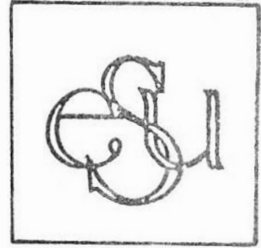




CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPACE SONORE
avec le concours de
L'EQUIPE DE SOCIOLOGIE URBAINE
Université de Grenoble II



**ENVIRONNEMENT SONORE
ET COMMUNICATION INTERPERSONNELLE**

Tome 1

Jean François AUGOYARD
avec la collaboration de
Pascal AMPHOUX
Olivier BALAY

avril 1985

Recherche A.S.P. : C.N.R.S./C.N.E.T.
"Image et son : communication,
innovation, création".

Cette recherche eut été impossible sans les précieux échos de vécu confiés obligamment par nos enquêtés,

le temps obligamment accordé par les chercheurs, universitaires et professionnels qui se sont prêtés à l'écoute réflexive de la seconde phase,

la collaboration de Pascal AMPHOUX, Colette AUGOYARD, Olivier BALAY, J.J. DELETRE et Jean-Paul THIBAUT du CRESSON.

Un grand merci à tous.

SOMMAIRE

0. INTRODUCTION	
Environnement et Communication à travers la modalité sonore.	
0.0. Préambule.....	p.2
0.1. Paysage de l'exploration.....	p.3
0.2. Méthode de travail.....	p.7
Note bibliographique.....	p.12
I. DES PRATIQUES SONORES ORDINAIRES	p.13
I.0. Méthode de recueil et d'analyse des anecdotes	p.14
I.1. Collection des anecdotes sonores retenues et fiches d'analyse	TOME II
I.2. Typologie des interactions entre environnement sonore et sons de la communication inter-personnelle	p. 22
I.3. Relevé et rôle des effets sonores dans les anecdotes retenues	p. 33
II. DE LA COMMUNICATION A ENTENDRE	p. 54
II.0. Introduction - Méthode	
II.1. Synthèse des entretiens avec écoute	p. 64
III. CONCLUSION	
Evolution des formes de la communication inter-personnelle en fonction de l'environnement sonore	

0. INTRODUCTION

ENVIRONNEMENT ET COMMUNICATION A TRAVERS LA MODALITE SONORE.

O.O. PREAMBULE

Dans la troisième direction de recherche : "Evolution des formes de la communication inter-personnelle" de l'A.S.P. C.N.R.S./C.N.E.T. "Image et Son : communication, innovation, création", le présent travail propose une recherche à caractère exploratoire dont le but essentiel est d'examiner s'il est possible et intéressant d'étudier cette évolution de la communication inter-personnelle en fonction des modifications survenant dans notre environnement sonore contemporain.

Il faut indiquer d'emblée, qu'on ne trouvera pas dans ces pages de développements spéculatifs sur le rapport entre théorie(s) de la Communication et théorie(s) de l'Environnement, entreprise sans doute d'un intérêt primordial parce qu'elle concerne directement les problèmes à la fois technologiques et idéologiques traversant notre décennie et parce qu'elle n'a encore mérité que de partielles contributions chez des auteurs et courants fort divers (diversité vite éloquente à l'énoncé de quelques noms parmi tant d'autres : M. Mc LUHAN, G. BATESON et l'Ecole de Palo ALTO, R. MURRAY SCHAFER, G. DÖRFLES, nombre d'éthologistes, la sociologie de l'opinion, etc...), mais dont l'ampleur serait sans proportion avec le contexte concret du travail dont nous rendons compte ici. Les indications bibliographiques camperont en revanche les orientations prédominantes qui ont guidé nos pas.

C'est plutôt à titre d'exploration inductive et à partir des connaissances travaillées depuis 1979 dans nos recherches sur l'Espace Sonore qu'il est ici proposé d'examiner quelques situations quotidiennes dans lesquelles l'environnement et la communication inter-personnelle entrent dans des rapports particuliers et appréhendés à partir de l'audible.

Qu'est-ce que la modalité sonore pourrait nous apprendre sur le fonctionnement des échanges inter-personnels incluant de l'expressif ?

En quoi la dimension sonore pourrait apporter quelques précisions sur la confrontation de deux groupes de phénomènes qui travaillent la conscience de nos sociétés industrialisées sous les apparences du thème de la communication et du thème de l'environnement ?

Ces deux questions donnent l'orientation des analyses et la limite des suggestions qui font le point à la fin de ce texte.

Après les définitions inaugurales et le dessin de notre champ de travail, nous avons préféré, dans cette première approche des questions posées, nous attacher à l'observation aussi précise que possible des faits tirés du quotidien et proposer quelques procédures pour mettre en ordre ces faits. Aussi, les remarques méthodologiques viennent-elles souvent émailler le propos, dans la mesure où, croyons-nous, le principal intérêt d'un tel type de travail est de chercher et de mettre à l'oeuvre des outils d'investigation et d'analyse.

0.1. Paysage de l'exploration

1. Environnement sonore et pratiques ordinaires

Il aura fallu une quinzaine d'années pour qu'après un grand silence épistémologique, le thème de l'environnement sonore se fasse peu à peu entendre dans le champ du savoir. Hormis quelques exceptions (Juvénal, A. Kircher, Boileau) et les propos sur la phonétique, on parlait autrefois musique. L'imposition progressive des bruits technologiques propres à l'ère industrielle, d'abord dans les lieux de travail, puis au plus intime de notre quotidien s'est accompagnée d'une profonde modification de la culture sonore ordinaire. Nous avons d'autres manières de "dresser l'oreille". Ainsi l'idée de nuisance sonore a fini par apparaître au rang des préoccupations essentielles chez les gestionnaires de l'espace aménagé et dans les recherches sur l'environnement.

Une abondante littérature d'études physiques, médicales et psychophysiologicals existe désormais sur cette question de la pollution sonore. Aux dépens des autres, c'est l'aspect négatif ou néfaste de l'univers sonore quotidien qui a été valorisé dans les représentations scientifiques comme dans l'opinion courante. Une première ouverture à d'autres dimensions a été amorcée par les travaux plus récents sur le "paysage sonore". R. MURRAY SCHAFER, plus que d'autres, a compris en quoi le matériau sonore considéré sous sa forme esthétique pouvait inclure et appeler la présence et l'efficace sociétale. "Je suis depuis longtemps persuadé dit-il, qu'en environnement acoustique reflète les conditions qui le produisent et fournit de nombreuses informations sur le développement et les orientations d'une société". (Le paysage sonore, p. 20) (1) (2). +

Cette idée d'un marquage sonore du fonctionnement sociétal, nous l'avons pour notre part creusée depuis 1976, dans la conviction que les recherches sur l'aspect modal des pratiques sociales devaient un jour aborder le domaine du sonore. Nos travaux sur les cheminements quotidiens (3) avaient relevé l'importance du mémorable et du configurable apparaissant sous leur forme sonore, à l'instar d'autres approches entre voyage et déambulation (4) (5).

C'est avec l'étude approfondie des pratiques habitantes sonores (6) que nous avons abordé de front la question d'une interaction complexe entre environnement sonore et formes de sociabilité, l'étude volontairement attentive au terrain nous imposant un troisième objet, celui de la forme spatiale où se situent et se jouent les rapports entre sonorité et sociabilité. Nos travaux les plus récents (7) ont permis de mettre à jour des outils conceptuels et des techniques d'observations susceptibles de rendre compte des effets réciproques entre forme de sociabilité, modalité sonore et forme spatiale. Nous précisons ce point en parlant de la méthode ; mais on saisira sans peine que l'étude de marchés, de halls, de cours d'immeubles, de rues piétonnes, de places et placettes urbaines anciennes ou contemporaines, réalisée à partir de leur milieu sonore révèle des aspects riches et parfois inaperçus de la communication sociale.

+ Les chiffres entre parenthèses renvoient à la bibliographie de l'introduction, p. 12.

Parler pour ne rien dire mais pour exister, se fondre dans le bruit de fond, communiquer par tiers interposé, déborder par le son les limites tactiles et visuelles, creuser l'espace proxémique par le silence, communiquer selon deux ou trois modalités en même temps - tels sont parmi d'autres les indices sonores qui nous paraissent contribuer à une meilleure compréhension de la communication interpersonnelle. L'étude-bilan présentée par Michel DE CERTEAU et Luce GIARD (8) reprenant plus largement des remarques antérieures (9) invite à une exploration approfondie en ce sens.

2. Formes de la communication inter-personnelle et modalité sonore

C'est en conformité avec l'intention essentielle d'observer des collections de phénomènes concrets et, par ailleurs, pour répondre à notre souci de mieux connaître la modalité sonore que nous choisissons une acception délimitée du terme "communication". On verra pourtant que cette restriction a priori n'est pas dédain ou déni vis à vis des très nombreux travaux sur la communication dont la quantité va croissant, y compris les ouvrages plus rares constituant une critique de la société communicationnelle (dont la précieuse somme récemment publiée par P. BEAUD (10)).

Lorsque dans la notion de "communication", nous accentuons particulièrement l'aspect de l'acte communicatif et celui de la dimension contextuelle, nous avons bien conscience de ne point trahir les orientations plus proches de notre décennie et par lesquelles (y compris dans la linguistique depuis l'école de Prague) ces deux phénomènes ont pris une importance indéniable.

Le choix de l'expression "communication inter-personnelle" exclut bien sûr le sens de la communication comme processus général de l'information ("théorie de la communication") dans ses développements techniques et logiques, il exclut aussi celui de "communication de masse" (si ce n'est par réactivation dans l'attitude individuelle comme nous le trouverons en quelques cas étudiés).

Précisons d'abord le sens donné à "inter-personnel" Le terme renvoie très immédiatement à des situations types impliquant un minimum de précision contextuelle. En ce sens, la situation inter-personnelle ne se limite pas à celle du schéma assez simpliste des premiers travaux sur le langage et la communication (le schéma Saussurien, ou celui de SHANNON (11) l'échange entre deux individus situés à distance optimale (à portée de vue nette, à portée d'écoute claire). Nous voulons tenir compte parmi les situations de communication interpersonnelle de celles qui se font médiatement : que ce soit par un média technique ou par une médiation humaine (séquences d'information à relais et à délais, jeux d'anticipations mais aussi de retards, communication "low-fi" comme dit R. MURRAY SCHAFER (1), remplie de parasites). Plus encore, l'absence physique comme l'absence d'intention consciente de communiquer n'implique pas la disparition de l'échange personnel. Il faudrait précisément savoir si les modalités sonores peuvent mieux nous renseigner sur les situations de communication empathique ou de second degré ainsi que sur les situations dans lesquelles la valorisation du parasitage donne l'impression que plus rien ne communique ; et se demander alors si, comme le dit Erving GOFFMAN : "il n'arrive pas que rien n'arrive".

L'étude de la communication sonore en des contextes quotidiens bien précis : le "séjour", le marché, la rue piétonne, etc..., invite à l'examen de cas de figures divers où la relation interpersonnelle est soit duelle, soit plurielle (d'individu à agrégat, d'agrégat à agrégat). Mais combinée avec la modalité précise (nature du support, symétrie ou assymétrie, nature du feed-back, facteur diachronique), cette dichotomie se dédouble en une série de schémas communicationnels que nous préciserons plus loin (1.0.) et dont l'articulation d'ensemble appelle en amont une situation limite que nous n'avons pas cru devoir rejeter, celle dans laquelle un seul individu met en oeuvre une communication virtuelle. Reste à voir si la fluidité du son et les règles particulières de sa propagation permettent de mieux comprendre la nature de ces situations communicationnelles lâches et diffuses.

Ceci appelle une seconde précision touchant à la compréhension du concept de communication tel que nous l'emploierons. Dans l'expression "communication inter-personnelle", nous définirons la communication selon la problématique assez commune à des auteurs comme Gregory BATESON, Paul WATZLAWICK, R. BIRDWHISTELL, Erving GOFFMAN, Edward HALL qu'on a regroupé sous le nom d'Ecole de Palo Alto (12). La communication est bien plus que la transmission d'un message entre un émetteur et un récepteur. Elle est en fait la trame d'une culture sollicitée de manière très complexe chaque fois qu'un acte communicatif existe. L'enveloppe du message prend une grande importance et le sens de la transmission n'est plus univoque, ni unidirectionnel dans l'instant.

De ce point de vue, le schéma de la communication établi par Roman JAKOBSON (13) nous semble toujours rester opératoire; les termes "phatique", "conatif", "émotif", "meta (x)" que nous emploierons, renvoient à autant de fonctions de cette analyse bien connue. Mais on y ajoutera ce que l'Ecole de Palo Alto a particulièrement développé, c'est-à-dire, et en bref, d'une part, l'application du modèle pragois aux modes de communication non linguistiques et non vocaux, d'autre part la diversification du concept shannonien de "feed-back" (valence positive, valence négative, effets retards et anticipation).

En résumé, abordant la communication inter-personnelle à partir du medium sonore, nous rencontrerons les variétés générales suivantes :

- communication verbale (en laissant de côté la part linguistique signifiante),
- communication vocale non langagière,
- communication sonore non verbale (gestes sonores directs et indirects).

Par ailleurs, l'analyse de la valeur communicationnelle d'un medium sonore aurait peu d'intérêt si l'on ne prêtait attention non seulement à la dimension contextuelle et aux phénomènes d'interaction, mais encore à la capacité consciente ou non qu'ont les acteurs-récepteurs de déformer le code de référence, soit à l'émission, soit à la réception, ainsi que de produire plus d'une signification en même temps (cf. le "double-message" de BATESON).

Ces trois éléments qui permettent de définir la communication de manière dynamique, s'incarnent d'une façon particulièrement pertinente dans l'univers des échanges sonores.

Signalons encore que, soit sur la marge d'indétermination laissée à l'expression du communicant, soit sur l'aspect sonore de la communication inter-personnelle, l'étude de notre collection de situation peut produire quelque écart vis à vis de l'Ecole de Palo Alto. On remarquera ainsi que dans une étude aussi exemplaire que la "scène de la cigarette" menée par Ray BIRDWHISTELL, et qui inspirera la méthode de notre seconde phase d'investigation, c'est la signification des mots qui est confrontée à la grammaire gestuelle et non la matière sonore en elle-même (14). D'où une première question : y a-t-il une communication sonore sans signification claire ? Ou sous une autre forme : le matériau sonore en lui-même est-il éloquent dans ce que HALL appelle : le langage silencieux ?

Dernière précision : parmi les situations recueillies, une proportion signifiante de cas a concerné l'usage du walkman, probablement parce que le baladeur "pose" un problème de communication à nos contemporains, mais l'analyse pourrait évoquer d'autres motifs de cette émergence. Pour ces cas, nous avons employé le terme de "communication médiatisée" nous référant à un remarquable travail de l'I.R.P.E.A.C.S. paru récemment sur la question (M. KOULOUMDJIAN (15)).

0.2. Méthode

0.2.1. Hypothèse de travail

Il est important, par clarté, de rappeler quelles furent les hypothèses qui ont orienté notre manière d'appréhender les rapports entre environnement sonore et communication inter-personnelle.

lère hypothèse : les modifications de l'environnement sonore interviennent dans l'évolution des formes de la communication interpersonnelle.

Il ne s'agit pas d'un rapport de causalité simple, mécanique et univoque par lequel soit l'environnement sonore déterminerait la communication, soit le contraire. La causalité de type physique, comme on le verra, existe dans les situations de communication "in situ", mais elle n'est pas l'unique relation logique. Il faut rappeler deux évidences :

1. concrètement, il n'y a pas de communication en soi ; il y a toujours contexte et présence d'un environnement caractérisé, ne serait-ce que physiquement. On sait l'importance de l'hygrométrie, ou de la vitesse du vent dans la transmission sonore. Que dire alors de la prégnance du milieu humain présent derrière tout processus symbolique (dans la performance comme dans la compétence, pour reprendre les distinctions de N. CHOMSKY). On trouvera simplement des cas limites où la communication tend à être son propre environnement, mais alors l'auto-référence rend problématique la nature même de la communication.
2. Parallèlement, l'environnement urbain est traversé constamment par les effets matériels de la communication (citons simplement les effets sonores), mais les effets indirects de l'essor technologique des médias sont, bien sûr, de la plus grande importance, que ce soit sur la nature de l'environnement ou sur sa gestion.

Entre environnement sonore et communication inter-personnelle, il est d'emblée plus pertinent de parler d'interaction, c'est-à-dire, selon le sens général du concept d'une part d'action réciproque, et d'autre part de contrôle mutuel en boucle (feed-back). On peut donc s'attendre à trouver au moins une causalité de type instrumental, orientation que nous développons dans la seconde hypothèse.

Par ailleurs, à côté d'une causalité "ad extra" ou d'un objet sur un autre dans une relation d'extériorité, il faut s'attendre à rencontrer des causalités "ad intra", c'est-à-dire des phénomènes soit d'implication, soit d'expression de l'un par l'autre.

2ème hypothèse : la phénoménalité sonore est un lieu signifiant de la confrontation entre environnement et communication. Elle permet d'éclairer et d'expliciter de manière sélective certains aspects du rapport entre les deux thématiques actuellement émergentes.

En situation quotidienne, les sons de la communication inter-personnelle et les sons de l'environnement consonnent dans le même paysage ; c'est à une matière homologue que nous avons affaire, la différence venant essentiellement d'une taxinomie opérant sur les types de sources sonores.

Environnement sonore et communication inter-personnelle (1), nous apparaîtront à travers leur manifestation sonore, laquelle n'est pas un instrument parmi d'autres et sans conséquence.

Il faut en effet noter que pour l'environnement, comme pour la communication inter-personnelle, le sonore fait paradigme.

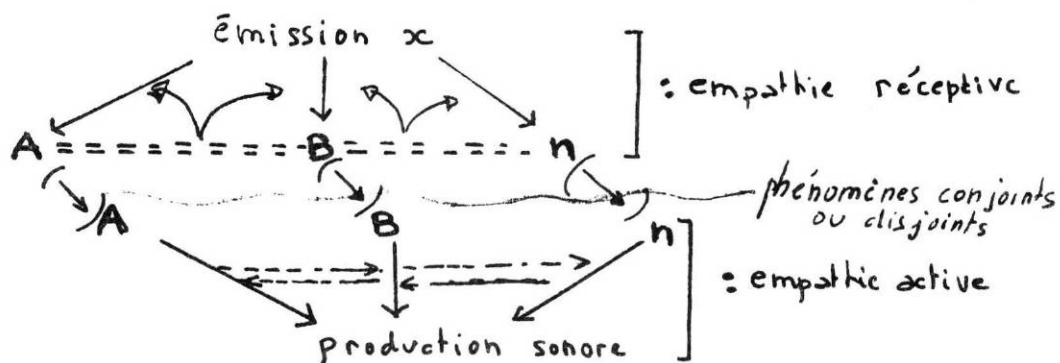
On le sait éminemment depuis la dernière enquête nationale, le bruit est mis par les français au rang de la première nuisance (avant l'insécurité). Et, en matière d'environnement, la lutte contre le bruit menée depuis plus d'une décennie est devenue à la fois un exemple d'articulation thématique, un modèle de normativité et de dispositif technologique, importance que les représentations collectives répercutent amplement.

D'autre part, le modèle sonore est prégnant dans les différentes situations de communication classables comme suit.

1. Dans la communication duelle, en face à face et par symétrie avec un nombre fini et réduit de locuteurs-auditeurs, le modèle du dialogue vocal fait emblème depuis les racines de notre culture. (Il représente ainsi le "logos" raison, culture, échange constructif, valeur de l'esprit, contre la violence et l'incommunicabilité prônées par Calliclès dans le Gorgias de PLATON).
2. Dans la communication indirecte ou par 1/3 interposé, c'est la matière sonore qui favorise au mieux l'immédiateté, la force et l'efficacité de ce phénomène difficile à expliquer, qu'on appelle l'empathie. C'est par le médium sonore qu'on discerne le mieux comment sont possibles, malgré l'absence d'interactions claires et directes, des réactions communes à un agrégat d'individus, qui entrent soit en communauté d'écoute (situation de concert, de meeting par exemple) ou en communauté d'action sonore (la foule en un seul cri) (2).

(1) Nous abrègerons désormais le vocable "inter-personnel" en "i.p."

(2) Ce thème de la fusion empathique par le son a mérité régulièrement des développements partiels, en particulier dans les études de psychologie sociale ou de sociologie du politique. Citons simplement les remarques de "M. Mc Luhan" in : D'oeil à Oreille (16) (première partie).



3. Dans la communication auto-référentielle, c'est-à-dire dont le "message" ou le contenu sont constitués par l'énonciation explicite (ou implicite comme nous en trouverons souvent ici) de l'un ou l'autre des éléments constituant la structure de la communication elle-même (code, support, relation entre les communicants), nous retrouvons encore un paradigme sonore sous la forme du parasite.

Le parasite, on le sait particulièrement d'écoute depuis l'apparition de la transmission hertzienne, est l'imposition d'un son ou ensemble de sons qui viennent masquer soit la distinctibilité de l'émission sonore, soit carrément son existence audible. Ce phénomène aussi ancien que l'histoire de l'écoute et de la phonation en plein air, a d'ailleurs rencontré des amplifications culturelles et socio-politiques dont les dernières en date sont d'une part la théorie inspirée des thèses de René GIRARD et orchestrée par Jacques ATTALI dans son "Bruits" (17) et selon laquelle, le bruit du pouvoir fait taire les voix plurielles et désordonnées. D'autre part, il faut renvoyer à la magistrale analyse du parasite proposée par Michel SERRES, il y a quelques années, et dans laquelle ces phénomènes de rébellion du support ou de l'instrument qui dévorent le référent (ce qui était à énoncer, à dire, à entendre) et prennent sa place, sont éloquemment illustrés (20).

En somme, à travers la matière sonore, il paraît à priori possible d'aborder de manière assez féconde, deux questions qui sont au centre de notre étude :

1. la question de la pertinence du modèle classique de la communication (optimisation de l'intelligibilité et de la clarté du signifié, prééminence du référent "ad extra", non superposition des messages) dans les situations concrètes de communication interpersonnelle où le phatique, l'effet de masque intermittent, l'incertitude des boucles de contrôle sont le pain quotidien.
2. La question du rapport entre une représentation de l'environnement sonore apparaissant essentiellement comme gênant (bruit, parasites) et une représentation commune de la communication interpersonnelle qui suppose l'intensité des échanges, la redondance des boucles d'interaction, la positivité satisfaisante d'une belle symétrie apollinienne, traits à ramasser dans une formule qui symbolise tout à fait des réactions souvent recueillies dans nos entretiens "il y a communication quand tout le monde peut s'entendre, quand chacun peut parler et répondre à son tour".

3ème hypothèse : les véhicules d'échange entre l'environnement sonore et actes communicatifs sont les effets sonores.

On pourrait imaginer que ce qui circule entre réemploi instrumental de l'environnement sonore et participation active au concert du quotidien, ce sont les objets sonores. Une telle hypothèse ne serait guère féconde et vite objectivante alors que nous voulons travailler sur des conduites culturelles. Ce que l'enfant répercute du son télévisuel dans ses jeux, ce que l'adulte introduit de téléphonique dans certaines émissions vocales, ce sont des modifications et des virtualités nouvelles qui ont marqué leur manière d'être à leur insu. On assiste à un transfert de rhétorique ou de modalités, bien plus qu'à des rapports de causalité entre objets et sujets. Aussi, n'étudierons-nous pas dans ce programme la pratique d'écoute de la radio, ou celle du téléphone. Nous rechercherons plutôt les échos de telles pratiques dans les situations de communication où n'interviennent pas directement ces objets eux-mêmes.

Par ailleurs, l'usage central de la notion d'effet sonore permet de tenir compte de la dimension contextuelle sans laquelle l'étude de la communication perd toute véritable dimension sociale. Nous avons forgé cette notion dans la nécessité où nous étions de travailler en même temps sur l'espace concret, les conduites sociales et les formes sonores (18).

En parlant d'effet, nous entendons moins la relation causale, que l'acception donnée par la physique contemporaine quand elle parle d'effet Doppler, ou d'effet Compton. C'est l'évènement ou la manifestation du phénomène qui font l'objet de l'observation, et le jeu inter-évènementiel, plus que le jeu inter-causal. Aussi, est-ce bien au niveau du plan de l'expression que notre projet trouve sa validité. L'effet sonore se trouve enfin au point d'interaction entre le son physique et le son entendu-interprété. Du point de vue de l'acoustique, l'écoute apporte des déformations-informations singulières au son de référence. Du point de vue de l'anthropologie des conduites, tout son est d'emblée effectué dirions-nous, c'est-à-dire remodelé dans l'écoute, chargé d'effets. Cette manière rhétorique d'aborder l'environnement sonore correspond bien à l'acception que nous donnons au terme "communication" et à l'importance accordée à la variable contextuelle. Cette notion et son usage seront largement développés plus loin, en 1.3.

0.2.2. Procédure d'investigation

Devant la nouveauté de l'investigation sur le thème choisi et la grande rareté des indications théoriques sur les rapports entre communication inter-personnelle et environnement sonore, nous avons opté pour deux démarches très différentes dont l'intérêt principal réside dans l'exploration méthodologique.

La première forme d'investigation dont il est rendu compte dans la première partie, propose un travail axé sur l'extension et dont le profil correspond aux contraintes ramassées dans cette question : comment obtenir une quantité d'informations sur le sujet, mais dont chacune soit riche qualitativement et contienne des précisions concrètes, à l'adjectif près, sur les modalités sonores de la communication ? Question, donc, portant sur la taille critique et sur la nature des objets à recueillir. Il fallait exclure les récits de vie quotidienne aussi bien que l'enquête par questionnaire.

Nous avons retenu la forme de l'anecdote rapportée par oral ou écrit et centrée autour d'un événement ou situation du quotidien. Du récit, l'anecdote garde la vivacité, la précision éloquente, le ton vécu ; de l'enquête classique, elle garde la concision du format et la souplesse pour le traitement combinatoire.

La seconde forme d'investigation est diamétralement opposée à la première, par la démarche. Elle est très compréhensive, visant à recueillir un maximum d'informations sur quelques situations seulement. Elle consiste en une adaptation de la technique d'entretien sur écoute réactivée mise au point dans notre laboratoire en 1983 à l'occasion d'un travail sur les pratiques de production sonore ordinaire (19) et qui cherche à provoquer la réminiscence des vécus et représentations d'interviewés placés en situation d'écoute d'une bande magnétique de référence.

