



HAL
open science

Paris à l'oreille

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Paris à l'oreille. Critique : revue générale des publications françaises et étrangères, 2010, 757-758, pp.593-607. <halshs-00715895>

HAL Id: halshs-00715895

<https://shs.hal.science/halshs-00715895v1>

Submitted on 9 Jul 2012

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

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



HAL Authorization

Paris à l'oreille

Michael Bull

Sound Moves

iPod Culture and Urban Experience

Londres, Routledge, 2007, 180 p.

Don Ihde

Listening and Voice

Phenomenologies of Sounds

New York, SUNY Press, 2007 [1976], 276 p.

Les casques diffusant de la musique dans les oreilles sont présents dans le paysage urbain depuis la fin des années 1970 et l'invention du Walkman par Sony, mais il a fallu attendre que viennent s'implanter de plus discrètes oreillettes, attendre surtout le passage progressif à un format numérique idéal pour la portabilité de la musique (des cassettes au mp3 en passant par les CD) pour voir les pratiques d'écoute musicale mobile se généraliser. En même temps apparaissent de nouvelles possibilités d'écoute : le partage des oreillettes et la potentielle publicisation de l'écoute par les haut-parleurs intégrés aux téléphones portables. C'est au moins par ces deux versants de l'écoute musicale mobile que les paysages sonores parisiens sont désormais affectés.

Pour mieux saisir ces pratiques musicales et leurs effets sur l'espace parisien, faisons pour commencer un double pas de côté, en direction d'études sur d'autres espaces urbains (par le biais des *Cultural Studies* anglo-américaines) et en direction d'études sur la perception auditive en situation. Deux livres récents nous y invitent : celui de Michael Bull sur la «culture de l'iPod» dans sa dimension d'expérience urbaine ; et la réédition actualisée de l'approche pionnière de Don Ihde en matière de phénoménologie de la perception auditive. Leur lecture croisée, associée à des exemples issus d'une enquête ethnographique récente sur les pratiques musicales parisiennes, permet de comprendre comment celles-ci modifient le paysage parisien, mais aussi d'esquisser un début de cartographie des ambiances sonores parisiennes.

Des villes indifférentes ?

Dans *Sound Moves*, Michael Bull généralise et amplifie certains des arguments qu'il avançait déjà en 2000 —à partir d'une enquête sur les utilisateurs de walkman¹— en les appliquant à d'autres artefacts : principalement le iPod, le téléphone portable et l'autoradio. Sa thèse majeure, largement documentée par des entretiens (souvent passionnants) avec des usagers est que l'utilisation de ces artefacts sert, pour chacun, à se construire sa propre «bulle privative». En conséquence, l'espace public urbain devient une juxtaposition de bulles séparées et hermétiques les unes aux autres. Michael Bull, praticien décomplexé des *Cultural Studies* à l'université du Sussex, contribue par ses travaux à ce joyeux mouvement qui offre une dignité académique à des objets de peu : populaires, banals, quotidiens. Il s'inscrit dans une certaine tradition des travaux sur la ville qui a son panthéon, déconcertant peut-être pour le lecteur peu familier de ce type d'études : Richard Sennett y occupe une place de choix, aux côtés de Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Walter Benjamin et Theodor Adorno. La modernité urbaine y est comprise comme une dynamique de privatisation de l'espace public : les villes contemporaines sont de plus en plus « froides » ; les sociabilités et toutes choses publiques y perdent du terrain au profit de l'avènement de l'individu ; et ce sont le plus souvent des pratiques individuelles, plus ou moins bien socialement intégrées, qui les « réchauffent » ponctuellement.

Les différents artefacts regroupés sous la catégorie « culture de l'iPod » et auxquels l'auteur accorde une attention inégale (ses analyses privilégiant les appareils d'écoute musicale mobile), apparaissent comme les outils de ces pratiques individuelles. La culture de l'iPod est ainsi présentée comme une « culture qui universalise la privatisation de l'espace public, et c'est pour une large part une privatisation auditive », à partir de laquelle la seule « communion » possible a lieu avec les chansons écoutées, ces « produits des industries culturelles » (p. 8). Ce que Michael Bull appelle, dans le vocabulaire tout à la fois audacieux et platement postmoderne caractéristique des *Cultural Studies*, « les épistémologies du son », est en fait le « récit de la jonction entre la rue urbaine “froide” et les sons “chauds” des technologies médiatiques de la privatisation » (p. 12)².

