



**HAL**  
open science

## L' identité sonore des villes européennes

Pascal Amphoux

► **To cite this version:**

Pascal Amphoux. L' identité sonore des villes européennes. [Rapport de recherche] 26, CRESSON; IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit). 1993, 2 vol. (46, 38p.). hal-01366674

**HAL Id: hal-01366674**

**<https://hal.science/hal-01366674>**

Submitted on 7 Jun 2018

**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.

# L'IDENTITÉ SONORE DES VILLES EUROPÉENNES

## Guide méthodologique

à l'usage des gestionnaires de la ville,  
des techniciens du son  
et des chercheurs en sciences sociales

Novembre 1993

Tome 1 - Techniques d'enquêtes

PASCAL AMPHOUX



**PASCAL AMPHOUX**

# **L'IDENTITÉ SONORE DES VILLES EUROPÉENNES**

## **Guide méthodologique**

à l'usage des gestionnaires de la ville,  
des techniciens du son  
et des chercheurs en sciences sociales

### **Tome 1 - Techniques d'enquêtes**

**CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPACE SONORE ET L'ENVIRONNEMENT URBAIN**  
URA CNRS 1268, Ecole d'Architecture de Grenoble  
10, Galerie des Baladins F - 38 100 - GRENOBLE  
Tél. : (33) 76 33 00 08 Fax : (33) 76 69 83 38  
FRANCE

Novembre 1993

**INSTITUT DE RECHERCHE SUR L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT**  
Département d'Architecture, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne  
14, av. de l'Eglise Anglaise CH - 1006 - LAUSANNE  
Tél. : (41) 21 693 32 97 Fax : (41) 21 693 38 40  
SUISSE

Rapport no 117

Le CRESSON en France, l'IREC en Suisse, sont promoteurs de travaux interdisciplinaires sur l'Environnement Sonore. La méthode ici proposée peut faire l'objet de consultations scientifiques ou de séminaires de formation complémentaires.

*Cette étude a bénéficié d'une subvention de la Direction de la Recherche et des Affaires Economiques et Internationales du Ministère de l'Environnement à Paris (Subvention DRAEI 92139, notifiée le 15 octobre 1992 pour l'AGRA - Association Grenobloise de Recherche Architecturale, Ecole d'Architecture de Grenoble).*



**Titre.** L'identité sonore est un horizon, par principe inatteignable. Jamais on ne pourra prétendre cerner l'identité de quelqu'un ou de quelque chose. Comment le pourrait-on de l'identité sonore d'une ville ? Il est pourtant possible de l'approcher ...

**Prétexte.** Dix années d'expériences méthodologiques diverses, menées dans des travaux de nature différente au CRESSON, Centre de Recherche sur l'Espace Sonore (URA CNRS 1268) de l'Ecole d'Architecture de Grenoble, ainsi que plus récemment à l'IREC, Institut de Recherche sur l'Environnement Construit de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (Suisse). La constitution d'un réseau européen de recherche sur la qualité sonore des espaces habités (CRESSON). Une recherche exploratoire menée sur trois villes suisses en 1991 (*Aux écoutes de la ville*, rapport IREC, no 94).

**Objet.** Formalisation rigoureuse et synthétique d'une méthode d'analyse, transversale et interdisciplinaire, de la qualité sonore des espaces publics dans les villes européennes.

**Contexte.** Opposition de principes entre deux mondes. D'un côté, les préoccupations pragmatiques des urbanistes conduisent souvent à des attitudes dogmatiques de lutte contre le bruit et à une gestion de l'environnement sonore urbain qui se réduit à agir de manière rectificative sur la source sonore ou sur le cadre bâti. D'un autre côté, les travaux de recherche sur les pratiques et les représentations de l'environnement sonore urbain restent d'ordre théorique et n'offrent habituellement pas d'ouverture au praticien.

**Enjeu.** Montrer un passage possible entre "la recherche" et "la pratique". Guider, mais éviter le piège de la vulgarisation banalisante. De ces deux enjeux découle la forme de l'écriture.

**Ecriture.** Multi-modale. Trois ordres de discours sont en principe systématiquement juxtaposés :

- une explication concrète et précise de *la technique* utilisée avec recommandations pratiques;
- une description des *principes méthodologiques* sur lesquels repose la technique en question;
- des indications sur les enjeux et *référents théoriques* qui y sont associés.

**Lecture.** Libre et associative, au sens où la forme adoptée oblige le lecteur à choisir son itinéraire. Graphiquement, la part belle est donnée à l'explication technique (1ère colonne), tandis que les discours méthodologique (2ème colonne) et théorique (3ème colonne) sont présentés dans un caractère minuscule. La lecture technique est donc privilégiée (on explique comment faire), mais on peut toujours remonter au principe méthodologique qui sous-tend la technique, ainsi qu'aux pré-supposés théoriques ou aux problèmes épistémologiques qu'affrontent ces méthodes. On peut toujours lire dans plusieurs sens. Horizontalement. Verticalement. On peut même lire à l'envers.

**Utilisateur.** Praticien, c'est-à-dire n'importe qui, gestionnaire, élu, chercheur, enseignant ou autre professionnel du son, à condition qu'il soit engagé dans une certaine pratique.

**Utilisation.** Multiple. Schématiquement, on peut distinguer trois types d'usage principaux, qui renvoient respectivement à trois échelles d'intervention :

- celui des élus, urbanistes ou techniciens de la planification - dans le cadre de politiques locales d'aménagement;
- celui des responsables de futurs observatoires de l'environnement sonore - dans le cadre de politiques régionales ou nationales;
- celui des chercheurs - dans le cadre d'analyse comparatives européennes.

**Envoi.** Ceci est un guide méthodologique. Cela signifie qu'il ne donne ni recettes ni résultats. Il offre par contre des moyens et des outils : le premier tome est un recueil de techniques, le second un répertoire de mots et de concepts.

A chacun d'y puiser, en fonction de ses besoins, de ses connaissances et de sa culture de référence.

## La notion d'identité sonore urbaine

1.1. Le bruit est un facteur de dégradation de l'environnement urbain, contre lequel on s'efforce de lutter. Mais on oublie parfois que le son a aussi **des qualités**.

Repérer, nommer, puis protéger, voire renforcer ces qualités, c'est se donner un **moyen inédit de lutter contre le bruit**. C'est passer d'une attitude défensive à une attitude offensive.

2.1. La ville, dans sa diversité, produit **des ambiances sonores différenciées** : le marché, la place publique, le parc, la cloche de l'église, le boulevard animé, le belvédère, le premier tramway du matin, le commerçant du coin, la cour de l'école, ... et bien d'autres encore.

Chacun de ces sons caractérise ou typifie un lieu, un moment ou une activité qui, dans la mesure où ils sont propres à la ville considérée, lui confèrent **une certaine identité**.

1.2. Face aux nuisances sonores, deux attitudes sont possibles. La première, qui est celle des politiques urbaines actuelles, ressemble à celle du médecin. Elle consiste à "*diagnostiquer le mal*" afin de promouvoir a posteriori les moyens curatifs d'amélioration ou de compensation de la situation observée, afin de ramener des situations jugées pathologiques à un niveau acceptable. La seconde, qui est celle que nous développons dans ce manuel, consiste à l'inverse à "*diagnostiquer le bien*" et à s'interroger sur les situations de bien-être en milieu urbain, afin de **promouvoir des conditions favorables à l'émergence d'une réelle qualité sonore urbaine**.

2.2. Dans leur diversité, l'appréhension des phénomènes sonores mêle inextricablement la donnée acoustique, l'action sonore et la perception phonique. Le repérage de qualités spécifiques doit donc **intégrer les représentations de disciplines diverses**.

1.3. Entre les études à dominante technique, qui considèrent le bruit comme une nuisance contre laquelle il faut se protéger (approches acoustiques ou psycho-acoustiques) et les travaux à dominante esthétique qui y voient les éléments d'un "paysage sonore" à préserver ou à mettre en valeur (approches musicologique ou ethnomusicologique), s'ouvre aujourd'hui une troisième voie qui vise plus fondamentalement une **anthropologie du sonore**.

2.3. Ne se fondant ni sur l'a priori de la nuisance, ni sur celui de l'esthétique, l'approche anthropologique de l'environnement sonore urbain repose sur des *méthodes transversales et interdisciplinaires* complexes. Mais complexité ne signifie pas complication. Le présent manuel voudrait en être la preuve. Il formalise une **méthode d'approche de l'identité sonore d'une ville**.

3.1. **L'espace public sonne.** Qu'il soit désert ou animé, secret ou exposé, il donne à entendre des sons épars ou mélangés, continus ou discontinus, proches ou lointains, qui déterminent des *climats sonores spécifiques*.

Mais inversement, le son "publicise" l'espace - il contribue à en définir la plus ou moins forte "publicité". La multiplicité et la mobilité relative des sources sonores, la présence d'un bruit de fond, l'impact symbolique de certaines émissions, les bruits de pas et de voix constituent ainsi autant de *facteurs sonores de "publicité"*.

4.1. **L'identité sonore** peut être définie comme l'ensemble des caractéristiques sonores communes à un lieu, un quartier ou une ville. Concrètement, c'est l'ensemble des sons qui font que la ville donne le sentiment de rester *identique* à elle-même - réellement ou imaginativement. C'est du même coup l'ensemble des sons qui permettent de la reconnaître - c'est-à-dire, à la lettre, de *l'identifier* - et par conséquent de la différencier d'une autre ville. C'est encore l'ensemble des sons, ordinaires et incarnés dans la vie quotidienne, auxquels l'habitant *s'identifie*.

5.1. **Question pratique :** comment repérer les espaces publics qui sonnent bien dans une ville - comment repérer ceux qui lui confèrent une identité sonore ? Ou encore : comment *sélectionner un nombre limité de situations sonores exemplaires* qui puissent être considérées comme représentatives de l'identité sonore de la ville ?

3.2. Il s'agit ici de **lutter contre le primat de l'interprétation visualiste** de la notion d'espace public. Tous les auteurs sont d'accord pour situer cette notion entre des *caractéristiques sociales* et des *caractéristiques spatiales*; mais ces caractéristiques sont toujours analysées en termes de visibilité ou d'invisibilité (thématiques de la transparence sociale d'un côté, de la mise en scène et de la présentation de soi de l'autre).

*Or, la dimension sonore est elle aussi révélatrice autant de rapports sociaux que de qualités spatio-temporelles.*

4.2. Chacun garde en mémoire les traces d'une écoute flottante de la ville; et l'on doit faire l'hypothèse qu'il existe une *mémoire collective* de ses espaces sonores, dont chacun, peut-être à son insu, est le dépositaire.

L'identité sonore de la ville dépend d'innombrables appréciations individuelles, le plus souvent enfouies dans une mémoire profonde et inconsciente. Et, qu'on les juge *objectives* ou *subjectives*, ce sont ces appréciations qu'il s'agit de repérer, de collectionner et de recroiser pour reconstruire, peu à peu, **l'intersubjectivité** qui fait l'identité sonore de la ville.

5.2. **Question de méthode :** Comment recueillir ces perceptions, éparées, secrètes mais souvent redondantes ? Comment *recomposer l'intersubjectivité* évoquée plus haut ?

3.3. Du point de vue théorique, l'espace public sonore peut être défini comme :

- un **espace collectif**, caractérisé par une *accessibilité de principe* à tous et par une *limite sonore*, qui ne se superpose pas nécessairement aux limites visuelles de la structure urbaine ou architecturale (d'où le fait de réfléchir autant en termes de situations qu'en termes d'espaces);
- un **lieu de sociabilité**, caractérisé par un *régime d'audibilité* particulier (c-à-d. un certain type de réciprocité sonore, un certain mode d'exposition de soi à l'écoute d'autrui), et par un *milieu sonore* (c-à-d. une ambiance qui garantit une certaine impersonnalité des rapports sociaux, et qui induit la suspension d'interactions strictement stratégiques ou utilitaires).

4.3. Un espace "qui sonne bien" n'est pas nécessairement un espace silencieux, calme ou tranquille, ni à l'autre extrême un lieu très dense ou très animé. C'est plutôt **un espace dont l'ambiance sonore semble adéquate par rapport à l'image que l'on s'en fait**. Définition théorique : l'identité sonore, c'est le rapport de correspondance - faudrait-il dire de résonance ? - qui s'établit, culturellement, entre les caractéristiques sonores du lieu et celles de la ville.

5.3. **Question théorique :** quels critères qualitatifs sont susceptibles de nommer nos rapports ambigus aux phénomènes sonores ? Comment *formaliser des concepts* qui soient opératoires aussi bien du point de l'analyse que de celui de la gestion et de la création urbaine ?



6.1. Le cheminement proposé répond à ces trois questions (pratique, méthodologique et théorique) en distinguant trois étapes de travail dans l'approche monographique et/ou comparative de l'identité sonore d'une ville :

1. **Faire appel à la mémoire** - pour sélectionner des terrains représentatifs.
2. **Faire appel à la perception** - pour faire parler et constituer un matériau d'analyse et d'interprétation.
3. **Faire appel à l'interprétation** - pour formaliser des concepts opératoires en typifiant et en distinguant différents ordres de lecture du matériau.

6.2. Comme on le verra, l'articulation et l'importance relative de ces différentes étapes **peuvent être modulées**, en fonction des conditions matérielles de réalisation de l'étude :

- la première phase est un passage obligé - elle constitue le point de départ de la méthode et permet de récolter rapidement et à peu de frais une information variée;
- la seconde est la plus riche, mais en tant que reprise et développement de la première, elle peut être sautée dans le cadre d'études restreintes;
- la troisième, enfin, constitue le point d'aboutissement de la démarche - par la mise en forme de "cartes d'identité sonore", elle offre un outil de travail, complémentaire d'une carte de bruit, pour l'analyste, le gestionnaire ou le concepteur.

