

Journée d'étude

«*Comment la musique vient elle au territoire ?*»

12 mars 2007, Bordeaux

Vincent Rouzé, Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication,
Chercheur associé au CEMTI (Université Paris 8, France) et à la MSH Paris Nord

A l'écoute des territoires sonores éphémères

Introduction

Les klaxons des automobiles, le vrombissement et le ronronnement des moteurs, le grondement sourd du métro, les bribes de musiques émanant de haut-parleurs ou d'autoradios survoltés, le guitariste qui chante dans la rue piétonne, les multiples sonneries de téléphones portables, les voix et les paroles émises par les gens que l'on croise, le bruit du marteau piqueur, le cliquetis de la pluie sur les vitres, le sifflement du vent dans les arbres, nos propres pas résonnant sur le trottoir, notre quotidien est parsemé de sonorités familières et/ou inconnues qui le construisent et le musicalisent.

C'est à partir de ce constat que je propose d'aborder la problématique du territoire et de la musique. L'enjeu n'étant pas ici de parler d'un style ou d'un genre musical particulier fixé dans ses dimensions sociales, géographiques et politiques mais plutôt d'appréhender le sonore à partir de sa perception, dans sa double dimension spatiale et temporelle. Car c'est dans l'interaction entre la perception, l'espace et le temps, chaque fois reconfigurés que se construisent les territoires sonores éphémères.

Afin de circonscrire ces territoires instables, je propose ici d'en donner trois formes différentes rencontrées au gré d'un parcours personnel au coeur de la ville de Paris. Je commencerais par le marché de la place des fêtes pour terminer aux Halles en faisant un arrêt, par le métro, à la station République.

Car au-delà du caractère anodin de ces ambiances et les prises difficiles sur l'objet lui même, se posent des questions centrales concernant les rapports existants entre les musiques et les territoires. Comment les sons participent de l'identité d'un lieu ? Comment sont-ils vécus ? Que représentent-ils ? Ensuite, les collectivités locales, dans leur volonté de « gérer » la pollution sonore, ne contribuent-elles pas à remodeler les espaces en effaçant ainsi les caractéristiques « éphémères » qui les rendent originales ? Même chose dans le cas des musiques diffusées dans les lieux publics. Cette personnalisation sonore n'est-elle pas un signe de consensus social ? Dans quelle mesure, cette imposition d'un flux sonore

continu n'est-elle pas emblématique de cette paradoxale société de communication abhorrant le silence et le bruit et où on ne peut plus ne plus communiquer?

Du paysage sonore aux territoires sonores éphémères

Engager une recherche sur les sons du quotidien, qui plus est sur ce que nous appellerons ici ambiances, n'est évidemment pas nouveau. Elle doit beaucoup aux travaux précurseurs¹ du musicien Canadien Murray Schafer. En France, ces problématiques d'ambiances, d'environnement et d'architectures sonores sont le fruit de nombreux travaux produits par les chercheurs du laboratoire Cresson². Ancrées dans une dimension à la fois architecturale, sociologique et géographique, ces recherches dépassent les propositions de Schafer pour participer à la mise en place de nombreux projets qu'ils soient artistiques ou industriels.

Dans la continuité de ces travaux, notre ambition est ici d'aborder la problématique du territoire au regard de son expérientiation sonore quotidienne, au travers des parcours urbains. Elle n'a pas pour but de classier les sons, de les hiérarchiser ou encore de les opposer comme le proposait Schafer, (1979), mais plutôt d'engager une réflexion sur leur existence dans l'espace et le temps avant même leur signifiante quotidienne. En ce sens, il s'agit moins de cartographier les sons et leur sources que d'interroger leur surgissement. La raison en est simple. Comme le note à juste titre Michel Chion (1993), postuler d'un rapport direct entre le son et l'objet émane d'un présupposé plutôt que d'une réalité expérientielle. Et ce, pour au moins deux raisons. Tout d'abord, parce que nous ne pouvons reconnaître le son qu'à partir de la mémoire auditive qui nous permet de l'associer à un objet. Ensuite, parce qu'un même objet peut produire plusieurs sons. Pour illustrer son propos, Michel Chion prend l'exemple d'un marteau frappé sur le bois puis sur une corde. Dans chacun des cas, les sons sont reconnaissables et associés à la matière qui en renvoie la sonorité. Mais personne ne pourra alors dire qu'il s'agit des sons provenant d'un seul et même objet : le piano !

