

Écouter,
sur les pas d'*Écrire*



Agathe Steiner

À Rozenn et Fabrice pour la découverte de cet exercice enrichissant, stimulant et nécessaire.

À Daria pour son suivi, son aide, son soutien et pour m'avoir permis d'arriver au bout de ce mémoire.

À Marguerite pour m'avoir fait découvrir une littérature poignante, juste et pour avoir libéré mon écriture.

À Jordi pour son regard graphique.

Enfin, à Nïnon, Théo, Louna, Anne, Léo et Rose pour leurs relectures et conseils précieux.

Étude

Marguerite Duras nous parle beaucoup de solitude, de celle nécessaire pour écrire¹. Cette solitude et ce silence qui amènent à une écriture nouvelle et personnelle. Elle nous fait part de cette absence sonore surprenante qui l'entoure, de comment elle se retrouve devant cette immensité vide. Ce champ infini des possibles, aussi angoissant qu'exaltant. Elle fait cet exercice avec elle-même, avec ses doutes, ses questions et ce commencement. Comment commencer à écrire ?

Déjà, faut-il trouver un sujet.

Comment trouver un sujet ?

Je me questionne alors sur mes centres d'intérêts, sur les choses du quotidien qui m'interpellent et qui m'inspirent. Le son, la musique, la photographie, l'espace, l'écoute, les objets, le lien entre design et composition musicale, le son en design. Comme toujours, il me semble nécessaire de sortir marcher, déambuler, espérant élucider et clarifier mes pensées, mes questionnements. Ces promenades peuvent rythmer mon quotidien et sont toutes différentes.

Je retrouve dans mes promenades ce silence et ce processus d'isolement dont nous parle Marguerite Duras. Ils vont être mon point de départ. Le calme et, paradoxalement, le brouhaha permanent. Le silence intérieur, ce contraste existant entre mon environnement, incroyablement bruyant et moi-même. Le monde qui se déploie autour de moi et qui, petit à petit, vient me submerger.

Mais ce silence évoqué, comment peut-on le définir ? Beaucoup d'artistes et de compositeurs tels que Yves Klein, John Cage, Christian Marclay², Nicolas Schöffer³ ou encore Kyle Gann⁴ ont cherché à lui donner une définition. Ce terme si souvent utilisé dans notre quotidien est décrit comme un idéal, comme un objectif à atteindre. J'aimerais commencer par dire qu'il n'existe pas, ou qu'il n'est pas définissable. Il est imperceptible, impossible à ressentir. En y réfléchissant, il est possible que je ne veuille pas le ressentir. C'est angoissant.

Comme nous l'indique le compositeur et théoricien François J. Bonnet, « le silence existe, mais pour personne »⁵, et heureusement. John Cage, lui, nous propose une nouvelle définition selon laquelle le silence est « le son de la circulation »⁶. Il indique que ce son est toujours différent, contrairement à la musique de Mozart et de Beethoven qui est elle « toujours semblable »⁷. Le silence, serait-il donc quelque chose de toujours différent ?

¹ **Duras**, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

² Christian Marclay (1955 - nos jours) est un musicien, compositeur et artiste plasticien américain.

³ Nicolas Schöffer (1912-1992) était un sculpteur et plasticien français, originaire de Hongrie.

⁴ Kyle Gann (1955 - nos jours) est un compositeur et professeur de musique américain.

⁵ **Bonnet**, François J., *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Paris, Editions de l'éclat, 2012, 2022, p. 65.

⁶ Citation de John Cage par Michel Chion. **Chion**, Michel, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998, réédition Armand Colin, Malakoff, 2006, p.68.

⁷ *Ibid.*

C'est une définition particulière, qui semble s'éloigner de son sens premier et qui peut être, dans un premier temps, difficile à concevoir. Cependant, cette définition est actuelle, et nous pouvons d'après John Cage trouver facilement ce silence, présent dans la rue en bas de chez nous, ce bruit constant, de même niveau, tellement présent que nous ne l'entendons plus.

Je m'aperçois lors de mes promenades, de l'aspect unique de ce « silence », de cette circulation toujours différente.

Les promenades réalisées sont faites dans différents buts, changer d'air, respirer, découvrir, se perdre (j'adore me perdre), ou juste se déplacer d'un point A vers un point B. Elles sont nombreuses et leur point commun est d'abord le visuel, la vue du paysage, quel qu'il soit.

Nous sommes nombreux à vouloir contrôler et choisir ce que nous écoutons lors de nos déplacements. Pour bon nombre d'entre nous, la musique est la solution à ce contrôle et il arrive même que cette musique soit une nécessité. Il est si simple de se promener en contrôlant notre écoute et donc, de n'avoir qu'un aspect visuel à cette promenade.

Il est bien plus difficile de se promener en prêtant attention aux sons qui nous entourent. Je me suis confrontée à cette expérience, aux promenades sonores, de nombreuses fois. D'abord ennuyantes, j'ai fini par y prendre goût et petit à petit, j'ai appris à écouter et à réécouter la ville en perpétuelle production sonore, les sons qui façonnent cette composition permanente.

Quel est cet environnement et quelles sont ces choses qui m'entourent ?

Comment sont investis les espaces intérieurs et extérieurs, terrains de jeu de designers et d'architectes ?

Je m'interroge sur la composition de nos espaces extérieurs, particulièrement celui dans lequel j'évolue, l'espace environnant mon domicile, au travers duquel je navigue lors de mes promenades.

Quelle est la matière sonore portée par les espaces, objets et architectures, est-ce possible de l'utiliser, en toute conscience ? Comment et pourquoi ?

Les sons dessinent l'espace, suivent les courbes de ses aménagements, mais proposent également un nouvel agencement de celui-ci.

Je tente petit à petit d'analyser, de comprendre et d'entendre cette matière qu'est la matière sonore.

L'exercice d'écoute est comme une nouvelle expérience, ou simplement la réappropriation ainsi que la réactualisation d'un apprentissage, auquel s'ajoute un changement de contexte.

J'aimerais ici faire un exercice bien particulier, celui d'écrire et de décrire ces écoutes et ces sons. Il m'est tout d'abord difficile de m'imaginer les retranscrire, les expliquer. Les écoutes sont par nature sonores, donc audibles et non lisibles, uniques et ancrées dans un contexte précis. Elles sont immatérielles, invisibles et vont prendre forme par cet exercice.

Je souhaite décontextualiser, notamment, par la retranscription, l'enregistrement et l'écoute répétée. J'aimerais ancrer mes écoutes dans ces pages.

Chaque promenade sonore est unique. Beaucoup de facteurs font de ces écoutes des expériences chaque fois différentes : le lieu, l'individu y prenant part, l'instant, la saison, la météo et bien d'autres.

Comme l'a dit le compositeur canadien Raymond Murray Schafer « Il n'est pas deux gouttes de pluie qui sonnent de la même manière. L'oreille attentive le sait. »⁸

Je cherche alors les moyens d'éduquer mon oreille, d'arriver à cette attention auditive.

Carlotta Daro a introduit son livre *Avant-garde sonore en architecture*⁹ par la phrase : « Les architectes seraient-ils devenus sourds ? ».

Cette question, posée dans un contexte où les architectes ne tiennent que peu compte de l'aspect sonore dans leurs constructions, amplifie encore mes interrogations. Raymond Murray Schafer nous indique dans son livre *Le Paysage Sonore, Le monde comme musique*, qu'autrefois, les architectes connaissaient le son et ses propriétés. Aujourd'hui, ils ne s'en servent plus comme d'une matière de production mais cherchent à la réduire et la supprimer au maximum, ce qui n'est pas la solution.

Le son est une matière, au même titre que n'importe quelle autre, pouvant être transformée, devenant alors un matériau. Cette matière possède ses propres caractéristiques, elle peut être transformée, utilisée et voire même devenir un outil. Omniprésente, nous ne pouvons l'ignorer ou nous en débarrasser, alors il semble clair de devoir cesser d'essayer. Le son peut être utilisé pour améliorer ou modifier notre relation et notre

⁸ Schafer, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, traduit de l'anglais par Gleize, Sylvette, p. 44-45.

⁹ Daro, Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

perception de l'espace, pour, paradoxalement supprimer la « pollution sonore » ou pour créer certaines ambiances.

Je veux comprendre mon environnement, d'abord le redécouvrir puis l'analyser, l'entendre et l'écouter.

Quel rôle joue ou peut jouer le designer dans nos paysages sonores, dans nos aménagements urbains, afin d'amener à leur revalorisation ?

Comment et en quoi le contexte et donc la décontextualisation peuvent être un premier pas vers ce nouvel apprentissage de l'espace sonore ?

*I. Départ,
35 rue de l'Arquebuse*

1. Une Peugeot grise

C'est un après-midi d'automne, il fait beau, je pense croiser du monde. Je sors et entame mon trajet habituel.

Je commence à marcher et comme souvent, en arrière-plan, j'entends un son qui ne disparaît jamais. Un son ou des sons, je ne sais pas. C'est comme une dynamique lointaine, un son qui est là sans être là. Je n'y prête plus attention, c'est un son confortable. Sûrement est-ce ce silence dont parlait John Cage, cette circulation à laquelle nous ne prêtions plus attention.

Des bruits soudains, des bruits constants. Ils disparaissent et apparaissent. Du vent, des claquements de portes, des pas, des voitures.

Cette fois, je prends le temps d'écouter et d'observer, comme l'exercice que je m'étais donné. Bizarrement, au début, j'aime regarder ce qui est silencieux et immobile. Les immeubles, les aménagements urbains. Les objets statiques ont par dessus eux des sons qui ne sont pas les leurs. Pour la plupart, je connais leur provenance et leur origine mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. Je souhaite déconnecter le son de sa source, de son objet, de son architecture, pour mieux l'entendre et le comprendre. J'aime écouter les sons tels qu'ils sont, leur timbre, leur hauteur, leur intensité, j'entends, ou du moins, j'essaye d'entendre « vrrroum » et non une voiture, ce qui rend mon environnement bien plus intéressant. Cependant, il est parfois difficile de se déconnecter de l'objet-source.

Il existe différentes manières d'entendre notre environnement, d'analyser le paysage sonore.

L'architecte Pascal Amphoux nous détaille ces critères d'écoute¹⁰.

Il en existe neuf, catalogués en trois parties.

La première concerne le spatiotemporel (l'échelle, l'orientation et l'atemporalité).

L'échelle correspond au rapport entre l'espace sonore que l'on perçoit et l'espace réel. En effet, lorsque l'on perçoit une certaine échelle par le biais du son, cela se retrouve généralement vérifié, le son relate donc les aspects physiques d'un espace. Il peut s'agir par exemple de la sonnerie d'une gare dilatant l'espace, se dispersant ou à l'inverse le son d'une personne montant le petit escalier en bois d'un immeuble.

L'orientation correspond à la distinction entre la gauche et la droite, entre le devant et le derrière et entre le haut et le bas. « S'orienter dans l'espace sonore c'est déjà voir ce que l'on entend, inversement, s'orienter dans l'espace visuel c'est peut-

¹⁰ **Amphoux**, Pascal, *Paysage sonore urbain : introduction aux écoutes de la ville*, institut CRESSON, Collection Cressound, podcast, 22 épisodes, 1997. Les critères évoqués par la suite sont issus de ce podcast.

être davantage entendre qu'on ne l'imagine. »¹¹ Par exemple, il est possible de distinguer un oiseau chantant sur un balcon, en haut à droite, ou une voiture arrivant à notre gauche.

L'atemporalité renvoie quant à elle à quelque chose de sensible, un effet de suspension produit par un rythme, irrégulier ou régulier. C'est un paysage stable, ou lié à une pratique régulière, ou encore un signal sonore particulier qui suspend le temps. Cette notion lie donc le temps et le son, où ceux-ci semblent se détacher l'un de l'autre.

La deuxième catégorie est sémantique et culturelle (la publicité, la mémoire collective et la naturalité).

La publicité désigne dans un espace urbain, les différents éléments sonores pouvant caractériser son aspect public. Il s'agit donc à la fois de la reconnaissance, de l'appréciation ou de la perception du caractère public. Il peut s'agir d'un son privé audible dans l'espace public, comme le bruit d'une télé par la fenêtre d'un appartement. De ce fait, le son issu de la sphère privée indique de par sa différence que l'on se trouve dans la sphère publique et donne des informations sur celle-ci.

La mémoire collective correspond aux différents souvenirs d'un groupe dans un lieu précis. Dans ce cas, cela correspond aux divers éléments sonores qui vont ici déclencher au sein d'un groupe d'individus une remémoration d'un souvenir commun.

La naturalité, elle, désigne l'intégralité des différents éléments sonores qui vont rendre une séquence naturelle. Ces sons rendent la séquence sonore et la perception des éléments comme évidente et objective pour tous. Il peut s'agir de sons de la nature ou des sons normaux (avec une narrativité et une intention claire,) qui vont raconter une histoire. Cette narrativité peut correspondre à des sons dont on connaît l'origine sonore et que l'on acceptera donc plus facilement. Le son du petit train touristique fera partie du paysage et ne sera pas considéré comme dérangeant de par son origine connue. Au contraire, un bruit d'alarme ou de voiture que l'on ne reconnaît pas et dont la source est inconnue sera considéré comme nuisible, dérangeant, peut importe son intensité sonore. Le naturalisme désigne « le poids relatif des sons de la nature dans une séquence sonore »¹².

¹¹ *Ibid.*, Épisode 14 : L'orientation.

¹² *Ibid.*, Épisode 18 : La naturalité.

La dernière partie concerne la « matière sonore » (la réverbération, la signature et le métabolisme sonore). Le son perçu et décrit comme une réelle portière perceptible, comme une matière modelable voire même palpable.

La réverbération correspond, lors d'une durée précise, au décalage entre l'onde directe et celle réfléchie. « Il existe des sons mats et des sons réverbérants » mais également « des environnements mats et des environnements réverbérants »¹³. Ces différents espaces vont donc révéler d'une certaine manière les différents sons émis. Un son mat peut être illustré par le bruit de pas d'un cheval sur un pavé. Un bruit réverbérant peut-être le son joué par un clocher. Les matériaux des espaces et architectures peuvent également accentuer ce phénomène, par exemple marcher sur un vieux plancher n'aura pas la même sonorité que marcher sur une plaque de béton.

La signature permet d'identifier un lieu, une époque ou une situation. Elle nous permet, immédiatement, de reconnaître la source. Le son joué par le *Big Ben* à Londres est la signature sonore de la ville.

Le métabolisme désigne comme une stabilité du paysage sonore mais dynamique. Le marché, ses sons de voix, de monnaie, de sac qui se relayent et disparaissent aussitôt. Les sons qui émergent clairement d'un espace bruyant pour ensuite laisser place à une sonorité différente forment le métabolisme.

Certains des critères évoqués sont plus évidents que d'autres. C'est le cas de la mémoire collective qui, très présente dans certains lieux peut être facilement notifiable. Son aspect objectif et collectif témoigne d'une perception concrète et partagée par plusieurs individus, la rendant plus parlante (et donc plus réelle) que l'atemporalité qui est elle, un concept abstrait.

Prenons pour exemple : *Je me souviens*¹⁴ de Georges Perec. Dans ce recueil, Georges Perec énumère certains événements, certains objets, quelques morceaux quotidiens de sa jeunesse. Ces « souvenirs » ne sont pas personnels mais des éléments connus de toute une génération. Les « Je me souviens » font donc appel à la mémoire collective. Prenons maintenant la célèbre Madeleine de Proust. Celle-ci représente aujourd'hui tout phénomène ou élément nous ramenant à un souvenir précis. Nous avons tous

¹³ *Ibid.*, Épisode 19 : La réverbération.

¹⁴ **Perec**, Georges, *Je me souviens*, France, Edition Fayard, 2013.

notre madeleine (en d'autres termes, signal gustatif particulier qui suspend le temps), mais nous ne le savons qu'une fois cette dernière trouvée. D'abord qu'une simple madeleine, celle-ci est aujourd'hui devenu un véritable concept, à l'échelle de l'individu, pouvant être associé ici à l'atemporalité. Plus globalement, possédons-nous tous une madeleine sonore ?

J'aimerais ouvrir ce critère d'écoute à la mémoire individuelle, changer d'échelle. Certains sons peuvent nous évoquer des souvenirs particuliers, des objets, des situations, des lieux, des personnes.

Pendant cette promenade, j'entends comme je vois et mes sens sont sollicités : ma vue, mon ouïe, mon toucher et mon odorat.

Je me repère dans l'espace grâce aux sons. L'orientation me donne ici des informations sur l'endroit où je me trouve. J'entends une voix à gauche, une voiture derrière et une porte sur ma droite. Je me situe au sein de l'espace et des éléments. Rapidement, je n'y prête plus attention, cette normalité me fait oublier que le son peut être une référence. Peut-être qu'entendre une voiture au-dessus de ma tête serait plus notable et me ferait alors perdre mes repères dans l'espace.

La vue influence également mon ouïe et le sol sous mes chaussures m'indique de quelle nature est cet espace. Cette préhension de mon environnement est objective comme subjective. J'entends et analyse, inconsciemment, à l'aide de mon vécu, de mon apprentissage, de mes souvenirs.

Lorsqu'une voiture passe, je sais qu'une voiture passe, et si je la vois, je ne l'entends presque plus. La vue viendra influencer mon ouïe et m'empêchera parfois d'entendre ce son tel qu'il est. Je prends conscience de ce phénomène et écoute avec attention, m'empêchant de regarder cette voiture. J'entends là un « vroum » irrégulier et grave, je le reconnais. Je revois ma mère et sa Peugeot grise rentrer du travail. Je me retourne et reconnais cette Peugeot, mais pas le conducteur. Mes souvenirs, cette mémoire individuelle, a ici influencé ma perception.

De quoi sont constitués nos sons environnants et, plus globalement, qu'est-ce qu'un son ?

Comment définir ce « vroum », comment le décrire ?

Que sont le bruit, la musique et quand pouvons-nous parler de musique ?

D'après le dictionnaire Le Robert, le son est une « Sensation auditive créée par un mouvement vibratoire dans l'air ».¹⁵

¹⁵ Définition donnée par le dictionnaire en ligne Le Robert : www.dictionnaire.lerobert.com.

La musique et le bruit sont donc des sons. Le bruit, d'après le Larousse est un « ensemble de sons produit par des vibrations plus ou moins irrégulières » ou un « ensemble de sons perçus comme étant sans harmonie, par opposition à la musique ».¹⁶

Je fais l'expérience de ces sons, de ces bruits et même parfois, de cette musique. Le paysage sonore, l'environnement, l'espace, le milieu dans lequel je me déplace.

Comment définir ce lieu dans lequel je me trouve ?

Si l'on en croit le philosophe Victor Petit, le milieu est un espace dans lequel nous sommes inclus contrairement à l'environnement¹⁷. Le milieu correspondrait donc ici à l'espace urbain dans lequel nous déambulons au quotidien, contrairement à l'environnement, qui désignerait un espace au sein duquel nous n'intervenons pas.

Nous réaliserons à présent une distinction entre environnement et milieu. Le terme d'environnement sonore sera alors requalifié de milieu sonore.

D'après Schafer, le paysage sonore est notre espace acoustique, les sons au milieu desquels nous vivons.

¹⁶ Définition donnée par le dictionnaire en ligne le Larousse : www.larousse.fr.

¹⁷ **Petit**, Victor, *L'éco-design : design de l'environnement ou design du milieu ?*, dans *Sciences du Design* N°2, 2015, p. 31-39,
« Pour notre propos, retenons simplement cette idée que l'environnement environne et qu'en ce sens il est extérieur, tandis que le milieu est aussi bien extérieur qu'intérieur, car il est constituant (de) et constitué (par) l'être dont il est le milieu. Dans l'usage, le mot environnement renvoie à la nature, tandis que celui de milieu est indissolublement naturel, technique et social. » p.32-33.

2. *Les claquements de talons qui résonnent*

Je continue ma marche et tout est plutôt calme. Je me perds dans mes pensées, j'observe et erre en regardant les personnes autour de moi.

Qui sont-elles, comment agissent-elles, pourquoi agissent-elles de cette manière ?

J'aperçois cette femme au loin, son allure est plus vive que la mienne. Je ne l'entrevois qu'un court instant, mais je peux continuer d'entendre ses pas résonner dans cette rue pourtant large. Ce son dessine l'espace et prend même le dessus sur celui-ci. Il vient créer différentes formes, redéfini et modifie sous mes yeux les frontières et les contours du lieu. Le pardessus de cette femme, d'un marron clair, vole au rythme de sa marche et ses cheveux châtais foncés, contrastent avec ce dernier. Je me questionne sur ses obligations en cet après-midi. Où va-t-elle ? Je l'imagine se diriger vers la gare. C'est peut-être, pour l'instant, le chemin qu'elle emprunte. Je m'interroge également sur sa vie privée, sa vie professionnelle, sa vie familiale, et sur son emploi du temps. Je trouve mes questionnements indiscrets, mais cette curiosité mal placée n'engage que moi. Le claquement de ses talons s'estompe presque d'une seconde à l'autre. Cette divagation et mes dizaines de questions n'ont duré que quelques secondes, mais ont réussi à me déconnecter totalement de mon espace. Je ne saurais dire ce que j'ai pu voir ou entendre durant cet égarement, en dehors de cette femme et du bruit de ses bottes talonnées. Une voiture démarre. Cette perturbation agit comme une coupure et ce vrombissement soudain, à l'allure d'un tonnerre s'abattant derrière moi, me reconnecte à ce qui m'entoure.

Il y a ensuite cette dynamique lointaine, plus forte qu'auparavant. Je commence à prendre part intégralement à ce paysage, j'en fais maintenant partie. Des milliers de sources sonores différentes, je ne sais où regarder. Je connais mon chemin par cœur. Je peux donc me concentrer sur autre chose que mon itinéraire, je n'y pense pas et cela facilite mon exercice.

Je continue d'avancer jusqu'à distinguer une foule au loin. Ma vue anticipe sur tous mes autres sens et mon corps, instinctivement, à la vision de cette foule, m'ordonne de changer de chemin. Pas cette fois, je dois entendre ce qu'il s'y passe.

Je commence à percevoir des sons de plus en plus nombreux, de plus en plus compliqués à distinguer, je dois faire une sélection.

Comme l'exprime Marguerite Duras dans *L'amant* « Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit. ».¹⁸

Rien n'est de meilleur exemple que cette place bourdonnante, ce flux, ces flux. Ce film trop fort que j'aimerais couper, ce son que j'aimerais baisser.

Je pense encore à Schafer et son paysage *lo-fi*¹⁹. Le paysage sonore urbain, industriel, moderne et répétitif est un paysage *lo-fi*. Ce paysage qui rend les sons de notre espace indiscernables les uns des autres, cette surproduction sonore permanente. C'est le paysage où l'on se perd, où il y a trop de sons.

À l'inverse, il existe donc le paysage *hi-fi*²⁰. C'est le paysage de la nature, avec des sonorités originales et de qualité.

Je ne distingue ici qu'un ensemble et je ne saurai dire quels sons composent ce paysage. Les sources sont nombreuses, floues et se mélangent dans l'espace. Je fais face aux sons modernes, industriels et fabriqués desquels émergent parfois quelques sonorités humaines.

Des sonneries, des cloches, un briquet puis un cri. Beaucoup de ses sons font sens et ont leur propre histoire. Certains restent ancrés, résonnent dans ma tête et comme un mot que l'on répète en boucle, finissent par ne plus rien signifier. À la fois dénué de sens, mais d'une simplicité et d'une évidence rare. Chacun des sons vient former comme un morceau. J'ai toujours ce souvenir, parfois amer, de mes longues années de solfège, dix ou quinze ans de pratique, peut-être, je ne saurais plus dire. Elles m'ont néanmoins beaucoup appris et ressortent aujourd'hui comme quelque chose d'utile.

Je reprends alors cette méthode d'écoute, apprise durant des années. Celle qui consiste en l'analyse des sons, des notes et des rythmes. Elle n'est jamais bien loin. À la manière d'un alphabet urbain, j'apprends les lettres (les sons) et entends différemment par la suite, tous ces mots (composition de ces différents sons). Je me coupe de cette vue ; prenons le temps d'écouter ce monde à la manière d'un prélude de Bach.

Le futuriste Luigi Russolo, lui, est comme rassasié des maîtres de la musique. Il veut cependant aussi écouter, analyser puis composer avec l'urbain. Il souhaite utiliser tous les sons apparus lors de la révolution industrielle. Pour moi, nous ne sommes pas rassasiés de ces maîtres de la musique, au contraire, ils peuvent

¹⁸ **Duras**, Marguerite, *L'amant*, Paris, France Loisirs, 1993, p.40.

¹⁹ Abréviation du terme low-fidelity qui se traduit par la basse fidélité, ou retransmission peu exacte, basse qualité du son.

²⁰ Abréviation du terme high-fidelity désigne donc la haute fidélité.

jouer un rôle essentiel dans la composition que nous pouvons faire avec les sons urbains.

Tout est étroitement lié dans l'écoute de nos espaces et dans l'histoire de la musique, notamment la musique concrète. Cette dernière nous indique et nous apprend que chaque son a ses qualités, et est en corrélation directe avec l'évolution de nos machines et de nos modes de vie²¹.

Chaque son est issu d'une composition, entendue ou non, écoutée ou non. Je suis actuellement dans une de ces compositions et j'essaie peu à peu de la comprendre.

Comme le cite Alex dans *Flashdance*²², « si tu fermes les yeux, tu peux voir la musique ». Cela marche particulièrement bien dans l'espace urbain, il est possible de voir cette composition se créer, les yeux fermés.

Je continue ma promenade et distingue alors sans efforts des mots et beaucoup d'extraits de conversations. Je m'étonne à vouloir y prendre part. Sans le savoir j'ai accéléré la cadence, sûrement est-ce cette saturation sonore et visuelle qui me fait fuir. Je ne sais comment gérer ces informations, audibles et visibles.

De la musique, des familles, des attractions, une fontaine. Je cherche à m'éloigner au plus vite de cet endroit. Petit à petit la dynamique lointaine revient, constante et faible. Des bruits de talons résonnent sur la plaque d'égout. Le tramway. Je reprends mon rythme et ressens comme un calme. Je suis calme et ce paysage me berce.

Ces promenades sont significatives et me ramènent à certains souvenirs précis, à un certain lieu et un certain contexte.

