



HAL
open science

Le temps du paysage sonore

Pascal Amphoux

► **To cite this version:**

Pascal Amphoux. Le temps du paysage sonore : Quelques critères d'analyse. Seminario " I tempi del paesaggio", Sep 2000, Florence, Italie. pp. 9-15. hal-01561405

HAL Id: hal-01561405

<https://hal.science/hal-01561405>

Submitted on 12 Jul 2017

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

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



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

Le temps du paysage sonore

Quelques critères d'analyse

par

Pascal Amphoux

INSTITUT DE RECHERCHE SUR L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
14, av. de l'Eglise Anglaise
CH 1006 LAUSANNE

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPACE SONORE
Ecole d'Architecture de Grenoble
60, av. de Constantine, BP 2636
F 38036 GRENOBLE CEDEX 2

Seminario « I tempi del paesaggio »

Parco di Villa Demidoff, Pratolino – Firenze, 22 sept.00

On croyait la notion de paysage attachée au monde visuel. Or voici que depuis une vingtaine d'années des techniciens, des musicologues ou des spécialistes de différentes disciplines se mettent à parler de "paysage sonore". En un double sens :

- celui de la représentation : un "paysage sonore", ce sera alors tout simplement une séquence enregistrée qui, à la manière d'un tableau en peinture, représente un paysage.
- celui de la réalité sensible et immédiate : par analogie avec les définitions classiques du paysage visuel ("une partie de pays que la nature présente à un observateur"), le "paysage sonore" pourrait alors être défini comme "une séquence de temps que la nature présente à l'oreille d'un auditeur".

Une question se pose alors immédiatement : la notion de paysage sonore n'est-elle pas totalement subjective ?

A une telle question, on est obligé de répondre : Oui et non à la fois. Oui parce que la perception sensible ou esthétique d'un paysage dépend naturellement de la personne et de son affectivité. Non parce qu'elle dépend également de la nature des sons émis dans l'environnement. En fait la notion - et c'est peut-être son intérêt majeur - rend caduque l'opposition traditionnelle entre objectivité et subjectivité. Pourquoi ?

- d'abord parce que notre oreille réputée "subjective" est façonnée par une *culture sonore* qui, comme nous avons pu le montrer au cours de nos recherches successives, peut être considérée comme un fait objectif : il existe des cultures sonores locales (nationales ou régionales, sociales ou professionnelles) qui façonnent autant la production que les représentations collectives du paysage sonore ;
- ensuite parce que notre perception individuelle dépend de *manières d'écouter* qui, elles, sont universelles – et nous avons pu montrer qu'il existait, en-deçà des cultures sonores locales, trois modalités d'écoute fondamentales que nous partageons tous : l'« *écoute environnementale* », qui sous-entend une écoute active et analytique, l'« *écoute médiale* » qui désigne au contraire une écoute flottante, passive, en actes, et l'« *écoute*

paysagère », qui renvoie à une écoute sensible, réflexive et esthétisante ¹;

- enfin parce qu'il est possible d'objectiver des critères d'analyse du paysage sonore, qui ne se réduisent pas aux critères de l'acoustique classique et qui intègrent certaines données du vécu ou du rapport sensible au monde – et de fait nos travaux sur l'espace public urbain nous ont conduit à élaborer un *répertoire* (au sens analytique et musical à la fois) *de critères qualitatifs* ².

C'est à la présentation de quelques-uns de ces critères que nous nous attacherons au cours de cet exposé. Plus précisément, nous convoquerons trois notions qui touchent spécifiquement le thème de ce séminaire : la notion d' « atemporalité », la notion de « naturalité » et la notion de « métabolisme » sonores. Pour chacune d'entre elles, nous donnerons une définition de la qualité sonore qu'elles désignent, nous distinguerons trois sous-critères qui en déclinent le sens, et nous écouterons quelques fragments sonores pour illustrer certains d'entre eux ³.

1. L'ATEMPORALITE

Cette notion permet de désigner une expérience rare mais universelle : le sentiment de suspension du temps. Le temps semble se détacher de la matière sonore et prendre une valeur propre, indépendante du temps réel de l'écoute. Le son nous projette hors le temps - il pourrait être dit "hors temps" comme on dit "hors jeu" ou "hors champ".

Trois sous-critères permettent d'en distinguer différentes modalités

1.1. Rythmicité (forme environnementale d'atemporalité)

L'effet de "suspension du temps" est produit par un rythme qui semble fonder l'espace sonore.