Je ne parlerai donc pas des sons liés aux objets mais des sons « émergents » à un instant T dans un espace ou un lieu défini³. Brefs, de sons expérientés. Ce passage de la production à l'écoute trouve d'ailleurs ses racines dans le traité de l'« objet sonore » de Pierre Schaeffer. Bien que la définition qu'il donne de ce dernier évolue en fonction des perspectives qu'il traite⁴, je partage ici cette volonté phénoménologique de ne pas considérer l'objet à partir de son existence physique mais plutôt de son existence conscientisée. Car il me semble que ce sont les

¹ Notamment le « WorldSoundscape Project » à la fin des années 60 à l' Université Canadienne Simon Fraser visant à l'étude des phénomènes sonores urbains notamment ceux de la ville de Vancouver. (Voir <http://www.sfu.ca/%7Etruax/wsp.html>). Aujourd'hui, on retrouve cette dimension écologique dans d'autres associations telle que le WFAE (World Forum for Acoustic Ecology) dont le but est d'inviter à la réflexion et à la création d'une écologie acoustique, articulant les données sonores existantes avec le milieu dans lequel elles s'insèrent. A cet effet, elle publie aussi une revue intitulée "Soundscape : the Journal of Acoustic Ecology". Voir <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/journal/index.html>

² On notera aussi les expériences et les réflexions menées au sein de collectifs et d'associations tels que Acoucité, le centre du son , ACIRENE (Atelier de traitement culturel et esthétique)

³ Comme nous l'avons montré (voir Rouzé, 2004), nous émettons une distinction entre le lieu géographiquement situé et architecturalement clos et l'espace qui, par sa nature mouvante, habite le lieu et l'entoure.

⁴ Largement discutée, cette question de l'« objet sonore » chez Pierre Schaeffer a donné lieu à de nombreux écrits et de recherches. Voir par exemple COLLECTIF - Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer. Buchet/Chastel, INA/GRM, 1999

processus d'expériences qui fondent l'existence formelle et signifiante des objets plutôt que l'inverse.

De la musicalité des « objets sonores » quotidiens

Ce parcours ordinaire et quotidien commence à Paris, Place des Fêtes dans le 19^{ème} Arrondissement. Nous sommes dimanche, 10h27. Le marché s'est installé et bat son plein. De nouvelles allées, formées par les étals, ont reconfiguré l'espace architectural⁵.

Je m'engage dans une des allées par l'aile droite, celle des marchands de vêtements et d'objets divers. Les gens marchent au pas et des queues se forment devant les différents étals. Ici c'est la voix du boucher qui se fait entendre alternant avec celle du vendeur de fruits et légumes. Au loin, un air musical qui doit provenir d'une radio ou bien du vendeur de disques. Je m'enfonce plus avant dans cette foule devenue plus compacte. J'ai peine à pouvoir détacher précisément tous les sons qui co-existent ici. Ici et là d'ailleurs ! Mon attention est attirée par des paroles échangées dont je ne capte que quelques bribes. Je continue et suis le flot. Puis en avançant vers la station de métro Place des fêtes qui se trouve au centre du parcours, mon oreille est happée par des mots étrangers qui me rappellent des souvenirs de voyage. Tout à coup, un klaxon me sort de ma rêverie et de cette joyeuse cacophonie dominicale. Ce signal sonore je le perçois mais l'habitude me pousse à l'ignorer. Je me replonge dans ce magma sonore de la foule qui avance. Ici, les crieurs de journaux, là-bas un accordéoniste jouant le répertoire de la « musique réaliste ». Et à mesure que j'avance, d'autres sons, d'autres musiques, d'autres personnes, d'autres étals pour finalement me retrouver dans une rue connexe aux ambiances nouvelles.