Mars 2020, le pays se confine. Pour ma part, ce premier confinement fut presque plaisant. Étonnamment, ne voir personne n'a pas été difficile, entre claustrophilie et agoraphobie, nous en revenons à cette fameuse solitude évoquée par Marguerite Duras.

Cette solitude et ce calme, ce calme dans cette maison, ce calme dans cette chambre et ce calme extérieur. Je ne ressentais pas le besoin de sortir. Mon jardin était pour moi suffisant, parfois même simplement ma chambre. J'ai pu constater cependant, lors des événements exceptionnels qu'étaient mes sorties, le changement dans cette ville que je connais pourtant si bien. J'ai également pu comprendre par différents biais, que partout ailleurs, il en était de même.

²¹ En 1948, Pierre Schaeffer, compositeur, ingénieur et théoricien français, compose *Cinq études de bruits* (Étude aux chemins de fer, Étude aux tourniquets, Étude violette, Étude noire et Étude pathétique), qui sont les premières pièces de musique concrète. Pour ces compositions, Schaeffer se base sur des enregistrements, de trains par exemple.

²² **Lyne**, Adrian, *Flashdance*, long métrage, USA, 1983, 1h35min. Alexandra (Alex), jouée par Jennifer Beals, personnage principal de ce long métrage, travaille dans une usine en tant que soudeuse. Alex est danseuse le soir dans des cabarets et est passionnée de danse classique. Son rêve est d'intégrer une école prestigieuse de danse.

Nous faisions face à cette nouvelle ère, les Parisiens redécouvriraient le ciel bleu, sans pollution et les Vénitiens trouvaient des dauphins dans les canaux. Toute activité humaine était réduite et cela impactait notre vue, notre ouïe, mais aussi nos comportements et notre santé.

Nous nous réjouissions de pouvoir entendre à nouveau les éléments sonores environnants, les branches mouvantes au vent, le chant des différentes espèces d'oiseaux. Le calme était de retour, plus aucun avion ne traversait le ciel. Ils avaient parfois l'habitude de frôler le toit de ma maison en périphérie de Toulouse. Plus aucune voiture, plus aucune machine. C'était pour nous comme un renouveau, quelque chose de positif et d'agréable, un retour vers un monde plus silencieux, vers un monde plus écologique.

Il est amusant de constater ce ras-le-bol collectif concernant notre milieu sonore, nous n'avons plus la même approche que les futuristes. Ils admiraient, produisaient avec les sons introduits lors de la révolution industrielle et étaient les premiers à récolter les fruits de cette dernière. Nous sommes nés et avons grandi dans cette ère technologique, productrice de sons fabriqués, de machines et d'engins en tous genres. Nous n'en sommes plus fascinés de par leur nature quotidienne et ordinaire.

Notre approche à l'espace sonore a donc changé, mais alors que faut-il faire ?

Faut-il se réadapter à ce paysage sonore actuel ou bien tenter, tant bien que mal, de revenir à un monde calme, que nous avions lors de cette période d'isolement ?

Il serait naïf de penser que nous pouvons revenir à ce milieu, rassembler tous les aspects positifs du confinement, sans confinement. Mais cette période si particulière de nos vies nous a fait prendre davantage conscience de notre espace sonore et a modifié certains de nos comportements. Notre attention s'est développée concernant le paysage sonore.

Parlons du son comme d'une matière en elle-même, celle qui aujourd'hui, n'est pas exploitée suffisamment dans certains domaines comme l'architecture ou le design d'espace.

Cette matière, si présente et hasardeuse de nos métropoles.

Nous connaissons tous des exemples de sons dits « utiles », des sons fonctionnels de notre milieu. Prenons les voitures électriques de nos jours, munies d'un son d'alerte évitant les accidents créés par leur « silence »²³.

Nous ne cherchons pas assez à maîtriser cette sonorité ambiante et nous

²³ Depuis 2019 il est obligatoire d'intégrer un système d'alerte sonore aux voitures électriques. Efa propose son système « AVAS SOUND SYSTEM » qui émet un son proportionnel à la vitesse de la voiture. AVAS ((Acoustic Vehicle Alerting System).

pourrions davantage construire avec cette matière, aller plus loin que les sons fonctionnels.

Le son est omniprésent, sous différentes formes, sous différentes thématiques. Nous pourrions nous questionner sur la manière de distinguer les sons qui s'entrelacent et dialoguent entre eux.

Entre sons fonctionnels et sons d'alertes, comme une notification ou un klaxon de tram, en passant par le crissement d'une chips ou un crissement de pneus, quelles sont les limites de ce champ sonore ?

Ces sons, avec ou sans buts, ces sons maîtrisés ou non s'étendent ou peuvent s'étendre à l'infini.

Qu'existe-t-il déjà ? Et quels sont nos champs d'action ?

*II. Passage,
5 rue Piper*

1. La carafe de Grand-mère Sophie

Nous savons à présent que notre ouïe et notre perception peuvent être influencées par différents facteurs comme la vue ou les souvenirs. L'appréhension de notre milieu peut également être bouleversée par la manière dont nous modifions, créons, volontairement ou non, notre propre paysage sonore.

Prenons l'exemple d'un objet, un objet connu de chacun et utilisé par tous, sous sa forme originelle ou sous une de ses formes déclinées. Un objet nous permettant de choisir notre propre paysage sonore, le *Walkman*. Il me questionne ici, cet objet produit pour que nous puissions prendre le contrôle, prendre le dessus sur notre milieu sonore. Mais d'où vient cette volonté collective ? Comment, aujourd'hui, écouter sa propre musique, seul, dans l'espace urbain est-il devenu un phénomène si banal et accepté ?

Cet objet m'interroge, depuis le commencement de mes promenades. Durant mes premières déambulations, mes intentions et envies furent de rythmer cette marche si calme. Comme habituellement, par le biais d'un isolement musical. Céder à ce réflexe et ces désirs, allant à l'encontre de mon exercice, n'aurait été que contre-productif.

Cette création nous coupe, conscientement, ou inconsciemment, de notre espace de vie ainsi que de notre espace de déambulation. Il nous force, doucement et inconsciemment, à nous éloigner de ce que nous avons pu apprendre des futuristes ou de la musique concrète.

Nous ne souhaitons plus faire face à notre espace sonore, nous ne souhaitons plus faire face aux sons que nous ne choisissons pas.

Andreas Pavel est à l'origine de l'invention du *Walkman* [Fig1] (sous le nom de *Stereobelt*), en 1972. Il le brevette en 1977, mais au départ son prototype n'intéresse aucune grande firme internationale de l'électronique. Ce n'est qu'en 1979 que Sony commercialise l'appareil. Le directeur de la firme, Akio Morita, souhaite écouter de la musique en jouant au golf (et prétend être à l'origine de l'invention de cet objet). Durant la première année, le *Walkman* ne trouve que peu de succès, mais force de pub, il finit par se vendre à plus de 200 millions d'exemplaires. Petit à petit, en voyant le succès fou dont est victime l'objet, toutes les autres marques vont donc évidemment proposer leur propre modèle de *Walkman* (comme Toshiba et son *Walky* à la fin des années 1980 ou encore, bien plus tard, Apple et l'*iPod* en 1998).

Nos modes d'écoute ainsi que nos modes de déambulation vont naturellement être les premiers impactés et modifiés. Avec cet objet, nous faisons nos premiers pas dans cette nouvelle société. Il est désormais possible d'écouter, en tout lieu, ce que nous souhaitons.

Le *Walkman* est destiné à pouvoir accéder, seul, à cette écoute et peut paraître paradoxal quant au rôle de la musique, souvent écrite pour rassembler.²⁴

Carlotta Daro indique « L'année 1979 marque la naissance d'un nouvel outil de diffusion sonore qui a sans nul doute révolutionné notre rapport à l'environnement acoustique quotidien : le *Walkman*. »²⁵. En effet, elle poursuit en expliquant à quel point cette innovation technologique a transformé nos perceptions de l'espace. Pour elle, le « support auditif » est d'autant plus caractéristique d'un espace que son aménagement physique. Elle indique par la suite que l'évolution des technologies pourrait avoir des fins utiles aux individus et que, peut-être, le *Walkman* serait donc un objet novateur et positif.

« Ainsi, le *Walkman* pourrait représenter dans cette perspective un prototype d'oreille améliorée et “technologisée” qui enrichit le pouvoir de cet organe et accompagne le cyborg dans la découverte d'un rapport nouveau à la ville. »²⁶. Le terme *cyborg* employé par Carlotta Daro pour décrire l'être humain me semble ici intéressant. Ce dernier arpente aujourd'hui la ville à la manière d'un robot, machinalement, et n'y prête que peu attention.

Il est facile de constater le changement radical qu'a eu la commercialisation d'un objet tel que le *Walkman*. Sans lui, faire une promenade sonore n'aurait sans doute pas été un exercice aussi difficile. À contrario, sans le *Walkman*, je n'aurai peut-être pas été amenée à écrire ce mémoire. Prendre conscience de mon milieu sonore et réapprendre à l'écouter ne serait alors pas un exercice et mes questionnements seraient tout autres. Je ne me serais jamais coupé de cette réalité par le biais de cet appareil. Le *Walkman* propose en effet une réalité parallèle, une réalité qui ne va être que personnelle, propre à chaque individu. À la recherche pendant longtemps de cette réalité parallèle et d'un isolement face à l'espace environnant, j'ai détourné mon ouïe de sa fonction principale qui est de percevoir le monde alentour.

²⁴ La musique joue un rôle sur notre cerveau en libérant différentes hormones et peut-être à l'origine d'un sentiment de bien être. Aujourd'hui par exemple, la musique peut-être utilisée pour partager, créer du lien social et rassembler. Ce phénomène peut-être visible lors de concerts, d'événements religieux, de fêtes ou autres regroupements.

²⁵ **Daro**, Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.173.

²⁶ *Ibid.*, p.176.

Nous avons pu remarquer précédemment que la situation du Covid et du confinement nous ont permis de découvrir un autre espace sonore, temporairement. Le *Walkman*, également. Cet objet et cette période d'isolement nous ont proposé, différemment, une nouvelle réalité sonore parallèle, ne témoignant cependant pas du réel. Il est intéressant de prendre également en compte le point de vue de Carlotta Daro sur les « nouvelles » technologies et sur ces nouveaux modes d'écoute. Il est peut-être normal et même cohérent qu'aujourd'hui nous nous séparions des concepts futuristes de Luigi Russolo. L'oreille humaine, ainsi que sa sensibilité, évoluent en simultanéité avec nos modes de vie et notre société. L'invention du *Walkman*, notamment, a probablement joué un rôle dans le développement et la modification de notre sensibilité auditive. Il est possible qu'aujourd'hui, nous n'entendions plus de la même manière et que certains sons soient devenus imperceptibles et indiscernables, tandis que d'autres soient maintenant des éléments facilement perceptibles pour cette nouvelle forme d'écoute.

Le spectre audible de l'oreille humaine serait donc aujourd'hui différent, le cyborg aurait-il alors besoin de revenir à une écoute «futuriste» afin d'élargir ce spectre ?

Je décide de m'asseoir un instant sur un banc que j'aperçois quelques mètres devant moi. J'y prend place. Derrière moi, de l'herbe et en face, un peu plus loin, la route. J'ai comme l'impression d'avoir réalisé une péripétie sonore. Je prends le temps sur ce banc, le temps d'observer, le temps d'écouter, le temps de continuer ce voyage, à la manière d'un plan fixe au cinéma. Différents sons m'arrivent de différents endroits. Les bruits des feuilles s'envolant dans l'herbe derrière moi diffèrent des bruits de la route située devant le banc et il semble même que certains sons viennent du ciel. Je suis immobile et seule. Mes yeux se ferment, doucement. Je n'ai que le passage d'un livre, une citation qui résonne dans ma tête, guidée par les sons alentours. Ces phrases, issues d'*Écrire*, de Marguerite Duras. « On n'est jamais seul. », commence-t-elle. « On n'est jamais seul physiquement. Nulle part. On est toujours quelque part. On entend les bruits dans la cuisine, ceux de la télé, ou de la radio, dans les appartements proches, et dans tout l'immeuble. »²⁷ Finit-elle. Pourquoi ces phrases me reviennent-elles à cet instant ? Peu à peu, je me laisse bercer par cette musique urbaine. Elle m'inspire et amène des images dans mon inconscient. Des images pourtant éloignées des sons qui me bercent. Cet endroit est plutôt constant dans son intensité

²⁷ **Duras**, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p.37-38.

sonore. J'arrive à reconnaître ce lieu par ses sons. J'habitais un peu plus loin il y a trois ans et passais quotidiennement devant ce banc.

À l'origine, il y avait une destination précise à cette déambulation. Destination atteignable relativement rapidement mais cette déambulation s'est transformée en réelle promenade et je prends le temps. Ce temps, le métronome de ce paysage sonore.

Je me sens de plus en plus légère et ressens de moins en moins ce banc, sur lequel je m'enlise peu à peu. Je navigue à présent dans un nouvel espace. « Cuisine », « radio », « appartement » et cette berceuse urbaine résonnent dans mon esprit. Un espace imaginaire se déploie sous mes yeux, un espace mêlant tous les termes, mêlant tous les sons à la fois réels et fictifs. Je somnole sur ce banc, comme en état d'hypnagogie²⁸, je laisse le libre-arbitre à mon imagination.

Je songe dorénavant à un appartement. Appartement se trouvant dans une petite rue étroite, au deuxième étage. Je me situe dans la vieille cuisine, au fond de l'appartement. Depuis la fenêtre, il est possible de distinguer l'appartement d'en face, avec la même vieille cuisine. Les immeubles ont la façade de couleur terre, un peu orangée. On ressent une forte chaleur, mais le soleil n'entre pas dans l'appartement. Je ne saurais l'expliquer, mais il y a comme un son s'échappant de cette lourde chaleur. C'est un après-midi d'été. Au rez-de-chaussée, dans cette ruelle étroite et peu passante, se trouve l'arrière d'un restaurant. J'entends beaucoup de sons depuis la fenêtre, des sons provenant de cette cuisine de restaurant. Il y a aussi cette agitation dans ce lieu que je peux distinguer, rythmée par la porte arrière, qui s'ouvre de temps à autre. Je sais que ce décor fictif trouve son inspiration dans un paysage familier. Un paysage qui m'a marqué. Des bruits d'aérations, dehors et dedans, des bruits d'eau qui coule, dehors et dedans. Le « tic-tac » régulier de l'horloge du salon. Je comprends, en entendant la radio de la cuisine d'en face, que je rejoue simplement dans ma tête l'une des scènes décrite par Marguerite Duras.

Dans l'appartement, je suis avec une dame, de taille et de corpulence moyenne. Je ne la connais pas mais elle m'est familière. Elle ressemble à Sophie, la grand-mère dans *Le Château ambulant*, de Miyazaki. Je la regarde attentivement s'actionner dans cet espace, je me tiens à l'écart. Elle ne semble pas me voir. Elle saisit doucement cette carafe en céramique d'un vieux bleu et se sert un verre d'eau. L'eau coule doucement mais provoque dans ce verre une perturbation disproportionnée. Le bruit produit par ce mouvement, le son de ce ruissellement va durer, longtemps. C'est un bruit agréable que je pourrai écouter des heures.

²⁸ État précédent le sommeil.

Je suis ramenée brutalement à la réalité par une voiture freinant bruyamment devant moi. J'ai alors besoin d'un instant pour me reconnecter à mon espace, au présent, à moi-même. Ces quelques minutes me permettent doucement de revenir à l'espace réel, beaucoup moins calme et apaisant que l'était ce rêve. Des passants contournent le banc sur lequel je me redresse lentement, ils parlent fort et ne passent pas loin, pas assez loin en tout cas. Durant ce retour à la réalité, la carafe bleue de Grand-mère Sophie reste dans mes pensées, floue. J'entends cette eau qui coule. Je me redresse et me relève. Je repars, cette fois déterminée à atteindre ma destination rapidement.

Cependant, je suis maintenant moins attentive à mon milieu, comme ayant du mal à m'y connecter, je suis submergée par cette multitude de sons. Je me demande comment et pourquoi je me retrouve soudainement, insensible, face à mon espace sonore. Je comprends qu'il est facile de vivre et de se mouvoir dans un milieu sans vraiment savoir ce qui le constitue et quels sont, précisément, les sons qui le construisent. Péniblement cette fois, je me force à écouter ce qui m'entoure. J'adhère doucement à cet espace et je retrouve l'écoute présente avant mon repos sur ce banc. Parallèlement, je ne me détache toujours pas de cette carafe bleue.

Maintenant réveillée, une autre image de carafe vient remplacer peu à peu celle de grand-mère Sophie. Je pense à la *Carafe Pan* [Fig2] [Fig3], celle de Pierre Charrié.

Cette carafe, loin de celle présente lors de mon rêve éveillé, produit des sons. Il y a ici autre chose que le ruissellement de l'eau dans le verre.

Grâce à ce ruissellement à l'intérieur de la carafe, et d'une ouverture au niveau de la poignée, un siflement va se produire lors du service. J'ai eu l'occasion, de nombreuses fois, d'observer différentes représentations de cette carafe et donc d'entendre et d'écouter ses différents sons. Ce siflement arrive directement à la suite des bruits de l'eau et est un siflement relativement simple et agréable. Différents aspects de ce projet m'interrogent et m'intéressent. D'une part, ce siflement vient rendre ici une action sonore, une action auparavant silencieuse, celle du mouvement du bras pour servir. D'autre part, ce siflement vient couper ici notre imaginaire, celui se déclenchant à l'écoute du ruissellement. Celui-ci est pourtant agréable et résonne en moi encore après qu'il se soit arrêté. Cette action quotidienne de se servir de l'eau va ici être modifiée, comme si le bruit de l'eau

n'était pas suffisant, comme s'il n'était pas assez agréable. La légitimité du son originel de ce ruissellement d'eau est remis en question par ce dispositif.

J'ai comme le sentiment aujourd'hui que tout est modifié, comme le sentiment qu'il faut toujours faire plus. Tout est question de performance. Nous pensons avoir besoin de toujours créer davantage, plus d'objets, plus de matériaux, plus de dispositifs innovants. Nous performons, au quotidien, autour et avec ses nouveaux objets. Mais peut-être est-il tout aussi important et nécessaire de prendre simplement le temps d'écouter, de saisir cette complexité déjà existante. Je me replonge dans mon espace actuel et me demande alors si j'aimerais le modifier. La première chose à laquelle je pense est que je n'ajouterais aucun son si l'on me laissait le choix. Il y en a suffisamment.

Dans cet espace déjà extrêmement phonique, est-il cohérent d'ajouter des sons ? Si oui, de quelle manière et en quoi sont-ils plus légitimes que ceux déjà présents ?

Nous pouvons nous poser cette même question pour les ajouts visuels.

La *Carafe Pan* possède un son peu banal, qui ajoute comme un fragment, une touche de magie à un objet si simple, à un objet du quotidien qu'est la carafe. Ce son, créé de toute part, est additionné. Bien qu'il coupe l'imaginaire se déployant lors de l'écoute de l'eau ruisselant dans le verre, il en amène un autre, différent, apaisant et onirique.

Il est possible d'imaginer, après analyse poussée de notre paysage sonore, de venir greffer des sons, des fonctions sonores et d'intégrer une nouvelle part de rêve à ce paysage. Un nouvel imaginaire, comme celui de la *Carafe Pan*.

C'est dans cette nouvelle part de rêve que l'ajout sonore pourrait y trouver une certaine légitimité.

Est-il possible de retrouver cette part de rêve sans l'ajout de son ?

Différents protocoles, autres que celui de Pierre Charrié, pourraient être envisageables, pour transporter l'usager. Il pourrait alors s'agir d'un ajustement du paysage, d'une diminution et d'une amplification de certains sons.

Cette sélection subjective dépendrait donc de la sensibilité, de la créativité et de l'envie de chacun. La légitimité des sons serait ainsi

remise en considération. Il s'agirait d'un dispositif visant à toucher une part précise de la population, sensible à cette sélection.

Faut-il simplement réajuster ce paysage sonore et donc ses sources sonores ? Ou aller plus loin avec l'ajout de certains sons, présents continuellement, voire même, la création d'un nouveau paysage sonore artificiel ?

Il existe probablement de nombreuses hypothèses à développer et de nombreuses manières de faire voyager le passant par cette matière sonore. Utiliser les sons déjà présents, créer d'autres sons supplémentaires, ou même, les deux à la fois.

Il y a tout de même un aspect subjectif à ces hypothèses, notre sensibilité est unique et nous sommes tous susceptibles de nous diriger vers un son différent.

Regardons les recherches réalisées par Raymond Murray Schafer²⁹. Ces recherches démontrent qu'en fonction du lieu, le bruit le plus gênant pour la population varie.

À Londres c'est la circulation, à Chicago, les climatiseurs, à Johannesburg, les animaux et oiseaux et à Vancouver, les camions. Les résultats peuvent paraître étonnantes.

Naturellement, si je devais choisir un son à amplifier dans nos espaces urbains je choisirais les sons des oiseaux et de la nature, mais nous constatons ici qu'à Johannesburg, ce sont précisément ces sons que la population trouve les plus dérangeants. Schafer est également étonné de ces différences, les villes ayant environ le même nombre d'habitants et un climat tempéré. Il explique alors qu'"une personne se plaindra d'un bruit ou décidera de le supporter suivant qu'elle jugera ou non sa démarche utile. »³⁰. Cependant, il donne l'exemple de la ville de Chicago où en 1971 une loi contre les nuisances sonores et le bruit entra en vigueur, « une des plus contraignantes et des plus détaillées au monde »³¹. À la suite de cette législation, une forte hausse des plaintes fut enregistrée, 220 au début de l'année 1971 avant la législation (contre 120 en 1970) et 1300 les mois suivants. Depuis, le nombre de plaintes n'a cessé d'augmenter. Ainsi, depuis la mise en place de cette législation, les habitants de Chicago optent plus régulièrement pour la plainte quand auparavant ils se contentaient de supporter le bruit jugé nuisible.

²⁹ **Schafer**, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, traduit de l'anglais par Gleize, Sylvette, p.273 « Parmis les informations qu'un peu partout dans le monde nous avons demandées aux municipalités de nous fournir, figurait la liste des bruits pour lesquels elles recevaient le plus de plaintes de la population. »

³⁰ *Ibid.* p.276.

³¹ *Ibid.* p. 277.

Faut-il alors se baser sur ces chiffres et les plaintes pour comprendre réellement quels sont les bruits et les sons les plus dérangeants ?

Je continue mon excursion et porte une attention particulière à ces sons environnants, tout en gardant dans le coin de ma tête les différentes questions. Cela m'amène ici à entendre les sons comme des matières, comme des objets, utilisables ou non, modifiables ou non. Je prends encore davantage conscience de ce champ infini de possibilités, mais également, de la manière si simple avec laquelle je me suis détachée de mon milieu sonore. Cette ignorance et indifférence dont j'ai fait preuve, toutes ces années.

Je me demande pourquoi avoir fait ce choix, pourquoi avoir forcé mon oreille à se couper du monde extérieur, la rendant ainsi comme réduite face à ce milieu. Je me rends compte alors que cette illusion de contrôle sur mon espace sonore est à l'origine de ce choix.

2. Boomerang rétro

J'emprunte maintenant ce passage couvert, étroit, bordé par tous types de commerces. Les présentoirs prennent place devant les devantures et l'espace est encombré.

Dans cette galerie, les architectures sont basses, un étage seulement. À chacun des rez-de-chaussée : des commerces alignés, très proches les uns en face des autres. J'avance.

Il y fait frais, je ressens un courant d'air. Il y a comme une atmosphère particulière. Je me remémore ce passage durant cette nuit d'hiver, si froid et angoissant, sans vie ni commerce. Il est aujourd'hui totalement différent, voire méconnaissable. Ici, un grand soleil heurte la verrière et illumine cette ligne droite, dont je ne distingue qu'une seule issue. Je rencontre du monde et cet espace étroit rend la circulation bien plus compliquée. Le bruit est sourd et ne demande qu'à s'échapper de cette galerie, mais les sorties sont trop peu nombreuses. Le bruit suit difficilement ce chemin tracé par l'architecture. Il tente, tant bien que mal, de s'échapper par la hauteur, mais reste bloqué par cette immense verrière des années 1970. Il crée alors comme un nuage stagnant juste au-dessus de moi, en attendant de pouvoir s'échapper au bout de ce tunnel. C'est assez flagrant comme le bâti peut sembler ici imperméable au son. Cependant, il est évident que les habitants du premier étage de ces constructions ne sont pas de cet avis. Quelques minutes plus tard, le tunnel derrière moi, je respire de nouveau. C'est une opposition entre son et bâti, comme une confrontation d'une grande brutalité. Je remarque alors que rarement, architecture et son ne fonctionnent en harmonie.

C'est une problématique constatée à différents endroits, avec différentes constructions. Les sons urbains ne sont pas pris en compte dans la construction et la conception des nouvelles structures. La forme d'un espace, comme ce tunnel des années 1970, ou encore la hauteur d'un building contemporain peut avoir une conséquence sur la propagation et la dispersion sonore, de par sa forme ou ses matériaux.

Le son peut avoir diverses incidences sur notre santé, pourquoi cette problématique actuelle n'est-elle pas considérée ?

Pour la plupart, les architectes privilégient le visuel à leurs constructions et mettent souvent de côté l'aspect sonore.

Est-ce parce que la médiatisation et le succès d'un projet architectural passe par son aspect visuel ?

Certains architectes ont été rendus célèbres pour des architectures d'un grand esthétisme mais finalement non fonctionnelles³². Aujourd'hui encore, le gigantisme et le visuel peuvent prôner sur le fonctionnel. Qu'est maintenant une carrière réussie dans l'architecture ?³³

Comme introduit précédemment : « Les architectes du passé connaissaient parfaitement les propriétés du son ; ils s'en servaient de façon positive. Leurs descendants modernes les connaissent mal et sont réduits à ne les traiter que par la négative. »³⁴

Effectivement, aujourd'hui :

« les processus de projets urbains prennent peu en compte la dimension sonore. Lorsque c'est le cas, elle reste généralement cantonnée aux aspects négatifs, quantitatifs et curatifs. De nombreux travaux ont montré que cette difficulté provenait notamment d'un manque de compréhension et de dialogue entre le monde sonore, et ceux de l'aménagement urbain et de la société civile.»³⁵

Par la suite, certains questionnements sont mis en lumière dans cet article de Théa Manola, Elise Geisler, Silvère Tribout et Jean-Dominique Polack :

« Comment, par exemple les paysagistes, prennent-ils en compte les questions sonores, voire sensorielles ? Cela implique-t-il un changement de posture dans le processus de conception ? De nouveaux outils et démarches méthodologiques peuvent-ils être créés dans ce cadre ? »³⁶

Quels sont les protocoles à adopter pour prendre en compte et utiliser cet aspect sonore en architecture, en urbanisme, dans les aménagements d'espaces ou encore en design ?