Dans le cas présent, nous avons fait écouter une dizaine de situations sonores issues du quotidien, représentatives de la typologie secrétée en phase I, à divers auditeurs choisis selon un critère professionnel, chacun d'entre eux étant susceptible d'une écoute "éclairée" et d'une coloration particulière dans les interprétations énoncées. Ces réactions devaient être confrontées ensuite à nos propres hypothèses sur les situations-types.

Le détail des procédures de passation et d'analyse sera donné en chaque partie concernée.

L'ordre d'exposition suit l'ordre de la démarche d'investigation afin de favoriser chez le lecteur l'examen méthodologique de nos propositions.

- (1) - MURRAY-SCHAFFER : "Le paysage sonore", J.C. Lattès, Paris 1980.
- (2) - Collectif "Paysage sonore urbain", Plan Construction, Paris 1980.
- (3) - AUGOYARD (J.F.) "Pas à pas", Le Seuil, Paris 1979.
- (4) - SANSOT (P.) "Poétique de la ville" Klincksieck, Paris 1971.
"Existence des bruits et bruits des existences" in Musique en Jeu
n° 24, Le Seuil, Paris 1976
- (5) - MEDAM (A.) "Arcanes de Naples", Edition des Autres, Paris 1979
- (6) - AUGOYARD (J.F.) "Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores"
E.S.A. - Plan Construction, 1978.
- (7) - AUGOYARD (J.F.) "Sonorité, Sociabilité, Urbanité", CRESSON - Plan Construction,
et alii GRENOBLE 1982.
- (8) - DE CERTEAU (M.) GIARD (L.) "L'ordinaire de la communication", Dalloz, Paris 83.
- (9) - DE CERTEAU (M.) GIARD (L.) "L'invention du quotidien", U.G.E. Paris 1980.
DE CERTEAU (M.) "Utopies vocales, glossolalies", in Traverses, n° 20, CCI,
Paris, nov. 80.
- (10) - BEAUD (P.) "La société de connivence" Paris, Aubier 1984.
- (11) - SHANNON (C.) "La théorie mathématique de la communication"
WEAVER (W.) Paris, Retz-C.P.L., 1975.
- (12) - BATESON (G.) "Vers une écologie de l'esprit", 2 T. Paris, Le Seuil, 77 et 80.
- WALZLAWICK (P.) et WEAKLAND (J.) "Changements : paradoxes et psychothérapie"
Paris, Le Seuil, 1975.
- BIRDWHISTELL (R.) "Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication"
Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970
- (13) - JAKOBSON R. "Essais de linguistique générale", Paris, Minuit, 1959.
- (14) - Cf. les extraits donnés et traduits par Y. WINKIN in "La nouvelle communication",
Paris, Le Seuil, 1981, p. 160 sq.
- (15) - KOULOUMDJIAN (M.F.) "Le walkman et ses pratiques", Recherche Doc. Ronéo, Ecully,
IRPEACS/CNRS, 1985.
- (16) - Mc LUHAN M. "D'oeil à oreille", Paris, Denoël 1977 (coll. Médiations).
- (17) - ATTALI J. "Bruits", Paris, PUF, 1977.
- (18) - AUGOYARD et alii "Sonorité, sociabilité, urbanité", Grenoble, CRESSON-EAG/Plan
construction, 1982.
- (19) - AUGOYARD J.F. "La production sonore"- I
Analyse des conditions sociologiques et sémantiques de la production
des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement
urbain. E.S.U./Environnement, juin 1985.
- (20) - SERRES (M) "Le parasite", Paris, Grasset, 1982.

1. DES PRATIQUES SONORES ORDINAIRES

RECUEIL D'ANECDOTES QUOTIDIENNES ET COMMENTAIRES.

1.0. METHODE DE RECUEIL ET D'ANALYSE DES ANECDOTES

1.0.0. Fondements méthodologiques

La nécessité d'obtenir un recueil extensif d'informations à la fois historiées mais dans un format lapidaire, nous a fait choisir une forme d'expression tout à fait courante et quotidienne : l'anecdote.

Le mot doit être entendu avec nuance. Le terme de "séquence anecdotique" nous paraîtrait plus exactement approprié, puisqu'il s'agit toujours d'un souvenir concernant une situation vécue et donc extraite de cette chronique singulière dont chacun est l'auteur-acteur. En elle-même, l'anecdote, n'a aucun intérêt général. Moins elle use du présent d'habitude, et plus riches seront les informations. En ce sens, l'anecdote se perd dans le détail, les qualifications particulières susceptibles d'attirer notre attention sur des phénomènes très mal connus.

Mais, quoi de commun entre un chapelet d'anecdotes ?

Il faut rappeler deux points à ce sujet.

D'une part l'anecdote pour banale et parfois plate qu'elle soit, fait partie de la forme expressive du récit. Les anecdotes que nous avons recueillies sont rarement comparables au conte, à la fable ; certaines sont orientées par des chutes (comme dans les "histoires"), d'autres contiennent l'étrange ou le comique de situation. Mais pour modestes qu'elles paraissent, toutes tendent à la narrativité. Sous les phrases les plus squelettiques, on trouve toujours la dimension événementielle et l'articulation chronologique non contingente (l'évènement B ne peut antécéder l'évènement A (Propp, 70). Dans l'hypothèse de l'existence d'une logique générale du récit (portée par une "praxis du récit" - Brémont, 73) sous laquelle nos anecdotes se rangeraient, nous pourrions chercher des invariants (items et structures) à travers ce qui devient alors une collection raisonnée.

D'autre part, quel compte tenir de la dispersion des sujets-locuteurs, ou des subjectivités s'exprimant dans nos petits récits ?

Quand il ne s'y trouve pas explicitement, on trouve un "je" derrière toutes les anecdotes ; les guillemets ou les caractères italiques le rappellent. Soit l'auteur a été acteur (agent ou patient) de l'évènement raconté, soit il en est le "récitant", le rapporteur (situé parfois au second degré lorsque l'"histoire" a transité, ou lorsqu'il y a commentaire écrit d'une situation vécue mais dont l'expression première a connu une sédimentation sonore par l'intermédiaire de l'enregistrement magnétique ; ainsi les textes de A2, A25, A41, A81 viennent doubler des enregistrements magnétiques pris sur le vif et écrits par le preneur de son.) Dans tous les cas le "je" fonctionne comme une instance du discours et ne renvoie "ni à un concept, ni à un individu" (Benveniste, 66, chap. XXI). Toutes les anecdotes ont en commun une forme énonciative repérable et une expression commune de la temporalité.

On verra d'ailleurs qu'il a été rarement nécessaire de donner des précisions supplémentaires et annexes. Les récits se suffisent à eux-mêmes, soit qu'ils contiennent suffisamment de précisions sur le locuteur ou les acteurs, soit que ces précisions n'aient pas lieu d'être - tout le monde aurait pu vivre cet évènement - soit que les catégorisations psychologiques et sociologiques classiques n'apportent rien à ce stade de notre travail.

1.0.1. Recueil des anecdotes

Concrètement, une quinzaine de fiches-type a été distribuée à une série de personnes acceptant de narrer par écrit des souvenirs précis ou des évènements quotidiens "où l'aspect sonore de la communication entre deux ou plusieurs personnes paraît important, ou fait problème, ou surprend" : ainsi était approximativement énoncée la consigne.

La fiche était coupée en deux parties. La partie de gauche était remplie par l'enquêté, la surface d'écriture permettant de limiter la longueur du récit, mais laissant une liberté plus grande que prévue puisque la longueur des récits aura varié de 3 lignes dactylo (A.74 par exemple) à 16 lignes (A.83). La partie droite permettait à l'enquêté, s'il le souhaitait, d'indiquer quelques précisions, en particulier dans la première rubrique. Les fiches étaient ensuite complétées par les enquêteurs au moment du retour de celles-là.

Quant au profil des enquêtés, on a veillé surtout à la variété des classes d'âge et des sexes. Notons toutefois qu'on trouve des représentants de toutes les grandes classifications démographiques habituelles, excepté des habitants de zone rurale.

Quatre cent fiches ont été distribuées. Il a été fait retour de 112 fiches. L'ensemble comprenant :

- des anecdotes originales,
- des anecdotes extraits d'entretiens réalisés par le CRESSON, au cours des années précédentes
- et quelques transcriptions de situations enregistrées et racontées par le preneur de son lui-même.

Il faut noter que la rédaction de ces anecdotes, au dire de nos enquêtés, n'a pas été facile et ceci moins par difficulté d'écriture que par renvoi de l'écriture à plus tard, et finalement oubli. Les membres du CRESSON qui ont participé à l'enquête ont fait la même remarque. Est-ce la nature très orale de l'anecdote ? Est-ce un refus de fixer la chronique singulière ? Combien d'anecdotes promises, racontées oralement ou mémorisées se sont ainsi envolées et ne figurent pas dans ce rapport ? (Une bonne année après distribution des fiches, des enquêtés nous promettent toujours "quelques belles anecdotes").

Récit de l'évènement ou de la situation

Premières observations

- Contexte paysager sonore

- Effet sur la situation de communication
(aspect passif)

- Transformation : réemploi, extrapolation, opposition
(aspect actif)

Effets sonores prioritaires : (cod. Cresson)

Il a été ajouté à ces anecdotes, une série de séquences évènementielles observées en situation expérimentale chez des groupes de scolaires qui jouent des situations quotidiennes, avec des inducteurs environnementaux sonores préparés et diffusés à cet effet. Ce dispositif mis en place dans le cadre d'une recherche de Colette AUGOYARD sur l'apprentissage des langues (1) offre à l'observateur des éléments de vérification en regard de situations non préparées. Les situations retenues ont été classées à part.

1.0.2. Sélection du corpus

La réduction de 112 à la soixantaine d'anecdotes a obéi à deux critères :

1. la non pertinence. Certaines anecdotes ne donnaient aucun indice sur la situation de communication existante et rien ne pouvait en être dit du point de l'instrumentation sonore. D'autres anecdotes, en particulier, touchant à la nuisance sonore, ne concernaient pas la communication inter-personnelle, mais plutôt l'expression d'une gêne.
2. La redondance. Nous avons retenu dans les anecdotes trop semblables, celle qui était la plus historisée et la plus complète. Nous avons ainsi éliminé une vingtaine d'anecdotes sur des situations de communication conflictuelle à propos de nuisances sonores.

1.0.3. Organisation du corpus

Une première organisation du corpus avait été proposée lors du retour de la première moitié des fiches d'enquête. D'où la classification analytique en 9 séries ouvertes correspondant à une classification selon le rapport logique entre communication inter-personnelle et environnement sonore. En attendant le développement analytique de ces classèmes (cf. infra 1.2.) voici le cadre de cette classification, les séries numériques étant redoublées pour les classes plus extensives.

0. Négation de la communication par l'environnement sonore.
 1. Rapport dialectique.
 2. Substitution des facteurs communicationnels et sonores dominants.
 3. et 4. Adaptation de la communication à l'environnement sonore.
 5. Cas mixtes 0/1/2/3.4.
 6. et 7. Modelage de l'environnement sonore par les sons de la communication.
 8. Environnement sonore médiatique (6 et 7 : dans le contexte des médias sonores).
 9. Situations expérimentales (création intentionnelle d'environnement sonore).

(1) "Les sons comme embrayeurs de communication dans l'apprentissage linguistique" C.E.S. Arlequin/cellule "Innovation".

Les discontinuités dans la séquence numérique des anecdotes à l'intérieur d'une classe correspond soit à l'arrivée tardive d'une fiche d'enquête (ex. : A.19), soit à une redistribution affinée des quelques cas au cours de l'analyse finale, une anecdote trouvant une meilleure pertinence dans une autre classe que celle où elle avait été d'abord rangée (ex. : A, 7bis), soit à une dernière sélection destinée à une cohérence optimale du corpus (retrait de A4, et A6 par exemple).

On voit bien au seul récit de cette méthode que nous avons essentiellement suivi une démarche inductive selon une logique de contenu.

1.0.4. Fiche analytique

Par commodité de lecture, on trouvera en vis à vis le texte des anecdotes en italique et, à droite, la fiche d'analyse concernant cette anecdote.

Ces fiches d'analyse, de "mise à plat" de l'anecdote à partir de diverses entrées, et d'exploitation préliminaire du matériau et de l'expression que nous avons préparées par approches successives ont une double utilité. Elles nous ont servi d'instrument intermédiaire pour passer de l'énonciation narrative à notre énonciation analytique et argumentaire. Par ailleurs, elles valent comme proposition méthodologique, sans aucun doute susceptible de retouches et de critiques, mais dont la commodité d'emploi nous est parue indéniable

Quatre rubriques y figurent :

(1) Contexte général

Cette rubrique permet d'apporter des précisions supplémentaires pour éviter des contresens et inviter à une lecture plus minutieuse du texte de l'anecdote.

- (1.1) Lieu : - domestique/privé
 - semi-public
 - public clos
 - public ouvert } éléments intéressants pour la réverbération.

- (1.2) Groupement social - ménage
 - voisinage
 - de rencontre
 - de masse.

Cette sous-rubrique est bien sûr extrêmement sommaire. Elle indique simplement la possibilité d'une entrée du type "psychologie sociale" qui peut mériter des indicateurs beaucoup plus diversifiés, dans une perspective d'étude moins méthodologique. Toutefois la précision est parfois éclairante quant à la situation narrée.

(1.3.) Contexte affectif.

Comment décomposer cette rubrique indispensable pour préciser la dimension contextuelle qu'il nous importait d'aborder (cf. 0.1.(2)) ? Le choix s'est porté, par économie, sur deux gammes de sentiments qui s'expriment particulièrement bien dans les perceptions sonores et par les actions sonores (intonation, ponctuation gestuelle).

Chaque gamme est articulée sur deux sentiments opposés avec une position neutre ou intermédiaire.

Sentiment vis à vis d'autrui : agressivité / tolérance / sympathie.

Sentiment intérieur : angoisse / ataraxie / euphorie.

(2) La seconde rubrique est intitulée "schéma de communication".

Avec parfois un schéma flêché, car nous avons trouvé des cas complexes, il s'agit toujours de préciser le type de communication en jeu dans la situation concernée et d'en préciser trois modalités au maximum.

Soit quatre séries de descripteurs

- a. Distinction instrumentale classique
 - . communication verbale
 - . communication non verbale mais sonore (précisée si nécessaire).
- b. Modalité de l'interaction selon le degré d'intentionnalité et la position psychologique des communicants.
 - . communication directe (type dialogue)
 - . communication indirecte (situation empathique, ou avec délais temporels, ou par relais instrumentaux).
- c. Modalité de l'échange selon l'homologie d'instrument et de congruence chronologique.
 - . communication symétrique (type dialogue)
 - . communication dissymétrique (disparité de support, réponses différées)
 - . communication assymétrique (arrêt de l'interaction du fait de l'un des communicants).
- d. Dimension extra référentielle particulièrement émergente.

Soit l'une des quatre fonctions de R. JAKOBSON qui sont l'instrumentation de la communication :

 - fonction émotive (émetteur)
 - fonction conative (récepteur)
 - fonction phatique (support-contact)
 - fonction métacommunicationnelle (code)

Nous retrouvons un équivalent de la fonction poétique dans les situations où le jeu et le plaisir esthétique sont prédominants.

(3) "Indications sonores".

Dans cette troisième rubrique, il s'agit de décrire aussi précisément que possible la matière sonore. A ce stade, communication inter-personnelle et environnement sont analysés de manière homologue : quel rapport entre les sons de l'environnement et les sons de la communication ?

On précise ainsi :

- le statut du son dans la communication inter-personnelle
- la modalité : active, passive ou réactive
- les effets sonores remarquables relevés à partir du répertoire créé au Centre de Recherche sur l'Espace Sonore.
(la notion et son usage seront précisés en 1.3).

(4) "Rapport son/communication".

Sous ce titre abrégé, la quatrième rubrique désigne et décrit brièvement le type de relation logique intervenant entre l'environnement sonore et la communication interpersonnelle. Entre les deux positions extrêmes, celle où l'environnement sonore interdit la communication sonore, et celle où les sons de la communication façonnent et produisent l'environnement sonore du lieu de référence, on trouvera des variations déjà mentionnées plus haut et que la numérotation analytique suit.

Il a été souvent nécessaire de schématiser une logique de l'anecdote selon le temps et rédigée dans la sous-rubrique : "chronologie". C'est le moyen, dans les situations complexes, de préciser soit la succession de logiques différentes, soit un nexus d'interactions qu'il faut démêler.

Pour l'analyse ultérieure, ce sont surtout les rubriques 2, 3, 4 qui ont été le plus exploitées.

1.1. COLLECTION DES ANECDOTES SONORES RETENUES AVEC LEUR FICHE D'ANALYSE.

PAR COMMODITE DE MANIPULATION, CETTE PARTIE A ETE RELIEE
SEPAREMENT ET FAIT L'OBJET DU TOME II.

1.2. TYPOLOGIE DES INTERACTIONS ENTRE ENVIRONNEMENT SONORE
ET SONS DE LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE.

Remarques méthodologiques

1. La dernière rubrique de l'analyse des anecdotes (cf. fiches) a servi de base pour constituer une proposition typologique ouverte permettant à la fois :
 - de grouper les cas pour clarifier les différences essentielles,
 - de préciser un nombre réduit de classes ou types
 - de laisser chaque classe ouverte (il y a des variations internes importantes) et d'instaurer des classes mixtes (appelées par la grande quantité d'exemples allant en ce sens) conscients que nous sommes des lacunes et oublis tout à fait habituels dans cette phase initiale d'investigation où nous nous trouvons.

2. La dénomination des classes utilise des concepts logique et d'axiomatique tout à fait courants et peu susceptibles de contresens. En revanche, chacun des termes mis en jeu par la relation de référence est clairement explicité.

La succession de plusieurs dénominations logiques indique l'existence de situations évoluant dans le temps, en incluant des types différents mais voisins. Deux exemples l'illustreront.

1er exemple : un dialogue entre deux personnes peut d'abord être difficile puis, enfin rendu impossible à terme par le bruit de la circulation, que ce soit par élévation du niveau du bruit ambiant ou/et fatigue des locuteurs ayant éventuellement forcé la voix.

Classe générale : négation.

Sous-classe : limitation, négation.

2ème exemple : dans une cité bruyante, des enfants crient en jouant, l'information communicationnelle passe par intermittence. La réverbération très gênante de ce point de vue, attire les enfants en un endroit précis. Ils adaptent leur voix à cet effet et en font un jeu qui dure.

Le contenu de la communication ne compte plus. Le jeu vocalique arrive à se faire entendre dans l'environnement bruyant.

Classe générale : type mixte.

Composition : . limitation de la communication inter-personnelle
 . adaptation de la communication inter-personnelle à l'environnement sonore
 . modelage de l'environnement sonore par la communication inter-personnelle.

3. La portée de cette typologie devait apparaître assez clairement en fin de lecture. L'intérêt à long terme d'une classification est de favoriser l'intelligibilité d'un ensemble de phénomènes plus que d'en fixer immuablement les différences. C'est l'objectif de cette analyse.

On verra en ce sens d'une part que seules les classes A, B, C, D et F sont opératoires et d'autre part que la classe F mériterait une reprise plus fine ou peut-être une ou deux diversifications que la nouveauté des situations ou l'absence d'analyse rendent difficiles à concevoir clairement. Un travail d'affinement devrait s'attacher particulièrement à ce type de situations.

A. NEGATION de la communication i.p. sonore par l'environnement sonore (e.s.).

- Ad extra (extériorité spatio-temporelle des éléments confrontés)

Négation de la c.i.p. par l'e.s.

1. Sur les grands boulevards

Limitation/Négation

2. Une interview improbable

Limitation/Négation

3. Le balcon près de l'autoroute.

- Ad intra (intégration de la négation réellement ou par représentation)

Limitation de la c.i.p. par l'e.s.

5. Dans une galerie marchande sonorisée

Négation par accumulation et tropisme

7bis. Une chanson contre une perceuse.

Disjonction exclusive de deux continuum
sonores incompatibles

8. Au Guatemala

B. RAPPORT DIALECTIQUE entre c.i.p. et e.s.

- Dialectique ad extra

Communication de voisinage par bruits interposés	10. Sono contre bruit
Un son de communication empêche une autre communication	11. Troubles de voisinage I
Interaction sans rétroaction	12. Troubles de voisinage II
Actions techniques sonores marquant l'e.s. domestique	13. Torrents domestiques
Conflit de 2 systèmes de communication	14. Les murettes des HBM

- Dialectique ad intra (intériorisation du rapport dialectique)

Contrôle de l'émission sonore	15. Le perceur délicat
Adaptation à un nouvel environnement sonore	16. Le joueur de luth

- Ad extra et ad intra

Dénégation de l'absence de communication sonore	19. Une blague expérimentale
---	------------------------------

C. SUBSTITUTION - Rapport de substitution entre sons de l'environnement et sons de la communication.

Substitution graduelle environnement/communication	20. Au spectacle de la Croix-Rousse
Substitution par décontextualisation et rupture momentanée du phatique	21. Le T.G.V. dans le Jura
Substitution d'une situation à une autre par une modification dans le bruit de fond	22. L'arrêt de ventilation
Interférences sonores entre communications étrangères	23. Par l'effet téléphone
Modification de l'e.s. qui favorise la communication	24. Neige à LAUSANNE
Mixage environnement urbain/sons de communication	25. Sur le marché

D. ADAPTATION

- Par créneau

Créneau jouant sur l'intensité et l'occurrence

" " "

Créneau intensité/timbre

" "

Créneau selon propagation

30. Le bon créneau pour un bébé

31. A la porte d'entrée

32. Un phénomène sonore

33. Reprise d'un cri

34. La voix dans le coin

- Par régulation de la modification de la communication survenue en fonction de l'environnement sonore

Régulation parenthétique

" "

Régulation/modification de la c.i.p.

Adaptation interactive

35. La coupure téléphonique

36. Silence on démarre

37. Le verre brisé

38. Combat de télés

- Par sélectivité

Sélectivité + extrapolation

" "

Adaptation des signaux humains à l'e.s. par
créneau de timbre

39. Le bruit du verrou

40. Le bruit de leurs pas

41. Siffler en travaillant

D. ADAPTATION

- Par créneau

Créneau jouant sur l'intensité et l'occurrence

" " "

Créneau intensité/timbre

" "

Créneau selon propagation

30. Le bon créneau pour un bébé

31. A la porte d'entrée

32. Un phénomène sonore

33. Reprise d'un cri

34. La voix dans le coin

- Par régulation de la modification de la communication survenue en fonction de l'environnement sonore

Régulation parenthétique

" "

Régulation/modification de la c.i.p.

Adaptation interactive

35. La coupure téléphonique

36. Silence on démarre

37. Le verre brisé

38. Combat de télés

- Par sélectivité

Sélectivité + extrapolation

" "

Adaptation des signaux humains à l'e.s. par
créneau de timbre

39. Le bruit du verrou

40. Le bruit de leurs pas

41. Siffler en travaillant

E. TYPES MIXTES - Dialectique + Adaptation + Modelage partiel (création)

Adaptation + création

Adaptation + création + substitution de la dominante de l'e.s.

Dialectique + adaptation progressive des sons de la c.i.p. à l'e.s.

Plusieurs situations de communication en intersection + adaptation-réaction

Dialectique entre un parasite communicationnel et la non-communication pour provoquer la communication i.p. (façonnage de l'e.s.)

50. Appels dans une cité I

51. Investissement sonore

52. Enfant de mère dans une course de H.L.M.

55. Tous au téléphone

56. Radio pour convivialité

F. PRODUCTION-MODELAGE de l'environnement sonore par les sons de communication

- Marqueurs et embrayeurs sonores

Connotation de l'e.s. par la c.i.p.	60. Scène de ménaqe
Réemploi d'un code sonore + communication de son à son	61. Le coup du café
Id. + modification en cascade de l'e.s. et glissements sémantiques	62. La sonnette des Pins Parasols
Embrayeur sonore avec réactions sonores rituelles	63. La sonnette de St-Laurent
Communication empathique	64. Ponctuations en cascade
Communication vocale autonome	32. Incantations
Modification momentanée de l'e.s. local	66. Crieur de nom

- Reprise, citation, amplification (1)

Empreinte sonore	41. Siffler en travaillant
Communication virtuelle en écho	67. Mon chant est un autre
Réemploi d'une modalité communicationnelle technique	33. Reprise d'un cri
" " " "	69. Des voix de télévision
Intéraction de 2 situations de communication et redondance	74. L'appel téléphonique
Régulation des diffusions par code local	75. Concurrence musicale
Adaptation interactive par rapport à l'e.s.	38. Combat de télés
Enchaînement sonore/ communication de son à son	76. Vrombir

(1) le terme "amplification" est ici entendu surtout dans son sens rhétorique.

G. PRODUCTION - MODELAGE DE L'ENVIRONNEMENT PAR LES PHENOMENES SONORES MEDIATIQUES

Cette classe rompt avec la série des autres, au sens où elle est à la fois un sous-ensemble de la classe F, mais qu'elle rassemble des situations types toutes liées à la technologie des medias et par lesquelles la définition des termes de communication et même d'environnement est mise en cause. La communication apparaît sur un fond de non communication et l'environnement tend à devenir un milieu intérieur niant l'extériorité, si ce n'est celle du narrateur ou du point de vue d'observation. Surtout, les phénomènes sonores y paraissent un accès particulièrement fructueux pour amorcer une explication difficile.

Non communication sonore provoquant une communication (deux milieux)	80. Sous le casque
Para-communication réglée par un milieu sonore commun et exclusif	81. Déchant pour walkman
Communication empathique avec dénégation de la non-communication	82. S'entendre
Dialectique entre communication sonore et communication visuelle	83. Schizophonie
Communication autonome (avec glossolalie machinique)	89. Dialogue avec la machine

H. SITUATIONS EXPERIMENTALES

Dans cette classe particulière, nous avons regroupé des situations dans lesquelles une intervention volontaire et raisonnée est faite sur l'environnement sonore. Il s'agit en l'occurrence d'observations sur une population scolaire (6ème et 5ème) apprenant les langues vivantes par une méthode actuellement en expérimentation et utilisant des inducteurs sonores connotant l'environnement de référence (recherche-expérimentation de Colette AUGOYARD au C.E.S. de l'Arlequin à GRENOBLE).