6.3. Le principe d'articulation entre les trois étapes est celui de la **récence**. Chaque étape est l'occasion de ressaisir les résultats de l'étape précédente.

La *mémoire* fournit un premier matériau - sur lequel on fait retour par le biais de la *perception* sonore -, laquelle fournit un second matériau - sur lequel on fait retour par celui de *l'interprétation*. L'objectivité n'est donc pas donnée a priori : elle est construite et s'accroît, à mesure que l'on s'assure de la récence d'un cheminement.

9

## **1. LA SÉLECTION DE TERRAINS EXEMPLAIRES**

*MÉMOIRE SONORE*

Première approche  
Mémoire sonore

## La sélection de terrains exemplaires

La première approche des qualités sonores d'une ville consiste à faire appel à la mémoire de ses usagers.

L'enjeu de ce guide étant de fournir un outil efficace, c'est-à-dire léger et économe, il n'est pas question de pratiquer une enquête qualitative de longue haleine, encore moins de lancer une enquête quantitative auprès d'un échantillon statistiquement représentatif.

Deux techniques, complémentaires et adaptables aux contextes les plus variés, sont ici décrites : les cartes mentales et les enquêtes phono-réputationnelles. L'une et l'autre fournissent des résultats rapides et fiables, sur deux plans différents :

- d'une part, elles permettent de repérer, puis de rationaliser et de *contrôler la sélection de terrains exemplaires*, dont on puisse faire l'hypothèse qu'ils sont représentatifs de l'identité sonore de la ville; c'est alors ce choix qui va servir de support à la deuxième approche;
- d'autre part, elles permettent de recueillir à peu de frais un *premier ensemble de commentaires, à partir desquels il est possible d'extrapoler des critères pertinents*. Dans le cas d'études restreintes, on peut alors passer directement à la troisième approche, pour établir la carte d'identité sonore succincte d'un certain nombre de terrains ou de situations remarquables.

1.1. Les cartes mentales sonores	2 jours (pour une vingtaine de cartes)
1.2. L'enquête phonoréputationnelle	3 jours (pour quatre séances)
1.3. Le choix de terrains représentatifs	2 jours (pour une dizaine de terrains)

La première technique consiste à faire dessiner, à des habitants aussi divers que possible, une carte des ambiances sonores de leur ville. L'accumulation et la comparaison de ces cartes permet très rapidement et à peu de frais de repérer des redondances dans le dessin (certains terrains reviennent systématiquement, quel que soit le dessinateur), comme dans les critères implicites ou explicites qui orientent ces choix.

### ECHANTILLON

Le nombre de cartes à récolter et la nature des personnes à solliciter peut être adapté en fonction des moyens à disposition et des conditions locales.

L'objectif étant à ce niveau d'approcher les représentations de "l'homme ordinaire", le seul critère à privilégier est la **diversité des interlocuteurs**.

Une telle diversité doit être contrôlée au moins de trois points de vue :

- celui des classes d'âge, des catégories sociales et des formations,
- celui de la connaissance et des usages de la ville,
- celui du lieu d'habitation et des quartiers fréquentés.

### PROTOCOLE D'ENTRETIEN

L'entretien repose sur les quatre consignes suivantes.

1. **Faire dessiner une carte sonore de la ville.** Faire au préalable un bref exposé de l'objet de l'exercice et donner quelques indications nécessaires sur la notion de "qualité sonore" (bien préciser notamment que la "qualité sonore" ne se réduit pas au contraire de la "nuisance sonore", mais désigne toutes les caractéristiques, attributs ou propriétés qui permettent de "qualifier" un environnement sonore, de manière positive ou négative). Puis demander l'exécution d'un croquis directement, sans transition, sur format A4, afin de tenter de dégager des représentations très immédiates et "primitives", avec une injonction du type "Qu'est-ce que le Lausanne sonore pour vous ?"

En règle générale, nous situons ce nombre entre 20 et 50. En-dessous de 20, il peut être difficile de faire apparaître des redondances significatives. Au-delà de 50, risquent de se poser des problèmes de traitement de l'information.

A partir du moment où un maximum de diversité est assuré, la plus grande souplesse est possible dans le choix des personnes. Il peut être effectué de manière ciblée dans un réseau d'interconnaissance, ou de manière aléatoire au hasard des rencontres du moment. La technique peut aussi faire l'objet d'exercices pratiques d'enseignement auprès d'écoliers ou d'étudiants.

### PRINCIPE METHODOLOGIQUE

La carte mentale sonore est un **moyen efficace de transgresser la difficulté inhérente à représenter du son**. Elle consiste en fait à mettre le sujet sous la tension d'une injonction paradoxale du type "Dessine-moi ce qu'on ne peut dessiner (du son) !" Selon les principes bien connus de l'Ecole de Palo Alto, le sujet doit alors, pour s'en sortir, changer de logique.

Certes le sujet peut se bloquer, se réfugier vers un manque de compétences graphiques ou autres,

Rappelons que les fondements d'une approche qualitative ne sont pas ceux d'une approche quantitative. En l'occurrence, ce n'est pas tant le nombre de cartes que la diversité des personnes interviewées qui garantit l'objectivité et la fiabilité des résultats.

### SOURCES

La technique des cartes mentales, ici détournée et adaptée au champ sonore, est bien connue en **géographie humaine**. Initiée par les travaux de géographes ou d'urbanistes anglo-saxons comme C. Throwbridge, B. Goodey, T. Lee ou F. Lodd, elle a été plus largement diffusée dans les années 60 par la publication et la traduction du livre de K. Lynch, qui en a codifié l'usage et formalisé les protocoles d'application à travers l'hypothèse de la lisibilité de la ville.



**2. Faire commenter brièvement la carte obtenue.** Il est demandé à l'enquêteur de noter directement sur la carte les éléments déterminants de ce commentaire, avec report éventuel de toutes les indications nécessaires à la compréhension de la carte. Des questions de relance sur la signification sonore des motifs dessinés ou des inscriptions qui les accompagnent sont recommandées.

**3. Demander au sujet de préciser un certain nombre de lieux** possédant à ses oreilles des qualités acoustiques particulières et d'établir un **répertoire des terrains ou itinéraires** présentant à ses yeux de la richesse sonore (éventuellement lui demander de justifier son choix). L'accès aux autres cartes sonores ne lui est pas autorisé.

**4. Le cas échéant confronter la carte sonore du sujet avec le plan de la ville,** afin de préciser la localisation spatiale des sites choisis lorsqu'elle n'est pas claire.

#### RECOMMANDATIONS D'USAGE

Faire preuve d'une grande souplesse d'utilisation du protocole précédent.

L'ordre de passation des questions peut varier en fonction des cas : si un informateur ne se sent pas en mesure de répondre à l'une d'entre elles, on passe à la suivante. Exemple : s'il ne parvient ou ne veut pas jouer le jeu du dessin de la carte mentale, on peut lui demander de représenter son itinéraire habitat-travail, si cela ne donne toujours rien, lui demander d'établir la liste des principales signatures et/ou ambiances particulières de la ville, sinon, lui mettre le plan de la ville devant les yeux, etc.

De même, la durée de l'entretien peut varier et être adaptée suivant les circonstances. Conçue en principe pour être brève et donner lieu à des représentations spontanées, elle peut ne pas excéder 15 minutes (ce qui permet de récolter rapidement et à peu de frais un grand nombre de cartes); mais elle peut dériver, dans certains cas, et s'étaler sur des temps beaucoup plus longs en fournissant un matériau d'informations beaucoup plus riche.

mais le plus souvent l'enquêteur saura le relancer. Ainsi voit-on la personne sollicitée osciller entre l'impératif de la représentation cartographique et le désir d'expression des phénomènes sonores vécus. C'est alors l'écart entre le dessin et le commentaire qui devient révélateur et permet une interprétation.

Si les résultats obtenus ont pu donner lieu à certaines naïvetés dans l'interprétation des auteurs (en particulier une croyance absolue envers la possibilité, voire la nécessité d'une lecture facile de la ville grâce à l'usage d'une grammaire topologique simplifiée - noeuds, limites, repères, ...), la technique apparaît par contre fructueuse pour apporter des **informations inédites rapides sur l'usage et les représentations collectives d'un territoire donné**. D'où le fait d'en reprendre le principe pour aider au choix de terrains pertinents - sans pour autant transposer ou du moins en restant très prudent sur l'hypothèse latente de "lisibilité sonore" de la ville : les critères de lisibilité sonore ne sauraient en effet être assimilés à ceux de lisibilité visuelle.

#### AVANTAGES METHODOLOGIQUES

La technique offre plusieurs avantages :

- une **grande adaptabilité de l'échantillon** en fonction des moyens à disposition;
- une **grande efficacité pour une sélection rapide de terrains** et une première approche de l'imaginaire sonore de la ville;
- une **grande souplesse d'utilisation dans le temps** : l'entretien peut être très bref et mené sur un coin de table en quelques minutes, mais il peut aussi, suivant la disponibilité des gens ou l'intérêt qu'ils y trouvent peu à peu, amener à des commentaires nombreux et durer beaucoup plus longtemps

Cette souplesse en fait un instrument précieux pour des **recherches comparatives**, dans lesquelles la diversité des situations locales peut exiger des adaptations et doit permettre des appropriations différentielles par des enquêteurs multiples.

L'idéal sans doute, serait de travailler avec des échantillons statistiques significatifs et représentatifs de la population urbaine considérée, mais en-deça de ces possibilités lourdes, il faut souligner qu'un faible échantillon en termes statistiques n'empêche pas d'établir des redondances ou des correspondances significatives dans le choix de terrains d'enquête, ce qui en fait donc une **technique de pré-enquête** précieuse;

## 1.2. L'enquête phonoréputationnelle

La seconde technique consiste, au travers de séances de réflexion réunissant des experts, des spécialistes de la ville, ainsi que des personnes ayant des raisons prioritaires d'avoir une sensibilité particulière à l'environnement sonore, à préciser les résultats obtenus préalablement ou parallèlement par la technique des cartes mentales.

### ECHANTILLON

Veiller à trouver un équilibre entre deux grands types d'informateurs :

- ceux qui se situent **du côté de l'usage de la ville**; parmi eux, peuvent par exemple être retenus "la ménagère", "le flâneur", le facteur, le musicien de rue, l'aveugle;
- ceux qui se situent **du côté de la représentation de la ville**; par exemple un "homme de lettres" (chroniqueur, écrivain, journaliste, ...), un historien de la ville ou de l'architecture, un acousticien ou un musicologue, un représentant de l'administration (aménageur, urbaniste, planificateur, gestionnaire du bruit).

Approche qualitative à nouveau. C'est ici le contraste et la **confrontation** entre les deux types d'informateurs qui peut créer une dynamique de groupe intéressante.

### PROTOCOLE D'ENTRETIEN

Les consignes sont les suivantes :

1. **Faire un bref exposé du cadre et des objectifs de la réunion**, avec précisions sur la notion de "qualité sonore"; après cette présentation orale, un premier tour de table consiste pour les personnes invitées à se présenter, à poser d'éventuelles questions préalables sur la problématique proposée et à préciser leur intérêt pour cette recherche.
2. **Mener l'enquête et animer la séance le plus librement possible**, à partir d'une grille ouverte de questions. Trois ordres de questions sont proposées, qui doivent faire l'objet de relances successives, au gré des débats :

### PRINCIPE METHODOLOGIQUE

Dans son principe de fonctionnement, l'enquête phono-réputationnelle s'apparente aux "réunions de groupe", voire aux "enquêtes de créativité" pratiquées dans le marketing pour tester la pertinence ou l'image d'un produit auprès du public. En un sens, il s'agit en effet de **stimuler la libre association entre des interlocuteurs aussi variés que possible**.

Mais au lieu de jouer sur des projections concernant des produits existants ou à venir, on vise à activer une mémoire vécue, actuelle ou passée, de l'environnement sonore de la ville - de

### SOURCES

Le néologisme créé pour nommer cette approche renvoie cette fois moins aux travaux des géographes qu'à un ensemble de techniques en usage chez les sociologues et les politologues, parfois regroupé sous le nom de "**l'analyse réputationnelle**". Initiée par F. Hunter dans les années 50, la méthode réputationnelle a été par la suite reprise et développée dans de nombreuses recherches anglo-saxonnes par des auteurs comme D.C. Miller, R. Pellegrin ou C. Coates.

L'hypothèse, cette fois, n'est plus la lisibilité de la ville, mais la **réputation des lieux et**

- énumérer des **lieux** urbains présentant aux yeux de chacun des qualités sonores particulières;
  - repérer les **signatures**, les emblèmes ou les émissions sonores propres à la ville considérée;
  - réfléchir et proposer des **critères** de qualité acoustique propres à chacun (quels sont les critères sonores qui participent à des situations ou des expériences de bien-être urbain ?).
3. Enfin, **établir et tenir à jour**, à mesure que les enquêtes ou les cartes mentales se réalisent, **une liste de thèmes** pouvant servir de questions de relance, en cas de besoin; le cas échéant, utiliser certaines cartes mentales, à condition qu'elles revêtent un caractère exemplaire, comme embrayeur de communication, c'est-à-dire comme moyen de faire réagir et de susciter la parole.