¹ M. Bull, *Sounding out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Oxford / New York, Berg, 2000.

² Ajoutons que les pages sur ces « épistémologies du son » se concluent sur d'importants, mais trop courts développements sur la façon dont le « filtrage sensoriel » s'impose comme une composante essentielle des cultures urbaines contemporaines.

L'image de bulles auditives hermétiques, juxtaposées et indifférentes les unes aux autres, peut laisser dubitatif l'observateur qui aura noté que les auditeurs-baladeurs sont souvent prompts à retirer une oreillette face à certains événements dans leur environnement : dans le métro, par exemple, quand une annonce collective retentit — comme si, pour le moins, il leur restait quelque chose à entendre dans l'environnement urbain. Mais attachons-nous pour le moment à mieux cerner la thèse de Michael Bull et à dégager ses conséquences urbaines. Car elle n'aboutit pas seulement à l'idée d'une socialité atomisée, en faisant émerger un « monde urbain dans lequel l'«autre» est ignoré, nié, refusé » (p. 36). C'est l'espace urbain lui-même qui se retrouve également nié. Cet effet sur la ville de la «bulle privative» était déjà décrit, en 2000, à propos du baladeur dont l'usage, selon Bull, « rend les utilisateurs capables d'ignorer avec succès l'environnement traversé³ ». Analyse reprise dans son livre récent : « Dans la culture de l'iPod, beaucoup ne remarquent pas la nature de l'espace traversé, puisqu'ils sont isolés de façon hermétique dans leur monde sonore » (p. 15). Mais l'attitude de ces «usagers» serait en fait double, selon Bull : soit l'environnement urbain, défini essentiellement comme source de stress ou de désagréments, est ignoré grâce au cocon musical ; soit il est rendu « meilleur », moins « froid », par un nouveau regard porté sur lui, un regard en musique, qui conduit à une « colonisation esthétique de l'espace urbain » (p. 38).

Avec cette ville tantôt niée et tantôt «réchauffée», le doute évoqué plus haut quant à la pertinence heuristique de l'image de la bulle se fait pressant, s'agissant de la négation de l'espace urbain. *Quid*, en effet, de tous ces auditeurs-baladeurs qui disent retirer une oreillette, voire les deux, lors de la traversée de certains espaces qu'ils jugent problématiques, principalement du fait de la densité de leur occupation, comme les gares et les grandes stations de métro ? Par exemple, pour Blaise (informaticien de 38 ans se rendant de son domicile situé à Conflans-Sainte-Honorine à son travail à la BnF en RER, puis en métro, par la ligne 14), une action *a priori* aussi simple que se servir dans une pile de journaux gratuits, dans les couloirs de Saint-Lazare entre la gare ferroviaire et la station de métro, un peu avant huit heures du matin, nécessite une rupture dans l'écoute musicale, qui est pourtant une composante essentielle de ses trajets : « Quand je descends du train [...] à l'heure à laquelle je vais chercher les journaux y a énormément de monde [...] et les gens sont pressés [...] donc je vais carrément éteindre parce que je peux pas avoir la musique ». L'environnement urbain est ici clairement *subi* (et il n'est donc pas question de répondre à Michael Bull par un contre-

³ M. Bull, *Sounding out the City*, p. 25.

argument angélique), mais c'est précisément pourquoi les auditeurs-baladeurs ne sauraient totalement l'oublier : il se rappelle à eux, d'une manière ou d'une autre.