D'un point de vue général, il s'agit de production-façonnage de la communication i.p.(verbale et non verbale comme on le verra), chacun des cas pouvant renvoyer à d'autres classes.

Classes F + G. Citation avec intersection de plusieurs ensembles de communication

90. Ecouter la télévision

Classes F + G + A (ron communication + abréaction)

91. Des sons sidérants

Classes D + F. Tropisme : code sonore dans l'environnement cité → rythmicité intonatoire

92. Prosodie devant la salle de bains

Classe F. Intersection de deux modalités communicationnelles (verbal/non verbal) avec prédominance inductive de la dernière.

93. Les sons comme embrayeurs de communication.

1.3. RELEVÉ ET RÔLE DES EFFETS SONORES DANS LES ANECDOTES RETENUES.

1.3.0. On aura compris à la lecture des anecdotes et de leur commentaire que ce qui circule entre communication inter-personnelle, environnement et phénomènes sonores tient essentiellement de la perception interprétée et des réactions ou actions liées à ces percepts situés.

L'analyse logique des relations entre communication i.p. et environnement sonore nous renseigne plus sur une typologie formelle que sur les modalités des conduites sonores quotidiennes évoquées dans les situations communicationnelles retenues. Ce ne sont ni des rapports structurels, ni des objets qu'il nous reste à identifier, mais des modalités, des manières d'entendre et de faire entendre qu'on pourrait ramasser sous le terme d'une praxis sonore relevable d'une pragmatique.

Or, un instrument d'analyse forgé au CRESSON depuis quelques années paraît apporter de sérieux éclaircissements dans cette direction : l'effet sonore, notion transversale qui rend possible un aller-retour intelligible entre la donnée sonore, l'entendu et l'agir sonore.

Nous rappelons la définition et la teneur de l'effet sonore (1).

1/ L'effet sonore a pour nous valeur de paradigme. Idée à mi-chemin entre l'universel et le singulier, à la fois modèle et guide :

- 1) elle permet un discours général sur les sons, mais elle ne peut se passer d'exemples ;
- 2) plutôt que de définir de manière close des objets, elle désigne une classe de phénomènes en donnant des indices précis sur leur nature ;
- 3) grâce à ces caractères, elle peut enfin traverser des champs de savoir distincts, transit par lequel elle s'enrichit, alors que le concept, stricto sensu, est d'autant plus assuré qu'il se réfère à un domaine scientifique bien circonscrit.

(1- Cf. "Sonorité, sociabilité, urbanité" op.cit. p.135 sq)

- 2/ Le sens particulier du terme "effet" que nous emploierons se réfère d'une part au domaine de la physique, d'autre part à celui du bruitage et de la lutherie contemporaine.

Toute une partie de la physique de ce siècle s'est tournée vers les "effets" en tant que faits dont l'apparence ne renvoie pas directement à une cause productrice. Il s'agit de la manifestation d'un phénomène qui accompagne l'existence d'un objet. En ce sens l'effet n'est pas un objet lui-même. Ainsi le bruit ou le son ne "changent" pas physiquement dans l'effet Döppler. C'est le rapport entre l'observateur et l'objet émetteur qui est modifié, que ce soit l'un ou l'autre qui se déplace à une vitesse suffisamment grande.

La physique des "effets" est non seulement fille d'une pensée de la relativité, elle ouvre la porte à un phénoménisme qui était banni du champ des sciences exactes depuis plusieurs siècles. Car l'effet n'indique pas seulement la cause nécessaire qu'on trouvera enfin fonder son existence, il est encore la trace d'un évènement. L'"effet Döppler", comme l'"effet Kelvin" ou l'"effet Compton" renvoient dans cette seconde acception du terme à l'ensemble des conditions entourant l'existence de l'objet et son apparaître en telle situation. L'"effet" remarquable est, de ce point de vue, lié immédiatement à une cause circonstancielle. Sans doute, à côté du système des objets scientifiquement intelligibles, la voie d'une physique des évènements de la nature se précise ainsi. Mais le terme d'"effet" entendu en ce sens nous semble particulièrement adéquat pour désigner les éléments d'un environnement sonore dont nous voulons précisément accentuer la dimension évènementielle et située.

- 3/ C'est bien aussi l'évènement sonore en lui-même qui mérite tous les soins et tout l'artifice du bruiteur. L'économie des moyens pour le maximum d'effet, voilà sans doute la première règle qui dirige tout bruitage bien maîtrisé.

La seconde règle correspond point pour point à la théorie platonicienne du simulacre : il faut produire suffisamment de faux pour paraître vrai. Le décalage entre la représentation et l'objet modèle, où joue toute la finesse de l'art du bruitage, est guidé par l'efficacité du sentiment à provoquer chez l'auditeur.

Cette expérience de la reconstitution sonore donne de précieuses indications sur la nature du vécu sonore. Sans doute, les "effets sonores" tels qu'on les entend dans la lutherie actuelle et par la magie électronique (flänger, fuzz, réverbération, etc...) favorisent, pense-t-on, une débauche de l'effet gratuit. Mais de tous temps le son a été un outil privilégié pour "faire de l'effet", "étonner" au sens étymologique. Le son a indéniablement un pouvoir émotif immédiat dont toutes les cultures ont joué.

Ce surplus de sentiment qui existe dans la perception sonore à l'état exacerbé en situation spectaculaire (ainsi la bande son d'un film) ou en situation exceptionnelle (événements historiques ou collectivement mémorables), ne disparaît pas dans le vécu sonore banal. Dès qu'il est perçu en situation, le son est inséparable d'un "effet" aussi modeste soit-il, coloration particulière qui tient ou à des attitudes et représentations collectives ou à des traits individuels. En ce cas, entre le son et l'effet sonore, il y a moins rapport de vraisemblance (le simulacre) que renvois mutuels entre un son de référence physiquement évaluable mais à jamais abstrait, et son interprétation ou le façonnage particulier par lequel il devient perception vécue.

4/ Les usages cognitifs de l'effet sonore.

L'idée d'effet sonore contient exactement les deux dimensions que nous voulions accentuer dans la connaissance de l'environnement sonore :

- . le rapport au contexte ou à la situation,
- . l'importance de la dimension affective et imaginaire.

Dans cette perspective, l'effet sonore devient l'élément premier visé par l'observation. Nous abordons l'environnement sonore à la manière de l'utilisateur ou de l'habitant qui, dans la quotidienneté, ne prennent ne prennent du son que l'"effet". Les moments de conscience sonore sont rares. Cette immédiateté entre le signal émis et le sentiment paraconscientiel ou les réaction psychomotrices existe particulièrement dans le domaine sonore.

Pourtant la prise en compte de ce phénomène permet d'éclairer un certain nombre d'aspects de l'environnement sonore, jusques et y compris dans le domaine de l'acoustique, où le travail sur l'effet sonore touche à la question de la propagation.

Un exemple mis en tableau permettra d'indiquer les domaines de pertinence de l'idée d'effet sonore.

Domaine de connaissance	<u>L'effet de réverbération</u>	Aspect sonore concerné
Acoustique physique Acoustique appliquée	<ul style="list-style-type: none"> - mesure de temps de réverbération - conditions spatiales concrètes (morphologie, matériau). 	<p>métrologique propagation</p>
Esthétique composition Esthétique perception	<ul style="list-style-type: none"> - traitement d'un délai temporel affectant le même signal ; manière contemporaine de travailler la "teneur". - l'artifice de durée produit le sentiment de multiplicité simultanée, et le sentiment d'"espace". Evocation de lieux monumentaux. Polysémie de la "résonance". 	<p>tendue timbre (enveloppe)</p> <p>imaginaire et symbolique sonores</p>
Psycho-sociologie de la vie quotidienne	<ul style="list-style-type: none"> - accroissement de la présence micro-sociale variant en raison inverse de l'intelligibilité . - facteur favorable au sentiment de "collectivité" (bien ou mal perçu) et à la communication phatique. 	<p>sémantique de la connotation sonore</p>

1.3.1. Classement des anecdotes selon les effets sonores.

1/ Effets élémentaires

Ils concernent soit la matière sonore en elle-même (hauteur, intensité, timbre, attaque, durée, extinction, forme du signal), soit la propagation du son.

Effet de filtrage :

Renforcement ou affaiblissement de certaines fréquences contenues dans le son de référence. Cette modification de l'enveloppe spectrale est due à des déformations propres, soit au mode d'émission "naturel", soit au mode de propagation, soit au filtrage électroacoustique fonctionnel (courbe de réponse caractéristique) ou volontaire.

- 34 - Dans le coin d'une pièce
- 69 - Les voix comme à la télé.

Effet de distorsion :

Déformation de certains sons ou fréquences de l'enveloppe spectrale d'un son qui affecte l'ensemble de la séquence entendue.

- 52 - Enfants et mère dans une cursive d'HLM
- 69 - Les voix comme à la télé

Effet de contour :

Effet électromagnétique dû à un défaut d'alignement des têtes d'un magnétophone et qui donne à l'audition l'impression que la forme sonore "bave".

- 34 - Dans le coin d'une pièce
- 52 - Enfants et mère dans une cursive d'HLM

Effet de réverbération :

Effet de propagation par lequel certaines fréquences résonnent durant un temps court mais suffisant pour que le décalage entre l'onde directe et l'onde réfléchi soit audible. La notion de réverbération est liée à une définition de mesure : temps mis par le son pour décroître de 60 dB. (Dans le cas où le son de référence entre dans un rapport acoustique particulier avec le bruit de fond, on parlera d'effet de trainage (cf infra)).

- 30 - Le bon créneau pour un bébé
- 34 - Dans le coin d'une pièce
- 50 - Appels dans une cité I
- 51 - Investissement sonore
- 52 - Enfants et mère dans une cursive d'HLM

2/ Effets de composition sonore

Ils concernent de agencements sonores complexes et définissent des caractères remarquables touchant soit à la dimension synchrone, soit à la dimension diachronique. Tous ces effets sont évaluables physiquement.

Effets de trainage :

"Durée pendant laquelle le son se prolonge après arrêt dans les différentes régions fréquentielles avant de se noyer dans le bruit de fond." (E. LEIPP - in "La qualité acoustique des lieux d'écoute" p. 228).

- 13 - Torrents domestiques
- 23 - Par l'effet téléphone
- 34 - Dans le coin d'une pièce

Effet de mur :

Effet complexe où l'intensité forte et continue donne à l'auditeur l'impression que l'ensemble des sons prend l'allure d'un mur ou d'un "rideau" sur lequel l'action humaine n'a aucune prise.

- 1 - Sur les grands boulevards
- 2 - Une interview improbable
- 3 - Le balcon près de l'autoroute
- 30 - Le bon créneau pour un bébé
- 31 - A la porte d'entrée
- 5 - Dans une galerie marchande sonorisée

Effet de bourdon :

Effet très utilisé dans les musiques du monde entier (musiques modales en particulier) mais fréquent dans les sociétés industrialisées et par lequel, dans un ensemble sonore, une hauteur reste constante et sans variation notable d'intensité. (Equivalents : teneur, continuum, drône).

- 22 - L'arrêt de ventilation

Effet de coupure (shunt) :

Chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un net changement d'enveloppe spectrale ou de réverbération (dans le sens: réverbérant → mat). On a la nette impression d'avoir changé d'ambiance sonore.

- 22 - L'arrêt de ventilation
- 35 - La coupure téléphonique
- 36 - Silence, on démarre
- 37 - Le verre brisé
- 52 - Enfants et mère dans une coursive d'HLM (réverbérant/mat)

Effet d'estompage :

Modification et disparition d'une atmosphère sonore sans que l'auditeur s'en aperçoive.

- 20 - Au spectacle de la Croix-Rousse
- 21 - Le TGV au pied du Jura

Effet de masque :

Effet défini en acoustique comme existence d'un bruit qui, par son niveau et par ses fréquences, "gomme" complètement ou partiellement l'existence d'un autre bruit de niveau plus faible. Cet effet facile à mettre en évidence avec des appareils de mesure est, du fait de la plus grande sensibilité différentielle de l'oreille, moins fréquent du point de vue physiologique.

- 1 - Sur les grands boulevards
- 2 - Une interview improbable
- 7 bis - Une chanson contre une perceuse
- 11 - A propos de troubles de voisinage I
- 20 - Au spectacle de la Croix-Rousse
- 60 - Scène de ménage

Effet de vague :

Effet composé de divers effets élémentaires (fading, fluctuation) et qui donne l'impression d'un ressac sonore.

- 2 - Une interview improbable

Effet de matité :

Effet dont la perception est particulièrement nette après atténuation ou arrêt de l'action de son contraire : l'effet de réverbération.

24 - Neige à Lausanne

Effet d'ubiquité :

Effet essentiellement lié à la propagation et qui rend impossible ou difficile la localisation des sources sonores. Le son vient de partout et de nulle part précisément.

10 - Sono contre bruit

12 - Troubles de voisinage II (2ème partie)

23 - Par l'effet téléphone

55 - Tous au téléphone

Effet de résonance

Défini par la mise en vibration par voie aérienne ou solidienne d'un élément solide (mobilier, vitre...). Cette résonance est atteinte par la conjonction: niveau acoustique élevé et fréquence excitatrice "accordée" à l'objet qui se met à vibrer.

19 - Une blague expérimentale

Effet téléphone :

Effet de propagation particulier à la construction et lié aux V.M.C., gaines et autres conduits traversant l'habitat. S'y adjoignent toujours filtrage et distorsion (en général filtrage des fréquences basses).

23 - Par l'effet téléphone

61 - Le coup du café

Effet de reprise :

Effet musical correspondant à la répétition réglée et identique d'un motif sonore (refrain, ritournelle).

- 33 - Reprise d'un cri répétitif
- 52 - Enfants et mère dans une course d'HLM
- 61 - Le coup du café (rythmique)
- 64 - Ponctuations en cascade

Effet accelerando

Effet musical correspondant à l'indication d'accélération du tempo.

- 50 - Appels dans une cité I (s^largando + staccato)
- 61 - Le coup du café

3/ Effets liés à l'organisation perceptive

Ils sont dûs en priorité à l'organisation perceptive et mnémique des individus en situation concrète. On les repère toujours à partir d'une expression ou d'une aperception de la part des entendants. Par ailleurs, les caractères propres à la culture de référence sont partie prenante dans les particularités et la force de l'effet.

Effet de gommage :

Asyndète ou suppression de la perception ou du souvenir d'un ou plusieurs éléments sonores dans un ensemble audible. Effet fondamental et traversant l'ensemble de notre audition quotidienne : oublier ou ne pas écouter la très grande partie des sons audibles en une journée.

35 - La coupure téléphonique

36 - Silence, on démarre

Effet de parenthèse :

Effet observable dans une organisation perceptive complexe et par lequel un changement d'ambiance sonore momentanée paraît ne pas affecter les conduites et ne point marquer le souvenir. Il correspond à un effet de gommage à l'échelle d'une séquence toute entière.

35 - La coupure téléphonique

36 - Silence, on démarre

Effet de synecdoque sonore :

Un son ou un groupe de sons se trouvent valorisés par rapport au contexte sonore ambiant. Cette sélectivité peut survenir soit par simple vigilance acoustique, soit par un critère fonctionnel prédominant, soit par trait de culture ou trait singulier. Cet effet est fondamental : il traverse la globalité des conduites sonores quotidiennes.

7 bis - Une chanson contre une perceuse

14 - Les murettes des HBM

32 - Un phénomène sonore

39 - Le bruit du verrou

40 - Le bruit de leurs pas

51 - Investissement sonore

55 - Tous au téléphone

74 - L'appel téléphonique

Effet d'irruption :

Evènement sonore imprévu modifiant le climat du moment et le comportement de manière caractérisée.

- 15 - Le perceur délicat
- 64 - Ponctuations en cascade

Effet de rémanence :

Perduranced'un son qui n'est plus entendu. Après extinction de l'émission et de la propagation, on a encore le son "dans l'oreille". Cet effet mnémique est utilisé dans toutes les musiques du monde : permanence du climat tonal ou modal de référence, arrêt momentané d'un bourdon qu'on entend toujours, mouvements mélismatiques rendant virtuellement présent un son absent.

- 5 - Dans une galerie marchande sonorisée
- 61 - Le coup du café

Effet d'anticipation :

Entendre déjà un son non encore émis.

- 15 - Le perceur délicat
- 16 - Le joueur de luth (sit. 2)

Effet d'anamnèse :

Un son évoque une situation ou une atmosphère ancienne qu'il ravive (cf "la petite phrase de la sonate de Vinteuil" de Marcel Proust).

- 22 - L'arrêt de ventilation
- 32 - Un phénomène sonore
- 39 - Le bruit du verrou
- 40 - Le bruit de leurs pas

Effet de métabole :

Instabilité dans le rapport structurel qui lie les parties d'un ensemble. Tout état descriptible est transitoire. Dans l'environnement sonore, il y a alors incapacité à désigner de manière un tant soit peu stable, ce qui est figure et ce qui est fond.

- 5 - Dans une galerie marchande sonorisée
- 25 - Sur le marché

Effet_Lombard :

Effet résultant d'observations psycho-acoustiques : plus l'intensité d'un environnement sonore augmente, plus la vigilance croît, sans préjuger de l'intelligibilité du signal.

2 - Une interview improbable.

4/ Effets psycho-moteurs

Effets qui impliquent l'existence d'une action sonore ou tout au moins d'une esquisse motrice ou d'un schème faisant inter-agir perception et motricité.

Effets de rétrécissement :

Effet psycho-moteur par lequel dans un milieu réverbérant, quelqu'un émettant des sons ou bruits, entend ceux-ci revenir distinctement avec l'impression d'un rétrécissement des distances spatiales.

- 7 bis - Une chanson contre une perceuse
- 16 - Le joueur de luth (sit. 2)
- 21 - Le TGV au pied du Jura
- 30 - Le bon créneau pour un bébé
- 51 - Investissement sonore
- 60 - Scène de ménage

Effet de dilatation

Effet d'anticipation concernant l'aire de propagation et la sensibilité auditive d'autrui. L'émetteur a le sentiment que les sons qu'il produit porteront loin et seront entendus de même (mouvement de diastole).

- 16 - Le joueur de luth (sit. 1)

Effet d'attraction :

Effet phonotropique par lequel, de manière d'abord incontrôlée, un phénomène sonore émergent attire, polarise l'attention et peut provoquer des modifications de comportement.

- 32 - Un phénomène sonore
- 55 - Tous au téléphone
- 74 - L'appel téléphonique

Effet de répulsion :

Effet psycho-moteur, il correspond aux situations dans lesquelles des émissions sonores provoquent des conduites de fuite (esquissées ou réelles).

- 1 - Sur les grands boulevards
- 5 - Dans une galerie marchande sonorisée

Effet d'enveloppement :

Ensemble de sons ayant la capacité de créer un environnement autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment et provoque des réactions analogues à celles de l'envoûtement : sidération, ravissement.

32 - Un phénomène sonore

Effet d'enchaînement :

Effet d'inductions en chaîne. Un environnement sonore appelle un écho actif d'abord non conscient. Il y a ainsi une réponse sonore à une première proposition sonore, l'induction pouvant se reproduire plusieurs fois sans émergence au niveau conscient.

8 - Au Guatemala

10 - Sono contre bruit

11 - A propos de troubles de voisinage I

12 - Troubles de voisinage II

16 - Le joueur de luth (sit. 1)

64 - Ponctuations en cascade

15 - Le perceur délicat

Effet de créneau :

Occurrence d'une émission sonore au moment où le contexte est le plus favorable : créneaux d'intensité, de hauteur, de timbre, d'émergence rythmique. L'effet de créneau est un des instruments de l'action sonore, l'effet d'émergence étant propre à la perception sonore. X

30 - Le bon créneau pour un bébé

31 - A la porte d'entrée (créneau d'intensité → principe d'économie)

Effet phonotonique :

Une perception sonore provoque un sentiment tendant à l'euphorie pouvant être accompagnée d'un regain d'activité.

16 - Le joueur de luth (sit. 1)

Effet de répétition :

Répétition d'occurrences sonores semblables dont l'accumulation valorise l'existence sans liaison nécessaire avec les caractères physiques du son.

Cet effet se mêle alors à celui de synecdoque sonore.

13 - Torrents domestiques (et accumulation)

5/ Effets sémantiques

Effets sonores jouant sur l'écart de sens entre le contexte réel et la signification émergente. Il y a toujours décontextualisation, que ce soit sous la forme de l'imprévu anxiogène ou de l'humour, ou du jeu conscient. On y ajoutera la situation liée au sentiment du sublime, lorsque le sens esthétique dépasse l'entendement (beauté inexplicable).

Effet de décalage :

Effet de décontextualisation : un son ou groupe de sons interviennent de manière incongrue dans le faisceau des cohérences caractérisant une situation dont on a déjà l'expérience, ou dans une situation dont le contenu sonore est prévisible.

- 33 - Reprise d'un cri répétitif
- 37 - Le verre brisé
- 19 - Une blague expérimentale
- 21 - Le TGV au pied du Jura
- 22 - L'arrêt de ventilation
- 32 - Un phénomène sonore

Effet d'imitation :

Effet de sens par lequel de manière consciente, une émission sonore est produite selon un style de référence.

- 69 - Les voix comme à la télé

Effet sharawadji :

Effet survenant lors de la contemplation d'un motif sonore ou d'un paysage sonore tout entier dont la beauté est inexplicable. (Cf. L. Marin, article du même titre in Traverses n°5-6, 1979 ; cf. aussi l'analyse du Sublime chez Emmanuel KANT).

1.3.2. Remarques sur la fonction des effets sonores dans la relation entre environnement sonore et communication inter-personnelle.

Comme dans la quasi-totalité des travaux ramassés dans le présent compte-rendu, l'analyse des anecdotes à partir des effets sonores a une dimension très exploratoire. Au stade de nos recherches, on pourrait même dire que les situations de communication i.p. et les effets sonores se sont illustrés mutuellement, d'où l'exposé in extenso du classement qu'il nous paraissait intéressant de livrer au lecteur, d'où aussi les remarques qui vont suivre et qui sont proposées plus à titre d'hypothèses que de conclusions.

1. Remarque sur l'occurrence des effets sonores

Bien que la quantité d'anecdotes ne soit guère significative d'un point de vue statistique et que la dispersion des facteurs soit évidente, il est intéressant de procéder à un comptage structural pour noter les effets les plus répétitifs.

La synecdoque se retrouve dans huit anecdotes différentes. Cet effet est remarquable dans la mesure où désignant un travail perceptif de forte sélectivité, d'une part il revêt une forme intéressante dans le matériau sonore puisqu'il peut même contrevenir à la règle de contraste des 10 db (l'oreille culturelle peut aller chercher l'audible dans l'inaudible physique) et que, d'autre part, il est la condition de possibilité de toute interprétation perceptive, c'est-à-dire la possibilité d'un écart entre le son physique de référence et l'"entendu" concret. Nous retrouvons ici la fonction éminente de la figure de synecdoque déjà notée lors de nos travaux sur les cheminements quotidiens (AUGOYARD, 79).

L'effet d'enchaînement apparaît 7 fois. Il indique deux phénomènes conjoints : la reprise d'un élément de motif sonore auquel il fait écho (rythme, timbre, contraste, etc...) l'implication d'un schéma psycho-moteur. Effet intéressant dont l'importance a été découverte dans une de nos récentes recherches (E.S.U./C.R.E.S.S.O.N. 85) sur l'activité humaine sonore, il éclaire un certain nombre de situations sociales et micro-sociales où les relations inter-individuelles ne remontent peu ou pas à la conscience. Il indique une sorte de dialogue para-conscientiel dans lequel les partenaires se renvoient son pour son en dépit de toute signification claire mais en faveur de l'échange phatique.

L'effet de rétrécissement apparaît 6 fois. Effet à ranger parmi les effets de miroir ou d'écho au sens général, il concerne la répllication au moins partielle d'un son qu'on est en train d'émettre. Il met au jour le dédoublement d'un même sujet en une part active et une part réceptive, situation qui met toujours en jeu le rapport de soi à l'autre, de l'individu au collectif, du propre à l'étranger, avec la connotation affective d'étonnement ou de trouble qu'on retrouve ici comme dans tous les vécus schizomorphes. Cet effet est probablement riche d'indications sur la communication i.p. et mériterait une étude monographique développée.

A cinq reprises, l'effet de coupure apparaît. Instrument essentiel dans les articulations de nos paysages sonores quotidiens, cet effet définit en 1981 (AUGOYARD/C.R.E.S.S.O.N., 82) trouve ici la place que nous présumions. Dans les anecdotes où il intervient, il assume chaque fois une ponctuation communicationnelle qui termine et inaugure à la fois. On relèvera particulièrement comment cet effet montre le rôle important des climats sonores dans les processus de communication i.p.

A quatre reprises, nous retrouvons trois effets.

L'effet d'ubiquité qui montre éloquemment l'interaction des trois morphologies : sonores, spatiales et sociales dans le quotidien. Cet effet inclut toujours, fut-ce virtuellement, le pouvoir d'autrui et du collectif. Il est la voix et l'accent particulier du "on", de l'anonymat facilement inducteur de réactions paranoïdes. On notera que le téléphone intervient directement et indirectement par deux fois dans les situations redevables de cet effet ; la voix sans corps est un support favori de la paranoïa et de l'ubiquité (1).

L'effet de reprise est parfaitement illustré par la forme des musiques à refrain. Élément structurant dans les sons quotidiens -et beaucoup plus qu'on ne l'imagine- il relie souvent de manière diachronique des événements sonores disjoints et discontinus. C'est une sorte de trait d'union sonore entre moments discrets du quotidien. L'effet de reprise donne accès à des formes de communication i.p. heuristiques et par là riches d'enseignement. Il permet de poser avec pertinence la question : lorsque la réponse du récepteur est différé, y a-t-il encore communication ?