#### RECOMMANDATIONS D'USAGE

Il convient, pour renforcer l'efficacité de cette technique :

- de **mélanger** les personnes "notables" à autant d'individus "sans qualités", les premières ayant la fâcheuse propension à réduire l'ensemble des significations sonores et des éléments urbains à un ordre unique, celui de leur propre champ disciplinaire (l'acoustique, la fonctionnalité, l'économie, l'histoire, etc).
- de ne pas trop compter sur la spontanéité des intervenants. Il semble en effet préférable de préciser les objectifs à atteindre dans la **lettre de convocation**, et non pas simplement au moment de la séance, afin que chacun puisse s'y présenter riche d'idées;
- de s'en tenir à une durée des séances collectives de **deux ou trois heures**, et pas au-delà; le nombre de cinq ou six personnes par session apparaît en outre favorable à une bonne dynamique des tours de parole.

passée, de l'environnement sonore de la ville - de sorte que la pression et les moyens de pression utilisés par l'animateur pour faire parler les interviewés ne sont pas non plus du même ordre.

**des gens** auxquels on s'adresse pour en parler. Et plutôt que de viser l'homme sans qualité ou l'utilisateur ordinaire pour restituer une mémoire collective sous-jacente, méthode qualitative incomparable mais lourde en temps et en moyens, on va interroger des **élites locales**, arguant du fait que la connaissance explicite qu'elles ont du lieu permettra d'atteindre plus rapidement le but de la recherche. D'où l'idée d'emprunter à la méthode réputationnelle le mode de recrutement des personnes à interviewer : aux élites locales qui, dans ce type d'enquête, servent habituellement d'informateurs privilégiés pour désigner le lieu du pouvoir, nous substituons donc un ensemble de personnes dont on sait ou dont on peut supposer qu'elles entretiennent un rapport privilégié avec la qualité sonore de l'espace urbain - soit parce qu'elles en ont une connaissance particulière, soit parce qu'elles ont une pratique spécifique de la ville.

#### AVANTAGES METHODOLOGIQUES

L'enquête phono-réputationnelle apparaît comme un second moyen de transgresser la difficulté à représenter du son.

Efficacité et souplesse d'utilisation sont sans doute à nouveau les deux avantages pragmatiques que l'on peut trouver à cette technique : **efficacité** puisque la réunion de groupe permet de recueillir beaucoup d'informations à peu de frais et en peu de temps; **souplesse d'utilisation** puisqu'elle peut être facilement modulée par des utilisateurs et des animateurs différents en fonction des conditions locales de prise de contact ou d'entretien. D'où l'intérêt de cette technique et sa complémentarité avec les cartes mentales.

### 1.3. Le connu, le vécu et le sensible ou le choix des terrains

C'est en superposant et en confrontant les informations recueillies sur les lieux ou les ambiances sonores de chaque ville à l'aide des deux techniques précédentes, que le choix et la sélection de terrains exemplaires de l'identité sonore de la ville doivent être fait.

#### TECHNIQUE

Cette représentativité doit être contrôlée, qualitativement et quantitativement. Quatre consignes principales peuvent être données.

- **Etablir la liste des terrains évoqués** en synthétisant les commentaires et les ordonner en fonction de leur taux de redondance.
- **Déterminer les raisons qui orientent les choix** ou les commentaires en distinguant trois types de rapport à l'identité sonore de la ville en fonction du modèle CVS décrit ci-contre.
- **Se fixer une limite quantitative** de terrains ou de situations d'analyse en fonction des moyens et du temps dont on dispose.
- **Les distribuer de manière équitable** en fonction de leur polarité dominante : *le connu, le vécu, le sensible*. Le rapport CVS devient ainsi l'instrument de contrôle d'un choix équilibré de situations exemplaires du point de vue de l'identité sonore de la ville.

#### LE CONNU, LE VÉCU ET LE SENSIBLE OU LE MODELE CVS

La distinction entre le connu, le vécu et le sensible (CVS) ne dépend ni de la nature de l'espace, ni de celle du son, ni de celle de la personne - qui sont infiniment variables.

Elle désigne par contre **trois types de rapport à l'identité sonore de la ville** en distinguant trois logiques, le plus souvent implicites et enchevêtrées, qui orientent les commentaires ou les appréciations : un climat sonore peut être valorisé pour des raisons emblématiques (connu), pour des raisons personnelles (vécu) et/ou pour des raisons perceptives (sensible).

#### LOGIQUES TERNAIRES

La distinction empirique entre le connu, le vécu et le sensible renvoie, sur le plan théorique, à des distinctions homologues qui en fondent la pertinence dans des champs disciplinaires différents : géographie, théories des communications, sémiologie.

Dans le premier domaine, la trilogie connu-vécu-sensible renvoie à une distinction qu'une géographie urbaine élargie pourrait établir entre les notions de **ville**, de **quartier** et d'**urbanité**. Dans le second, elle renvoie aux trois catégories proposées par Lucien Sfez et déjà utilisées par nous-mêmes pour modéliser certains processus de communication liés aux phénomènes sonores : la **représentation**, l'**expression** et la **tautologie**. Dans le troisième enfin, elle renvoie à la distinction peircienne entre trois types de signes : le **symbole**, l'**indice** et l'**icône**.



## EXEMPLE

Si l'on choisit, dans la ville analysée, de retenir une dizaine de terrains d'observation, on sélectionnera :

- 3 ou 4 "**terrains représentatifs**", au sens où ils sont bien connus de tout le monde (évoqués par la plupart des personnes consultées), et à ce titre souvent ressentis comme incontournables parce qu'ayant une très évidente valeur emblématique; ce sont le plus souvent des "hauts-lieux" de la ville; par exemple "la grand' place", "la rue centrale", "la tour de l'horloge";
- 3 ou 4 "**terrains expressifs**", au sens où ils expriment un certain vécu, une façon de vivre sa ville ou son quartier - une rue, une place, un jardin public; le choix de ces terrains, plus secrets et davantage attachés aux pratiques individuelles, est aussi plus arbitraire, puisqu'il varie suivant les gens et les quartiers que ceux-ci fréquentent; mais il est nécessaire dans la mesure où il signifie le même rapport à l'identité sonore de la ville; ce n'est plus tant un lieu particulier, qu'un certain type de lieu qu'il s'agit de déterminer : par exemple la cour, le chemin de traverse, la placette avec sa fontaine;
- 3 ou 4 "**terrains sensibles**" qui, ne représentant symboliquement ni n'exprimant "l'âme" de la ville, donnent pourtant avec prégnance le "sentiment de la ville" (le *Stadtgefühl*); plus que des terrains, ce sont des situations qui paraissent exprimer une "urbanité sonore" en soi, indépendamment ou presque de la ville ou du lieu précis où l'on est à l'écoute : par exemple, le marché, la gare, le café nocturne.

## SYMBOLE, INDICE, ICONE

Aux trois types concrets de rapport à l'identité sonore de la ville (le connu, le vécu et le sensible) renvoient donc trois polarités homologues, qui viennent fonder la cohésion du modèle CVS - trois modes d'identification, de signification et de qualification des espaces sonores urbains entre lesquels oscillent constamment nos observations, nos jugements et nos perceptions :

- le **pôle de la représentation symbolique** renvoie à la dimension du *connu* et s'exerce plutôt à l'échelle de la ville; l'*emblème sonore* y joue le rôle d'un toponyme - il dit à sa manière le nom de la ville;
- le **pôle de l'expression indicielle** renvoie à la dimension du *vécu* et s'exerce plutôt à l'échelle d'un quartier; l'*indice sonore* pourrait y être dit "topotypique" - il montre à sa manière le lieu ou le type de lieu.
- le **pôle de la tautologie icônique** renvoie enfin à la dimension du *sensible* et s'exerce, *hors d'échelle*, au niveau d'une *urbanité*; l'*icône sonore* y est "atopique" - elle apparaît hors les lieux.

## UN MODELE TRIPOLAIRE

Le **symbole sonore** ou l'**emblème sonore** se définit comme un son ou un ensemble de sons *qui, conventionnellement, représente la ville*. On est dans l'ordre de la représentation et du connu. Et la fonction symbolique du son est d'autant plus forte que le code conventionnel est connu d'un plus grand nombre de personnes. Ainsi les ambiances sonores de terrains connus de tous, autochtones ou étrangers, remplissent-ils une fonction symbolique dans la mesure où ils représentent immédiatement à leurs yeux la ville (big ben à Londres). Et celle-ci peut en principe être identifiée, même si l'on n'est jamais allé sur les lieux.

L'**indice sonore** doit être défini comme un signe ou un ensemble de signes sonores *qui révèle, désigne ou exprime un lieu particulier - par "contiguïté"*. L'indice, c'est en effet l'index, c'est-à-dire ce qui montre ou ce qui révèle - mais toujours directement, par contiguïté. On n'est plus dans l'ordre de la représentation mais dans celui de l'expression. On n'est plus dans l'ordre du connu (il n'est plus nécessaire de connaître un code particulier pour en comprendre la signification) mais dans celui d'un vécu qui procède par contiguïté : les indices sonores d'une place ou d'un quartier sont invariants quels que soient les auditeurs, mais ne les reconnaîtront que ceux qui les auront effectivement vécus.

L'**icône sonore** doit être définie comme un ensemble de sons autonome, *qui a sa qualité propre et dont on oublie qu'il renvoie à une réalité concrète*. Elle ne signe plus le nom d'une ville ou la pratique d'un quartier, mais l'essence d'un lieu, auquel elle est totalement identifiée. Ainsi peut-on parler des "icônes sonores de l'urbanité" pour

désigner les climats sonores qui donnent le "sentiment de la ville" de manière intrinsèque, ou qui paraissent signifier un lieu indépendamment de sa situation géographique. Il n'y a plus de référent spatial extérieur à ce type de son, ou du moins ce référent s'efface-t-il devant la prégnance d'une perception immédiate : l'image du saint, pour le croyant, est le saint lui-même; de même, le son ou le climat sonore du lieu est le lieu lui-même.

Rappelons, pour lever toute ambiguïté, que ces trois polarités ne sont en aucun cas exclusives les unes des autres, mais doivent au contraire être considérées comme toujours coprésentes dans le procès de signification de l'espace sonore considéré.

Certains espaces sonores exercent une fonction symbolique évidente - cela ne veut pas dire qu'ils n'expriment rien sur le plan affectif, local ou vécu; d'autres, plus expressifs, se singularisent par leur fonction indicielle et révélatrice d'un lieu précis dans la ville, cela ne veut pas dire qu'ils ne donnent pas le sentiment d'urbanité; etc. Simplement, ces trois polarités peuvent avoir des poids différents suivant les cas et les terrains peuvent alors être repérés et répartis en fonction de la polarité dominante.

## **2. LA CONSTITUTION D'UN CORPUS D'ANALYSE**

*PERCEPTION SONORE*

**Deuxième approche  
Perception sonore**

**La constitution d'un corpus d'analyse**

La première approche faisait appel à la mémoire d'habitants et de spécialistes de disciplines différentes. La seconde approche, ressaisissant la première, fait appel à la perception sonore.

On ne fait plus parler les gens de leur connaissance, de leur pratique ou de leur rapport sensible à la ville, on les fait parler et réagir à l'écoute de fragments sonores.

Ceux-ci sont réalisés à partir d'enregistrements effectués sur les terrains sélectionnés en première phase.

Rappelons toutefois qu'il est possible, dans le cadre d'études restreintes, de passer directement à la phase 3 (cf. infra "Troisième approche, Interprétation sonore").

2.1. La prise de son	3 jours (de beau temps...)
2.2. Le montage	3 jours (pour une dizaine de séquences)
2.3. L'entretien sur écoute réactivée	5 jours (pour une dizaine d'entretiens)
2.4. Les fiches d'analyse séquentielle	



## 2.1. La fiche synoptique aux preneurs de son

L'objectif est de synthétiser, sous une forme utilisable au cours de la prise de son, le maximum d'informations utiles ou nécessaires à celle-ci. Il s'agit en quelque sorte d'établir pour chaque terrain un scénario d'enregistrement aussi précis que possible.

Les fiches synoptiques comprennent quatre rubriques principales, définissant respectivement la localisation, la composition, l'intention et l'information factuelle.

LOCALISATION	COMPOSITION			INTENTION		INFORMATION	
TERRAINS	FOND SONORE	AMBLANCE SONORE	SIGNAUX SONORES	CRITERES HYPOTHETIQUES	CITATIONS-EXPRESSIONS	HORAIRES	DIVERS
<b>LA PALUD</b>	Piétinement de zone piétonne	Petite place minérale. Animation commerçante, terrasse, bistrot, marché, voix et pas	Le carillon du Major Davel, la cloche de l'hotel de ville, fontaine, voix et pas	Animation commerçante. Echange social. Passage. Potentiel de silence.	"A cause des bruits de voix et de paroles", "ça peut être silencieux", "panoplie de sons", "synthèse de tous les sons à Lausanne"	Marché samedi matin (évt mercredi matin, mais moins animé) + carillon en fin de matinée	Restituer l'ambiance typique du marché
<b>PLACE ARLAUD</b>	Silence + rumeur Riponne au-dessus ? chutes d'eau souterraines après orage ?	Vide, résonance, ambiance mythique	Chute souterraine de la Louve la nuit. Fontaine. Pigeons.	Rareté, préciosité. Lieu fantasmatique (peu utilisé mais très fortement investi imaginativement)	"lieu central vide", "nombril creux dans le ventre de la ville", "gargouillis de la ville", "une sorte d'écrin"	La nuit pour avoir un maximum de silence	Comment faire pour simuler le cas échéant la chute souterraine évoquée par plusieurs personnes ?
<b>REMBLAI FICELLE</b>	Rumeur urbaine lointaine	Ambiance naturalisée (végétation, oiseaux, caractère campagnard du cheminement). Espace privilégié, protégé.	Métro descendant ou montant : crescendo silencieux, paratonnerre qui vibre, rythme des roues sur les rails	Donneur de temps, rythme du métro, discrétion, lenteur, miniature, secret.	"Peut-être l'impression d'être un passager qui traverse les strates de Lausanne tout en appréciant les variations visuelles et sonores"	N'importe quand dans la journée : attendre deux passages du métro (montant et descendant)	Position intéressante sous les arbres 50 mètres en dessous de la passerelle du chemin des Délices

## DESCRIPTION DES RUBRIQUES

**Localisation.** N'est consigné dans cette rubrique que le nom du terrain, celui-ci étant simultanément repéré sur une carte de la ville à l'usage des preneurs de son; des croquis éventuels précisent encore la demande si nécessaire - notamment lorsque des points précis d'enregistrement sont déjà repérés ou lorsqu'une prise de son dynamique paraît intéressante.

