



Dessiner des paysages sur les nuages

CARME PARDO SALGADO

Paysages sonores

Dessiner sur une surface, c'est faire apparaître un visage, une situation, un paysage ou les formes qui habitent notre imagination et nos rêves. Ce *faire apparaître* peut donc être présenté comme l'image dessinée de ce que nous avons vu, rêvé ou désiré. Mais il est fréquent que quelque chose d'imprévu surgisse lorsque l'on dessine. Le dessin peut engendrer une configuration inattendue des corps, du monde, de soi-même.

Le dessin laisse ses marques sur le support qui l'accueille : les murs d'une grotte, les feuilles d'un cahier, une toile sur un chevalet, du bois, différents tissus, du sable ou encore des nuages. Un courant de sensibilité, une tension de laquelle jaillit une ligne, une couleur, une image qui transfigure l'espace – murs de la grotte, feuille, toile... – semblent naître entre l'œil, la main, le support et le dessin.

Lorsque l'on dessine sur les nuages, la main se retire pour laisser place aux yeux, pour que ce soient eux qui établissent ce courant sensible. C'est justement dans ce retrait de la main que l'on peut assister à la magie d'une action sans intermédiaire. Lorsque l'on observe les nuages, on assiste à l'expérience d'un dessin qui ne semble pas appartenir à nos yeux, comme si les nuages en étaient seuls responsables. Lorsque l'on observe les nuages, les dessins acquièrent un mouvement, apparemment sans que nous n'y ajoutions rien. Les hommes qui ont assisté à la première projection d'images cinématographiques ont peut-être ressenti une sensation similaire ; peut-être les enfants ressentent-ils aujourd'hui la même chose devant des dessins animés sur le petit ou le grand écran.

Comme les enfants, nous pouvons jouer à découvrir dans les nuages le visage d'un géant en colère qui se transforme soudainement en nain ; tout peut arriver dans un cumulus déplacé par le vent. Nous pouvons aussi tenter de deviner les paysages qui nous sont portés par les strates ou les océans de nuages que le vent peigne obstinément. Le vent est-il notre main ?

Le paysage est généralement défini comme « une étendue de terrain que l'on peut voir depuis un lieu¹ », que ce que l'on voit soit considéré ou non dans une perspective artistique ou comme une représentation sous forme de dessin ou de tableau. Le paysage inclut un point de mire, un fragment de regard qui englobe une étendue et dessine un horizon. Ce fragment de regard peut être celui que l'on voit à travers le trou d'une serrure ou un judas ou ce qui s'offre à nos yeux depuis la cime d'une montagne ou le bord de la mer. Excepté en dessin et en peinture, la main est évacuée. La serrure d'une porte ou le fragment que notre regard englobe nous offre le paysage. Le vent qui déplace les nuages dans le ciel le dessine. La différence de superficie entre l'étendue de terrain qui définit le paysage et les nuages que nous avons choisis est toutefois manifeste. Les limites des nuages changent constamment ; ils peuvent s'ouvrir et s'étendre, et suivre des

¹ Traduction au français de l'entrée *paisaje* (paysage) du *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

Paysages sonores

trajectoires qui peuvent être statiques ou soumises à des changements imprévisibles pour le regard. Les nuages peuvent se traverser mutuellement sans violence apparente. Ils ne nous marquent pas l'horizon, sauf quand le soleil se couche et que notre regard se prépare à l'obscurité.

Comme les nuages aux variations infinies, le terme « paysage » s'est lui aussi transformé. Ces transformations ont donné lieu à des expressions comme paysage culturel, paysage biologique et paysage sonore². Lorsque nous nous centrons sur le paysage sonore, nous nous trouvons dans la même situation que lorsque nous regardons les nuages : sa ductilité est telle qu'il nous est difficile d'en proposer une définition, une image qui engloberait tout ce que l'on désigne aujourd'hui sous cette expression. Le paysage sonore désigne tout d'abord l'environnement perçu par l'ouïe. Les sons d'une forêt, d'une mare, de la mer, du vent dans la montagne ou d'une ville. Mais le paysage sonore peut aussi désigner l'œuvre d'art née de l'observation d'un environnement sonore. Il existe en effet des compositions intitulées *Paysage sonore de...* Nous nous centrerons ici sur sa première signification et plus particulièrement sur le paysage sonore de la ville.

Le paysage sonore se présente à nous comme les nuages, tant du fait de la diversité des paysages que nous pourrions traiter qu'en raison des caractéristiques propres au son qui, comme les nuages, peut comporter des dessins sonores en mouvement. Partant de là, et de l'observation du mouvement des nuages et de l'écoute des mouvements du son, la première question, qui résonne presque comme un *ostinato*, est la suivante : comment se présentent nos nuages sonores ?