L'effet d'anamnèse apparaît aussi à quatre reprises. Faisant partie du groupe d'effets concernant la mémoire, celui-ci correspond au pouvoir du son de faire revenir un souvenir que ce soit sous une forme exceptionnelle et avec une grande mobilisation affective, ou sous une forme plus ordinaire et souvent paraconscientielle avec l'implication de retours périodiques ou de chronologies sonores sociales (2), constituées à partir des marqueurs phoniques à ranger parmi les "donneurs de temps". Cet effet amène avec lui des indications intéressantes sur la présence du temps psychologique dans la communication inter-personnelle et peut contribuer à l'explication des relations d'échange entre un terme réel du schéma de communication et un terme virtuel ; le délai, la différence, la bifurcation inexplicable clairement dans l'émission d'un message ou dans son mode de réception sont souvent redevables de ces raccourcis chronologiques volontiers portés par des supports sonores qui ponctuent ou font souvenir.

(1) Renvoyons à un texte fondamental sur ce point "Le cas du président SCH REBER" in "Cinq psychanalyses" de S. FREUD.

(2) Cf. AMPHOUX P., PILLET G et alii: "Les donneurs de temps".

En résumé, il faut souligner l'utilité des effets sonores dans le type d'analyse que nous avons entrepris. Avec eux, c'est la possibilité d'appréhender de manière explicative et concrète certains modes de cette contextualité de la communication qui nous intéresse et dont la forme sonore montre bien l'émergence.

La synecdoque rappelle que le rapport signal/bruit (en acoustique comme en théorie de l'information) quel que défavorable qu'il advienne, n'implique pas nécessairement la fin de la communication. Le signifié problématique et parfois le parasite lui-même peuvent faire sens et dès lors favoriseront la complicité, la connivence, la clôture du groupe sur ses codes d'audition ou de production sonores particuliers.

Les effets d'enchaînement et de reprise rappellent l'importance de la redondance dont CHOMSKY a bien montré qu'elle est fondamentale dans toute communication en acte (la performance) avec dans les cas présentés ici le passage de motifs entre communicants.

Il faut noter que l'effet de reprise accrédite l'hypothèse de la continuité ou de la simple différence qualitative entre langage et musique (1). Cette forme de redondance participe à la fois de l'imitation, du jeu, et de la structuration de l'environnement sonore à partir de la variété des prédominances culturelles. La présence de la dimension collective dans les processus de communication se trouve alors particulièrement bien illustrée à partir de ces réemplois.

L'effet d'enchaînement et celui de rétrécissement rappellent l'importance du schématisme pscho-moteur dans l'acte de communication.

Enfin le temps et l'espace sont impliqués d'une manière particulière par l'effet d'anamnèse et par celui d'ubiquité. Dans les deux cas, le matériau sonore attire l'attention sur des modalités contextuelles qui permettent d'interroger le schéma de communication classique. Voici que les communicants peuvent être délocalisés et mis à distance, que l'ordre du temps peut être bousculé et que la temporalité cyclique peut se substituer à la chronologie linéaire. Ces caractères habituellement attribués à la communication médiatisée dans ses formes les plus fortement technicisées, voici que nous les trouvons dans le contexte de la communication inter-personnelle.

A partir des effets sonores, nous pouvons aller dans le sens de l'hypothèse selon laquelle on peut estimer qu'il y a évolution accélérée des modes de communication, par le fait technologique, mais non rupture (2). Rappelons simplement les diverses tentatives architecturales dont l'acoustique favorise soit la communication à distance, soit l'ubiquité, soit l'absence physique de l'un des communicants, et dans lesquelles, notons-le, l'intelligibilité n'est pas toujours le but recherché, l'essentiel pouvant être l'effet sonore global ou la force de la voix (3).

- (1) Thème récurrent depuis les hypothèses rousseauistes, il est abordé de nouveau dans le récent ouvrage de François Bernard MACHE : "Musique, Mythe, Nature". (84)
- (2) Cette hypothèse sous-tendra la dixième séquence sonore proposée aux interviewés en seconde phase de travail (cf. infra).
- (3) Projets et réalisations très anciens qui trouvent une forme cardinale dans le "Musurgia Universalis" d'Athanasius KIRCHER (1650).

2. DE LA COMMUNICATION A ENTENDRE

2.0. INTRODUCTION

2.0.0. La seconde partie de notre investigation devait explorer de manière intensive un nombre limité de situations concrètes représentatives des différents types découverts lors de l'enquête extensive de la première phase.

C'est donc un travail de type compréhensif dont on trouvera le compte-rendu dans les pays suivants. Nous avons donné à entendre (à l'écoute et à l'entendement) dix situations exemplaires choisies de manière raisonnée, le but étant de confronter nos propres hypothèses aux réactions d'une série d'auditeurs éclairés à toutes fins d'aboutir à une série de propositions faisant le point sur cette recherche exploratoire.

2.0.1. Orientations méthodologiques

La méthode de travail a été inspirée à la fois d'une technique expérimentée dans l'Ecole de Palo Alto, et des recherches méthodologiques du C.R.E.S.S.O.N.

On connaît l'exploitation que firent Gregory BATESON, Ray BIRDWHISTELL et leur équipe de chercheurs du fameux entretien psychothérapeutique fixé sur la pellicule sous le titre "Doris" (1), et en particulier des minutieuses analyses des modalités communicationnelles engagées dans les 9 secondes de la célèbre "Scène de la cigarette". Pouvions-nous présenter ainsi à des observateurs éclairés des scènes quotidiennes où l'environnement sonore interagit avec la communication inter-personnelle ?

Le projet de filmer des scènes du quotidien n'a pas été réalisable et ceci essentiellement pour des problèmes de prise de son. En effet, si la vidéo légère autorise une intervention assez discrète dans le milieu à étudier, la réussite d'une prise de son de qualité analogue à l'image nécessite soit une préparation à priori digne (et indigne en ce sens) d'un plombier du Watergate, soit une quantité énorme de prises de vue et de son que le cadre de cette recherche ne permettait pas. Il a donc été fait usage d'enregistrements dont la gravure pouvait manifester éloquemment les traits remarquables que nous voulions donner à entendre.

Tous les auteurs de ces enregistrements font partie de l'équipe du C.R.E.S.S.O.N. Il était donc possible de connaître parfaitement la situation de référence et les détails contextuels. On verra, à la lecture des réactions des auditeurs, que l'absence d'image parfois dommageable (cf. la séquence 9), est compensée par une surabondance de remarques induites précisément par l'incertitude momentanée. En cherchant "tout haut" la reconstitution de la scène, l'auditeur livre de précieuses remarques.

(1) R.L. BIRDWHISTELL : "Kinesics and Context : Essays on Body Motion Communication" 1970.

Cf. Y. WINKIN : "La nouvelle communication" 1981.

Second facteur qui a orienté notre méthode de travail, la technique d'entretien sur écoute réactivée que nous avons mise au point au C.R.E.S.S.O.N. pouvait être facilement adoptée à la présente recherche. Cette technique consiste à faire entendre à des interviewés des séquences sonores de leur propre quotidien, tout au moins pour ce qui touche aux lieux accessibles de par leur nature semi-publique ou bien perméables aux informations sonores (fenêtre sur cour par exemple). Un certain nombre de règles sont à respecter dans le protocole de préparation et de passation de l'entretien que nous testons depuis plusieurs années.

Pour l'occasion, les séquences à faire entendre n'étaient pas issues du quotidien des interviewés, mais il fallait qu'elles fussent ouvertes à la reconnaissance, voire familières.

Le reste des prescriptions était respecté, à savoir :

1. possibilité de maîtrise du niveau et de la qualité de l'écoute ;
2. possibilité d'éviter l'effet de masque entre la diffusion de la séquence et l'enregistrement de l'entretien ;
3. possibilité de relance soit verbale, soit par répétition de l'écoute ;
4. intégration des facteurs soit de fatigue auditive, soit d'accoutumance à l'écoute attentive.

Ces règles élémentaires dans un entretien de ce type ont dirigé le déroulement des entretiens, comme la sélection et l'organisation chronologique des séquences.

2.0.2. Organisation de la bande test

Pour clarifier l'ensemble du processus d'investigation, nous ramassons en un tableau l'ensemble du plan expérimental.

1ère phaseRecueil de fiches écrites
et recension d'enregistrements

60 anecdotes

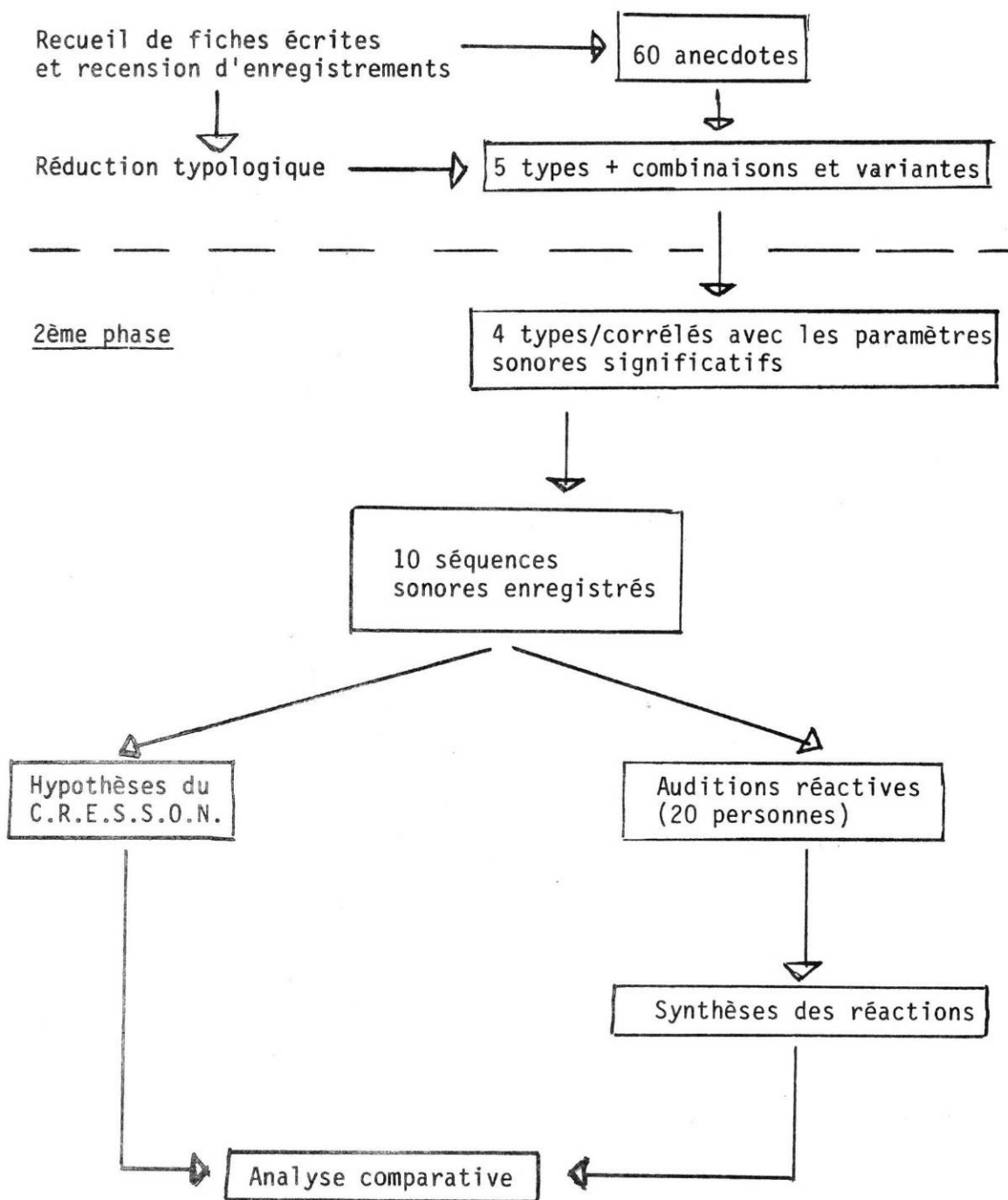
Réduction typologique

5 types + combinaisons et variantes

2ème phase4 types/corrélés avec les paramètres
sonores significatifs10 séquences
sonores enregistrésHypothèses du
C.R.E.S.S.O.N.Auditions réactives
(20 personnes)

Synthèses des réactions

Analyse comparative



La sélection des séquences sonores composant la bande-test livrée à l'écoute des interviewés a été composée à partir de plusieurs critères.

1. Critère de représentativité des types issus du corpus d'anecdotes.

Les variétés que nous avons distinguées dans notre analyse n'allaient pas nécessairement être perceptibles par l'ensemble des interviewés. Nous avons donc opéré une simplification qui fait disparaître par exemple les nuances entre relation de substitution et relation dialectique (type B et type C). Cette réduction a favorisé la distinctibilité des situations à partir de leurs qualités sonores ; on en trouvera la trace dans l'appellation des quatre types logiques retenus.

- Situation de masquage incluant la négation, la limitation extrême, ou la disparition de la communication par le fait de l'environnement sonore.

Situation d'adaptation où, même difficilement, la communication i.p. subsiste dans l'environnement sonore, ou même l'utilise à son profit, retournant les défauts d'intelligibilité ou d'émergence en qualité pour l'échange social.

- Situation de mixage où sons de la communication et sons de l'environnement se compénètrent sans s'annihiler.

- Situations de création où les sons de la communication prédominent et façonnent le climat sonore de référence.

2. Critère d'instrumentation sonore.

En fonction de l'importance des effets sonores, nous avons introduit à ce stade cinq variables concernant le matériau sonore et déterminés à partir de l'analyse d'ensemble du corpus de la première phase, soit : l'intensité, la fréquence et le timbre, la propagation, la rythmicité et le phrasé, enfin l'occurrence.

3. Critère de durée. La durée de l'ensemble de la bande à entendre devait permettre, avec le double de temps laissé à la parole, que l'heure et demie soit un maximum admissible. L'expérience d'autres entretiens de ce type nous a permis d'évaluer les seuils de fatigue et de connaître le moment où l'auditeur n'a plus envie de réagir à la séquence entendue. Mais un temps minimal est aussi requis, sans quoi il n'y a ni bénéfice secondaire pour l'interviewé, ni dépassement d'un premier moment où les réactions restent contrôlées. Dans la frange d'une demi-heure à trois quarts d'heure, l'interviewé commence à faire des remarques sur l'entretien, énonce que "ça n'est pas si ennuyeux que ça", ou qu'"on commence à écouter autrement".

Après passation, nous pouvons dire que la bande sonore a été un peu trop longue pour le quart des entretiens. Avec les arrêts, retours en arrière souvent opérés, la douzaine de minutes eût été optimale. Mais c'est compter sans le minimum d'écoute nécessaire pour chaque séquence. Après sélection des séquences, l'équipe du C.R.E.S.S.O.N. a fait un travail d'écoute collective pour raccourcir au maximum chacune d'entre elles.

4. Critère d'ordre

Dans l'écoute, l'organisation chronologique est un facteur fondamental ; aucune équivalence n'est possible ; la symétrie est une fiction visuelle. Aussi l'ordre de succession des séquences entre elles a-t-il été longuement discuté. Fallait-il suivre un ordre satisfaisant pour l'esprit ou pour la "neutralité" de l'enquête ? On pourrait suivre alors la progression inverse de prédominance entre sons de l'environnement et sons de la communication, comme dans notre analyse de la 1ère partie. Mais faire entendre d'abord un tonnerre de circulation automobile puis finir par l'intimité charmante d'une cour d'immeuble ancien nous paraissait par trop orienter les jugements de goût et de valeur. Après plusieurs tests et analyses comparées, il a été décidé que les situations exigeant une écoute plus fine seraient mises en seconde partie. Par ailleurs, en divisant en deux les dix séquences, on commence chaque fois par des situations moyennes dans lesquelles environnement et communication sont perceptibles dans un minimum de distinction.

1ère série : on va de l'adaptation facile de la communication i.p. aux conditions sonores ambiantes, vers la limitation, puis la négation de la communication par l'environnement sonore ;

2ème série : on va d'une situation métabolique (cf. l'effet du même nom) ou de compénétration souple des deux termes, vers des situations dans lesquelles la communication i.p. façonne ou crée l'environnement sonore.

2.0.3. Ordre et nature des 10 séquences anecdotiques

Les 10 anecdotes sonores retenues l'ont été dans l'ordre suivant :

- | | |
|--|----------|
| 1. Enfants dans une cité d'Oullins | : Type E |
| 2. Enfants et mère dans une course de l'Arlequin | : A.52 |
| 3. Appels dans une cité I. | : A.50 |
| 4. Dialogue à Mistral | : Type D |
| 5. Sur les grands boulevards | : A.1 |

- | | | |
|--|---|--------|
| 6. Sur le marché | : | A.25 |
| 7. Siffler en travaillant | : | A.41 |
| 8. "Bobby" | : | Type F |
| 9. La sonnette de la cour à St-Laurent | : | A.63 |
| 10. Déchant pour walkman | : | A.81 |

On aura noté que trois séquences (1,4,8) ne sont pas répertoriées dans la collection des anecdotes sonores. Aucune version enregistrée n'ayant été trouvée pour illustrer certaines situations, nous avons utilisé en dernier ressort trois extraits sonores enregistrés à l'occasion d'autres travaux.

La séquence 1 représente une situation d'adaptation de la communication à un environnement sonore relativement perméable ; il y a donc de surcroît une situation de type mixte (classe E) ou de mixage.

La séquence 4 illustre une situation d'adaptation temporaire. La communication prédomine, sauf devant quelques instants où l'environnement sonore fait une brève irruption (cf. anecdotes 31, 35, 36, 37).

La séquence 8 illustre une situation dans laquelle les sons de la communication façonnent complètement le son d'un lieu urbain (anecdotes 60 à 66).

Pour ces trois séquences, nous produirons des fiches analogues à celles de la collection du Tome II.

Synoptique des critères de sélection des séquences-tests

Rapport : Environnement/Communication I.P.

Dominantes de la matière sonore	Masque	Adaptation	Mixage	Création
	ES → CIP	CIP → ES	CIP/ES	CIP → ES
Intensité	5	4, (5), 7	1, 4, 6, 7	8, 9, (10)
Fréquence/ Timbre		2, 7	1, 6, 7	7, 8, 9, 10
Propagation	(3)	1, 2, 9	1, 6, 7	2, 8
Rythmicité/ Phrasé	(3)	2, 3, 8, 9		2, 6, 7, 8, 10
Occurrence		4		7, 8, 9

(Les chiffres entre parenthèses renvoient à un élément mineur ou temporaire mais important pour définir la situation).

1. Enfants dans une cité d'Oullins.
2. Enfants et mère dans une course de l'Arlequin.
3. Appels dans une cité I.
4. Dialogue à Mistral.
5. Sur les grands boulevards.
6. Sur le marché.
7. Siffler en travaillant.
8. Bobby.
9. La sonnette de la cour à Saint-Laurent.
10. Déchant pour walkman.

2.0.4. Passation des entretiens avec écoute

La bande-test des dix séquences a été proposée à une vingtaine de personnes en groupe, ou individuellement, soit huit séances d'écoute avec réactions intégralement enregistrées.

Le but était rappelons-le de recueillir des réactions caractérisées par une accentuation particulière due à la profession ou à la spécialité des interviewés.

Les professions représentées sont les suivantes :

- E1 : Groupe d'étudiants en architecture et en acoustique
- E2 : Deux linguistes utilisant l'environnement sonore dans leur technique pédagogique
- E3 : Un acousticien dirigeant un département de recherche
- E4 : Un musicien responsable de l'enseignement en conservatoire
- E5 : Une psycho-sociologue spécialisée dans l'espace urbain
- E6 : Un psychanalyste
- E7 : Un architecte-urbaniste
Une plasticienne
- E8 : Un universitaire enseignant en sciences de la communication.

Consignes

Consigne initiale : (abstract)

"Vous allez entendre 10 petites scènes, dix petites anecdotes sonores enregistrées dans le quotidien. Vos réactions autant subjectives que professionnelles vont nous aider à mieux approcher le rapport entre environnement sonore et communication personnelle (explications plus longues si nécessaire).

Vous pouvez réagir quand vous voudrez, pendant ou après l'écoute, et entendre plusieurs fois si vous le souhaitez".

Consignes particulières.

- Séquence 4 : "Bien que ce soit une situation de dialogue chargé d'informations, je vous demande de ne pas être attentif seulement au contenu des paroles mais à l'ensemble des sons".
- Séquence 5 : en cas d'absence de question sur ce point, il est précisé que le micro était entre 20 et 30 centimètres de la bouche des locuteurs.

- Séquence 9 : "Dans le même lieu que S.8, vous allez entendre une autre situation dont il est difficile d'imaginer la teneur. Il s'agit d'une séquence sonore répétitive ... (énoncé du canevas)".
"J'aimerais entendre vos réactions sur la matière sonore et sur ce que cette situation vous évoque ou vous rappelle".
- Séquence 10 : En cas de non identification du walkman, la précision est donnée à titre de relance.

Conditions d'écoute et consignation des réactions

Trois entretiens (1, 2, 5) ont été réalisés au laboratoire et donc avec des conditions d'écoute optimales. Les autres ont été faits au domicile des interviewés soit avec écoute sur leur propre chaîne HI-FI valorisant évidemment tel ou tel élément du contenu de la cassette malgré les corrections (niveau et tonalité) faites en direct, soit avec écoute sur matériel portatif du laboratoire (T.C.D.S. et casque AKG 85 ou Sennheiser HD 410). Les entretiens ont été enregistrés intégralement. La transcription volontairement condensée respecte le style et le contenu remarquable des réactions de chaque interviewé.

Réactions remarquables

L'ensemble des interviewés a souligné l'importance de l'ordre de passation des séquences. En faveur de l'ordre choisi, nous avons noté que la fatigue et la distraction surviennent environ une demi-heure après le début de la séance. La séquence 5 dont la place nous paraissait très critique, arrive donc à point pour cristalliser fatigue, voire agacement, et préparer le second groupe de séquences qui a été vécu de manière plus gratifiante.

La dernière séquence (10) a été plusieurs fois perçue comme différente du reste des anecdotes. "A-t-elle quelque chose à voir avec la communication, ou avec l'environnement ?" ont demandé certains interviewés. Mais tel était précisément le but de cette proposition sonore et on verra que les réactions ne sont pas décevantes.

Nota : lors d'entretien en groupe, l'identité des intervenants est codée par une initiale.
L'intervieweur est codé "J.F."

2.1. SYNTHÈSE DES ENTRETIENS AVEC ÉCOUTE

Avertissement

On trouvera dans les pages suivantes la présentation de chacune des séquences-test, les hypothèses que nous avons formulées sur chacune d'elles et le résumé des réactions des interviewés, le tout groupé séquence par séquence. Cette présentation valorise la concrétude du contenu et la variété des articulations thématiques, au détriment de l'énonciation apodictique et concise. Nous avons préféré entraîner le lecteur à découvrir en même temps que les interviewés et nous-même une série de phénomènes, peu émergents jusqu'à présent, et qui sont ainsi proposés comme matériau de travail susceptible de reprises et réemplois ultérieurs, d'où la possibilité d'entendre réellement les fragments proposés aux interviewés. En revanche, on trouvera en conclusion, une série de propositions plus lapidaires auxquelles pourra se référer le lecteur plus pressé, ou moins disposé à se laisser prendre par le contenu.

SEQUENCE 1 - ENFANTS DANS UNE CITE D'OULLINS

"Scène tout à fait habituelle dans les grands ensembles : des enfants jouent sur l'espace public au pied des immeubles. L'un d'eux se met à appeler ; on distingue "Maman" avec une intonation très lyonnaise. Les appels sont repris ... sans réponse. Pourquoi la mère répondrait-elle ? Il lui suffit d'entendre les enfants ; sa sélectivité, malgré le bruit routier moyen mais soutenu, doit bien valoir celle du microphone".

1. Contexte général

- Type de lieu : espace public de grand ensemble
- Groupement social : groupe de pairs et famille (virtuel)
- Contexte affectif : changement rapide propre aux enfants (3 à 6 ans)
avec l'appel (jeu fondamental du proche/lointain)

2. Schéma de communication : directe, verbale, dissymétrique, phatique.

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation : environnement urbain bruyant mais relativement perméable. Vocalisations enfantines.
- Modalité sonore : active, adaptative.
- Effets audibles : distorsion, traînage, réverbération, reprise, créneau (fréquence, timbre).

4. Rapport son/communication

Adaptation des sons vocaux à l'environnement sonore avec, en second rang, un effet d'empreinte sonore sur le lieu.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- Paysage sonore urbain typique tendant au cliché.
- Prégnance de l'organisation spatiale sur les pratiques sociales et en particulier sur la communication, par les qualités acoustiques, par le zonage des fonctions.

SEQUENCE 1S1/E1

- . La première écoute ne laisse rien apparaître concernant la communication ; seule la présence spatiale de la ville et d'un lieu urbain est évoquée (repérage d'une manière spécifique qu'a la voix de sonner dans le lieu).
- . A la deuxième écoute, deux points, évoqués comme des paradoxes, sont plus particulièrement développés :
 - très forte prégnance d'une "ambiance sonore" qui porte naturellement l'auditeur à ne pas porter d'attention particulière à la signification des paroles ("environnement fait de signes de communication")
 - sentiment de communication paradoxale : augmentation de l'intensité sonore au démarrage de la voiture, effets de réponse du chien, mais absence de répondant, "sons de communication peu communicatifs" ("on ne sait pas s'ils crient dans le vide ou s'ils appellent vraiment").

S1/E2

- Première écoute : évocation immédiate du lieu urbain (cour d'immeuble), de la forte réverbération (présence du béton), des acteurs (enfants, chiens, voitures) et d'une orientation du son (appels lancés du bas vers le haut à l'intérieur de la cour). Une remarque sur l'interruption de l'appel d'un enfant laisse un doute sur la cause de cette interruption (effet lié au chien, à un autre enfant ...?) et suscite une deuxième écoute.
- Deuxième écoute : on entend deux voix différentes, mais on ne sait pas si c'est le même gosse ou pas. A la question de J.F. "l'environnement favorise-t-il la communication ?", C. répond en faisant de la voix "un jeu instrumental de communication" renforcé ici par la réverbération due au béton, en utilisant la métaphore d'une balle de ping-pong qu'on lance et qui revient. A., plus réservé, situe le jeu au niveau du placement de la voix sur plusieurs registres.