Cette expérience dominicale faite de sons anodins et familiers me semble intéressante. Elle témoigne d'un premier aspect de ces territoires sonores éphémères. Parce qu'ils se composent, se juxtaposent, se superposent et/ou se décomposent dans l'espace et le temps au gré de mon parcours, ces sons créent un ensemble sonore original : une ambiance singulière. La Place des Fêtes, les jours de marché, est un lieu habité et géographiquement délimité, une espace parcouru. Un territoire sonore éphémère aussi parce que construit par le mariage aléatoire des sources et des conditions expérientielles particulières. Peu importe que je reconnaisse les sons et/ou que je tente d'en retrouver les sources originelles, c'est l'ensemble qui fait sens, qui concourt à la création d'une identité sonore originale. Dès lors, ces ambiances « éphémères » dans l'espace et le temps peuvent participer paradoxalement de la construction de nos référents mémoriels et culturels. De l'éphémère de leur production, ils deviennent réflexivement les indices d'un espace et d'un temps défini par sa pratique.

Des musiques jouées

Mon parcours se poursuit dans le métro un mardi, 17h35. En m'engouffrant dans la bouche de la ligne 11, je descends les escaliers mécaniques, grinçants et cliquetants, faisant entendre par intermittence un claquement sourd et régulier. Sur le

⁵ Cantonné sur la partie basse de la place, la succession des marchands dessine un parcours original.

quai, des sons machiniques, des grincements, des voix de personnes s'acheminant dans les couloirs. Puis, le bruit sourd et les couinements du métro. Le signal de fermeture des portes, les secousses, les portes qui claquent, des paroles échangées dans une langue qui m'est inconnue. Nouveau lieu, nouvelle ambiance signifiante. A celle-ci s'ajoute, quelques stations plus tard, celles des musiciens de métro dont parle Anne Marie Green (1998). Ceux qui jouent de la musique pendant une, deux ou trois stations avant de changer de rame. Mais aussi les autres, plus « professionnels » qui après audition ont reçu leur carte, leur « habilitation » à « performer⁶ » sur le réseau métropolitain. Je m'arrête à la station République. Une fois le loquet soulevé, la porte s'ouvre dans un claquement métallique. A peine descendu, des bribes musicales se font entendre. Je remonte l'escalier ouvrant sur d'autres correspondances. La musique raisonne dans les couloirs si bien qu'on ne peut plus en distinguer l'origine. Les couloirs font office de caisse de résonance. Il me faut rejoindre le carré central, intersection et point de fuite du parcours des voyageurs, pour découvrir la source de ce gisement musical. Aujourd'hui, trois musiciens jouant des rythmes afro-cubains. Par leur jeu et leur présence, la station a pris une dimension festive. Ce lieu de passage ordinairement traversé, devient temporairement un espace musical, un lieu de concert. Aux sons des claves, des percussions, les voix chantées suscitent de nouvelles perceptions du lieu si bien que les gens prennent le temps de s'arrêter non seulement pour écouter mais aussi pour regarder.

Les musiciens du métro, et plus globalement toute prestation musicale dans des lieux autres que ceux destinés à l'écoute, contribuent à la construction d'autres territoires sonores éphémères. Les musiques et les sonorités qu'ils créent viennent s'ajouter ou se surimposer à celles qui lui préexistent habituellement. Car finalement, comme dans le cas de la place des fêtes, c'est moins le style, les instruments ou la musique qui est jouée qui importent, que l'ambiance suscitée et l'atmosphère créée. Au quotidien, chacun arpente et appréhende cette station selon des histoires et des parcours différents⁷ et la musique joue ici un rôle de « catalyseur ». Elle participe de « l'être seul ensemble ». (Jauréguiberry, 1998). Elle permet la construction, de manière éphémère, d'une entité sociale improbable. En venant au territoire épisodiquement, en fonction de facteurs sociaux et/ou culturels, ces musiques construisent, sinon une nouvelle identité, tout au moins une ambiance spécifique faisant taire pour un instant, les ambiances existantes et familières.

