne sont jamais « neutres », et au premier plan, notre oreille. Comme on parle de « regard équipé » (pour le paysage « visuel », d'une histoire personnelle ou sociale, de connotations, d'une éducation, d'intérêts), on peut sans doute parler ici « d'écoute équipée ». Un dualisme un peu artificiel nous ferait distinguer entre sensations (mécanismes d'introversion) – que l'on a différentes selon son équipement physiologique – et perceptions (mécanismes d'extraversion) – que l'on a aussi différentes selon son équipement que l'on appellera cognitif pour l'instant pour faire court. La sensation est le premier mouvement : qui excite les sens qui sont le système de récepteurs capable de traiter et de traduire plusieurs formes d'énergie issues de l'environnement extérieur et de les transmettre au système nerveux central sous forme d'influx nerveux afin d'y être traités. Ces signaux traités sont des perceptions, mouvement vers l'extérieur : on accorde ou projette un sens à ce qui semble avoir exciter nos sens. Cette césure sensation-perception peut-être qualifiée d'artificielle en ce que ces deux mouvements fonctionnent ensemble.

---

6. Dans le cadre d'un enseignement au Muséum national d'histoire naturelle, coordonné avec Clémence Martin, nous essayons de travailler à une anthropologie des perceptions sensorielles que l'on pourrait définir comme l'étude des valeurs sociales et culturelles investies dans les sensations et perceptions (sans préjuger de leurs catégorisations locales).

L'appareil d'écoute n'est pas « neutre » aussi parce que nos instruments des sens et des perceptions ont été formés, ont une histoire : on apprend à percevoir, en restreignant (absence de stimulation) ou en augmentant (stimulation, hyper stimulation) la sensorialité possible (ou le possible des sensorialités). Cela tient à son histoire personnelle (depuis le ventre de sa mère, les rythmes sont perçus), dans l'apprentissage (métier, passion, intérêt) et par conformation sociale, car apprendre à « ressentir » son environnement se fait d'abord avec les autres, avec les différents groupes sociaux auxquels on appartient. Cette organisation des sens est donc sociale : on peut donc supposer des variations sociales, ce que nous confirment les expériences de terrain au Caire... En effet, chaque groupe social définit l'arrangement des filtres sensoriels, définit l'existence des perceptions – ou, pour être plus exact, l'existence ou l'absence d'une perception –, la balance entre les sens, la qualification des perceptions (valeur, bon goût ou dégoût, gêne, plaisir, etc.)<sup>7</sup>.

Deux questions s'imposent alors. La première est celle de l'existence de « modèles sensoriels » : les hommes habitent-ils des univers sensoriels différents ? communicables ? La seconde s'interrogerait sur l'hégémonie d'un modèle occidental qui aurait défini les sens en les énumérant (cinq) et les hiérarchisant (sens nobles ou non), imposant la suprématie de la vue, modèle cartésien (« la vue est de tous les sens le plus universel et le plus noble<sup>8</sup> »). Le modèle se serait-il exporté, universalisé ?, notamment par les approches scientifiques qui lui donnent une objectivité et une légitimité, etc. Ne semble-t-il pas plus naturel aux ethnologues eux-mêmes de pratiquer l'observation – participante ou non – que l'écoute ?

---

7. Sur ces questions, voir en d'autres registres par exemple A. Corbin, 1994 et D. Le Breton, 2006.

8. *La Dioptrique, discours premier de la lumière*, dans R. Descartes, 1637, p. 1.

## Hypothèses

Il découle de cela deux hypothèses qui viendront structurer ce court travail. La première est l'existence d'univers sensoriels différents au Caire : différents non seulement du mien, l'analyste, mais variant en fonction de critères sociaux, d'âge, générationnel, de genre, etc., au sein du Caire. La seconde hypothèse est l'existence d'une « structure sociale sonore ». La société égyptienne est socialement hiérarchisée, les territoires urbains le sont tout autant<sup>9</sup> : la production et l'appréciation des ambiances sonores, qui participent aux faisceaux de qualités attribuées aux espaces urbains, ressortissent sans doute à des univers sensoriels socialement différenciés. C'est en fait poser l'hypothèse que les ambiances sonores (faites et reçues) s'organisent sur la solide structuration sociale de la société urbaine égyptienne<sup>10</sup>.

Avons-nous les moyens de vérifier une telle hypothèse ? Si j'affirme que les ambiances sonores ne sont pas le fait du hasard, qu'elles sont certes du domaine du sensible et néanmoins des productions sociales, c'est qu'elles sont donc analysables par les sciences sociales.

## Méthode : éprouver une grille d'ethnomusicologue, analyser le sonore du Caire

Pour évoquer et en même temps qualifier et analyser ces paysages sonores, une possible grille d'analyse est ici présentée. Elle est amendable, probablement imparfaite, mais elle a pour vertu principale de prouver qu'on peut passer ces éphémères paysages sonores à l'épreuve de l'analyse sociologique. Cette grille s'inspire de celle élaborée par

---

9. V. Battesti et N. Puig, 2011.

10. J'insiste dans ce texte sur « l'ambiance faite et reçue » : c'est une manière d'insister sur les participations aux ambiances et leurs constructions, aspects trop souvent oubliés. Bien sûr, il ne faut pas interpréter cela comme l'affirmation d'une dichotomie – les participations sont variables, les présences à l'évènement sonore inégales –, mais plutôt comme un *continuum* entre ce « fait » et ce « reçu ».

un ethnomusicologue, Steven Feld (1984). L'auteur entendait insister auprès de ses pairs sur ce que la musique doit toujours être envisagée comme insérée dans la société qui la produit. L'ambition que je donne à cette grille modifiée<sup>11</sup> diffère donc un peu : vérifier que l'analyse sociale est possible. Elle offre aussi l'opportunité d'évoquer certains paysages sonores du Caire, les manières de les apprécier et les produire localement. Les quatre mailles principales de cette grille seront la compétence, la forme, la production et le discours.