S1/E3

- Reconnaissance d'un lieu réverbérant.
 - "On entend une petite activité".
 - "On sent qu'une communication s'établit entre le gosse et sa mère".
- Ces remarques restent partielles et quelque peu détachées de la séquence elle-même.

S1/E4

- Evocation d'une ambiance de quartier.
- Présence forte d'un "bruit de graves" constitué par le fond sonore de la ville.
- Situation présumée : aire de jeux : "certains enfants jouent, d'autres essayent de communiquer avec leurs parents".

S1/E5

- La personne interviewée identifie une cour d'immeuble proche d'une voie de circulation, bien qu'elle note que l'enregistrement lui a évoqué, à un moment particulier, la sortie d'une école maternelle.
- Du point de vue de la communication, elle relève, à un niveau général, la présence d'une "communication sans réponse" (cris des enfants), dans un cas plus particulier, une relation entre un enfant et sa mère dans laquelle celle-ci se trouve dans une situation d'écoute simplement bienveillante (qui la conduit à ne pas répondre).
- Elle qualifie les cris d'enfants d'"appels incantatoires" : "on invoque la présence, mais on n'a pas besoin qu'elle soit là". Cet aspect incantatoire suggère que les appels soient lancés vers le haut (la mère, silencieuse, est imaginée non seulement en retrait de la scène, mais "à l'étage").

S1/E6

- Première image : un jardin public avec des gosses et probablement une fontaine. "C'est l'après-midi, il fait chaud, y a des gosses".
- Remarque sur la nécessité d'écouter fort. Ce qui compte, ce n'est pas tant l'environnement que la présence sonore, "et il faut que cela soit".
- Après une relance sur le rapport des voix à l'environnement sonore, remarque que quelqu'un répète la même chose plusieurs fois, que l'on peut fixer son attention sur une voix plus que sur une autre, et que "l'on peut repérer son gosse dans le tas".
- La deuxième écoute (plus fort) rend la séquence plus saisissante et plus abstraite à la fois : "c'est quasiment une espèce de musique concrète", dans laquelle les sons pourraient être trafiqués, inversés, découpés (malaxage des sons) ; et la reconnaissance du lieu devient secondaire : l'image du jardin public s'estompe et laisse la place à une perception plus globale d'un dehors, dans lequel on est paradoxalement plongé ("c'est dehors"... "on est dedans") et dans lequel "on a l'impression que certains sons ne sont pas repérables".

S1/E7

- Identification d'un lieu urbain.
- Lui - perçoit, avec un sentiment de malaise, un espace assez protégé qui évoque plutôt la solitude, malgré la superposition et l'enchevêtrement des sonorités (cris d'enfants, chien, voiture...) ; outre un sentiment préalable de fraîcheur (qui lui fait évoquer une cour dans un vieux quartier), il insiste à plusieurs reprises sur la présence des murs qui renvoient cette image de solitude et d'espace clos (effet de résonance).
- Elle - acquiesce et renchérit, en ressentant plus particulièrement les cris d'enfants comme des jeux solitaires, les enfants appréciant néanmoins manifestement la présence des autres.

S1/E8

- "Ce qui est frappant est cet appel ... sans réponse de la mère ...".
Identification d'un parc. "N'y a-t-il pas eu montage de ces appels?" (Non).
"C'est bien typique d'un parc avec la rumeur de la ville". "La prise de son renforce peut-être le contraste parc/rumeur urbaine".

Réaction sur la méthode. Qu'est-ce qu'une anecdote? Ou est la chute demande E8?
C'est l'aspect anecdotique ou de banalité ou de "petite histoire" de chacun que nous avons voulu faire entendre, est-il répondu.

SEQUENCE 2 - ENFANTS ET MERE DANS UNE COURSIVE DE H.L.M.

"Dans une "coursive" de la galerie de l'Arlequin trois enfants rentrent chez eux en parlant. Leurs appels s'adaptent à la réverbération très "tonneau". Une mère sort de l'appartement pour voir son enfant. Echanges verbaux. La mère, algérienne, se retourne vers le preneur de son (passage à une sonorité mate)".

1. Contexte général

- Type de lieu : semi-public clos (type "coursive")
- Groupement social : groupe de pairs et de voisinage
+ une mère + le preneur de son
- Climat affectif : jeu et rivalité expressive (culture méditerranéenne).

2. Schéma de communication

1. direct symétrique : (enfants)
2. direct symétrique : (enfants - mère)
3. direct symétrique : (mère - preneur de son)

3. Indications sonores

- Statut du son : sons vocaux
- Modalité : active - réactive
- Effets : . réverbération, distorsion, contour
 . reprise
 . de coupure (réverbérant/mat).

4. Rapport son/communication

- Logique : adaptation progressive du phasé vocatif aux caractéristiques du lieu
- Chronologie :
 1. Echanges vocaux entre enfants
 la voix s'ajuste à la réverbération (phasé).
 2. Intervention de la mère : même "travail" phonatoire
 3. Apparition du personnage extérieur - Changement de la profondeur de champ sonore.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- Les handicaps acoustiques du point de vue de l'intelligibilité peuvent être retournés en jeux sonores à travers lesquels des individus peuvent se regrouper/reconnaître.
- L'ajustement de la communication sonore à la morphologie spatiale contribue au paysage sonore urbain caractéristique.
- La grande échelle et le fonctionnalisme favorisent la communication indirecte ; c'est le contexte de la communication qui fait sens.

SEQUENCE 2 - ENFANTS ET MERE DANS UNE COURSIVE DE H.L.M.

S2/E1

Contrairement et parallèlement au cas précédent où l'on avait naturellement tendance à ne pas se préoccuper des significations, le matériau fourni ici semble impliquer un effort de reconstitution de la scène (ce qui ne veut pas dire nécessairement des paroles) ; ce que manifestent deux types de réaction dès la première écoute :

- . l'accent est tout d'abord porté sur la prégnance dominante de la chute de la séquence : "évènement", "effet de rupture", "effet de hall", "changement de dimensions de l'espace", "clarification des sons", essai de reconstitution de l'histoire à posteriori ...
- . la reconstitution de la scène est effectivement précise et assez rapide (lieu, interlocuteurs...) - la matière sonore dans ce cas se prête à la reconstitution d'une histoire.

Réécoute à partir de la question du rapport entre la résonance et l'évènement précédemment repéré. Deux nouveaux types de remarques :

- . utilisation de l'espace environnant pour placer sa voix
- . effet de saturation (évocation d'une hauteur maximale de la voix au-delà de laquelle la voix ne peut plus monter) et processus d'adaptation à l'environnement spatial (phrases brèves) ; réponse probablement stimulée indirectement par la remarque de l'enquêteur relançant la question de l'influence de l'espace sur la voix.

S2/E2

- A... identifie très rapidement le lieu et le milieu réverbérant qui ne favorise pas la communication et implique une utilisation particulière de la voix humaine. C... reçoit ici le français comme une langue étrangère en faisant remarquer que la réverbération crée de nouvelles intonations qui favorisent peut-être l'expression du sentiment chez l'enfant.
- Implicitement, ce sont les voix d'enfants qui sont évoquées ; les voix d'adulte ne le sont que sur l'intervention de J.F. A..., et C... oppose alors la voix inadaptée de la femme qui chercherait seulement à faire passer un message, aux voix des enfants qui répondent avec une intonation plutôt affective.
- Le quiproquo de la fin de la séquence n'est évoqué, prudemment, que sur une question de J.F.A.

S2/E3

- Reconnaissance d'une cage d'escalier.
- Perception d'un milieu comparable à celui de la séquence précédente, mais "il se passe quelque chose de plus" : l'espace assure une coloration plus forte (présence des graves), mais il y a un problème d'intelligibilité.
- Réflexion suscitée par J.F. A. sur l'adaptation de la voix des enfants au lieu : accord du résonateur (la bouche) avec le système de résonance (le lieu) ; "comme l'acteur, les gosses accordent en général mieux leur voix que les adultes". A la question sur l'hypothèse de modelage de la voix par le type de lieu, A... répond que la voix d'un gosse élevé en H.L.M. ne sera sans doute pas la même que celle d'un gosse élevé dans un autre milieu.

S2/E4

- Remarque immédiate sur le fait que les interlocuteurs se comprennent manifestement bien alors que nous ne comprenons rien. Privilège de l'oreille qui possède une capacité de polarisation (attention, compréhension ...) que ne possède pas le micro, et que nous ne pouvons pas rattraper à posteriori en écoutant l'enregistrement.
- Erreur sur le lieu. Imagine simplement une salle réverbérante (par ex. un gymnase) et attribue le changement de coloration qui survient à la fin de l'enregistrement à un déplacement dans la salle.

S2/E5

- Trois impressions successives au cours de l'écoute :
 - croit reconnaître un hall ou une entrée de classe ;
 - puis imagine plutôt l'attente avant la classe dans la cour ou le couloir, à cause de la réverbération ;
 - est enfin interloquée par le dialogue d'adulte à la fin, qui la déporte dans une situation tellement différente qu'elle a l'impression que le son a été truqué pour qu'on ne comprenne pas le dialogue.
- Distingue deux moments de perception dans la séquence :
 - un premier temps pendant lequel "l'attention pour essayer de comprendre n'arrive pas à se fixer" et pendant lequel on a "l'impression que la voix se transforme en musique" plus qu'en parole signifiante (sans qu'on ait accès à la signification) ;
 - un second moment où on a l'impression de saisir quelques mots entre l'homme et la femme, si bien qu'on entend peut-être plus ce qui se passe autour.

- Distingue aussi deux modes de communication chez l'enfant :
 - . un mode linguistique signifiant (identique à celui de l'adulte) ;
 - . un mode incantatoire où "ça communique au niveau des différences sonores, mais pas à celui du son verbal ou linguistique qui se traduit".
- "Faire du bruit ensemble, des oromæopées, du mouvement, ...".

S2/E6

- La forte résonance et la superposition de plusieurs langues évoquent un morceau de Bério.
- Mais la séquence lui paraît atypique ("on ne peut pas fixer quelque chose"), bien qu'elle lui évoque plus ou moins confusément un préau d'école. Ne se prononcerait pas sur la communication entre les enfants.
- Une identification particulière : "quelqu'un qui a quelque chose dans les poches".
- Relève l'effet particulier de la chute de la séquence : "on attend un enfant, et c'est un adulte qui répond".
- Le brouhaha lui fait finalement dire qu'"on n'a plus qu'à se taire".

S2/E7

- De la communication est immédiatement pressentie (dialogues, gamins, gens qui sont ensemble).
- Tous deux reconnaissent un type précis de montée d'escalier, assez transparente, avec un garde-corps en métal léger, utilisée comme lieu de rencontre
 - perception nette du haut, du bas, de la distance, et identification des bruits de porte, des arrivées et des contacts.
- En réponse à des questions successives de J.F. A., ils identifient les acteurs (jeunes, enfants, une femme, un jeune homme), reconnaissent qu'on ne comprend pas grand chose (lui se demande au début s'il y a une langue étrangère), et ont l'impression que les voix sont fortes pour passer, sauf celle du jeune homme qui paraît anormalement calme (mais aucune remarque plus précise ne concerne la chute de la séquence).

S2/E8

- Élément typique : la réverbération. Surfaces réfléchissantes, sont-ce des escaliers, des couloirs ? Ce sont le "c'est toi" de la femme, près du micro, avec la réponse de quelqu'un, tout est brouillé. Avez-vous manipulé ? (Non). Est-ce qu'ils se comprennent ? Je crois qu'on est ici en "écoute intelligente" par opposition à celle qui passe par le micro. Deux locuteurs en vis à vis ont en plus le geste, la mimique, par quoi on se comprend un minimum même avec cette réverbération. Moi je n'ai pas compris un mot avec ce brouillard, ce brouillage de réverbération.
- Matière sonore : "à part la fin, c'est assez homogène". Mais il y a de toute évidence des déplacements.
- Un jeu ? Les enfants ne crient pas seulement pour communiquer. C'est quelque chose qui relève plus de l'expression que de la communication. L'essentiel n'est plus alors d'être compris. Le message n'est plus premier (par le contenu).

SEQUENCE 3 - APPELS DANS UNE CITE I.

"A Mistral, un jeune appelle d'en bas quelqu'un qui habite au 10^{ème} étage ; une petite conversation s'instaure du 10^{ème} au rez-de-chaussée mais, les mots se réverbèrent, les phrases sont courtes, monosyllabiques avec des temps plus longs que d'ordinaire entre les segments de phrases, s'adaptant ainsi au bruit de fond de l'autoroute et à la réverbération ambiante de la cité".

1. Contexte général

- Type de lieu : domestique/public
- Groupement social : de "rencontre"
- Contexte affectif : familiarité de camaraderie.

2. Schéma de communication : échange symétrique.

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation : instrument humain vocal
- Modalité sonore : passive/active (la compréhension du dialogue est modifiée par l'environnement)
- Effets sonores : . de réverbération (phrasé caractéristique en fonction de l'intelligibilité)
. Slargando + Staccato.

4. Rapport son/communication

Logique : communication vocale à double effet :

1. structuration de l'environnement sonore
2. adaptation de l'émission sonore aux caractéristiques de propagation

Modalités : invention (adaptation/création) d'un phrasé vocatif pour espaces réverbérants.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- Mêmes hypothèses qu'en S2.
- Ici la modalité intonatoire est encore plus sélective et l'initiation nécessaire à ce type de dialogue quasi a-sémiotique mais chargé de sens est d'autant plus nécessaire.
- Hypothèse que le grand ensemble a contribué à la création d'un parler adolescent caractéristique des occupants de ce type d'habitat.

SEQUENCE 3

A-50 "Appels dans une cité".

S3/E1

Très peu de réactions. Le caractère adaptatif de la séquence n'est pas directement ressenti.

Pourtant, il y a perception :

- d'un "essai de communication" (ce qui sous-entend implicitement un échec qui ne correspond pas ici à la réalité)
- d'une interpellation "en hauteur" et, de façon plus générale, pour une autre personne, d'une directivité de la communication
- de certaines caractéristiques liées à la pente intonatoire des voix (sont notamment relevés à la deuxième écoute la hauteur de la voix qui monte pour essayer de "trancher", les sons saccadés et plus hachés que dans l'exemple de l'Arlequin.

S3/E2

- Situation qualifiée d'"assez opaque", "qui n'intéresse pas".
- Pourtant, perception
 - d'un dialogue entre adolescents,
 - d'un léger dénivelé entre les deux intervenants (C.G.) suppose 1 étage et s'étonne lorsqu'elle apprend qu'il y en a 8).
- Remarque sur l'efficacité manifeste de la communication ("ils se comprennent") et sur l'économie des intonations ("moins excités que les enfants dans les cas précédents, par habitude").

S3/E3

- Perception d'une "communication" sonore par les pieds : "les talons arrivent à émerger malgré le bruit". Renvoi à la séquence précédente et à l'évocation d'un souvenir d'enfance : la cage d'escalier (en bois) comme mode d'expression (avec barreaux métalliques qui permettaient d'accompagner).

- Erreur sur la classe d'âge des interlocuteurs (entend une voix "peu jeune", "assez renfermée", "un peu étouffée", et une voix de gosse "qui émerge").
- Hésitation à la question sur la dimension spatiale : perception confuse (suppose un espace-route et un espace-parc avec un petit jardin entre deux) ; à la 2ème écoute, imagine une passerelle (sans que la perception d'un dénivelé soit évoquée, alors même qu'elle est peut-être sous-jacente) et se situe à au moins trois mètres de la route.

S3/E4

- Le contenu imperceptible des échanges conduit l'auditeur à une "analyse un peu macroscopique" - qu'il explicite en termes d'opposition entre deux registres.
- Concurrence entre deux registres sonores :
 - . registre de la circulation et de la mécanisation, dans les graves ;
 - . registre des interventions humaines, dont le spectre sonore est situé plus haut.
 "Comme les graves sont très prégnants, les humains, pour se faire entendre, sont obligés d'augmenter l'intensité". La communication humaine est obligée de forcer l'intensité" pour passer par dessus le bruit de fond.
- Relève des fluctuations dans cette concurrence (en réponse à une question de J-F. A.) qu'il attribue surtout à la difficulté de communiquer longuement dans un tel bruit.
- Récapitule et ressaisit les trois séquences en disant que l'on ne peut échanger que des messages brefs dans un environnement sonore trop envahissant.

S3/E5

- Ressent cette séquence comme une situation plus précise. Situe d'abord la scène sur les trottoirs des grands boulevards (bruits de camion). Puis, reconnaissant l'accent maghrébin, imagine une scène typique : quelques jeunes désœuvrés de 14-16 ans "qui traînent" au pied des immeubles d'une cité ouvrière située en bordure de route. Relève en outre l'image de quelqu'un qui s'en va (bruits de talons hauts).
- Repère le dénivelé entre les interlocuteurs (par le signifiant : "descends, - Pour quoi faire ?").
- L'hypothèse du modelage des intonations par un certain type d'espace lui paraît pertinente. Elle en prend pour preuve l'exemple de la cité ouvrière de la Viscose qui abrite un type de population similaire, mais dont la morphologie est très différente (habitations basses avec petits jardins) et dont l'intonation est effectivement différente, même si le vocabulaire est à peu près le même (la portée de la comparaison est cependant limitée par le fait qu'il s'agit essentiellement de populations turques issues d'un milieu rural).

S3/E6

- La première écoute lui laisse un sentiment comparable de brouhaha confus (voitures, camions, bord de route), dans lequel il y a pourtant "cette fois" des gens qui se parlent et qui semblent avoir quelque chose à se dire. L'intonation d'adolescents est perçue avec certitude.
- 2ème écoute : doute tout d'abord qu'il s'agisse de la même séquence et insiste sur la différence de perception et de clarté entre les deux écoutes. Fixe alors sa réflexion sur l'indépendance entre :
 - . la vitalité des paroles des adolescents et les bribes de significations que l'on en comprend (en particulier le "descends") ;
 - . la tranquillité d'un "pas horizontal", qui n'est pas un pas d'adolescent et qui apparaît donc indépendamment du contexte alors qu'on a justement tendance à l'associer au "descends".
- Le lieu lui étant indiqué par J-F., il reconnaît la bonne signature des pas, qui font sentir du béton, du bitume, de la ville (mais pas du centre ville), et des voix d'adolescents qui "font partie du décor" et qui renvoient alors à tous les clichés que véhiculent "une certaine imagerie" (ils s'ennuient, etc...).

S3/E7

- Reconnaissance des bruits de voix et de pas, mais interrogation sur le bruit de fond.
- Erreur sur l'identification; reconnaissent un espace de travail (résonance du pas qui n'est pas régulier mais qui va et qui revient, bruits qui ne sont pas ceux de la ville mais plutôt ceux d'une machine qui démarre, sentiment qu'"il se passe quelque chose de plus fort que ce qui se dit" et que la voix intervient simplement comme "accompagnement de toute activité").
- Après description de la situation réelle et questions de J-F., ne perçoivent pas très fortement l'adaptation des voix au lieu : "ils cherchent bien à surmonter le bruit", mais "sans plus, comme si le lieu était indifférent à ce qu'ils avaient à se dire".

S3/E8

- "Un véritable mur sonore. Je me représente des jeunes qui en appellent d'autres, le dos tourné à des grands boulevards quelconques où le défilement sonore est continu. On a quand même une intelligibilité minimum. Enfin, on a un message faible en information du genre "descends", avec le geste joint à la parole, avec des intonations typiques des jeunes de banlieue."
- "C'est rare d'avoir un rapport avec l'environnement aussi défavorable à la parole."

SEQUENCE 4 - DIALOGUE A MISTRAL

"Lors d'une campagne de prises de son dans la cité Mistral de GRENOBLE, une habitante discute avec le preneur de son. Ils devisent chemin faisant. Elle évoque l'ancienne cité où tout allait mieux. Parfois l'environnement sonore ponctue ou même commente son récit. Un camion arrive. Le preneur de son moins habitué, monte la voix le premier. L'habitante s'interrompt un instant, au moment du pic d'intensité puis reprend au vol, comme si rien ne s'était passé, sur l'adjectif "... intime (...)"

1. Contexte général

- Type de lieu : espace public de grand ensemble
- Groupement de rencontre
- Contexte affectif : sympathie.

2. Schéma de communication : verbale, directe, symétrique, mais le récit de l'habitante est plus phatique qu'il n'y paraît.

3. Indications sonores

- Statut du son dans la communication : action sonore vocale, circulation urbaine.
- Modalité sonore : active - réceptive.
- Effets remarquables : masque, coupure, parenthèse, créneau, décalage.

4. Rapport son/communication

Prédominance des sons de la communication avec adaptation temporaire durant une brève limitation. Négation des possibilités audio-vocales.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- La capacité à bien adapter sa voix à un milieu donné est fonction de la familiarité avec ce lieu où les accidents sonores sont mis entre parenthèse (asyndète).
- La coupure sonore ne rompt pas nécessairement le fil de la communication. L'interruption peut être retournée en ponctuation et ceci particulièrement dans une communication à prédominance phatique.
- Le parasite acoustique peut servir à cacher un énoncé difficile ou délicat.

SEQUENCE 4S4/E1

1ère écoute :

L'évènement visé est bien identifié : il y a rivalité entre le camion et la voix (dans cette réponse, c'est la voix qui est présentée comme une barrière et non l'inverse : l'environnement est immédiatement perçu comme l'intrus, de manière presque redoublée : ce n'est pas l'environnement qui met une barrière à la communication, c'est la communication qui pose des barrières par rapport à l'environnement (le camion "bouscule la barrière").

2ème écoute et 3ème écoute :

Perception très nette du redémarrage de la séquence après la coupure (effet de shunt) + remarque sur le mot "intime" dans la conversation qui "raccroche le blanc".

S4/E2

- C... constate immédiatement qu'"ils parlent de très près".
- A la question sur la gêne éventuelle de l'environnement, elle répond négativement tandis que A... repère le passage du camion. C... évoque la montée de l'intonation vocale à ce moment, mais A... ne l'a pas remarqué, ce qui entraîne la deuxième écoute.
- Deuxième écoute : le changement d'intonation n'apparaît finalement pas si important. Par contre, on s'accorde pour souligner l'effet de coupure très net qui suspend la phrase lors du passage du camion, et on évoque d'autres cas, vécus personnellement, d'adaptation similaires - voie ferrée, route, aéroport ... (chez les parents pour tous deux).

Si le processus d'adaptation a été ressenti dès la première écoute, il y a erreur sur le mode d'adaptation : l'effet de coupure identifié à la deuxième écoute était évoqué comme un changement d'intonation à la première.

S4/E3

- Perception des effets de masque (en général) : "route très proche", "ce qui permet d'avoir des silences avec des masques très nets pendant un moment", "puis on a des trous".

- Aux questions sur l'adaptation voix/environnement, **A. répond sur un mode général** : "au moment où il y a du bruit, la voix se ralentit, etc..." ; "il y a un essai de communiquer" ; "la femme parle dans un registre qui lui permet une certaine émergence" ; "voix un peu forcée, qui sort moins naturellement".

Mais il ne semble pas que l'évènement visé soit identifié en tant que tel. Sa perception d'un évènement passe par la connaissance du phénomène : effet de masque de la connaissance acoustique sur la perception sonore ...

S4/E4

- Prégnance du contenu : la bonne compréhension du contenu du dialogue entraîne l'auditeur à s'interroger sur le lieu et la situation d'enquête à partir de ce qui est dit (l'évocation du bruit des voisins, inaudible dans l'enregistrement, lui fait penser qu'on est sans doute à la fenêtre d'un immeuble donnant sur la rue plutôt que dans la rue elle-même).
- A la question de J-F. concernant les flux sonores, l'évènement "passage du camion" est bien identifié, mais n'est pas corrélé à une modification de communication interpersonnelle.
- A la deuxième écoute, on remarque bien que "la personne attend que la crête du son passe pour continuer" et on évoque "une adaptation de l'énoncé vocal à l'évènement sonore extérieur".
Pourtant, mise en garde sur cette interprétation qui reste hypothétique (il pourrait s'agir simplement d'une coïncidence aléatoire entre l'évènement sonore et les blancs de la parole) et qui ne devrait pas être généralisée.

S4/E5

- Remarque la prégnance du contenu et l'impossibilité d'échapper au signifiant bien compréhensible dans tout le dialogue ("style interview") et de ne pas tenter de décoder le discours.
- L'intonation paraît être un peu faible et exprimer un regret qui ne veut pas s'exprimer, une critique qu'on n'ose pas formuler en tant que critique (c'est de nouveau le signifiant qui donne cette indication).
Le discours est perçu comme continu et imperturbable : "elle ne lève même pas la voix en fonction des bruits environnants", "un camion passe, elle continue".

- La deuxième écoute, focalisée sur l'évènement camion, ne modifie pas sa perception d'une continuité de significations d'un discours ininterrompu ("à la limite, elle se parle à elle-même" ; il y a une sorte de fil intérieur qui continue, malgré tout). Le mot "intime", pointé par J-F., lui semble être apparu "au moment où le bruit enfle" (et non après). Le blanc qui précède son élocution est interprété comme une hésitation dans l'expression personnelle du locuteur (et non comme une conséquence du bruit environnant). Allant plus loin, elle va jusqu'à émettre l'hypothèse que la femme qui parle a su profiter du bruit environnant pour placer ce mot, que la charge signifiante rend difficile à dire : dans un autre contexte, sans bruit environnant, elle pense que le mot "intime" ne serait peut-être pas apparu. L'effet de masque, non seulement protecteur, devient ici, à sa manière, "embrayeur" de communication.

S4/E6

- Première écoute :
Le contenu du discours prend l'auditeur, qui doute pourtant de la sincérité ou de la réalité des propos nostalgiques qui sont tenus dans la séquence : "ça sonne faux", "je ne suis pas sûr qu'il le regrette" (perception intonatoire).
- La question de J-F. sur la continuité du discours suscite une deuxième écoute, dans laquelle le passage du camion n'apparaît pas interrompre le fil du discours : "ça peut se suivre, malgré le passage du camion".
- A la troisième écoute, l'impression première de fausseté lui paraît rétrospectivement liée à l'effet de masque que souligne J-F. et qu'il ressaisit par la formule "ce qui serait vrai n'existe que parce que ce serait voilé" ("quelque chose ne peut pas exister s'il n'y a pas le voile").
Bien que l'effet de masque, à la réflexion, lui paraisse dominant ("le masque, à la limite, crée la possibilité de dire"), il lui semble difficile de savoir si l'interviewé (c'est une femme, mais il parle d'elle au masculin) profite du passage du camion pour pouvoir dire quelque chose d'important alors que ce ne sera pas entendu, ou s'il a simplement envie de le dire et que le camion passe à ce moment-là.