Des musiques diffusées

Notre parcours se termine aux Halles un mercredi, 16h03. Ici, les ambiances quotidiennes se mêlent aux musiques diffusées. En arrivant par la porte Lescot, je descends l'escalator cliquetant et arrive au 2^{ème} sous sol. J'entends le tumulte des voix propres à ce type d'espaces marchands. En prenant à gauche, je remonte un couloir où je perçois de la musique. Au plafond, des hauts parleurs sont placés à intervalle régulier. Je ne (re)connais pas la chanson. Puis lui succède un vieux tube disco des années 70, Daddy cool, de Boney M. En m'avancant dans les couloirs, d'autres musiques viennent se sur-ajouter : celles plus spécialisées des magasins. Ici

⁶ J'utilise ce terme en référence à l'anglais « to perform » qui inclue non seulement le fait de jouer de l'instrument mais aussi celui de l'inscrire dans une mise en scène et une spatialisation spécifique.

⁷ Voir à ce propos les différentes grilles de lecture du métro par Marc Augé (1994)

du R&B pour un magasin de chaussures de tennis, là des musiques plus « techno » dans un magasin de vêtements destinés à une clientèle « jeune et branchée ». Mon parcours s'achève sur cette sensation de télescopage sonore et musical.

Nous sommes donc ici face à une troisième forme de territoires sonores éphémères. Mais la situation est ici quelque peu différente. S'inscrivant dans des logiques marketing et communicationnelles, les musiques diffusées se fixent dans les lieux par des haut-parleurs. Les ambiances se stabilisent et se standardisent. elles émanent d'une volonté d'imposer des ambiances particulières au dépend de celles qui lui pré-existent. Faisant office de masque sonore, elles s'imposent aux ambiances présentes, quant elles ne les éradiquent tout simplement pas. Bien qu'elles se déclinent sous différents formats (Rouzé, 2004), ces musiques transforment les ambiances identitaires en ambiances homogénéisantes et consensuelles. Ce que Murray Schafer appelle la schizophonie hi-fi. C'est-à-dire le brouillage cognitif et signifiant de la musique, perdue dans un flot sonore. Ici encore, les sons se superposent, s'imposent et se mélangent.

Toutefois, leur expérientiation les inscrit ici aussi dans des territoires sonores éphémères. D'une part parce que leur répétitivité n'est perçue que par ceux qui habitent le lieu, y travaillent et non par ceux qui le traversent. D'autre part, parce que leur diffusion franchit l'espace hors les murs pour se mêler à d'autres et ainsi brouiller les pistes de notre perception. Libération des velléités qui président à leur diffusion circulaire et répétitive pour se noyer dans « cet océan de son » dont parle David Toop.(1996)

De l'écoute à l'imaginaire individuel et collectif

Comme nous l'avons vu, ces différents types de rapports entre musique et territoire sont marqués par la combinatoire d'acteurs en présence, de situations mais aussi d'expériences individuelles chaque fois renouvelées. Ce qui permet de dire qu'un territoire sonore éphémère a trait à différentes modalités d'écoute. Les travaux de psychologues (Francès, 1984 ; Imberty, 1969) ou les recherches cognitives (Sloboda, 2004 ; Temperley, 2001) insistent ainsi sur la diversité des possibles en matière de perception, d'interprétation et de mémorisation de la musique.

Dans le cadre de notre expérience du quotidien et en référence à la typologie Schaérienne des processus d'écoute de l'objet sonore, je retiendrai deux niveaux d'attention.

Le premier est celui de la perception d'un événement sonore en situation. Il oscille entre l'« ouïr -entendre », qui se traduit par une perception naturelle et globalisante. Un son ou une musique ne sont pas perçus comme tels. Au-delà de leur existence, ceux-ci se mêlent au milieu sonore dans lequel l'individu évolue. C'est l'exemple du marché décrit précédemment. Les sons perçus sont le simple rendu mécanique de notre système auditif qui à l'inverse de l'œil ne se ferme jamais.

Le second, baptisé « écouter-entendre », relève du processus conscient et volontaire de compréhension de l'élément sonore. La différenciation se joue dans l'acte d'écoute. En fonction des situations, nous oscillons sans cesse entre l'identification ou la compréhension, entre l'entendre et l'écoute.

Toutefois, cette facette binaire trouve chez Schaeffer un affinage plus éclairant. Il propose quatre phases de perception auditive : Écouter, ouïr, entendre,

comprendre⁸. A chacune d'elles, il fait ainsi correspondre la fonctionnalité d'un son. La première phase appelée « écoute » fait du son un indice puisqu'il nous alerte d'un danger, nous signale un événement.