Ce rythme peut être produit par une alternance régulière (les coups de marteau d'un

¹ Cette distinction a été établie en premier lieu dans P. Amphoux et al., *Aux écoutes de la ville, La qualité sonore des espaces européens, Enquêtes sur trois villes suisses, rapport de recherche no94*, IREC, EPFL, Lausanne, 1991.

² Cf. P. 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'enquête, Tome 2, Répertoire de concepts*, IREC, EPFL, Lausanne, et CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1993.

³ La définition des critères qui suit est extraite du livret d'un CD Hifi : P. Amphoux, *Le paysage sonore urbain, Introduction aux écoutes de la ville*, IREC, EPFL, Lausanne, et CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1997.

ouvrier sur un chantier, les battements d'une machine ou la répétition monocorde d'un même son de cloche), ou irrégulière (alternance des trams, des pas ou des voix, effets de rythmes aléatoires, ...).

*Arythmie des cloches de Muralto depuis le Parco Viale Verbano,
Locarno*

Mais c'est souvent la superposition de rythmes réguliers et irréguliers qui a la plus grande efficacité.

*Ritournelle d'un carrousel et arythmie de caquets de canards,
Lausanne, Place de la Navigation*

1.2. Tiers-temps (forme médiale d'atemporalité)

L'effet de suspension du temps est lié à celle des pratiques ordinaires et de la vie quotidienne; la séquence sonore évoque un temps non comptable, ou vacant ou nocturne ou libre, toujours ressenti comme donné par surcroît.

*Un moment privilégié pour deux dames vaudoises, Lausanne,
Ouchy-débarcadère*

1.3. Événementialité (forme sensible d'atemporalité)

C'est cette fois un événement sonore particulier qui suspend le temps, une discontinuité radicale qui en oblitère le déroulement linéaire et qui peut en retourner, rétrospectivement, le sens (un signal sonore mal identifié, étrange ou anachronique, un âne en milieu urbain, un coup de frein dans une rumeur continue, un homme qui siffle au milieu des trams).

Porto di Genova

2. LA NATURALITE

La naturalité désigne l'ensemble des indices sonores qui rendent une séquence "naturelle". Ce sentiment, qui s'impose toutefois comme une évidence objective, peut tenir soit au fait que les sons sont eux-mêmes des sons de la nature (naturalisme), soit au fait qu'ils apparaissent comme des sons "normaux" - qui racontent une histoire (narrativité) ou dont la raison est claire (intentionnalité).

2.1. Naturalisme (dimension environnementale du degré de naturalité)

Ce critère désigne littéralement le poids relatif des "sons de la nature" dans une séquence sonore. Encore faut-il préciser que ce naturalisme ne signifie pas forcément mélodie, harmonie ou tranquillité...

Grillons à Hangzhu

2.2. Intentionnalité (dimension médiale du degré de naturalité)

L'intentionnalité prêtée au son est un critère extrêmement redondant : que l'on ignore la raison d'une émission sonore et elle a toutes les chances d'être fortement dévalorisée (désintérêt, stigmatisation ou inquiétude), mais que l'intention soit claire et un bruit, même gênant, devient souvent acceptable.

Effet crescendo du métro, Ficelle à Lausanne

Commentaire de l'exemple Pour celui qui ne le comprend pas, le métro apparaît comme un élément destructeur du naturalisme antérieur, alors qu'à l'inverse, celui qui a reconnu le petit train à crémaillère de "la Ficelle" à Lausanne en fait un élément structurant et naturel du paysage sonore d'ensemble.

2.3. Narrativité (dimension paysagère du degré de naturalité)

On peut entendre le terme en deux sens :

- soit il touche le contenu sonore qui, par des formes verbales ou par des sons qui peuvent fonctionner comme symboles quasi lisibles, raconte une histoire effective, ce que l'on pourrait appeler le **récitatif** (on comprend l'arrivée du métro ou celle du bateau, on visualise une interaction sociale, ou on saisit une scène de marché);

Ouchy Débarcadère

- soit il touche la forme de la séquence, ce que l'on peut appeler sa **séquentialité** : c'est alors son organisation temporelle linéaire, sa façon de mettre bout à bout une suite d'éléments bien identifiables, une suite de "sonèmes" : la séquence ne raconte pas une histoire, mais "c'est comme si cela racontait une histoire".