S4/E7

- Le passage du bus (non du camion) est immédiatement détaché du bruit de fond et la discussion s'engage aussitôt sur les différents modes d'adaptation (repérés séparément dans les autres entretiens) ; mais il n'y a aucune certitude a posteriori sur la réalité de ces effets : y a-t-il eu un léger arrêt dans le discours, un changement d'intensité, d'intonation ou de débit ? On répond affirmativement, mais en même temps, on a le sentiment que cela n'a pas changé grand'chose dans la conversation.
- Curieusement, la deuxième écoute euphémise plutôt les effets supputés. C'est le fait que la passante continue sa phrase qui devient prépondérant, et qui est mis en relation avec un effet de "déspatialisation" qui serait propre à l'enregistrement, lequel aplatit la situation réelle (en situation réelle de conversation, "on s'abstrait de l'environnement sonore", et "on fait avec").

S4/E8

- Voilà le thème de l'âge d'or!
- Ce qui est frappant, c'est lorsque le décor sonore illustre les propos, comme ce passage du camion très remarquable (...). Elle force sur sa voix, mais elle continue à parler.
- 2ème écoute (passage du camion) : oui, la voix reste en suspens. Et c'est là qu'elle fait allusion à l'intimité perdue. Mais quel type de lien établir ?

SEQUENCE 5 - UNE INTERVIEW IMPROBABLE

"Deux enquêteurs du C.R.E.S.S.O.N., bardés de casques, micros et magnétophones, font des prises de son dans l'habitat bordant les grands boulevards très bruyants de GRENOBLE. Deux ménagères, cabas à la main, croyant qu'il s'agit là de techniciens mesurant les nuisances sonores, les abordent. Le dialogue est mené péniblement, les mots sont emportés par les vagues des accélérations automobiles. L'intelligibilité est incertaine : à la même question, l'un répond "oui", l'autre "non". Il faut forcer la voix, on se fatigue. Très vite, on ne peut plus parler".

1. Contexte général

- Lieu : public, ouvert
- Groupement : rencontre fortuite
- Climat affectif : sympathie peinant à s'exprimer.

2. Schéma de communication : symétrique direct.

3. Indications sonores

- Statut du son : continuum de circulation intense
- Modalité : globalement passive (même en parlant on subit l'environnement sonore)
- Effets : de mur + de vague (fluctuations de fortes intensités)
de masque
effet Lombard.

4. Rapport son/communication

- Logique : environnement sonore/communication
limitation - Négation de la communication vocale par le contexte sonore.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

Impossible de faire entendre cette situation sans un effet particulier du micro qui est très près des locuteurs. Mais cette sélectivité imite celle qui est mise en jeu en réalité. Elle n'enlève rien à l'incompréhension qui traverse l'ensemble de ce dialogue impromptu et à la fatigue qui fera bientôt taire tout le monde.

SEQUENCE 5 - UNE INTERVIEW IMPROBABLES5/E1

La première réponse est un peu contradictoire. Elle identifie la scène à un débat télévisé à bâtons rompus, dans lequel les gens font abstraction totale du fond sonore et dans lequel les conversations sont à la fois décousues et imperturbables.

On relève l'accent plus fort porté sur les mots importants, ainsi que la répétition de certains mots et l'incompréhension partielle entre les locuteurs.

S5/E2

- A. échappe à l'embarras de l'écoute par une citation : "l'homme ne dit rien, c'est la ville qui parle".
- Remarque sur la fréquence des répétitions (forme d'adaptation) dans le dialogue.
- Paradoxalement, tous deux dérivent, devant le constat d'une incommunicabilité notoire que manifeste la séquence, sur la signification de quelques mots que l'on parvient malgré tout à identifier : C... reconnaît la scène en s'étonnant que la personne interviewée confonde un appareil de prise de son avec un appareil de mesure d'intensité ; A... proteste contre l'inefficacité qui est attribuée au double vitrage durant la séquence.

Le brouillage de l'écoute semble ici empêcher les interviewés de ne pas se raccrocher, malgré les règles du jeu de l'entretien, aux quelques bribes de signification compréhensibles.

S5/E3

- Réflexion générale sur le placement des voix dans le bruit.
- Evocation d'un cas de communication effective malgré l'absence d'intelligibilité (vente des camelots dans les grands magasins).
- Remarque sur l'attrait du micro : "on veut parler dans un micro comme on se regarde dans un miroir" (modification de la communication inter-personnelle non par le sonore mais par l'objet technique du sonore).

S5/E4

- Attention portée au contenu - et à la réalité manifeste des nuisances évoquées par la personne interviewée dans la séquence.
- Evocation d'un aspect "nuisance" particulier (vibrations à l'intérieur d'un logement, de faible intensité, voire inaudibles, mais dont la régularité obsédante rend effectivement les gens malades).
- La non fidélité de l'enregistrement par rapport à la situation réelle fait suggérer que la différence entre le pouvoir de sélection du micro et celui de l'oreille pourrait être amoindrie en étalonnant les micros de manière adéquate (en essayant par exemple de suivre les courbes de Fechner).

S5/E5

- Le quiproquo est immédiatement identifié - le lieu également.
- Expression d'une communication paradoxale :
 - . d'un côté, il y a communication puisque le micro et les appareils de mesure suscitent la parole et impliquent un certain contenu des discours ;
 - . de l'autre, il n'y a pas communication dans la mesure où il y a répétition presque systématique des mêmes arguments (inefficacité des doubles vitrages), et enfermement dans son propre discours de plainte ("son problème, c'est de répéter toujours la même chose et de trouver quelque chose qui ne fonctionne pas"). Les gens trouvent que "c'est bien de venir mesurer, mais ils n'attendent rien de cette mesure" (peur de n'avoir plus rien à raconter).

S5/E6

- Réaction : "ça ne coûte rien de parler au voile".
On ressent très clairement la différence de situation par rapport à la séquence précédente : on vient voir une machine, et non parler à un interviewer.
"Il n'y a aucune implication", "on parle du son lui-même" et non "de ce que l'on pourrait dire" ; en fait, "on ne parle pas", (ce qui traduit une absence de communication).

S5/E7

Aucune réflexion particulière, si ce n'est le simple constat que "ça ne marche pas bien", communication laborieuse.

S5/E8

- A quelle distance était le micro ? Vingt centimètres!
- C'est encore une belle illustration par l'exemple (...). Il y a un tel consensus sur le même thème, qu'on a plutôt affaire à une sorte de chœur ; mais il n'est pas du tout sûr qu'ils (les locuteurs) s'entendent.

SEQUENCE 6 - SUR LE MARCHÉ

"Prise de son sur le marché de l'estacade à Grenoble. Malgré des voitures parfois émergentes, les voix et les sons typiques d'un marché dominant : caddies, caisses enregistreuses, plateaux de balance, cageots. Mais tout se compénètre ; moins comme une pâte que comme un tas de sable où l'on plonge la main. On sent chaque grain et tous en même temps. On suit à peine une phrase puis on passe ailleurs. Ça n'est pas désagréable d'ailleurs. Et puis tout à coup une dame reconnaît le preneur de son, l'interpelle. Lui, surprise répond mais déjà sa voix retombe dans le grouillement sonore".

1. Contexte général

- Type de lieu : public
- Groupement social : de rencontre + une reconnaissance
- Contexte affectif : sympathie et processus phatique.

2. Schéma de communication : symétrique, homogène.

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation :
voix, objets fonctionnels en usage soit intentionnel, soit non intentionnel mais signalent l'activité humaine (indices)
- Modalité : active - réactive
- Effets : . de métabole
 . d'attraction modulée.

4. Rapport son/communication

- Logique : 1. Mixage environnement urbain/sons de communication
 2. Co-existence autonome d'un milieu métabolique formé en bonne partie par des sons de communication vocale phatique.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- Le milieu urbain produit non seulement des parasites quantitatifs, mais aussi qualitatifs.
La rumeur urbaine, telle celle des marchés ne favorise pas nécessairement la communication à information claire. L'aspect social de la communication peut l'emporter sur le dialogue inter-personnel fonctionnel.
- Le son des marchés est un paradigme de la communication urbaine : prédominance du phatique et forme sonore métabolique (cf. supra, la définition de cet effet, p. 44) y sont probablement deux caractères fondamentaux.

SEQUENCE 6

A-25 "Sur le marché".

S6/E1

Dans cette série de réactions, l'environnement est privilégié (cité en premier) par rapport à la communication ("drône sur lequel se greffe de la communication").

L'identification d'un lieu de commerce, puis d'un marché, se fait d'elle-même sans indication particulière de la part de l'enquêteur.

Le caractère métabolique de l'enregistrement apparaît et s'exprime de diverses manières :

- . une réponse dans laquelle le surplus de richesse (./à la séquence précédente) est associé paradoxalement à un surplus de confusion (fond sonore + sons confus qui essaient de rattraper le fond)
- . une réaction sur le mélange du dehors et du dedans
- . puis dans la situation et le développement de la séance elle-même.

Chacun apporte un élément nouveau, parfaitement compréhensible mais pendant très peu de temps, sans qu'il y ait de consensus particulier sur l'un d'entre eux plus que sur un autre mais tout le monde étant d'accord. A la question sur le repérage éventuel d'évènements particuliers, chacun cite un évènement différent. A certains moments, il y a une sorte de drône de conversation entre les étudiants dans le fond de la salle. L'effet de métabole, contenu de l'écoute, donne ici la forme des réactions à l'écoute (tropisme).

S6/E2

- Le caractère "sympathique" et "relax" de la séquence fait la première remarque et la chute de l'entretien.
- Identification d'un marché, non parisien, et intérêt pédagogique de l'enregistrement ("il faut tendre l'oreille pour décoder le message").
- Le caractère métabolique est évoqué indirectement :
 - . par la description : "endroit urbain relativement protégé", "quand les voitures passent, les voix ne sont pas forcées", "échanges relativement calmes", bonne compréhension de certains mots (prix, explications), bonne reconnaissance de certains objets (caisses, balance, voitures ...)
 - . par la réponse à la question de J.F. sur la matière sonore : "manque de coloration et de sentiment", "pas de point culminant, pas de crête, pas de repère fort", "un peu plat".

S6/E3

- Identification prudente d'un marché : "impression de marché, mais où personne ne vendrait de marchandise", "petit bruit de chaîne que j'ai du mal à identifier".
- Sentiment d'intimité ("les voix n'ont pas besoin d'être forcées").
- Evocation d'un rapport équilibré entre la ville et l'individu.

S6/E4

- L'identification d'un marché sur voix publique est immédiate, et associée au mélange des bruits des commerces avec ceux de la circulation et de la communication humaine.
- Description quasi structurale de la métabole sonore - le caractère de réversibilité de la figure n'étant toutefois pas évoqué - comme un ensemble de strates qui s'établissent par la force des choses dans ce "combat insidieux pour la communication au milieu du bruit", "chacun essayant de trouver son propre canal" pour communiquer.
- A chaque strate de cet agencement, est pourtant associée une connotation de nuisance, celle-ci étant attribuée non seulement aux graves et infrasons, mais aussi à tous les "bruits qui sont également aigus", auxquels s'ajoutent vraisemblablement un "surcroît de tension" lié à l'exigence de communication que réclament la vente et l'échange marchand.

S6/E5

L'effet métabolique est ici caractérisé par la reconnaissance immédiate et première d'un marché, par une saisie globale de sons non isolés les uns des autres - il y a une sorte d'évidence sonore, - soumise ensuite à des vérifications de plus en plus précises - on perçoit le mélange sonore, et on analyse la composition de ce mélange a posteriori :

- . premiers sons verbaux peu compréhensibles lui apparaissent comme une verbalisation italienne (connotation sonore qui lui paraît typique du marché) ;
- . bruits de charettes, papiers, cageots ;...
- . histoire du fromage ;
- . rencontre entre personnes ;
- . dialogues sur les problèmes de santé (considérés ici comme un "moyen de garder la communication" "lié au besoin de parler" et "très lié au commerçant) et finalement :
- . identification exacte du lieu (l'Estacade), notamment par la présence de la route.

S6/E6

- L'agrément de l'écoute revient à plusieurs reprises (seules les voitures paraissent gênantes et rompent ce milieu sonore).
- L'image première est celle d'un foyer qui brûle (papier, brindille, etc...), mais la reconnaissance rapide d'un marché le fait enchaîner et dériver sur d'autres images :
 - . foyer d'activités, qui renvoie à la manifestation d'un collectif, à une façon de travailler ensemble ;
 - . effet de volière : "ça piaille", "le contenu de la communication est secondaire", "on peut participer sans dire un mot".
- Le rapport entre environnement sonore et communication s'exprime comme la manifestation d'une jouissance commune : "j'existe, je piaille avec les autres".
- Une remarque finale sur le détachement de l'écoute (propre aussi à l'effet de métabole, me semble-t-il) : "il y a un effet de masse", "une chose compacte", "on est loin", "l'image est vraiment loin", "c'est un panoramique", "une vue d'en haut".

S6/E7

- Le marché de l'Estacade est immédiatement identifié (avec la présence du transit) et caractérisé par une certaine intimité (avec connotation positive : "c'est sympa", "ça marche bien"...).
- Elle, de son côté, avait pensé à un magasin ouvert dont l'intériorité serait tout de même restée très présente (intérieur/extérieur comme figure de métabole).
- Sur incitations de J.F. concernant la matière sonore, ils considèrent que c'est le papotage et les bavardages, les voix vives des usagers qui dominent sur les messages utilitaires et les voix professionnelles.
 - Qualification plastique du son : "c'est plus rond".

S6/E8

- Je suis perplexe. Marché ou super-marché ? Il y a des caddies. Avec les voitures au loin, je dirai plutôt marché. Mais on hésite quant à l'ouverture sur l'extérieur.
- Ce qui s'échange ? Autour de la caisse enregistreuse, ce sont des propos attendus, il n'y a pas d'effort particulier (...). Ces bribes qu'on entend sont précieuses pour situer l'action, comme cette tractation autour des fromages (...). La situation est reconnue : parole et monnaie autour de la marchandise.

SEQUENCE 7 - SIFFLER EN TRAVAILLANT

"Sur un chantier de réhabilitation aux sonorités bien typiques, un maçon se met à siffler quelque part puis s'arrête. Plus près, un autre, après une minute, se met à siffler "Limelight". Presque en même temps, le premier siffle le même air dans le fond du chantier, puis continuera tout seul à la fin".

1. Contexte général

- Type de lieu : lieu public
- Groupement social : équipe de travail
- Contexte affectif : peu précis, mais probablement plutôt tonique.

2. Schéma de communication

Indirecte et non intentionnelle (fonction très probable de l'habitude, d'où une dimension phatique infra-consciente).

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation :
 1. Environnement sonore à dominante technique (manuelle et mécanique)
 2. Sifflotements et voix à la fin.
- Modalité sonore : phatique
- Effets audibles :
 - . métabole (chantier de second oeuvre)
 - . de masque
 - . d'émergence sémantique
 - . d'enchaînement
 - . reprise.

4. Rapport son/communication :

- Logique :
1. Adaptation des signaux humains à l'environnement masquant par créneau de timbre.
 2. Modelage partiel de l'environnement sonore : le sifflotement est une empreinte sonore tout à fait caractéristique dans les travaux de second oeuvre ; il donne le ton à l'atmosphère sonore de ce genre d'activité.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

Cette situation fait entendre pour la première fois dans la série, la prédominance claire des sons humains (outils compris) qui façonnent l'environnement.

L'hypothèse centrale porte sur le parallélisme entre une série de communication verbale, mais peu audible, et une série non verbale qui dans le monde du travail a une grande importance. Ces deux séries ne se rencontrent pas. C'est la série non verbale qui fait la teneur (le continuum) du contact permanent entre les travailleurs, d'où la possibilité de reprise de motifs comme celui du sifflement sans contact conscient.

SEQUENCE 7

A-41 "Siffler en travaillant".

S7/E1

Un chantier est immédiatement identifié. On reconnaît même un travail de second oeuvre.

Reconnaissance d'une communication verbale entre deux personnes éloignées.

Les autres formes de communication audibles de ce document sont moins évidentes :

- . la reprise rythmique est évoquée très timidement ("communication par des gestes")
- . le sifflement nécessite une deuxième écoute pour y percevoir la présence d'une communication indirecte par reproduction d'un contenu sans message particulier.

S7/E2

- Un chantier est identifié.
- Contraste entre "poétique et concret", entre "rythme mécanique et deux petits chaussons de satin blanc".
- Impression confuse d'une communication gestuelle (liée à "l'absence de gueulées") et d'un espace allongé dans lequel s'échangent des consignes qui semblent bien fonctionner (allusion indépendante du sifflement).
- Il faut une deuxième écoute pour remarquer que le sifflement est dédoublé et marque une forme de communication ("la mélodie s'élargit", "transformation du rythme"). Suscite une hypothèse (à vérifier) sur l'ethnie respective des deux chanteurs.

S7/E3

- Reconnaissance précise d'un chantier de second oeuvre, après réflexions hésitantes et timides sur le caractère clôturé, souterrain et disproportionné du lieu.
- N'identifie pas de communication entre les deux siffleurs (pas même après deux questions de J.F.). Dit un peu plus loin que les ouvriers du bâtiment expriment plus un savoir-faire qu'un savoir-dire (par le sifflement toujours).

- Remarque générale et induite par une question sur la bonne émergence du sifflement, qui peut être entendu de très loin, mais qui a néanmoins besoin d'un minimum de réverbération.
- La deuxième écoute lui fait remarquer notamment l'importance dans cette séquence du rythme (sentiment d'un "geste qui se fait"), mais le phénomène visé, bien que désigné par J-F., n'est pas reconnu pour autant. Il pense finalement que les deux sifflements proviennent de la même personne.

S7/E4

- Un chantier, ou tout au moins un lieu de travail, est immédiatement reconnu (imagine qu'il s'agit peut-être de maçons qui remuent du mortier).
- L'écoute et l'analyse des séquences précédentes fait prendre conscience d'une différence importante que fait apparaître cette nouvelle séquence :
 - . dans les cas précédents, l'absence de maîtrise des bruits émis entraînait que la communication augmente en intensité, s'interrompte ou choisisse des moments particuliers pour s'exprimer ;
 - . ici, les travailleurs sont la cause de leur propre bruit et ont une maîtrise (au moins relative) sur ce bruit "dans un ensemble fini", (le chantier), ce qui ne les empêche pas de "communiquer" en outre "sur un mode émotionnel, en introduisant quelque chose qui n'a rien à voir avec le travail, le chant sifflé".
- Le sifflement, après question de J.F., est décrit comme un "motif", "revenu plusieurs fois, et qui s'est rapproché, semble-t-il". Il est caractérisé par son aspect "ritournelle" (Drehung allemand) : "on s'appuie dessus et on n'a pas la possibilité de remonter au-delà de cette sollicitation "pour des raisons psychologiques".

S7/E5

- Reconnaissance immédiate d'un lieu de travail (bruits métalliques d'outils que l'on pose ...) avec hésitation entre un garage (sifflement dans un lieu manifestement clos présentant une certaine réverbération) et préférence pour un chantier du second oeuvre (espace déjà fermé, bruits de pelles truelles, bois ...).
- Saisie globale d'une ambiance sonore caractéristique de ce type de travail (vécue à travers l'activité du père qui travaillait précisément dans ce secteur) : la communication s'établit moins par la parole que par l'activité, les matériaux, le fait de manger - par une convivialité forte.

- Les sifflements sont interprétés à la fois comme :
 - . une "communication de communauté de travail", et comme
 - . une "communication de soi par rapport à ce qu'on est en train de faire" ;
 avec tension paradoxale : par les sifflements, d'une part on se distancie de son propre travail, mais d'autre part, on exprime qu'on est à l'aise dans ce qu'on fait (même si cette expression n'est pas adressée à un destinataire particulier).
 Cette tension entre communication et non-communication peut être reliée à une autre remarque sur l'organisation du travail : "ce sont des lieux où l'on travaille à plusieurs, mais où chacun travaille isolé".
- C'est la saisie globale d'une ambiance spécifique qui est déterminante. Le nombre de personnes qui sifflent importe peu. En particulier, la reprise, identifiée par d'autres comme une caractéristique de cette séquence, n'est envisagée ici que comme partie prenante d'une ambiance sonore particulière : "quelqu'un peut siffler un moment ; puis, s'il a quelque chose de plus précis à faire, il s'arrêtera ; un autre reprend, ... : c'est l'ambiance de ce type de travail".

S7/E6

- A la première écoute, la séquence lui paraît très cloisonnée. La perception d'un certain nombre de personnes qui travaillent ensemble se réduit peu à peu à celle de personnes séparées qui ne communiquent pas entre elles, et cède la place à une image de la solitude : celui qui manie une pelle, "les pieds dans la gadoue et la tête ailleurs", et qui siffle "les petits souliers de satins blancs, pour oublier ses pieds sales, pour se retrancher des autres, rêver à autre chose ("il n'est pas là". "Ils gagnent leurs sous"...).
- La deuxième écoute conduit à une recomposition presque inverse. L'identification devient précise (chantier, objets, marteau, sceau, ciment ...) et l'imagerie qui en découle reconstruit des scènes précises dans lesquelles les ouvriers, au contraire nombreux, travaillent ensemble, se déplacent, apportent de l'eau pour le ciment ... et dans lesquelles le sifflement apparaît, finalement relativement gai.
- A la question de pluralité de sifflement, il fait l'hypothèse d'un phénomène de mimétisme plus ou moins propre au sifflement comme expression d'une certaine communauté.
- Remarque, en aparté, à propos de l'ordre d'audition des séquences, sur l'absence de temporalité qui caractérise les enregistrements écoutés jusque là et sur la prégnance du spatial.

S7/E7

- Bonne identification des éléments producteurs de son pris isolément (sifflement, pelle, sable, coups, un peu d'eau ...) avec perception d'un grand espace de travail couvert, qui n'aboutit néanmoins pas à la détermination plus précise d'un chantier de second oeuvre.
- Forte insistance sur le caractère serein de l'ambiance sonore (pas de coups violents, pas de machine, le sifflement "qui coiffe tout").
- Il y a communication ininterrompue entre les gens. Outre les échanges de paroles à la fin de la séquence, le sifflement est une manière de dire que "mon truc marche", ce qui se transmet aussitôt aux autres et constitue une forme de communication essentielle à ce genre de travail.
- N'avaient pas remarqué qu'il y avait deux sifflements.

S7/E8

- Un chantier, du béton, du sable. L'étonnant, c'est les voix de la fin, une espèce de voix qui se liquéfie. Pourquoi ? Effet pervers de la prise de son ?
- Du non verbal ? Il y a ce sifflotement, avec probablement ce qui se produit souvent dans ce genre de situation des reprises sonores, des passages de témoin. Ici, l'attention est polarisée par cet air bien connu et qui vient bien dans l'enregistrement. L'élément intelligible et dominant attire inévitablement.

SEQUENCE 8 - BOBBY

"Dans une cour du vieux quartier de Saint-Laurent à Grenoble, et dont une partie ouvre sur la colline, deux adolescentes discutent et appellent à plusieurs reprises leur chien "Bobby". Elles le font avec des intonations semblables et par une sorte de doublure mutuelle des voix. Voix, aboiements du chien, boîte de biscuit traînant sur le sol, tout cela fait admirablement sonner la cour".

1. Contexte général

- Type de lieu : espace semi-public
- Groupement de pairs
- Contexte affectif : sympathie - connivence.

2. Schéma de communication : échange direct.

1. Echange direct, verbal, symétrique mais peu audible.
2. Echange indirect, phatique, dissymétrique prédominant entre les deux filles appelant le chien et, de manière limite, entre les filles et le chien.

3. Indications sonores

- Statut du son dans la communication : voix, aboiements.
- Modalité sonore : active, réactive
- Effets remarquables : réverbération, reprise, synecdoque, enchaînement, imitation (+ analogie avec l'effet électronique A.D.T. : écho presque simultané).

4. Rapport son/communication

Les sons de la communication façonnent l'environnement sonore de la cour ; ce sont des empreintes ou marqueurs sonores du lieu.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

- Les lieux semi-réverbérants et favorables aux événements sonores à bonne définition (tendance au Hi-fi) fonctionnent comme résonateurs de communication sociale ; ils amplifient les expressions sonores mais celles-ci font aussi sonner le lieu. Il y a interaction entre les modalités d'expression sonore, les caractères physiques du lieu et les codes et habitudes micro-sociaux locaux.
- Reprise de l'hypothèse des séquences 4 et 6 et 7 sur le communiquer pour communiquer (phatique) que pratiquent ici avec évidence et les adolescentes et le chien.

SEQUENCE 8

"Bobby! "

S8/E1

- Perception du caractère limite de la situation de communication entre l'homme et l'animal ("y a un répondant mais pas de communication", "les deux filles se parlent par rapport au chien"...).
- Pour l'un d'entre eux, le bruit d'appel est caractéristique du chat et non du chien. Le code du signal l'emporte presque sur l'évidence de la réponse.

S8/E2

- Perception d'une communication interpersonnelle qui est orientée vers le chien.
- Prégnance des chants d'oiseaux qui indiquent que l'on est à l'extérieur mais qui ne permettent pas d'identifier le lieu avec précision.
- La remarque sur le rythme des appels (groupés par 2 ou 3, et plusieurs fois répétés) est induite par une question finale de J.F. A.

S8/E3

- Erreur sur l'identification du lieu : imagine une cour de ferme, entend des canards dans l'arrière-fond.
- Après avoir pris connaissance de cette méprise, il envisage la cour comme un "lieu de ségrégation sonore" : très fort contraste entre le 1er plan (très fort) et le 2ème plan (assez indistinct).
- Remarques d'acousticien à la question spécifique de J.F. A. : l'importante réverbération fait qu'on parle moins vite .
Dans le cas présent, ne voit d'effet (caractère légèrement impulsif sur les aigus) acoustique lié aux caractéristiques du lieu que dans le "retour aux oreilles" : la cour ne lui semble pas induire de coloration particulière, mais "les aigus reviennent".