Comme les nuages qui traversent le ciel, et bien que leur matériau soit toujours le même, à savoir le son, les nuages sonores adoptent différentes formes. Comme les nuages qui indiquent le temps qu'il fait ou qu'il fera, les nuages sonores nous transmettent quelque chose qui va au-delà de leur propre passage. Avant de nous pencher sur le traitement du paysage sonore de la ville, il nous faut répondre à cette question du point de vue du traitement du son dans l'organisation musicale. À titre d'exemple, nous pourrions tracer un petit arc de moins de 100 ans allant de Claude Debussy à Iannis Xenakis.

Claude Debussy composa *Nuages*, qui fait partie de ses *Nocturnes*, entre 1897 et 1899. Avec cette œuvre, considérée comme une pièce maîtresse de l'impressionnisme musical, le compositeur voulait transmettre l'aspect immuable du ciel et le mouvement lent et mélancolique des nuages. Il voulait évoquer une image du ciel et des nuages avec le son. On pourrait affirmer que cette œuvre nous place encore depuis un point de mire, un fragment de regard qui privilégie une sensation du ciel et se transmute en ce que nous pourrions qualifier de perspective d'écoute. Mais du point de

² L'expression *paysage sonore* est la traduction du terme *soundscape*, que le canadien R. Murray Schafer a inventé à la fin des années soixante pour attirer l'attention sur notre environnement sonore. Schafer a créé ce terme à partir du terme anglais *landscape* (paysage).

Paysages sonores

vue de l'écoute et malgré sa forme tripartite A B A qui nous renvoie à une forme classique, les accords parallèles et incomplets que le compositeur avait coutume d'utiliser nous rapprochent d'une construction atmosphérique qui est l'expression d'une image.

Avec ses nuages de sons et les masses qui crépitent, Iannis Xenakis offre quant à lui un bon exemple de ce que Makis Solomos appelle « sculpter le son ». Des œuvres telles que *Herma* (1961) ou *Pithoprakta* (1955-1956) travaillent avec des nuages de sons surgis de l'introduction des probabilités mathématiques dans la musique (Solomos, 1996 : p. 26-37 et Xenakis, 1963). Avec Xenakis, le son est composé et ses nuages s'éloignent de ce qui pourrait être un point de mire. Si avec Debussy nous sommes dans un impressionnisme musical qui cherche à transmettre l'impression du ciel et le passage des nuages, avec Xenakis, les sons se transforment en nuages, en conglomerats sonores qui sont animés d'un mouvement interne et transportent l'auditeur à l'intérieur du son, dans les nuages.

Les nuages de Debussy passent à pas mesuré sur un fond qui se veut immuable : une superficie sonore en mouvement sur une autre superficie sonore que nous devrions considérer statique. Les nuages de Xenakis, en revanche, sont plus proches de l'image d'un ciel qu'un vent intérieur à chaque nuage maintient en ébullition cinétique. Du point de vue de l'écoute, nous pourrions résumer la différence entre ces deux types de nuages à la distance à laquelle l'écoute peut se placer. Le jeu de mouvement et d'immutabilité de Debussy permet une écoute dans laquelle l'auditeur n'est pas entraîné par les nuages. En revanche, les nuages de sons de Xenakis emportent l'auditeur ; leur force est telle qu'il lui est impossible de rester là où il se trouvait avant l'écoute. Il pourrait s'agir là de l'arc sur lequel se meuvent les nuages de sons et leur écoute, même s'il faut nécessairement accepter que cet arc peut comporter une multiplicité d'écoutes et de nuages de sons. Les deux points de tension de cet arc, les nuages de sons de Debussy et de Xenakis, nous permettent également de montrer les points de tension de l'arc qui se dessine à l'écoute des paysages sonores de la ville.

Entre l'époque de Debussy et celle de Xenakis, la couleur de notre ciel et de nos nuages, ainsi que leur composition, ont changé, mais nous savons que dans le domaine du son, les nuages de Xenakis ont été précédés par les avant-gardistes, avec l'introduction du bruit, contemporain des premiers laboratoires de musique. Tout cela revêt de l'importance lorsqu'il s'agit d'envisager la question du paysage sonore.

Les avant-gardes artistiques, menées par le mouvement futuriste, se sont avérées fondamentales pour engendrer ce qui peut être considéré comme une ouverture de l'écoute. À compter de la publication du manifeste de Luigi Russolo *L'arte dei rumori*, écrit en 1913, les futuristes ne cesseront de soutenir un son-bruit qui annonce que la sensibilité se transforme, se multiplie.