À suivre son argument, on comprend mieux en tous cas pourquoi Michael Bull peut revendiquer à plusieurs reprises la validité quasi universelle de son analyse, qui serait applicable à New York et à Londres comme à Paris, Rome ou Sidney. Le plus souvent décrites comme « niées », ces villes sont ainsi désincarnées : les « espaces urbains [...] dev[iennent] des espaces de l'insignifiance et de l'indifférence dans lesquels le sujet est forcé de se rabattre sur ses propres ressources médiatisées⁴ ». On comprend mieux également pourquoi ses deux livres sur les pratiques musicales, où le contexte urbain est sans cesse rappelé, ne donnent pas à voir la ville, ne fournissent aucune description des espaces parcourus par les auditeurs-baladeurs.

Conception somme toute étonnante que celle d'une ville « froide » à laquelle les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication permettraient de redonner un peu de « chaleur » — mais une chaleur purement privée, enfermée dans une bulle hermétique. Les NTIC renforceraient ainsi la « froideur » collective. *In fine*, le seul social présent est un social à distance, celui qui émane de l'usage du téléphone portable. La ville de Michael Bull est caractérisée par « la fin de l'espace urbain social partagé ». Plus étonnant peut-être encore, c'est une ville infaillible, où tout fonctionne toujours sans anicroche : les artefacts n'ont pas de défaut de conception, leurs batteries semblent illimitées ; la ville ne réserve pas de surprises, d'imprévus (les itinéraires ne doivent jamais être modifiés, les trains sont toujours à l'heure, personne ne demande son chemin, ni une cigarette, etc.) ; et la musique est toujours en adéquation avec les situations... Mais la perplexité que suscite la ville chez Bull – ou pour mieux dire, son absence – pose également une question de méthode : la ville s'observe sans doute mieux par l'enquête *in situ* qu'elle n'est susceptible d'apparaître dans des entretiens sur les usages d'artefacts.

La perception du son et les significations spatio-temporelles

Pour une pleine compréhension des pratiques d'écoute musicale en ville, il paraît donc difficile de faire l'économie d'une réflexion préalable sur le son et son écoute. C'est ce type de réflexion qu'a entrepris dès 1976 Don Ihde, important philosophe américain aujourd'hui professeur émérite à S.U.N.Y. (Stony Brook), non encore traduit en France. Sa conception des

⁴ *Ibid.*, p. 52.

transformations technologiques de l'expérience en termes de « structure amplification / réduction » doit autant à la théorie phénoménologique de la perception auditive qu'il déploie dans ce livre, qu'à ses nombreux travaux sur les techniques. Don Ihde est d'ailleurs surtout connu pour sa « post-phénoménologie » : une phénoménologie qui intègre les techniques, notre rapport à l'instrumentalité et qui en fait un élément déterminant du système contemporain « moi – autrui – le monde ».

La phénoménologie du son de Don Ihde n'est pas centrée uniquement sur la question de l'espace, encore moins sur celle de la ville, qui n'est présente qu'incidemment, à titre d'exemple d'une situation concrète de perception auditive. Mais le cadre théorique qu'il propose nous intéresse en ce qu'il ne se limite pas à une analyse temporelle du son, mais souligne également la dimension spatiale de la perception auditive. Les significations qui émergent de celle-ci sont donc spatio-temporelles. Une brève évocation de la deuxième partie du livre, intitulée « Description » (en fait, la plus théorique, dans un contexte qui est celui de la phénoménologie) est ici nécessaire. De manière sans doute un peu provocatrice, Don Ihde commence par s'intéresser aux significations spatiales issues de la perception sonore. Il reprend la figure paradigmatique de l'aveugle. Mais il évoque aussi les jeux auditifs enfantins, comme celui qui consiste à placer un objet dans une boîte opaque et à faire rouler la boîte afin que l'enfant découvre de quel objet il s'agit. Nous pouvons donc « entendre » des significations « spatiales » : c'est le cas principalement pour des informations concernant les formes des objets entendus, mais aussi leurs surfaces, voire leurs configurations internes (à partir de l'audition d'échos). Si ces informations spatiales tirées de la seule audition demeurent le plus souvent vagues, elles n'en sont pas moins réelles et doivent donc être prises en compte pour la compréhension de la perception auditive dans des situations plus ordinaires, qui impliquent simultanément les différentes facultés sensorielles. Don Ihde remarque encore que l'espace peut être parfois « rempli » de sons, comme l'est une salle de concert (p. 71) : c'est en ce sens qu'il comprend la remarque baudelairienne selon laquelle « La musique donne l'idée de l'espace⁵ ».