S8/E4

- La séquence est perçue comme plus énigmatique que les précédentes, "avec une charge plus sociologique". Elle pose le problème de la cohabitation mais ne permet pas de préciser le contexte situationnel.
- Réintroduit la problématique de la gêne par la négative : relève le caractère plutôt sympathique de l'appel d'un chien dans le voisinage, et plus généralement le fait que le bruit des voisins n'est habituellement pas gênant, sauf s'il est répétitif et de forte intensité (radio, altercations...). Dans le cas présent, la forte réverbération du lieu et le phénomène de résonance qui en découle rendent probablement les aboiements du chien gênants.
- Les voix sont prises pour des voix d'enfants et le léger décalage dans le doublage des deux voix n'est pas remarqué.

S8/E5

- L'enregistrement évoque un univers pavillonnaire (bruits d'oiseaux, d'arbres, bruits de passage faibles ...) malgré une ambiguïté entre le dehors et le dedans.
- Il est interprété comme l'image sonore d'une certaine incapacité de communiquer, le chien devenant lieu et prétexte à communiquer.
- A partir de cette représentation, reconstitution projetée d'une scène précise : d'abord, aux premiers appels, le chien ne répond pas ; puis il arrive et on l'enferme ; dès lors les deux personnes s'intéressent et communiquent par le chien ; puis, quand il s'en va, c'est l'affolement, on ne peut plus communiquer ; donc, on rappelle le chien ("ne t'en vas pas"), qui ne vient d'ailleurs pas.
- "Les deux personnes semblent être deux jeunes filles de 20-22 ans".

S8/E6

- Les sons sont clairement identifiés (voix, chien, oiseaux, un bruit plus étrange), mais leur portée est accentuée (ne sait pas combien de personnes il y a), se sent dans une volière qui signifie pour lui une "cage de son", le bruit de papier est pris pour un bruit de gravier).
- Communication spécifique de chaque fille avec le chien, leur comportement différencié permettant de supposer des âges différents.
- Est très frappé par la perception paradoxale de passer sans rupture du dehors au dedans, et réciproquement, ce qu'il formule finalement comme un "effet de travelling aller/retour".

S8/E7

- Elle - perçoit immédiatement une forte connivence entre les deux femmes (sentiment qu'elles "font quelque chose ensemble, qu'elles cherchent à enfermer le chien ...) sans qu'elle ait remarqué qu'elles étaient deux à appeler le chien en question.
- Lui - porte l'accent sur la tonalité de la voix et sur le fait que celle-ci travaille sur plusieurs registres, ce qui manifeste une autre forme de communication qui repose plutôt sur le plaisir de parler au chien et d'essayer sa voix ("plutôt que d'aller le chercher par exemple").
- Le lieu évoqué (avec une certaine hésitation) est la maison de banlieue (avec "oiseaux, cigales, grillons, un peu de voitures").
- Après la deuxième écoute qui leur fait relever certaines erreurs dans leur interprétation première (grillons et cigales à la place d'oiseaux), remarque selon laquelle on écoute comme on regarde : comme l'oeil, l'oreille s'affine ; le passage à une écoute analytique nécessite un certain apprentissage.

S8/E8

- "Par chien interposé, il se passe quelque chose entre les deux personnes que j'ai cru distinguer."
- "On entend bien les oiseaux. Qu'est-ce que ce son très sec ? Un couvercle métallique de boîte de biscuits."
- 2ème écoute (début de l'enregistrement).
"Ce n'est pas un appel du chien, en définitive. Ça relève plutôt de la fonction phatique. On est là, on maintient le contact. C'est émis à mi-voix (...)
Il y a disproportion évidente entre le niveau de l'appel humain et l'aboïement du chien."
- "Matière sonore (relance). J'avais remarqué le doublage des voix (effet A.D.T.) qui font d'emblée se poser la question : combien sont-elles ?"

SEQUENCE 9 - LA SONNETTE DE LA COUR A ST-LAURENT

"Comme souvent les mercredi après-midi, une volée de gamins entre dans la cour, et va dans tous les sens : sur la colline aussi, et sur le toit du muret qui coupe la cour. Ils commencent à tirer une cloche restée là près de l'ancienne porte. Une petite vieille sort à la fenêtre, les engueule. D'autres fenêtres s'ouvrent. On jette en bas deux bassines d'eau toutes prêtes! Les gamins se sauvent en courant et en se moquant des gens de la cour qui continuent à rouspéter. Un gosse a encore le temps de tirer la cloche avant de sortir".

1. Contexte général

- Type de lieu : semi-public (cour d'îlot ancien).
- Groupement social : voisinage et groupe de pairs
- Contexte affectif : de polarité agressive, mais la scène est aussi un vrai rituel local.

2. Schéma de communication

- . indirect inductif
- . non symétrique : cascade de feed-backs (actions faites en prévision de la réaction expressive des autres).

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation :
actions sonores humaines induites par un premier indice embrayeur : le timbre de la cloche.
- Modalité : 1. active
 2. réactive en chaîne
- Effets : . staccato
 . d'attraction
 . d'enchaînement
 . d'émergence sémantique.

5. Rapport son/communication

Un évènement micro-social quasi rituel est un marqueur sonore de la cour. Il en façonne le climat sonore du moment et de surcroît il caractérise globalement le propre de ce lieu, et pour les garnements qui agaçent les habitants, et pour les habitants prêts à la réponse, et pour les spectateurs plus ou moins habitués à la séquence.

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

La séquence 9 prend un statut particulier dans l'audition des réponses. D'une part elle vient relayer un type de situation que seul l'audio-visuel pourrait présenter sans commentaire et d'autre part nous voulions absolument faire figurer ces signatures sociales sonores si fréquentes dans le quotidien.

Le canevas de l'histoire était donc narré, au plus tard après la 1ère écoute, car lors de l'étalonnage des séquences, personne ne pouvait identifier le contenu, si ce n'est qu'on a l'impression que les événements s'induisent en cascade". Nous avons simplement tenté une 1ère écoute vierge avec les interviewés moins fatigués ou plus patients.

Cette séquence a été donnée à l'écoute essentiellement pour favoriser des associations et souvenirs personnels ou des remarques sur la dimension technique (réverbération, degré de sélectivité possible, etc ...).

SEQUENCE 9

A.63. "Le jeu de la cloche". •

S9/E1

L'aspect communicationnel passe quasiment inaperçu. La signification ou la reconstitution de la scène également. Les remarques sont éparses : "y a des voix", "une personne adulte parle aux enfants", "mais sans réponse" (communication dissymétrique) "y a une cloche qui rythme le début et la fin de la séquence".

Le type d'espace est identifié (cour), mais il y a erreur sur la nature du lieu (évocation d'une cour de récréation).

Aucune reconnaissance du caractère anecdotique de la séquence (cas à opposer à la séquence 2), aucune perception de l'enchaînement des événements sonores les uns par rapport aux autres, même lorsqu'ils savent qu'il y a une histoire, à la deuxième écoute.

S9/E2

- L'anecdote annoncée au préalable n'est pas du tout identifiée : aucun sentiment d'enchaînement des événements sonores.
- Seul sentiment un peu paradoxal : remue-ménage ("on monte et on descend vite les escaliers") sans pour autant que les adultes paraissent en colère. Autre remarque sur l'absence de perception différentielle entre l'intérieur et l'extérieur.

S9/E3

- Imagine que le gosse va chercher un endroit où l'on peut faire du bruit et qu'il se cache.
- Aucune identification plus précise de l'anecdote, en particulier aucune perception d'un enchaînement d'événements.
- Souvenirs d'enfance : lancers de pétards dans les conduites d'écoulement d'eau de pluie.

S9/E4

- Evocation de différents "plans" du point de vue de l'action : "enfants qui appellent assez régulièrement", puis "d'autres choses se passent" : la cloche notamment a l'air de signaler un horaire ("des enfants qui doivent sortir, apparemment").
- Après l'explication de la scène par J.F., remarque sur le rôle de la place de l'auditeur dans le jugement de valeur : la clochette a sans doute une signification importante pour les enfants, alors qu'elle est peut-être source de nuisance pour d'autres personnes.

S9/E5

- Prévenue par J.F. d'un enchaînement d'évènements et du lieu d'enregistrement, la personne interviewée ressent l'aspect rituel de la séquence ("séquence bruyante qui rythme un peu la journée") en imaginant "la rentrée de classe où les gamins excités troublent quelque peu la quiétude des mères" à travers différents indices énumérés de manière désordonnée : portes qui claquent, courses dans les couloirs, enfants qui s'appellent, mère qui dit : "ressors", etc...
- Ne saisit pas, en revanche, l'enchaînement précis des évènements et est en particulier déconcertée par le son de la cloche qui revient à 2 ou 3 reprises.

S9/E6

- L'anecdote annoncée n'est pas identifiée, l'enchaînement des évènements pas pressenti.
- Description hésitante : oiseaux à la fin, bruits de pas sur une estrade, cloche ..., sans signification interactive apparente.
- Après l'explicitation de la séquence et de la suite des évènements, admet une forme éventuelle de communication dans l'aspect rituel et sédimentaire d'une histoire qui se répète périodiquement.

S9/E7

La cloche est le seul évènement de la séquence qui soit relevé. Aucune remarque particulière, si ce n'est le sentiment qu'il se passe plusieurs choses qui n'ont pas forcément de lien entre elles.

S9/E8

- Ces cris d'enfants peuvent s'entendre partout. Ils ne sont pas fonctionnels ; ils font partie du vécu de la situation. Je ne sais pas à qui est destiné l'appel.
- J'ai cru reconnaître la voix du gamin. (Echange de précisions chronologiques). Un des enfants est reconnu comme étant probablement A... très connu dans le quartier, une figure. Des enfants qui vivent beaucoup dans la rue, comme annexe du domicile.
- Association avec des situations où "en été toutes fenêtres ouvertes, on a des évènements sonores qui se répondent" du fait d'une population qui aime l'échange sonore (italiens) et du fait de très longs couloirs où courent les enfants.

SEQUENCE 10 - DECHANT POUR WALKMAN

"Une adolescente et son jeune frère (8 ans) écoutent chacun par casque le même walkman. Ils fredonnent inégalement et avec une voix mal contrôlée (sauts brusques) l'air entendu (jeune groupe anglais). Au refrain, ils se mettent tout à coup à choisir, dans l'harmonie assez modale, chacun son motif et dans une tessiture qu'ils ne quitteront plus jusqu'à la fin, malgré les diverses reprises. Interrogés, ils affirment ne s'être pas entendus mutuellement".

1. Contexte général

- Type de lieu : domestique
- Groupement social : familial
- Contexte affectif : empathie.

2. Schéma de communication

- . non communication directe ou indirecte
- . correspondance expressive par tiers médiatique
- . forme de para communication se manifestant de plus en plus avec les nouveaux médias caractérisés par la "schizophonie" (cf. R. Murray Schafer).

3. Indications sonores

- Statut du son dans la situation :
 1. audition d'une musique valant environnement avec les effets typiques liés à l'écoute par casque
 2. réponse - accompagnement vocal assimilable à une forme chant-déchant.
- Modalité sonore : passive - réactive, non intentionnelle.
- Effets :
 - . d'enchaînement
 - . de reprise
 - . de vague (matière vocale).

4. Rapport son/communication

- Logique :
1. la situation de para-communication entre les deux auditeurs chanteurs n'est perceptible que par un tiers extérieur
 2. l'accord harmonique s'ajustant peu à peu entre les deux voix peut suggérer l'existence d'une correspondance expressive par tiers interposé. Mais quelle est la modalité exacte de la rétroaction dans les tentatives de contrôle de la voix en terme de hauteur, enveloppe et durée ?
(On peut écouter aussi en ce sens l'ajustement parfois étonnant parfois difficile, entre chaque voix et le motif de référence, comme si le chantonnement perdait tout à coup son modèle auditif).

Hypothèses du C.R.E.S.S.O.N.

La proposition de cette séquence aux auditeurs éclairés vaut comme incitation à évoquer les aspects les plus paradoxaux et de la communication et de l'environnement sonore (ou plutôt du milieu sonore en l'occurrence).

Questions de relance prévues :

- sur la communication empathique (sans interaction directe) ;
- sur l'ajustement "instinctif" des actions sonores entre individus ;
- sur le statut exemplaire (ou non) de ce type de communication médiatisée et de son influence sur les modes de communication i.p. (hypothèses que le walkman n'est ni une non communication absolue, ni une pratique de profil absolument nouveau).

SEQUENCE 10

A.81 "Déchant pour Walkman".

S10/E1

- Reconnaissance immédiate de la situation d'écoute du walkman (situation classique et évidente pour tout le monde).
- Identification du nombre d'enfants qui chantent (2).
- Remarque sur le décalage entre les deux voix qui reste identique à lui-même. Cette remarque est liée paradoxalement à une autre remarque sur le fait que les deux chanteurs ne s'entendent pas mutuellement.
- Remarque sur le caractère intermittent de la chanson, comme explication de l'identification immédiate de la situation.

S10/E2

- La situation d'écoute n'est pas reconnue (le walkman n'est pas même identifié lorsque J.F. précise, au cours de l'entretien, que les deux enfants ne s'entendent pas chanter).
- Perception d'une communication ayant pour élément fondamental la présence d'un rythme sous-jacent qui sous-tend la dite communication (croit deviner ce rythme à l'oreille). Sentiment que l'une des deux voix connaît mieux l'air que l'autre, laquelle "attend un peu la première".

S10/E3

- La "situation walkman" est identifiée à partir, dit l'interviewé, de la perception d'un accompagnement musical déformé (sans que l'on sache s'il parle des voix ou de la bande-son écoutée).
- Evocation de modes vocaux anciens.
- A la question sur le choix des tessitures, remarque sur l'oscillation entre voix gutturale et voix nasale. "C'est le fait de l'écoute par conduction osseuse".
- A la deuxième écoute, est frappé par la différence d'assurance entre les deux voix. Ne sait pas s'il y a communication ou pas ("ils doivent le savoir eux-mêmes").

S10/E4

- La séquence est définie d'entrée de jeu comme "une séance d'auto-éducation musicale par walkman" à partir de deux remarques interprétatives :
 - . on identifie très bien le rythme (ce qu'on entend des écouteurs lorsqu'on ne les a pas sur les oreilles) ;
 - . ils chantent à deux voix et se retrouvent sur un refrain, ce qui signifie qu'ils ont convenu de règles du jeu entre eux pour apprendre une partie de la chanson.
- Critique de l'utilisation du concept d'environnement ou de milieu sonore dans ce cas : pour qu'il y ait milieu, il faut qu'il soit opposable à autre chose, ce qui n'est pas le cas ici, puisqu'il remplit tout l'espace de l'enregistrement.
- Remarquant que les deux acteurs chantent à l'unisson sur le refrain et à deux voix sur les autres séquences, il est convaincu d'une distribution préalable des rôles et de conventions établies à l'avance entre eux, conformément à une attitude anthropologique reconnue en musique qui consiste à se retrouver sur des refrains.
- Admettant finalement la possibilité qu'ils ne se soient nullement concertés et qu'ils soient bel et bien isolés sur le même programme, F. explique alors la séquence en se rapportant à un autre phénomène connu : lorsque des gens sont pris dans une assistance pour chanter collectivement et quand la tessiture n'est pas tout à fait la leur, ils adoptent la tessiture qui est à la quarte ou à la quinte, supérieure ou inférieure.
- J.F. mentionne les recherches sur les sons médiatiques et évoque le concept d'"environnement schizophonique", qui consiste à opposer un environnement sonore à un autre (urbain par ex.).
X... met alors en garde contre le caractère facilement excessif de ce genre d'analyse, dans la mesure où ce type de coupure entre environnement artificiel et environnement naturel n'est pas spécifique à la situation d'enregistrement : la musique a toujours consisté à proposer un monde de référence autre, et a toujours nécessité que l'on souscrive à cet environnement au détriment d'un autre ; elle a toujours provoqué une abstraction de l'auditeur ; et il n'y a aucune différence de nature, de ce point de vue, entre l'écoute sous casque, l'écoute traditionnelle aérobie d'un enregistrement, et l'écoute dans une salle de concert (le moindre bruit du voisin y est insupportable) : la seule différence que font apparaître les nouveaux objets techniques et la communication médiatique, c'est que cette abstraction peut devenir individuelle.

S10/E5

- L'enregistrement renvoie ici tout d'abord à un lieu : une chambre de fille avec deux filles qui écoutent de la musique. L'identification de l'écoute commune sous casques différents est immédiate et paraît évidente ("on entend le son de la musique par derrière").

- Insiste sur le caractère non physique de la communication, alors que, selon l'interviewée, c'est peut-être ce qui est recherché. D'où un sentiment de communication paradoxale, qui est décrit de diverses manières :
 - . la communication qu'elles établissent entre elles (elles chantent et écoutent manifestement la même chose) comprend des coupures (l'une chante, l'autre s'arrête) ;
 - . la communication interpersonnelle passe par l'expérience commune ("ce n'est pas important de communiquer entre eux, c'est important de communiquer dans un vécu commun") ;
 - . un peu plus loin, la communication, d'abord qualifiée de "non physique", renvoie paradoxalement à une situation intimiste, sensuelle et sensorielle (d'où l'idée de la chambre), qui n'est pas traduisible en termes verbaux dans la relation à deux.
- L'absence de feedback entre les deux voix apparaît notamment dans le sentiment que les deux filles ne se préoccupent nullement de ce qu'elles chantent.
- L'accent est aussi porté sur le fait qu'on se retranche d'un environnement sonore et d'une certaine communication habituelle.
- Remarque sur le fait que le port du casque est indépendant de la gêne éventuelle pour des tierces personnes et constitue même un moyen d'exclusion implicite d'un tiers indésirable. "On arrête les enceintes et on met le casque".

S10/E6

- Première écoute

- Le walkman n'est pas identifié (aspect "plutôt ludique" : croyait au début qu'elles jouaient à la marelle ou sautaient à la corde).
- Distingue deux étapes qui se redoublent et informent un paradoxe :
 - . la première chanteuse se met en résonance avec elle-même,
 - . la seconde essaie de se greffer sur la première. sans pour autant lui répondre.
- Au premier niveau, il y a une modulation qui n'est ni de l'ordre des mots, ni de l'ordre des sons, mais de l'ordre du corps ("c'est une vibration"), une tentative de "faire sauter la barre entre ce qui se parle et ce qui est à côté de soi", entre l'autre (comme tiers) et soi.
- Au second niveau, il y a tentative de n'être plus qu'un, alors qu'elles sont deux, de faire sauter la barre entre l'autre (comme autre) et soi.
- D'où le sentiment paradoxal (qui les relie d'ailleurs l'une à l'autre) d'une espèce d'harmonique qui est personnelle pour chacune, et qui, de plus, en vient à les confondre. L'autre, second et tiers à la fois, renvoie à un au-delà de la communication.

- Deuxième écoute.
- La situation walkman est reconnue, et précisée par J.F.
- La référence à l'autre apparaît alors comme "quelque chose de très sexualisé" (indépendamment de la musique elle-même) : le corps est premier et il y a comme une tentative impossible - celle de la jouissance : "passer de quelque chose qui est symbolique à quelque chose qui est corporel", tentative de jouissance qui n'est que cela (tentative), puisqu'il y a impossibilité d'y arriver.
- Cette situation ne paraît pas particulièrement liée au medium walkman. Au contraire, ce serait peut-être plutôt l'invention du medium qui pourrait venir de cette tentative de jouissance. A... remarque, au passage, que placer cette séquence en dernier dans l'entretien, c'est précisément croire cette jouissance possible ("on le met en dernier, parce que là, on y est presque").
- Remarque encore une inversion par rapport aux séquences précédentes dans lesquelles on était plongé dans un environnement sonore donné, alors que là, c'est plutôt l'inverse : "on tente de parler de l'intérieur plutôt que d'être environné".
- Le fait de parler de communication dans ce cas le laisse enfin perplexe. Il reste pourtant un trait caractéristique qui subsiste étrangement : la façon de supposer que l'autre a entendu la même chose.

S10/E7

- Le walkman est rapidement reconnu, la situation lui évoquant une chanson en play back (il me semble qu'il y a là une représentation sonore de ce que le play back donne habituellement à voir, inversion qui peut être intéressante à développer, rapport paradoxal entre le vrai et le faux, ...).
- La communication leur paraît évidente (la seconde chanteuse "rentre dans" la première, etc...).
- A la demande de J.F., la situation (après avoir été explicitée avec précision), est comparée à d'autres situations, dans lesquelles l'émotion de plusieurs personnes en présence, liées à une matière picturale ou cinématographique, apparaît comme une forme de communication interpersonnelle indéniable, bien qu'elle ne passe par aucune autre forme d'expression que le silence.
- La discussion se poursuit autour du sentiment paradoxal que laisse cette séquence. N'étant pas utilisateurs du walkman et ressentant un effet répulsif et "injurieux" de l'utilisation, en ce que la personne s'isole tout en restant présente physiquement, ils ressentent positivement la connivence qui s'établit ici entre les deux acteurs autour du même programme, alors même qu'ils utilisent pour cela un appareil perçu comme impliquant l'isolement.

S10/E8

- "C'est magnifique! C'est l'improvisation à l'état naissant. La première voix est déjà superbe. Mais la seconde moins assurée, qui se brise quelques fois et ne trouve pas d'emblée la bonne hauteur ; ce "portamento" où la voix se cherche pour se joindre à l'autre. C'est très très beau! "Evocation d'un passage de Roland BARTHES parlant d'un duo musical construit comme la course de deux jeunes chiens qui se courent après, s'éloignent, se rejoignent.

- Comment imaginez-vous la situation ?

"Il y a une grande liberté et aussi une grande proximité. Plus, cet élément rythmique très discret que je n'arrive pas à situer".

- La situation de double écoute du walkman est précisée.

"C'est très professionnel et très libre ; avec des qualités musicales indéniables, avec la première voix qui donne des éléments rythmiques très détachés".

- Second ~~fragment~~ ^{Je} préfère l'extrait qui précède. Le passage des rythmes par le casque, c'est intéressant comme effet."

- Précisions des conditions d'enregistrement.

"C'est une communication par tiers interposé".

Quant à la voix, "il y a un ajustement automatique de la force de la voix pour répondre à la personne qui nous interpelle, souvent par contact d'ailleurs".

"Sur les premiers walkman, il y a eu des micros incorporés avec une touche qui permettait de communiquer par superposition avec la musique écoutée, sans doute pour faire pièce à l'argument de l'isolement."

- La voix : "les voix utilisent leur tessiture dans la partie la moins chargée, et ici les graves sont extrêmement présents. On pourrait aussi concevoir cette disposition comme musicale, par exemple lorsque deux musiciens improvisent ensemble.

3. CONCLUSION

EVOLUTION DE LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE
EN FONCTION DE L'ENVIRONNEMENT SONORE.

3.0. Pour ne point alourdir inutilement ce compte-rendu, nous avons fait l'économie d'une conclusion pour la seconde partie. C'eut été pure redondance. En effet, si la première partie proposait un travail de définition systématique de relations entre environnement sonore et communication inter-personnelle, par un mouvement inverse, il s'agissait ensuite d'éprouver, sinon de vérifier, extensivement et de façon ouverte la pertinence de la première typologie. On aura constaté que les entretiens enrichissent indéniablement les premières définitions et étoffent les hypothèses sans en contredire aucune.

A ce stade, nous pouvons faire le bilan de cette recherche exploratoire et ponctuer le compte-rendu par une conclusion unique qui est aussi bien la grille d'analyse de la seconde partie.

Par commodité encore, nous rappellerons ici les questions initiales ainsi que les articulations typologiques dont certaines apparaîtront sous une nouvelle lumière, à la suite des apports de la seconde partie.

3.1. RAPPEL DES ORIENTATIONS INITIALES

Après la lecture des développements précédents, les orientations indiquées au début (0.1) paraîtront plus claires et plus fondées. On comprendra mieux d'abord l'orientation modale ou instrumentale donnée à ce travail.

On ne peut croire longtemps que les deux voies les plus évidentes pour aborder les rapports entre environnement sonore et communication, c'est-à-dire d'une part l'environnement sonore comme gênant la communication et d'autre part les effets du même environnement sur l'élocution, soient les plus faciles et, par là, les plus fécondes. Les analyses strictement psycho-sociologiques de la nuisance sonore ne sont plus suffisantes et les hypothèses sur la phonologie in situ impliquent une mise en oeuvre extrêmement délicate.

Après examen des cas analysés dans ce travail, on voit que la dissociation du couple son-sens par cause de perturbation sonore extra-communicationnelle n'invite pas nécessairement à un bilan sociologiquement négatif. Il y a des langues vernaculaires, (significatives pour un groupe limité) ; il y a aussi des phonations, ou vocalisations vernaculaires très souvent adaptées par nécessité au milieu sonore ambiant. Inversement, certaines situations de communication inter-personnelle produisent aussi la rupture du couple son-sens, ou même engendrent de véritables perturbations de l'environnement sonore de référence (cf. 7bis, 11, 62, 63 entre autres anecdotes). Une observation plus systématique montrerait ce qui est déjà nettement apparent dans notre approche, à savoir : la fausse évidence, dans le discours actuel sur le sonore, de la rencontre de deux thématiques émergentes, celle de la lutte contre la nuisance sonore et celle de la recherche de la parole claire. Si la sociabilité ne s'épanouit point dans le bruit nuisible, il n'en va pas pour autant que la transparence d'une parfaite intelligibilité phonétique lui convienne absolument. Sociologiquement, mais aussi dans la psychologie du quotidien, le silence fait souvent taire. Aussi l'orientation de notre fonctionnement devait-elle permettre distance et recul quant aux thèmes dominants aussi bien dans le domaine de l'environnement que dans celui de la communication.

Second point remarquable : la typologie opératoire obtenue par analyse de contenu et après réduction des sept premières classes laisse une place bien plus grande que prévue d'abord aux phénomènes de coexistence ou de concertation (au sens sonore) entre les sons de l'environnement et les sons de communication inter-personnelle, d'autre part aux situations dans lesquelles les sons de la communication inter-personnelle créent ou transforment complètement l'environnement sonore. Ainsi, à côté des rapports-type attendus, par lesquels la communication sonore doit s'adapter impérativement à l'environnement, ou bien se trouve masquée sans appel (masque, adaptation), figurent le mixage et le modelage-création de l'environnement sonore par la communication inter-personnelle.

