



HAL
open science

Composer le son des villes

Henry Torgue

► **To cite this version:**

Henry Torgue. Composer le son des villes. Wildproject : revue d'écologie culturelle, 2009, 4, pp.1-10.
hal-00995579

HAL Id: hal-00995579

<https://hal.science/hal-00995579>

Submitted on 16 Apr 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

COMPOSER LE SON DES VILLES

Par Henry Torgue, sociologue, musicien, docteur en études urbaines, chercheur au CRESSON

In *Wildproject : revue d'écologie culturelle*, 2009, pp. 1-10

Sociologue, diplômé de Sciences Politiques et docteur en Etudes Urbaines, Henry Torgue a longtemps mené de front une pratique de compositeur, de pianiste concertiste et une activité de recherche. De nombreuses musiques pour la danse, le théâtre et le cinéma forment la base de ses enregistrements (15 CD parus chez Spalax-Music et aux éditions Hopi Mesa).

Chercheur au CRESSON / Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, directeur de l'UMR-CNRS Ambiances architecturales et urbaines depuis 2006, membre du comité de rédaction de la revue Local.contemporain, il travaille sur la culture sonore au quotidien et sur l'imaginaire des espaces urbains contemporains. Il prépare actuellement une synthèse de ses travaux : La composition de l'espace imaginaire. Paroles habitantes, création artistique, ambiances urbaines.

Circuler à l'oreille (Paris, XIXe siècle)

Voici quelques extraits d'ordonnances de la préfecture de police de Paris¹ promulguées au cours du XIXe siècle :

"Les chevaux des cabriolets sous remise [c'est-à-dire les voitures de location] porteront des grelots au cou dont le bruit puisse prévenir les passants." (1829).

Quelques années plus tard : *"Les conducteurs de tramways doivent signaler leur approche au moyen d'une trompe, d'une corne ou de tout autre instrument du même genre, à l'exclusion absolue du sifflet à vapeur, afin que les piétons, ainsi que les charretiers ou conducteurs de voitures, puissent se déranger en temps utile. Ils donneront*

¹ Textes rassemblés par Sabine Barles, professeur d'histoire de l'urbanisme (Laboratoire Théorie des Mutations Urbaines - UMR CNRS 7136 à l'Institut Français d'Urbanisme - Université de Paris 8)

spécialement ce signal au croisement de toutes les voies importantes et des itinéraires d'omnibus." (1882). Les tramways n'ont pas le droit d'utiliser le sifflet à vapeur parce c'est le signal réservé aux trains. A cette époque, chaque véhicule possède son identifiant sonore propre et est appelé à en user et, sans doute pour nos oreilles, à en abuser.

Le vélo fait bientôt son apparition. Nouvelle ordonnance : *"Les vélocipèdes circulant pendant le jour sur la voie publique devront être pourvus de grelots suffisamment sonores pour annoncer d'assez loin leur approche"* (1874), ou encore *"d'un appareil sonore avertisseur dont le son puisse être entendu à 50 mètres."* (1896).

Lorsque les roues des véhicules deviennent caoutchoutées : *"en raison de la marche silencieuse de ces voitures, les piétons ne sont pas avertis de leur approche et il peut en résulter des dangers pour la sécurité publique"*. Les voitures seront donc équipées de grelots ou clochettes qui *"ne porteront aucun dispositif d'arrêt [...] et suffisamment sonores pour prévenir le public de l'approche du véhicule."* (1896).

Enfin, l'automobile apparaît au début du XXe siècle : *"L'usage de la trompe est obligatoire à l'abord des maisons isolées [...] en approchant d'hommes ou d'animaux, on doit les prévenir par des appels de trompe, jusqu'à ce que leur attention ait été manifestement éveillée, et ralentir sensiblement si la route est étroite."* (1905).

Le XIXe siècle qui considérait la sécurité des personnes comme prioritaire - bien plus que le XXe siècle soumis au fatalisme des accidents - avait donc établi un code de circulation qui réglait par le sonore la cohabitation des différents véhicules dans une même voie. Que nous apprend cette description ?

- Tout d'abord que l'acceptation des situations sonores est éminemment culturelle. Une société peut privilégier un sens comme principe organisateur de tout un champ de fonctionnement. Aujourd'hui, il nous est impossible d'imaginer que la circulation puisse être réglée par le sonore, que tous les véhicules en présence émettent des sons différents selon leur nature ; nous jugerions cette situation parfaitement cacophonique ! Et c'est aussi ce dont on s'est aperçu au XIXe siècle. Prenons l'exemple des vélos : silencieux et rapides pour l'époque, ils étaient considérés comme un véritable danger et avaient tout simplement été interdits ! En leur ajoutant un grelot permanent, le danger s'estompait mais le volume sonore allait vite atteindre l'insupportable. Le statut et la fonction accordés à un sens par une

société est donc une résultante culturelle et non une donnée immuable.