À partir de ces premières analyses, le philosophe se lance dans une description du champ auditif. Il s'intéresse à l'acte par lequel nous pouvons intentionnellement choisir de nous focaliser sur un son et remiser les autres à l'arrière-plan ; ou pour le dire de manière moins positive, au fait que nous ne pouvons nous focaliser sur tous les sons qui forment notre environnement et devons en choisir (ou subir) certains qui feront le centre de notre attention.

⁵ C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, dans *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, éd. par A. Guyaux, Paris, Folio-Gallimard, 1986, p. 116.

C'est le « rapport centre périphérie [*focus fringe ratio*] » (p. 74) qui change selon les situations, mais aussi selon les techniques d'enregistrement du son : l'intentionnalité du dictaphone n'est pas la même que la nôtre, les ethnographes cherchant à retranscrire des entretiens réalisés dans des cafés ou dans la rue le savent parfaitement. Cette variabilité, bien connue pour le champ visuel, diffère cependant pour la perception auditive : tourner les yeux change le champ visuel, « tourner les oreilles » laisse généralement le champ auditif inchangé. Il en résulte une des deux propriétés déterminantes de ce champ : à savoir qu'il est « omnidirectionnel » : « Le son m'entoure dans mon positionnement corporel. » (p. 75) Mais cette présence constante et enveloppante des sons dans le champ perceptif ne saurait se concevoir seule ; la seconde propriété déterminante du son est sa «directionnalité» : il indique la localisation de sa source ; du moins en est-il ainsi pour les sons saillants : « J'entends la voiture venir de derrière moi, et je saute pour l'éviter » (p. 76)⁶.

Reprenons l'exemple du retrait d'oreillette(s) en raison d'une annonce publique dans les transports en commun ou d'une densité sociale rendant les déplacements problématiques. L'analyse des sons comme à la fois enveloppants et directionnels permet d'expliquer que les auditeurs-baladeurs puissent, tout à la fois, avoir une attitude auditive directionnelle pour les sons urbains et se laisser envelopper par la musique qu'ils écoutent, surtout s'ils portent des oreillettes intra-auriculaires, plus isolantes. Attitude que modifient les circonstances et les situations : il est très rare que l'auditeur-baladeur qui s'apprête à traverser une rue, quelle que soit l'intensité de son isolation, s'il entend un coup de klaxon, ne cherche pas à identifier au moins visuellement la source et la destination exactes de l'avertissement sonore. Même chose quand une annonce est faite dans un train : les auditeurs-baladeurs ont tendance à focaliser leur attention auditive sur l'annonce au détriment de la musique ; idem en cas de forte densité sociale : l'attention perceptive générale se porte sur les autres « unités véhiculaires », pour reprendre le terme d'Erving Goffman, afin de les éviter.

Car – et c'est bien là l'intérêt de son modèle –, quand Ihde distingue une « expérience musicale » (sons enveloppants) et une « expérience des sons en tant qu'ils sont avant tout des sons de choses situées dans l'espace » (p. 78, sons directionnels), il faut comprendre que ces expériences auditives ne diffèrent pas quant à l'objet de l'écoute (musique / choses), mais quant à l'attitude perceptive : l'attention focale peut bien concerner l'un ou l'autre objet, ce

⁶ Les analyses qui suivent sont tout aussi passionnantes, notamment quand Don Ihde lie les informations spatiales (formes, surfaces, intérieurs) et temporelles (répétition, durée, réverbération) fournies par les sons pour faire émerger les significations spatio-temporelles de la perception auditive ; ou lorsqu'il écrit : « Les sons "sont donnés", leur présence advient de manière non commandée [...]. Dans le fait d'écouter, l'humanité appartient à l'événement » (p. 109), formulant ainsi à sa manière ce que Roberto Casati et Jérôme Dokic nomment pour leur part « la théorie événementielle du son » (*La Philosophie du son*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1994).

sont les situations (entre autres) qui concourent à faire le partage. Dit autrement : ne garder qu'une oreillette lors d'un déplacement urbain musical revient à faire une expérience directionnelle de la musique (comme venant d'une direction précise : oreillette droite ou gauche), et à se laisser envelopper ou pénétrer par les sons de la ville.