Cet article rejoint le point de vue de Grégoire Chelkoff, Jean-Luc Bardyn, Martine Leroux et Jean-Paul Thibaud, architecte et chercheurs. Pour eux, dès 1988, il était essentiel d'utiliser cette dimension sonore et de cesser de la traiter comme un aspect gênant de notre espace. Le son nous permet de mieux comprendre notre milieu et l'espace collectif. Il faut « étudier et comprendre le rôle du sonore dans la sphère publique », « en quoi la conception de l'espace public peut-elle être concernée par cette lecture ? ».³⁷

³² BNF Passerelle{s}, *La villa Savoye, une maison manifeste*, BnF, Direction de la diffusion culturelle, Éditions multimédias, 2020. Pour exemple, la Villa Savoye, construite entre 1928 et 1931 par Le Corbusier (1887-1965) s'est avérée non habitable pour des raisons d'infiltrations d'eau, d'impossibilité au chauffage de la maison ou encore problèmes d'isolation phonique.

³³ Noce, Vincent, MAXXI, le tout à l'ego, Paris, Libération, 2010. En 2010, Zaha Hadid conçoit MAXXI, le musée national d'art du XXIème siècle à Rome. Ce musée, spectaculaire et grandiose, s'est en réalité avéré peu fonctionnel de par sa taille et sa forme, chaque œuvre semblait perdue dans l'enceinte du musée et les tableaux difficilement accrochables sur ces murs.

Beaucoup de questionnements naissent actuellement de ces deux articles concernant le rôle à jouer des architectes dans l'urbanisme et l'enjeu qui est dissimulé derrière la dimension sonore. Le son peut et doit être utilisé, lutter perpétuellement contre serait donc une perte de temps. Imprévisible, il ne peut être totalement anticipé ou maîtrisé mais cette matière omniprésente est une ressource.

Elle peut nous permettre de mieux comprendre nos espaces et interactions au sein de ceux-ci, cependant :

Comment une analyse de l'espace urbain par le spectre sonore peut-il nous amener à concevoir différemment ces mêmes espaces ?

Pour Pascal Amphoux, architecte, il est possible aujourd’hui d’agir directement sur certains effets comme par exemple la réverbération. Il est également possible pour lui de concevoir l’espace urbain « comme un espace sonore composable », il explique ici la manière dont se développe le champ de designer sonore, « entre compétence technique, compréhension sociale et pratique artistique, s’invente aujourd’hui un nouveau métier, encore peu identifié, celui de concepteur sonore (qui ouvre le champ du “design sonore”). »³⁸

Au travers de différents articles³⁹, d’autres architectes partagent de plus en plus ce point de vue et commencent peu à peu à se questionner sur l’aspect sonore de nos espaces de vie. Pour le moment, il s’agit d’un questionnement émergent et non vraiment d’un projet concret.

Néanmoins, le son et l’architecture se rencontrent déjà au cœur d’une certaine discipline. L’acoustique illustre cette réunion, lors de la construction et de la conception, le son est au centre de la réflexion. Cette discipline concerne cependant une typologie d’espaces précis et restreints.

Le Larousse nous propose deux définitions du terme acoustique.

Premièrement : « Science qui étudie les propriétés des vibrations des particules d'un milieu susceptible d'engendrer des sons, infrasons ou ultrasons, de les propager et de les faire percevoir. ».⁴⁰

Deuxièmement : « Ensemble des caractéristiques d'un local pour la propagation, la réflexion et la diffusion du son. (On dit qu'une salle a une bonne ou une mauvaise acoustique.) ».⁴¹ En effet, l’acoustique est un domaine qui nécessite de construire avec les

³⁴ **Schafer**, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, traduit de l’anglais par Gleize, Sylvette, p.315.

³⁵ **Manola**, Théa, **Geisler**, Elise, **Tribout**, Silvère, **Polack**, Jean-Dominique, *Quelle place du sonore dans la production urbaine ? Éclairage par les postures et pratiques professionnelles dans le cadre du diagnostic sonore urbain dans VértigO : La Revue Électronique en Sciences de l’Environnement*, 2018.

³⁶ *Ibid.*, p.25-26.

³⁷ **Chelkoff**, Grégoire (architecte et co-fondateur de CRESSON (centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain)), **Bardyn**, Jean-Luc, **Leroux**, Martine, **Thibaud**, Jean-Paul, *Entendre les espaces publics*,

sons. Adolf Loos, architecte et pionnier de la pensée moderne en architecture a dit :

« Le problème de l'acoustique préoccupe depuis des siècles les architectes. Ils s'efforcent de le résoudre par la construction. Ils dessinèrent des lignes droites, de la source du son jusqu'au plafond, en pensant que comme une boule de billard il serait envoyé par la bande pour prendre de là un nouveau chemin. Mais tous ces raisonnements sont absurdes. Car l'acoustique d'une salle n'est pas une question d'espace, mais une question de matériau. »⁴²

Le son se propage dans l'espace et est spécifique de celui-ci, mais l'éventualité de retrouver différents types de sons dans un même espace n'est pas à négliger. Les matériaux d'une pièce vont jouer une grande importance sur sa sonorité. En acoustique, dans un espace donné, l'utilisation des matériaux va donc être déterminante.

Le terme acoustique est définissable de différentes manières. Dans un sens, les techniques et améliorations acoustiques peuvent être mises au service de cette perpétuelle recherche de silence et de calme. D'autre part, l'acoustique sur laquelle j'aimerais ici mettre l'accent, est celle des salles de concert. Particulièrement intéressante, cette acoustique nous montre la manière dont nous pouvons construire avec les sons, les utiliser comme matière de travail, matière de conception et non comme matière à étouffer. Dans la recherche d'un ensemble harmonique et musical, les espaces vont être travaillés dans leurs formes mais également dans leurs matériaux.

François J. Bonnet nous indique que :

« Loos affirme en effet que le son modifie, petit à petit, le matériau de la salle, le patine, en quelque sorte, à la manière du violon dont il prend l'exemple, et que ces modifications délicates transforment progressivement l'acoustique du lieu, le rendant absolument unique. Il ajoute que cette acoustique est tout ce qu'il y a de plus fragile et qu'y jouer de la “ mauvaise ” musique pourrait l'anéantir en quelques jours. Ce type de réflexion relève plus de la pensée magique que d'une discipline scientifique. »⁴³

³⁸ CRESSON, 1988.

³⁹ **Amphoux**, Pascal, *Le bruit dans la ville : dix fragments pour une écologie sonore*, Place publique (Nantes), N° 25, 2011 p.130-133, p.133.

³⁹ - **Dallet**, Sylvie, *De la musique concrète à l'objet sonore : genèse et paradoxes de la recherche schaefferienne dans L'Homme et la société*, N°126 « Musique et société », 1997,p.109-113.

- **Castanet**, Pierre Albert, *La ville qui monte, symbole du progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930*, dans *L'âge d'or* N°11, 2018.

- **Pecqueux**, Anthony, *Le son des choses dans Communications* N°90 « Les bruits de la ville », 2012, p.5-16.

Il serait possible de penser que le son modifie l'acoustique d'un espace, à la manière dont un musicien fait son instrument, avec le temps. Malgré le fait que ce ne soit pas une discipline scientifique j'aime à croire en cette éventualité.

Après avoir compris cela, sachant que l'espace détermine grandement la propagation des ondes sonores, les architectes vont pouvoir alors se concentrer sur les matériaux, sur leur développement et leur utilisation.

Carlotta Daro nous indique dans ce même ouvrage qu'au XXème siècle, les compositeurs vont réaliser eux-mêmes des lieux dotés d'une certaine acoustique et pousser l'écoute au plus loin dans ses possibilités. Prenons l'architecture de Louis Dandrel, le *Métaphone* [Fig4] [Fig5]. Il était designer sonore, compositeur, architecte et musicien. Il nous propose ici une architecture animée, qui prend vie. Le *Métaphone* est une salle de concert pouvant se transformer en instrument de musique. Ce sont les façades de ce lieu qui permettent une production sonore et lumineuse, par un mouvement contrôlé et contrôlable. Les différents matériaux présents sur les parois permettent alors de créer une toute autre forme de musique mais tout aussi complète et complexe. Louis Dandrel nous propose par cette architecture un nouveau moyen d'écouter, un nouveau moyen de composer avec les matériaux, une nouvelle manière d'appréhender l'architecture et de la pratiquer.

Nous pouvons donc nous questionner sur le devenir de nos espaces publics, sur les enjeux de ces espaces et de la manière dont nous pouvons les aménager et les travailler en tenant compte de leur aspect sonore.

Faut-il travailler les espaces urbains comme des salles de spectacles et est-ce possible ? Faut-il traiter de l'acoustique dans les espaces extérieurs, utiliser les matériaux et leurs caractéristiques ?

Comment construire des espaces publics traitant la dimension sonore de la manière la plus universelle possible ?

Ou comment revaloriser un espace déjà existant par cette dimension ?

Si l'on en croit Louis Dandrel, le son de la ville est bien trop complexe et imprévisible pour pouvoir le maîtriser.⁴⁴

- **Delarue**, François, Directeur général de la DGUHC, **Flageollet-Saadna**, Christiane, Chargée de mission au PUCA,

Delage, Bernard, Architecte, acousticien, designer sonore, *Les actes du colloque, Construire avec les sons*, 17-18 mars 2005

- **Amphoux**, Pascal, *Le bruit dans la ville : dix fragments pour une écologie sonore*, Place publique (Nantes), N° 25, 2011, p.130-133.

- **Manola**, Théa, **Geisler**, Elise, **Tribout**, Silvère, **Polack**, Jean-Dominique, *Quelle place du sonore dans la production urbaine ? Éclairage par les postures et pratiques professionnelles dans le cadre du diagnostic sonore urbain dans VertigO : La Revue Électronique en Sciences de l'Environnement*, 2018.

- **Chelkoff**, Grégoire, **Bardyn**, Jean-Luc, **Leroux**, Martine, **Thibaud**, Jean-Paul, *Entendre les espaces publics*,

Mais alors comment traiter cette matière et quels aspects de celle-ci pouvons nous utiliser ? Et premièrement, quels sont les éléments modulables dans l'imprévisibilité de l'espace sonore urbain ?

Le tunnel se trouve maintenant loin derrière moi. Je marche encore, doucement, regarde les architectures et continue à me questionner. Je tente de comprendre les espaces, les circulations du son, les matériaux et leurs rôles. Je me pose tant de questions face à ces échanges et toutes les interactions que je vois.

Entre son et architecture ou son et corps acoustiques mais aussi entre personnes et objets, comment faire le lien ?

Je ressens soudainement comme un flou, comme une multitude de questions qui s'entrelacent, indiscernables les unes des autres. Je pense me retrouver à cet instant dans ce paysage *lo-fi*, dans cette pollution sonore, moi avec moi-même.

La pollution sonore est aujourd’hui définie comme étant des « effets provoqués par des phénomènes acoustiques (ou bruits) ayant des conséquences sur la santé des personnes », allant de la « gêne momentanée à des troubles plus graves ».⁴⁵

Pour parler de cette gêne momentanée causée par cette multitude de sons, je préférerais employer le terme de surcharge, de saturation, de surplus ou d’excès sonore, n’ayant pas forcément de conséquences notables sur la santé des personnes, remplaçant ici ce terme de pollution.

Mais alors, à quoi correspond cette pollution, quelles sont ses sources, et est-il possible de la définir objectivement ?

Cette réflexion bien plus bruyante que mon milieu actuel, me déconcentre et me déconnecte, une fois de plus, de mon espace. Mon attention ne cesse de se déplacer dans ce vaste milieu. Je réfléchis donc à l’aspect évoqué, à l’importance que peut avoir la « pollution sonore » sur certaines personnes et à l’impact que cela peut avoir. Carlotta Daro nous le dit également : « Aggressives, meurtrières ou dérangeantes, les ondes sonores produisent des effets réels, psychiques et physiques, sur les êtres vivants. ».⁴⁶

Quand nous retrouvons nous face à cette pollution sonore et comment la modifier ?

CRESSON, 1988.

- Chelkoff, Grégoire, *L'espace et son public : comment s'entendent-ils ?* dans *Espaces et sociétés* (Paris, France), 1991.

⁴⁰ Définition donnée par le dictionnaire en ligne le Larousse : www.larousse.fr/dictionnaires/francais.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Citation issue de Daro, Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.31-32.

⁴³ Bonnet, François J., *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Paris, Editions de l’éclat, 2012, 2022, p.76.

⁴⁴ Chaine, Judith, *Louis Dandrel, Circuler, quand nos mouvements façonnent les villes*, Musique matin, interview, 2012, 16min38sec.

À mon sens, la pollution est un phénomène observable sur le long terme, avec certaines conséquences, contrairement à cette surcharge plutôt ponctuelle et présente durant une durée précise.

La pollution est quelque chose d'objectif, dont les conséquences sont notables et bien présentes. Cependant, il n'est pas rare d'observer certaines définitions, subjectives, de ce phénomène. Ces dernières correspondent alors à des définitions de surcharge sonore, de par leur subjectivité. Notre sensibilité implique que nous ne réagissons pas tous de la même manière face au son, il est donc approprié de dire que nous n'avons pas tous la même définition de l'excès sonore.

À quel point sommes-nous confrontés à cet excès sonore ?

Mathieu Lehanneur conjecture que le silence serait peut-être un de nos réels besoins⁴⁷. Parallèlement, Cynthia Fleury nous indique elle que « Selon les recherches en psychologie environnementale ou en géographie de la santé, le silence est l'un des facteurs-clés contribuant au bien-être, comme constitutif de la santé physique et mentale, et à son rétablissement. »⁴⁸ Mathieu Lehanneur

part d'un principe simple : nous sommes entourés de sons, en permanence, et cela nous met dans un état de stress constant, qui nous empêche de nous concentrer au maximum. Il cherche alors à développer un objet qui ne nous isolerait pas, individuellement, du monde extérieur et des autres, mais plutôt un objet qui réduirait les sons nuisibles. Il s'est concentré sur ce que l'on appelle le «bruit blanc». Le bruit blanc est la somme de toutes les fréquences sonores audibles par l'oreille humaine, ramenées à la même intensité. Il décide alors de créer dB

[Fig6], un objet sous forme sphérique, pouvant rouler dans l'espace domestique ou de travail. Cette boule se dirige automatiquement vers la source de bruit nuisible et va alors produire ce bruit blanc. De cette manière, l'oreille va directement être amenée à écouter ce bruit produit par dB et ainsi le cerveau ne sera plus perturbé par aucun autre bruit agressif. dB va donc neutraliser le bruit oppressant et, d'une certaine manière, supprimer cette « pollution sonore ».

Faut-il utiliser le terme de pollution ou de nuisance sonore, dans le cas où il s'agit d'une machine, non d'un humain capable d'être objectif et subjectif ?

⁴⁵ Définition par l'association Orée (active depuis 30 ans), réseau multi-acteurs, travaillant autour d'une dynamique environnementale au service des territoires.

⁴⁶ **Daro**, Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.43.

⁴⁷ **Lehanneur**, Mathieu, *Science-inspired design*, conférence TED, 2009, 17min48sec.

⁴⁸ **Fleury**, Cynthia & **Fenoglio**, Antoine, *Ce qui ne peut être volé, Charte du Vérstahlen*, Paris, Gallimard, 2022. Pour Cynthia Fleury (philosophe et psychanalyste) et Antoine Fenoglio (auteur et designer), le silence possède quatre fonctions. La première « désignée comme spirituelle, dans la mesure où elle nous permet d'accéder au sacré, au *tremendum* (frisson sacré), à l'espace du secret, à la solennité d'un moment, au ressourcement et au recueillement. »

dB rend d'une certaine manière les sons nuisibles objectifs par la manière dont il les sélectionne, pour tous. De ce fait, il serait alors possible de parler de pollution sonore dans ce projet.

Cet objet, de petite échelle, est destiné exclusivement à un usage intérieur, mais nous pourrions imaginer un objet reprenant ce principe de bruit blanc, pour l'espace urbain.

Je continue ma déambulation et commence donc à lister les différents principes comme le bruit blanc, l'acoustique par la forme ou l'acoustique par la matière. Je me rends alors compte qu'il y a de nombreuses possibilités d'objets urbains ou d'aménagements d'espaces pouvant utiliser ces principes et donc être construit en lien avec le son. J'organise peu à peu ma pensée et prends de plus en plus conscience de ce qui m'entoure et des capacités de ce milieu.

« La deuxième fonction du silence peut se définir comme intellective, cognitive, agence, dans la mesure où elle est indissociable de la concentration dont nous avons besoin pour penser, réfléchir, concevoir, inventer, faire acte de discernement et de raisonnement critique. »

« La troisième fonction est clinique et thérapeutique parce qu'elle préserve notre santé physique et psychique en nous protégeant des bruits indésirables qui produisent quantité de dommages physiologiques conséquents. »

« Enfin la quatrième fonction est publique, citoyenne. Elle conditionne la civilité, l'urbanité, le fait de concilier vivre ensemble, extreme mobilité et circulation, libertés publiques et individuelles, dans un climat le moins hostile

3. «*Listen !*»

Ces promenades sonores me font découvrir et prêter attention à de nouvelles choses, à de nouveaux sons, à de nouveaux aspects cachés de cette ville. À la manière des *Soundwalk* de Max Neuhaus, j'écoute et découvre l'espace qui m'entoure.

Max Neuhaus, artiste américain, considéré comme pionnier des installations sonores, réalise au cours de sa carrière de nombreuses marches, destinées à l'écoute des sons présents dans l'espace urbain public. Le son est au cœur de nombre de ses projets, en effet, sous l'influence de compositeurs tels que John Cage, Edgard Varèse ou encore Luigi Russolo il va s'intéresser aux sons urbains. Il se demande comment passer de l'intérieur à l'extérieur, comment passer d'une écoute de salle de concert à une écoute de la ville. Comme ces trois artistes, Max Neuhaus va s'intéresser aux sons dits « non musicaux », à l'intégration de ces sons dans les salles de concert, comme l'a fait John Cage avec son œuvre *4'33*. Il souhaite utiliser les sons du quotidien de la même manière que l'on pourrait utiliser des sons musicaux, à l'instar des futuristes. Au cours de son projet *Listen !* [Fig7], Max Neuhaus invite d'abord quelques-uns de ses amis à réaliser ce qu'il appelle une promenade sonore ou encore *Soundwalk*. Il trace et repère ici un parcours à l'avance et marche alors dans l'espace urbain New-Yorkais, se concentrant sur les sons présents. Il raconte qu'au début, les personnes réalisant cette promenade à ses côtés pouvaient être embarrassées, mais que rapidement, une écoute collective prenait place. Il cherchait ici à sensibiliser les promeneurs sur les sons présents et sur leur propre milieu, il cherchait à les faire écouter et à leur faire prendre conscience de ce qui les entourait. Ce travail performatif a fait partie de plusieurs années de travail à ce propos et d'expérimentations.

Je commence dorénavant à observer les objets, les matériaux, les matières. J'ouvre mon champ visuel et auditif. La question n'est plus maintenant de trouver les objets source de sons discernés.

Quelles sont les matières pouvant être sonores et quelles sont celles qui ne peuvent l'être ?

J'observe cette rue dans laquelle je me trouve, cette rue vallonnée, d'une grande largeur. Comme la plupart des rues parcourues jusqu'à présent,

et agressif possible ; et l'exercice libre de la rationalité publique, soit la délibération. »

« Ces quatre fonctions font du silence une ressource individuelle et collective indispensable à préserver tant pour la santé des individus et des populations que pour la santé démocratique. » p.6-8.

un rythme visuel est ici créé par l’alternance régulière de différents lampadaires. Nous avons tous déjà entendu les sons, plutôt discrets des lampadaires allumés lors d’une nuit calme. Cependant, ces lampadaires se trouvent être silencieux en journée et sont des éléments urbains face auxquels nous ne prêtions plus attention. Nous passons quotidiennement devant eux, omniprésents dans ce paysage urbain. Leur présence n’est remarquée pour beaucoup que lors de leur dysfonctionnement. En effet, il n’est pas rare de les détecter lorsque, au milieu de la nuit, l’un d’eux inactif, rend notre déambulation plus compliquée. Ces objets sont essentiellement destinés à notre service, sans plus.

Mais alors est-il possible de les utiliser pour leur aspect sonore ? Ou est-il possible de leur ajouter et de leur créer une matière sonore ? Par exemple, un lampadaire possède-t-il une matière pouvant être sonore ?

Ajouter de la matière sonore à des objets « silencieux » est un phénomène dont Jacques Tati joue dans ses créations.

L’œuvre cinématographique de ce réalisateur est bien particulière. Il s’intéresse beaucoup au son et nous fait part au travers de ses œuvres de son importance. Jacques Tati travaille en faisant ressortir certains détails sonores, comme la fontaine ou même la plupart des objets de la maison des Arpel dans *Mon oncle* [Fig8] [Fig9] de 1958. Dans ce film, certaines actions, certains objets mais également la modernité sont ridiculisés par le son produit. Les bruitages prennent le dessus sur les dialogues qui eux sont finalement très rares. En effet, ces derniers se font ici par le son des objets ou des actions, peu réalistes, mais amenant avec eux grand nombre d’informations. Chaque son présent a une signification et un sens précis, nous n’avons plus besoin de mots pour saisir les informations nécessaires à la compréhension de l’espace et des interactions.

Les environnements sonores créés par Jacques Tati viennent modifier notre perception du réel et nous proposent ici un nouveau paysage sonore. *Mon oncle* nous offre une nouvelle vision de cette société émergente, celle des années 1950. Les objets sont ici placés au centre du film et questionnent le côté performatif, parfois même trop performatif des inventions de l’époque. Jacques Tati nous pousse à la réflexion, en passant par des scènes loufoques et des objets presque surréalistes, il

cherche à nous faire réagir sur nos modes de production et de consommation. Le son vient ici illustrer son propos et ajouter encore un autre aspect aux objets et à leurs fonctions. La matière sonore est déclinée sous forme d'outil de communication, en lien direct avec les objets, et a pour but de nous faire passer un message. Cet ensemble vient créer un univers presque magique ou fantastique, nous sommes face ici à un aspect nouveau du son et des objets.

Je garde en tête cet univers et continue d'arpenter la rue. J'observe successivement les différents lampadaires devant lesquels je passe. Je les regarde et les entends résonner, d'une part de manière rationnelle, d'autre part de manière fantastique et burlesque. Ces lampadaires sont constitués d'un tube métallique, d'une hauteur d'environ quatre mètres. J'imagine ces tubes agir comme des caisses de résonance, où le son serait propagé et dispersé aléatoirement sur la longueur. Un son d'abord en lien avec l'objet, puis soudain je visualise le lampadaire agir comme un bâton de pluie, d'une intensité sonore faramineuse. Je songe alors, à partir de là, à un dispositif, suffisamment solide, pour agir sur cet objet, de manière rationnelle et réaliste. Le lampadaire pourrait être comme un instrument, une percussion. De cette manière, il est donc possible d'utiliser tous les dispositifs urbains pour créer et composer, à la manière d'un groupe ou d'un orchestre.

Urbaphonix [Fig10] est un quintette⁴⁹ intervenants directement dans l'espace urbain, *in situ*, et composants avec ce dernier. Ce collectif, sous la direction du compositeur Michel Risso, réalise de la musique concrète et se base, pour leurs créations, sur l'incitation de John Cage « Si un son vous dérange, écoutez-le. »⁵⁰ Ce collectif a pour objectif de jouer et de composer qu'à partir des sons et des éléments déjà présents dans l'espace urbain. À la manière des futuristes et des compositeurs de musique concrète, les sons que personne n'écoute sont leur base de travail, la circulation, la climatisation, les déambulations, le mobilier urbain ou les conversations. Ils composent dans l'espace urbain des œuvres uniques, en perpétuelle évolution et changement. Nous avons, avec ce collectif, un exemple de composition à la fois *in situ* et performatif qui nous dévoile une manière nouvelle de naviguer au travers de nos espaces urbains et de composer avec les sons qui nous entourent.

⁴⁹ Le collectif est composé de cinq personnes Jérôme Bossard, Damien Boutonnet, Gonzalo Campo, Gaëlle Salomon et Julien Reboux.

⁵⁰ Le quintette cite John Cage sur son site internet : <http://decorsonore.org/fr/creations/urbaphonix/>.

Comment peut-on traiter notre paysage sonore et modifier nos perceptions ?

Comment intervenir sur notre « pollution sonore » et utiliser nos espaces urbains à la manière de Jacques Tati, Max Neuhaus ou du collectif Urbaphonix ?

Sûrement est-ce à cause de son aspect immatériel et invisible que le son n'est pas pris en compte dans les aménagements urbains alors comment le rendre visible d'une certaine manière ?

Nadine Schütz, plasticienne sonore, nous propose un premier axe de réflexion :

«S'appuyant sur une recherche à la fois théorique et poétique, elle explore à différentes échelles et dans le cadre de différentes commandes la dimension sonore de l'espace, à travers des installations sonores et un travail sur les ambiances acoustiques qui mettent en relation l'urbain et l'humain, la musique et le paysage.»⁵¹

⁵¹ **Ircam / Laboratoire de recherche STMS**, *Conception sonore de terres urbaines - composer dans (l'intérieur de) l'existant*, Résidence en recherche artistique 2018-19, Nadine Schütz, Au sein des équipes Espaces acoustiques et cognitifs et Perception et design sonores de l'Ircam-STMS, 2019.