La seconde « ouïr » permet de dresser une première esquisse de l'objet sonore. La troisième « entendre » sera celle de la perception qualifiée. Expression qui vise à décrire l'étude plus détaillée d'un phénomène sonore. C'est au cours de cette phase qu'apparaît la distinction entre une écoute praticienne et une écoute banale (Ibid., pp. 120-128).

La dernière enfin, « comprendre » transforme le son en signe. C'est-à-dire qu'on lui attribue un sens en fonction de critères culturels, personnels, sociaux... Intellectualisation qui participe de la mémorisation sonore et transforme la musique et les sons en images, en symboles personnels et collectifs.

Ce processus mémoriel redouble ces territoires sonores éphémères. Ainsi, l'enregistrement et son écoute décontextualisée montre à rebours l'identification d'un lieu plus ou moins précis dépendant des expériences et des répertoires sonores mémorisés. Le souvenir et le travail de mémorisation contribuent à la fixation de l'éphémère dans l'espace et le temps et travaillent de la construction du processus d'identité sonore.

A partir des marqueurs référentiels déjà vus et entendus, les auditeurs visualisent ce territoire sonore et lui donne un caractère temporel plus ou moins stable. En ce sens les ambiances sonores trouvent quelques correspondances avec l'idée de ritournelle développée par Deleuze et Guatari (1980). Comme les ambiances, la ritournelle, par l'implication perceptive qu'elle implique, ouvre sur des horizons symboliques, émotionnels et imaginaires jouant entre fixité et volatilité.

Entre musicalité et pollution: de l'identité des lieux

Ce double travail d'expérience et d'intériorisation invite donc à se demander dans quelle mesure ces ambiances participent de la valorisation sonore d'un lieu ou au contraire deviennent nocives et intrusives. Pour répondre, notons que cette formulation repose sur une opposition quelque peu manichéenne. D'un côté, il y aurait des sons agréables, harmoniques et valorisants. De l'autre, il y aurait des bruits, « ensembles de sons, d'intensité variables, dépourvus d'harmonie, résultant de vibrations irrégulières »⁹, ou encore, selon la définition qu'en donne le Littré, comme de « mélange confus de sons »¹⁰.

Or comme l'a montré Jean-Claude Serrero (2000) lors d'une conférence intitulée « *bruit et nuisance d'aujourd'hui, qualité sonore de demain* », la définition du bruit et des nuisances sonores n'est pas aussi simple. Selon lui, elles s'analysent selon deux perspectives concomitantes. La première, facilement mesurable est d'ordre quantitatif. Elle permet une réglementation du niveau sonore. C'est ainsi que les politiques de réglementations sonores sont exercées à l'égard des lieux

⁸ Bien entendu comme le signale l'auteur lui même, ce cloisonnement artificiel rendu nécessaire par l'analyse ne doit pas laisser penser l'existence d'une hiérarchie de l'écoute. Chacune de ces phases pouvant interagir sur l'autre. « *Notre intention n'est pas ici de décomposer l'écoute en une suite chronologique d'événements découlant les uns des autres comme les effets découlent des causes, mais, dans un but méthodologique, de décrire les objectifs qui correspondent à des fonctions spécifiques de l'écoute* », Ibid., (p.113)

⁹ Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle (1784-1960), Ed. du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, 1975, tome 4, page 1020.

¹⁰ LITTRÉ P. E., op. cit., tome 1, page 648.

produisant des niveaux sonores élevés. C'est le cas par exemple des discothèques, des salles de concerts, d'industries ou encore d'aéroport. Toutefois, la pollution n'est pas exclusivement liée au niveau sonore.

Elle peut aussi être d'ordre qualitatif. Dans ce cas, elle est le fait exclusif de l'appréciation de la personne et de la définition qu'il fait du bruit. Comme le dit l'adage, « la musique des uns peut être le bruit des autres » et d'ajouter que les appréciations qu'il s'agisse de la musique, du bruit ou du silence dépendent « de la société dans laquelle l'œuvre musicale est créée, mais aussi du lieu dans lequel cette dernière est diffusée ».