## La compétence

Nous distinguerons ici la compétence d'écoute de la compétence de production.

Deux manières d'écouter les environnements sonores urbains coexistent et fonctionnent le plus souvent simultanément, une compétence d'écoute naturelle et une d'abstraction : ce sont toutes deux des écoutes ordinaires, selon la théorie schaefferienne qui les oppose à l'écoute réduite car ce sont des écoutes où le son est toujours traité comme « véhicule » de quelque chose et non des écoutes du son pour lui-même. Immergés dans la vie urbaine cairote et son environnement sonore (les oreilles n'ont pas de paupière, dit-on), les citadins sont amenés à entendre, parfois écouter et déterminer le sens de ce qu'ils écoutent : cet ensemble de sons est-il l'expression sonore d'un mariage de rue des quartiers populaires fatimides ou bien d'une manifestation politique au centre-ville du XIX<sup>e</sup> siècle (l'ancien centre du pouvoir), sons amplifiés dans les deux cas ? D'un événement religieux ou profane, accidentel ou coutumier ? L'écoute naturelle permet une écoute globale de l'environnement sonore et la compétence réside dans la capacité à reconnaître cette totalité sonore dans ses

---

11. L'idée n'est pas ici de détailler les modifications apportées par rapport à la grille qui m'inspira. Les curieux se reporteront à l'article original dans *Ethnomusicology*.

multiples dimensions. L'existence de signatures sonores des territoires (fortement hiérarchisés) de la ville, par exemple, est une évidence qui s'impose à chacun... enfin, à la plupart, puisqu'il s'agit d'une compétence acquise. Cette signature est analysable, décomposable (tout paysage sonore peut être présenté comme un inventaire de différents sons, identifiés ou non), mais c'est l'écoute d'ensemble qui fait ici sens, le tout et non pas chacun, isolément, des éléments qui le composent (comme le soutient la *Gestaltpsychologie*). Expérience faite, les habitants du Caire sont capables de déterminer – à défaut d'être toujours nommément spécifiques sur le quartier – le type de quartiers offert à l'écoute à partir de sons enregistrés (écoutés au casque, expérience de la « carte postale sonore »). Cependant, pour objectiver leur réponse, acculés par moi à se justifier, les sujets de l'expérience vont mettre en avant certains sons caractéristiques. À l'écoute d'une soirée animée au centre-ville, vers l'Azbakiyya, ce sera la densité des coups répétés de Klaxon du trafic automobile ou le cri des marchands de journaux (« *al-Abram, al-Akhbar, al-Gumhuriyya*<sup>12!</sup> »), à l'écoute d'une rue marchande (le *sūq*) du quartier fatimide populaire, à Darb al-Ahmar, ce sera le frottement dans la poussière des *šibšib* (nu-pieds) et l'adresse familière des marchands ou les salutations entre connaissances (qui signent des territoires où prime l'interconnaissance, au contraire des lieux de promenades anonymes du centre-ville). Certains sons peuvent même signer plus nettement un espace urbain : le cri des marchands par exemple. Le cri « *roba vekkiyya*!<sup>13</sup> » du ferrailleur-récupérateur qui résonne entre les grands immeubles pour atteindre jusqu'aux derniers étages (il informe de son passage pour ramasser avec son chariot tout ce que le voisinage voudrait lui délaissier) n'est probable que dans les quartiers bourgeois (tout se recycle dans les populaires).

---

12. Soit « *La Pyramide, Les Nouvelles et La République* », trois des principaux journaux, en langue arabe d'Égypte.

13. De l'italien en fait (reste d'un fort contingent de nationaux italiens en Égypte jusqu'à la moitié du xx<sup>e</sup> siècle ou bien, autre hypothèse, de la *lingua franca*?) : *roba vecchia*, des « vieilles choses ».

La compétence d'écoute d'abstraction accompagne donc le plus souvent celle que l'on a qualifiée de naturelle. Cette compétence permet d'extraire de l'ensemble des sonorités de son environnement un ou quelques sons qui font sens dans une situation donnée (sans que le contexte ne soit oublié : le tintement de timbales en fer blanc dans la rue – signe d'un vendeur de jus qui se signale – n'est pas apprécié pareillement dans un restaurant populaire – l'indice et/ou le signe du cuisinier qui remplit des assiettes de *košari*<sup>14</sup>). Cette compétence est remarquable à ce titre que le sonore nous baigne et ne se présente pas face à nous comme l'objet vu. Le signal sonore est spatialisable mais n'est pas frontal, vient de partout et il n'est pas toujours aisé d'ailleurs d'en situer la source (si source unique il y a). Cette compétence peut se révéler nécessaire et salutaire dans la vie urbaine : prenons la situation d'un passant traversant la rue Talaat Harb au niveau du souk Tawfīqqiyya. Il lui faut entendre dans le tumulte ambiant des moteurs, des Klaxons et des cris, la petite musique aiguë et continue de la sonnette de la bicyclette souvent sans frein du porteur de pain. Une main maintient en équilibre sur la tête du *Eayš baladī* (pain plat très courant) disposé sur une grande claie en palme, l'autre tient le guidon et l'homme slalome entre les véhicules des embouteillages et les piétons. Les automobilistes doivent extraire et entendre l'alerte de ce timbre aigu et l'identifier (ils considèrent le cycliste en situation de faiblesse et il n'est pas apprécié de malmener plus faible que soi); les piétons doivent aussi lui céder la priorité pour minimiser le risque de répandre le pain dans la poussière (ce qui est très réprouvé).