[Fig1]



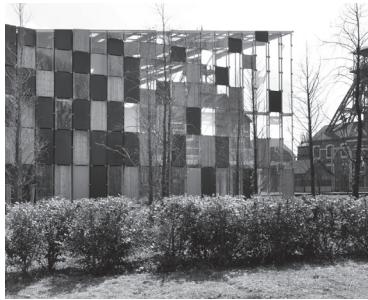
[Fig2]



[Fig3]



[Fig4]



[Fig5]



[Fig6]

[Fig1] **Sony**, *Walkman*, 1979

[Fig2] **Charrié**, Pierre, *Carafe Pan*, 2018

[Fig3] **Charrié**, Pierre, *Carafe Pan*, 2018

[Fig4] **Dandrel**, Louis, *MétaPhone*, 2013

[Fig5] **Dandrel**, Louis, *MétaPhone*, 2013

[Fig6] **Lehanneur**, Mathieu, *dB*, 2006



[Fig7]



[Fig8]



[Fig9]



[Fig10]

[Fig7] **Neuhaus**, Max, *Listen!*, 1966

[Fig8] **Tati**, Jacques, *Mon Oncle*, 1958

[Fig9] **Tati**, Jacques, *Mon Oncle*, 1958

[Fig10] **Urbaphonix**, 2017

*III. Arrivée,
boulevard Lundy*

« L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. »⁵²

Arrivant à la fin de ma promenade, je réalise que les sons entendus n'étaient pas ceux escomptés. J'ai apprécié la découverte sonore inattendue.

Je me demande alors s'il n'est pas possible d'adapter cette citation de Marguerite Duras à ce moment.

« L'écoute c'est l'inconnu. Avant d'écouter on ne sait rien de ce qu'on va écouter. Et en toute lucidité. ».

La lucidité semble être une notion pertinente dans le cas d'une promenade sonore, où, ici par exemple, mon attention fut tournée vers ces sons. À l'inverse, lors de mes déambulations quotidiennes, les éléments auditifs ne sont pas au cœur de ma réflexion ou de mon attention. Je ne me questionne pas sur leur présence ou leur origine.

Il y a donc une absence de lucidité et je réalise alors être plus sensible, plus sujette à l'étonnement, à la surprise. L'étonnement étant d'autant plus fort lorsque les sons entendus ne sont pas identifiables, lorsque la source est inconnue.

Ce n'est donc qu'avec une écoute attentive et assidue que nous pouvons distinguer réellement les différentes matières sonores.

Après avoir découvert le traitement sonore opéré par un cinéaste (Jacques Tati), un artiste (Max Neuhaus) et un collectif (*Urbaphonix*), je me concentre dorénavant sur le rôle concret du designer. Je me questionne de nouveau sur mes motivations premières et prends du recul, petit à petit, sur mon cheminement de pensée.

Je me remémore mon intérêt pour le son et la musique, son origine. Présent depuis toujours, il a été nourri par une pratique musicale, académique. Cultivé et formaté pendant de nombreuses années, il m'a été difficile de m'en détacher une fois arrivée en école de design.

Cette question, m'obsède et me tourmente depuis maintenant cinq ans, comment faire le lien entre ces deux médiums, développer une pratique dans le design tout en gardant un intérêt pour le son ?

Aujourd'hui, le design doit pour moi apporter des solutions, ou en tout cas, j'aimerais en proposer. Je comprends doucement comment faire des liens, des ponts et comment orienter mes questionnements.

⁵² **Duras**, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p.52.

Dans ce monde surproducteur de sons et d'images, emprunt à une crise écologique et à de graves problèmes sociaux, le rôle du designer ne cesse d'accroître et d'être redéfini. Ses champs d'actions et d'investigations sont multiples et les enjeux majeurs, mais il fait face également à ses propres limites.

Aujourd'hui, quel est son rôle et que peut-il faire ?

Il n'est plus question de produire pour produire et comme le dit Antoine Fenoglio : « Il ne me viendrait plus à l'idée aujourd'hui d'embaucher un designer qui ne serait que designer.».⁵³ Les enjeux sont nombreux et doivent être pris en compte dans la création. Au fil de mes recherches et de mes expérimentations, ma vision sur le design ne cesse d'évoluer, notamment grâce à certains travaux et témoignages.

Paola Antonelli, conservatrice principale au département d'architecture et de design du Museum of Modern Art de New York, a passé une grande partie de sa carrière à promouvoir le design, à lui donner une compréhension et une définition plus large. Encore aujourd'hui elle cherche à faire prendre conscience au grand public que le design, ce n'est pas seulement «du beau mobilier scandinave». Elle croit en la responsabilité civique de celui-ci et à tous les enjeux face auxquels le designer doit faire face.

Selon Antoine Fenoglio, l'artiste peut choisir d'avoir une responsabilité envers les autres, ou non, mais le designer lui ne peut pas. Par définition, il doit concevoir pour autrui.

Paola Antonelli nous explique que l'humanité est vouée à disparaître, mais que le designer est chargé de faire en sorte que cette fin soit élégante et la plus lointaine possible.

Cet exemple utilisé par Paola Antonelli éclairci davantage son propos. Ce dernier, pouvant paraître utopiste sur l'ampleur du rôle et des possibilités du designer, reste néanmoins un point intéressant. Mes intentions créatives évoluent encore aujourd'hui et se penchent, comme les propos de cette conservatrice, davantage sur autrui et cette destinée commune. J'aime à croire en la nécessité et en l'importance du designer dans cette société.

⁵³ INPI, *Le designer d'aujourd'hui est-il l'inventeur d'hier ?*, Exposition « Invention/Design – Regards croisés » au Musée des arts et métiers, musée du Conservatoire national des arts et métiers du 2 juin 2015 - 6 mars 2016.

C'est à l'occasion de cette exposition que les membres de l'INPI (Institut national de la propriété industrielle) ont rencontré Antoine Fenoglio.

Pour elle, le designer doit laisser une «trace» :

« qui soit un exemple d'une relation apaisée et intelligente avec notre milieu naturel. Le concept d'un design réparateur (restorative design), visant à corriger la course de l'humanité vers l'autodestruction, embrasse un vaste champ de solutions. Il explore tantôt la technologie, tantôt l'artisanat ou une combinaison des deux. Il ne s'agit pas seulement de recyclage mais aussi d'acheter moins et de se transmettre, comme le faisaient nos grands-mères, le lit ou le canapé d'une génération à l'autre. »⁵⁴

Aujourd'hui, le designer doit d'autant plus prendre en compte le monde et la société qui l'entourent. Les enjeux sont de plus en plus nombreux et son rôle, de plus en plus vital.

Cette responsabilité n'est pas sans nous effrayer, nous, futurs créateurs.

Certains de mes questionnements -sur le rôle du designer et son potentiel impact- trouvent ici quelques réponses. Cette prise de conscience m'a en effet permis de comprendre les conséquences et la portée possible du design, beaucoup plus large et globale qu'imaginée auparavant. Le rôle du designer est également mieux défini, il doit se servir de son milieu, le comprendre et l'analyser pour s'y intégrer. Il peut et doit se nourrir de ce qui l'entoure, de son expérience et des préoccupations actuelles. Ces facteurs rendent alors ses possibilités infinies, ce qui est à la fois riche et excitant, mais aussi terrifiant.

À la suite de cette promenade, les composants sonores présents dans l'espace urbain et circulants dans celui-ci sont eux aussi, plus clairs. Il est à présent plus aisément de comprendre quelle est cette matière pouvant être utilisée ou non.

Cependant, le designer doit-il intervenir sur l'espace bâti ou créer encore de nouveaux dispositifs ou objets ?

J'aimerai par la suite, apporter des éléments de réponse par le biais d'exemples ou d'hypothèses. Certains questionnements, toujours persistants, vont également chercher à être élucidés, dans la mesure du possible.

⁵⁴ **Lorelle**, Véronique, *Paola Antonelli : « Les designers peuvent faire en sorte que la fin de l'humanité soit élégante »*, Le Monde, 2019.

*Quels aspects des espaces urbains peuvent-être modulables ?
Est-il envisageable d'intervenir sans ajout sonore ou visuel ?*

Au fil de ces mois de recherches et d'écriture, de mes lectures et de mes découvertes, je trouve des réponses, quant au rôle du designer et à la nécessité d'analyser le paysage sonore. Cependant d'autres interrogations s'installent.

De quelle manière déambulons-nous dans l'espace extérieur et de quelle manière le son influence-t-il nos interactions avec celui-ci ? Cette matière audible va-t-elle engendrer une surproduction sonore de notre part ? Quel changement opérer, compte tenu de notre rapport subjectif à cette matière ?

Il me paraît impossible de penser pouvoir modifier notre espace urbain, où se croise différents individus, groupes et intérêts. Je tente donc de trouver des réponses à mes nouveaux questionnements.

Raymond Murray Schafer évoque la question de l'écologie sonore dans son ouvrage *Le paysage sonore, Le monde comme musique*. Cette étude devient pour lui nécessaire et urgente dans le milieu urbain actuel.

«L'écologie est l'étude des relations entre les être vivants et leur environnement. L'écologie sonore est donc l'étude des sons dans leurs rapports avec la vie et la société.»⁵⁵

« Quels sons voulons-nous préserver, encourager, multiplier ? Lorsque nous le saurons, les sons gênants ou destructeurs se détacheront suffisamment pour que nous sachions pour quelles raisons il nous faut les éliminer. Seule une conception d'ensemble de l'environnement acoustique peut nous donner les moyens d'améliorer l'orchestration du paysage sonore. »⁵⁶

Pour lui, la cité idéale posséderait du mobilier urbain conversant avec les sons, réduisant ainsi la pollution sonore. Cependant, il paraît difficilement réalisable de construire un aménagement capable de dialoguer, sur l'instant, avec les sons présents. Peut-être est-il possible de dialoguer avec sa représentation, sa reproduction, son image ou son interprétation ?

Quelles sont les possibles du son et ses limites ? Comment savoir sur quel aspect de celui-ci intervenir ? Faut-il intervenir sur celui-ci ou intervenir par celui-ci ?

⁵⁵ Schafer, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, p.293.

⁵⁶ *Ibid.*, p.293-294.

Comment intervenir sur ce que l'on appelle la surcharge ou la nuisance sonore connaissant sa part de subjectivité et sa part d'instantanéité ?

Peut-être est-ce alors la notion d'intensité sonore sur laquelle nous pouvons agir ?

Cynthia Fleury rejoint les préoccupations de Murray Schafer. Elle nous indique : « Nous n'avions pas imaginé un jour qu'il serait nécessaire de ratifier encore et encore la résolution de l'Unesco de 2017 sur les enjeux du son, tant cela semblait une évidence pour la santé mentale et physique des populations ».⁵⁷ En effet, sous l'influence de Christian Hugonet⁵⁸, l'UNESCO adopte en 2017 une résolution intitulée « *L'importance du son dans le monde actuel : promouvoir les bonnes pratiques* ». Cette conférence relate des problèmes sociétaux actuels dus à nos espaces sonores.

« L'environnement sonore reflète et façonne notre comportement tant individuel que collectif, la productivité et la capacité de vivre harmonieusement tous ensemble. Accorder plus d'importance aux problématiques liées au son, dans notre monde actuel de plus en plus bruyant, devient donc une question vitale »⁵⁹

Les enjeux sont multiples, mais les moyens d'actions restent complexes. À la vue des différents aspects de notre milieu et de toutes ces perceptions uniques, il existe de nombreuses manières d'intervenir sur nos espaces sonores. Quelques hypothèses commencent peu à peu à se formuler dans mon imaginaire.

⁵⁷ **Fleury**, Cynthia & **Fenoglio**, Antoine, *Ce qui ne peut être volé, Charte du Verstohlen*, Paris, Gallimard, 2022, p.6-7.

⁵⁸ Pionnier dès les années 1990 dans la défense de la mise en place d'une résolution sur les enjeux sonores.

⁵⁹ **UNESCO**, *L'importance du son dans le monde actuel : promouvoir les bonnes pratiques*, Conférence générale, 39e session, Paris, 2017, p.2.

1. La ville comme théâtre

Mes différentes promenades sonores m'ont appris à entendre et écouter. Nous avons vu que ce n'était qu'après cet exercice que certaines hypothèses et certains questionnements ont commencé à apparaître. L'écoute et l'analyse sont des étapes nécessaires pour l'intégration du designer dans son milieu.

Selon Cynthia Fleury, notre milieu devient de plus en plus bruyant et nous pouvons facilement le constater. La recherche de calme ou de silence pourrait donc être l'issue souhaitée.

Cependant, comme évoqué auparavant, le silence reste pour moi quelque chose d'impossible à trouver, un concept abstrait. Ce n'est pas, ou plus, quelque chose de naturel et il serait même effrayant d'y parvenir.

Je ne cesse de penser aux futuristes, à leurs propos, leurs écrits et leurs utilisations du son. Leurs manières d'utiliser les sonorités urbaines dans des compositions musicales ou encore leurs créations et inventions d'instruments comme les *Intonarumori*⁶⁰ de Luigi Russolo en 1913.

« Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons bruits. »⁶¹

Je constate qu'aujourd'hui nous sommes d'autant plus entourés et, parfois même noyés dans ces *sons bruits*. Ils correspondent à des sons non travaillés tels que le grincement d'un vieux vélo, un chantier de construction ou la circulation des voitures. Ceux-ci pouvant être alors perçus comme polluants, sans qualité sonore. Il semblerait d'autant plus cohérent, de par leur présence en tous lieux, de se les réapproprier. Il pourrait s'agir, à la manière des futuristes, de réaliser des compositions musicales, ou simplement, des interventions au sein de l'espace urbain.

Malgré les différences liées aux contextes respectifs et l'évolution constatée au cours du dernier siècle, je souhaite tout de même réactualiser leur pratique, comme l'a fait Max Neuhaus, d'une certaine manière.

Comment utiliser aujourd'hui ces propos qui résonnent dans ma tête ?

Bien que les futuristes n'aient pas eu le succès escompté lors de leur premier concert⁶², comment sensibiliser le public actuel à cette pratique et aux sons présents dans nos villes ?

Le design est un médium pouvant jouer un rôle important dans l'évolution de nos paysages sonores et de nos modes d'écoute. Nous

⁶⁰ Instrument de musique réalisé par Luigi Russolo. Cet objet, sous forme de générateur sonore, permet de contrôler la longueur d'onde, la dynamique et le volume de différents sons.

⁶¹ **Russolo**, Luigi, *L'art des bruits, Manifeste Futuriste*, 1913, Paris, Edition Allia, 2016, première édition 2003, p.14.

⁶² Une émeute a été déclenchée lors du premier concert de musique futuriste en 1914, réalisé par Luigi Russolo et Filippo Tommaso Marinetti.

savons maintenant qu'il est essentiel de prendre conscience des enjeux liés aux sons de nos espaces urbains et que ses impacts sont nombreux et non négligeables.

De ce fait, le designer pourrait commencer par proposer des situations, des protocoles, dans un but de compréhension et de découverte de l'espace, à la manière des situationnistes.

L'internationale situationniste est un mouvement des années 1960 dont les figures les plus connues sont Guy Debord et Raoul Vaneigem. Ce mouvement artistique et politique critique la société de consommation en plein milieu des Trente Glorieuses et également les différentes formes d'arts académiques. Ils souhaitent se baser sur les événements de la vie quotidienne pour en construire de nouveaux, de toute pièce, créer donc des situations. Les situationnistes souhaitent faire de la vie et du quotidien une forme d'art à part entière. Les artistes de ce mouvement utilisent notamment beaucoup l'espace urbain et font de lui un théâtre à ciel ouvert :

« En proposant que les pratiques artistiques se réalisent directement dans la vie quotidienne, l'Internationale Situationniste souhaite dessiner un mouvement d'émancipation totale de la vie quotidienne de façon à rendre passionnante toute activité de travail, jusqu'à la fondre avec les activités de loisirs en un cours unique, et donc à supprimer leur séparation entretenue par le système. »⁶³

Au travers de ce mouvement, les artistes souhaitent donc proposer une nouvelle vision, une nouvelle manière d'interagir avec l'espace urbain et la ville. Cette démarche des années 1960 m'intéresse dans l'utilisation des choses, parfois banales, venant rythmer notre quotidien et nos lieux de vie.

En second lieu, le designer pourrait développer des dispositifs urbains ou proposer certains axes de réflexions en travaillant la matérialité du son, cette «matière invisible».

⁶³ Centre Pompidou, *À propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972*, Accrochage des collections d'art contemporain 1989.

Mon intérêt pour les promenades s'est donc accru avec le temps. D'abord sans but, ou du moins, sans recherche d'écoute, elles se sont transformées en réels outils de travail.

Comment créer, à la manière des situationnistes, ces situations amenant à un nouveau travail d'écoute ?

Je continue mon processus de recherche en me concentrant sur les promenades. Convaincue de leurs bienfaits, je cherche à me renseigner davantage. Je découvre Pascale Goday, enseignante en éducation musicale et chant choral, doctorante en étude et pratique des arts.

Depuis 2016, elle est installée à Montréal et semble s'inspirer, volontairement ou non, des situationnistes. Elle réalise avec ses élèves une expérience de sensibilisation aux sons urbains en leur proposant d'effectuer des promenades sonores dans et autour de l'établissement, avec ou sans équipement. Les élèves vont réaliser différents exercices et parfois être confrontés à la relation entre « Qu'est-ce que j'entends ? » et « Dans quel espace je suis ? ».⁶⁴

Ces questionnements ne sont en général pas ceux présents lors d'une déambulation classique. Nous ne nous demandons que rarement dans quel espace nous nous trouvons ou ce que nous entendons. Nous commençons donc ici à noter certains des effets de ces promenades sonores et exercices.

Pascale Goday nous explique que savoir identifier les sons, les comprendre, mieux les apprécier et donc savoir s'en protéger c'est « contribuer par un comportement approprié à une réduction importante de la pollution sonore ».⁶⁵ En effet, beaucoup de sons considérés aujourd'hui comme nuisibles sont créés directement par l'être humain ou par une action produite par celui-ci.

Quel est donc l'impact sonore de l'être humain sur son milieu ?

Cela rejoint les propos de l'UNESCO cités précédemment selon lesquels : « L'environnement sonore reflète et façonne notre comportement tant individuel que collectif ».⁶⁶ De ce fait, une sensibilisation aux sons pourrait effectivement permettre une réadaptation de chacun et une production sonore plus régulée.

⁶⁴ **Goday**, Pascale, *Une approche de l'écologie sonore adaptée à l'école*, dans *Nectart* N° 10, 2020, p.45.

⁶⁵ *Ibid.*, p.43.

⁶⁶ *Op.cit.*

Étant plus jeune, à l'école, je n'ai pas eu cette éducation aux sons qui nous entourent. Comme beaucoup d'enfants de ma génération, j'ai eu quelques cours d'éducation musicale et instrumentale, mais rien ne sortait jamais de cette salle de classe.

Ayant aujourd'hui un certain recul sur cette expérience personnelle, je suis de plus en plus convaincue que l'approche de Pascale Goday est bénéfique.

Intriguée par la suite de l'expérience, je continue de naviguer au travers des propos de cette enseignante.

Je découvre que les élèves de Pascale Goday sont ensuite invités à réaliser une création sonore et les réalisations ont un rôle à jouer dans leur approche de l'éducation musicale.

« Ces réalisations estompent le décalage qui existe entre l'enseignement actuel de la musique en milieu scolaire et les pratiques contemporaines des artistes sonores, elles créent les passerelles nécessaires à l'enrichissement des élèves. »⁶⁷

Je découvre au fil des lignes de cet article le rôle concret de cette nouvelle écoute apportée par ces promenades et exercices. Quelles vont être les répercussions sur le quotidien des élèves, dans et en dehors du cadre scolaire ?

« En apprenant à écouter et à mieux entendre, l'enfant découvre, comprend le monde sonore qui l'entoure et collabore à l'amélioration du climat scolaire, dans un vivre-ensemble profondément participatif. »⁶⁸

Pascale Goday ajoute ensuite :

« L'éducation musicale pourrait pourtant être pleinement concernée par les sons du monde, pour porter en son sein de façon prégnante les principes de l'écologie sonore⁶⁹ et la connaissance des phénomènes acoustiques nécessaires au développement des élèves de tout âge ; pour qu'elle puisse aussi être garante d'une richesse supplémentaire permettant une amélioration notable du vivre-ensemble. »⁷⁰

⁶⁷ Goday, Pascale, *Une approche de l'écologie sonore adaptée à l'école*, dans *Nectart* N° 10, 2020, p.45.

⁶⁸ *Ibid.*, p.45.

⁶⁹ Pascale Goday emprunte le terme d'« écologie sonore » à Raymond Murray Schafer, qui le définit dans son ouvrage *Le paysage sonore, Le monde comme musique*. p.293 « L'écologie est l'étude des relations entre les être vivants et leur environnement. L'écologie sonore est donc l'étude des sons dans leurs rapports avec la vie et la société. Ce n'est pas une discipline de laboratoire. Elle ne se conçoit que par l'observation sur le terrain de l'influence de leur environnement acoustique sur les être vivants. Ce livre a jusqu'ici pour thème l'écologie sonore, base du design sonore. Pour comprendre ce que j'entends par design sonore, considérons le monde comme une immense composition musicale,

L'éducation aux sons urbains peut donc être une discipline, au même titre que l'éducation musicale. Cet enseignement amène l'enfant à une meilleure compréhension, perception et appréhension de son milieu, accompagné de nouvelles interactions avec le monde de l'art sonore.

Une prise de conscience concernant son propre impact sur le milieu audible découlera de cette première éducation. De ce fait, l'écoute du milieu deviendra collective et non plus individuelle. L'enfant, maintenant attentif et soucieux de son milieu adoptera un nouveau comportement. Il semble donc évident de l'amélioration du vivre-ensemble observable à la suite de ces éductions et conscientisations.

Par ces expériences, Pascale Goday relate de certains constats au sein du cadre scolaire. Cependant, il semble cohérent d'élargir ce spectre et d'imaginer un tel impact sur un milieu urbain et non plus à l'échelle d'une salle de classe.

Nous pourrions imaginer l'enfant reproduire de lui-même ces méthodes aux autres espaces qu'il sera amené à rencontrer et à transmettre à son entourage sa nouvelle perception.

Élargissons néanmoins ces exercices et adaptions-les à d'autres espaces et à d'autres individus.

Le designer peut-il, en s'inspirant de ces méthodes, proposer un protocole pouvant s'appliquer à un cercle plus vaste de personnes et de lieux ?

Les déambulations ont été évoquées à plusieurs reprises, tout d'abord avec ma propre promenade, mais également avec celles de Max Neuhaus ou de Pascale Goday.

Certains bienfaits des promenades ont été relevés et en effet, « savoir écouter, c'est apprendre à aimer »⁷¹ comme nous l'indique Nietzsche.

L'idée de ce mémoire est de répondre à une problématique actuelle : le son, trop présent dans nos quotidiens et dans nos espaces urbains, a un réel impact sur nos modes de vie et sur notre santé. Le designer doit ici tenter de s'emparer de cette problématique et réfléchir à des manières de pallier au mal-être engendré par cet excès sonore.

Il pourrait donc être, dans un premier temps, chargé de nous inviter à pratiquer ces promenades sonores, afin d'obtenir ladite nouvelle écoute présente dans les expériences précédentes. Les promenades pourraient

qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs. ».

⁷⁰ **Goday**, Pascale, *Une approche de l'écologie sonore adaptée à l'école*, dans *Nectar* N° 10, 2020, p.47.

⁷¹ *Ibid.* Nietzsche cité par Pascale Goday qui développe à ce moment de l'article les bienfaits d'un enseignement musical à l'école et comment ce monde audible, impacte les élèves, sans qu'ils en ait conscience. Pour ce faire, elle s'appuie également sur Nietzsche pour argumenter son propos. Cependant, elle ne cite pas sa source et à ce jour, les origines de cette phrase restent floues.

être un outil d'amélioration de nos espaces urbains et de nos interactions au sein de celui-ci.

Par cette nouvelle écoute, nous cherchons donc à questionner nos espaces et nos paysages sonores.

Quels sont-ils et comment les utilisons-nous ?

Comment, par le biais de cette éducation, améliorer la notion de vivre-ensemble et la co-habitation des espaces urbains ?

2. Soliloque

Toute la matière visuelle et textuelle m'ayant jusqu'ici accompagné durant la rédaction de ce mémoire s'étend devant moi tel un paysage.
Je me promène alors entre ces textes et ces images.
Entre ces références et ces fiches de lecture.
J'imagine des scénarios, ici et là.

Prenant comme point de départ mon expérience personnelle, je me nourris de mes lectures et me questionne sur les différentes promenades possibles.

Qu'ai-je constaté ? Où pourrait intervenir le designer ?

Il y a dans ma tête, Pascale Goday d'un côté, les situationnistes d'un autre, et j'imagine alors deux promenades distinctes. Me rappelant du rôle important de la vue et de son influence sur notre perception sonore, je me demande si réaliser une promenade à l'aveugle ne pourrait pas être envisageable.

Ainsi, les deux déambulations scénarisées dans mon encéphale se succèdent, l'une est pourvue du sens de la vue, l'autre en est dépourvue.

Dans le cas de la promenade privée de vision, le designer pourrait être à l'origine de cette cécité, via un dispositif. Il pourrait concevoir un objet permettant de se couper totalement de ce sens si sollicité qu'est la vue.

Imaginons alors ce dispositif, accompagné d'un protocole, d'instructions. Le contexte serait à définir pour cette promenade dont l'ouïe serait le guide.

Janet Cardiff a réalisé de nombreux projets similaires, accompagnant de différentes manières le promeneur dans sa déambulation.

Janet Cardiff est une artiste canadienne connue pour ses installations sonores et ses promenades auditives. Souvent en collaboration avec George Bures Miller, de par leur intérêt commun pour la vidéo, ils ont notamment réalisé en 2019, *Night Walk for Edinburgh* [Fig11]. Ce projet vidéographique invite le promeneur, la nuit, dans les rues d'Edinburgh. Il est ici muni d'un téléphone avec une vidéo ainsi que d'une bande sonore. Le paysage déployé lors de la vidéo se révèle identique à celui

parcouru, la promenade réalisée est la même que celle défilant sur l'écran. Il y a donc une corrélation directe entre le réel et le fictif. Cette promenade amène ici à une nouvelle découverte nocturne de la ville. Janet Cardiff a réalisé de nombreux autres projets mettant en lien visuel et enregistrement sonore. En effet, dans *A Large Slow River* [Fig12], réalisé en 2000 au Canada, elle fournit au promeneur un enregistrement à écouter lors de sa déambulation. Cet enregistrement donne des indications précises sur le trajet à suivre, et, ajouté à sa voix, Janet Cardiff propose des sons lui évoquant ces lieux. Par moments, l'enregistrement diffuse des sons présents au même instant dans l'espace parcouru. Il y a là aussi, un lien troublant entre réalité et fiction.