- Deuxième leçon de notre exemple : le sonore est souvent considéré comme secondaire voire résiduel. A Paris au XIXe siècle, il passe derrière le fonctionnel ; car la pratique sonore n'est pas un choix d'écoute de l'ordre du confort mais seulement le recours à un moyen pour éviter les accidents et réguler le trafic. Très habituellement, les contraintes visuelles, l'harmonie de l'édifice ou de l'ensemble architectural, l'usage réglementé, le rôle économique passent avant la dimension sonore. Que les lieux aient ou non une bonne acoustique, que les activités économiques soient bruyantes, relève de conséquences sans doute malheureuses mais non (ou mal) prises en compte par les processus de décision. Pourtant, l'architecture s'entend autant qu'elle se voit.

Un des objectifs de la Semaine du Son est bien de faire prendre conscience des hiérarchies établies par chaque contexte culturel que l'on subit passivement : **faire sortir le son de son ghetto**, non pas pour lui donner une position dominante, mais pour que l'on respecte sa véritable place et les enjeux dont il est l'expression.

Carte d'identité sonore de la ville

Pour aborder l'identité sonore des villes, je voudrais commencer par mettre en évidence certaines particularités des phénomènes sonores pour mieux comprendre les enjeux sociaux dont ils sont à la fois l'illustration et peut-être aussi le terrain privilégié de développement et de régulation.

L'identité sonore urbaine entremêle en permanence trois composantes :

- Des sources sonores, plus ou moins faciles à identifier et à mesurer, d'importance et de qualité extrêmement diverses (privées, publiques, banales, artistiques, environnementales, économiques...)
- Des espaces de diffusion, lieux de la propagation du sonore, qui agencent espaces construits et éléments naturels. Tout événement sonore, musical ou non, est inséparable des conditions de propagation du signal.

- Des perceptions ouvrant sur le domaine des significations, des représentations et des pratiques sociales. Il n'y a pas d'écoute universelle : chaque individu, chaque groupe, chaque culture entend à sa manière. La perception n'est donc pas une donnée identique d'un être à un autre mais un phénomène complexe qui mêle des éléments physiologiques et des éléments d'interprétation qui évoluent selon les habitudes et les âges. De plus, chaque auditeur est aussi un acteur sonore parce que nous sommes tous des "faiseurs de bruit" directement ou indirectement.

En résumé, **le système du sonore mixe matière sonore, morphologie spatiale (urbaine, rurale, paysagère, "naturelle"...) et communication humaine**. Oublier l'une de ces composantes dans l'approche d'une situation garantit une explication boiteuse : soit on achoppe sur une réduction technique, une série de chiffres incapables de restituer les caractères d'interprétation, soit on ouvre un descriptif trop subjectif, dont les nuances seront déconnectées des dimensions physiques, soit l'observation ne sera plus située dans son espace qui n'est pas un réceptacle anecdotique mais un des modes de construction de la situation sonore. Ces trois séries de facteurs, physiques, spatiaux et humains, sont en étroite interaction les unes avec les autres.

Morphologie du paysage sonore

On peut regrouper méthodologiquement en trois catégories principales l'ensemble des configurations sonores :

- 1. Les **fonds**, ou nappes, comprennent les états sonores stables, peu sujets aux modifications rapides et caractérisant des espaces traversant ou de grande dimension. Aujourd'hui, les sources sonores liées aux transports, notamment routiers mais aussi aériens et parfois ferroviaires, en constituent la principale matière, rôle tenu auparavant par les activités industrielles. Plus généralement le drone urbain, assis sur des fréquences graves, compose la rumeur sourde ou intense de la ville au quotidien et s'installe dans la durée. A noter dans les espaces intérieurs la multiplication des fonds de proximité, liés aux ventilations et circulations d'air (refroidissement des appareils et climatisation).

- 2. Les **séquences localisées** caractérisent des paysages sonores composites, étagés sur de multiples plans, qui se développent dans une aire spécifique. Liées à des activités (marchés, cours d'écoles) ou à des types d'occupation de l'espace (foules, commerces, spectacles), ces séquences jouent souvent un double rôle de marqueur spatial et de marqueur temporel (rythme des jours et des saisons, présence des sons de la nature, vent, oiseaux...). Il s'agit souvent de scènes sociales, bien caractérisées au plan sonore, c'est à dire fortement identifiables par l'écoute. Le mot "séquence" souligne qu'il s'agit de moments limités dans le temps, généralement à durée déterminée.