**Composition.** Il s'agit dans cette rubrique de redonner sous forme synthétique les éléments de composition du paysage sonore qui ont été décrits par les personnes interviewées. En même temps, il faut restituer cette information sous une forme opératoire. Pour cela, nous préconisons de distinguer trois rubriques : le **fond sonore**, l'**ambiance sonore** et les **signaux sonores**. L'avantage est double : d'une part il oblige les enquêteurs à préciser en termes extrêmement concrets les éléments à enregistrer ou à essayer d'enregistrer; d'autre part, il permet au preneur de son de travailler sur trois plans co-présents, lui offrant des possibilités d'équilibrage de la bande-son en fonction des effets ou du public visés par pondération des intensités relatives lors d'un mixage multipistes.

**Intention.** Il s'agit ici de donner au preneur de son une information aussi précise que possible sur l'intentionnalité du fragment demandé. Comme par principe une telle intentionnalité ne peut être réduite à une finalité unique, monovalente et objective, deux colonnes sont ouvertes : la première liste les hypothèses sur les critères de qualification qui ont présidé au choix des terrains; la seconde permet de consigner les citations d'origine ou expressions remarquables concernant le terrain. De la sorte, on permet la juxtaposition et la tension entre deux types d'informations : d'un côté des hypothèses de travail (non vérifiées mais à forte valeur heuristique), de l'autre des réflexions prises sur le vif (information authentique mais sans valeur interprétative).

**Information.** Cette rubrique comprend deux colonnes : d'une part les horaires à respecter ou les moments de la journée favorables pour l'enregistrement (certains terrains peuvent être couverts à différentes heures de la journée, d'autres comme les marchés ne peuvent l'être que certains jours et à certaines heures bien spécifiques); d'autre part une colonne réservée à des informations diverses de tous ordres ne rentrant pas dans les catégories précédentes (informations factuelles particulières, anecdotes sur le lieu, éventuel point d'enregistrement précis, etc.).

## TROIS PLANS SONORES

Le **fond sonore** correspond à tout ce que l'on n'entend pas lors d'une écoute ordinaire; il **faut l'écouter pour l'entendre** : nous sommes dans l'ordre de **Pouir**. Le fond sonore joue le rôle du silence, au sens où il révèle d'autres sons ou d'autres plans sonores; du point de vue temporel, c'est un liant qui s'inscrit dans l'ordre de la durée et de la continuité : il assure toujours un **continuum** minimal dans une séquence sonore.

L'**ambiance sonore**, elle, désigne l'environnement immédiat qui signe le lieu; contrairement au fond sonore, **on peut l'entendre sans l'écouter** - tel est bien le sens de l'expression française "Il y a de l'ambiance ici !"); mais en retour, on ne peut écouter d'autre signaux sans l'entendre. Du point de vue temporel, elle est caractérisée par sa **dynamique**, au sens acoustique et littéraire à la fois : c'est autant l'émergence relative des sons que la mobilité, le déplacement, les rythmes ou les alternances de ces unités sonores en un ensemble cohésif, qui créent l'ambiance sonore d'un lieu.

Les **signaux sonores** sont les émissions sonores émergentes, que l'on envisage ces émergences en un sens acoustique (une différence d'intensité), statistique (un événement aléatoire) ou psychosociologique et sémantique (un bruit inhabituel ou insensé); le signal sonore se situe alors du côté de l'entendu : il surgit à la conscience, inattendu, et on aura beau ne pas l'écouter, il sera toujours entendu; à l'inverse du fond sonore, **il faut l'entendre pour l'écouter**; mais à la différence de l'ambiance sonore, une fois entendu, **on ne peut pas ne pas l'écouter**. Du point de vue temporel, le signal sonore est toujours une **discontinuité**; il est de l'ordre de l'événement.

## RUPTURE EPISTEMOLOGIQUE

Sur le plan théorique, un tel découpage permet de marquer une rupture avec la représentation duale, visualiste et gestaltiste du rapport figure / fond qui domine encore largement les théories de la perception. **A la dualité figure / fond nous substituons donc la trilogie fond / ambiance / signal**, qui renvoie respectivement à trois temporalités différentes, *durée / dynamique / événement*, à trois fonctions de l'écoute ordinaire, *ouïr / entendre / écouter*, auxquelles on pourrait ajouter, si l'on voulait retrouver les métaphores visuelles que suggère Pierre Schaeffer, trois fonctions homologues du regard ordinaire, *voir / apercevoir / regarder*.

Le fait d'introduire une catégorie intermédiaire (l'ambiance) qui redonne au contexte une dimension signifiante, permet d'adapter les outils d'analyse gestaltiste, qui ne sont performants que dans des situations expérimentales bien précises, à la description de phénomènes ordinaires observés dans leur contexte réel d'émergence. Alors que dans les théories gestaltistes, c'est la figure qui fait sens, en se détachant sur un fond - insensé, c'est ici l'ambiance sonore qui fait sens et qui fait vivre le lieu, en donnant une *forme identifiable à la déstabilisation incessante du rapport entre la figure et le fond* : nous retombons ici sur la définition même de *l'effet de métabole* et sur l'hypothèse de J.-F. Augoyard sur la nature fondamentalement métabolique de l'espace sonore; la métabole, c'est l'effet par lequel s'exprime le "métabolisme sonore" (la tonalité d'ensemble qui fait du lieu un lieu vivant) !

### MODALITES

Outre les fiches synoptiques, il est souhaitable d'effectuer, avec les preneurs de son, une **visite préalable des terrains** sélectionnés, afin de faire un premier repérage des lieux, de relever les éventuels problèmes techniques et d'ajuster définitivement les scénarios.

Etablir un **programme de prise de son précis** peut s'avérer un gain de temps considérable - il convient en particulier de préciser autant que possible l'ordre et les heures de prise de son en fonction des distances à parcourir dans la ville et des probabilités d'occurrence des ambiances recherchées sur chaque terrain.

### METROLOGIE

Parallèlement à la prise de son, il est recommandé de pratiquer des **relevés acoustiques** classiques, afin de se donner quelques valeurs de référence. On pourra se limiter à un relevé des principaux niveaux sonores, à l'aide d'un sonomètre classique : par exemple relevé en Leq courts (exprimés en dBA) correspondant à la durée de l'enregistrement de chaque séquence, avec repérage des crêtes (Lmax en dB) et des niveaux minima (Lmin en dB).

Rapelons que le dBA, décibel pondéré selon le filtre A, permet de caractériser un son en tenant compte des réactions de l'oreille humaine, moins sensible aux fréquences graves et aiguës qu'au registre médium. Le Leq, ou niveau acoustique équivalent, correspond à la moyenne d'un signal sonore fluctuant au cours du temps pendant une durée d'observation T.

### MONTAGE PROVISOIRE

Après la prise de son, est effectué en studio un premier travail de sélection. Les preneurs de son reviennent avec un montage provisoire, offrant un nombre un peu trop grand de séquences, sur lesquelles il est encore possible d'intervenir.

Les opérations de montage et de mixage consistent à **réduire au maximum les artifices** ou les manipulations "post-enregistrement". En règle générale, on s'applique donc à extraire, par simples coupes dans les plages enregistrées, des séquences de courte durée (1 à 2 minutes en moyenne) qui contiennent tous les éléments relevés par les interviewés et restituent les intentions définies dans les fiches synoptiques.

Deux réserves circonstancielles doivent toutefois être faites à ce principe :

- d'une part on peut être amené à *filtrer* assez fortement les fréquences graves, exagérées par la chaîne d'enregistrement, et à compenser l'effet des protections anti-vent (systématiquement employées) en travaillant les registres haut-médium et aiguës;
- d'autre part, dans certains cas, les éléments repérés par les interviewés n'auront pas pu être enregistré simultanément sur le terrain, ce qui peut conduire à *superposer* plusieurs enregistrements, réalisés dans les mêmes lieux mais à des moments différents.

Une première écoute collective est nécessaire, au cours d'une **réunion de coordination** réunissant :

- les responsables du travail,
- les preneurs de son,
- les enquêteurs qui feront les entretiens sur écoute réactivée.

Cette première écoute collective doit répondre à plusieurs objectifs :

- **vérifier l'adéquation** de chaque séquence sonore par rapport aux intentions initiales formalisées dans les fiches synoptiques;
- **proposer d'éventuelles modifications** ou ajustements dans le montage pour renforcer tel ou tel caractère;
- **établir le dernier choix** et vérifier l'équilibre des séquences retenues par rapport aux 3 registres de signification (connu, vécu, sensible) et par rapport à 3 dominantes de qualification (espace, temps, social);
- **définir l'ordre de succession des séquences** sonores dans le montage définitif de la bande-son en jouant sur les similitudes et les ruptures d'ambiance afin de susciter l'intérêt et les réactions du futur auditeur - ce sont à ce niveau davantage les caractéristiques acoustiques de la séquence qui servent de référence (niveau général, courbe dynamique, enveloppe spectrale);
- **formuler** ou reformuler pour chaque séquence sonore retenue une ou plusieurs **hypothèses d'interprétation**, qui puissent servir de relance au cours de l'entretien.

Cette réunion de coordination est essentielle, non seulement parce que c'est elle qui détermine la **forme définitive de la bande sonore**, mais aussi parce que c'est le seul moment de préparation concrète des enquêteurs à l'écoute réactivée.

Il faut savoir que l'on a toujours tendance à sous-estimer le temps d'écoute et de discussion. Il faut compter un minimum de 20 minutes à une demi-heure par terrain pour permettre une écoute redoublée et un temps de discussion suffisant pour dégager quelques hypothèses prégnantes.

Pour visualiser les choses, toutes ces informations sont consignées à mesure que les discussions avancent, en remplissant les cases d'un grand **tableau à deux entrées** comprenant en ordonnées la suite des terrains et en abscisse :

- a) les *données temporelles d'enregistrement* (date et heure d'enregistrement, durée de la séquence),
- b) les *données acoustiques* (niveau moyen, courbe dynamique, enveloppe spectrale),
- c) le *registre de signification dominant* (connu, vécu, sensible),
- d) la *dominante de qualification* (espace, temps, social)
- e) les *hypothèses d'interprétation*.

Il faut insister sur la vocation pédagogique et formatrice de cette réunion de coordination. Pour des enquêteurs novices, elle est un **moyen d'initiation à la méthode**. Elle est l'occasion de tester la méthode de l'écoute réactivée sur soi-même, en prenant conscience pour soi et pour les autres de la plus ou moins grande difficulté à identifier le lieu ou les effets sonores entendus;

Terrains	a	b	c	d	e
T1					
T2					
Tn					

Ce tableau permet de contrôler définitivement l'équilibre des critères et facilite grandement la définition de l'ordre de succession.

## MONTAGE DEFINITIF

Celui-ci est effectué à partir des conclusions de la réunion de coordination.

Pour des raisons pratiques, les enregistrements originaux numériques peuvent être reportés sur des cassettes standards sans emploi de réducteur de bruit de fond, qui risquent de masquer les signaux de très faible intensité.

Enfin, chaque extrait doit être copié par rapport à un niveau de référence, afin que la diffusion de la bande-test puisse se faire sans intervention sur le volume, tout en respectant la dynamique de chaque fragment.

Ce genre d'inconvénient est évidemment amené à disparaître avec la banalisation et la diffusion des techniques et des **supports numériques**. A la faveur de ces améliorations techniques, on peut d'ailleurs souhaiter améliorer les performances de la restitution en exigeant une écoute sous casque et en utilisant à l'enregistrement des "têtes artificielles", afin de simuler au mieux le volume, la densité et le relief de la tête humaine.

Mais la technique ne doit pas primer sur l'usage : les **facilités d'utilisation** du matériel doivent donc rester déterminantes, pour permettre d'effectuer des entretiens sur écoute réactivée dans des conditions techniques parfois très inégales.

### 2.3. L'entretien sur écoute réactivée

Quiconque a enquêté sur le son sait bien que toute personne ordinaire éprouve d'énormes difficultés, en situation d'entretien, à parler de son environnement sonore; du moins éprouve-t-elle de la difficulté à en parler en des termes autres que ceux du bruit ou de la nuisance : si les gens repèrent bien et facilement les bruits qui les dérangent (le voisin, la rue, le chien, ...), ils n'entendent plus ou n'ont généralement pas conscience de tous les sons qui accompagnent leur vie quotidienne, qui rythment leurs activités ou déterminent leurs représentations. Le fait que l'interviewé soit interrogé **hors du contexte réel** devient alors un obstacle insurmontable.

