HAL open science

L'Identité sonore urbaine

Pascal Amphoux

▶ **To cite this version:**

Pascal Amphoux. L'Identité sonore urbaine. G. Moser & K. Weiss (ed.). Espaces de vie : aspects de la relation homme- environnement, Armand Colin, 2003, 978-2200261702. hal-01561759

HAL Id: hal-01561759

https://hal.science/hal-01561759v1

Submitted on 13 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

centre de recherche sur l'espace sonore
et l'environnement urbain

cresson

Unité Mixte de Recherche 1563 "Ambiances Architecturales & Urbaines"

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

école nationale supérieure architecture de grenoble

L'Identité sonore urbaine. Une approche méthodologique croisée.

Pascal Amphoux - 2003

Pascal Amphoux est géographe, architecte, écologue, professeur à l'EnsA de Nantes et chercheur au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

Amphoux, Pascal (2003). **L'Identité sonore urbaine. Une approche méthodologique croisée.** *in :* G. Moser & K. Weiss (ed.) *Espaces de vie : aspects de la relation homme-environnement*. Paris : Armand Colin. P.

cresson

ENSA Grenoble
60 Avenue de Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2007

L'Identité sonore urbaine
Une approche méthodologique croisée

par
Pascal Amphoux
IREC, EPFL, Lausanne
CRESSON, EAG, Grenoble

Déc. 2001
Version corrigée en juin 2002

A paraître dans
Psychologie environnementale, Méthodologies et Intervention
Ouvrage collectif sous la direction de Gabriel Moser et Karin Weiss

CONSTATS ET HYPOTHESES

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, ou plutôt de *lutter pour l'environnement sonore*. C'est passer d'une attitude défensive à une attitude offensive.

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*.

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"*.

DEFINITION ET ENJEU

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 imaginairement. 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 ne peut que *s'identifier*.

L'identité sonore de la ville dépend d'innombrables appréciations individuelles, qui sont 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 et de ses espaces publics.

QUESTIONS ET METHODE

Comment repérer les espaces publics qui sonnent bien dans une ville ? Comment repérer ceux qui lui confèrent une identité sonore ? Comment recueillir les perceptions, éparses, secrètes mais souvent redondantes qui la composent ? Et comment en extrapoler des critères de qualité sonore de l'espace urbain ? Ou encore : ***comment reconstruire l'intersubjectivité*** qui fonde une perception collective des espaces sonores ?

L'approche méthodologique résumée dans les pages qui suivent répond à ces questions en distinguant trois étapes de travail dans l'approche de l'identité sonore d'une ville :

1. Faire appel à la *mémoire* - pour sélectionner des terrains représentatifs sur lesquels se focaliser pour approfondir la recherche;

2. Faire appel à la *perception* - pour "faire parler" l'espace sonore et constituer un matériau d'analyse et d'interprétation aussi diversifié que possible.

3. Faire appel à l'*interprétation* - pour formaliser des concepts opératoires en typifiant et en distinguant différents ordres de lecture du matériau.

Le principe de récurrence est le principe qui fonde l'articulation entre les trois étapes : chaque étape est en effet 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 –, laquelle fournit un troisième matériau à partir duquel on extrapole des critères d'objectivation des phénomènes sonores.

L'objectivité n'est donc pas donnée a priori : elle est construite et s'accroît, à mesure que l'on s'assure de la récurrence du processus méthodologique.

OBJET ET PRESENTATION

L'objet de cet article n'est pas de décrire l'ensemble de la méthode, dont le lecteur intéressé pourra consulter le texte intégral par ailleurs (Amphoux, 1993, 1997, tome 1), mais d'expliciter trois techniques d'enquête qui permettent de mener à bien les deux premiers mouvements de la démarche, et qui peuvent être utilisées ou ré-associées avec d'autres techniques en fonction des objets d'étude auxquels peut être confronté le chercheur ou l'étudiant. Il s'agit respectivement de : la carte mentale sonore et l'enquête phono-réputationnelle (qui privilégient la mémoire) et l'entretien sur écoute réactivée (qui privilégie la perception).

Pour chacune d'entre elles, seront énoncés brièvement et concrètement une définition synthétique, les sources et le principe fondateur de la technique, ainsi que la manière de constituer un échantillon, le protocole de passation de l'entretien et quelques recommandations d'usage.