- 3. Les **signaux-événements** regroupent les sources sonores ponctuelles. Deux catégories se distinguent : les sons dont l'émission par elle-même est brève : une cloche, un avertisseur, un crissement de frein, une voix qui appelle, un téléphone qui sonne, un cri, un choc et par définition tous les sons émergents qui attirent l'attention active de l'auditeur. La seconde catégorie concerne les perceptions momentanées d'un son durable ; par exemple une fontaine sera un "fond" pour le résident voisin et un "signal" pour le promeneur qui la contourne en visitant la ville). Certains signaux-événements peuvent devenir des emblèmes de l'identité sonore du lieu. Que serait Londres sans *Big Ben* ? Les villes aspirent à ces marqueurs, traditionnels ou non : le registre des cloches et carillons, les sirènes de police, l'avertisseur des bus et des tramways, l'ouverture de certaines portes automatiques (métro, espaces publics couverts), les grelots des chevaux, etc. ; auxquels s'ajoutent toutes les manifestations liées à la voix humaine et aux langues.

Le paysage sonore se compose, se transforme, se stratifie et se disperse dans le mixage permanent de ces trois types de formes sonores. À la croisée de leurs agencements se joue l'identité sonore du territoire urbain, fruit de multiples acteurs et objet de multiples appréciations.

L'expérience commune le montre : **définir la source ne suffit pas pour qualifier un son.** Quoi de commun entre l'écoute du même moteur à essence par un pilote en pleine accélération, par un mécanicien guettant le "p'tit bruit" ou par un passant surpris ? Il est nécessaire de toujours revenir à l'interaction entre la nature physique du sonore, l'espace qui le propage et les perceptions dont il est l'objet.

C'est pour cette raison que la notion de bruit, assez pratique et largement partagée, s'avère extrêmement dangereuse lorsqu'elle

devient normative parce que le bruit n'est pas une valeur objectivable. Il ne désigne qu'une manière de qualifier un son de la part d'un ou plusieurs individus et non une vérité mesurable et absolue. Certes la physiologie nous indique ce que l'oreille ne peut supporter sans dommage et la loi édicte règles et normes. Le volume d'un trafic intense permanent est effectivement une nuisance insupportable ; pourtant, parfois au péril de leur santé, des adeptes choisissent de s'abandonner à l'intensité limite, au massage par les fréquences et à la défonce aux décibels ; depuis cinquante ans, faisant écho au machinisme industriel et urbain, le monde du rock a vulgarisé ses standards phoniques à travers toute la sphère culturelle planétaire.

Corps, émotion, altérité, différenciation, temporalité : les enjeux du sonore

Dans l'expérience ordinaire, celle de la vie courante, le sonore est un révélateur particulièrement pertinent d'au moins trois dimensions de notre "être au monde" : la corporéité, l'émotion et l'altérité. A ces trois notions, s'ajoutent deux enjeux plus territoriaux : la différenciation et la temporalité. Sans les développer en détail, essayons de lister clairement ces cinq enjeux fondamentaux.

La place du corps dans la ville

Beaucoup plus que la vue, qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est le sens par lequel est ressentie l'immersion corporelle dans le milieu ambiant. Le sonore nous submerge, nous stresse ou nous apaise, réactivant toujours la conscience de notre échelle corporelle. C'est le corps producteur et récepteur de sons qui nous situe comme membres à part entière de l'environnement urbain : maîtres d'une situation par le contrôle acoustique ou, au contraire, exaspérés par des flux sonores subis. La sensation physique de la proximité environnementale et de certaines de ses qualités passe par les relations sons-corps. D'une part, parce que nos oreilles n'ont pas de paupières pour interrompre l'écoute ; et, d'autre part, parce que **le son, de nature ubiquitaire, se diffuse comme un enveloppement même si nous en localisons les sources.**

Le son est une signature des qualités de l'espace environnemental, notamment par rapport au respect de notre intégrité physiologique.

Nos réflexes archaïques de survie qui utilisaient l'ouïe comme avertisseur principal du danger se sont dénaturés dans un environnement de moins en moins attentif à l'échelle corporelle et écartelant le sonore entre le sublime géré par la musique et le bruit comme nuisance à éradiquer.

Accorder au sonore une attention de premier plan est donc bien une manière de **poser comme enjeu le respect du corps individuel et collectif dans l'espace construit**, et cela aux différents âges de la vie.