La technique de l'entretien sur écoute réactivée repose sur le principe suivant : plutôt que de tenter de questionner des habitants sur leur environnement sonore (qui est le plus souvent largement enfoui dans leur subconscient), on leur fait entendre une bande-son composée de séquences de leur propre quotidien et on leur demande de réagir ou de décrire ce qui s'y passe. Autrement dit, **on met à distance, par le truchement de l'enregistrement, un environnement sonore trop proche** pour être décrit *in situ*; et la personne interviewée se trouve impliquée dans une activité de reconnaissance, de discrimination et de commentaires innombrables sur des événements sonores, qui se révèlent alors avoir une importance particulière - souvent à ses propres yeux en même temps qu'à ceux de l'enquêteur.

On pourrait penser mettre en place une procédure d'enquête, qui consiste à suivre des sujets dans la ville et à enregistrer *in situ* leurs commentaires sur l'environnement sonore ambiant ou traversé. Mais cette immersion **dans le contexte réel** pose problème : en particulier, des difficultés apparaissent dans la superposition des résultats, du fait que les commentaires recueillis sur les mêmes lieux à des moments différents ne concernent pas forcément les mêmes ambiances sonores; et la possibilité de reconstruire une réalité intersubjective apparaît alors compromise.

L'entretien sur écoute réactivée acquiert donc un statut intermédiaire : passer un enregistrement sonore d'un lieu, c'est **réintroduire l'auditeur dans un contexte (simulé) hors contexte (réel)** ! C'est placer l'auditeur dans une position d'écoute intérieure et extérieure à la fois; c'est du même coup l'amener à produire un discours qui s'appuie sur les différences entre les représentations qu'il se fait de tel ou tel espace sonore et la perception qu'il en a à l'écoute enregistrée; autrement dit encore, c'est l'amener à réagir sur son *vécu* sonore, dans la faille qu'introduit l'enregistrement entre le son *connu* et le son *perçu*. On retrouve ici une trilogie connue...

Entre l'évocation stéréotypée hors contexte et la perception subjective dans le contexte, il reste la possibilité de recourir aux **techniques de simulation** des espaces sonores.

La technique de l'entretien sur écoute réactivée a été initiée et ainsi nommée par Jean-François Augoyard dès 1979 en s'inspirant des techniques d'observation vidéographique de l'Ecole de Palo Alto. Elle a depuis été développée et formalisée dans la plupart des travaux du CRESSON.

Sémantiquement, l'écoute réactivée désigne autant la **réactivation d'une écoute** ordinaire, telle qu'elle est vécue au quotidien, en actes, dans des situations réelles de cheminement ou d'activités urbaines, que la **réaction à l'écoute**, réaction liée au décalage entre le réel et sa représentation enregistrée.

## ECHANTILLON

a) Le **nombre des entretiens** par ville peut être limité (6 à 10) et doit être modulé en fonction de la richesse du matériau recueilli. Par contre, la **durée de l'entretien** est toujours relativement longue : 2 à 3 heures en moyenne pour des bandes sonores comprenant une **dizaine** de séquences.

b) Le **choix des interviewés** doit se faire en fonction de deux critères :

- une *compétence spécifique*, entraînant a priori un regard particulier ou plutôt une écoute particulière des bandes sonores;
- une *réceptivité à la problématique* - il semble plus prudent de choisir des gens dans un réseau d'interconnaissance.

c) On veillera à ce que les disciplines représentées couvrent équitablement les trois dimensions principales :

- **dimension sonore** (ex. : acousticien, aveugle, musicien ou musicologue, preneur de son ou cinéaste, ...),
- **dimension spatiale** (ex. : architecte ou urbaniste, écrivain chroniqueur ou artiste créateur, historien de la ville, ...),
- **dimension socio-culturelle** (ex. : linguiste ou sémioticien, psychologue ou sociologue, ...).

d) Veiller à avoir **quelques femmes** (moins souvent spécialisées dans certains domaines) et une ou deux **personnes étrangères** - qui ne connaissent pas du tout la ville.

## SATURATION ET DIVERSITE

a) Le principe, c'est celui de la "*saturation*" des *informations* : au-delà d'un certain nombre d'entretiens, on peut considérer que les informations recueillies se ressassent, deviennent redondantes et permettent d'objectiver un ou plusieurs critères de qualification de l'espace sonore.

b) L'entretien sur écoute réactivée peut être pratiqué, suivant le type d'objectif, de deux manières différentes : *soit on fait réagir les habitants d'un lieu* à des enregistrements de leur propre environnement (oreille intérieure mais non spécialisée), *soit on fait réagir des spécialistes de disciplines différentes* à des enregistrements dont ils ne connaissent pas forcément l'origine (oreille extérieure mais experte). Pour des raisons d'économie, c'est le deuxième mode qui est ici adopté.

c) Le principe, une fois de plus, est celui de la **diversité**. Si des personnes étrangères les unes aux autres disent la même chose sur le même phénomène sonore, on est en droit de se dire qu'il y a dans ce groupe de commentaires matière à objectiver un critère qualitatif. *Plus les personnes sollicitées sont a priori différentes, plus le degré d'objectivité sera donc fort.*

D'où l'importance, dans le choix des personnes sollicitées, de couvrir le champ des disciplines concernées. D'où l'intérêt aussi de porter une attention particulière et différentielle au discours des "étrangers".



## POUR INTRODUIRE L'ENTRETIEN

On commence par un bref exposé de la problématique, adapté à chaque interlocuteur, suivi de quelques phrases synthétiques du genre :

*"Nous essayons de comprendre nos raisons culturelles de valoriser ou de dévaloriser notre environnement sonore en ville. Pourquoi et comment, le plus souvent inconsciemment, apprécions-nous l'espace sonore de tel ou tel lieu, quartier ou ville ?"*

*"Je vais vous faire entendre une dizaine de fragments sonores réalisés à différents endroits de la ville. Vos réactions doivent nous aider à cerner les critères de qualité sonore de ces lieux. Vous pouvez réagir quand vous voulez et entendre la séquence plusieurs fois si vous le souhaitez."*

## POUR CONDUIRE L'ENTRETIEN

Quatre étapes peuvent a priori être suggérées, respectant une approche graduelle, du plus factuel au plus interprétatif (il est toutefois évident que cet ordre reste libre et est déterminé par les répliques de l'interviewé) :

- **Niveau de la description** de la situation entendue - question du type "Qu'est-ce que vous entendez ?", "Quels sont les éléments remarquables ?" "Où, quand, comment ?", ... Cette activité de reconnaissance ou de recomposition de la situation enregistrée est habituellement assez naturelle et se passe souvent sur un mode ludique : il n'est, sauf exception, pas souhaitable de donner la solution immédiatement, et souvent intéressant de jouer sur des quiproquos - ne révéler par exemple le lieu précis d'enregistrement qu'en cas d'échec après la deuxième écoute;
- **Niveau des associations** - questions du type "Qu'est-ce que cela vous évoque ?". Il s'agit ici de recueillir le maximum d'images ou de situations vécues qui sont associées à la séquence entendue : il faut donc faire en sorte de libérer la personne autant que possible à ce niveau !...
- **Niveau de l'interprétation** (métalangage) - questions du type "Finalement, quels seraient les critères principaux qui font la qualité de ce fragment ?". Il s'agit là d'amener l'interviewé à réfléchir avec l'enquêteur, à faire retour sur ce qu'il a dit et à confronter ses commentaires avec les hypothèses ou les critères déjà formulés dans les entretiens précédents avec d'autres interviewés.

## UN EMBRAYEUR DE COMMUNICATION

Loin d'une enquête par questionnaire, il s'agit ici très concrètement de faire parler les gens et d'éveiller en eux le discours le plus prolix possible.

La bande sonore joue le rôle de ce que les linguistes appellent un "embrayeur de communication". Elle est un moyen d'amorcer un discours. En un sens, elle questionne l'auditeur. Mais la question est **non verbale**.

## CONSIGNES METHODOLOGIQUES

Trois recommandations majeures doivent être faites :

- avoir avant l'entretien une **parfaite maîtrise technique des appareils d'écoute** ("répétition générale" avant la séance, branchements prêts, réglage préalable des niveaux); les premiers sons donnés à entendre sont en effet essentiels pour lancer l'entretien, et le moindre flottement dans la première écoute peut induire un échec pour tout l'entretien;
- avoir **bien en tête l'ensemble des hypothèses** émises sur chaque fragment, afin de pouvoir effectuer les relances nécessaires si l'interviewé "tombe en panne", ainsi que pour en tester la pertinence; au préalable, rédiger donc, formaliser et/ou compléter avec soin les hypothèses qui ont été dégagées et discutées durant la séance d'écoute collective; en arrière-fond, restent toujours

## UN PRINCIPE HEURISTIQUE

La **méthode** n'est pas explicative : elle est **heuristique**. Elle ne cherche pas à obtenir des réponses à des questions toutes faites ou à expliquer des phénomènes, elle cherche à *libérer une parole latente* sur le Monde sonore et à désigner des qualités sans nom.

- **Niveau de l'appréciation** positive ou négative de la séquence - questions du type "Pourquoi aimez-vous ?" ou "Pourquoi n'aimez-vous pas ?". Il faut se rappeler que plus ces appréciations apparaissent tard dans l'interprétation de chaque séquence, mieux ça vaut, compte tenu des hypothèses de travail. En particulier, si le jugement de valeur intervient trop tôt et apparaît comme c'est parfois le cas immédiatement après l'écoute, il faut bien relancer la personne sur le pourquoi d'une telle réaction, sur la description, les associations, pour revenir à l'appréciation initiale après coup;

à l'esprit les deux trilogies connu / vécu / sensible et critères spatiaux / temporels / socio-culturels;

- corrélativement, faire le point après chaque entretien sur l'évolution des hypothèses propres à chaque fragment; adopter à ce niveau un **principe de récurrence** - les critères qualitatifs pouvant servir à la description de l'environnement sonore devant se préciser progressivement, jusqu'à "saturation", à mesure que les entretiens avancent et non seulement en fin de parcours.

La **récurrence** peut être définie comme le *travail de réactivation des images recueillies dans un entretien au cours des entretiens suivants*. Ce sont des variations successives sur un même thème, qui permettent de formaliser un critère.

La **saturation**, c'est l'*augmentation du taux de redondance de certaines images dans les discours successifs*. Après un certain nombre d'entretiens, on constate que les variations deviennent infimes, que ce sont toujours les mêmes thèmes qui apparaissent, de sorte qu'il devient inutile de répéter l'opération.

#### POUR RELANCER

De ce qui précède, découlent trois modes principaux de relance, lorsque l'interviewé est "en panne".

- **Jouer avec les quatre niveaux** précédents et veiller à ce qu'ils apparaissent tous, dans un ordre ou dans un autre, dans les commentaires de chaque séquence.
- **Proposer une deuxième, voire une troisième écoute** lorsque le besoin s'en fait sentir (éventuellement en modifiant légèrement les conditions d'écoute : modifier les niveaux, proposer une écoute sous casque, ...).
- **Enoncer les hypothèses préalables**, formulées par nous-mêmes et mises à jour après chaque entretien, pour faire réagir la personne interviewée.

#### CONDITIONS MATERIELLES

La procédure nécessite :

- un lieu d'écoute de bonne qualité;
- une prise de notes au cours de l'entretien;
- si possible un enregistrement de tous les entretiens - celui-ci pouvant servir de référence a posteriori, combler les éventuelles carences de la prise de notes ou encore permettre la recherche d'une expression remarquable.

Il faut donc, soit aller chez les gens et utiliser leur propre chaîne hifi (vérifier qu'ils possèdent un cassétophone intégré), soit les faire venir dans un lieu équipé correctement. *L'écoute par hauts-parleurs* semble plus favorable et évite des manipulations, mais une *écoute complémentaire sous casque* peut être réclamée par l'interviewé. La complémentarité entre les deux est intéressante. Par contre, il n'est pas recommandable de tout faire écouter sous casque, pour des raisons de fatigue de l'interviewé et de difficulté éventuelle de l'enquêteur à repérer les éléments sonores commentés.

**POUR CONCLURE**

Permettre un point de vue rétrospectif, qui amène souvent la personne interviewée à repréciser les choses, en demandant par exemple :

- un classement des séquences par ordre de préférence;
- quelles sont les trois séquences les plus représentatives de la ville ?
- quels sont les trois critères les plus déterminants parmi ceux qui ont été énoncés ?

## 2.4. Un fichier d'analyse séquentielle

Une analyse systématique de chaque entretien doit être faite immédiatement par les enquêteurs eux-mêmes. Si le principe de transcription des entretiens (manuel, informatique, intégral, synthétique) peut être laissé à la convenance de chacun, il est par contre nécessaire, afin de permettre un regroupement et un traitement systématique de l'information, de remplir une fiche standardisée par séquence et par entretien.

Le format A4 de la fiche de dépouillement assure d'un minimum de similitude dans la quantité et la qualité des informations transcrites.