"Les enfants, l'arrosoir, le téléphone et le visiteur", Locarno, San Francesco

3. LE METABOLISME SONORE

Il désigne une forme de stabilité dynamique du climat sonore. L'exemple le plus classique qui donne à entendre l'effet sonore correspondant, "l'effet de métabole", est celui du marché : des sons innombrables de voix, de monnaie, de pas, de chocs ou de mille autres sources sonores ne cessent de se relayer pour émerger avec clarté, et aussitôt disparaître dans le fond au profit d'autres émergences. Trois facteurs viennent qualifier ce métabolisme.

3.1. Clarté compositionnelle (dimension environnementale du métabolisme sonore)

Ce critère désigne la prégnance d'une structure sonore clairement identifiable; elle est caractérisée par une certaine permanence des émissions (comme des conditions de propagation), qui assure de la stabilité du climat sonore.

Quatre types de structures métaboliques peuvent être distinguées :

- des "**structures informelles**" qui, malgré une évidente stabilité du climat sonore d'ensemble, sont caractérisées par une absence totale de repères ("Y'a de la bouillie", "C'est monotone", ...).

- des "**structures duales**", dans lesquelles un continuum, un fond ou une tonalité sonore particulière jouent un rôle de support pour des événements émergents.

*Un rapport figure-fond très clair,
Zürich, Marché Oerlikon*

- des "**structures schizophoniques**", dans lesquelles l'auditeur se situe exactement à la frontière entre deux espaces dont les climats sonores sont radicalement différents.

*Entre l'orgue et la rumeur urbaine,
Locarno, Madonna del Sasso*

- des "**structures emboîtées**", caractérisées par une organisation claire de la matière sonore en niveaux hiérarchiques - successifs ou simultanés. Par exemple, les espaces de silence intérieurs à la ville, sont très souvent valorisés par l'emboîtement d'espaces sonores de nature et d'intensité différentes.

*La cour dans la rue dans la Cité dans la ville,
Lausanne, Cité ancienne*

3.2. Distinctibilité (dimension médiale du métabolisme)

La notion désigne cette fois la clarté des éléments de composition d'une séquence sonore (et non plus la clarté de la composition). C'est à la lettre la façon dont les sons se distinguent (en un sens autant sociologique et sémantique qu'acoustique). Lorsque ce critère s'applique aux voix, il se rapproche de la notion d'intelligibilité, utilisée en psycho-acoustique, mais il concerne avant tout la matière sonore.

*Pas, voix, tram et rires,
Zürich, Bahnhofstrasse*

3.3. Complexité (dimension paysagère du métabolisme)

Au-delà de ses connotations systémiques, ce troisième facteur métabolique désigne l'enchevêtrement des niveaux hiérarchiques, la mixité de sons techniques et de sons naturels, le mélange subtil de rythmes différents, ou encore la perception simultanée du formel et de l'informel, de la disjonction et de la conjonction sonores, de la distinctibilité et de la cohésion d'ensemble.

On comprend alors que ce dernier critère ressaisit en grande partie la plupart des autres. L'écoute attentive de la dernière séquence que nous entendrons nous permettra de

retrouver la plupart des qualités que nous venons de nommer. C'est du coup l'un des paysages sonores les plus "parlant" et les plus appréciés.

Gageons que cela tienne à l'équilibre de ses qualités environnementales, médiales et strictement paysagères : on peut l'écouter avec intérêt, l'ouïr avec plaisir ou l'entendre avec émerveillement. Le paysage sonore comble l'oreille analytique, l'oreille flottante et l'oreille esthétique.

*Séquence complète
Locarno, Parco Viale Verbanò*

*

Pour conclure, je rappellerai que les trois séries de critères que nous venons d'examiner s'inscrivent dans un répertoire beaucoup plus large et que, si j'ai retenu ces trois notions et leurs sous-critères, c'est parce qu'ils me semblaient les plus proches du thème de cette journée, entre le temps et le paysage. C'est aussi parce que, bien qu'ils aient été nommés et définis à partir de travaux qui portent essentiellement sur le paysage urbain, ils me semblaient ressaisir très précisément trois propriétés fondamentales de tout jardin qui se respecte :

- il nous projète hors du temps ;
- il nous paraît naturel, plus qu'il ne l'est (tant il est façonné par toutes sortes de soins et d'artifices) ;
- il constitue en soi le modèle implicite d'une stabilité dynamique.

On sait que ces propriétés émanent de la nature de ce qu'un jardin donne à voir - du traitement de l'espace, de la composition du parc comme de l'évolution des végétaux. Nous comprenons qu'elles sont aussi sous-tendues par ce qu'il donne à entendre. L'oreille accroît la puissance de l'œil. Peut-être pourrait-on dire que c'est elle qui le mobilise.