L'enregistrement joue dans ce projet un rôle essentiel. Le processus d'enregistrement pourrait apporter une écoute contrôlée et/ou répétée de certains sons et de notre paysage sonore.

Comment développer et utiliser la technique de l'enregistrement afin d'amener à une nouvelle écoute ?

3. Bruiteur

Je me remémore ma première promenade. Durant celle-ci, je me souviens avoir réalisé un enregistrement. Je souhaitais avoir la chance de saisir tous les éléments, par peur de ne pas savoir écouter.

Celui-ci pouvait donc être comme un soutien, une matière sur laquelle m'appuyer.

Par la suite, l'enregistrement m'a progressivement permis de comprendre les nombreuses sources sonores présentes dans mon milieu. Il a facilité mon apprentissage et m'a aidé à comprendre comment considérer ce paysage.

Je me revois encore, écouter en boucle les quelques minutes d'enregistrement urbain. Écouter, arrêter, rembobiner, continuer. Je maîtrisais mon écoute.

Cette écoute était décontextualisée, en effet, le paysage sonore retranscrit au cœur de mon salon n'avait pas la même ampleur. Je découvais d'autres éléments sonores que je n'avais pu percevoir lors de la promenade.

L'écoute est un exercice et selon les propos de Brian Eno dans *Ocean of Sound* de David Toop, il est même possible de comprendre le son. Il a fait l'expérience de prendre un extrait sonore urbain, relativement court, et de l'écouter, encore et encore. Brian Eno finit par trouver cette composition extrêmement logique, avec chaque élément précisément à sa place. Il comprend cette composition urbaine et la définit comme étant cohérente. Selon lui, il est possible d'apprendre le son par l'écoute répétée de l'enregistrement.⁷²

Ce processus de promenade sonore et d'archivage audio semble donc être ici un point de départ. S'emparer de cette technique nous conduirait possiblement à faire des choix et à adapter notre écoute.

Par cette technique, ma perception est dorénavant plus extérieure, plus consciente et plus objective. Je ne suis plus distraite par le visuel ni influencée par mes souvenirs. L'enregistrement amène une temporalité différente et je constate le statut nouveau des sons, impacté par cette nouvelle temporalité. Leur nature n'est plus la même, ils ne sont plus uniques et éphémères.

La décontextualisation sonore permet ici un développement, une conscientisation du paysage, plus poussée.

⁷² **Bonnet**, François J., *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Paris, Editions de l'éclat, 2012, 2022, p.276-277 « Dans *Ocean of Sound*, David Toop rapporte des propos de Brian Eno révélant le caractère biface d'une écoute archipelique » Brian raconte avoir enregistré certains sons urbains et les avoir ensuite écouté chez lui. Il a essayé d'apprendre cet enregistrement, cette suite de sons et a fini par réussir. « C'était un exercice extrêmement intéressant à faire, avant tout parce que je me suis rendu compte qu'on peut l'apprendre. *Quelque chose d'aussi décousu et arbitraire que ça, après un nombre suffisant d'écoutes, devient hautement cohérent.* Tu parviens vraiment à imaginer que ce truc a été construit, d'une certaine façon : " Ok, alors là il met ce petit truc-là et ce motif arrive exactement au même moment que ce machin. Excellent !" Depuis que j'ai fais ça, je suis capable d'écouter beaucoup de choses tout à fait différemment. »

Comme évoqué précédemment, certains éléments deviennent perceptibles lors de l'analyse et l'écoute contrôlée comme, le timbre, l'intensité et éventuellement l'aspect mélodique. Néanmoins, quelques aspects restent inchangés et le statut de certains sons nuisibles n'est pas modifié.

Cet espace incontrôlable ne peut être totalement remis en perspective. L'outil d'enregistrement rend possible analyse et déconstruction du paysage sonore, celui dans lequel nous naviguons, tous les jours. Il est donc complémentaire à la promenade qui elle, ne peut fournir de déconstruction.

Cette dernière et ce changement de contexte m'amènent dorénavant à faire le lien, à me diriger vers un exercice familier et connu de tous : le processus d'apprentissage, celui de l'enfance introduit antérieurement. Je me souviens encore de celui, académique, de la lecture. Celui pour lequel l'enfant commence par apprendre l'alphabet, puis les syllabes et les combinaisons alphabétiques pouvant former des mots, des sonorités. Ce processus d'apprentissage pourrait s'étendre et s'appliquer à différents autres aspects de notre quotidien, notamment l'espace extérieur.

Pour la sonorité de nos espaces urbains, déconstruire les sons par l'enregistrement et l'écoute répétée pourrait être une solution à leur nouvel apprentissage et donc leur nouvelle appréhension.

Ce démantèlement permettrait alors une nouvelle entente et écoute de nos espaces urbains. Par le biais d'allers-retours permanents entre différents contextes (celui de l'enregistrement opposé à celui de l'écoute et de l'analyse). Nous pourrions alors contrôler et développer notre écoute et celle-ci deviendrait, face à ce paysage, active et non plus passive. Dans le cas de ma promenade, l'enregistrement s'est avéré être personnel, limité au cadre privé et je me demande comment le développer.

À la manière de cette déambulation, comment déployer le processus de l'enregistrement à une échelle plus large et collective ?

L'artiste sonore Nadine Schütz a imaginé une installation pour le parvis du Tribunal de Grande Instance de Paris. Cette installation reprend le processus de décontextualisation et de diffusion à grande échelle, s'adaptant à une sphère plus large et collective. Au travers de ce projet de *Niches Acoustiques* [Fig13], Nadine Schütz fait le choix d'ajouter des sons à ce

milieu sonore. Ces niches sonores, sous forme de hauts-parleurs invisibles dissimulés dans les colonnes d'éclairages du parvis, vont diffuser des sons, en lien les uns avec les autres. Les sons diffusés ici s'adapteront en temps réel à l'espace grâce à des capteurs météorologiques et acoustiques cachés dans le dispositif. Les sons diffusés par les différents hauts-parleurs feront écho au milieu périphérique du parvis, le visiteur pourra choisir ou non de passer entre ces dispositifs :

« Les haut-parleurs de chaque mât sont dimensionnés et montés de manière à créer un champ sonore limité, soit une niche sonore distincte de ceux des mâts avoisinants. Ainsi, les utilisateurs du parvis peuvent choisir librement de s'immerger dans une de ces niches, ou de les traverser l'une après l'autre, ou même de les éviter. Cette liberté est l'élément-clé d'un environnement sonore qui incite à mieux vivre ensemble. »⁷³

Nadine Schütz utilise ici l'enregistrement sonore et la diffusion à grande échelle dans l'espace public. Elle nous fait part de la corrélation existante entre le son et nos comportements, entre le son et le vivre-ensemble. Ses propos rejoignent alors ceux de Pascale Goday.

Les niches donnent au passant le choix et cette notion de liberté sera essentielle pour Nadine Schütz. Le paysage sonore étant déjà extrêmement complexe et présent, conserver la notion de choix lors d'un ajout de son peut donc sembler important. Par ce choix, la surcharge sonore ne sera pas amplifiée et nous pourrons choisir d'écouter cette matière ajoutée, ou non. Il semblerait de ce fait, que l'ajout y trouve une légitimité, n'étant pas nuisible.

Cette diffusion d'éléments sonores issus d'un autre paysage détourne l'attention du passant. Il sera donc amené, consciemment ou non, à focaliser son attention et son écoute sur cet ajout sonore, le paysage environnant sera mis à l'écart.

Le temps d'un instant, son oreille percevra les sons plus calmes et naturels diffusés par ce dispositif, les bruits de circulation seront relégués au second plan.

⁷³ **Schütz**, Nadine, dispositif sonore pour le bien-être auditif et socio spatial. Paris Budget Participatif. Projet de Niches Urbaines de l'artiste sonore Nadine Schütz, lauréat du Budget Participatif de la Ville de Paris 2019 dans la catégorie Environnement.

Nadine Schütz invite l'utilisateur à faire un choix, celui de prendre part, ou non, à cette expérience auditive. C'est donc par cet acte qu'il va prêter attention, naturellement, à ce que son oreille perçoit, à la nature de cette installation.

Ce projet illustre la décontextualisation évoquée auparavant : on écoute un son provenant d'un certain contexte, dans un autre contexte. L'écoute du passant, plus active, lui permettra d'entendre réellement ce paysage et peut-être par la suite, de percevoir les milieux sonores similaires toujours avec cette nouvelle écoute. Une fois l'expérience terminée, un retour à la réalité sera opéré. L'oreille se réadaptera au réel et percevra alors l'espace sonore différemment.

La question de choix est en effet une notion essentielle au sein de ce projet. Notre ouïe en sera le bénéficiaire, et ce grâce à la décontextualisation et la diffusion sonore impliquant une écoute contrôlée. De même que mon expérience d'enregistrement personnelle, notre audition sera ici amenée à réfléchir. Cette découverte, ou redécouverte du milieu sonore pourrait être un premier pas vers la redéfinition de ce que nous appelons aujourd'hui « nuisance sonore ». Certains sons nuisibles et leurs impacts, pourraient être redéfinis.

La question posée précédemment serait résolue par un approfondissement des pistes de diffusion et de décontextualisation des sons ainsi que des paysages sonores, au sein d'installations ou d'objets urbains.

Les possibilités sont multiples, voire infinies. Je me questionne alors sur les potentialités d'intervention du designer et sur l'utilisation de cette matière sonore. Il est aujourd'hui difficile d'avoir le recul nécessaire face à cette abondance de sons dans laquelle nous naviguons continuellement. Ces sonorités, ces bruits, cette mélodie urbaine en constante composition.

Au fil de ce travail d'écoute, mon oreille et ma sensibilité se sont développées. Je le constate au quotidien, de différentes manières. Je pense au cinéma notamment, à ces films face auxquels je suis surprise de constater cette subtilité sonore. La sélection de sons accentués par les réalisateurs et les bruiteurs, les sons qui passaient avant inaperçus m'interpellent maintenant. Cette accentuation de bruits ou de sons satisfont mon oreille, peu représentatifs de la réalité, ils sont néanmoins présents dans un souci de crédibilité et de réalisme.

Le travail de bruiteur peut s'apparenter ici au travail du designer dans l'espace urbain.

Après avoir évoqué l'étude réalisée par Raymond Murray Schafer concernant les sons pour lesquels certaines villes recevaient le plus de plaintes, quelle sélection sonore et quelle diffusion réaliser ?

Dans le cas des niches sonores, il s'agit d'une diffusion d'un paysage complet, à l'état brut.

Imaginons les sons extraits d'un paysage, sélectionnés à la manière des bruiteurs de cinéma. Les possibilités demeurent diverses, il est facile d'imaginer un tout autre type d'utilisation de sons urbains, allant de leur sélection à leur temporalité.

Quels seraient nos comportements, nos réactions, face à une diffusion de crissements de pneus ? Face à des chants d'oiseaux ?

Première écoute : un étonnement, une surprise.

Seconde écoute : un souvenir persistant.

La mémoire individuelle devient collective.

Ce moment, avec cette diffusion précise, reviendrait alors en tête lors d'une nouvelle entente d'un crissement de pneus.

La temporalité des sons diffusés pourrait également être un enjeu. Comme vu lors de la décontextualisation, un enregistrement sorti de son contexte d'origine (klaxon de camion dans une forêt) crée un décalage, une tension, entre le réel et le diffusé. Ainsi, pourquoi cette temporalité ne pourrait-elle pas être poussée à son extrême. Cela m'amène à la question suivante. Comment se ferait alors notre interprétation d'un paysage sonore nocturne diffusé en pleine journée, soit dans un paysage sonore diurne ?

Toutes ces possibilités et hypothèses, existent dans un but commun.

Comme évoqué précédemment, l'objectif est ici d'amener le passant à redécouvrir son paysage sonore. Pour avoir une nouvelle approche de celui-ci, le passant arrive à une conscientisation du milieu qui l'entoure. Ainsi, par une nouvelle perception et la prise de conscience de certains éléments, des nuisances sonores peuvent être reconsidérées, voire même amenées au statut de paysage sonore, au même titre que les différents autres paysages.

Développons ce que nous avions évoqué ultérieurement avec la *Carafe Pan*.

Est-il réellement cohérent d'ajouter du son dans un paysage urbain déjà très chargé du point de vue sonore ?

Nous le savons, il est facile et naturel d'avoir comme premier réflexe de supprimer ou de réduire au maximum les sons que nous caractérisons de nuisibles.

Ce geste de suppression se retrouve par exemple beaucoup en architecture, où nous sommes en perpétuelle recherche de calme.

Ma conscience du son, de sa richesse et de son impact me pousse à questionner ce désir d'atténuation sonore, d'aller à son encontre, d'utiliser le son lui-même afin de le faire percevoir. Oublions cette part de rêve accompagnant la carafe, pour nous concentrer sur un spectre plus large de sons. Des sons plus réels, plus concrets, à l'image de notre monde :

« Les sons sont une dimension intrinsèque de la relation entre les hommes et leur environnement. Alors que la pratique commune de l'aménagement urbain se concentre uniquement sur le traitement défensif des sons indésirables, nous devrions plutôt nous préparer à la conception active de qualités acoustiques pour les espaces publics, qui devient de plus en plus important : au-delà des notions abstraites de “ bruit ” et de “ silence ”, le son peut contribuer à une riche expérience environnementale, en offrant de l'espace pour l'imagination, la communication et la polyphonie urbaine. »⁷⁴

Traitons cet aspect de polyphonie urbaine et faisons abstraction de cette recherche vaine de silence.

Avec le projet de niches urbaines, le son diffusé ne prend pas le dessus sur le paysage sonore, en termes d'intensité. Il est possible de l'éviter et pour l'entendre il faut y prêter attention. Cette liberté accordée à l'utilisateur contribue également à l'amélioration du savoir vivre-ensemble.

Dans le cas contraire, un dispositif imposant une diffusion compromettrait-il l'amélioration du mieux vivre-ensemble ? Serait-il possible d'imposer une diffusion sonore afin de nous y sensibiliser ?

J'imagine alors, le temps d'un instant, me diriger à l'antipode de cette recherche de calme et de cette notion de choix. Un dispositif mêlant les possibilités de diffusion et répondant à certains questionnements. Une

⁷⁴ Ircam / Laboratoire de recherche STMS, *Conception sonore de terres urbaines - composer dans (l'intérieur de) l'existant*, Résidence en recherche artistique 2018-19, Nadine Schütz, au sein des équipes Espaces acoustiques et cognitifs et Perception et design sonores de l'Ircam-STMS, 2019.

transmission d'une intensité supérieure, se démarquant ainsi du paysage dans lequel il s'implante.

Et si je m'orientais ici vers la notion d'inattendu et d'intensité sonore afin de requalifier la surcharge auditive.

L'effet de surprise souhaité serait plus important avec une diffusion sonore différente voire contraire de celle présente sur le lieu. Reprenons l'exemple d'une forêt, contenant une installation sonore, qui diffuserait soudainement le bruit d'un klaxon de camion.

Par cet effet de stupeur suivi d'un retour au paysage sonore présent, véritable, il serait alors envisageable de constater et comprendre comme le milieu sonore dans lequel nous évoluons est complexe, riche, intéressant et trop peu réellement écouté.

Une telle hypothèse utiliserait le son comme matière mais resterait à développer quant à la notion de choix et d'ajout d'intensité sonore.

Ces différentes conjectures, ces projections de projets possèdent leurs limites, leurs faiblesses et ne sont aujourd'hui qu'au stade d'idée.

Je ne peux également ignorer, dans le traitement de nos paysages sonores, cette multitude de sons d'avertissements, résonnant et tintant en continue dans les espaces à risques. Parfois nécessaires, ils ne peuvent être supprimés, comme le son d'avertissement des voitures électriques évoqué quelques pages auparavant.

Nous serions alors en mesure de répertorier la matière sonore en différentes catégories, dont les sons d'avertissements en formeraient une.

4. Réplique

Au cours de mes lectures et de mon écriture, différents projets et différentes pistes ont commencé à émerger. Le designer possède en effet de nombreux champs d'action et il se doit de faire un choix.

Je pense alors à ce choix, celui du designer, celui de l'écoute, mais également celui du passant. Le passant, spectateur de ce théâtre à ciel ouvert, cet observateur. J'imagine alors ce spectateur devenir acteur, au cœur de ce dispositif.

La notion d'apprentissage a également été évoquée et pourrait être utilisée, mêlée à cette question de choix.

Je me surprends à conjecturer sur la forme possible d'un tel projet. Entre mini architecture et objet sonore, un dispositif attendant son activation par un promeneur intéressé. Une installation urbaine utilisable et manipulable par tous, ludique, sous forme de jeu.

Le promeneur choisirait ce qu'il souhaite écouter, allant du son de la pluie ruisselant dans une gouttière, au paysage sonore de Central Park, en passant par le son d'une mobylette. Une immersion dans un nouveau processus d'apprentissage des sons urbains, où chacun pourrait affiner son écoute.

Ce contrôle et cette décontextualisation de diffusion auditive amèneraient donc à un apprentissage (ou réapprentissage) des sons et, comme avec les niches acoustiques, à une nouvelle compréhension de nos paysages sonores.

Cette hypothèse, sous forme de mini architecture, prendrait en compte dans sa conception les diffusions futures.

« Concevoir, composer dans un environnement urbain ou paysager, implique toujours de travailler avec l'identité donnée d'un site, sa structure physique, ses conditions sociales, ses constellations sonores et ses caractéristiques acoustiques. L'enjeu en ce qui concerne l'exploitation artistique et la mise en œuvre de telles observations dépasse l'analyse : il implique la composition sonore et la simulation acoustique, et demande que les méthodes respectives de préfiguration et d'évaluation soient intégrées dans le processus de conception. »⁷⁵

Je m'intéresse dorénavant à l'aspect technique du sonore et à cette science pouvant être au service de l'architecture : l'acoustique. Introduite dans

⁷⁵ *Ibid.*

une partie de ce mémoire, elle est en effet une forme de construction faite en corrélation et en constant dialogue avec les sons et leur matérialité.

Mise au service de l'espace urbain, elle deviendrait outil du designer. Utiliser cette technique, ses matériaux et ses formes pour venir créer du mobilier, des aménagements ou des installations venant dialoguer avec les sons, comme l'aménagement utopique imaginé par Schafer. Des greffes urbaines venant s'ajouter directement au bâti sont envisageables, elles auraient alors un rôle à jouer face à cette multitude et diversité sonore.

Pour revenir à une interrogation précédente, faut-il traiter de l'acoustique dans les espaces extérieurs, utiliser les matériaux et leurs caractéristiques ?

J'aimerais compléter cette question posée auparavant : Comment ?

Mes questionnements et points d'entrée dans le sujet ne cessent de se développer et je prends peu à peu conscience de cette infinité de champs d'action.

Louis Dandrel, compositeur, designer sonore, musicien et journaliste français crée la *Clepsydre sonore* [Fig14]. Une clepsydre est une horloge à eau utilisée lors de l'Antiquité. Celle-ci mesure le temps, placée sur le parvis de la cité des sciences et de l'industrie, au pied de la Géode [Fig15], à Paris. Des haut-parleurs présents produisent un son pour les heures, un son pour les minutes et un son pour les secondes, à intervalle régulier. Ils sont orientés vers les parois de la Géode, qui réfléchissent ces sons par leur forme (dôme géodésique) ainsi que leurs matériaux (acier poli) et harmonisent donc cet ensemble sonore. Nous sommes ici face à une complémentarité et un dialogue entre installation sonore et architecture. Cette horloge initialement à eau se transforme donc en une horloge à sons. Les matériaux et la forme de l'élément architectural jouent ici un rôle essentiel dans l'installation.

Cette installation et cette acoustique me rappellent alors ce tunnel, traversé lors de ma promenade. Ce passage dans lequel la dimension sonore était enfermée et rebondissait contre les parois de la verrière et des habitations. Un ensemble architectural venant créer comme une caisse de résonance, comme un instrument de musique à l'échelle de la ville.

C'est une adaptation involontaire de l'objet à l'échelle de l'espace, de l'instrument au milieu.

D'une part, nous avons donc une installation sonore dans l'espace urbain qui s'adapte volontairement à l'architecture environnante. D'autre part, nous avons une architecture qui involontairement, subit les sons de l'espace dans lequel elle se trouve. J'aimerais ici formuler une hypothèse qui viendrait à la croisée de ces deux constats, s'étendant à l'échelle de la ville. Un espace urbain qui serait volontairement adapté à son aspect sonore et qui ne subirait plus son propre paysage phonique.

Comment adapter notre espace urbain et créer un réel dialogue entre bâti et sonorités urbaines, à la manière de la Géode et de ses haut-parleurs ?

Un espace qui jouerait par ses matériaux et ses formes avec le paysage sonore.

Les sons produits par la *Clepsydre sonore* sont inhabituels et surprenants (me rappelant alors la *Carafe Pan*). Cette installation auditive s'adapte à son milieu, évoque l'imaginaire et dialogue avec les matériaux du bâti et leurs caractéristiques. Notre attention auditive est détournée, comme l'ayant été avec les *Niches Acoustiques* de Nadine Schütz, qui s'inscrivaient de toute pièce dans un lieu et dialoguaient avec ce dernier.

Nous avons pu constater plus tôt dans la réflexion comme certains objets peuvent faire fonctionner notre imaginaire par leur son. Certains nous offrent de nouvelles perspectives phoniques, avec des sonorités créées de toute pièce et d'autres, nous proposent une nouvelle perception de notre milieu, une réalité sonore parallèle.

Ils évoquent l'imaginaire du passant, l'imaginaire collectif. Tous, utilisent et jouent des matériaux, font résonner, amplifient, réfléchissent, absorbent. Un objet amplificateur d'imaginaire pourrait alors se développer à l'échelle de l'espace, utilisant également une action ou un phénomène : « l'Homme construit l'instrument, mais c'est la nature qui en joue ».⁷⁶

Les matériaux pourraient être utilisés pour leur acoustique et le bâti deviendrait instrument. La ville se transformera alors en orchestre dont nous serions les musiciens, comme une salle de concert à l'échelle de la ville.

Certaines limites persistent et ce rêve de cité acoustique est sans doute voué à rester de cette nature, celle de l'imaginaire. Cependant, il serait envisageable de créer quelques espaces, restreints, reprenant certains

⁷⁶ **Schafer**, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, traduit de l'anglais par Gleize, Sylvette,

« Le bruit multiple de l'eau, dont le designer sonore peut tirer des variations infinies, a son parallèle pneumatique dans la harpe éolienne. Ici encore, l'homme construit l'instrument, mais c'est la nature qui en joue ; et les sons surnaturels et parfois inquiétants qu'elle tire de ses cordes confirment ce que nous avons déjà dit de la malice du vent. » p.357.

critères de cette discipline. Sortir ces objets, ces projets, de leurs contextes, les reporter à l'échelle de nos espaces, de dispositifs urbains. Passons donc de l'objet à l'espace.

Comment réaliser ces allers-retours permanents entre objet et espace ?

Imaginons réaliser ce travail d'échelle pour *dB* de Mathieu Lehanneur. Cet objet, d'abord conçu pour se diriger vers les sons nuisibles et les étouffer, est exclusivement conçu pour l'espace intérieur. Son contexte et son utilisation sont précisément définis.

Comment l'adapter à l'échelle urbaine ?

Il serait évidemment nécessaire d'opérer quelques modifications pour adapter un tel projet à l'espace extérieur. Dans un premier temps, il serait impossible pour *dB* de localiser précisément une source sonore à étouffer, de par l'infinité de sources sonores dans l'espace urbain. Cependant, il serait envisageable pour le designer de créer un dispositif immobile, ayant pour but de produire du bruit blanc dans un fragment de l'espace. Il s'agirait alors de venir capturer certains sons d'un emplacement précis ou une source sonore particulière.

Je me perds à imaginer un espace, un passage « sourd ». Comme un arc ou un tunnel sans parois, suffisamment long pour noter l'atténuation du son pendant sa traversée, mais d'une longueur tout de même limitée. Ce tunnel, muni d'un dispositif inspiré de *dB* supprimerait tout son présent et serait vécu comme un vide, comme un arrêt du temps.

Schafer a écrit :

« Le bruit multiple de l'eau, dont le designer sonore peut tirer des variations infinies, a son parallèle pneumatique dans la harpe éolienne. Ici encore, l'Homme construit l'instrument, mais c'est la nature qui en joue ; et les sons surnaturels et parfois inquiétants qu'elle tire de ses cordes confirment ce que nous avons déjà dit de la malice du vent. »⁷⁷

Certaines actions peuvent donc déclencher un dispositif sonore. Dans le cas de la *Carafé Pan*, l'humain construit l'instrument et en joue, accompagné par ce phénomène naturel qu'est le ruissellement de l'eau.

⁷⁷ *Ibid.*

Pouvons-nous supprimer le rôle de l'être humain dans ces dispositifs ?

Le phénomène naturel pourrait prendre la place de l'utilisateur, exister de lui-même sans nécessité d'activation par l'être humain. Le designer pourrait aider le phénomène à se déployer au maximum. Il pourrait en « tirer des variations infinies ».

De ce fait, le phénomène du ruissellement de l'eau et son aspect sonore pourraient être mis en exergue par un dispositif, actionné par lui-même, ou, ce phénomène pourrait actionner un dispositif sonore.

Imaginons le vent, la pluie ou encore la lumière naturelle. Les éléments permettant à un objet d'être sonore, de produire certains sons harmonieux ou mettre en exergue un dispositif. Le vent soufflant au sein d'une installation métallique comparable à une flûte, pourrait alors jouer quelques mélodies.

Lors de l'activation des dispositifs, nous retrouverons alors le même effet de surprise évoqué précédemment. Notre ouïe serait interpellée par des sonorités différentes et sollicitée d'une nouvelle manière, comme pour l'exemple de la forêt et du camion ou encore des niches sonores).

Quels seraient les effets de ces dispositifs sur notre perception et notre appréhension de l'espace ?

Lors de l'écoute de cette carafe, j'ai pu remarquer l'attention particulière que je portais au bruit du ruissellement de l'eau, inconsciemment, et non au bruit ajouté.

Il est amusant de constater en premier lieu l'effet inverse obtenu de celui souhaité.