Les cartes mentales sonores

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 (le commentaire du dessinateur est à ce titre au moins aussi important que le dessin lui-même).

SOURCES

La technique des cartes mentales [1], 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 (Gould et White, 1984), elle a été plus largement diffusée dans les années 60 par la publication et la traduction du livre de K. Lynch (Lynch, 1976), qui en a codifié l'usage et formalisé les

---

[1] Cf. dans cet ouvrage le chapitre II.1 (Ramadier, 2003)

protocoles d'application à travers l'hypothèse de la *"lisibilité"* de la ville.

Si les résultats obtenus ont pu être critiqués parce qu'ils donnaient lieu à certaines naïvetés dans l'interprétation (en particulier à une forme de croyance envers la possibilité, voire la nécessité d'une lecture facile de la ville grâce à l'usage d'une grammaire topologique simplifiée – nœuds, limites, repères, ...), la technique apparaît par contre fructueuse pour apporter des informations inédites et rapides sur l'usage et les représentations collectives d'un territoire donné. D'où le fait d'en reprendre le principe d'une part pour aider au choix de terrains pertinents pour approfondir l'investigation (ceux qui sont dessinés à de multiples reprises peuvent être a priori considérés comme plus représentatifs de l'identité sonore de la ville ou du territoire considéré), d'autre part pour préfigurer des critères qualitatifs concernant cette identité à partir de ce que les gens disent pendant qu'ils dessinent et/ou de ce qu'ils en explicitent a posteriori. En d'autres termes, la parole importe autant que le dessin : celui-ci pour repérer des lieux ou des situations pertinentes à investiguer, celle-là pour constituer un premier matériau de discours à partir desquels il sera possible d'extrapoler des critères qualitatifs.

On remarquera au passage que l'on se garde bien à ce niveau de transposer telle quelle l'hypothèse de "lisibilité" de la ville dans le champ de l'identité sonore : d'une part, les sciences sociales ont bien montré aujourd'hui que la perception de l'environnement ne saurait être réduite à un tel critère (sans renier par exemple tout ce qu'un sentiment d'urbanité doit à des situations de mélange, de confusion, de dynamique ou de brouillage…) ; d'autre part, de nombreux travaux du CRESSON [2] ont permis de montrer que des critères que l'on pourrait inscrire sous le signe d'une "lisibilité sonore" tels que ceux de "clarté" [3], de "distinctibilité" [4] ou de "signature sonore" [5], pour ceux que nous avons été amenés à définir plus rigoureusement (Amphoux, 1997, tome 2), ne sauraient en aucun cas être assimilés à ceux de lisibilité visuelle : le voisin, invisible, se fait parfois distinctement entendre (Amphoux, 1989), le son clair de la cloche franchit les murs de la cour, et de façon plus générale, il arrive souvent qu'un signe sonore soit d'autant plus prégnant qu'il est moins visible.

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 pas 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 dans un manque de compétences graphiques

---

[2] Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, UMR 1569 "Ambiances architecturales et urbaines", Ecole d'Architecture de Grenoble

[3] "CLARTE COMPOSITIONNELLE : dimension environnementale du métabolisme sonore". Prégnance d'une structure sonore particulière, caractérisée par une certaine permanence des émissions (comme des conditions de propagation), qui assure de la stabilité du climat sonore" (Amphoux, 1997, tome 2)

[4] "DISTINCTIBILITE : dimension médiale du métabolisme. Clarté des éléments de composition de la séquence sonore (et non plus clarté de la composition). Façon dont les sons "se distinguent", (en un sens plus sociologique et sémantique qu'acoustique)" *(ibid.)*

[5] SIGNATURE SONORE : signe sonore qui permet d'identifier, sans confusion possible, un lieu, une époque ou une situation sociale. Une signature sonore est d'autant plus nette que la reconnaissance de la source est immédiate (Cor. : Typicité) *(ibid).*

ou autres, 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 qui permet un premier niveau d'interprétation.

ECHANTILLON

Le nombre de cartes à récolter (que nous situons généralement entre 20 et 50) et la nature des personnes à solliciter peuvent être adaptés en fonction des moyens à disposition et des conditions locales de la recherche.