Paysages sonores

En 1915, les futuristes Balla et Depero défendent une reconstruction futuriste de l'univers, une récréation qui veut donner corps à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable et à l'imperceptible. Cette reconstruction annonce ce qui constitue déjà depuis un certain temps notre présent. L'extrait ci-dessous n'en est qu'un petit exemple :

« En voyant monter un aéroplane rapidement tandis qu'un orchestre jouait sur la place, nous avons eu l'intuition du *Concert plastique moto-bruiteur dans l'espace* et du *Lancement de concerts aériens* sur la ville (...) [les] nuages passant dans la tempête[,] l'idée de la *Construction d'un édifice transformable de style bruitiste* » (Balla et Depero, 1992 : p. 173-180).

Xenakis lui-même a proposé un concert de sons et de lumières dans le ciel de Paris à l'occasion de l'inauguration du Centre Pompidou (1977), une pluie de sons qui n'a finalement pas eu lieu pour des raisons de budget. Plus tard, Karlheinz Stockhausen nous a fait écouter son *Helikopter-Streichquartett* (1992-1993) et Llorenç Barber nous a invité, à partir de 1988, à ses concerts urbains de clochers.

Entre Debussy et les futuristes, les nuages prennent de la vitesse et laissent pressentir la reconstruction futuriste de l'univers : un univers bruyant transformable, dont l'axe central sera la ville. Russolo prône de dresser l'oreille au bruit des jets d'eau, des moteurs, des soupapes, des pistons, des scies mécaniques, des tramways et des drapeaux, de ne pas s'attacher uniquement aux sons dits « musicaux », mais aussi aux sons de la vie quotidienne.

L'attention portée à la vie quotidienne se multiplie partout. La première visite proposée par les dadaïstes a lieu le 14 avril 1921 à Paris. Elle a pour destination l'église Saint-Julien Le Pauvre. Dans le prospectus qui invite à se joindre à cette visite, les dadaïstes insistent sur le fait que ce qui est considéré pittoresque dans les lieux ne semble pas avoir de raison d'exister, sur les lieux qui passent généralement inaperçus du pont de vue esthétique (Careri, 1995 : p. 49).

L'attention au bruit et l'intérêt pour les lieux anodins, par opposition à ce qui est pittoresque, font de la ville le laboratoire d'une nouvelle sensibilité. Le regard et l'ouïe se centrent sur tout ce qui, auparavant, n'était pas considéré comme un objet de l'art et découvrent les qualités esthétiques de la vie ordinaire. C'est sur cette focalisation, ainsi que sur la multiplication du son dans les villes, que reposera l'avenir de l'attention portée à l'environnement sonore.

La ville devient une machine esthétique, dont les rues peuvent être les nouvelles partitions de l'audible. Mais, du point de vue de l'écoute, qu'implique le fait d'habiter dans une ville ?

Les oreilles, les yeux et les mains sont des organes qu'il est impossible d'isoler du reste de l'organisme, en particulier en termes de sensibilité, mais ils apportent des caractéristiques qui ne

Paysages sonores

sont pas totalement homologables et dont il faut tenir compte. On a tendance à souligner l'orientation de l'ouïe vers la survie et à établir des liens de cause à effet entre l'attention auditive et le danger : le bruit du moteur d'une voiture prévenant de l'imminence d'un danger lorsque l'on traverse la rue, un bruit inattendu de pas alors que la maison devrait être vide, etc. Mais l'ouïe accentue aussi le nomadisme de l'homme dans les villes. Il suffit d'ouvrir une fenêtre pour que les bruits nous placent au milieu de la rue ; même sans ouvrir la fenêtre, on peut être témoin de fragments sonores de la vie des voisins : disputes et fêtes, musiques ou programmes de radio ou de télévision préférés ou encore horaires de préparation des repas.

Le nomadisme de l'ouïe ne nécessite pas de déplacement. Le manque d'urbanité du son, comme dirait Emmanuel Kant, est ce qui nous possède et nous mène dans la rue ou chez nos voisins. Le son fait de nous des nomades, sans que nous ayons à nous déplacer. C'est ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment un nomadisme sur place, qui implique pour eux une ligne de fuite ou de rupture, une rupture des codes, une déterritorialisation. Dans ce sens, on peut considérer que, dans le cas des futuristes, le paysage sonore d'une ville transformait l'écoute en une écoute nomade, car l'attention portée à ce paysage impliquait la rupture des codes antérieurs d'écoute et de la façon dont on considérait le son. Mais près de 100 ans plus tard, alors que le paysage sonore urbain commence à être remis en question, il n'est pas évident que le nomadisme de l'écoute comporte une déterritorialisation, une rupture des codes. En règle générale, nous n'apprécions pas particulièrement le fait d'entendre nos voisins lorsque nous sommes chez nous ou les bruits de la rue lorsque nous voulons écouter de la musique ou tout simplement jouir d'un moment de silence. Viennent s'ajouter ici tous les sons qui s'approprient de nous, parfois sans même que nous nous en rendions compte, ou ceux par lesquels nous nous laissons porter, comme par exemple la *muzak*³ ou les chansons en tête des hit-parades. Deleuze et Guattari signalaient d'ailleurs que le nomadisme peut parfois tomber dans une nouvelle territorialisation, une réaffirmation de certains codes ou l'adoption de nouveaux codes ; et dans le cas du son, cela se produit très souvent⁴.