En somme, ce que la perception auditive fait à la phénoménologie, à savoir, selon Ihde, que le son oblige à réconcilier les phénoménologies husserlienne et heideggérienne (une phénoménologie centrée sur l'acte focal – son directionnel – et une autre « laissant être » les phénomènes – son enveloppant –), elle doit le faire également à la sociologie urbaine. Elle doit permettre de saisir les pratiques musicales urbaines comme pleinement situées dans l'espace urbain. Et si ce sont bien, comme l'affirme Michael Bull, des expériences urbaines, elles doivent être affectées par la ville et l'affecter en retour.

Écoutes musicales parisiennes, privées et publiques

À partir de ces indications, on peut tenter de comprendre de quelle(s) manière(s) Paris, en tant qu'espace d'accomplissement de ces pratiques musicales, n'est pas un « espace indifférent », au double sens du terme. L'environnement parisien joue sur ces pratiques et Paris y réagit, s'en trouve modifié dans ses paysages, ses ambiances. Il faut commencer par souligner que les auditeurs-baladeurs, dans leurs parcours urbains, rendent non seulement manifeste leur connaissance pratique fine des ambiances dans lesquelles ils évoluent en musique (surtout quand cette connaissance est adossée à des fréquentations répétées, quotidiennes des mêmes espaces), mais aussi qu'ils contribuent à créer ces ambiances, au-delà des stéréotypes, que ce soit celui de la rame de métro matinale avec ses têtes casquées et ses regards dans le vide, ou celui des notes de « musique » (rap, techno ou rock, la « musique » que l'on subit est rarement une musique avec un M) s'échappant d'un casque pour se diffuser dans les oreilles des voisins. L'écoute musicale publique, en mode haut-parleur, crée bien entendu une ambiance partagée, le plus souvent non désirée ; ce peut aussi être le cas de l'écoute privée, par exemple quand elle est accompagnée de gestes : battre la mesure (de la tête, des pieds, des doigts), chantonner (avec ou sans son), voire esquisser quelques pas de danse (comme quand Justine, juriste de 26 ans dans une entreprise d'agroalimentaire, rentre un soir chez elle et se croit seule dans sa rue peu passante : « Ça fait sourire les gens et ça n'a rien d'agressif. »)

L'écoute publique renvoie aussi à l'usage, récent, de la fonction haut-parleur des téléphones portables : elle est souvent pratiquée par des jeunes issus des « banlieues » et

souvent pour écouter du rap. Ce mode d'écoute est dans la continuité du *ghettoblaster* des années 1970 et 1980, ce radiocassette au volume sonore puissant, fonctionnant avec des piles et généralement porté sur l'épaule. La comparaison des espaces au sein desquels ces artefacts de la provocation sonore ont pu être utilisés, à quelques années d'intervalle, ferait sans doute apparaître une superposition plus ou moins exacte des cartes ainsi produites, et révélerait une concentration de ces pratiques dans les espaces interstitiels des nœuds urbains, surtout ferroviaires : depuis les abribus et les couloirs des gares de RER de la première, deuxième voire troisième couronne, en direction du centre de Paris, particulièrement de la station Châtelet–Les Halles qui fut, dans les années 1980, importante pour le développement de la culture hip-hop —le *ghettoblaster* servant souvent alors à fournir un fond musical aux danseurs. Espaces interstitiels, donc : car il s'agit à la fois de se placer dans un lieu exposé (c'est la part de provocation de ces pratiques) et de trouver un espace pour le groupe d'auditeurs (c'est la part de sociabilité).