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

Celle-ci 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 quatre consignes principales.

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 ou le Grenoble sonore pour vous ?"

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 en principe 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 pas d'emblée à 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.

A ce titre la technique offre donc 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'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.

SOURCES

Le néologisme créé pour donner un nom à cette technique renvoie cette fois moins aux travaux des géographes qu'à un ensemble de techniques en usage chez les sociologues et les politologues, parfois regroupées sous le nom de "l'analyse réputationnelle". Initiée par F. Hunter dans les années 50 (Hunter, 1952), 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 (Bassand, 1982).

L'hypothèse sur laquelle ces recherches reposent, cette fois, n'est plus la lisibilité de la ville chère à K. Lynch et à ses disciples, mais la "réputation" des gens auxquels on s'adresse pour en parler. Et plutôt que de viser l'homme sans qualité ou l'usager ordinaire pour restituer une mémoire collective sous-jacente, méthode qualitative incomparable mais lourde en temps et en moyens, ces techniques consistent en effet à interroger des "élites locales", arguant du fait que la connaissance explicite qu'elles ont du lieu ou du processus analysé 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, nous substituons alors un ensemble de personnes dont on sait ou dont on peut supposer qu'elles entretiennent un rapport privilégié avec la qualité sonore des espaces urbains – soit parce qu'elles en ont une connaissance particulière, soit parce qu'elles en ont une pratique spécifique. D'un côté, ce sont des personnes *réputées* avoir de telles compétences, de l'autre le débat auquel on les convie

va restituer quelque chose de la *réputation* relative des lieux ou des ambiances sonores de la ville.

Comme pour la carte mentale, d'un côté on repère des lieux ou des situations pertinentes à investiguer de manière plus approfondie ; de l'autre on récolte du discours, la parole circulante du débat constituant un second matériau à partir duquel il sera possible d'extrapoler des critères qualitatifs. Dans le cas des cartes mentales sonores, c'était le dessin qui était le catalyseur de la parole. Dans celui de l'enquête phono-réputationnelle, c'est la dynamique des tours de parole qui joue ce rôle.

PRINCIPE METHODOLOGIQUE

L'enquête phono-réputationnelle s'apparente aux principes de la "dynamique de groupe" ou de la réunion de brainstorming dans le monde de l'entreprise, 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 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.

ECHANTILLON

La composition des groupes doit être aussi hétérogène que possible pour répondre aux exigences d'une prise de parole qui soit à la fois spontanée, dynamique et surprenante. D'où les recommandations suivantes. Un nombre de cinq à sept personnes par session apparaît favorable à une bonne dynamique des tours de parole. Afin d'éviter la monopolisation de la parole par certains individus ou sous-groupes, on évitera d'une part que certaines personnalités soient trop imposantes par rapport aux autres, d'autre part que les gens se connaissent entre eux (le fait de ne connaître personne met a priori tout le monde sur un pied d'égalité et permet de générer une atmosphère d'attention réciproque, de bienveillance, de curiosité ou d'interrogation devant ce que va dire l'autre, qui sont autant de facteurs favorables à un déroulement vif et spontané de la discussion). Quant à la composition même d'un groupe, on veillera à trouver un équilibre entre les deux grands types d'informateurs précités :

- ceux qui ont une pratique quotidienne de la ville et que l'on peut situer du côté de l'usage, par exemple un livreur, un facteur, un musicien de rue, un aveugle, …, mais aussi, plus prosaïquement un usager ordinaire (au sens de De Certeau, 1980), une ménagère, un flâneur ou un chineur, …, bref toute personne qui pour une raison ou une autre a des chances de pouvoir extraire de sa connaissance implicite de la ville d'innombrables remarques ou commentaires sur l'environnement sonore du quotidien ;
- ceux qui ont une connaissance particulière de la ville et/ou du son et que l'on peut situer du côté de la représentation; par exemple un "homme de lettres" (chroniqueur, écrivain, journaliste, ...), un spécialiste de la ville (historien, sociologue, anthropologue, …) ou de l'environnement sonore (acousticien, musicologue, compositeur, …), un représentant de l'administration (aménageur, urbaniste, planificateur, gestionnaire du bruit), ...