La ville est une machine esthétique où l'on peut ressentir une multiplicité de paysages sonores, mais tout comme il est nécessaire d'observer les nuages pour dessiner des paysages ou pour les découvrir, la ville et le reste de notre environnement requièrent eux aussi notre attention pour dessiner et révéler leurs paysages sonores. C'était cette même attention que revendiquaient les futuristes et les dadaïstes. Et c'est peut-être cette même attention qui nous empêchera de tomber dans une nouvelle territorialisation, dans un réseau sonore qui nous façonnerait et ferait de l'ouïe

³ Musique aseptisée diffusée par exemple dans les centres commerciaux.

⁴ Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, il y a territoire « dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme ». (Deleuze et Guattari, 1980 : p. 387). À propos du paysage sonore, nous dirions qu'il existe lorsque l'on passe de quelque chose de fonctionnel à quelque chose d'expressif, lorsque nous laissons de côté les finalités et nous centrons sur les sons eux-mêmes. Cela ne signifie cependant pas que le paysage sonore n'est pas toujours présent. De fait, nos villes sont composées d'une multitude de lignes qui forment une diversité de paysages sonores. Et c'est parce que la ville est vécue comme un paysage sonore qu'il faut passer de l'écoute pour ainsi dire inaperçue à une écoute qui met en relief les qualités des sons.

Paysages sonores

un simple conteneur. Tout en nous demandant ce qu'implique, du point de vue de l'écoute, le fait d'habiter dans une ville, nous devrions donc réfléchir s'il est véritablement possible de l'habiter en permanence de ce même point de vue. Le cas échéant, il nous faudrait définir les lignes de fuite signalées par Deleuze. Notre première tâche consisterait alors à rompre avec des habitudes qui font bien souvent de l'écoute une prison et de la personne un centre de résonance de sons qui viennent l'habiter ou la traverser à différents moments du jour et de la nuit.

On a coutume de dire que le son, et plus précisément la musique, exercent une grande influence dans la formation de l'identité. Les exemples de la façon dont on utilise la musique comme une image sonore fédératrice d'une identité parmi les jeunes, ou mieux encore, parmi les différents types de jeunes ne manquent pas ; les hymnes patriotiques, sportifs et ceux qui accompagnent des manifestations ou les chansons qui marquent une époque fonctionnent de la même façon. Il existe aujourd'hui des entreprises spécialisées dans la création d'identités musicales, d'images sonores, de logos et de signatures sonores pour identifier des produits sur le marché. Certaines d'entre elles proposent même aux entreprises de leur créer un territoire sonore spécifique : un paysage sonore design qui vient s'adjoindre à la logique du capital⁵ ?

Dans une ligne similaire, bien qu'avec un autre objectif, on discute de la façon dont le paysage sonore d'un quartier ou d'une ville l'identifie. Il est certain que les paysages sonores des quartiers de Barcelone et de Gérone donnent des indications sur les conditions et les modes de vie dans chacun d'entre eux. Les paysages sonores pourraient donc être indicatifs des divergences sociales et/ou culturelles, de ce que l'on appelle le degré de développement et en conséquence de la qualité de l'air. Dans tous ces cas, nous faisons du paysage sonore un outil et ne tenons pas compte du son en soi ; nous continuons à nous placer dans une logique causale qui s'ajoute à ce que nous savons déjà, bien qu'elle apporte aujourd'hui plus de documentation, dans ce cas, sonore.

Nous pouvons également nous interroger sur la tâche qui consiste à réaliser des cartes sonores d'une ville, d'une région ou d'une communauté autonome. C'est Murray Schafer qui fut à l'origine de cette initiative avec le World Soundscape Project, lancé en 1972 à l'Université Simon Fraser de Vancouver. Son objectif était d'attirer l'attention sur l'environnement sonore, en se penchant tout particulièrement sur la pollution sonore et les changements rapides qu'une ville comme Vancouver subissait du point de vue de l'écoute. Cette étude, menée en équipe, a notamment donné lieu à la publication de deux CD, *The Vancouver Soundscape* (1973) et *Soundscape Vancouver* (1996), qui exposent les changements intervenus dans le paysage sonore entre les deux enregistrements,

⁵ <http://www.territoiresonore.com>. Dans la rubrique *IDENTITÉ MUSICALE* de ce site, on peut lire : « Notre équipe se met à votre service pour composer le territoire sonore de votre entreprise, lisible et identifiable, en adéquation avec les sensibilités de votre cible ».