La compétence de production est celle qui permet non plus d'écouter, mais de produire des sons, de contribuer aux ambiances : savoir techniquement siffler dans la rue, où, à quel moment et à quel âge par exemple est une compétence. Savoir faire comme cette « bonne

---

14. Plat populaire composé d'un mélange très calorique de pâtes, de riz, de lentilles et d'oignons frits, assaisonné de vinaigre et d'une sauce relevée.

femme blasée emplissant le monde de ses cris à l'aube, car un proche du frère du mari de sa tante Um Ahmad est mort<sup>15</sup> ! » est une compétence sur le bon usage de la lamentation et de l'emprise autorisée dans l'espace sonore du quartier. De même des youyous de joie des femmes, ou bien de la capacité à « surjouer » les cris de dispute entre clients pendant un match de football devant la télévision du café, etc. Cette compétence de production est socialement stratifiée : elle dépend de son genre (son sexe), de sa tranche d'âge, de sa classe sociale, etc. En effet, les modalités de l'attention, les seuils de la perception, la signification des bruits, la position respective du tolérable et de l'intolérable, tout cela est vécu différemment par chacun, mais avec des régularités sociologiques certaines. L'acquisition de cette compétence, de ce savoir, est parfois problématisée socialement, voire reconnue : socialement, comme le ton d'autorité pour appeler le garçon de café, professionnellement aussi comme les cris d'appel des rabatteurs de microbus, des marchands ambulants qui savent placer une voix (souvent nasale) qui porte dans leur environnement sonore, ou bien les annonces et la fluidité verbale des *nabatšī*, ambiancers des mariages populaires de rue<sup>16</sup> ou les ambiancers de *malls* et aéroport.

Par ailleurs, ces compétences qui s'acquièrent et évoluent avec le temps sont ancrées dans l'histoire. Avec la révolution égyptienne du 25 janvier 2011, de nouvelles compétences se sont diffusées : l'appréciation et la participation aux ambiances de manifestation sont une chose socialement nouvelle pour de nombreux cairotes. On peut dire que, pour cette dernière décennie au Caire, les premiers apprentissages de la manifestation remontent à fin 2002 avec les mobilisations contre la guerre initiée par les États-Unis en Irak, puis en 2005 ce fut celles du mouvement Kifāya! (« Ça suffit<sup>17</sup> ! »), et cela a culminé avec la

---

15. Extrait des paroles d'une chanson de Bayram Ettounsi (c. 1920), *Hatgann* (Je deviens fou), voir N. Puig, 2006.

16. Voir N. Puig, 2010.

17. Voir E. Klaus, 2011 et M. Al-Ahnaf, 2011.

dernière révolution : jusqu'alors, ces manifestations concernaient surtout des acteurs urbains proches des milieux intellectuels, artistiques et politiques de gauche. La révolution est un apprentissage permanent (les manifestations sont encore régulières à l'automne 2011) pour de nouveaux groupes sociaux, bourgeois ou populaires, des ambiances festives ou électriques des manifestations, apprenant pour une part à produire ou à participer des motifs devenus assez universels (apprécier et chanter des slogans politiques comme *al-šaʿab yurīd isqāt al-nizām* « le peuple réclame la chute du régime ». Ces manifestations ont le plus souvent lieu dans le cadre du centre-ville (dont la désormais célèbre place Tahrir), ancien quartier du pouvoir et de résidence de la bourgeoisie aux affaires. Il n'est venu à l'idée de personne jusque-là de déplacer ces ambiances dans des quartiers populaires, par exemple, bien que la plupart des manifestants viennent de ces quartiers.

## La forme et ses moyens

La forme des ambiances sonores dépend à la fois des moyens de production et des intentions investies et des possibilités locales d'agencements de ces productions. Ces moyens sont à la fois la mise à disposition d'un cadre matériel et social de production et par ailleurs la présence et l'usage d'outils de production sonore.

Parmi les outils de production d'effets sonores, le premier est paradoxalement leur absence, induisant le silence. Le silence est rarement total, il a toujours une couleur, car sa « production » dépend quand même d'un cadre. Le silence qui règne dans une mosquée ou une église copte, en dehors des moments de célébration rituelle, a la teinte que lui donnent l'architecture, les pierres de murs, le marbre ou les tapis, le murmure de la ville qui pénètre en ses murs. On peut parler de la mise à disposition d'un cadre matériel et social de production : des flamboyants (*Delonix regia Raf.*) à Doqqi (quartier résidentiel de classe moyenne) où des oiseaux

peuvent nicher, un renflement de la ruelle de terre battue près du boucher qui permet de parquer dans la vieille ville fatimide des moutons qui bêlent avant leur sacrifice (au moment de l'*Eaid al-kebīr*), des espaces (plus ou moins) verts ou des toits d'immeubles qui permettent aux enfants de jouer bruyamment au foot ou au cerf-volant, un muezzin autoproclamé présent dans le quartier, qui fait installer un haut-parleur sur un balcon (le propriétaire n'ose pas refuser) pour faire ses appels à la prière...

Il s'agit donc autant d'outils que d'environnements : un cadre architectural urbain constitué de hauts immeubles d'inspiration haussmannienne (au centre-ville) n'offre pas les mêmes opportunités sonores (réverbération, amortis, piétons ou automobiles, etc.) qu'une ruelle du Caire fatimide ou des quartiers pauvres dits informels (*Eašwaiyyāt*), tout de briques rouges (et à l'asphalte rare). On peut aussi compter comme variable environnementale la densité humaine (surtout pour les ambiances) : si les densités ont tendance à s'homogénéiser (entre huit cents et mille cinq cents habitants à l'hectare dans les limites administratives du Caire), la capitale demeure encore l'une des villes les plus denses du monde, mais avec de fortes variations (sept habitants à l'hectare à Maadi, une banlieue chic). Dans Le Caire des sorties populaires, les familles pique-niquent sur les bancs, sur des ronds-points, etc., les ambiances urbaines prennent, se créent au sein même et sans se soustraire et s'abstraire d'un environnement saturé de gens, d'odeurs, de pollutions urbaines... et de sons. Les promeneurs viennent apprécier l'ambiance, prendre part au spectacle que la ville engendre en se regardant, en s'écoutant elle-même.