Mon attention se portant donc davantage sur ce ruissellement naturel, quel serait cet effet à l'échelle urbaine ?

Par l'ajout d'une sonorité, il serait alors peut-être possible de recentrer l'oreille sur le paysage sonore originel.

Est-il possible de prendre conscience de notre milieu lorsque nous ne l'entendons plus, ou moins ?

À l'inverse, pour les *Niches Acoustiques*, mon attention serait probablement attirée par le son ajouté de cette installation. Différents dispositifs,

différents effets sur notre oreille, et malgré tout cette remise en perspective de l'espace sonore.

La Vase et le Sel [Fig16] [Fig17] est un projet de 2019 jouant sur un effet de surprise et sur une mise en exergue de certains phénomènes.

Ce projet de Bettina Samson est un orgue à vapeur greffé sur une usine de traitement des déchets à Bordeaux, sur les bords de Garonne. Cet objet, entre sculpture sonore et sculpture à vapeur, produit presque tous les jours, à 15h08, de la musique, grâce à l'électricité et la vapeur produites par l'usine.

Cette composition sonore présente des influences musicales qui laissent paraître le passé colonial et esclavagiste qui reliait autrefois Bordeaux à l'île de Saint-Domingue. Cette composition se déclenche à 15h08 en référence à la nuit du 15 août 1791, cérémonie du Bois-Caïman, durant laquelle « esclaves et affranchis de Saint-Domingue se sont dressés collectivement contre les planteurs esclavagistes avant d'arracher leur indépendance à la France pour former Haïti, la première République Noire libre du monde, en 1804. »⁷⁸

Cette vapeur, se dégageant au travers des 38 sifflets de l'orgue, vient donc ici produire une mélodie.

Cette installation témoigne de l'activité de l'usine et est actionnée par celle-ci. Le son joue ici un rôle particulier, il illustre une activité par une composition.

Cette composition dénote donc des autres sons produits par l'usine et vient contraster avec elle-même. Entre sculpture sonore et sculpture visuelle, le son est également matérialisé par la vapeur se dégageant de l'usine.

Reprenons alors ce questionnement : dans cet espace déjà extrêmement phonique, est-il cohérent d'ajouter des sons ? Si oui, de quelle manière et en quoi sont-ils plus légitimes que ceux déjà présents ?

Cette question se répète depuis maintenant quelques lignes, vient alors le moment d'y répondre. *La Vase et le Sel* semblerait être la solution.

Ce projet, témoin d'une activité (traitement des déchets), d'un phénomène (combustion et dégagement de vapeur) et d'une histoire (colonialisme et esclavagisme). L'Histoire même, celle de Saint Domingue, de Bordeaux, des bords de Garonne, animés par leurs propres fantômes.

⁷⁸ **Samson**, Bettina, *La Vase et le Sel (Hoodoo Calliope)*, livret de projet, 2021.

Le projet alimente et modifie le paysage sonore actuel pour lui rappeler ce qu'il était jadis. L'œuvre prend alors une dimension autre que simplement musicale, ce n'est plus qu'un instrument, mais porteur d'histoire elle prend un rôle pédagogique. Ainsi, elle répond à la question de la légitimité et nécessité d'ajout, car ici ajout est synonyme de réminiscence. La période actuelle dans laquelle nous vivons s'inscrit dans ce mouvement de mémoire collective et de responsabilité face à l'histoire.

L'ajout apparaît alors ici comme témoin d'une époque, à un but, une fonction.

Je prends dorénavant du recul face à cette multitude de textes, références et questionnements. Tout s'entremêle et c'est maintenant à mon tour de faire un choix.

Quelles sont les pistes vers lesquelles j'aimerais me diriger ?

Je prends alors la décision de poursuivre sur la matérialité du son.

Comment le son se déplace dans notre espace urbain, comment cette matière invisible dessine-t-elle un autre espace ?

Je me retrouve alors désormais face à ce questionnement, comment découvrir le son en le rendant visible, comment le matérialiser ?

5. Lâché de rideau

Cette volonté de comprendre le milieu qui m'entoure persiste. Celui au sein duquel je circule et avec lequel j'interagis. Je veux comprendre mes influences dans cet espace et la manière avec laquelle je m'y déploie.

Je souhaite faire de ce mémoire un outil à cette large compréhension.

Ces processus d'écriture et de réflexion ont trouvé leur origine dans l'étude d'une promenade, ensuite développée et alimentée.

Certains aspects dominent ici et sont des points essentiels à mon écrit. Tout d'abord, le souhait de proposer à chacun une nouvelle vision, une nouvelle approche du paysage urbain. Ensuite, par cette nouvelle perception, la volonté est d'améliorer la notion de vivre-ensemble. Ces points majeurs m'amènent à croire en l'amélioration de nos comportements, de nos usages et de nos interactions au sein de ces espaces mais également, en dehors.

Différentes hypothèses ont été énoncées concernant cette nouvelle écoute. Chacune proposant un point d'entrée, un champ d'action, une façon d'utiliser cette matière sonore. Cependant, les espaces urbains possédant une part d'instantanéité et d'imprévisibilité, les moyens d'actions ont leurs propres limites.

Conscientiser les habitants aux sonorités urbaines est mon intention principale. C'est en effet un objectif, qui semble permettre de répondre au mieux aux points prédominants de ce mémoire.

Le projet *La Vase et le Sel* m'amène dorénavant à réfléchir à la matérialité du son.

Je me détache alors de sa nature première qui n'est que sonore et je cherche à découvrir sa part de visibilité. J'aimerais donc proposer une nouvelle écoute, perceptible.

Comment matérialiser le son ?

J'ignore encore, techniquement, comment matérialiser cette matière. Je cherche et découvre peu à peu différentes œuvres, différentes représentations du sonore, par les formes, les couleurs, les mots, les objets.

Ces différentes œuvres me permettent de comprendre quelles sont mes possibilités. Allant de la figuration à l'utilisation de données précises en passant par l'interprétation subjective. Différents artistes utilisent ce médium et créent des liens, entre peinture et musique, image et sonorité ou encore objet et son. Je m'imprègne alors de ces pistes de création, en voici une sélection.

Vassily Kandinsky est un peintre russe, considéré comme l'un des pionniers de l'art abstrait. La théorie des couleurs selon Kandinsky [Fig18], associe à chaque pigment une qualité sonore :

« Il compare ainsi le bleu clair à la flûte et les bleus foncés aux timbres graves du violoncelle, de la contrebasse ou de l'orgue, pour les plus profonds d'entre eux. À l'inverse, le jaune ne peut se développer que dans des teintes aiguës, semblables à la trompette. Le vert aurait, quant à lui, les atouts du violon : un son médium et apaisé. Le blanc et le noir représenteraient, en solfège, les silences. La fougue du rouge clair et chaud (dit de Saturne) serait celle du tuba, et le violet s'apparenterait aux "vibrations sourdes" du cor anglais ou aux "basses des instruments de bois", comme le basson. Et ainsi de suite, à travers toute la gamme de sons et de couleurs... ».⁷⁹

Au travers de ces œuvres, Kandinsky réalise une association subjective entre son et couleur. Il rend visible par celle-ci certaines sonorités et qualités auditives. Par cette association, ses tableaux deviennent de réelles compositions sonores, voire musicales. Cette dimension appelle alors à l'utilisation d'un autre sens que celui de la vue. Ses œuvres évoquent l'imaginaire sonore des spectateurs, derrière ces tableaux muets se cache une réelle dimension phonique. Kandinsky vient donc comme peindre le son, par une œuvre picturale en deux dimensions.

De nombreux artistes peignent la musique. Kandinsky ou encore Jean-Michel Basquiat avec ses représentations d'instruments ou d'éléments musicaux, mais également le musicien et peintre Paul Klee qui compose ses toiles comme des mélodies, lignes, courbes, faisant parfois référence à la partition. Les interprétations et représentations sont diverses, certains jouent avec la transcription écrite des sons : les onomatopées.

Christian Marclay est un artiste, musicien, compositeur et plasticien suisse. Il navigue et crée différentes passerelles entre

⁷⁹ **Colinmaire**, Gil, *La théorie des couleurs de Kandinsky : les fondements d'un art guidé par l'expressivité*, 2022.

photographies, images, vidéos et sons. Au travers de différentes œuvres, à la manière de Kandinsky, Marclay fait appel à nos « sonorités mentales »⁸⁰.

En 2014, au travers de *Actions: Froosh Sploosh Wooosh Sskuussjh Splat Blortch (No.2)* [Fig19], Marclay dessine le son. Cette œuvre est une sérigraphie sur peinture acrylique. Par cette toile, l'artiste retranscrit certaines onomatopées et évoque par l'imaginaire collectif, une dimension sonore. La dimension du geste, par le visuel et les formes d'éclaboussures, est également présente.

Toujours dans la représentation du son en deux dimensions, Christian Marclay réalise *Fire* [Fig20] en 2020. Il développe et travaille ici encore la technique du collage. À partir de tirages photographiques, d'extraits de bandes dessinées, de scènes de films et d'iconographies issues d'internet, il compose une nouvelle image et reforme un nouveau visage, hurlant. Ces différentes œuvres reflètent la pandémie, les problèmes sociétaux, politiques et environnementaux. Il témoigne de son intérêt pour les images fixes et de la manière dont elles peuvent exprimer un son, et inversement, de la manière dont un son peut être visuel.

Cependant, ce travail entre son et image ne se limite pas au médium en deux dimensions, fixe. Il réalise également en 2014 et 2015 *Surround Sounds* [Fig21], une projection muette sur quatre écrans. Cette vidéo anime des onomatopées et les fait défiler, à grande vitesse. Ce film sans son fait encore une fois appel à l'imaginaire sonore du spectateur.

Ses travaux explorent différentes manières de matérialiser le son, par l'image.

Christian Marclay évoque, interprète et montre l'importance et les possibles du sonore, sans son. Ses projets, animés ou non, restent néanmoins ancrés dans ce plan en deux dimensions.

Je découvre ici certaines manières d'interpréter la matière sonore. Comment l'évoquer et la faire entendre, sans l'utiliser. Sensibiliser au sonore, au travers d'un objet ou dispositif silencieux est donc une option à prendre en considération.

⁸⁰ **Narlian**, Laure, *Christian Marclay au Centre Pompidou : l'art du détournement par un génial jongleur de sons et d'images*, France Télévisions, Rédaction Culture, 2023.

Différentes possibilités s'offrent à moi et je me demande dorénavant comment étendre ce processus à un plan tridimensionnel ?

Comment lier la pratique du design aux méthodes évoquées, dans un but de matérialisation et sensibilisation au sonore par l'objet ?

J'observe et je recherche dorénavant la matérialité du son dans mon quotidien, dans les objets m'environnant.

Je réalise un travail d'enquête et d'inventaire.

Cette matérialité est d'abord difficilement remarquable, parfois peu présente ou même absente elle ne peut exister que par elle-même. Elle peut cependant être parfois remarquée, dans un milieu propice.

Faut-il alors provoquer cette matérialité ?

Christian Marclay a réalisé *Gestures* [Fig22] en 1999. L'artiste triture des vinyles pendant 9 minutes lors de leur rotation sur un tourne-disque. Ce geste est filmé et prend la forme d'une installation vidéo mettant en scène quatre écrans synchronisés, sur lesquels il est possible d'observer le travail réalisé par l'artiste à même les vinyles. Christian Marclay utilise les vinyles comme une matière et propose une nouvelle utilisation de ces derniers. Il raye, annote et modifie la matérialité des disques. Ce geste propose une nouvelle sonorité que celle originelle, pouvant être cacophonique, mais se rapprochant grandement de la musique concrète. Par la suite, les vinyles auront donc une nouvelle matérialité, témoignant de cette cacophonie. Ces sons modifiés auront été matérialisés sur les disques.

Par cette action, Marclay dessine le son, mais cette fois-ci, en trois dimensions. Le vinyle témoigne d'un événement précédent, d'une action et d'une sonorité passée. Cette déformation et altération de l'objet retranscrit, écrit cette composition réalisée par l'artiste, comme une partition.

Je me questionne sur la façon de retranscrire les sons urbains, à la manière d'un transcriveur, comment déployer ce processus utilisé par Christian Marclay ?

Est-il possible d'imaginer un dispositif dessinant le son, en direct ?

Une installation urbaine retranscrivant le son du paysage sonore, sur l'instant ?

Plus globalement, est-il possible de formaliser un paysage sonore ?

Je me perds entre questionnements impossibles, rêves, et utopies. Mon esprit s'égare à personnaliser le son, à le rendre visible, circulant dans l'espace.

Si le son était visible, quelle place prendrait-il ? Comment dessinerait-il notre milieu, comment créerait-il de nouvelles lignes, de nouveaux espaces et délimitations ?

J'imagine cette matière, cette forme remplissant notre espace urbain. Cette masse informe tentant de s'infiltrer dans ces rues étroites et s'échappant par la hauteur, par les espaces disponibles. Cette masse terrifiante empêchant par moment notre déambulation pourrait dans ce cas bien être identifiée et prise en compte.

Une fois ma digression imaginaire terminée, je me recentre sur l'utilisation concrète de cette matière. Son aspect technique est un aspect amenant beaucoup de questionnements et d'incertitudes.

De quelle manière dessiner dans l'espace cette matière invisible dont l'interprétation est subjective ?

La représentation du son sous forme d'objet, fonctionnel ou non, pourrait prendre en compte différents aspects techniques de celui-ci (timbre, intensité ou spectre).

Il pourrait s'agir d'une représentation choisie, d'un son précis ou d'un paysage sonore complet.

Isamu Noguchi est un artiste, sculpteur et designer américano-japonais. Il m'a été possible de découvrir une partie de son travail de sculpture lors de l'exposition *Noguchi Subscapes* au Noguchi Museum de New York.

Cette exposition retraçait son travail autour de l'invisible, du caché et des forces que l'on ne peut distinguer. Il s'intéresse aux connexions non-perceptibles unissant tous les éléments de l'espace, vivants ou non.

Cette notion d'inobservable m'interpelle dans son travail, comment la rend-il observable ?

Noguchi représente le paysage, joue de ses vides et dessine sa partie invisible. La pièce la plus représentative de cette exposition était sa célèbre table basse, *Coffee Table* [Fig23][Fig24], réalisée pour Herman Miller en 1944. Cet objet, d'abord créé pour illustrer l'article « How to Make a Table » de Georges Nelson

est une parfaite représentation des espaces invisibles. Le plateau, en verre, laisse apparaître la structure, le squelette de cette table, réalisé en deux parties. Ces dernières encadrent les vides de l'espace et les rendent alors percevables. Par cet objet et certaines sculptures, Noguchi nous propose un nouveau point de vue sur l'invisible et l'espace dans lequel nous nous trouvons.

Au travers de ces représentations, Noguchi travaille plus largement sur la matérialité de ce que l'on ne peut toucher. Ayant découvert quelques-uns de ces travaux lors de la rédaction de mon mémoire, j'ai donc été amenée à faire le lien entre visible et urbain, invisible et matière sonore. Éloigné en effet de tout traitement et analyse sonore, la pratique de Noguchi autour de l'inobservable m'aide à comprendre comment tisser des liens entre objet et espace, entre invisibilité d'un lieu et le mobilier qui le peuple.

Je perçois, durant cette exposition, un pont entre son traitement de ce que l'on ne peut distinguer et l'immatérialité du son, j'associe alors l'invisible et le vide traités par Noguchi aux sons urbains. Je lie inconsciemment certaines notions et imagine un protocole similaire pour le traitement de la matière sonore dans l'espace urbain, pour la dessiner et la représenter.

Est-il possible de matérialiser le sonore, de construire des objets témoignant du son présent dans l'espace ?

Comment, à l'instar de Noguchi, dessiner non pas le paysage invisible, mais le paysage sonore invisible ? Comment sensibiliser au son par des objets ou sculptures ?

Transposons alors le protocole de matérialisation de Noguchi au champ sonore.

Des objets pourraient mettre en avant certaines différences, illustrer les éléments audibles prédominants à certains instants, les sources présentes dans tel ou tel paysage ou simplement les variations d'intensités sonores. Il s'agirait d'illustrer par l'objet, de représenter le paysage sonore dans lequel nous nous trouvons.

Cette exposition ainsi que la découverte approfondie de ses créations a été d'une grande influence. Son utilisation de certains éléments de l'espace a ouvert mon champ des possibles.

Je décide maintenant de me pencher sur les aspects que l'on connaît, sur les aspects techniques et concrets du son pouvant être traités.

Le son est une vibration de matière. La vibration est matérielle.

Comment la rendre visible ?

Cette vibration peut-être perçue lors de son interaction avec un autre élément du milieu. Prenons l'exemple des *Candlelight Concerts* [Fig25], que j'ai découvert il y a peu.

Ces concerts, mettant généralement en scène des musiciens classiques, ont une particularité. Les musiciens et le lieu du concert sont illuminés par des dizaines, voire des centaines de bougies. Lors de cette découverte, je me suis instamment questionnée sur la nature des bougies, sont-elles réelles ou artificielles ?

Tout d'abord dans un souci de sécurité, d'innombrables bougies allumées dans un lieu clos peut-être dangereux, il paraîtrait donc évident d'user de bougies factices. Également dans un souci de praticité, qui est donc chargé d'allumer toutes les bougies ?

Mes questionnements ne trouvent à ce jour que peu de réponses, cependant je peux imaginer le scénario du concert illuminé par des centaines de vraies bougies, bien plus intéressant que son antagoniste. J'imagine alors les flammes vaciller au rythme de la musique et de ses nuances, illustrant et rendant visibles les vibrations sonores. En effet, le son se déplaçant dans l'air par la vibration de molécules, il est alors envisageable, avec une intensité suffisante, de faire vaciller la flamme d'une bougie seulement par la propagation d'une onde sonore.

L'onde sonore est mon nouveau point de départ quant à ma réflexion visant à rendre visible le son dans un espace donné. En tant que designer, j'imagine m'emparer de cette conjecture, de cette réflexion afin de rendre visible notre milieu sonore par un objet ou dispositif.

Il existe autant d'ondes sonores qu'il existe de sons, et cette donnée me rappelle *L'âge du monde* de Mathieu Lehanneur.

L'âge du monde [Fig26], réalisé en 2009 est un projet autour duquel Mathieu Lehanneur cherche à modéliser certaines données démographiques. Il produit, à l'aide du céramiste Claude Aïello, différentes jarres, représentant l'âge des populations de différents pays. Chaque jarre modelée correspond

à un pays et une année. Ces jarres sont composées de strates superposées, chacune représentant un âge (allant de 0 à 100 ans). Il est possible au travers de ce projet, de constater dans un pays donné, pour une année donnée, quel est l'âge de la population. Quelle strate est alors plus développée et quelle forme possède la jarre dans son entièreté ? Quelle est donc l'évolution démographique dans ce pays cette année ?

Ce projet met donc en exergue le traitement de données démographiques. Les paramètres, analysés, traités et mis en forme, formalisent des données concrètes et amènent à la visualisation d'une nouvelle indication, seulement par la forme.

Ces objets illustrent la possibilité de formaliser un paysage par un protocole similaire et l'étude de certaines données.

Serait-il possible de mettre en avant l'évolution, ou non, au cours d'un temps défini, du paysage sonore d'un lieu, à la manière de ces jarres ?

Je fabule dorénavant sur l'utilisation de données sonores pour formaliser un paysage. Les jarres me proposent un protocole que j'aimerais adapter à cette question : « Comment matérialiser le son ? ».

Je visualise alors une jarre, composée de différentes strates où cette fois-ci, chacune d'entre elles serait l'illustration d'un son. Il s'agirait ici de répertorier les différentes sonorités d'un paysage et leurs caractéristiques à un instant donné. Ainsi, la représentation du milieu sonore serait opérée par un inventaire, une liste de sons et de sources. Nous pourrions constater par la forme de cette jarre, ou finalement tout autre objet, quelle source prévaut sur le paysage. Cette matérialisation du son par l'objet pourrait être réalisée sur différents milieux, au même moment ou également, sur le même milieu à des instants différents. De ce fait, il serait possible de réaliser une comparaison entre différents paysages ou une analyse d'un paysage, au cours du temps.

Les différents projets présentés dans cette partie mettent en lumière certaines utilisations et traitements du son dans quelques domaines artistiques. Cette matière sonore est riche et complexe. Afin de mieux comprendre notre milieu, elle peut être utilisée pour son aspect audible mais également pour ses aspects techniques et données concrètes.

Nous nous retrouvons face à une multitude de manières et moyens différents de conscientiser notre milieu, de conscientiser l'impact sonore sur nos modes de vie.

C'est au designer d'apporter une solution pour modifier nos métropoles et le futur de notre société. Il possède les nombreuses clés, nous l'avons vu, pour sensibiliser à cette matière omniprésente.

Arrivée, boulevard Lundy



[Fig11]



[Fig12]



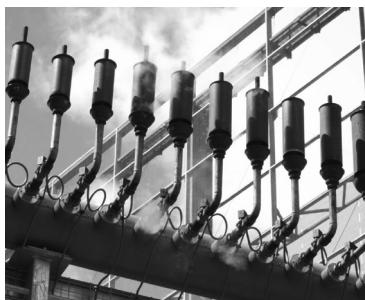
[Fig13]



[Fig14]



[Fig15]



[Fig16]



[Fig17]



[Fig18]

[Fig11] **Cardiff**, Janet, Bures Miller, George, *Night Walk for Edinburgh*, 2019

[Fig12] **Cardiff**, Janet, Bures Miller, George, *A Large Slow River*, 2000

[Fig13] **Schütz**, Nadine, *Niches Acoustiques*, 2022

[Fig14] **Dandrel**, Louis, *La Clepsydre Sonore*, 1990

[Fig15] **Fainsilber**, Adrien, *La Géode*, 1985

[Fig16] **Samson**, Bettina, *La Vase et le Sel*, 2021

[Fig17] **Samson**, Bettina, *La Vase et le Sel*, 2021

[Fig18] **Kandinsky**, Wassily, *Jaune-Rouge-Bleu*, 1925



[Fig19]



[Fig20]



[Fig21]



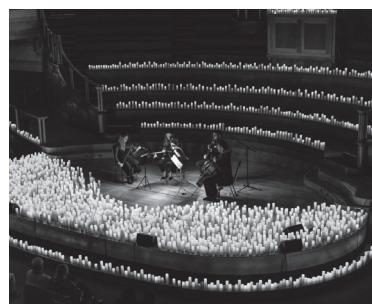
[Fig22]



[Fig23]



[Fig24]



[Fig25]



[Fig26]

[Fig19] **Marclay**, Christian, *Actions: Froosh Sploosh Wooosh Sskuusshh Splat Blortch (No.2)*, 2014

[Fig20] **Marclay**, Christian, *Fire*, 2020

[Fig21] **Marclay**, Christian, *Surround Sounds*, 2014-2015

[Fig22] **Marclay**, Christian, *Gestures*, 1999

[Fig23] **Noguchi**, Isamu, *Coffee Table*, 1944

[Fig24] **Noguchi**, Isamu, *Coffee Table*, 1944

[Fig25] Candlelight Concert, Central Hall Westminster, Londres, 2023

[Fig26] **Lehanneur**, Mathieu, *L'Âge du Monde*, 2009

Épilogue

J'arrive aujourd'hui à cet étrange instant, ce moment de fin, de conclusion. Ce mémoire ayant partagé mon quotidien durant ces derniers mois s'apprête à être clôturé. À mes yeux, celui-ci n'est pourtant encore qu'une ouverture, qu'un début.

Je me rappelle de mon envie, de mon besoin d'aborder ce thème sans pour autant savoir pourquoi. Mes recherches, mes découvertes, mes doutes et mes questions, aussi nombreuses soient-elles, tout y est.

« Le doute, c'est écrire »⁸¹ nous rappelle Marguerite Duras.

C'est elle, Marguerite, qui m'a aidé à me lancer dans l'écriture de ce mémoire. Elle m'a aidé à accepter le doute, à formuler mes questionnements, mon cheminement de pensée. Voyage en terre nouvelle, c'est un lancement dans l'inconnu. Arrive alors cette première phrase « Marguerite nous parle beaucoup de solitude, de celle nécessaire pour écrire », puis toutes celles qui s'en suivent.

Prenant ma lecture de *Écrire* comme un protocole m'accompagnant dans mes apprentissages, je l'applique à mon mémoire. Allers-retours permanents entre promenade et *Écrire*, entre promenade et écriture. Je comprends cette solitude, similaire à celle de l'écoute dont je fais l'expérience. Je trouve des liens, des concordances, entre son exercice d'écriture et l'exercice d'écoute que je développe au fil des mois, au fil des pages.

Ma première intuition, cette envie comme à la fois évidente et incertaine d'aborder le sujet du son vient d'abord de mon DNA⁸² et s'est développée ici sous un nouvel angle.

Je souhaitais sortir de la sphère privée, de mon appartement.

Je souhaitais traiter du collectif, d'un milieu commun, partagé et connu de tous.

Peut-être ai-je d'abord pensé, à tort, que cet espace public serait plus facilement maniable, compréhensible et utilisable. Son aspect universel et quotidien, sa nature d'espace de vie ponctuel, incarnant des instants éphémères m'a probablement induite en erreur. Je ne regrette cependant pas ce choix.

Nous affrontons cet espace rempli d'inconnues et d'inconnus, au quotidien.

Nous l'arpentons tous différemment, avec confiance, interrogation, crainte. Parfois même nous le traitons simplement comme une parenthèse

⁸¹ **Duras**, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p.22.

⁸² Lors de mon diplôme national d'art de 2022 j'ai travaillé sur l'espace domestique et sur nos actions au sein de celui-ci. Je me suis demandée comment rendre nos actions « silencieuses » sonores. J'ai donc réalisé différents objets, sous la forme d'un parcours sonore. Ces dispositifs devaient être pratiqués, par tout le corps, pour rendre alors certaines actions audibles, comme marcher ou s'asseoir.

temporelle, vide, entre deux points géographiques. Son caractère subjectif mais également objectif construit toute sa complexité.

Je me revois partir la première fois, pour cette promenade, pour cette découverte de mon espace urbain. Innocemment, je me demandais ce que j'allais bien pouvoir y entendre d'intéressant. En effet, ma première écoute, juvénile, frôlait la naïveté. Je pensais pourtant connaître cet espace dans lequel j'évoluais chaque jour.