Paysages sonores

ainsi qu'à un programme de radio de deux heures sur les sons au Canada, *Soundscapes of Canada* (1974).

D'une certaine façon, et bien que ces deux approches partagent une même exigence, à savoir prêter attention aux sons de l'environnement, cette proposition occupe le versant opposé de ce que défendaient les futuristes. L'approche positive des sons des moteurs ou des canons par les futuristes s'oppose à la pollution sonore qu'impliquent ces mêmes sons pour Murray Schafer. Seules une cinquantaine d'années séparent les futuristes de Murray Schafer, mais le développement industriel et la concentration des sons ont évolué de façon vertigineuse pendant cette période et continuent à le faire aujourd'hui.

Bien qu'elles aient mené à une cartographie, les cartes sonores comme celles réalisées par le World Soundscape Project, se situent encore du côté du nomadisme de l'écoute. Du point de vue de l'attention renouvelée portée aux sons de la ville, considérés aujourd'hui comme un paysage sonore, le nomadisme de l'écoute possède une fonction de rupture des codes, de passage à un autre type d'écoute. Il faut néanmoins agir avec précaution, car toute carte jugée sonore ne peut assurer cette fonction. Il ne suffit pas d'établir une carte sonore avec, comme durant les anciennes campagnes militaires, des couleurs et des signes indiquant les sons enregistrés, les sons conquis, sauvés ou tout simplement découverts. La confection d'une carte doit aller au moins de pair avec une prise de conscience de l'environnement sonore et un renouvellement de l'écoute.

Au-delà du plaisir, du dégoût ou de l'indifférence que l'on peut ressentir à l'écoute du paysage sonore d'une ville, cette écoute possède également un versant éthique et politique. Le paysage sonore d'une ville est directement lié au système économique et au degré de développement de la ville par rapport à ce système. Dans leur multiplicité et leurs mouvements, les nuages sonores des villes combinent des systèmes de réglementation et des espaces de protestation. L'observation de ces nuages pourrait permettre de déchiffrer un petit traité de biopolitique sonore⁶.

Un regard en arrière sur cette biopolitique nous mène aux textes de Platon (V^e-IV^e s. av. J.-C.). Nous trouvons dans les écrits du philosophe grec la convergence entre une technologie du pouvoir individualisant et une biopolitique. Convaincu que musique et âme ont en commun le fait d'être mouvement, et qu'en conséquence, l'éducation musicale peut permettre de modeler l'âme, le philosophe conclut que le son et l'écoute en tant que mouvements peuvent remédier à la laideur de l'âme. Il peut ainsi mener à terme la description d'un État idéal tout en tenant compte des liens entre le son, l'âme et la constitution de l'État.

⁶ Michel Foucault (1994 : vol. IV, p. 192-193) expose qu'à la fin du XVIII^e siècle, la découverte que le pouvoir s'exerce sur les individus en tant qu'ils constituent une « espèce d'entité biologique », dont on peut tirer parti pour produire, vient se joindre à la technologie individualisante, où le pouvoir s'exerce par l'individualisation. Cette technologie, Foucault la nomme « biopolitique ». La biopolitique agit au travers des problèmes suscités par l'hygiène, l'habitat ou les conditions de vie dans les villes.

Paysages sonores

Platon fait la distinction entre l'État malade, guidé par le luxe et le désir d'expansion, et l'État sain, dans lequel chacun demeure dans sa propre musique. Cette musique est formée par un rythme et une mélodie que le citoyen a appris dès l'enfance. Pour montrer la nécessité, pour le bien de l'État, d'inscrire chacun dans sa propre musique, le philosophe prend l'exemple de trois types de villes : Magnésie, l'Atlantide et l'Athènes archaïque. La disposition de chacune de ces villes dans l'espace repose sur un modèle mathématique et musical. À Magnésie, c'est l'accord d'Archytas qui règne ; en Atlantide, l'accord juste, considéré comme le pire. Dans ce modèle, les bâtiments se répartissent sans considération préalable, ce qui produit des attroupements, engendre des vices et beaucoup de bruit. Le modèle parfait est réservé à Athènes. La bonne mesure d'Athènes dote l'État d'une voix unique. On passe du rythme et de la mélodie individuelle, qui chez Platon s'adaptent au groupe social dans lequel se trouve l'individu, le gouvernant, le guerrier ou le producteur, à une concordance avec la voix de l'État, ce qui forme le rythme et la mélodie du corps social que représente l'État (Platon, 1988a, 1988b, 1998, 2009a et 2009b).