Il est des moyens de production d'effets sonore plus classiques (que ce soit leur visée première ou non), tels un mégaphone de prêcheur musulman qui quête pour la construction d'une hypothétique mosquée, le bruit de moteur d'un véhicule, le tintement des verres, les glouglous d'un narguilé, les chaises en PVC traînées sur le trottoir, des pétards. On ne peut oublier le monde des cassettes audio, largement

amplifiées dans l'espace public, que ce soit de la musique populaire sur les autoradios bricolés des Vespa et microbus<sup>18</sup> ou bien des sermons musulmans qui ponctuent la vie quotidienne<sup>19</sup>. Ces moyens ne sont évidemment pas tous équitablement partagés dans la société urbaine : produire du bruit avec sa voiture est un luxe qui est hors de portée de la plupart des Cairotes, pouvoir prêcher n'est pas une compétence unanimement partagée (faut-il être musulman), etc.

La forme des environnements sonores est donc tributaire d'un agencement de ces moyens de production sonore. On peut considérer d'abord des ordonnancements et des motifs : ces moyens ne sont pas, en effet, tous mis en œuvre ensemble, mais à discrétion : on n'imagine pas de pétards à la mosquée, mais dans la rue lors de certaines fêtes, de mégaphone dans le café, mais on y conçoit bien un poste de radio ou de télévision qui impose un fond sonore de variété égyptienne ou de catch américain... Lors des expériences d'écoute d'extraits enregistrés, il ressortait des motifs qui font sens pour les habitants du Caire : voitures et crieurs de journaux ou *šibšib* et des « gens qui se parlent, se disent bonjour ». À l'écoute d'autres extraits, des cohérences entre ensembles d'effets sonores signent un restaurant du centre-ville qui bruit des conversations, en mangeant, d'hommes et de femmes (plutôt de la classe intellectuelle) et en toile de fond une musique d'ambiance ou bien à Bab al-Asfar (quartier populaire ancien) un restaurant de *košarī*, à moitié dans la rue (bruits de circulation) et où dominant, les cris des serveurs, les bruits métalliques des timbales où est servi le plat unique et le son du maniement savant par le restaurateur de sa grande cuillère.

Il nous faut sans doute parler alors d'esthétique, puisqu'il y a des productions volontaires et des appréciations. Quand les urbains des couches populaires disent que « l'ambiance est bonne » (*al-gaw*

---

18. N. Puig, 2011.

19. C. Hirschkind, 2006.

*balū*) dans un jardin public à un moment donné, cela signifie qu'ils éprouvent quelque chose propre à qualifier le moment et le lieu, qu'ils accordent une grande importance à ce qu'ils éprouvent même s'il leur est souvent difficile d'en dire davantage et enfin qu'ils viennent pour participer à cette ambiance, y prendre part (voir l'exemple du zoo de Giza au Caire<sup>20</sup>). Il en découle l'évidence de critères de jugement : à minima, bon et mauvais goût, dont les frontières mouvantes sont fonction notamment des catégories sociales concernées. S'il fallait définir en deux mots une esthétique populaire (par la plus grande partie de la population urbaine du Caire) de la bonne ambiance sonore, on évoquerait la saturation, qu'elle soit générale (saturation de l'espace sonore) ou électrique (effet des amplificateurs). Cela se vérifie de façon exemplaire dans les fêtes de mariages populaires (le *farah baladī*) ou les *mawālid* (pluriel de *mūled*, pèlerinage, foire et fête patronale tout à la fois) : les musiques amplifiées, avec des effets électroacoustiques de saturation que l'on éviterait partout ailleurs qu'en Égypte, remplissent volontairement et sans partage tout l'espace public – l'origine de cette esthétique de la saturation sonore tiendrait, selon Nicolas Puig (2010), de la faiblesse technologique des matériels distribués dans les magasins de vente et de location comme de la conversion de cette faiblesse technologique en propriété esthétique. Même le muezzin tend à pousser les effets (écho et réverbération) du haut-parleur de sa salle de prière. Plus encore que la dimension esthétique, peut-être faut-il évoquer pour Le Caire la notion de *tarab* : elle est l'appréciation absolue, l'état d'extase à l'écoute d'une musique et ses paroles : être pris dans certaines ambiances provoque-t-il ce *tarab*, est-ce ce que les habitants du Caire recherchent aussi ?

---

20. V. Battesti, 2006.

## La production

Il est imaginable d'écouter de la musique électronique, quasi territorialisée par nature, sur un disque chez soi ou sur son baladeur mp3 en voiture : c'est bien plus difficile pour une ambiance sonore. L'ambiance d'un *mūled* par exemple ne s'écoute pas, elle s'éprouve sur son lieu de production : musique saturée et électroamplifiée, densité de la foule, gestuelle répétées. Il est difficile de distinguer les moyens, cadres et instruments, du moment et du lieu de production, de performance. Autrement dit, les ambiances (sonores) s'inscrivent obligatoirement dans une spatialité et une événementialité précises. Elles ont aussi des producteurs souvent multiples qui partagent ou non une intention commune<sup>21</sup>. Producteurs d'un paysage ou d'un environnement sonore ? Ce qui permet de distinguer « environnements sonores » de « paysages sonores » est, à mon sens, la régularité ou la reproductibilité de l'évènement sensoriel, de l'ensemble des effets sonores qui permet de qualifier, d'identifier une signature sonore complexe d'un territoire. Un son de cloche est un son de cloche, un évènement sonore et non pas un paysage. Un son de cloche mêlé à d'autres sons incidents<sup>22</sup>, composites ou composés<sup>23</sup>, qui ne font pas ensemble encore « sens » en termes de signature (la situation peut être reconnue, mais pas identifiée comme une signature) forment un « environnement sonore ». Le « paysage sonore », on l'aura compris, est alors un environnement sonore qui signe un lieu et un moment et qui est identifiable (le tout est de préciser pour qui).