Je constate aujourd'hui l'évolution de cette écoute et de cette sensibilité.

Écrire cette promenade, la décrire a été un premier pas vers sa compréhension, le début de ce nouveau travail d'écoute. J'appréhende à présent mieux les enjeux du son, ses impacts et son importance. Je tisse et développe des liens, entre quotidien et pratique personnelle, entre musique et design. Cet exercice s'est transformé en une étude plus globale des sons et des interactions à chaque instant et à chaque endroit.

Mon positionnement en tant que designer s'est affirmé. Je pense que mes camarades et moi-même avons tous la belle ambition, parfois utopique, de changer le monde. Sûrement est-ce générationnel, comme une conséquence à ce « vous êtes l'avenir de la planète » si souvent entendu. Je comprends donc aujourd'hui comme j'aimerais avoir un impact, aussi minime soit-il, être utile et accessible. Je souhaite prendre part à ce milieu.

Je rêve aujourd'hui d'un nouveau modèle de métropole, une cité dans laquelle les sons seraient au cœur des préoccupations collectives. Il est difficile de conjecturer concernant la cité idéale, mais je pense simplement qu'une cité favorisant l'écoute et (donc) le vivre-ensemble pourrait être un premier pas vers certains progrès et améliorations de nos villes modernes.

La ville moderne est pour moi aujourd'hui comme un entremêlement de différents engrenages et de machines, tous possédant une place et un rôle à jouer, à la manière de Zion dans *Matrix Reloaded*. Dans cette cité futuriste post-apocalyptique, personne ne se demande comment tout fonctionne, du moment que tout fonctionne, (comme l'indique le Conseiller Hamann (Anthony Zerbe)).

Nous ne prêtons plus attention à la manière dont s'actionne nos villes actuelles ni pourquoi, nous ne prenons plus le temps de nous y intéresser, d'écouter et d'observer.

C'est donc cette ignorance collective qui peut amener à des comportements individuels et auto-centrés, compromettant nos cohabitations.

Ce mémoire m'amène à croire aux possibles du son, à l'intérêt que nous aurions de s'en servir ou d'y être sensibilisés. J'aime à croire en l'amélioration du vivre-ensemble par cette nouvelle sensibilisation. Plus largement peut-être, en l'impact de cette conscientisation collective sur nos modes de déambulations, de productions, de consommations et d'interactions au sein de nos espaces de vie.

Le designer est libre d'être ce médiateur, entre son et milieu, entre son et être humain. Il se situe à cette place entre architecte et artiste, entre cahier des charges, espace, créativité, expression et liberté.

Là est peut-être toute la beauté et la complexité de cette discipline.

C'est un développement permanent, une évolution de questions, de réponses. C'est pourquoi ce mémoire n'est qu'une ouverture, un début qui ne prendra peut-être jamais vraiment fin.

Face à toutes les hypothèses, toutes les possibilités et tous les projets existants, je ressens ici la même intuition. Cette même intuition que celle présente aux prémisses de ce mémoire. Je souhaite me diriger vers cette matérialité sonore, la rendre visible, précise et claire, ouvrir et sensibiliser un plus grand nombre à cette matière présente en tous lieux. La réponse technique au « comment ? » viendra par la suite.

Ce travail d'écoute a également développé mon sens de l'observation et je finis par m'interroger sur le devenir de ces villes parfois inquiétantes, sur le devenir de l'être humain et sur l'évolution de nos modes de vie. Je souhaite questionner nos modes d'actions, nos usages au sein de nos espaces, je souhaite utiliser la matière sonore comme médium afin d'interroger sur des notions en réalité bien plus larges.

Nous voilà à ce moment particulier de fin. Ce moment d'au revoir. Il est temps d'emporter mes acquis et mes questionnements pour quelques mois de stage.

Bientôt, je partirai pour New York. Quatre mois dans une des villes les plus bruyantes du monde ne seront probablement qu'enrichissants. L'intensité sonore m'attendant au bout de ces six mille kilomètres, différente de celle trouvée ici à Reims, ne saura être qu'une bonne mise en pratique de mes nouvelles compétences.

Un moyen pour moi de développer davantage mon écoute et mon envie de comprendre cette matière, dans la ville qui ne dort jamais, tant effroyable que stupéfiante.

Place à ma nouvelle promenade, j'y parlerai beaucoup de solitude, de celle nécessaire pour écouter.

Écho

C'est l'été, mi-août.

Me voilà en direction du métro le plus proche, ce trajet ne m'est plus inconnu. Je me munie de mon protocole d'écoute, de mon enregistreur et m'apprête à prendre part à ce processus familier.

J'ouvre cette première porte puis, cette deuxième avant même d'entendre la précédente se refermer derrière moi, d'un claquement sourd. Une, deux puis trois marches. Me voilà à l'extérieur, devant mon immeuble, prête à démarrer cette promenade sonore.

C'est un samedi après-midi, aux alentours de 15h. La ville est éveillée et active depuis maintenant plusieurs heures. Je pense alors à ma famille et mes amis, se préparant à aller dîner, à leurs journées déjà terminées. Nos paysages sonores sont probablement très différents.

Je connais ce milieu, cet espace et je perçois une dynamique lointaine, avant même de l'entendre. Je me remémore alors avoir définie de lointaine la dynamique de Reims, mais j'aimeraï notifier de proche et environnante celle de New-York. Elle prend un tout autre statut.

Je focalise mon attention sur mon protocole d'écoute, sur ce que j'entends et démarre ma déambulation.

Durant mes premiers pas, je m'étonne de constater ce milieu plutôt calme, contraire à l'ordinaire. Pas de klaxons, pas de cris, pas de musique ni de voitures ou de sirènes.

Cette dynamique, inhabituelle.

Je me dis alors avoir échappé au mouvement de foule du début d'après-midi. Malgré cela, le calme m'interroge.

Mon trajet est simple et ne nécessite aucune attention. À gauche puis, 10 minutes plus tard, à droite. Le plan hippodamien New Yorkais vient combler mon sens de l'orientation défaillant et facilite ma traversée. Il influe donc sur ma déambulation et ma perception de l'espace.

Je n'entends jusqu'à présent, aucune voix humaine.

Un chien, que je peux deviner de petite taille à son aboiement, attire mon attention. Je ne le vois pas et soudain, je ne l'entends plus. Mon attention se tourne alors intuitivement vers un autre élément, comme si ce pauvre chien n'avait jamais existé.

Des voitures passent, doucement et cette allure me laisse imaginer un véhicule de taille moyenne, comme ayant eu pour habitude d'entendre et

d'apercevoir en France. Le véhicule venant de me dépasser, je comprends alors qu'il s'agit bien d'un 4x4 américain démesuré.

J'apprécie cette différence d'allure, plus lente et reposée, plus calme que d'habitude. Sûrement est-ce la frénésie de la semaine qui s'est ici perdue. Je décide alors de prendre part à ce paysage, de goûter à cette allure plus régulée. Je prends étonnamment le temps et apprécie l'intensité de ce paysage sonore.

Je poursuis mon avancée et ressens, entendis le sol changer sous mes pas. Des graviers se détachent par endroits de cette étendue de bitume. Ils sont humides et se chevauchent au contact de mes chaussures sous un craquement moelleux et organique. J'entends ce phénomène, sans résistance et le ressens également. Les graviers, enrobés par cette matière plus souple, entrent en collision doucement et se déforment. Comme un craquement de chips au ralenti, étouffé. C'est un son presque imperceptible dans son entièreté, discret et d'une durée très brève. Il s'en suit par moment d'autres sons, d'autres graviers entrant en collision, comme une réaction en chaîne. Parfois donc plus long que le précédent, ce son m'accompagne et ce changement de surface attire mon attention. Mon corps tente de ne pas être déséquilibré et mon oreille se tourne vers cet élément sonore. Je l'entends deux ou trois fois, pour mes deux ou trois pas. Cette différence de terrain ne s'entend qu'un court instant et comme pour l'abolement précédent, mon attention se dirige rapidement vers un autre élément. Je constate que chaque perturbation modifie légèrement mon allure.

Le calme étrange continue de me questionner, il n'est cependant que superficiel. Je ressens physiquement cette immensité sonore, si proche. Je la ressens maintenant plus que je ne l'entends.

Mon oreille s'est-elle habituée à ce paysage sonore ?

Je perçois néanmoins un bourdonnement, partout, ce même fond sonore que celui présent à Reims. Ils ne sont cependant pas comparables. Celui-ci semble se propager et s'étendre sur une durée et un espace infini. Comme surplombant cette mégapole, n'ayant de fin ou de limite. Ce n'est plus le silence de John Cage, ce n'est plus la circulation présente en arrière-plan. C'est une présence sonore si intense qu'elle se ressent physiquement, comme une conséquence de ces forces, de ces huit millions de corps sonores.

Le paysage est ici nouveau, jamais rencontré auparavant et j'y habite mon oreille depuis plusieurs mois.

Je réalise alors que le paysage sonore de Reims me semble plus intéressant. Plus discret et régulé, moins intense et pourtant pas moins captivant. Les sons y sont là-bas plus familiers, m'induisant alors peut-être en erreur. Cependant, cette familiarité rend le paysage sonore Rémois plus facile à comprendre et étudier. Son intensité régulée le rend également plus agréable, à l'inverse de celui de New-York.

Le paysage dans lequel je navigue actuellement et dans lequel je navigue depuis quatre mois est si intense qu'il en devient presque impossible à écouter, à entendre. Il me paraît difficilement compréhensible sans se munir de la technique d'enregistrement.

Je continue et reste attentive au milieu dans lequel je navigue, prête à affronter tout bruit soudain. Les voitures passent, peu discrètes de par leurs tailles, comme indiqué précédemment. Elles viennent rythmer mes pensées. Leurs moteurs ne ressemblent en rien à ceux qui me sont familiers et tout semble avoir perdu contrôle et raison.

Certaines de ces voitures me dépassent largement et sont d'un bruit et d'une dimension effrayante. Ce « vrom » habituel se transforme alors en « BRRRRRR » d'un grave et d'une profondeur sans nom. La terre tremble sous leur passage et rien n'est plus audible aux alentours, ce qui, par moment, perturbe mon exercice.

Il n'est pas rare de se faire réveiller au milieu de la nuit par ces engins, avec pour la plupart un système audio ajouté, digne des plus grandes salles de concert. C'est alors que je me retrouve à écouter contre mon gré, un air de *reggaeton*⁸³ endiablé faisant vibrer mes fenêtres, sous les basses accentuées par ce système audio.

Le plan quadrillé de cette métropole décuple ce phénomène comme évoqué auparavant et amène donc une nouvelle perception. Il est possible d'entendre le même véhicule rouler des kilomètres sur ces avenues infinies, faisant alors raisonner entre ces architectures le vrombissement de son moteur.

Les voitures assouvissent ici tous les désirs les plus fous, allant du système audio au *tuning*⁸⁴ peu croyable digne de l'émission américaine, *Pimp my Ride*.⁸⁵

⁸³ Le *reggaeton* est un style de musique apparu dans les années 1990, tirant ses origines de la musique des Caraïbes. Il se caractérise par un rythme à quatre temps, nommé « Dem Bow ».

⁸⁴ Le *tuning* tire son terme de l'anglais et signifie le fait de transformer un véhicule afin de le personnaliser.

⁸⁵ **Beresford-Redman**, Bruce, **Hurvitz**, Rick, *Pimp My Ride*, émission télévisée, USA, 2004, 6 saisons. *Pimp My Ride* est une émission de télé-réalité américaine, diffusée entre 2004 et 2007. Cette émission consiste à restaurer de vieilles voitures en leur donnant un aspect « bling-bling » et fortement accessoirisé. Certaines de ces voitures finissent donc par exemple avec, des aquariums, des jacuzzis ou encore des tables de ping-pong en leur intérieur.

Surréalisme et caricature font partie du paysage, accompagnés d'un excès sonore omniprésent, au détriment de certains, encore soucieux de quelques normes de savoir-vivre.

Grésillements et tremblements intègrent mon quotidien. Tout est imaginable et les sources sonores sont infinies, nouvelles et surprenantes. Ce paysage audible est très caractéristique et reflète le lieu dans lequel je me déplace. Je constate alors comme un paysage sonore est unique et fonctionne de pair avec sa localisation. Je ne retrouve que très peu d'éléments perceptibles concordants avec mon paysage originel. Les corps acoustiques déambulant et interagissant ensemble et avec le milieu ne sont plus les mêmes que chez moi.

Puis-je alors comparer ces deux milieux ?

Aux antipodes l'un de l'autre, je m'amuse à réaliser cette comparaison. La dimension sonore, proportionnelle à la dimension physique de ces villes.

Cette composition et cet entremêlement d'actions, d'architectures, de vies et de sonorités forment un tout unique, riche, spontané et illimité.

Je commence à distinguer certaines sonorités, un ensemble de sons, peu dissociables les uns des autres. Des voix, de la musique et d'autres éléments. Cette musique m'intrigue alors, quelle est sa source ? S'agit-il d'un émetteur diffusant la radio locale, dans la cuisine de l'appartement situé au troisième étage de l'immeuble voisin ? Peut-être est-ce seulement une voiture stationnée à deux rues d'ici, attendant que le passager termine son approvisionnement à la supérette du coin. Ou alors, est-ce un concert dans une petite salle alentour ? Existe-t-il de petites choses dans cet espace aux allures grandioses et spectaculaires ? Je me surprends alors à me diriger en direction de cette mélodie et ma curiosité ne cesse alors de s'accentuer.

En me rapprochant, j'entends un bruit d'outil, un impact répété et régulier entre deux éléments. Il semblerait s'agir d'un objet en métal et l'autre, résistant à toute propagation sonore, pourrait être en pierre. J'entends comme un « tac » métallique, aigu et bref. Le son s'arrête à l'impact et ne se propage pas. J'aperçois maintenant un groupe de trois personnes, sur le trottoir. L'un d'entre eux, agenouillé, tient un outil proche du planteoir dans une main et un marteau dans l'autre. Je réalise

que mon ouïe n'a donc perçu que deux éléments sonores, se trompant même sur la nature de l'un d'entre deux. Il s'est avéré que le marteau et le plantoir étaient en métal et non en pierre. Au cours de la visualisation de cette scène, j'entends maintenant le troisième élément sonore. Je reconnaissais le son sourd et aigu qui ne se propage pas, celui de l'impact du marteau avec le plantoir, entraînant avec lui la pierre se trouvant au sol (il y avait donc bien une pierre dans l'histoire). Celle-ci plus discrète possède une sonorité plus complexe qui ne s'arrête pas à un son, une note. C'est un enchaînement rapide et court mais de différentes sonorités. Comme une décomposition de l'élément, d'abord entier on le devine se diviser par les différents sons audibles suite à l'impact du plantoir. Les racines des arbres ont considérablement modifié le paysage et l'individu tente alors à l'aide de ses outils de remettre à niveau certains emplacements. Les deux autres personnes, droites derrière lui, semblent observer. J'observe également.

Je continue mon chemin en direction de la mélodie, comme aimantée à cette dernière. De plus en plus proche. Je peux localiser les sources et mon emplacement au sein de celles-ci. Je pense être maintenant à égale distance entre ces outils, tintant toujours aussi régulièrement et cette musique.

Ces différentes sonorités me donnent des indications sur leur source et leur localisation. Les outils derrière moi et la musique, devant moi, encore cachée par quelques habitations. Sans le vouloir, ces sons sont indicatifs et me renseignent quelque peu.

Je continue mon chemin, observant certaines portes s'ouvrir et se refermer. Les actions se font maintenant de plus en plus rares et cet espace, presque reposant, me détend.

J'entends le vent s'engouffrer dans certains espaces, une respiration irrégulière, déambulant entre architectures et objets. Il expire bruyamment, puis, reprend son souffle.

Je l'écoute et arrive alors, sans même le remarquer, à cette intersection pourtant si loin il y a encore quelques instants.

J'y suis presque.

Je m'avance en sa direction et entend à ma gauche un son d'aération, très présent. Il se dissocie grandement du vent, maintenant difficilement distinguable. Ce son m'évoque un souvenir récent. La laverie située au croisement de Grandview Avenue et de Bleeker Street. Sûrement est-ce un souvenir collectif pour les habitants du quartier. Cette laverie dont on perçoit l'arrière, le côté et le devant, celle dévoilant tous ses

secrets. Ce son me rappelle l'aération extérieure, le bruit mais aussi la chaleur et l'odeur de propreté se dégageant de cette dernière. Je découvre cependant, presque avec regret, qu'il ne s'agit pas d'un de ces lieux si déroutants. À la fois uniques mais tous semblables, anodins mais remarquables.

Peut-être était-ce alors simplement l'air conditionné d'un appartement, dispositif ayant ici beaucoup de succès. Je ne trouve pas de réponse et décide de poursuivre ma route. Ce son est venu créer une parenthèse dans ma démarche et est resté mystérieux quant à son origine.

Mes souvenirs et intuitions sont exploités au cours de cette promenade. Certains sons en évoquent d'autres et me rappellent des lieux, des objets.

J'arrive maintenant à distinguer l'émetteur de cette musique m'accompagnant depuis plusieurs minutes. Je m'en rapproche. Il s'agit d'un rassemblement d'une petite dizaine de personnes, profitant du soleil et interagissant autour de cette installation temporaire de chaises en plastique blanc, sur le parvis d'un bâtiment. L'absence d'espaces verts alentour nécessite une adaptation de chacun et modifie alors l'usage des rues, utilisées ici pour se retrouver et échanger autour de rafraîchissements et diverses victuailles. De nombreuses conversations s'entremêlent à la musique. Je découvre de nouvelles sonorités en m'approchant davantage. Certaines chaises se font déplacer, sans se détacher du sol, créant alors une tension entre le bitume et le plastique. Je distingue également des bouteilles en verre. Leur présence m'est notifiée lors de l'impact entre l'une d'elle et son support. Le support, alternant entre le sol et la chaise en plastique, fait varier le son de cette bouteille. D'abord comme un *Clic!* le bitume, silencieux, laisse la bouteille sonner et jouer de son matériau. Puis, un *Tac*. Ce son de plastique étouffant cette fois la sonorité de la bouteille. Il arrive parfois qu'elles tintent entre elles, *Ding!*, accompagné généralement de voix d'une intensité supérieure, de rires. Je n'ai pu percevoir cette scène de vie qu'un court instant, n'ayant pas réellement coupé ma marche pour prendre le temps d'observer. Maintenant derrière moi, je peux néanmoins toujours entendre cette mélodie dégagée par ce dispositif à l'allure d'un petit haut-parleur, prenant le dessus sur certaines conversations.

Cette musique et les hypothèses imaginées sur ces sources m'ont donc accompagnées bien plus longuement que sa visualisation. Cette vision m'a ramené à la réalité, mettant fin à mes conjectures et scénarios imaginaires, parfois burlesques et intrépides. Cette scène ayant répondu à mes interrogations, mon imagination n'y a donc plus sa place. Je pense

alors qu'elle attend maintenant la prochaine source sonore invisible pour reprendre son service. Et ainsi de suite. Le visuel a restreint ici mon imaginaire et dissipe mes hallucinations créées de toute pièce. Je m'affranchis au maximum de ce sens perturbant mon audition.

Je me questionne sur cette promenade. Facilement distraite, je me surprends à détourner mon attention de mon paysage sonore, utilisant les sons comme point de départ à la création d'un tout autre monde imaginaire. D'abord prise d'un sentiment de culpabilité face à ces digressions, je me demande alors si le rôle de cette promenade n'est pas de m'y confronter et de les accepter.

Une promenade n'est-elle pas finalement là pour nous raconter une histoire ? Ce milieu sonore n'est-il pas la matière première de cette histoire imaginaire ?

J'arrive à la fin de cette deuxième ligne droite et aperçois au loin, l'entrée du métro. Il m'est possible de l'entendre parcourir les cavités New-Yorkaise sous la grille située sur le trottoir d'en face. Je l'entends résonner dans ce tunnel, sa vitesse, son tremblement. Les différentes pièces métalliques vacillant sous le coup de la précipitation de la rame mais également l'oscillation de cette grille par laquelle le son de ce phénomène s'échappe. J'espère alors que je n'ai pas raté le métro de si peu.

Je parcours les quelques mètres restants, les yeux rivés sur ma destination, comme un but à atteindre. Je ne distingue alors presque plus le paysage environnant, pourtant bien plus actif qu'auparavant.

Les alentours des stations, toujours dynamiques et vivants, sont comme les centres des différentes parties de la ville. Il est facile de le constater ici, où commerces et habitants dialoguent sans cesse, à toute heure de la journée. Je me retrouve au cœur de cet excès sonore et je deviens parfois actrice de celui-ci. Il peut être difficile d'y prendre part, les personnes affluent, toutes productrices de sons et de mouvements. Les automobilistes impatients, démarrent bruyamment et double les quelques motocycles qui tentent de survivre.

Je continue ma traversée, comme aimantée par cette entrée de métro, visible au loin. Je passe devant le petit food-truck, présent, à sa place habituelle. Celui-ci propose burgers et falafels. Un nuage de fumée s'en dégage, le crissement de la viande en train de griller se fait

entendre et les odeurs produites par ce food-truck se mélangent à celles environnantes. Ce petit véhicule nous laisse alors prendre part à un spectacle polysensoriel.

Il est surprenant de constater l'immensité et la diversité sonore se dégageant de cette installation de deux mètres carrés. En action avec lui-même, il s'anime et se tient prêt à assouvir les désirs et volontés des amateurs de falafels.

Je pourrais me laisser tenter mais je continue et poursuis mon itinéraire en direction de la ligne L.

Je me trouve dorénavant à quelques pas de l'embouchure du métro. Elle se trouve à l'angle. Je m'apprête à la contourner pour accéder aux escaliers.

J'entends soudain, au loin, une mélodie. Je reconnais la source dès sa première note. Il s'agit du camion de glace, arrivant par une de ces quatre rues, je ne sais pas encore laquelle.

Cette mélodie, identique à tous les camions, a sûrement pour but premier de témoigner de sa présence et indiquer aux enfants la possibilité de se procurer une douceur glacée au chocolat.

Ce camion passant régulièrement en bas de chez moi, je connais sa mélodie. Ces quelques notes répétitives, chantonnées inconsciemment ensuite pendant des heures. Ce son indicatif peut se faire entendre régulièrement, plusieurs fois par jour, parfois tard le soir, la nuit. Son omniprésence rend cette mélodie inquiétante et fait alors écho à certains films d'horreur. Il arrive parfois même d'être sujet à des hallucinations auditives, certains bruits déclenchant cette mélodie imaginaire, alors qu'aucun camion de glace ne se trouve à proximité.

Face à ce son se rapprochant de plus en plus, je décide d'accélérer le pas, d'adopter cette allure New-Yorkaise et de courir en direction de ce souterrain, jusqu'à ne plus l'entendre.

Je passe alors mon ticket. *Bip*, suivi de ce bruit mécanique, un déverrouillage métallique, cet enchaînement sonore me signale que je peux me diriger sur le quai.

L'architecture du tunnel fait résonner la voix annonçant l'arrivée des différents wagons. La forme architecturale souterraine rend presque incompréhensible ces phrases pourtant possiblement importantes.

Le métro arrive, annonçant sa présence par un tremblement, me rappelant cette célèbre scène de dessin animé, d'un sol vibrant sous l'arrivée d'un troupeau de gnous.⁸⁶

⁸⁶ Disney, Walt, *Le Roi Lion*, long métrage d'animation, USA, 1994, 1h28min. Scène faisant référence à la mort de Mufasa.

Je monte alors dans un wagon et tente de trouver une place assise, sans succès.

Le métro démarre et malgré le manque de sièges disponibles, l'espace est grand et nous sommes peu nombreux. L'ambiance visuelle et sonore de cette rame m'indique que nous sommes en week-end.

Les métros donnent en effet des informations temporelles. Un lundi matin ou un samedi soir, ceux-ci ne seront pas fréquentés par la même population et les interactions seront différentes. Un matin de semaine, ils sont habités par des usagers, seuls et silencieux, chacun rejoignant sa destination, sans adresser un mot à l'autre. Dans un calme absolu, tous se réveillent doucement, avec un livre ou de la musique, diffusé à l'aide d'un appareil, découlant du célèbre *Walkman*. Le soir de semaine, le métro se trouve déjà être plus animé et en fin de semaine, il n'est pas rare de trouver plusieurs groupes de personnes interagissant ensemble, annonçant l'arrivée tant attendue du week-end.

Durant celui-ci, il s'agit majoritairement de personnes par petits groupes, discutant ensemble, parlant de plus en plus fort et tentant de se faire entendre. Il n'y a pas d'horaires spécifiques, du monde régulièrement.

Je me trouve actuellement loin de Manhattan et imagine alors que le métro va se remplir en m'y rapprochant.

J'observe les différents comportements. Les stations défilent sous mes yeux et la rame se remplit de plus en plus. Il y a maintenant beaucoup de monde et je me trouve à proximité d'une sortie, emplacement stratégique. Dans cet espace confiné, le son prend de plus en plus d'ampleur et ne peut s'en échapper. Une petite fenêtre est ouverte à ma droite, laissant entrer le bruit sourd du métro dévalant les sous-terrains. Ce son, devient bien plus sourd lorsque le tunnel s'affine.

Le métro s'arrête à Union Square, un peu plus longtemps. Une foule tente de s'introduire dans la rame pendant qu'une autre s'en échappe. Une personne munie d'une canne entre. C'est bruyant, les discussions se superposent et chacun adopte un comportement individuel. Personne ne semble regarder autour de lui. Cet inconnu, blessé à la jambe, tente, tant bien que mal, de se hisser au cœur de la rame et d'y trouver place assise. Les portes se ferment et le métro repart. Je fus surprise de constater comme personne ne leva les yeux en direction de l'inconnu et comme chacun, semblait subitement très occupé. Chaque personne assise continuait sa discussion, augmentant encore davantage son intensité sonore. Une dame d'un certain âge se leva et laissa sa place à l'individu blessé. Ce n'est pas la première fois qu'il m'est possible de noter ce genre de comportement

dans les transports en commun. Les interactions ne sont plus collectives mais individuelles. Je me demande alors, face à cette scène, quel est donc l'élément déclencheur de cette individualité collective.

Est-ce la surcharge sonore qui détériore le savoir-vivre ?

Pascale Goday et Nadine Schütz résonnent encore dans mon esprit et je pense comprendre maintenant le lien pouvant exister entre sons et interactions collectives.