Si nous avons fait appel à Platon, et cela malgré la distance qui nous sépare du philosophe grec, c'est parce que nous pouvons y trouver au moins deux éléments qui nous incitent à la réflexion à propos de l'environnement sonore. En premier lieu, la distinction entre État malade et État sain, qui fait de celui-ci un organisme qui avec le temps se transformera en ce que l'on appelle le corps social. Le vocabulaire médical est à l'ordre du jour, ce qui constitue ce que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de nouvel hygiénisme. En ce qui concerne la question qui nous occupe, ce n'est pas un hasard si Robert Koch, qui affirmait en 1880 « Un jour, l'homme devra combattre le bruit comme il a combattu la peste et le choléra » (Bello Morale-Merino, 1990), était médecin. Et les analyses concernant la pollution sonore concordent sans aucun doute avec la vision médicale des individus et de la société.

En second lieu, Platon nous contraint à nous interroger à propos de la mélodie et du rythme qui caractérisent l'individu par rapport à la voix de l'État, et de l'exigence de parvenir à l'unisson. L'approfondissement de ces questions irait au-delà de la portée de ce texte ; il s'agit sans doute de problématiques qui affectent la constitution et l'analyse de l'environnement sonore.

La voix unique que Platon soutenait pour son État idéal est devenue une multiplicité de voix qui, de l'économie à la politique, ne cessent de se faire entendre et composent la nouvelle voix que l'on connaît sous le nom d'opinion publique. Il suffit de rappeler, dans notre paysage sonore, les consignes diffusées par haut-parleur comme « il est interdit de fumer dans le métro et sur les quais » ou l'omniprésente « pour votre sécurité ». On pourrait y ajouter aussi les unissons qui rythment différents événements : les chants de Noël obsessionnels diffusés dans les rues pour créer une ambiance de fête et de désinhibition, c'est-à-dire pour favoriser la consommation.

Paysages sonores

En conséquence, nous devrions peut-être nous demander, du point de vue de l'architecture et de l'urbanisme, quelle échelle a été utilisée et quelle relation elle prétend établir avec le paysage sonore présent et avec celui qu'elle façonne. Nous trouverions sans doute différentes échelles selon les quartiers de la ville dans lesquels nous nous promènerions. Une même ville nous semblerait être une accumulation de partitions datées de différentes époques et d'intérêts divers. Ces partitions sont toujours traversées par des unissons qui adoptent souvent des formes diverses, où l'intériorisation de la norme entonnée cohabite avec la répétition de l'intonation.

De la même façon, en ce qui concerne le paysage sonore de la ville et surtout ce que l'on veut y faire, la question de la propre mélodie et du propre rythme acquis dès l'enfance est fondamentale. Inutile de rappeler que le contenu des chansons transmises en âge préscolaire fait souvent l'objet de polémiques.

Le son est ainsi devenu, dans l'environnement individuel et social, un outil de la biopolitique. Il suffit de prendre pour exemple les feux de signalisation, dont le son a une incidence sur la vitesse du corps, ou les signaux acoustique qui annoncent la fermeture des portes du métro. Et lorsque le paysage sonore et/ou visuel d'une zone est affecté par l'arrivée de ceux qui sont considérés antisociaux, le son est là aussi utile pour imposer l'ordre, le comportement social. C'est dans ce but et du fait de sa force ultrasonique que le produit Mosquito est devenu un outil préférentiel. Dans la rubrique de présentation du site de l'entreprise Compound Security Systems, on lisait encore il y a peu :

« Mosquito, la force de dissuasion ultrasonique pour adolescents, est la solution à l'éternel problème des réunions intempestives de jeunes et d'adolescents dans les centres commerciaux, autour des boutiques et dans n'importe quel lieu où ils posent des problèmes. La présence de ces adolescents dissuade les acheteurs et les clients d'entrer dans les magasins, ce qui affecte leurs bénéfices. Le comportement antisocial est devenu la plus grande menace à laquelle la propriété privée se trouve confrontée ces dix dernières années et aucune force de dissuasion n'a été jusqu'ici efficace. » [notre traduction]

« Loué par les forces de police du Royaume-Uni, Mosquito a été décrit comme "l'appareil le plus efficace dans notre lutte contre le comportement antisocial. Des commerçants du monde entier ont acheté cet outil pour déplacer les groupes d'adolescents et de jeunes antisociaux. Les compagnies ferroviaires ont installé ces appareils pour dissuader les jeunes d'apposer des graffitis sur les trains et les murs des gares⁷. » [notre traduction]

⁷ <http://www.compoundsecurity.co.uk/>

Paysages sonores

Les réunions de jeunes font partie du paysage sonore de la ville, mais dans la mesure où elles sont jugées indésirables car accompagnées d'un comportement qualifié d'antisocial (qu'ils fassent simplement trop de bruit, boivent de l'alcool ou manquent de respect aux passants), elles sont dispersées par la force ultrasonique. Cet exemple montre que le paysage sonore d'une ville est solidaire d'une notion d'ordre qui répond aujourd'hui à une logique d'effectivité. Les bénéfiques, la propriété privée et les transports publics font partie de ce réseau. Face à ce problème, les points de vue divergent : de ceux qui jugent que les commerçants et le mobilier public ou privé ne doivent pas faire l'objet d'agressions à ceux qui pensent que la ville appartient à tous et que les jeunes ont le droit de se réunir et de s'amuser sur les lieux publics car ils ne disposent pas d'espaces privés. Mais il reste à traiter la question de l'utilisation de la force ultrasonique.