---

21. Si toute production sonore intentionnelle organisée est classée comme « musique » par les ethnomusicologues, cela ne fait pas sens pour les habitants du Caire. Localement, la musique se pratique avec des instruments dédiés et se doit d'être harmonieuse.

22. À la suite de Michel Chion, 1983 et Pierre Schaeffer, 1966, on distingue dans la morphologie externe d'un objet sonore l'accident – une perturbation qui se rajoute au son principal en « brochant » sur lui « son anecdote particulière » – de l'incident – une perturbation parasite.

23. *Ibid.*, « composés » désignant des évènements sonores constitués de plusieurs éléments distincts et simultanés, et « composites » des évènements sonores constitués de plusieurs éléments distincts et successifs.

Les espaces urbains ne sont pas que des potentialités physiques d'effets sonores : ils sont devenus des lieux par leurs qualifications, ce qu'on en dit, leurs usages, leurs occupations<sup>24</sup>. La vieille-ville n'est pas le centre-ville ou un quartier bourgeois, ni une *gated community* de certaines villes nouvelles du désert : on n'y peut mener les mêmes pratiques, leurs usagers sont limités, par des règlements formels ou d'usage, à telles ou telles émissions sonores. Le maillage peut être encore plus fin : l'espace ouvert diffère de l'espace fermé, ce que l'on peut faire sur une avenue n'est pas ce que l'on peut faire dans ces passages (assez haussmanniens d'origine d'ailleurs) du centre-ville : l'ambiance y est différente et elle y est différente parce que ses usagers et « producteurs » savent lire ou entendre que l'atmosphère est plus intime dirons-nous dans ces passages et estiment qu'il convient de la respecter.

Il va donc sans dire qu'importent non seulement les lieux mais aussi les moments de production : l'évènement sonore peut être unique (une manifestation, une altercation dans la rue, une foule qui poursuit un voleur) tout en étant contraint spatialement (cet évènement ne peut se produire n'importe où). Il peut être donné à des heures particulières et rythmer la journée (le cas exemplaire des appels à la prière dont la structuration apportée « manque » parfois à ceux qui quittent un pays musulman). Un environnement sonore ou partie de ses éléments (un évènement sonore) peut se reproduire quotidiennement comme la sortie des écoles, la fermeture des rideaux métalliques d'épiceries, subir des variations d'intensité selon les heures (plus ou moins de clients au café, au restaurant de rue, de marchands ambulants), varier avec le jour et la nuit cela va sans dire (et pour certains quartiers, cela n'oppose pas le bruit au silence, mais des ambiances différentes), dépendre des saisons (le son change avec la température de l'atmosphère, mais aussi la rumeur continue des *takîf*, les climatiseurs, s'éteint avec le rafraîchissement apporté par l'automne).

---

24. J.-C. Depaule, 1991.

Les exemples donnés montrent que la production d'une ambiance ne dépend pas d'un producteur unique. On peut parler sans doute de coproductions, puisqu'il s'agit souvent d'une accumulation de productions et de producteurs. Quoique encadrés dans leurs productions sonores comme nous l'avons vu (ce qu'un lieu et un moment autorisent), les « producteurs » d'ambiances participent le plus souvent de façon désordonnée à un tout qui ne prend sens comme ambiance qu'au niveau du tout. Cependant, puisqu'il existe des ordonnancements et des motifs, cet individualisme sonore n'est jamais total et des cas réels de coproductions délibérées peuvent être donnés en exemple où l'on se coordonne pour façonner une ambiance : c'est le cas évident de la musique, bien sûr, mais flagrant aussi des réguliers « concerts » de klaxons dans la circulation : étant admis que le policier réglant la circulation à un carrefour n'en change la direction que sous la pression des véhicules qui manifestent leur impatience à coup rythmé d'avertisseurs, il y a bien coopération des automobilistes pour faire céder le fonctionnaire. Différentes formes de coopération productive pourraient être distinguées selon une gradation, du point de vue du producteur, de « un à un » (je me coordonne avec un autre et cela va de proche en proche éventuellement) à « un à l'ensemble » (je m'associe à l'ambiance dominante pour y « ajouter » ma production).

Enfin, on ne peut clore cette maille « production » de la grille d'analyse, sans s'interroger sur l'intentionnalité : tout cela pour quoi faire, dans quelle intention ? La finalité de la production ne doit pas être négligée dans l'analyse. L'intention du ou des producteurs peut être d'appuyer l'idée de fête, de loisir, d'urbanité, d'esthétique, de protestation, de bien-être, etc., pour attirer le client ou le fidèle, pour annoncer à quelles cultures urbaines on appartient ou parce que cette production est juste incidente, parce qu'il faut bien se déplacer, travailler la charpente ou vaquer à son métier dans sa boucherie... La finalité peut donc autant être nulle (bruit incident involontaire) que viser à renverser un régime (voir cette dernière révolution en Égypte).

Pour le volet urbain de mes terrains égyptiens, je me suis particulièrement intéressé au centre-ville et aux jardins publics, hauts lieux des promenades<sup>25</sup> des classes populaires<sup>26</sup>. Leur dimension sonore est un critère local évident d'appréciation des lieux (à ce qu'en disent les acteurs eux-mêmes). Pour la diversité des territoires urbains, il conviendrait de mieux cerner les critères des jugements portés (et l'on rejoint ici la question de la compétence), mais aussi de mieux saisir si et comment, du point de « vue » des producteurs, les productions parviennent à leurs fins.

## Le discours

On arrive donc logiquement à la quatrième maille de cette grille d'analyse : analyser ce que les différentes catégories sociales du Caire disent des ambiances sonores et identifier celles qui offrent la possibilité d'un discours, car toutes ces ambiances ne sont pas des objets discursifs.