Il est évident que certaines personnes peuvent appartenir aux deux catégories : un aveugle, par son handicap, doit bien être considéré comme le détenteur d'un certain type de savoir sur l'environnement sonore ; inversement, le spécialiste d'une discipline peut

avoir par ailleurs une pratique intense de la ville. L'objet n'est donc pas de séparer les deux catégories de manière abstraite, mais de se donner les moyens de confronter des regards a priori aussi différents que possible en évitant deux pièges : celui de n'avoir que des "oreilles expertes" d'un côté, celui de n'avoir que des "oreilles habitantes" de l'autre..

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 :

- 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 phonoréputationnelles et/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'efficience 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 de deux ou trois heures par séance, et pas davantage.

L'enquête phonoréputationnelle apparaît à ce titre comme un second moyen de transgresser la difficulté à représenter du son. Efficience et souplesse d'utilisation sont sans doute à nouveau les deux avantages pragmatiques que l'on peut trouver à cette technique : efficience 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.

L'entretien sur écoute réactivée

La technique de l'entretien sur écoute réactivée, en troisième lieu, 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.

SOURCES

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 initiées notamment par l'Ecole de Palo Alto. Elle a depuis été développée et formalisée dans la plupart des travaux du CRESSON (on trouvera le texte le plus récent de son initiateur dans Grosjean et Thibaud, 2001).

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.

PRINCIPE METHODOLOGIQUE

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; et la possibilité de l'y interroger directement *in situ* (cf. par ex. dans ce livre le chapitre sur les parcours commentés, J.-P. Thibaud, 2002) n'est pas toujours facilement réalisable. Entre l'évocation stéréotypée hors contexte et la perception directe dans le contexte, il reste alors la possibilité de recourir aux techniques de simulation des espaces sonores.

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 ou représenté) *hors le 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*.

Ce principe étant acquis, 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).

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 enregistrements sonores comprenant une dizaine de fragments.

b) Les interviewés doivent être choisis en fonction de deux critères principaux :

- leur compétence spécifique (qui peut être liée ou non à la formation ou au métier de la personne), entraînant a priori un regard particulier ou plutôt une écoute particulière des séquences sonores;
- leur bonne réceptivité (a priori) à la problématique – il semble de ce point de vue plus prudent de choisir des gens dans un "réseau d'interconnaissance".

c) Concernant l'échantillon proprement dit, on veillera à ce que les compétences convoquées, qu'elles soient de l'ordre de la connaissance scientifique ou de celui d'un savoir ordinaire, couvrent équitablement trois dimensions principales :

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

On veillera en outre à avoir quelques femmes (moins souvent spécialisées dans certains domaines) et une ou deux personnes "étrangères" – qui ne connaissent pas du tout la ville.

Le principe, une fois de plus, est celui de la diversité. Si des personnes a priori différentes, voire 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 et de confronter le discours des habitants à celui des "étrangers".

PROTOCOLE D'ENTRETIEN

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, menant en principe l'interlocuteur de l'écoute la plus factuelle à la plus interprétative (il est toutefois évident que cet ordre reste libre et doit être 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.
- **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 (le but du jeu n'est pas de distinguer ce qui est bon de ce qui est mauvais, mais de nommer des critères de qualité qui constituent des caractéristiques identitaires du lieu, indépendamment de l'appréciation positive ou négative que l'on peut porter dessus. Si le jugement de valeur intervient trop tôt et apparaît comme c'est parfois le cas immédiatement après l'écoute, il faut donc autant que possible relancer la personne sur le pourquoi d'une telle réaction, sur la description, les associations et les modalités d'interprétation pour revenir à l'appréciation initiale après coup.

POUR RELANCER

Lorsque l'interviewé est "en panne" ou semble avoir épuisé ce qu'il avait à dire, on peut mettre en œuvre trois modes principaux de relance, qui consistent respectivement à :

- 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, ...);

- énoncer les hypothèses déjà avancées sur les caractères sonores propres à chaque séquence, pour faire réagir la personne interviewée ; initialement formulées par l'équipe de recherche, ces hypothèses doivent être mises à jour, reformulées et peu à peu précisées après chaque entretien.