D'une manière plus générale et au-delà de ces situations, le mode haut-parleur des portables musicaux est employé pour doter les sociabilités le plus souvent adolescentes d'une ambiance musicale. On veille alors à la modération du volume sonore « pour pas trop déranger les gens [...], pas mettre la musique dans l'oreille des gens », comme le dit Steeve, jeune homme de 19 ans déscolarisé, vivant dans un ensemble HLM à Fresnes et écoutant ainsi de la musique avec ses amis en marchant, sur les bancs publics, voire en bus. Ces sociabilités en musique ont suivi les évolutions de l'offre technologique : entre le *ghettoblaster* et le mode haut-parleur des téléphones portables s'est intercalé le partage des écouteurs, avec la possibilité de brancher deux paires d'oreillettes, voire davantage, sur un même lecteur. Elles sont aussi féminines, la provocation y jouant alors un rôle réduit, que l'écoute ait lieu sur les bancs publics ou sur les pelouses des parcs aux beaux jours, comme fait Esther, étudiante de 21 ans au sein d'un IUT de chimie à Villejuif, avec ses amies lors de la pause déjeuner ; toutes ont d'ailleurs un portable musical et ce sont parfois plusieurs fonds musicaux qui sont diffusés simultanément.

Quant à l'écoute privée avec oreillettes, tout l'environnement parisien en est affecté à l'occasion de trajets à travers la ville et ses différentes ambiances. Clément, jeune contrôleur aérien de 24 ans, pour rejoindre en fin d'après-midi le domicile de sa petite amie, traverse la capitale d'ouest en est (de Vanves à Ivry) par le biais de trois lignes de métro (12, 6 et 7). En sortant du métro à Mairie d'Ivry, il lui reste dix minutes de trajet pédestre. S'éloignant de la circulation automobile de fin d'après-midi en direction des rues paisibles d'une zone pavillonnaire, il peut baisser progressivement le volume sonore d'écoute jusqu'à profiter

pleinement de l'environnement : « À la fin j'arrivais même à écouter les [chants des] oiseaux en même temps que j'écoutais la musique parce qu'il y avait moins de voitures je pense. Sinon, je regardais un petit peu tout. » Certaines ambiances parisiennes peuvent même être recherchées pour leurs qualités propres qui, associées à la musique, permettent de réaliser une expérience urbaine synesthésique. Justine met en avant l'architecture et le plaisir qu'elle prend à se balader longuement dans Paris en musique : « Quand je passe avenue de Clichy [son trajet quotidien pour se rendre au travail] je vous avouerai y a pas grand-chose à voir donc je vais plus regarder les gens. Par contre si je vais me retrouver [...] dans des quartiers comme Les Abbesses, Les Batignolles, Le Marais, enfin tous ces quartiers qui sont des quartiers avec de beaux immeubles, de belles architectures, je vais effectivement plus regarder autour de moi » ; elle réserve ces balades architecturales et musicales dans les quartiers historiques pour ses moments de disponibilité, le week-end.

Ce qui ressort des trajets plus quotidiens que nous avons pu suivre avec des auditeurs-baladeurs, c'est leur fine connaissance pratique des espaces traversés et de leurs qualités sensibles. Cette connaissance, aiguisée par des expériences répétées, permet d'aboutir à une forme de planification des activités menées le long du trajet en fonction des ambiances. Par exemple, quand Clément rejoint pour déjeuner sa petite amie à son lieu de travail proche de la Gare de Lyon, il commence par un trajet d'un peu plus de vingt minutes par la ligne 12, puis un autre d'un peu moins de dix minutes par la 14. La première partie (la plus longue, sur une ligne « classique ») est destinée à l'assoupissement en musique ; et la seconde, plus courte, à la flânerie visuelle dans une ligne de métro particulièrement bruyante (« À un moment y avait tellement de bruit, j'arrivais plus à suivre le cours de la musique, c'était plus un brouhaha dans les oreilles que de la musique »), mais organisant une visibilité particulière (« la disposition des sièges, le fait que ce soit un métro grand et tout, en fait on est plus amené à se poser et à regarder autour »). Conclusion : « L'approche par rapport à la musique diffère en fonction de l'environnement dans lequel je me trouve ». Cela dit, l'environnement urbain est aussi celui des surprises, de l'inattendu : du bouleversement des ambiances et donc des planifications. Ainsi, en métro, lorsqu'un musicien entre dans son wagon, Clément ne peut plus s'assoupir en musique : il change alors de voiture à l'arrêt suivant afin de poursuivre l'activité planifiée et retrouver l'ambiance afférente, l'ambiance habituelle de la ligne 12.