La définition de ces deux éléments est donc plus complexe qu'il n'y paraît puisque la distinction entre musique et bruit, entre musicalité et pollution repose sur des critères d'appréciation culturels et subjectifs. En ce sens, la définition du bruit la plus satisfaisante soit celle de : « sons non désirés »¹¹.

Les réflexions sur la pollution sonore et sur l'identité sonore urbaine¹², comme celles menées il y a quelques années à Nantes par Alain Léobon¹³, témoignent par un autre biais de l'importance sociale du sonore dans la construction identitaire. En enregistrant systématiquement les sons quotidiens d'un quartier, il engage la recherche non plus uniquement en terme quantitatif (mesure de décibels comme le font actuellement les villes comme Paris), mais en terme qualitatif. C'est-à-dire recueillir des sons et les articuler avec les manières de les expérimenter par les habitants. En mettant en interaction les pratiques de lieux publics et des sons, il dessine une carte lisible des ambiances sonores d'un quartier. Mais au-delà de la recherche elle-même, ce type d'étude s'avère être un bon outil de décision pour les élus qui tentent de concilier les exigences des usagers et des habitants d'un même espace et qui permet d'éviter de nouveaux conflits. Car, cette recherche montre qu'au-delà de la nuisance phonique, apparaissent des problèmes sociaux et politiques dépassant largement ce cadre sonore.

Les ambiances peuvent donc devenir du bruit pourvu qu'elle ne soit pas voulue et vice et versa, et ainsi devenir une forme de pollution sonore au même titre que le bruit. Quelles que soient les appréciations qu'elles produisent, les ambiances sonores marquent l'altérité que je récusé ou au contraire que je reconnais comme mienne. Car l'identité des lieux existent dans l'expérience primaire du parcours, avant le jugement qu'on en fera. Et c'est bien en ce sens qu'elles sont des « marqueurs » identitaires.

Vers la dimension politique et esthétique du quotidien

Cette problématique de « territoires sonores éphémères » appelle enfin à des réflexions plus générales sur les ambiances elles-mêmes et questionnent leurs enjeux politiques, esthétiques et sociaux.

¹¹ Cette définition tirée de l'Oxford English Dictionary en fait remonter les origines à 1225. Voir aussi Murray Schafer, *Ibid.*, p.372. On notera d'ailleurs que c'est une définition similaire qui est adoptée par l'AFNOR.

¹² Je renvoie ici plus particulièrement aux travaux menés au laboratoire Cresson de Grenoble. <http://www.cresson.archi.fr/>

¹³ Léobon A., *Identité sonore et qualité de vie en centre ville (Le quartier Graslin, Nantes)*, rapport de recherche financé par le ministère de l'Environnement, 1994. Voir aussi <http://www.urbanisme.equipement.gouv.fr/cdu/DATAS/docs/ouvr19/chap59.htm>

Politiques et législatives, tout d'abord parce que les problématiques sonores sont envisagées, la plupart du temps, dans une perspective uniquement quantitative. En témoigne la directive européenne nommée « bruit ambiant » datant du 25 juin 2002. A l'échéance de 2007, chaque agglomération européenne de plus de 250 000 habitants se verra dans l'obligation d'élaborer et de rendre publiques élaborer des cartes du bruit des infrastructures terrestres. De la même manière, la législation concernant la diffusion des musiques diffusées dans les lieux publics. A la suite de la résolution votée en 1969 par l'UNESCO sous l'impulsion de Yehudi Menuhin, le conseil européen¹⁴ s'intéresse aux conditions soniques des cités. Il souligne la tendance à la sur-saturation croissante des sources soniques et déplore les effets dommageables qu'ils peuvent engendrer (art. 5 et 6). Dans cette perspective, il appelle les pouvoirs publics des pays européens à se montrer plus sensibles à ces questions (art. 16). S'ajoute à cela, l'incitation à réglementer la diffusion de musiques dans certains lieux publics et la possibilité d'aménager des « zones de silence » (art.16).