Le champ privilégié des émotions

L'ouïe est sans doute aussi le sens qui donne accès à la part la plus intime et la plus profonde de notre être. Le neurologue Oliver Sacks qui travaille aux Etats-Unis, a fait beaucoup d'expériences avec des personnes très touchées neurologiquement (maladie d'Alzheimer) pour lesquelles la musique demeure le seul point de contact avec leur mémoire, la dernière brèche dans le dysfonctionnement généralisé de leur cerveau. Référé à l'ensemble des êtres vivants, Oliver Sacks parle de l'homme comme de "l'espèce musicale"², celle dont la structuration du cerveau place la musique comme l'une de ses dimensions organisationnelles majeures.

Plus généralement, c'est-à-dire en situation non pathologique, le sonore est aussi un facteur de captation et d'expression des émotions à la fois au plan individuel et au plan collectif. Cette fonction est loin d'être neutre dans l'espace urbain : imaginez un stade muet ! Le sonore a une faculté d'agglomération, de condensation des éléments individuels et d'amplification du collectif. Il unifie les voix, les clameurs, les applaudissements, jusqu'à révéler le groupe à ses membres eux-mêmes pour en confirmer l'existence. Dès 1933, Hitler disait : **"Nous n'aurions pas conquis l'Allemagne sans le haut-parleur."** Il avait parfaitement conscience de la dimension sonore du processus d'adhésion et de son efficacité sur un groupe humain.

La dimension émotionnelle de l'acoustique s'observe non seulement en des lieux et circonstances remarquables ou événementielles (concerts, meetings, manifestations sportives) mais également dans les pratiques familières des espaces quotidiens. Certes, les formes

² *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous* (Editions du Seuil, 2009).

d'expressivité différent et les modalités se nuancent mais il n'y a pas de rupture entre les sons, les bruits et les œuvres musicales, qui sont simplement des degrés de progression et d'organisation du sonore. Tous les phénomènes sonores impliquent fortement l'affectivité et provoquent des émotions qui débordent parfois totalement le contrôle rationnel.

Mode privilégié d'expression des affects individuels et collectifs, le champ sonore est un enjeu capital de manifestation, régulation, confrontation et dépassement des contradictions et conflits sociaux.

Le sonore comme révélateur de l'altérité

C'est souvent par le sonore qu'autrui frappe à notre conscience ; et cela, de deux manières : la première s'exprime par la pensée que le sonore est "autre". En dehors du domaine musical, c'est souvent par la gêne que s'introduit la conscience de l'environnement sonore (voisinage, circulation, activités intempestives...). Le "bruit" ressenti provient alors du champ externe à sa sphère propre. Il envahit, il agresse, il incarne ce qui bouscule une identité. Il est "autre" en ce qu'il ne m'appartient pas, en ce qu'il n'a pas de lien avec mes propres actes, en ce qu'il révèle le monde extérieur comme une menace. Il est souvent jugé autre également par sa nature phonique : le message sonore entendu n'est pas écouté mais exclu de la perception a priori.

La seconde formulation entendue pour caractériser l'altérité révélée par le sonore est : "**le bruit, c'est les autres**", témoignant bien de la séparation étanche que l'on opère entre la légitimité de nos propres activités, y compris sonores, et le sans-gêne des autres qui nous imposent leurs bruits divers. Le sonore focalise souvent l'enjeu de la cohabitation entre différentes personnes. Il témoigne des difficultés du vivre ensemble et des tentatives pour harmoniser dans un même espace différents modes de vie, des personnes développant des activités diversifiées, des horaires distincts... A sa façon, le sonore pose la question de la vie collective autant qu'il rappelle les dimensions corporelle et affective. Point crucial de l'expression des problèmes, il peut aussi devenir le terrain de mise en perspective des solutions : s'entendre, c'est à la fois s'écouter et se mettre d'accord. Car l'altérité sonore est aussi source de confort, témoignant de la vie ambiante, de la présence d'un entourage affectueux ou bienveillant, gage de sécurité du voisinage.

Dans une enquête³ réalisée auprès des jeunes auxquels on demandait : « Qu'est-ce qui vous gêne pour dormir ? », les éléments sonores arrivent en tête pour décrire leurs facteurs de gêne : les bruits de circulation représentent 11% des réponses. Mais le premier son qui gêne les enfants ayant répondu est celui de la télévision (16%) ; pas le téléviseur des voisins, celui de leur propre maison ! L'altérité (positive et négative) intervient dès le territoire familial. La vie commune se joue à des échelles multiples et met en cause les conditions techniques (dont l'isolation est l'un des aspects), l'organisation spatiale et l'acceptabilité des contraintes.