Les études sur la perception sonore montrent que ce mécanisme opère le plus souvent de façon quasi inconsciente. Cela se vérifie plus largement dans le domaine sensoriel : les boucles rétroactives entre perception et sensation, très rapides (presque synchrones), sont le plus souvent inconscientes, évitant sans doute une surcharge cognitive. Est-ce le caractère inconscient du mécanisme des perceptions sonores qui explique qu'elles sont faiblement dicibles ? En tout cas, le peu de mots mis à contribution pour parler de cette dimension sonore lui donne son caractère évanescent : une dimension centrale de la vie urbaine, mais dite en peu de mots. Dire davantage que « l'ambiance est bonne » (*al-gaw halū*) est rare et difficile pour les acteurs urbains des espaces publics ;

---

25. « La promenade – l'une des multiples manières de marcher – est une attitude de marche particulière, où le marcheur-promeneur se rend disponible aux sollicitations des qualités spatiales polysensorielles des lieux qu'il traverse. » C. Szántó, 2010, [en ligne]. J'ajouterai, des « qualités sociales » aussi, et que sa promenade est une manière de participer à cette qualification.

26. V. Battesti, 2004.

la difficulté est réelle à verbaliser. « L'ambiance est bonne. Voilà. » Ce rapport des urbains au paysage sonore de leur ville, l'un des objectifs de cette recherche, est largement indicible pour les acteurs eux-mêmes, ce qui n'est pas la moindre des difficultés de cette étude.

L'ambiance, dont sa composante sonore, est pourtant une part objectivée de l'appréciation d'un espace urbain par ses usagers. Dans les espaces publics urbains végétalisés (les jardins publics) ou minéralisés (les quartiers), ce qui importe est « l'âme », *al-rūh*, des lieux. Sa manifestation ? la coprésence dense d'autres humains, émetteurs-récepteurs sonores. L'ambiance est la première qualité invoquée par les citoyens pour expliquer leur déambulation, leur sortie ici et non pas là dans la ville, la réussite d'un mariage populaire ou d'un *mūled* (tout aussi populaire), leur bien-être dans leur quartier de résidence : *al-gaw*. Cette ambiance est un motif récurrent remarquable dans les entretiens menés auprès des classes populaires et moyennes, qui vient justifier leur appréciation des territoires de la ville, d'une « ville composite fractionnée en mille territoires, [...] aujourd'hui traversée de hiérarchies spatiales qui juxtaposent ou imbriquent les diverses composantes de la société urbaine<sup>27</sup> ». Dans cet article, les auteurs tentent de donner la perception de la mégapole par ses habitants. « À cela s'ajoutent d'autres critères de qualifications relatifs à l'opposition *rāqī* [de standing] - *šaʿabī* [populaire] : le bruit des quartiers populaires contre le silence et le calme des quartiers *rāqī*<sup>28</sup>. » On oppose alors *al-sukūt* (le silence) à *al-dawša* (le bruit) et l'appréciation sonore est un élément classificatoire.

Pour n'évoquer que la France, il y est habituel d'user d'un cadre psycho-acoustique ou sanitaire pour parler des productions sonores : elles sont abordées comme bruit et traitées comme un problème de santé. Ce discours est également présent au Caire, où l'on parle aussi

---

27. A. Labib et T. Battain, 1991 [en ligne].

28. *Ibid.*

de pollution sonore (*al-talawuth al-samaʿi*) mais c'est surtout le fait des élites sociales, médiatiques et politiques. En effet, au Caire, le sonore n'est pas toujours traité à l'aune d'une échelle à deux valeurs antagonistes, le plaisir (la musique, par exemple) et le déplaisir (bruits urbains, par exemple). En rester là serait sans doute pécher par ethnocentrisme. Cela dit, le concept de « pollution sonore » a pu servir aussi d'argument politique justifiant le projet du ministre des Affaires religieuses d'unification des appels à la prière (le *azān*), remplaçant les centaines ou milliers de muezzins électroamplifiés par un procédé de radiodiffusion automatique et centralisé d'un appel enregistré par une trentaine de muezzins choisis sur concours. Le débat n'est toujours pas apaisé ni tranché, mais souleva certaines passions, défraya longtemps la chronique, suscitant nombre d'éditoriaux et d'articles dans la presse nationale<sup>29</sup>. À cette occasion, Fahmy Huwaidy, écrivain islamiste indépendant, critique les mesures du ministre et situe les problèmes du *azān* dans une « culture du bruit<sup>30</sup> ». La réponse aux critiques du ministre, Dr Mahmoud Hamdi Zaqqouq, est d'ailleurs assez édifiante, laissant sous-entendre qu'il est admis qu'existe une tolérance différente des habitants de quartiers bourgeois à l'appel matinal à la prière (avant le lever du jour) : « Le but de ce projet est purement organisationnel pour le bien-être des Caireotes et aussi pour que les mosquées apparaissent sous un jour civilisé. [...] La proximité des mosquées entre elles – 45 000 mosquées au Caire – et le décalage entre les appels à la prière causent une interférence avec des décalages [entre mosquées] de dix à quinze minutes cinq fois par jour. » La suite du discours est aussi informative : « Les rumeurs selon lesquelles seraient supprimés les appels à la prière des mosquées qui se trouvent

---

29. Voir l'excellente analyse d'Iman Farag, 2009. Cette polémique sonore a aussi suscité une très belle pièce de théâtre, qu'on peut classer comme expérimentale : *Radio Muezzin*, de Stefan Kaegi (production Rimini Protokoll) avec une composition et création sonores remarquables de Mahmoud Refat (présentée à Paris, à la Grande Halle de la Villette, du 16 au 20 février 2010) [en ligne] [www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_3767.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_3767.html).