1. Le **code d'identification** doit permettre de situer la ville, le numéro de la séquence et celui de l'entretien. Ex. : ZH 3-5 signifiera "Zürich, 3e séquence, entretien no 5".
2. Le **profil** de la personne interviewée précise la formation, le sexe, l'âge, la profession et toute autre indication justifiant le choix de la personne ou pouvant être utile à la compréhension de l'entretien.
3. On rappelle les **hypothèses préalables** énoncées lors de la réunion de coordination et des entretiens qui ont précédé. Cette rubrique doit donc être complétée ou mise à jour par l'enquêteur avant chaque entretien.
4. Une **transcription condensée** des propos de l'enquêté est faite, en respectant à la fois le style et le contenu de ses réactions (ne pas hésiter à effectuer une transcription littérale des passages ou des remarques les plus pertinentes ou les plus "parlantes").
5. Cette rubrique, très importante, consiste à transcrire les **expressions remarquables** apparues au cours de l'entretien (de telles expressions ont souvent une valeur sensible et synthétique incomparable);
6. Est également consignée, lorsqu'elle est signifiante, l'**attitude** de la personne interviewée par rapport à la séquence (enjouement, lassitude, ennui, hésitation, intérêt, éveil, ...).
7. Enfin, une **première interprétation libre** synthétise les idées de l'enquêteur à partir de cette analyse, avant de la confronter aux hypothèses antérieures et de les reformuler ou de les préciser en conséquence (8. **Actualisation des hypothèses préalables**).

On obtient ainsi un fichier d'analyse séquentielle, comprenant pour chaque séquence autant de fiches que d'entretiens.

<b>1. Code de la Séquence</b>
<b>2. Profil de la personne interviewée</b>
<b>3. Hypothèses</b>
<b>4. Transcription condensée</b>
<b>5. Expressions remarquables</b>
<b>6. Attitudes de la personne interviewée</b>
<b>7. Interprétation</b>
<b>8. Actualisation des hypothèses</b>

### **3. LES CARACTÉRISTIQUES DE L'IDENTITÉ SONORE DE LA VILLE**

*INTERPRÉTATION SONORE*

### Troisième approche Interprétation sonore

## Les caractéristiques de l'identité sonore de la ville

La troisième approche est interprétative. Elle consiste à faire le bilan des résultats obtenus soit lors de la première phase (*étude restreinte*), soit au cours des deux premières phases (*étude complète*), puis à dégager les critères pertinents, aussi bien du point de vue de la description que de la conception.

L'outil de ce bilan, c'est la carte d'identité sonore, qui peut alors être établie pour chaque terrain retenu.

Les critères qualitatifs de référence qui servent à la remplir relèvent de trois modalités d'écoute radicalement différentes : l'écoute environnementale, l'écoute médiale et l'écoute paysagère.

Ils sont classés, définis et illustrés dans un répertoire de référence, qui fait l'objet du tome 2 de ce guide. Il en est de même des effets sonores.

- 3.1. La carte d'identité sonore
- 3.2. Trois ordres de critères, trois écoutes de la ville
- 3.3. Tableau synthétique des principaux critères qualitatifs

### 3.1. La carte d'identité sonore par terrain

Le travail de synthèse doit être fait par une personne unique qui établit, à partir du fichier d'analyse séquentielle et des résultats obtenus en première phase, une carte d'identité sonore de chaque terrain.

L'identité sonore ne peut être définie, comme on l'a vu, de manière monovalente. Ce n'est que de la confrontation entre différents modes de représentation que peut en naître une **image multiface** qui ne nie pas la complexité des phénomènes sonores.

Ainsi la carte d'identité sonore comprend-elle quatre rubriques principales, qui correspondent à **quatre modes de représentation** différents :

- une **description factuelle** de la séquence sonore (niveaux, effets, réception),
- une **analyse de contenu** des discours qu'elle suscite (espace, temps, sémantico-culturel, matière sonore),
- la désignation de **concepts qualitatifs** la ressassant (qualité, qualification, qualitatativité),
- un ensemble d'**expressions remarquables** et de bribes de discours en connotant le sens.

Code :
Nom du terrain :
Titre de la séquence :
<b>Spécifications de la séquence :</b>
Niveaux sonores : <i>LEQ - Max - Min</i>
Reconnaissance de la situation par les interviewés : <i>immédiate, facile, difficile, impossible</i>
Breve description du fragment sonore : <i>lieu, temps, éléments audibles</i>
Réception du fragment sonore : <i>relation de l'auditeur à l'audition et au sens du fragment</i>
Effets sonores :
<b>Synthèse des hypothèses et commentaires :</b>
Espace : Matière sonore :
Temps : Sémantico-culturel :
<b>Objectivation de critères qualitatifs :</b>
Critères de qualité sonore : <i>espace, temps, socius</i>
Critères de qualification sonore : <i>jugements, idéaux, images</i>
Critères de qualitatativité sonore : <i>représentativité, expressivité, réflexivité</i>
<b>Niche sémantique et expressions remarquables : <i>dans la langue d'origine</i></b>



## TITRE

La carte d'identité est d'abord désignée, après rappel du code et du lieu d'enregistrement, par un titre "qui donne le ton" de la séquence, en s'efforçant de ressaisir dans une formule unique le maximum d'informations.

## "SPECIFICATIONS DE LA SEQUENCE"

La première rubrique vise à spécifier la séquence en termes généraux, avec un certain nombre d'éléments de référence nécessaires à une bonne compréhension du sens des interprétations.

1. La mention des **niveaux sonores de référence**, mesurés en LEQ avec niveau minimal et niveau maximal sur toute la durée de la séquence donne une idée précise de l'intensité réelle des ambiances enregistrées et de la dynamique du fragment;
2. La plus ou moins grande **difficulté** pour les interviewés à **reconnaître la situation** ou à localiser la séquence fournit une indication sur la typicité de la séquence;
3. Une **brève description** du fragment sonore (lieu, temps, éléments audibles) permet d'en avoir une idée minimale en l'absence de bande son et fournit en outre les indications éventuelles sur des conditions particulières d'enregistrement;
4. Un ensemble de remarques synthétiques sur la **réception du fragment sonore** par les interviewés (relation de l'auditeur à l'audition et au sens du fragment) donne une idée de l'appréciation générale du sens du fragment;
5. Enfin, une liste d'**effets sonores** audibles ou entendus par les interviewés est systématiquement établie.

## EXEMPLES

"Le désenchantement du monde", "Double coupure au chemin des délices", "A cloches perdues", "Les trams à la parade", "Silence, on ferme", "La dolce vita", ... "Village traditionnel ou bureaucratie kafkaïenne"

## EXEMPLE (ZH5)

**Titre** : "Village traditionnel ou bureaucratie kafkaïenne".

**1. Niveaux sonores** : LEQ 50 - Max 66 - Min 47 - 1'35"

**2. Reconnaissance de la situation par les interviewés** : difficile

**3. Brève description du fragment sonore** : La séquence a été enregistrée un mardi à 16h30 dans une petite place située dans la zone piétonne du centre ville, derrière le Niederdorf. On entend tout du long une fontaine en continu sur une rumeur sourde, avec quelques voix très faibles; quelques sons privés sont audibles depuis l'espace public, une porte qui se ferme; peut-être un clocher très vague, des voix de femmes, puis des pas dans un escalier - le tout peu distinct. La séquence s'achève sur quelques bruits sourds.

**4. Réception du fragment sonore** : Les niveaux bas, la stabilité du fond sonore et la relative faiblesse des indices sonores induisent ici deux types d'appréciation très opposées face à un type d'espace par ailleurs bien identifié (même si le lieu exact ne l'est généralement pas) : d'un côté on y voit une oasis vivante de tranquillité, de sérénité et de tradition dans une ville autrement agitée; de l'autre on y voit un lieu mort, témoin kafkaïen de l'enfermement, de la bureaucratie et de la routine quotidienne.

**5. Effets sonores** : Réverbération. Suspension. Bourdon (fontaine). Filtrage. Dilatation-rétrécissement. Répétition.

Entre la donnée, l'action et la perception, la **notion d'effet sonore** constitue un *outil de description interdisciplinaire des phénomènes sonores* ordinaires, qui a été mis au point au CRESSON et qui peut servir d'indicateur précieux dans la description qualitative de tout environnement sonore. On trouvera dans le répertoire, une liste des effets les plus courants que nous utilisons, suivis d'une brève définition permettant de les identifier avec clarté.

## "SYNTHESE DES HYPOTHESES ET COMMENTAIRES"

La seconde rubrique consigne de manière cursive la synthèse des hypothèses et commentaires recueillis sur chaque terrain, à partir du fichier d'analyse séquentielle. L'extrapolation, à ce niveau, est faible. Il s'agit simplement de relater et de contracter le contenu de ce qui a été dit. Mais c'est à partir de là que l'on peut progressivement passer à un second niveau d'extrapolation.

Quatre sous-rubriques couvrent le champ de tous les commentaires et autorisent de ce fait un premier niveau d'analyse de contenu des entretiens :

- l'espace,
- le temps,
- les aspects sémantiques et/ou culturels,
- la matière sonore.

## "OBJECTIVATION DE CRITERES QUALITATIFS"

La troisième rubrique consiste alors, à partir de l'analyse de contenu précédente, à objectiver et à nommer des critères d'analyse qualitative de l'identité sonore.

Trois sous-rubriques sont distinguées, qui renvoient à trois ordres de critères différents :

- des **critères de qualité**, extrapolés à partir d'une analyse du contenu des discours, *lorsqu'ils décrivent des faits sonores, considérés comme objectifs* - écoute "environnementale" symbolisée par la lettre (e);
- des **critères de qualification**, extrapolés à partir d'une analyse des formes de discours, *lorsqu'ils révèlent, souvent indirectement, des valeurs, des idéaux ou des images* - écoute "médiale" symbolisée par la lettre (m);
- des **critères de qualitativité**, extrapolés à partir d'une analyse du rapport entre la forme et le contenu du discours, *lorsque ce qui est décrit se reflète dans le mode de la description* - écoute "paysagère" symbolisée par la lettre (p).

Ces trois ordres de critères sont précisés au paragraphe 3.2.

## EXEMPLE (ZH5)

- **Espace** : Perception très claire de la petite échelle d'un espace réverbérant. Sentiments contradictoires d'ouverture et d'enfermement (pouvant aller jusqu'à un sentiment d'emprisonnement).
- **Temps** : Permanence rassurante (continuité et uniformité de l'eau qui coule). Répétitivité. "Pulsation profonde" de la ville. Narrativité qui questionne. Evocation du nocturne.
- **Sémantico-culturel** : Deux significations opposées : Anonymat associé à répétitivité insensée et obsessionnelle type métro-boulot-dodo (représentation) / Micro-espace de vie paisible et privilégiée échappant au rythme du travail (expression).
- **Matière sonore** : L'uniformité continue de l'eau qui coule contribue à porter des jugements de valeur opposés : attente interminable ou sérénité d'une oasis.

## QUALITE, QUALIFICATION ET QUALITATIVITE

Un **critère de qualité** désigne une qualité en soi (qui est tenue pour objective).

Un **critère de qualification** désigne une qualité pour soi (qui est subjective).

Un **critère de qualitativité** désigne le processus par lequel une qualité pour soi devient une qualité en soi (qui est intersubjective).

Le néologisme "qualitativité" renvoie par son suffixe à la question de la production d'une qualité en soi.

## ENVIRONNEMENT, MILIEU ET PAYSAGE

La distinction entre ces trois types de critères renvoie à celle, plus fondamentale, que nous établissons entre **trois écoutes du Monde sonore**, entre trois façons, pour un même sujet, de qualifier ce Monde :

- soit on le considère comme un **environnement sonore**, qui est extérieur à nous mais avec lequel nous entretenons des relations fonctionnelles d'émission ou de réception (e);
- soit on le considère comme un **milieu sonore**, dans lequel nous sommes plongés et avec lequel nous entretenons des relations fusionnelles à travers nos activités (m);
- soit encore on le considère comme un **paysage sonore**, intérieur et extérieur à la fois, avec lequel nous entretenons des relations perceptives à travers nos expériences esthétiques (p).

## "NICHE SEMANTIQUE ET EXPRESSIONS REMARQUABLES"

Enfin la quatrième rubrique consiste à recollecter, dans la langue d'origine, les expressions les plus remarquables qui ont orienté les extrapolations et la détermination des critères précédents. **Préserver ainsi un minimum du matériau brut de transcription** permet, à l'opposé de la désignation de critères abstraits et des spéculations théoriques auxquelles ils donnent lieu, de garder un contact direct avec la source de l'information.

## ENTRE LE SINGULIER ET L'UNIVERSEL

Une simple expression relevée au vol en dit parfois plus long que bien des concepts. Certes le concept est plus général et va pouvoir recouper des situations différentes alors que l'expression bien sentie est attachée à une situation singulière et n'est nullement transposable à un autre contexte. Mais si l'expression est à la source du concept, elle doit rester présente à l'esprit et venir en retour le connoter, l'enrichir, lui donner un contexte; elle doit venir alimenter la "niche sémantique" dudit concept, au sens où l'on définit une "niche écologique".

#### CRITERES DE QUALITE

- Critères spatio-temporels :
  - Echelle
  - Orientation
  - Atemporalité
- Critères sémantico-culturels :
  - Publicité
  - Mémoire collective
  - Naturalité / Insécurité
- Critères liés à la matière sonore :
  - Réverbération
  - Distinctibilité
  - Structure métabolique

#### CRITERES DE QUALIFICATION

- Critères d'évaluation (qui relèvent de l'ordre du jugement de valeur) :
  - Artificialisation
  - Banalisation
  - Stigmatisation
- Critères d'idéalisation (qui relèvent de l'ordre de l'idéal ou du paradigme) :
  - Privatisation
  - Métropolisation
  - Naturalisation
- Critères d'imagination (qui relèvent de l'ordre de la dérive imaginaire) :
  - Visualisation
  - Esthétisation
  - Affabulation

#### DE L'ENVIRONNEMENT SONORE

Par définition, l'environnement sonore désigne *l'ensemble des faits objectivables, mesurables et maîtrisables du Monde sonore.*

En d'autres termes, c'est la **représentation** que l'on se fait du Monde sonore lorsqu'on y exerce une "écoute" objectivante, analytique et gestionnaire (dans une culture donnée). L'objet de cette écoute, c'est alors la **qualité acoustique** de l'environnement sonore. Ou encore, l'environnement sonore est objectivé, évalué ou manipulé en fonction de sa "qualité acoustique".