POUR CONCLURE

Permettre un point de vue rétrospectif, qui amène souvent la personne interviewée à repréciser les choses, en lui 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 ?

RECOMMANDATIONS D'USAGE

De ce qui précède, il importe d'insister sur trois points qui constituent autant de recommandations majeures pour qu'un entretien sur écoute réactivée se déroule dans les meilleures conditions possibles :

- 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, d'une part pour pouvoir effectuer les relances nécessaires si l'interviewé "tombe en panne", d'autre part pour en tester la pertinence; au préalable, rédiger donc, formaliser et/ou compléter avec soin les hypothèses qui ont été dégagées et discutées durant les séances d'écoute précédentes; en arrière-fond, restent toujours 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 finaux devant se préciser progressivement, jusqu'à *"saturation"*, à mesure que les entretiens avancent et non seulement en fin de parcours.

La récurrence peut en ce cas 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. Quant à *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 (ces deux principes sont approfondis dans le chapitre sur l'observation récurrente, Amphoux, 2002)

Conclusion

La méthode présentée ici 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.

Loin de l'esprit des enquêtes par questionnaire, les trois techniques que nous venons de décrire consistent très concrètement à faire parler les gens et à générer chez eux le discours le plus prolixe possible. Chacune d'entre elles repose sur ce que les linguistes appellent un "embrayeur de communication" : le dessin dans le premier cas, le tour de parole dans le second, la séquence sonore dans le troisième. D'autres, naturellement sont possibles, déjà formalisées (cf. par ex. l'ouvrage collectif Grosjean, Thibaud, 2001) encore à inventer et toujours à recomposer en fonction de chaque contexte. Mais chaque embrayeur est un moyen d'amorcer et de catalyser des discours qualitatifs. En un sens, il questionne l'auditeur. Mais la question est indirecte, puisque non verbale.

Est-il nécessaire de recourir aux trois techniques pour valider la méthode ? Oui et non. Non dans la mesure où chacune d'entre elles offre un matériau de même nature - du discours -, ce qui pourrait aussi être obtenu par d'autres techniques – c'est à ce niveau le contexte et les objectifs de chaque recherche qui détermineront les choix, le poids relatif ou la pertinence des techniques retenues. Oui dans la mesure où le processus d'objectivation repose sur le principe de récurrence et est d'autant plus fort que les matériaux recueillis, recoupés et comparés ont été obtenus par des techniques différentes. Ce qui importe, ce n'est donc pas tant ce que chacune d'entre elles apporte indépendamment les unes des autres, mais le fait que chacune fasse émerger des interprétations a priori différentes qui, par recoupement, rendent possible la mise en oeuvre d'un processus d'objectivation (les phénomènes sonores sont par nature complexes et non mesurables). Il n'est donc guère pertinent de distinguer, en soi, ce que chaque technique apporte ou interdit. Dans le cas décrit ici, on peut néanmoins souligner une progression probable dans le degré de finesse des interprétations : la carte mentale permet une première approche, souvent assez grossière, l'enquête phono-réputationnelle d'approfondir certaines situations caractéristiques par le débat et la confrontation des opinions, l'écoute réactivée enfin d'entrer au plus près de la matière sonore.

A quels résultats, alors, la méthode, dans sa progression, permet-elle d'aboutir ? Tel n'est pas l'objet de ce texte. Dix années de travaux divers ont donné lieu à des applications nombreuses et variables en fonction des objets de recherche. Nous n'en évoquerons que deux.

Du côté théorique, ces techniques ont débouché sur la formalisation rigoureuse ou l'enrichissement de deux répertoires conceptuels :

- un répertoire de critères qualitatifs (Amphoux, 1993, 97, tome 2) dont la structure fractale repose sur la distinction sémantique entre trois notions habituellement confondues, l'environnement, le milieu et le paysage, qui, renvoyant à trois modalités d'écoute du monde sonore, conduisent à distinguer des critères de "qualité acoustique", des critères de "qualification sonore" et des critères de "qualitativité phonique" ;
- un répertoire d'effets sonores (Augoyard et Torgue, 1995), notion transversale et opératoire dont les définitions, entre la donnée acoustique l'action sonore et la perception, sont redéployées de manière rigoureusement interdisciplinaire dans six champs différents : acoustique physique et appliquée, architecture urbanisme et aménagement, physiologie et psychologie de la perception, sociologie et culture du quotidien, esthétique musicale et électro-acoustique, expression scripturaire et médiatique.