30. *Al-Ahrām* du 26 octobre 2004, voir sur le site du journal (en arabe) : [en ligne] [www.ahram.org.eg/Archive/2004/10/26/OPIN1.HTM](http://www.ahram.org.eg/Archive/2004/10/26/OPIN1.HTM)

dans les quartiers chics [du Caire] – et surtout l'appel à la prière de l'aube – ou la rumeur d'une unification de la *khotba* [le prêche] du vendredi sont complètement fausses<sup>31</sup>. »

En effet, les discours tenus sur les environnements sonores de la ville ne sont pas homogènes et se déclinent en fonction de la catégorie sociale des locuteurs (avec d'évidentes volontés de distinction) et en fonction aussi des allocutaires visés par le discours. On ne parle pas de ses ambiances à soi de la même manière que des ambiances des autres : les juxtapositions de micro-cultures urbaines sont autant de mondes sensoriels et perceptifs différents. Pour être un peu simpliste (mais en reprenant la bipolarité locale classique), le silence est paré de vertus dans les discours des classes supérieures (*al-būrgwasiyya*) qui aujourd'hui s'affranchissent des sons urbains par l'isolement résidentiel<sup>32</sup> (quartier, jardins ou villes privées – on dit se délecter du feutré des salons et l'on fuit le brouhaha) – et, au contraire, les classes populaires (*šaʿabiyya*) – toujours associées par les premiers à la foule bruyante (*dawša*) et dense (*zabma*) – disent affectionner la chaleur d'un commerce humain festif, la rassurante « gangue sonore » de l'environnement du quartier dont on se déprend parfois, mais pour ne changer que de quartier et donc d'ambiance<sup>33</sup>. Le silence revendiqué des premiers est jugé par les seconds comme possiblement souhaitable, mais parce qu'il est associé à un confort de vie, qui dépasse largement la question de l'intensité sonore, il est la signature d'un quartier, un immeuble, une villa *rāqī*, de standing. Ce silence est cependant aussi très vite associé par les classes populaires à la solitude, à l'isolement, alors que la première richesse des univers populaires est l'entrelacs des réseaux sociaux, la

---

31. TV Arabia, 26 septembre 2004, agence égyptienne Shark al-Awsat.

32. Sur les dynamiques résidentielles et les « surdifférenciations » urbaines, voir V. Battesti et N. Puig, 2011.

33. On passe ainsi parfois de son quartier de résidence, bruyant d'abord parce que dense, à des lieux de promenades, le jardin public, au fort niveau d'intensité sonore parce que dense également et parce qu'un fort niveau d'intensité sonore est une nécessité esthétique – indissociable de la bonne sortie à l'ambiance réussie. Une destination populaire prisée, surtout les jours de fête, est par exemple le barrage dit de Qanater en aval du Caire et ses promenades : la liaison avec les bateaux (qui font la navette) est elle-même idéale quand à bord la musique est fortement électroamplifiée.

densité du tissu des rencontres quotidiennes nécessaires à la survie de l'économie informelle. Quant à la dite ambiance *zabma* et bruyante, elle n'est célébrée par les premiers que comme une forme de nostalgie du populaire, sans souhaiter aucunement l'éprouver : le *zabma* est populaire, comme l'est pour eux la pauvreté, la saleté et la rustique ignorance (et il n'est pas question pour eux de mettre un pied dans ces quartiers<sup>34</sup>, une peur « sourde » les en éloigne).

## Conclusion

Cette grille d'analyse des ambiances sonores articulée ici sur quatre critères (compétence, forme, production et discours) peut sans difficulté être utilisée au-delà des espaces urbains du Caire. Évidemment, cette grille n'est pas définitive et n'a pas l'ambition de l'être, c'est un outil amendable. L'objectif, encore une fois, était d'affirmer l'inscription des ambiances sonores dans la dimension sociale de l'espace et son analyse. Par ailleurs, l'ambition de ce texte n'était pas d'établir une typologie des ambiances sonores (ou des effets sonores) : à cette fin, il faudrait une analyse « objective » des sonorités, par une « écoute réduite » visant la morphologie des sons, à commencer par les propriétés acoustiques des environnements sonores décrits à l'aide d'unités de mesure : temps (seconde), fréquence (Hz) et intensité (dB), sans compter ce « timbre » qui semble toujours échapper à la réduction analytique<sup>35</sup>. Le géographe urbain Pascal Amphoux (2001), par exemple, a travaillé à l'émergence de « critères qualitatifs » objectifs des paysages sonores. Il conviendrait éventuellement de vérifier

---

34. Voir V. Battesti et N. Puig, 2011.

35. Il m'a été aussi suggéré de travailler de façon clinique sur l'adaptation physiologique aux *stimuli* de hauts niveaux (par exemple, noter le temps nécessaire d'adaptation de personnes soumises à des hauts niveaux de bruit pour que ces *stimuli* ne soient plus perçus et que ces personnes retrouvent leur niveau de bien-être) en utilisant diverses échelles de douleur des services hospitaliers. À mon entendement, cette approche serait bien inutile car la réception des événements sonores est toujours située (temporellement, spatialement, socialement), surtout si l'on s'intéresse au plaisir-déplaisir... inutile, sinon que ces essais cliniques et ces données chiffrées rassuraient le scientifique.

l'accrochage entre les catégories locales de la perception sonore et cette catégorisation savante (le point de vue *etic*) – mais ce serait aussi privilégier le seul domaine du perceptif (la réception du sonore) au dépens sans doute de la dimension « production du sonore ».

En effet, ces travaux sur Le Caire visent plutôt un angle mort (à ma connaissance), l'approche *emic* des productions d'ambiances et des réceptions sensorielles, visent à travailler sur cette « écoute naturelle » où les sons des ambiances sonores sont pris dans leur ensemble comme un « indice » renvoyant à une cause, un évènement, un agent, mais aussi, dans le même temps, comme à un « signe » renvoyant à un message perçu selon un code, un système de référence (on reprend ici des idées de Michel Chion et Pierre Schaeffer pour la musique).