Vers une cartographie des ambiances (sonores) parisiennes

Ces exemples n'ont pas pour seul but de montrer que Paris n'est pas un espace indifférent à (pour) ses pratiques musicales. Appliquer aux auditeurs-baladeurs l'analyse de Don Ihde permet d'analyser la façon dont ceux-ci remodelent les paysages parisiens, tout en manifestant la connaissance qu'ils en ont. On aboutirait ainsi à une cartographie des ambiances parisiennes, sonores *et visuelles*. Émergeant des pratiques sonores, cette carte ne se superpose pas à la «carte parisienne du bruit»⁷ dans la mesure où elle traduit des expériences à la fois qualitatives et quantitatives de l'espace, certains lieux étant traversés rapidement et/ou souterrainement, d'autres pleinement «vécus» à travers des expériences prolongées —comme lors des balades de Justine le week-end. Elle est d'autant plus intéressante à dresser que les ambiances sonores contribuent à définir les lieux de la ville, à les doter d'une identité. Et si l'audition n'épuise pas à elle seule les ambiances urbaines, elle fournit un (bon) indicateur (parmi d'autres) des dynamiques urbaines. Dans ce cadre, l'analyse de Don Ihde se révèle à nouveau utile par sa façon de lier les dimensions spatiale et temporelle de la perception auditive : c'est sans doute à leur intersection que se définissent les ambiances sonores. De plus, comme le note Jean-François Augoyard, l'espace sonore est un espace « discret », au sens de la discontinuité selon laquelle il est éprouvé : « La carte sonore d'une ville telle que se la représente un habitant urbain [...] est un ça et là organisé selon une logique qualitative ; on regroupe et on rapproche ainsi des lieux au titre de leur qualité sonore : aire des lieux bruyants, aire des lieux tranquilles⁸. » À la logique qualitative que souligne Jean-François Augoyard, il devient de plus en plus important d'ajouter une logique quantitative liée à la vitesse des mobilités urbaines : elle concourt à définir d'autres aires (celles des lignes de métro bruyantes / calmes), à donner une certaine qualité aux mobilités (les déplacements souterrains / à ciel ouvert, en métro / en bus, ne « colorient » pas de la même façon les territoires traversés). La vitesse est aussi ce qui relie les différentes aires entre elles.

Cela signifie que la carte des ambiances (sonores) parisiennes, dressée à partir des pratiques musicales de ses espaces, n'est pas sans rappeler certaines expériences de dérive décrites par Guy Debord et les « cartes psycho-géographiques » qu'il a pu en tirer, c'est-à-dire des cartes grossissant certaines aires, en réduisant d'autres, marquant des connexions en partie inattendues, liées aux pratiques et à la qualité de leur accomplissement spatialement situé. De telles cartes redessinent la ville selon les mobilités effectivement réalisées et selon des critères de plaisir ou de gêne de plusieurs types :

⁷ P. Zittoun, « La carte parisienne du bruit. La fabrique d'un nouvel énoncé de politique publique », *Politix*, n° 78, 2007, p. 157-178.

⁸ J.-F. Augoyard, « Les qualités sonores de la territorialité humaine », *Architecture & Comportement*, n° 1, 1991, p. 17.