À propos de ce problème, il convient de souligner que l'exposition des personnes au bruit a commencé à être réglementée dans les années 90. En 1996, le livre vert de la Commission européenne sur la future politique contre le bruit (Commission européenne, 1996), soulignait que près de 20 % de la population de l'UE (près de 80 millions de personnes) étaient exposées à des niveaux sonores jugés inacceptables par les scientifiques et les experts de la santé. Près de 170 millions de personnes vivent dans ce que l'on appelle des *zones grises*, c'est-à-dire des zones dans lesquelles le niveau de bruit est élevé pendant la journée. Le sixième programme communautaire d'action pour l'environnement (2002-2012) a notamment pour objectif de diminuer le nombre de personnes exposées de façon continue à des niveaux élevés de bruit pour pallier les risques que cela implique en matière de santé. Pour mener ce programme à terme, l'une des lignes d'action consiste à élaborer des cartes de bruit stratégiques pour les principales artères et lignes de transport ferroviaire, les aéroports et les agglomérations.

Si le problème sanitaire préoccupe la Commission européenne, pourquoi permet-on de commercialiser le Mosquito, qui provoque une sensation de malaise et peut causer des lésions de l'ouïe chez les enfants ? Comment peut-on lutter contre le bruit et en même temps permettre des actions soniques synonymes d'agressions sur les personnes ?

La Commission européenne ne s'est pas prononcée à ce sujet, mais la réponse sera sans aucun doute conforme aux contradictions inhérentes au système politique, économique et social. Dans la communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen sur la Stratégie thématique pour l'environnement urbain, nous trouvons en introduction, les affirmations suivantes :

« Les zones urbaines jouent un rôle important dans la réalisation des objectifs de la stratégie de l'UE en faveur du développement durable [COM(2001)264]. C'est en milieu urbain que les aspects environnementaux, économique et sociaux s'interpénètrent le plus [c'est ce qui ressort de « l'accord de Bristol »]. Les villes concentrent de nombreux problèmes d'environnement, mais elles sont également les moteurs de l'économie : c'est en ville que se font le commerce et les

Paysages sonores

investissements. Quatre Européens sur cinq vivent en agglomération, et leur qualité de vie est directement influencée par l'état de l'environnement urbain. Une qualité élevée de cet environnement s'inscrit également dans la priorité accordée, dans la nouvelle stratégie de Lisbonne, à l'objectif consistant à « faire de l'Europe un lieu plus attrayant pour investir et travailler ». Rendues plus attrayantes, les agglomérations d'Europe verront leur potentiel de croissance et de création d'emploi renforcé : elles sont donc cruciales pour la mise en œuvre de l'agenda de Lisbonne [COM(2005)330].

L'état de l'environnement urbain fait cependant l'objet d'une inquiétude croissante. Les défis environnementaux auxquels sont confrontées les villes ont d'importantes répercussions, non seulement sur la santé et la qualité de vie de leurs habitants, mais aussi sur le rendement économique des villes elles-mêmes. Le sixième programme communautaire d'action pour l'environnement conseille instamment d'élaborer une stratégie thématique pour l'environnement urbain en vue de « contribuer à une meilleure qualité de la vie par une approche intégrée axée sur les zones urbaines [et à] atteindre un niveau élevé de qualité de la vie et de bien-être social pour les citoyens en leur procurant un environnement dans lequel la pollution n'a pas d'effets nuisibles sur la santé humaine et l'environnement ainsi qu'en encourageant un développement urbain durable. »

Cette longue citation offre une réponse contendante : tout se réduit à ce que l'on entend par développement durable. D'une part, les villes comme moteurs économiques, et d'autre part, les effets que ces moteurs ont sur la qualité de la vie des personnes et, il convient de le souligner, les dépenses que cela peut impliquer en matière de santé. Ce document est clair quant aux liens entre l'impact de l'environnement urbain sur la santé des habitants et sur le rendement économique. Les cartes stratégiques de bruit ont donc une double finalité : améliorer la qualité de la vie des citoyens et maintenir le rendement économique des villes.