En ce sens, il devient nécessaire d'apprendre à écouter ces sons du quotidien mais aussi et surtout penser l'importance du son dans l'identité des lieux et des nos ambiances quotidiennes. C'est ici que l'esthétique rejoint le politique, notamment dans la perspective des territoires sonores éphémères. De l'art des bruits de Russolo aux travaux des artistes Pierre Marietan, Nicholas Frize sur l'environnement sonore en passant par l'intérêt du musicien John Cage pour l'intégration des ambiances quotidiennes dans la musique¹⁵, cette esthétique musicale travaille du jeu des ambiances urbaines avec celles du musicien. Intégrant ces dimensions spatio-temporelles éphémères, les artistes travaillent sur cette mise en correspondance, pense la musicalité dans un espace public élargi. L'objectif est d'enrichir les ambiances au cœur d'un territoire sonore urbain souvent réduit à ces décibels et de multiplier les tentatives d'harmonisation entre les identités sonores existantes et celles à venir.

Conclusion

Au travers ce parcours sonore, j'ai tenté de mettre en lumière l'existence et la genèse de quelques territoires sonores éphémères. Ces derniers sont la conjonction simultanée des sons produits et de nos parcours auditifs quotidiens. Leur caractère éphémère est lié aux ambiances créées mais aussi à nos écoutes et nos parcours. Quelles que soient leurs formats, quelles que soient les émotions et les images qu'elles suscitent, elles participent de la construction de l'identité sonore des lieux et de notre imaginaire personnel et collectif. Espérons simplement que cette richesse sonore ne disparaisse pas au profit de stratégies de communication musicales consensuelles et schizophoniques mais laissera place aux initiatives citoyennes et artistiques.

Bibliographie sélective

AUGE M., *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Paris, 1986

¹⁴ Conseil européen, Résolution 848 (1985), relative au son et la vie privée et à la liberté individuelle de choix en musique, Trente septième session ordinaire, 28/09/1985

Consultable : <http://assembly.coe.int/Documents/AdoptedText/ta85/BRES848.pdf>

¹⁵ Voir le recueil de ces discours et écrits Cage J., (1961), Silence, Denoel, Paris, 2004

- AUGOYARD J. -Fr, TORGUE H. (dir.), *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Parenthèse, Marseille, 1995
- BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
- CERTEAU DE Michel, (1980), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.*, Ed du seuil, Paris
- CHION Michel, *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, Editions Plumes, Paris, 1993
- DELAGE Bernard, « *Musique in situ* » in ESPACES, les cahiers de l'IRCAM n°5, Ed. Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994, pp 167-178
- DELALANDE François, *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, INA-Buchet/Chastel, Paris, 2001
- DELEUZE G., Guattari F., *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2.*, Editions de Minuit, 1980
- FRANCES, R., *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984
- GOFFMAN Erwin, (1973b), *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Ed. de Minuit, Paris.
- GREEN, A.-M., *Musicien de métro. Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- IMBERTY M., *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Klincksieck, Paris, 1969
- JAUREGUIBERRY Francis, « *Lieux publics, téléphone mobile et civilité* », in Réseaux, n°90, CNET, Paris, 1998
- MARIETAN Pierre, *La Musique du Lieu. Musique, Architecture, Paysage, Environnement*, Commission Nationale Suisse pour l'Unesco, Berne, 1997
- NORTH A.C, HARGREAVES DAVID J., *The musical milieu: Studies of listening in everyday life*, in *The psychologist*, 1997a
- NUNES Emmanuel, « *Temps et spatialité. En quête des lieux et du temps.* », in Cahier de l'IRCAM N°5, Ed. Centre Georges Pompidou, 1994
- ROUZE Vincent, *Les musiques diffusées dans les lieux publics : analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, St Denis, 2004
- SCHAFER Murray R., *Le paysage sonore*, J.C. Lattès, Paris, 1979
- SERRERO J. M., « *Bruit et nuisance d'aujourd'hui, qualité sonore de demain* », in « *Qu'est ce que la technique ?* » Université du savoir, vol. 5, Odile Jacob, 2002
- SLOBODA, J. A., *Exploring the Musical Mind*, Oxford University Press, Oxford, 2004
- SZENDY Peter, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris, 2001
- TEMPERLEY David, *The Cognition of Basic Musical Structures*, MIT Press, 2001
- TOOP David, *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Kargo, Paris, 1996