Uniformité et diversité

A l'échelle de la planète, le cadre sonore suit une tendance à l'uniformisation des territoires et de leurs qualités acoustiques, dont la circulation est le principal vecteur. De plus en plus, un "**urbain sonore générique**" devient la toile de fond permanente, unissant bruit de fond des villes et rumeur des autoroutes, de la Suède jusqu'à l'Espagne. Ce n'est qu'en présence de types de motorisation plus diversifiés, d'un usage explicite des avertisseurs ou de revêtements non homogénéisés que les lieux se distinguent au plan sonore ; et encore, ces clivages ne séparent que de très grandes catégories (pays occidentaux/pays du Sud).

D'un autre côté, se manifeste le **désir d'une diversification des lieux**. Partout une recherche d'identité met en valeur les particularités locales pour se différencier et se singulariser. Le domaine sonore est très largement en retard sur le visuel dans ces processus de valorisation. Parfois même, des paysages à l'acoustique exceptionnelle sont pollués par ignorance ou négligence. Mais les temps changent : la sensibilité au sonore croît ainsi que la culture de l'écoute. Il ne s'agit pas ici d'audiophilie élitaires mais du fait que depuis plusieurs générations, les modes de vie ont intégré de multiples interfaces permettant d'agir sur la bande-son de la vie quotidienne (machines sonores domestiques ou publiques, accès aux musiques du monde dans sa géographie et dans son histoire, dispositifs d'aménagement spatiaux...).

Ainsi **le sonore devient-il l'enjeu d'une territorialisation identitaire**, à l'échelle de l'individu voulant marquer son espace propre jusqu'à

³ Enquête signalée par Bruno Vincent, qui dirige *Acoucity*, un observatoire du sonore à l'échelle de l'agglomération lyonnaise.

l'échelle des grandes unités urbaines qui doivent concilier les emblèmes patrimoniaux, la gestion des bruits au quotidien et des propositions artistiques pour créer un nouveau décor sonore. Entre indifférenciation et affirmation de soi, l'enjeu territorial passe aussi par l'écoute.

La gestion du temps

Le son c'est du temps et la gestion du territoire temporel est à inventer. Le sonore n'est pas plaqué sur le visuel comme un habillage acoustique sur un cadre qui lui donnerait forme. Il offre **une autre manière d'appréhender le monde, par la dimension temporelle dont il est le principal moteur**. Aborder l'espace en séquences est une manière de l'ouvrir à des usages multiples, le moduler dans une chronologie, une façon de concilier des appropriations étagées des mêmes lieux. A chacun son temps sonore ; pas tout le temps.

Plan phonique et design sonore

On le comprend, si le sonore doit être introduit comme préoccupation dès la phase de conception des espaces, il développe toutes ses potentialités dans leur gestion pratique.

De la même façon que les éclairagistes conçoivent aujourd'hui des plans lumière pour les villes, l'avenir verra sans doute se développer le métier de **designer sonore urbain**, sinon une seule personne plutôt une équipe puisqu'il faudra harmoniser plusieurs disciplines.

Les villes se doteront d'un "**plan phonique**", qui évitera aussi bien de régler tout le monde sur la Voix de son Maître que de tomber dans une cacophonie générale. Son rôle sera moins d'ajouter du son au son que de mettre en valeur, c'est à dire en usage de confort et de fonctionnalité, les qualités acoustiques et phoniques qui marquent l'identité du lieu.

Tenir compte du sonore même lorsqu'on agit sur d'autres problèmes, pour ne pas s'en préoccuper quand il est trop tard ; l'intégrer dans les autres problématiques puisqu'il offre des modalités à la fois pratiques et éthiques de réfléchir et d'organiser la vie en commun. Ainsi, pour définir l'identité des villes, c'est sans doute en se mettant à l'écoute qu'on parvient le mieux à concevoir les qualités d'un espace partagé.

Henry Torgue

Article de Henry Torgue rédigé suite à la communication « LE SONORE, ENJEUX ET TERRITOIRES » faite à la LA SEMAINE DU SON 2009 sur L'IDENTITÉ SONORE URBAINE (session du 16 janvier 2009) à la CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE – PARIS

Principaux ouvrages de Henry Torgue

L'espace et son double (coll. P. Sansot) 1979, *Villes imaginaires* (coll. A.Pessin) 1980, aux Editions du Champ Urbain.

La Pop-music et les musiques rock. Que Sais-Je ? PUF, 1975, refondu en 1997.

A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores (coll. J-F Augoyard + équipe CRESSON), Editions Parenthèses, 1995 ; *Sonic experience, a guide to everyday sounds*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006.

<http://www.cresson.archi.fr/>

<http://www.hopimesa.com/>

<http://www.local-contemporain.net>