Les téléphones sonnent. Des appels, des applications de divertissements, des jeux.

Ces appareils sont utilisés à profusion, parfois producteurs de sons d'alerte, de sons indicatifs, parfois simplement considérés comme nuisance sonore, quelques-uns de ces sons peuvent être facilement supprimés ou réduits. Tous, tentent de dépasser et de se couper de cette intensité sonore en l'accentuant davantage.

Je semble me trouver ici dans ce que Rem Koolhaas appelle, le *Junkspace*. Ces espaces à la fois aberrants, ceux qui nous perdent, ces nouvelles villes du XXI^e siècle. « Le *Junkspace* fait semblant d'unifier, mais en réalité, il disperse. ».⁸⁷

Il m'est possible de constater des exemples de cette situation, dans les lieux regroupant de nombreuses personnes. Le matin, par exemple, non loin de mon lieu de travail.

Les voitures créent des embouteillages sans fin et ne laissent alors paraître que pollution et bruit constant. Dans l'attente d'avancer de quelques centimètres, chaque véhicule stagne, laissant vrombir son moteur. Semblant tous aller dans la même direction, un seul individu habite pourtant ces véhicules. Chacun, au volant de son SUV, attend impatiemment de pouvoir redémarrer son engin pour atteindre son lieu de travail. Les klaxons s'enchaînent, ayant débuté pour une raison inconnue et se communiquent maintenant de voiture en voiture, le long de cet embouteillage, créant alors une discussion infinie. Cette spirale infernale ne prendra fin que quelque temps plus tard. L'impatience grandissante des usagers laisse donc paraître certains comportements impulsifs et modifie ce paysage sonore et visuel, ayant pu être par le passé, totalement différent. Tout en repensant à Nadine Schütz, j'observe

⁸⁷ Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Editions Payot & Rivages, 2011 (pour la traduction française), p.104.

et comprends certains liens existants alors entre surcharge sonore et savoir vivre-ensemble.

Les sons se répètent autour de moi. Arrêt du métro, annoncé par un freinage soudain sous des grincements stridents et persistants. Puis, dès la fin de ces grincements, ouverture des portes, presque silencieusement. Elles coulissent et finissent par un léger *Clac* annonçant l'ouverture complète. Elles se referment et entrent en collision, plus bruyamment cette fois, par un *TAC CLAC* brutal. Leur vitesse de fermeture, probablement à l'origine de ce son plus intense, m'effraie. Je me trouve soulagée de ne pas avoir, par mégarde, laissé traîner un doigt. Le métro redémarre et son bruit mécanique de départ se voit disparaître lors de son accélération. Le son ne fait plus qu'un et je ne peux distinguer les différents éléments sonores composants cette avancée. La composition musicale, régulière, ne semble pas vouloir prendre fin. Les discussions et cet ensemble de paroles prennent parfois presque le dessus sur ce bourdonnement mécanique produit par ce déplacement de wagon.

J'arrive à la station souhaitée et descends, avec hâte. Chacun emprunte maintenant une direction différente, le métro repart dans une cacophonie attendue et le calme retombe aussitôt.

Ce calme, frôlant la sensation de silence absolu, ne se remarque qu'en y prêtant attention, le temps de quelques secondes. Mon oreille se réadapte ensuite au paysage environnant, presque instantanément.

Je comprends ce que je perçois et le paysage revient peu à peu, comme quelque chose de nouveau.

Ces quelques secondes passent, rapidement. Je sors de ce souterrain. Il m'a semblé intéressant de prendre conscience, d'expérimenter ce phénomène et d'entendre ce paysage revenir, petit à petit, à mon oreille. Comme une redécouverte, je percevais les sons différemment.

Je monte les marches, accompagnée par quelques dizaines de personnes, toutes réalisant les mêmes mouvements. L'enchaînement de pas réalisé par tous, seule source sonore, rend alors cette déambulation comparable à celle d'un cyborg. J'en prends conscience et observe aux alentours. Personne ne semble me voir ou m'entendre, personne ne semble observer ou écouter. Je sors et me retrouve face à cette infinité de buildings, alignés les uns à côté des autres. Chacun plus impressionnant que le précédent. Les sons, renvoyés par les architectures, sont bloqués entre celles-ci sur

des hauteurs de plusieurs centaines de mètres. Nous sommes maintenant face à la *Bigness*.⁸⁸

Christopher Nolan a répondu à la question : « Les villes en 2050 ? », par, « Plus hautes »⁸⁹. J’espère alors que l’avenir de nos villes n’est pas de devenir des lieux témoignant encore davantage de la *Bigness* dont nous parle Rem Koolhaas.

Cette ville est caractéristique des changements ayant eu lieu ces dernières années mais évolue plus doucement que nos comportements.⁹⁰

Je me trouve à quelques mètres de ma destination finale. J’observe cette ville, comme au premier jour, cette ville dont on aurait tant à raconter. L’espace est ici plus vaste, les rues sont plus larges, tout est multiplié par dix. Malgré l’immensité des avenues, les sons n’en sont pas moins présents. Tout est proportionnel. Certains sons se dégagent de la circulation affluente, d’autres des piétons se bousculant, d’autres encore des commerces et des installations de rue, et certains même des architectures et des habitations.

Je me tourne en direction de la route et entends ce son si caractéristique. Il se mélange à la circulation et se fond parfois en elle. Il s’agit d’un son d’air, comme d’un nuage pouvant enfin s’échapper de son contenant. Un son grave s’échappant d’une large ouverture. Je constate alors un nuage de fumée s’échapper par une bouche d’égout. Il semble sortir directement du sol. Un plot de travaux, orange, disposé à l’origine de ce nuage comme pour indiquer sa présence, divise ce dernier en différentes parties.

Je ne pourrai citer la multitude de sources, si différentes et nombreuses. Je tente simplement de traverser ce paysage, comme tous, subissant cette intensité.

Les actions sont rapides, instantanées, vives et je ne peux toutes les constater ou les noter. Les déambulations sont différentes, « Il y a une manière de se mouvoir propre au *Junkspace*, à la fois sans but et avec détermination. ».⁹¹

Je suis en effet déterminée mais ici mon but est clair. Arriver à cette porte vitrée que j’aperçois, si proche. Cette traversée sonore semble presque dangereuse. Dans l’espoir de me réfugier au sein de cette architecture et d’y trouver une intensité sonore inférieure, j’accélère la cadence. Tous semblent également être à la recherche d’un paysage sonore d’une intensité plus faible. Malgré cela, les modes d’usages et de déambulations

⁸⁸ **Koolhaas**, Rem, *Junkspace*, Editions Payot & Rivages, 2011 (pour la traduction française), p.40 « La *Bigness* est le lieu où l’architecture devient à la fois le plus et le moins architecturale : plus, en raison de lénormité de l’objet ; moins, à cause de la perte d’autonomie - l’architecture devient l’instrument d’autres forces, elle dépend de quelque chose. ».

⁸⁹ **Travers**, Hugo, dit Hugo Décrypte, *L’interview face cachée de Christopher Nolan (Oppenheimer, Inception, Batman)*, interview, France, 21min56sec.

⁹⁰ À la suite de la pandémie de 2020, beaucoup de personnes ont adopté le télé-travail. C'est le cas de nombreux

ne sont pas modifiés, ou pas dans le bon sens. Je ressens comme un agacement face à cette répétition de sons et de bruits, dont une partie pourrait être régulée, en commençant par les klaxons continus.

Ces trois mois m'amènent à chercher davantage le calme et cette ville qui ne dort jamais influe sur mon comportement. Mon oreille est constamment sollicitée, qu'elle le veuille ou non.

J'observe la propagation du son, à la surface et sous la terre, ses sources et ses conséquences.

Je ressens certains effets de cette intensité sonore, son influence sur mes interactions et déambulations. Je comprends certains phénomènes dans ce milieu en surproduction permanente.

Je me questionne davantage sur la matière sonore et sur son importance, il semble ici flagrant et nécessaire de traiter avec cette dernière. Je constate jour après jour comme les interactions collectives peuvent être dégradées par la surcharge sonore environnante. Ce travail poursuit sa réflexion dans mon esprit et je ne cesse d'imaginer certaines hypothèses afin d'intervenir sur ces espaces dangereux pour notre santé. Ces réflexions et ces hypothèses arriveront, je l'espère, à un projet concluant.

Ma destination se trouve sur ma droite, je pousse cette porte. Me voilà arrivée.

New-Yorkais, laissant alors derrière eux les bureaux et immeubles vides. Ces architectures ne peuvent cependant être adaptées, sans rénovations, à des habitations et demanderaient des travaux conséquents. Les bureaux restent alors vides. Ce phénomène est également évoqué par Rem Koolhaas dans *Junkspace*, bien avant cette pandémie : « Il y a encore des bureaux, toujours plus nombreux, en fait. On dit qu'ils ne sont plus nécessaires. Dans cinq à dix ans, tout le monde travaillera à domicile. Mais nous aurons alors besoin de domiciles plus grands, assez grands pour accueillir des réunions. Les bureaux devront être reconvertis en logements. » - p.67.

⁹¹ **Koolhaas**, Rem, *Junkspace*, Editions Payot & Rivages, 2011 (pour la traduction française), p.93-94.

*Références
lues, vues, écoutées*

*Références
lues, vues, écoutées*

Amphoux, Pascal, *Le bruit dans la ville : dix fragments pour une écologie sonore*, Place publique (Nantes), N° 25, 2011 [en ligne], URL : <https://hal.science/hal-00995548/document>

Augoyard, Jean-François, *Un instrumentarium urbain. Urbanités sonores*, Grosjean, Michel and Joseph, I, Paris, France, 1989, [en ligne], URL : <https://hal.science/hal-02104257>

BNF Passerelle{s}, *La villa Savoye, une maison manifeste*, BnF Direction de la diffusion culturelle, Éditions multimédias, 2020, [en ligne], URL : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/5ffdc6d9-2e54-4060-89ec-40531e72f175-villa-savoye/article/9afda85f-58fc-4b5f-80d4-9166e9c994f2-villa-savoye-une-maison-manifeste>

Bonnet, François J., *Les mots et les sons, un archipel sonore*, Paris, Editions de l'éclat, 2012, 2022

Cage, John, *Où allons-nous ? Et que faisons-nous ?*, conférence-partition présentée et traduite par Chaudouët, Yves, postface de Piron, François, Arles, Actes Sud, 2003, texte original de 1961

Castanet, Pierre Albert, *La ville qui monte, symbole du progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930*, dans *L'âge d'or* N°11, 2018 [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/agedor/3408>

Centre Pompidou, *A propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972*, Accrochage des collections d'art contemporain 1989, [en ligne], URL : <https://www.centre Pompidou.fr/fr/programme/evenement/cBKMjdG>

Chelkoff, Grégoire, **Bardyn**, Jean-Luc, **Leroux**, Martine, **Thibaud**, Jean-Paul, *Entendre les espaces publics*, CRESSION, 1988, [en ligne], URL : https://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/librairie_ambiance/Chelkoff_1988_Entendre_espaces_publics.pdf

Chelkoff, Grégoire, *L'espace et son public : comment s'entendent-ils ?* dans *Espaces et sociétés* (Paris, France), 1991, [en ligne], URL : <https://shs.hal.science/halshs-01229580/document>

Chion, Michel, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998, réédition Armand Colin, Malakoff, 2006

Company, Margot, *La ville, le son et le concepteur : pourquoi et comment aborder la ville par la dimension sonore*, Architecture, aménagement de l'espace, 2016, [en ligne], URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01500833>

Colinmaire, Gil, *La théorie des couleurs de Kandinsky : les fondements d'un art guidé par l'expressivité*, 2022, [en ligne], URL : <https://gwenoleeiseillier.fr/kandinsky-et-la-theorie-des-couleurs/>

Dallet, Sylvie, *De la musique concrète à l'objet sonore : genèse et paradoxes de la recherche schaefferienne dans L'Homme et la société*, N°126 « Musique et société », 1997, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1997_num_126_4_2919

Daro, Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Dijon, Les presses du réel, 2013

Davril, Claire, *Réfléchir par la matière en design Normal Studio, Martin Szekely, Konstantin Grcic*, dans *Marges* N°18, 2014, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/marges/866>

Delarue, François, Directeur général de la DGUHC, **Flageollet-Saadna**, Christiane, Chargée de mission au PUCA, **Delage**, Bernard, Architecte, acousticien, designer sonore, *Les actes du colloque, Construire avec les sons*, 17-18 mars 2005, [en ligne], URL : https://www.urbanisme-puca.gouv.fr/IMG/pdf/construire_avec_les_sons.pdf

Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993

Duras, Marguerite, *L'amant*, Paris, France Loisirs, 1993

Ernaux, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008

Fleury, Cynthia & **Fenoglio**, Antoine, *Ce qui ne peut être volé, Charte du Verstohlen*, Paris, Gallimard, 2022

Goday, Pascale, *L'enseignement de la perception sonore comme outil de conscientisation écologique*, dans *Éducation relative à l'environnement*, 2022, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/ere/8608>

Goday, Pascale, *Une approche de l'écologie sonore adaptée à l'école*, dans *Nectart* N° 10, 2020, [en ligne], URL : https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-1-page-40.htm&wt_src=pdf

Ircam / Laboratoire de recherche STMS, *Conception sonore de terres urbaines - composer dans (l'intérieur de) l'existant*, Résidence en recherche artistique 2018-19, Nadine Schütz, au sein des équipes Espaces acoustiques et cognitifs et Perception et design sonores de l'Ircam-STMS, 2019, [en ligne], URL : <https://forum.ircam.fr/article/detail/conception-sonore-de-terres-urbaines-composer-dans-linterieur-de-lexistant/>

INPI, Institut national de la propriété industrielle, *Le designer d'aujourd'hui est-il l'inventeur d'hier ?*, Exposition « Invention/Design – Regards croisés » au Musée des arts et métiers, musée du Conservatoire national des arts et métiers du 2 juin 2015 - 6 mars 2016, [en ligne], URL : <https://www.inpi.fr/le-designer-d-aujourd-hui-est-il-l-inventeur-d-hier#>

Koolhaas, Rem, *Junkspace*, Editions Payot & Rivages, 2011 (pour la traduction française)

Lorelle, Véronique, *Paola Antonelli : « Les designers peuvent faire en sorte que la fin de l'humanité soit élégante »*, *Le Monde*, 2019, [en ligne], URL : https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2019/07/03/paola-antonelli-les-designers-peuvent-faire-en-sorte-que-la-fin-de-l-humanite-soit-elegante_5484904_4497319.html

Manola, Théa, **Geisler**, Elise, **Tribout**, Silvère, **Polack**, Jean-Dominique, *Quelle place du sonore dans la production urbaine ? Éclairage par les postures et pratiques professionnelles dans le cadre du diagnostic sonore urbain dans VertigO : La Revue Electronique en Sciences de l'Environnement*, 2018, [en ligne], URL : https://institut-agro-rennes-angers.hal.science/hal-02948549v2/file/MANOLA_GEISLER_TRIBOUT_POLACK_2018_Place_Sonore_Version_Auteur_es.pdf

Marclay, Christian, *Replay Marclay*, Paris, Cité de la musique, 2007

Marry, Solène, *Sonorités urbaines, Influence des fluctuations temporelles et de l'aménagement spatial sur la perception des usagers dans La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Éditions, 2014, [en ligne], URL : <https://books.openedition.org/editionscnrs/24922?lang=fr>

Nadrigny, Pauline, *Le voile de Pythagore, du son à l'objet*, Paris, Classiques Garnier, 2021

Narlian, Laure, *Christian Marclay au Centre Pompidou : l'art du détournement par un génial jongleur de sons et d'images*, France Télévisions, Rédaction Culture, 2023, [en ligne], URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/art-contemporain/christian-marclay-au-centre-pompidou-l-art-du-detournement-par-un-genial-jongleur-de-sons-et-d-images_5613350.html

Noce, Vincent, *MAXXI, le tout à l'ego*, Paris, Libération, 2010, [en ligne], URL : https://www.liberation.fr/culture/2010/06/08/maxxi-le-tout-a-l-ego_657404/

Pecqueux, Anthony, *Le son des choses dans Communications N°90 « Les bruits de la ville »*, 2012, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2012_num_90_1_2650

Perec, Georges, *Je me souviens*, France, Edition Fayard, 2013

Petit, Victor, *L'éco-design : design de l'environnement ou design du milieu ?*, dans *Sciences du Design N°2*, 2015, [en ligne], URL : <https://hal.science/hal-02410162>

Petitgand, Dominique, *Mes écoutes*, Montreuil, Éditions B42, 2022

Ponge, Francis, *Le parti pris des choses*, précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes, Paris, Gallimard, 1926, 1942, 1948

Queneau, Raymond, *Exercice de style*, Paris, Gallimard, 1947

Russolo, Luigi, *L'art des bruits, Manifeste Futuriste*, 1913, Paris, Edition Allia, 2016, première édition 2003

Samson, Bettina, *La Vase et le Sel (Hoodoo Calliope)*, livret de projet, 2021, [en ligne], URL : https://www.bordeaux-metropole.fr/sites/MET-BXMETRO-DRUPAL/files/2023-03/livret_LA%20VASE-ET-LE%20SEL-B.SAMSON_0.pdf

Schafer, Raymond Murray, *Le paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wilprojects, collection Domaine sauvage, 2010, traduit de l'anglais par Gleize, Sylvette

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Essai interdisciplines Nouvelle édition, Paris, Editions du seuil, 1966

Schütz, Nadine, dispositif sonore pour le bien-être auditif et socio-spatial. Paris Budget Participatif. Projet de Niches Urbaines de l'artiste sonore Nadine Schütz, lauréat du Budget Participatif de la Ville de Paris 2019 dans la catégorie Environnement, [en ligne], URL : <https://budgetparticipatif.paris.fr/bp/servlet/plugins/ideation/download?id=7654> (Site actif jusqu'au mois d'octobre 2023)

Travaux des étudiants M1 et M2, Arts plastiques Formes d'interventions dans l'espace public, *L'art sonore dans l'espace public urbain, l'écoute comme renouement avec le paysage sonore urbain*, [en ligne], URL : <http://www.arpla.fr/mu/formes03/author/virginie/> (site actuellement indisponible)

UNESCO, *L'importance du son dans le monde actuel : promouvoir les bonnes pratiques*, Conférence générale, 39e session, Paris, 2017, [en ligne], URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259172_fre

Volcler, Juliette, *L'orchestration du quotidien, Design sonore et écoute au 21ème siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2022

**Références
lues, vues, écoutées**

Beresford-Redman, Bruce, **Hurvitz**, Rick, *Pimp My Ride*, émission télévisée, USA, 2004, 6 saisons

Chainé, Judith, *Louis Dandrel, Circuler, quand nos mouvements façonnent les villes*, Musique matin, interview, 2012, 16min38sec, URL : <https://www.dailymotion.com/video/xqe8c6>

Disney, Walt, *Le Roi Lion*, long métrage d'animation, USA, 1994, 1h28min

Lehanneur, Mathieu, *Science-inspired design*, conférence TED, 2009, 17min48sec, URL : https://www.ted.com/talks/mathieu_lehanneur_science_inspired_design

Lyne, Adrian, *Flashdance*, long métrage, USA, 1983, 1h35min

Miyazaki, Hayao, *Le Château ambulant*, long métrage, Japon, 2004, 1h59min

Podeswa, Jeremy, *Les cinq sens*, long métrage, Canada, 1999, 1h46min

Scott, Ridley, *Le Dernier Duel*, long métrage, USA, 2021, 2h32min

Simonsson, Ola et **Nilsson**, Johannes Stjärne, *Sound of Noise*, long métrage, Suède, 2010, 1h50min

Simonsson, Ola et **Nilsson**, Johannes Stjärne, *Music for One Apartment and Six Drummers*, court métrage, Suède, 2001, 10min

Tati, Jacques, *Mon oncle*, long métrage, France, 1958, 1h54min

Travers, Hugo, dit Hugo Décrypte, *L'interview face cachée de Christopher Nolan (Oppenheimer, Inception, Batman)*, interview, France, 21min56sec, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ilIefxbSJT8>

Wachowski, Lana et Lilly, *Matrix Reloaded*, long métrage, USA/Australie, 2003, 2h18min

**Références
lues, vues, écoutées**

Amphoux, Pascal, *Paysage sonore urbain : introduction aux écoutes de la ville*, institut CRESSON, Collection Cressound, podcast, 22 épisodes, 1997, URL : <https://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/paysage-sonore-urbain-introduction-aux-ecoutes-de-la-ville/>

Degardin, Nathalie, *La Ligne du Son*, Intramuros x Bang & Olufsen, podcast, 6 épisodes, 2022, URL : <https://shows.acast.com/la-ligne-du-son>

Liste iconographique

Candlelight Concert, Central Hall Westminster, Londres, 2023
URL : <https://secretldn.com/taylor-swift-candlelight/>

Cardiff, Janet, Bures Miller, George, *A Large Slow River*, 2000
URL : <https://cardiffmiller.com/walks/a-large-slow-river/>

Cardiff, Janet, Bures Miller, George, *Night Walk for Edinburgh*, 2019
URL : <https://www.thetimes.co.uk/article/night-walk-for-edinburgh-review-on-your-feet-for-spellbinding-trip-26g0z7wrb>

Charrié, Pierre, *Carafe Pan*, 2018
URL : <https://www.stylepark.com/en/news/pierre-charrie-interview-imm-2019>

Dandrel, Louis, *La Clepsydre Sonore*, 1990
URL : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/nuit-speciale-france-musique/hommage-a-louis-dandrel-2-5-louis-dandrel-designer-sonore-7062337>

Dandrel, Louis, *Métaphone*, 2013
URL : <https://www.herault-arnod.fr/9-9bis-Le-Metaphone-R>
URL : <https://www.archilovers.com/projects/91839/le-metaphone.html>

Fainsilber, Adrien, *La Géode*, 1985
URL : <https://www.futureview360.com/2019/04/08/la-geode/>

Kandinsky, Wassily, *Jaune-Rouge-Bleu*, 1925
URL : <https://gwenoleesellier.fr/kandinsky-et-la-theorie-des-couleurs/>

Lehanneur, Mathieu, *D.B.*, 2006
URL : <https://www.mathieulehanneur.fr/project/db-white-noise-diffuser-142>

Lehanneur, Mathieu, *L'Âge du Monde*, 2009
URL : <https://www.mathieulehanneur.fr/project/l-age-du-monde-ceramic-jars-87>

Marclay, Christian, *Actions: Froosh Sploosh Wooosh Sskuussuh Splat Blortch (No.2)*, 2014
URL : <https://www.whitecube.com/artworks/actions-froosh-sploosh-wooosh-skuussuh-splat-blortch-no-2>

Marclay, Christian, *Gestures*, 1999
URL : <https://www.flickr.com/photos/eyeandear/465914102>

Marclay, Christian, *Surround Sounds*, 2014-2015

URL : <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/christian-marclay3#tab:slideshow>

Marclay, Christian, *Fire*, 2020

URL : <https://loeildelaphotographie.com/fr/fotografiska-new-york-prix-picte-fire-christian-marclay/>

Neuhaus, Max, *Listen !*, 1966

URL : <https://desartsonnantsbis.com/2022/08/22/max-neuhaus-modifier-la-perception-des-lieux-plus-que-les-lieux-eux-meme/>

Noguchi, Isamu, *Coffee Table*, 1944

URL : <https://www.noguchi.org/artworks/collection/view/coffee-table-in-50/>

URL : <https://www.hotsetprops.com/props/p/noguchi-coffee-table>

Samson, Bettina, *La Vase et le Sel*, 2021

URL : <https://www.bettina-samson.fr/fr/pieces/la-vase-et-le-sel-hoodoo-calliope>

Schütz, Nadine, *Niches Acoustiques*, 2022

URL : <https://budgetparticipatif.paris.fr/bp/servlet/plugins/ideation/download?id=7654> (site actuellement indisponible)

Sony, Walkman, 1979

URL : <https://www.dna.fr/culture-loisirs/2019/08/12/le-walkman-n-a-pas-dit-son-dernier-mot>

Tati, Jacques, *Mon Oncle*, 1958

URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/comment-jacques-tati-a-utilise-le-decor-de-mon-oncle-pour-denoncer-la-societe-de-consommation/2075>

URL : <https://www.pinterest.fr/pin/509821620291463822/>

Sommaire

Étude	6
I. Départ, 35 rue de l'Arquebuse	12
1. Une Peugeot grise	13
2. Les claquements de talons qui résonnent	18
II. Passage, 5 rue Piper	24
1. La carafe de Grand-mère Sophie	25
2. Boomerang rétro	33
3. «Listen !»	41
III. Arrivée, boulevard Lundy	48
1. La ville comme théâtre	54
2. Soliloque	60
3. Bruiteur	62
4. Réplique	69
5. Lâché de rideau	76
Épilogue	88
Écho	94
Références lues, vues, écoutées	108
Liste iconographique	120

Ce mémoire a été réalisé par Agathe Steiner
en 2023 dans le cadre du Master option Design
d'objet et espace de l'École Supérieure d'Art et
de Design de Reims.

Sous la direction de Daria Ayvazova,
Fabrice Bourlez et Rozenn Canevet.

Polices
Baskerville Regular,
Baskerville Italic,
Baskerville SemiBold,
Baskerville SemiBold Italic

«J'observe cette rue dans laquelle je me trouve, cette rue vallonnée, d'une grande largeur. Comme la plupart des rues parcourues jusqu'à présent, un rythme visuel est ici créé par l'alternance régulière de différents lampadaires. Nous avons tous déjà entendu les sons, plutôt discrets des lampadaires allumés lors d'une nuit calme. Cependant, ces lampadaires se trouvent être silencieux en journée et sont des éléments urbains face auxquels nous ne prêtions plus attention.»

“L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. “Arrivant à la fin de ma promenade, je réalise que les sons entendus n'étaient pas ceux escomptés. J'ai apprécié la découverte sonore inattendue. Je me demande alors s'il n'est pas possible d'adapter cette citation de Marguerite à ce moment.

“L'écoute c'est l'inconnu. Avant d'écouter on ne sait rien de ce qu'on va écouter. Et en toute lucidité. “»

«C'est alors que je me retrouve à écouter contre mon gré, un air de *reggaeton* endiablé faisant vibrer mes fenêtres, sous les basses accentuées par ce système audio.»