Sur le plan pratique, la méthode a été appliquée dans des contextes urbains différents : elle a notamment donné lieu à une première série d'analyses comparatives des environnements sonores de villes, de ports ou de gares européennes (Amphoux, 1991, 1998, Bardyn, 1995, 2000) et servi de base de référence à la mise en place d'un observatoire de l'environnement sonore sur la ville de Lyon et à la création d'un Système

d'Information Géographique aujourd'hui opératoire dans cet observatoire (Balaÿ, 1997, 1999, 2001).

Références

Amphoux, Pascal, *Le bruit, la plainte et le voisin*, Essai sur le mécanisme de la plainte et son contexte, tome 1, 286 p., Fichier d'anecdotes, tome 2, , 198 p., avec la coll. de Martine Leroux *et al.*, rapport CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1989

Amphoux, Pascal, *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, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble et IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche no 117, 1993, 1997 (2ème tirage)

Amphoux, Pascal*, Aux écoutes de la ville*, La qualité sonore des espaces publics européens, méthode d'analyse comparative, enquête sur trois villes suisses, avec la coll. de C. Jaccoud et al., IREC, EPFL, Lausanne, rapport de recherche no94, 1991, 1998 (3ème tirage)

Amphoux, Pascal, "L'observation récurrente", chap. I.3, 2003, pp.

Augoyard, Jean-François et Torgue, Henri, *A l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores*, Editions Parenthèses, Marseille, 1995

Balaÿ, Olivier *et al.*, *Les indicateurs de l'identité sonore d'un quartier*, Contribution au fonctionnement d'un observatoire de l'environnement sonore à Lyon, rapport de recherche Cresson, Ecole d'Architecture de Grenoble, fév. 1997

Balaÿ, Olivier *et al.*, *SIG ChAoS (Conception et Aménagement Sonore)*, La représentation de l'Environnement sonore urbain à l'aide d'un système d'information géographique, rapport de recherche Cresson et cd rom, Cresson (EAG Grenoble) / LISI (INSA Lyon), oct. 1999

Balaÿ, Olivier, DAQUAR, *Du diagnostic acoustique d'un quartier à l'urbanité sonore*, avec la coll. De J.-L. Bardyn, rapport de recherche Cresson, Ecole d'Architecture de Grenoble, juil. 2001

Bardyn, Jean-Luc, *L'appel du port*, rapport de recherche Cresson, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1995

Bardyn, Jean-Luc, *La portée ferroviaire*, rapport de recherche Cresson, Ecole d'Architecture de Grenoble, 2000

Bassand, Michel, *Villes, régions et sociétés*, chap. "Problèmes et tendances de la recherche sur la politique locale", Presses Polytechniques Romandes, Lausanne, 1982, pp. 107-108

De Certeau, M., *L'invention du quotidien*, UGE, coll. 10x18, Paris, 1980

Gould, P. et White, R., *Cartes mentales*, Editions universitaires, Fribourg (Suisse), 1984 (trad.fr)

Grosjean, Michèle et Thibaud, Jean-Paul (sous la dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2001

Hunter, F., *Community Power Structure*, University of north Carolina Press, Chapell Hill, 1952

Lynch, Kevin, *L'image de la cité*, Dunod, Paris, 1976 (trad. fr.)

Ramadier, T, "Les cartes mentales", chap. II.1, 2003, pp.

Thibaud, Jean-Paul, "Les parcours commentés", chap. III.2, 2003, pp.

25 mots-clés

Analyse de discours
Bruit
Carte mentale sonore
Clarté compositionnelle
Compétence
Critères de qualité sonore
Description
Distinctibilité
Echantillon
Effet sonore
Embrayeur de communication
Enquête phonoréputationnelle
Espace public
Entretien sur écoute réactivée
Environnement sonore
Heuristique
Identité sonore urbaine
Interprétation
Intersubjectivité
Mémoire
Perception
Principe de récurrence
Processus d'objectivation
Signature sonore
Ville