Une ethnographie minutieuse est encore nécessaire. Plus largement, une nouvelle ethnographie est encore à inventer qui saura contribuer plus largement à une anthropologie des perceptions sensorielles. Pour le moins, cette étude invite à une sensibilité accrue à la dimension du sonore, à la fois reçu et produit, et à la pratique d'une « écoute participante ». Le travail ethnographique sur les ambiances n'est pas aisé pour l'anthropologue : outre l'aspect peut-être peu légitime du sujet d'étude auprès des pairs, et les tentations de l'impressionnisme et de l'inventaire, c'est que les ambiances sont des objets éphémères, des « décors produits de l'instant » difficiles à fixer, pris dans le temps et l'espace, pris aussi dans les entrelacs de la société qui les reçoit et les produit.

# Bibliographie

## **AL-AHNAF Mustapha,**

**2011,** « Débats intellectuels et intellectuels en débat », dans **BATTESTI Vincent** et **IRETON François** (dir.), *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 1105-1151.

## **AMPHOUX Pascal,**

**2001,** « Il tempo del paesaggio sonoro, alcuni criteri di analisi [Le temps du paysage sonore, quelques critères d'analyse] », **ROMANO D.** et **SABATINI R.** (dir.), *I Tempi del Paesaggio, Atti del workshop tenuto nel Parco di Villa Demidoff, Pratolino, il 22 settembre 2000*, Firenze, Centro di Documentazione Internazionale sui Parchi Provincia di Firenze, p. 9-15 [en ligne] [doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc\\_num.php?explnum\\_id=221](http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=221)

## **AUGOYARD Jean-François**

### **et TORGUE Henri (dir.),**

**1998,** *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Éditions Parenthèses.

## **BATTESTI Vincent,**

**2004,** « Des espaces publics au Caire : les jardins publics », *Espaces publics et espaces marchands. Actes de l'atelier tenu au Centre Île-de-France de l'IRD, UR 013 « Mobilités et recompositions urbaines »*, Bondy, 2004, IRD, [en ligne] [hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00004009/](http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00004009/)

## **2006,** « The Giza Zoo :

Re-Appropriating Public Spaces, Re-Imagining Urban Beauty », dans **SINGERMAN Diane** et **AMAR Paul** (dir.), *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East*, Le Caire, The American University in Cairo Press, p. 489-511 [en ligne] [hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00106861/](http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00106861/)

**2009,** « Ambiances sonores du Caire : proposer une anthropologie des environnements sonores », *Les Cahiers du GERHICO*, 13, p. 35-49 [en ligne] [hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00341934/](http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00341934/)

## **avec PUIG Nicolas,**

**2011,** « Comment peut-on être urbain ? Villes et vies urbaines en Égypte », dans **BATTESTI Vincent** et **IRETON François** (dir.), *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 145-182.

## **BREGMAN Albert S.**

**1990,** *Auditory scene analysis. The perceptual organization of sound*, Cambridge, Mas., MIT Press.

## **CHION Michel,**

**1983,** *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet - Chastel.

## **CORBIN Alain,**

**1994,** *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel.

## **DESCARTES René,**

**1637,** *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique, les météores et la géométrie qui sont des essais de cette méthode*, Leyde, Imprimerie de Jan Maire [en ligne] [catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30328384x](http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30328384x).

**DEPAULE Jean-Charles,**

1991, « Des espaces qualifiés : présentation », *Égypte-Monde arabe*, 5, p. 7-12 [en ligne] [ema.revues.org/index896.html](http://ema.revues.org/index896.html)

**FARAG Iman,**

2009, « Querelle de minarets en Égypte, Le débat public sur l'appel à la prière », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 125, p. 47-66 [en ligne] [remmm.revues.org/index6170.html](http://remmm.revues.org/index6170.html)

**HIRSCHKIND Charles,**

2006, *The Ethical Soundscape : Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*, New York, Columbia University Press.

**FELD Steven,**

1984, « Sound Structure as Social Structure », *Ethnomusicology*, 28-3, p. 383-409.

**HOPKINS Nicholas S.,**

2011, « Les crises environnementales : pollution, conservation et "mitigation" », dans BATESTI Vincent et IRETON François (dir.), *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 183-203.

avec MEHANNA Sohair R.

et EL-HAGGAR Salah,

2001, *People and Pollution, Cultural Constructions and Social Action in Egypt*, Le Caire-New York, American University in Cairo Press.

**KLAUS Enrique,**

2011, « La presse à l'épreuve des weblogs », dans BATESTI Vincent et IRETON François (dir.), *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 953-970.

**LAHIB Albert et BATTAIN Tiziana,**

1991, « Le Caire-mégapole perçue par ses habitants » *Égypte/Monde arabe*, première série (5), p. 19-41 [en ligne] [ema.revues.org/899](http://ema.revues.org/899)

**LE BRETON David,**

2006, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié.

**SCHAFER MURRAY Raymond,**

1977, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Vt., Destiny Books.

**PUIG Nicolas,**

2006, « Variétés urbaines, Perceptions des lieux et positionnements culturels dans la société cairote », dans ARNAUD Jean-Luc (dir.), *Les manifestations de l'urbain dans le monde arabe*, Tunis-Paris, IRMC-Maison neuve et Larose-Connaissance du Maghreb, p. 195-220.

2010, *Farab, Musiciens de noces et scènes urbaines au Caire*, Paris, Actes Sud-Sindbad.

2011 « Musiques et usages sociaux de la culture », dans BATESTI Vincent et IRETON François (dir.), *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud, p. 1035-1063.

**SCHAEFFER Pierre,**

1966, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil.

**SZÁNTÓ Catherine,**

2010, « La promenade, dialogue sensorimoteur entre l'homme et l'espace », Édito, 37, *Ambiances.net* [en ligne] [ambiances.net/editorials-of-the-network.html#edito37](http://ambiances.net/editorials-of-the-network.html#edito37)