Ne pas croire pour autant que les **critères de qualité** soient strictement acoustiques et se ramènent par exemple à des valeurs de référence comme l'intensité, la fréquence ou le timbre. Au contraire. A partir d'une **analyse de contenu de la description**, par les interviewés, de ce qui est entendu, il s'agit de désigner des critères plus larges, auxquels se réfère l'utilisateur ordinaire (et non le seul spécialiste) lorsqu'il décrit son environnement sonore - c-à-d. lorsqu'il décrit des faits qu'il considère comme objectifs.

#### DU MILIEU SONORE

Par définition, 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, c'est l'**expression** du Monde sonore 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.

L'"objet" de cette ouïe, c'est alors le **confort sonore** de l'utilisateur. On ne parle plus de "qualité acoustique" : le milieu sonore n'est pas de bonne ou de mauvaise qualité, il est "confortable" ou "inconfortable" - ce qui signifie que l'on s'y trouve bien ou mal, qu'il paraît naturel ou incongru, etc.

Le milieu sonore donc n'a pas de qualité propre, c'est nous qui le qualifions (de confortable ou d'inconfortable). Aux qualités en soi de l'environnement sonore se substituent les qualités pour soi du milieu sonore. Aux critères de qualité se substituent des **critères de qualification**. Ceux-ci ne relèvent plus d'un discours descriptif de la morphologie environnementale mais d'un discours prescriptif sur ce que devrait être ou ne pas être le milieu sonore.

D'où une autre approche du matériau des entretiens. Les critères de qualité de l'environnement sonore sont dégagés à partir d'une analyse de contenu de la description, par les interviewés, de ce qui est entendu; les critères de qualification du milieu sonore le sont à partir d'une **analyse formelle des modalités de description** adoptées par les interviewés. Non plus repérer les faits sonores considérés comme objectifs par l'interviewé, mais analyser les moments où transparait, souvent à son insu, la relation de l'interviewé aux faits sonores qu'il décrit, et nommer les différentes modalités de cette relation.

## CRITERES DE QUALITATIVITE

- **Critères de représentativité** (la forme du discours laisse transparaitre ce que symbolise l'ambiance sonore qu'il décrit) :
  - *Typicité*
  - *Rareté*
  - *Authenticité*
- **Critères d'expressivité** ("l'âme" ou "l'esprit des lieux" transparait dans la forme des commentaires) :
  - *Sentiment d'intériorisation*
  - *Sentiment d'appartenance*
  - *Sentiment d'immersion*
- **Critères de réflexivité** (l'ambiance sonore exhibe sa propre qualité et induit chez l'auditeur une attitude conforme à cette qualité) :
  - *Schizophonie*
  - *Symphonie*
  - *Eidophonie*

## DU PAYSAGE SONORE

Par définition, le paysage sonore désigne *l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée ("altérée") 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. L'objet de cette entente, c'est alors ce que nous appellerons la **beauté phonique** du paysage sonore.

La qualité "*acoustique*" renvoyait à la dimension physique et objectivable de l'environnement sonore, le confort "*sonore*" à la dimension vécue et subjective du milieu sonore, la beauté "*phonique*", maintenant, connote la dimension contemplative du paysage sonore, au sens où l'on peut dire de lui qu'"il nous parle".

Mais comment le paysage nous parle-t-il ? Nous ne sommes plus au niveau de la qualité objective de l'environnement ni à celui de la qualification subjective de tel ou tel milieu, nous entrons dans ce que nous appelons la qualitativité ("objectale" ou intersubjective) de ce qui pour soi prend une valeur en soi : ainsi de l'expérience esthétique, par nature subjective et pourtant universelle; ainsi de ce que l'on peut appeler le "potentiel d'audibilité", objectivement ouvert à tous mais toujours subjectivement actualisé.

Comment alors désigner ces critères de qualitativité ? Il ne s'agit plus de faire une analyse de contenu de ce qui est décrit, ni une analyse des formes d'énonciation, mais de travailler à une **analyse "formale" du rapport entre le décrit et la description, de la façon dont ce qui est décrit se reflète dans le mode de description.** En d'autres termes on a nommé différents types de rapport d'adéquation entre la nature de l'environnement sonore et le comportement de l'usager potentiel.

### 3.3. Présentation synthétique

<b>ECOUTE ENVIRONNEMENTALE</b> <b>CRITERES DE QUALITE ACOUSTIQUE</b>	<b>E</b>	<b>ECOUTE MEDIALE</b> <b>CRITERES DE QUALIFICATION SONORE</b>	<b>M</b>	<b>ECOUTE PAYSAGERE</b> <b>CRITERES DE QUALITATIVITE PHONIQUE</b>	<b>P</b>
<b>Critères spatio-temporels</b>	<b>ee</b>	<b>Critères d'évaluation</b>	<b>me</b>	<b>Critères de représentativité</b>	<b>pe</b>
- Echelle	<i>eee</i>	- Artificialisation	<i>mee</i>	- Typicité	<i>pee</i>
- Orientation	<i>eem</i>	- Banalisation	<i>mem</i>	- Rareté	<i>pem</i>
- Atemporalité	<i>eep</i>	- Stigmatisation	<i>mep</i>	- Authenticité	<i>pep</i>
<b>Critères sémantico-culturels</b>	<b>em</b>	<b>Critères d'idéalisation</b>	<b>mm</b>	<b>Critères d'expressivité</b>	<b>pm</b>
- Degré de Publicité	<i>eme</i>	- Privatisation	<i>mme</i>	- Sentiment d'intériorisation	<i>pme</i>
- Mémoire collective	<i>emm</i>	- Métropolisation	<i>mmm</i>	- Sentiment d'appartenance	<i>pmm</i>
- Naturalité - Insécurité (degrés de -)	<i>emp</i>	- Naturalisation	<i>mmp</i>	- Sentiment d'immersion	<i>pmp</i>
<b>Critères liés à la matière sonore</b>	<b>ep</b>	<b>Critères d'imagination</b>	<b>mp</b>	<b>Critères de réflexivité</b>	<b>pp</b>
- Réverbération	<i>epe</i>	- Visualisation	<i>mpe</i>	- Schizophonie	<i>ppe</i>
- Signature sonore	<i>epm</i>	- Esthétisation	<i>mpm</i>	- Symphonie	<i>ppm</i>
- Métabolisme sonore	<i>epp</i>	- Affabulation	<i>mpp</i>	- Eidophonie	<i>ppp</i>

La présentation synthétique des trois ordres de critères qualitatifs dessine une **matrice de corrélations** entre ceux-ci. S'il n'y a aucune équivalence à établir entre les trois écoutes, il existe des voisinages qui deviennent significatifs (en colonnes, mais aussi en lignes) et qui permettent d'attribuer des corrélations (verticalement, mais aussi horizontalement).

On trouvera dans le tome 2 de ce guide méthodologique la définition précise de chacun de ces critères, classés par ordre alphabétique et exemplifiés. On y trouvera également une matrice plus complète, qui présente et positionne un 4ème niveau de critères.

## De l'analyse à la gestion

### 1. UNE METHODE D'ANALYSE

"Quelle est l'identité sonore de notre ville ?" Ce guide ne répond pas à cette question.

"Comment approcher l'identité sonore de notre ville ?" Ce guide offre une **méthode d'analyse de la qualité sonore des espaces urbains** qui prétend répondre à cette question.

On soulignera que cette méthode ne se limite pas à une évaluation des corrélations entre niveaux de bruit et degrés de gêne, mais oblige à prendre en compte d'autres dimensions (architecturales, sociales et culturelles), qui sont habituellement ignorées dans les travaux sur le bruit. Le détail de la mise en oeuvre des trois techniques que sont la carte mentale, l'enquête phono-réputationnelle et l'entretien sur écoute réactivée, constitue à ce titre un outil de référence :

- pour toute **étude locale** portant sur les questions de bruit et d'environnement sonore urbain; en particulier, la méthode proposée apparaît comme un précédent important aux **cartes de bruit**, voire aux **cadastres de bruit** qui sont actuellement mis en place un peu partout en Europe; là où ces documents repèrent des "points noirs", parfois à grands frais, la méthode proposée permet en même temps de repérer les "points blancs", et sans doute à moindres frais;
- pour toute **analyse comparative** entre des villes de natures différentes; les résultats obtenus à ce jour par différents chercheurs en Suisse, en France et en Espagne montrent en effet à la fois la souplesse et la fiabilité de la méthode, ainsi que son applicabilité à des contextes culturels variés; ceci en fait un outil méthodologique qui peut servir de point de départ à une **démarche comparative européenne**; les méthodes traditionnelles mesurent du bruit (avec des différences de méthode parfois sensibles suivant les pays, ce qui ne les rend pas toujours comparables); à la fois complémentaire et plus large, la méthode proposée ici permet de dégager une image différentielle de l'identité sonore de chaque ville.



## 2. UN INSTRUMENT DE GESTION

"Quelles recettes appliquer pour traiter les problèmes de bruit dans la ville ?" Ce guide ne répond pas.

"Quels principes adopter pour promouvoir ou renforcer l'identité sonore de la ville ?" Ce guide répond en pouvant être utilisé comme un **instrument de gestion sonore des espaces urbains**.

On soulignera que celui-ci ne se limite pas à une technique de zonage sonore de l'espace urbain (démarche classique de l'urbanisme traditionnel), mais oblige à distinguer différents modes d'intervention, qui sont habituellement confondus dans les travaux sur le bruit.

D'une part, si la carte d'identité sonore - comme l'enregistrement sonore - ne constituent ni l'un ni l'autre un but en soi, ils fournissent des **supports d'informations**, toujours réactualisables, **complémentaires d'une carte de bruit**, et à ce titre opératoires.

D'autre part, les deux modèles homologues CVS (Connu, Vécu, Sensible) et EMP (Environnement, Milieu, Paysage) fournissent un support pragmatique et théorique à la fois pour développer et maîtriser des niveaux d'intervention différents. Aux trois écoutes du Monde sonore, correspondent en effet **trois attitudes opératoires**, qui constituent dès lors en puissance les trois pôles d'une politique de gestion sonore de l'espace urbain : gestion environnementale, gestion médiatale, gestion paysagère.

## 3. GESTION DE L'ENVIRONNEMENT

La première attitude est **défensive** et consiste à **protéger l'environnement sonore** de pollutions "acoustiques". Protéger contre le bruit en premier lieu, et telle est la tâche traditionnelle des institutions existantes : normaliser, réglementer, contrôler, construire des murs anti-bruits, doubler des façades, épaissir des cloisons intérieures, détourner des flux de véhicules, modérer la circulation, ralentir...; mais il faudrait ajouter : protéger aussi les **qualités acoustiques**, les configurations spatiales et temporelles, les significations sociales ou culturelles qui constituent la part objectivable de l'identité sonore de l'environnement : *contrôler et sanctionner des émissions, conserver des signatures sonores qui appartiennent à la mémoire collective, veiller à ce que la voix humaine reste audible dans les espaces publics, mais aussi promouvoir une réflexion plus fine sur la spécificité de l'"échelle sonore" de la ville, etc.*

La démarche à ce niveau est **patrimoniale** et / ou **normative** : d'un côté, elle ouvre la voie à des expériences muséographiques qui, au-delà de la valorisation pour les habitants de la ville d'une forme de patrimoine oubliée, peuvent présenter un intérêt à la fois scientifique et touristique (*inventaires de signatures sonores, repérage de phénomènes particuliers, d'ambiances typiques ou de curiosités acoustiques, phonothèque de paysages sonores urbains, etc.*); de l'autre, elle consiste à élaborer des normes techniques et réglementaires touchant notamment les domaines de la construction et de l'urbanisme (mais pas uniquement) et à instituer d'une part des *procédures de contrôle* de l'efficacité effective de ces normes, d'autre part des *procédures de réajustement* périodique desdites normes.

La méthode devient alors opératoire dans le cadre de la création d'**observatoires nationaux, régionaux ou municipaux de l'environnement sonore**. Dans notre perspective, l'activité de tels observatoires (et c'est bien l'évolution des *climats* sonores qu'il s'agit d'observer) devrait consister non seulement à effectuer un suivi statistique des variables acoustiques quantifiables, mais également à mesurer périodiquement différents types de variables recensées dans nos critères de qualité - afin de disposer d'un outil d'analyse comparative de l'évolution de la qualité acoustique de l'environnement sonore.

La question n'est donc pas tant d'édicter les normes que de donner au **technicien** responsable de ces mesures les moyens de comprendre le fondement éthique et le rôle référentiel des normes qu'il manipule ou qu'il met en place, afin d'en relativiser la portée.

#### 4. GESTION DU MILIEU

La seconde attitude peut à l'inverse être qualifiée d'**offensive** et consiste à "**conforter**" le milieu sonore, c'est-à-dire à la fois à renforcer la dimension fusionnelle et vivante de certains lieux et à apporter du confort sonore aux habitants. Un tel programme est évidemment très large, puisqu'il va de la *gestion de conflits micro-sociaux déclarés et de leur prévention*, à l'*animation de quartier ou des espaces publics*. A la problématique du confort, se mêle alors celles de la sécurité et de la communication sociale.