- 1) des critères individuels, qui émergent notamment quand les auditeurs-baladeurs mettent en valeur les musiques écoutées, et leur adéquation ou non avec « l'humeur » comme avec l'espace traversé ;
- 2) des critères collectifs, ceux sur lesquels nous nous entendons pour décrire certains espaces comme bruyants : les gares et autres nœuds urbains, certaines stations de métro ; Léon-Paul Fargue stigmatisait déjà dans *Le Piéton de Paris* « Austerlitz, station cauchemar, aux spasmes de montagnes russes⁹ ». Ces critères sont parfois redoublés par des critères de genre, comme quand des femmes disent traverser certains espaces en gardant les oreillettes mais sans musique, afin de ne pas avoir à justifier de leur absence de réponse aux tentatives de séduction masculine¹⁰ ;
- 3) des critères à la fois collectifs et individuels : les individuations sont souvent liées aux particularités des espaces traversés. Ainsi Justine considère-t-elle sa portion de trajet en métro (ligne 6) comme calme et la partie pédestre (avenue puis rue de Clichy) comme bruyante : elle ajuste le volume sonore en conséquence, d'un espace / d'une ambiance à l'autre. Blaise, de son côté, établit une définition contraire : trajet pédestre calme autour de la BnF, trajet bruyant en métro par la ligne 14, à l'approche duquel il règle son volume au maximum ;
- 4) des critères de circonstances, du fait des surprises de la ville qui peuvent corriger la qualité des ambiances : irruption d'un musicien alors que Clément s'assoupit en musique, proximité d'individus conversant bruyamment, etc. Les circonstances sont aussi liées à la temporalité de la vie sociale : les mobilités musicales de Justine ne sont pas les mêmes le week-end que durant la semaine ; celles de Victoire diffèrent entre l'aller et le retour : « Dans certaines stations c'est très bruyant, [...] métallique [...] ; ou les gens qui parlent très fort aussi [...] ; enfin ça m'arrive surtout le matin, l'après-midi ça me dérange beaucoup moins [...], le matin il faut que j'entende ma musique ».

En somme, la carte qu'il est possible de dresser à partir des perceptions des ambiances urbaines en musique ferait apparaître la station Châtelet–Les Halles comme un centre écrasant, dans tous les sens du terme (d'autres centres écrasants seraient les gares de Lyon, Saint-Lazare, du Nord et Montparnasse). Très courte serait la ligne 14 (qui raccourcit les distances), marquée à la fois positivement et négativement : source de plaisir visuel mais d'une gêne auditive (musicale). Dans cette carte, la gare de Lyon serait aussi proche « géographiquement » des Halles (en métro) que de la gare d'Austerlitz (à pied), ces deux

⁹ L.-P. Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939, p. 117.

¹⁰ Victoire, laborantine de 22 ans, parle ainsi de sa traversée biquotidienne de la station Châtelet–Les Halles, située entre son travail à Neuilly (92) et son domicile à Villepinte (93) : « Ma musique me sert aussi beaucoup à éviter de répondre aux appels de certains garçons [...] ; je garde les écouteurs pour pas être dérangée ».

trajets prenant le même temps. À l'inverse, les quartiers historiques, le week-end, prendraient des proportions « démesurées » par les longues balades auxquelles ils peuvent inciter. Ce sont là quelques exemples de la façon dont cette carte prendrait forme. Ou plutôt *ces* cartes, car il deviendrait vite nécessaire de les superposer pour tenir compte de la variabilité des ambiances selon les modes de transport empruntés, les moments de la journée ou les jours de la semaine.

De telles cartes, il est important d'y insister, ne sont pas « subjectives » puisqu'elles représentent des parcours effectifs dans l'espace urbain et ce ne sont pas non plus les cartes des seuls auditeurs-baladeurs. Ce qui veut dire que les appareils d'écoute musicale ne fonctionnent pas uniquement comme des moyens de s'isoler dans une bulle, de dresser un mur du son entre soi et la ville, mais aussi comme des « instruments » pour une meilleure perception de la ville, ce qui nous renvoie à la distinction proposée par Gilbert Simondon entre instrument et outil¹¹. Peut-être ce fait somme toute paradoxal est-il lié à l'observation de Don Ihde selon laquelle plus nous focalisons notre attention auditive sur une source sonore (par exemple pour écouter de la musique) et plus nous sommes *consciemment* envahis par les bruits du quotidien que nous ne remarquons presque pas quand nous sommes pris par d'autres occupations moins directement auditives. C'est donc également par ces nouveaux usages urbains que « la musique donne l'idée de l'espace ».

Anthony PECQUEUX

¹¹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 114-115. Dans sa thèse de doctorat pionnière sur les usages urbains du walkman (*Le Baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentalisation de l'interaction sociale*, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, 1992), Jean-Paul Thibaud proposait déjà une telle lecture.