S'il s'agissait pour Platon d'établir une organisation territoriale en accord avec la mélodie et le rythme de l'individu et la voix de l'État tout en se basant sur un modèle mathématique et musical approprié, il s'agit aujourd'hui de concilier santé et développement économique. Tout comme pour le philosophe grec, pour qui la mélodie et le rythme devaient être en accord avec la voix de l'État pour créer un État sain, la conciliation de la santé avec l'économie a pour objectif de faire du territoire européen un lieu « attrayant pour investir et travailler ».

L'attention accordée au paysage sonore de la ville passe donc par de multiples cartographies issues non seulement de la simultanéité de nuages de sons que l'on y trouve, mais aussi des motivations politiques et économiques qui font du paysage de la ville ce qu'il est.

Étant donné ces circonstances et le manque d'urbanité du son, nous devons revenir sur une problématique antérieure : qu'implique le fait que l'oreille soit un organe nomade ? Si l'on n'envisage

Paysages sonores

cette question que du point de vue médical et économique, le citoyen sera contraint de prendre soin de sa santé pour contribuer au progrès économique général. Au-delà des considérations éthiques de rigueur, cela implique la réaffirmation de codes qui ne permettent pas de grands changements dans la relation entre le paysage sonore et les habitants de la ville.

Pour que le nomadisme de l'écoute ne renforce pas ces codes, il faudrait écouter les paysages sonores de la ville comme un enfant observe le passage des nuages. En faisant de la ville sonore un océan de nuages dans lesquels nous découvririons des dessins inattendus et en mouvement, nous adopterions une attitude qui permettrait encore le nomadisme que comporte une déterritorialisation. En premier lieu, car considérer la ville comme un océan de nuages nous soustrait au monopole d'un discours qui voudrait faire du paysage un nouveau lieu de réglementation. En second lieu, car ce n'est qu'à partir de la conviction que nous pouvons repartir à zéro, qu'un changement est possible et souhaitable, qu'il est possible d'envisager des questions allant dans le sens de la création du paysage sonore que nous souhaitons pour nos conditions de vie.

Le moment est venu de retendre l'arc pour nous apercevoir qu'il ne s'agit pas de conserver un fond stable, un ciel économique sur lequel se dessineraient les conditions sonores de notre vie, mais plutôt de réfléchir à la manière dont nous pouvons créer ces conditions, dont nous pouvons construire nos nuages de sons.

Dessiner des paysages dans les nuages, rêver à des liens inédits entre nos nuages de sons et avoir la possibilité d'en créer d'autres, c'est entrouvrir la porte par laquelle sortira peut-être un jour la force nécessaire pour faire face au paysage sonore des villes d'une manière intégrale : éthique, politique et esthétique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALLA, Giacomo; DEPERO, Fortunato (1992). « Direzione del Movimento Futurista ». In : Giovanni Lista, (1973). *Futuristie, Manifestes – Documents – Proclamations*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme
- BELLO-MORALES MERINO, Antonio (1990). « Las pantallas antirruído en las vías de transporte », *El País*, 25 janvier 1990.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética = Walkscapes: walking as an aesthetics practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COMMISSION EUROPÉENNE (1996). *Politique future de lutte contre le bruit : livre vert de la Commission européenne*. [en ligne] [page consultée le 06/06/2010]
<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1996:0540:FIN:FR:PDF>
Communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen sur une stratégie thématique pour l'environnement urbain (2006) [en ligne] [page consultée le 06/06/2010]
http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/com_2005_0718_fr.pdf
- DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (1992). Madrid : Real Academia de la Lengua Española.
- FOUCAULT M. (1994). « Les mailles du pouvoir ». In : Michel Foucault. *Dits et écrits*. Paris : Gallimard.
- PLATO (1988a). « De les lleis ». In : *Paideia: Protàgoras, De la república, De les lleis*. Vic : Eumo, L. IV, 432a, 435b.
- (1988b). « De la república ». In : *Paideia: Protàgoras, De la república, De les lleis*. Vic : Eumo. L. VII, 790 e-791a.
- (1998). « Fedre ». In : *El Banquet; Fedre*. Barcelona : Edicions 62, 245b.
- (2009a). « Críties ». In : *Diàlegs*. Barcelona : Edicions 62, 113d.
- (2009b). « Timeu ». In : *Diàlegs*. Barcelona : Edicions 62, 34a.
- RUSSOLO, Luigi (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca : Centro de Creación Experimental de la Universidad Castilla-La Mancha.
- The Sixth Environment Action Programme of the European Community 2002-2012* [en ligne] [page consultée le 06/06/2010].
<http://ec.europa.eu/environment/newprg/index.htm>
- SOLOMOS, Makis (1996). *Iannis Xenakis*. Mercuès : P. O. Editions.
- XENAKIS, Iannis (1963). « Musiques formelles », *Revue Musicale*, numéro double. 253-254.