La démarche à ce niveau relève de l'ordre d'une politique de **régulation des interactions sociales**. Ceci pose notamment la question cruciale et très délicate du traitement des **plaintes liées à des bruits de voisinage**. Ceci pose également la question de l'animation et de l'"action sociale", qui peut être envisagée en certains cas - l'important étant de considérer qu'il n'y a à ce niveau aucune règle générale à tirer et qu'elle dépend totalement du contexte local.

La question de la sensibilisation du public se pose donc en d'autres termes : il s'agit de redonner à l'**habitant ordinaire** les moyens de se réapproprier son milieu sonore - c'est-à-dire les moyens de gérer lui-même sa propre production sonore, de régler ses conflits, de se représenter le comportement sonore de l'autre, etc.

Observation, contrôle, mesure, évaluation, sanction, codification. **L'approche environnementale** s'inscrit sous le signe de la "**correction acoustique**" - au double sens où elle consiste à apporter des corrections à l'environnement et exige "de la correction" de la part d'un pouvoir qui pourrait sombrer dans une sorte de "totalitarisme phonurgique" en voyant (ou en ne voyant pas) les dégâts qu'elle peut produire sur le milieu ou le paysage - réduction environnementaliste.

On sait qu'un surcroît de mesures réglementaires ou constructives mène souvent à des effets contraires aux intentions et engendre un surcroît de plaintes - qui témoigne très clairement d'un processus de sensibilisation au bruit. D'où la problématique d'une sensibilisation au monde sonore qui ne soit pas réduite à la question du bruit - problématique **mésologique** par excellence. On connaît par ailleurs les problèmes que pose l'intervention d'un tiers institutionnel dans le mécanisme de la plainte - son premier but devant être de permettre et d'*aider le plaignant à se mettre à distance du processus dans lequel il est engagé*, pour qu'il soit en mesure de régler le conflit par lui-même.

**L'approche mésologique**, cette fois, s'inscrit sous le signe de l'"**aménagement sonore**", qui consiste alors à agir sur les valeurs, les idéaux et l'imaginaire collectif de la population. Là encore, il faut craindre l'abus de pouvoir sous la forme classique de la propagande ou de l'action idéologique que pourrait mener une administration au détriment de l'environnement ou du paysage sonores. D'une certaine façon en effet, on a tendance à déposséder les habitants de leur propre milieu sonore, le réduisant soit à un environnement, c'est-à-dire à un objet normé qui fait l'objet de mesures et de règlements qui lui échappent, soit à un paysage sonore, esthétisation à laquelle n'ont pour le moment accès que les plus "branchés".

## 5. GESTION DU PAYSAGE

La troisième attitude enfin, est **créative** et consiste à **composer le paysage**. A ce niveau, deux types d'action sont possibles. Soit on agit "*in situ*", c'est-à-dire sur la matérialité du site ou des émissions (transformation acoustique de l'espace, sonorisation, ...), soit on agit "*in auditu*", c'est-à-dire sur l'écoute du public, en constituant peu à peu une culture sonore (plus large que la culture musicale) qui amène ce public à modifier "sensiblement" son écoute ordinaire en milieu urbain.

Dans la première perspective, il est impossible de donner des doctrines ou des recommandations quelconques : il faut laisser à des concepteurs une chance de développer des projets - ambitieux ou modestes, spectaculaires ou occultes, temporaires ou permanents. Le métier d'éclairagiste urbain voit le jour depuis quelques années et remporte des succès rapides. Ce sont des gens qui viennent de la mise en scène et du théâtre. Il n'y a aucune raison de ne pas imaginer le développement d'une activité analogue dans le domaine sonore, à l'intersection entre la scénographie musicale ou la prise de son cinéma et l'urbanisme ou l'architecture. Ainsi pourrait naître une **scénographie sonore urbaine**, discipline nouvelle qui doit accumuler du savoir-faire et des expériences pour trouver son public et son utilité.

Dans la seconde perspective, il est possible de promouvoir des opérations plus directes de **sensibilisation à l'environnement sonore**, en montant et en organisant des "expositions sonores", c'est-à-dire des manifestations dans lesquelles les objets exposés sont des "objets sonores". La diversité des pratiques muséographiques actuelles peut laisser imaginer les formules les plus diverses en la matière, aussi bien du point de vue du contenu que de celui de la forme, depuis la salle de musée équipée jusqu'à l'itinéraire à travers la ville - l'amélioration des performances des techniques du son ouvrant depuis quelques années des perspectives nouvelles (maîtrise des niveaux, élimination des souffles, baladeurs sur réseau infrarouge, etc.).

De manière plus spécifique, des **programmes de muséographie sonore urbaine** peuvent être mis en place. On pensera en particulier à un usage grand public des fragments sonores enregistrés lors de la seconde phase de l'étude - voire à des ateliers d'écoute réactivée dans le cadre d'expositions sonores.

Distinction homologue à celle que fait Alain Roger lorsqu'il montre, dans le champ visuel, que l'on peut "paysager" "*in situ*", c'est-à-dire par une intervention physique sur le paysage (cf. l'art des jardins), ou "*in visu*", c'est-à-dire en transformant le regard du public et en lui apprenant à voir la réalité autrement (rôle culturel de la "peinture de paysage").

Certains projets préfigurent peut-être la naissance de ce nouveau métier comme ceux de l'atelier "Espaces nouveaux" sur Tokyo ou Hong Kong, ou encore les performances d'un musicien comme Nicolas Frise dans l'espace public urbain.

Cf. par exemple les grandes expositions montées cette année (1993) à Rio et à Paris.

Exemple : l'expérience de la commune d'Ascona (Tessin, Suisse), qui a monté une exposition sonore, à l'occasion de l'ouverture d'un tunnel routier de contournement qui a permis de redonner au piéton de larges quais au bord du lac. Quelques walkmans devant les photographies des principaux sites de la ville donnaient à entendre des paysages sonores inouïs : ceux de tous les jours ! Le succès inespéré de cette exposition et la richesse des réactions des visiteurs (de la part des autochtones comme de celle des touristes) laisse à penser que de nombreuses municipalités pourraient à peu de frais tirer bénéfice d'une expérience comparable adaptée à leur ville.

Il y a là une forme de sensibilisation aux qualités sonores de la ville et à l'écoute active extrêmement riche : après la visite d'expositions de ce type, il n'est pas rare que les gens écrivent ne plus pouvoir entendre leur ville de la même façon, en découvrir la diversité et la richesse, avoir trouvé tel lieu qui aurait dû faire partie des enregistrements, etc. Et c'est sans doute un moyen inédit de lutte contre le bruit autrement efficace qui, au lieu d'agir sur la source ou sur les conditions de propagation, *agit en profondeur sur les modèles culturels et esthétiques de notre oreille*.

C'est donc cette fois au **concepteur**, scénographe urbain ou muséographe sonore, qu'il faut donner sa chance, à lui de faire des projets urbains qui suscitent l'intérêt, à lui d'accumuler un certain savoir-faire et de sensibiliser peu à peu du public à ce type de démarche.

## 6. RECOMMANDATION FINALE

Là où l'analyse propose des critères pour découper le Monde qui lui échappe, la création, elle, cherche à les associer pour recomposer du réel et créer de la nouveauté.

La méthode d'analyse de la qualité sonore des espaces publics formalisée dans ce guide devient alors un support possible à la création.

Elle est certes d'abord un **outil de représentation**, au sens où elle donne des clés pour repérer et désigner l'identité sonore d'un lieu.

Mais elle est aussi un **potentiel de création**, au sens où elle plaide pour une action conjointe sur les trois formes d'identité. Ce que dit et résume sous une forme télégraphique le modèle opérationnel suivant.

L'**approche paysagère**, finalement, s'inscrit sous le signe de la "**création phonique**". Celle-ci ne consiste plus ni à corriger l'environnement, ni à aménager le milieu, mais à promouvoir des actions, des expériences et des savoir-faire qui suscitent peu à peu l'acquisition d'une culture sonore enracinée, au même titre que l'on possède une culture littéraire, cinématographique ou architecturale.

D'où le principe fondamental : **lutter sur tous les fronts**, c'est-à-dire protéger, conforter *et* composer; c'est-à-dire encore : *veiller à promouvoir ou à maintenir l'équilibre entre les trois écoutes* - faire en sorte qu'elles soient le reflet les unes des autres. Là où l'une d'entre elles se met à dominer, il y a menace de réductionnisme, c'est-à-dire de perte de sens ou d'auto-amplification des problèmes posés - et il faut donc agir pour en diminuer le poids relatif.

### PROTEGER L'ENVIRONNEMENT

*Attitude défensive*

*Technicien*

*Contrôle normatif et évolutif*

*"Correction acoustique"*

*Observatoires de l'environnement sonore*

### CONFORTER LE MILIEU

*Attitude offensive*

*Usager - Habitant*

*Régulation des interactions sociales*

*"Aménagement sonore"*

*Traitement des plaintes et action sociale*

### COMPOSER LE PAYSAGE

*Attitude créative*

*Concepteur*

*Evolution des modèles culturels et esthétiques*

*"Création phonique"*

*Scénographie sonore urbaine*

Prologue	4		
<b>INTRODUCTION - LA NOTION D'IDENTITE SONORE URBAINE</b>	<b>6</b>		
<b>PREMIERE APPROCHE - LA SELECTION DE TERRAINS EXEMPLAIRES</b>	<b>10</b>		
1.1. Les cartes mentales sonores	11		
Echantillon	11		
Protocole d'entretien	11	<i>Principe méthodologique</i>	<i>Sources</i>
Recommandations d'usage	12	<i>Avantages méthodologiques</i>	
1.2. L'enquête phonoréputationnelle	13		
Echantillon	13		
Protocole d'entretien	13	<i>Principe méthodologique</i>	<i>Sources</i>
Recommandations d'usage	14	<i>Avantages méthodologiques</i>	
1.3. Le connu, le vécu et le sensible ou le choix des terrains	15		
Technique	15	<i>Le modèle CVS</i>	<i>Logiques ternaires</i>
Exemple	16	<i>Symbole, indice, icône</i>	<i>Un modèle tripolaire</i>
<b>DEUXIEME APPROCHE - LA CONSTITUTION D'UN CORPUS D'ANALYSE</b>	<b>19</b>		
2.1. La fiche synoptique aux preneurs de son	20		
Description des rubriques	21	<i>Trois plans sonores</i>	<i>Rupture épistémologique</i>
2.2. La réalisation des bandes sonores	22		
Modalités	22		
Météorologie	22		
Montage provisoire	22		
Première écoute collective	23		
Montage définitif	24		
2.3. L'entretien sur écoute réactivée	25		
Echantillon	26	<i>Saturation et diversité</i>	
Pour introduire l'entretien	27	<i>Un embrayeur de communication</i>	<i>Un principe heuristique</i>
Pour conduire l'entretien	27	<i>Consignes méthodologiques</i>	
Pour relancer	28	<i>Conditions matérielles</i>	
Pour conclure	29		
2.4. Un fichier d'analyse séquentielle	30		

**TROISIEME APPROCHE****LES CARACTERISTIQUES DE L'IDENTITE SONORE DE LA VILLE 32**

## 3.1. La carte d'identité sonore par terrain 33

Titre 34

"Spécifications de la séquence" 34

"Synthèse des hypothèses et commentaires" 35

"Objectivation de critères qualitatifs" 35

"Niche sémantique et expressions remarquables" 36

## 3.2. Trois ordres de critères, trois écoutes de la ville 37

Critères de qualité 37

Critères de qualification 37

Critères de qualitativité 38

## 3.3. Présentation synthétique 39

*Exemples**Exemple (ZH5)**Exemple (ZH5)**Qualité, qualification et qualitativité**Entre le singulier et l'universel**Environnement, milieu et paysage**De l'Environnement sonore**Du Milieu sonore**Du Paysage sonore***EPILOGUE - DE L'ANALYSE A LA GESTION 40**

1. Une méthode d'analyse 40

2. Un instrument de gestion 41

3. Gestion de l'environnement 41

4. Gestion du milieu 42

5. Gestion du paysage 43

6. Recommandation finale 44



## Notes







## L'identité sonore des villes européennes.

Pascal AMPHOUX

- I. Techniques d'enquêtes.
- II. Répertoire de concepts.

Ce guide à l'usage des gestionnaires de la ville, des techniciens du son et des chercheurs en sciences sociales se veut une formalisation rigoureuse et synthétique d'une méthode d'analyse transversale de la qualité sonore des espaces publics dans les villes européennes.

La deuxième partie de ce guide se compose d'un répertoire ayant pour but de développer un vocabulaire de l'environnement sonore urbain. Il est constitué d'un répertoire de critères qualitatifs et d'un lexique général d'effets sonores.

Rapport de recherche N°26  
1993 Réédition 2009



école nationale  
supérieure  
architecture  
de  
grenoble



Centre de recherche sur l'espace sonore & l'environnement urbain  
UMR 1563 "Ambiances architecturales & urbaines"  
Laboratoire de recherche architecturale

60 avenue de Constantine  
BP 2636 F-38036 Grenoble cedex 2

tél : +33(0)4 76 69 83 36  
fax : +33(0)4 76 69 83 73  
cresson.eag@grenoble.archi.fr  
www.cresson.archi.fr