C'était en prévision d'une telle typologie "à large spectre", pourrait-on dire, ainsi que devant la présence probable de situations complexes et mixtes qu'il nous a paru indispensable de travailler les rapports d'instrumentation -et non point seulement de causalité- entre environnement sonore et communication inter-personnelle.

L'homme quotidien ne cherche pas seulement à lutter contre la gêne sonore et à parvenir à une communication claire. Inévitablement et à quelque degré que ce soit, communiquer c'est bruire. Par ailleurs combien de sons de l'environnement se voient utilisés comme instruments de communication inter-personnelle, nos anecdotes le montrent amplement. L'observation et l'analyse de tels phénomènes ne pouvaient sans doute se contenter d'utiliser les classiques indicateurs de réaction auditive, non plus que les habituels tests d'intelligibilité. Si l'on ajoute que la nature et le fonctionnement de la culture sonore ordinaire restent encore bien mal connus, on comprendra l'importance donnée à l'examen des modalités et des circonstances par lesquelles se manifestent nos objets d'étude.

Nos conclusions seront fidèles à cette orientation. Nous indiquerons évidemment les traits majeurs, à notre sens, de l'évolution de la communication inter-personnelle en fonction de l'environnement sonore, mais la validité de ces énoncés repose largement sur la teneur des conclusions instrumentales proposées d'abord.

3.2. CONCLUSION INSTRUMENTALE : COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE ET MATIERE SONORE

Les paragraphes qui suivent répondent à la question : qu'est-ce que la modalité sonore permet de mieux comprendre sur la communication inter-personnelle ?

L'environnement sonore est donc impliqué indirectement dans ces premières conclusions puisqu'il s'agit de la dimension sonore dans la situation d'échange inter-personnel et que l'environnement n'en est qu'une partie. Mais, encore une fois, cette première analyse nous est parue indispensable pour avancer avec quelque fécondité et quelque chance de réussite dans l'approche difficile du thème de cette recherche. On verra d'ailleurs, de ce point de vue, le rôle instrumental de l'environnement dans la communication.

PROPOSITION GENERALE. : LA MODALITE SONORE MONTRE PARTICULIEREMENT BIEN L'IMPORTANCE DE LA DIMENSION CONTEXTUELLE DANS LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE.

L'ensemble des analyses précédentes permet d'avancer :

1. que le contenu du message n'est pas l'unique finalité de la communication inter-personnelle, mais que les autres éléments de la communication ayant statut plus instrumental (cf. supra p. 5, et principalement le code et le support) peuvent prendre une grande importance voire la première place ;
2. que, plus largement, les éléments non strictement communicationnels, et donc l'environnement, peuvent interagir de manière tout à fait importante avec la communication proprement dite, ceci non seulement sur le mode d'une influence négative ou limitative, mais aussi en devenant incitation ou instrument pour la communication inter-personnelle.

1. La dimension contextuelle : les éléments instrumentaux de la communication

Ainsi, ne serait-ce qu'à travers la modalité sonore, la communication inter-personnelle n'a pas pour unique et toujours essentielle finalité la transmission d'un message. Nos analyses rejoignent en ce sens les évolutions récentes (Ecole de Palo Alto) et moins récentes (le courant de la pragmatique depuis Austin et Wittgenstein, ainsi que l'école linguistique de Prague) de la pensée sur le langage et la communication. On aura trouvé d'abondants et très éclairants exemples dans les pages précédentes. Rappelons ces appels d'enfants restant sans réponse parce que le son de la voix suffit à maintenir le contact avec la mère (séquence 1) ou encore ces véritables jeux sonores dans les échanges verbaux où, malgré la clarté des signifiants, la priorité du signifié n'est pas évidente (séquences 4 et 8) : quelque chose d'autre y est dit en même temps que l'énoncé, soit recherche du contact avec autrui, soit expression du statut social ou de l'habitus, soit la remise en jeu et le travail de modification de la dimension collective. L'effet métabolique si caractéristique du marché (séquence 6) rassemble tous ces traits et en particulier la superposition foisonnante des messages.

Sur l'ensemble des situations de communication inter-personnelle existante, une part considérable revient à dire autre chose que l'énoncé, ou même à parler pour ne rien dire. Maintenir le contact, exprimer sa présence à autrui (la dimension "phatique" de JAKOBSON Op-cit.69) : le son, vocal ou non, s'y prête à merveille, en deçà de la signification claire mais avec une grande charge de sens. Dans nos exemples où le fil de la communication se maintient malgré les ruptures (A 21, 35, 36, 37, séq. 4), c'est le ton de la voix ou la tonalité de certains éléments sonores qui permettent la reprise "comme si rien ne s'était passé".

Cette remarque vaut non seulement pour la communication inter-personnelle au sens large, mais de manière plus étonnante, pour la situation d'échange langagier. Rappelons les minutieux travaux de W. LABOV (1978) qui, dans le courant de la pragmatique, montrent bien que le plus stable dans une langue parlée n'est point le vocabulaire (le rapport son/sens terme à terme) mais la manière de le traiter. Dans la mise en acte de cette "manière", le modelage de la matière sonore est déterminant, y compris pour l'intonation, la gestion des intensités et le placement de la voix dans l'espace. Du point de vue sonore, chaque langue produit toujours une très grande quantité de dialectes et de patois.

Les fonctions "émotives" et conatives, c'est-à-dire l'importance du sentiment personnel chez l'émetteur et l'efficacité de l'action de communiquer sur le récepteur, font moins de difficulté à l'examen. On relira les situations redondantes où le gestuel sonore, voire l'environnemental lui-même viennent ponctuer et accompagner le verbal, à moins que ce ne soit l'inverse, pour en accentuer la charge intentionnelle (A 64, A 51, A 12, A 11, A 83) (1). Il n'est guère besoin de développer ici ce thème bien connu du pouvoir émotionnel du son.

En revanche, le déplacement de la finalité du côté du code ou des règles de la communication inter-personnelle est parfois difficile à discerner. Ces codes concernent soit le contenu de la communication inter-personnelle, soit ses instruments, soit le rapport au contexte. Citons pour illustration l'anecdote de ce garçon qui apprend le babil signalétique des jeux électroniques (A 89) ou celle des adultes parlant avec des voix télévisuelles (A 69), ou l'histoire du verre brisé (A 37) ou les "combats de télés" et "concurrences musicales", ou enfin, cas moins caricatural, l'ajustement des schizophonies ("s'entendre" : A 82). Il s'agit chaque fois de faire porter l'échange sur la transmission ou la régulation du code sonore, jusqu'à rendre même positive du point de vue de l'échange social, la rupture de communication.

(1) Cf. coll. "Le pouvoir des sons"(78).
cf Musique en jeu n° 9. Psychanalyse, musique, 1972.

2. La dimension contextuelle large

- La clarté du signal -

Sur le second point, à savoir l'implication instrumentale de l'environnement dans la communication inter-personnelle, les situations où le véhicule sonore de la communication n'est pas verbal sont les illustrations parfaites puisqu'il n'y a pas de message au sens linguistique, mais indication ou dénotation sommaire. En ce cas, la transmission du signifié dépend essentiellement de la clarté du signal sonore, c'est-à-dire d'un rapport favorable ou idoine entre celui-ci et l'environnement sonore (Cf. A 61, A 76, A 75).

Les situations dissymétriques où un seul des communicants verbalise alors que l'autre utilise des sons non linguistiques se regroupent en deux types généraux déterminables à partir de la forme sonore émise en premier. Or, paradoxalement, lorsque celle-ci est non verbale, la définition du statut de la communication est moins douteux que dans la situation inverse. Ainsi le jeu de la cloche (A 63 et seq. 9) commençant par l'instrumentation d'un élément de l'environnement local indique clairement l'existence d'une communication micro-sociale complexe. En revanche, les phrases ou appels vocaux auxquels ne répondent que des sons non vocaux mais pourtant intentionnels font douter qu'il y ait communication complète, alors même qu'elle existe pour les intéressés. L'absence de réponse vocale est facilement interprétée comme une rupture de communication. Ce type de situation mérite donc un examen particulièrement attentif (cf. seq. 1, A50, A 32, A 11) où la succession de phrases communicationnelles assymétriques, incomplètes ou avortées du point de vue d'un acheminement fonctionnel du message (conception "téléphonique" de la communication) constitue dans le temps un ensemble signifiant.

- L'environnement selon le temps -

L'intérêt d'aborder la communication inter-personnelle à partir de la phénoménalité sonore est précisément d'attirer l'attention sur la diachronicité, le déroulement dans le temps, ou la dimension micro évènementielle -comme on voudra- alors que le fonctionnement de la communication est volontiers représenté à travers une spatialité visuelle (symétrie, distinctibilité et séparabilité des éléments, permutabilité, réciprocité). Or, nombre de situations concrètes exigent une analyse non seulement logique mais chronologique, comme nous avons dû le faire dans ce travail (cf. tome II). Autrement dit, l'occurrence des phénomènes sonores est au moins autant significative que la structure qui regroupe ceux-ci. Parfois en terme de causalité physique, parfois en terme d'influence, ou encore d'effet de proche en proche, le début de la communication a toujours une importance non négligeable. Dans une série d'évènements sonores, jamais celui qu'on écoute présentement n'est radicalement indemne des conséquences de celui qui le précéda, fut-il apparemment identique. Selon le temps sonore, il en va des bruits et sons non cultivés comme de la musique ; la répétition d'un même signal, ce n'est jamais la même chose (1).

(1) Cf. W. JANKELEVITCH : "La musique et l'ineffable" chap. 2

- Les embrayeurs sonores -

Aussi dans la vie quotidienne, ce qui vaut pour commencement sonore - modification de l'ambiance sonore, évènement bruyant, écho d'un changement d'activité individuelle ou sociale, par exemple - prend toujours un statut remarquable. Les embrayeurs (shifters (1)) sonores qui démarquent un nouvel ensemble perceptif ou favorisent le début d'une nouvelle action, composent une catégorie de sons tout à fait remarquable et qui mériterait une étude approfondie. Situés souvent aux limites de la communication entendue au sens restrictif - on connaît ainsi l'inaugural râclément de gorge quand parler devient important -, ils sont la condition de possibilité du passage à l'acte communicatif.

L'environnement sonore concret est, en fait, un riche réservoir d'embrayeurs. Rappelons nos exemples cités plus haut : la cloche de Saint-Laurent (S.9), l'appel du chien (S.8), la radio "pour convivialité (A.56), les pas des voisins (A.110) et même le walkman (A.82), et bien sûr toute la série des situations expérimentales de la série 90 des anecdotes montrant bien quelques mécanismes répétitifs de ces mises en état, ces mises en route sonores, soit : la sélectivité, le tropisme, la rupture émotionnelle, l'évocation, le passage à l'acte (2).

Equivalent du vocatif et de l'interpellation qui enclanchent les situations de dialogue, les embrayeurs non verbaux présentent plus de souplesse à l'usage. L'adresse n'est pas nécessairement individualisée et dirigée vers un récepteur bien défini. Par ailleurs, bien des sons permettent de par leur puissance et leur caractère spectral de dépasser la simple situation de vis à vis (communication classique) et, en même temps, d'opérer une sélectivité, l'audition de l'indice sonore n'étant significative que pour les initiés. L'efficacité de l'embrayeur sonore est donc fonction de ces deux critères : étendue de la propagation, sélectivité sémantique. La cloche de la cour St-Laurent bouleverse subitement la vie de l'île parce que tout le monde l'entend et que tout le monde connaît l'enchaînement quasi-rituel qui va suivre. Le contenu de la communication consécutive est beaucoup plus indifférent socialement que l'évènement sonore premier. L'écoute difficile de l'enregistrement tient précisément à ces raisons.

- Les sons d'accompagnement -

Il faut enfin noter l'existence non négligeable des sons d'accompagnement qui viennent envelopper l'acte de communiquer, l'étoffer, lui donner du corps. Jugés explicites et d'une redondance infructueuse dans une conception fonctionnaliste de la communication, ils font étroitement partie de l'échange inter-personnel, ils en sont la texture sociale et culturelle à partir de laquelle nous percevons très vite et avant la fin de l'énonciation du message le contexte de la communication, l'identité sociale de l'"émetteur", la tonalité affective, le statut où il nous place.

(1) Cf. PEIRCE, DE CERTEAU (1980)

(2) Colette AUGOYARD, 1983

Par ailleurs, les sons d'accompagnement assurent dans la durée de l'échange la même fonction générale que les embrayeurs (1) : conforter et assurer le contact, incorporer cette micro-ritualité favorisant le "sortir de soi" impliqué par tout acte expressif, et même, (bribe de comportement magique qui n'épargne personne) conjurer l'obstacle possible (2).

On classera ainsi :

- des sons vocaux a-sémiques (le "euh...") ou extra-phonétiques (claquements, râcléments, excès de sifflantes ou de plosives) mais aussi des sons langagiers utilisés de manière purement phatique pour accompagner une communication inter-personnelle portant d'abord sur des sons, ou autre chose (situation extrêmement fréquente dans les jeux de petits enfants ; cf. aussi "siffler en travaillant" séq. 7, ou encore "déchant pour walkman" séq. 10)
- des sons produits directement par le corps (reniflement, actions des doigts qui pianotent ou manipulent un petit objet, les clés dans la poche, le mouvement des pieds, etc...)
- des sons produits indirectement par le communicant (radio, ventilateur, cf. A 56) ou bien existant dans l'environnement et utilisés comme accompagnement, un des moyens les plus courants étant de se déplacer en fonction des sources et du caractère des sons du milieu local ou d'en utiliser immédiatement les accidents remarquables (cf. A5, A34, A52, Séq. 4)

3. Du bon usage du parasite -

Dans notre culture, nul ne parvient facilement à citer et imaginer la quantité de sons d'accompagnements positifs qui font partie de la communication inter-personnelle au sens large, c'est-à-dire au sens où nous l'entendons. La représentation négative de tout ce qui est contingent et accessoire par rapport à la finalité fonctionnelle du message est la conséquence directe de la conception restrictive de la communication, conception récente d'ailleurs puisqu'on peut en relever la naissance entre le XVII et XVIIIe siècle.

Nous espérons avoir suffisamment indiqué à partir des nombreuses situations présentées, y compris celles où la transmission langagière prédomine, combien reste abstrait et virtuel le modèle de la communication transparente, successive et linéaire. Et qu'il n'est point de communication inter-personnelle sans cette dimension contextuelle ayant toujours une épaisseur minimale, une opacité -pour faire contre image- qui manifeste l'omniprésence en elle du processus social.

(1) Sur l'analyse générale des "marqueurs" cf. BIRDWHISTELL (70)

(2) La rééducation des dyslexiques utilise ces embrayeurs et ces accompagnateurs de l'expression.

Impliqué structurellement en toute communication inter-personnelle, l'environnement sonore est d'abord une nécessité, avant que d'être évalué négativement ou positivement. Sans doute, il est des situations où la communication vocale ne passe plus. Deux remarques s'imposent à ce sujet. D'abord il n'en va pas pour autant que toute communication inter-personnelle disparaisse absolument même si le bruit est un grand séparateur social (1). Ensuite, on observe que les communicants utilisent alors la moindre perméabilité pour ruser avec l'environnement perturbateur et parfois, retourner les obstacles en facteurs positifs.

Analysé à travers la matière sonore des échanges humains, le parasite, ou le "bruit" au sens de la théorie de la communication est donc bien autre chose que l'indispensable, mais jugé souvent indésirable, support du flux d'information qu'on s'ingénie à cantonner dans une présence minimale par les chasses aux parasites, réductions du bruit de fond, et autres quêtes de l'immatérialité sonore. Les exemples évoqués pour illustrer cette première conclusion ont assez montré la positivité des éléments dits "instrumentaux" de la communication. Pourtant il est des situations encore plus inaperçues et pourtant fréquentes dans le quotidien qui illustrent parfaitement la fonction cardinale du parasite : gérer la portée, la destination et les limites de l'acte de communiquer.

Le parasite est l'instrument clé à partir duquel les acteurs de la communication (soit "émetteurs", soit "récepteurs") peuvent renforcer, infléchir, interrompre, focaliser ou diversifier l'échange inter-personnel. Il s'agit donc d'un élément très stratégique dont le traitement et la représentation sociale donnent de précieux renseignements sur les rapports entre l'individu et la collectivité. On peut ramasser cela en quatre attitudes types.

1ère attitude : *Jouer du parasite comme moyen premier de communication.* On entendra en ce sens les deux séquences S2 et S6. Les enfants adaptent très rapidement leur voix à la réverbération "tonneau" de la cursive. Le contenu du langage perd de son importance (comptage d'argent). Le jeu communicatif consiste alors à faire sonner au mieux sa voix, rivalité redistribuant les rôles et le pouvoir dans le petit groupe.

"Sur le marché" (S.6), le climat sonore ressemble à une symphonie de glossalies (2). Ce phénomène que nous avons nommé "effet de métabole" (3) permet à chaque pratiquant du marché soit d'entretenir une communication inter-individuelle à caractère volontiers phatique, soit d'entrer dans un bain de communication dont la signification essentielle est d'accentuer le contact collectif que colore toujours à quelque degré que ce soit, le modèle de plus en plus rare de la sociabilité communautaire.

(1) Cf. "Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores" AUGOYARD (78).

(2) Cf. DE CERTEAU in TRAVERSES N° 20.

(3) Cf. supra p. 43, S.9.

Si nos marchés urbains restent si souvent représentés avec un accent culturaliste, n'est-ce point d'abord par leur manière de sonner, par ce parasitage qualitatif qui limite rapidement la présence individuée au profil de la fusion dans le collectif à l'échelle locale ? En tous cas, la sonorité métabolique -ni pâte sonore, ni stabilité des sons pris un par un- tend à brouiller toute clarté excessive du message, à limiter la portée des échanges duels symétriques et à favoriser la dimension sociale de la communication.

2ème attitude : le parasite permet de masquer de manière positive tout ou partie de ce qui est communiqué, ou de la structure constituant la communication en cours.

Plusieurs réactions recueillies dans nos entretiens sur séquence sonore font état d'un véritable statut ontologique du parasite, notation qui fait écho à une pensée pré-socratique. Rien n'advient à l'être du langage qui ne soit d'abord absent et caché. Sans le latent, point de manifeste. Le parasite prend très évidemment cette fonction concrète de voile ou de masque dans certaines phases de la communication inter-personnelle, le processus n'étant pas nécessairement conscient, ni volontaire, mais le plus souvent utilisation, détournement, réemploi d'un parasite sonore soit très habituel, soit fortuit.

La finalité peut être de dissimuler la nature ou l'intentionnalité de l'information à toutes fins de favoriser une sélectivité sociale ; l'initiation auditive devient alors nécessaire. C'est le cas de ces patois acoustiques tel celui qu'on peut entendre dans la séquence 3 "Appels dans une cité" où les communicants contraints de négocier avec l'environnement bruyant l'utilisent comme filtre micro-social et, à terme, concertent vocalement dans le parasitage général. Écoutons aussi en ce sens : "Siffler en travaillant" (S.7). Les connaisseurs du chantier interviewés à propos de cette séquence confirment le phénomène. Le tissu essentiel et permanent de la communication inter-individuelle n'est pas fait des mots (souvent inaudibles d'ailleurs) mais d'appels, de sifflements, et du son des gestes techniques, lesquels seraient des "parasites" dans une conception restrictive de la communication.

Autre finalité possible : masquer tout ou partie du message communiqué en fonction d'une pudeur sociale. Dans les situations quotidiennes, l'impératif de l'énoncé clair et complet n'a guère prise. Tout ne doit pas être dit. Et si tout est énoncé, tout ne doit pas être entendu. Notre "Dialogue à Mistral" l'illustre bien. Comme le soulignent plusieurs interviewés, les propos de l'habitante clairement audibles ne sont pas les plus intéressants. Le thème passéiste tout à fait convenu, qu'elle récite et qu'on entend dans les grands ensembles comme ailleurs, n'engage à rien. C'est la première chose qu'on peut dire à un inconnu. Par contre l'apparition progressive d'un parasite sonore de taille, un camion en l'occurrence, correspond à des propos plus confidentiels. Le placement curieux de l'adjectif "... intime..." juste après le pic acoustique permet, selon le degré d'attention de l'auditeur, que soit voilé ou dévoilé le signifié. Il n'y a certes pas rapport de causalité ; comment le démontrer ?

Mais la concomitance est frappante. Nous parlerions plutôt de synchronicité (1) significative indiquant par là en quoi l'occasion devient un facteur régulier dans l'ordinaire de la communication et qu'à ce titre elle est à ranger parmi les éléments de la dimension contextuelle.

3ème attitude : *Utiliser le parasite pour ne pas paraître vouloir communiquer.*

Les différentes situations critiques présentées dans notre corpus d'anecdotes telles que les conflits, les ruptures de communication, la non-interaction, les échanges soit unilatéraux soit par tiers interposé, montrent amplement qu'entre le communiquer et le non-communiquer, l'alternative n'est pas nécessairement tranchée. L'analyse chronologique, entre autres moyens, permet précisément d'observer des séquences communicationnelles au cours desquelles l'intentionnalité (2) des acteurs change.

C'est à propos du bruit comme parasite gênant que des voisins communiquent d'abord, puis substituent à l'expression langagière des cris, puis des sons non verbaux (chaîne hi-fi, coups au plafond ...) jusqu'à réintroduire volontairement de nouveaux parasites afin de ne plus paraître vouloir communiquer ; résultat non assuré, le circuit pouvant recommencer ne serait-ce que par la réponse coup par coup (cf. en particulier A11, A12). Le refus de communiquer des messages n'entraîne pas nécessairement l'absence d'échange inter-personnel. L'exemple de la "Blague expérimentale" (A.15) est encore plus clair sur ce point. Un acousticien en retraite fait tout pour éviter la communication par sons interposés ; il va même provoquer une communication verbale avec son voisin, dont la verrerie est mise en danger par les "parasites" vibratoires très musclés qu'il émet pour éprouver sa propre isolation phonique et affirmer ainsi son non vouloir communiquer par sons interposés.

On rangerait encore dans cet usage intentionnel du parasite la volonté de parler (du bruit) dans le milieu parasite lui-même (-et avec quelles difficultés)- pour montrer la difficulté de communiquer. Mais l'exemple intitulé "Déchant pour walkman" (S. 10) illustre encore plus fortement que la négation des possibilités de communiquer selon la situation classique (vis à vis et réceptivité sensorielle orientée vers l'émetteur) n'interdit pas la communication empathique -et la favorise même- alors que souvent l'adolescent use de cet isolement sonore pour ne pas paraître vouloir communiquer.

(1) Sur l'occasion (le KAIROS stoïcien) nous renvoyons aux analyses de M. DE CERTEAU (1983).

(2) Fonction "émotrice" et "conative" de R. JAKOBSON (Op. Cit)

4ème attitude : *Utilisation du parasite comme refus de communiquer.*

Effet de mode remarquable, ce qu'il faut bien appeler "idéologie de la communication" extrapolant particulièrement la conception élargie de la notion, finit par faire croire qu'on ne peut pas ne pas communiquer. La proposition défendue par le courant de la nouvelle communication, à savoir que toute communication est un processus global engageant le social, le culturel et l'historique, devient par l'anamorphose de réemplois abusifs et par l'introduction illicite de l'interprétation dans le processus réel : "tout est communication" (1).

Or, un examen court mais attentif d'une quelconque séquence de l'échange inter-personnel usuel montre la discontinuité du communiquer. L'emploi redondant des embrayeurs, des sons d'accompagnement, des capteurs d'attention qui enveloppent ce qu'on est en train de communiquer sont la meilleure preuve d'existence de la rupture de contact, de l'arrêt de l'échange toujours possibles. Dans l'acte même de communiquer, la communication n'existe que sur fond de non-communication. Il est sans doute trivial de rappeler que le bruit urbain intense peut interrompre ou interdire non seulement la communication sonore mais toute forme de communication, l'individu se repliant dans une conduite de fuite latente ou réelle. Mais symétriquement il peut s'agir d'une situation recherchée ou à laquelle on s'abandonne. Un certain nombre de ces conduites observables tous les jours et en particulier dans les groupes sociaux plus instables s'explique très certainement soit par un refus de communiquer, soit par un refus des formes de communication culturellement dominantes. Se plonger dans le bruit correspond alors à une volonté de trancher la continuité du flux des messages "clairs" qui traversent de part en part et sans cesse la société qui est la nôtre.

Paradoxalement, la recherche du bruit parasite devient alors l'affirmation d'un droit au silence communicationnel. Il ne faut pas s'y tromper, c'est très souvent en ce sens que les adolescents cultivent le parasite sonore. Et leurs complicités se nourrissent plus fortement de ces refus communs exprimés par une recherche de bruit à entendre ou à faire, que de ces échanges para-langagiers cités pour illustrer la première attitude (2). L'usage favori du walkman chez les jeunes va certainement dans le même sens : le droit à couper le contact, à s'isoler socialement, à jouir de son propre et exclusif parasitage.

- (1) Il faut rappeler pourtant combien la formule d'Erving GOFFMAN "il n'arrive pas que rien n'arrive" peut alimenter cette pente de l'opinion devenue courante.
- (2) Les toutes récentes observations faites en des grands ensembles "à problème" de la région Rhône-Alpes fournissent d'abondants exemples en ce sens, l'attitude-type étant exprimée ainsi : "on est nés dans le bruit. Quand on fait du bruit ensemble, on existe. Souvent on ne s'entend plus, mais de toute façon on n'a rien à dire". Cf. "La dimension sonore d'un quartier". O. BALAY, G. CHELKOFF, GRENOBLE 1985, CRESSON/Ministère de l'Urbanisme et du Logement.

La schizophonie, la coupure par le bruit (1) est sans doute un symptôme aigu de l'état actuel de notre société, il n'en va pas nécessairement qu'elle soit toujours pathologique. Par delà l'actuelle forme critique du phénomène, ne rien entendre mais bruire correspond à une attitude humaine fondamentale qui a sa place dans le devenir individuel, comme dans le devenir d'une société, voire du phylum.

(1) Le sens que nous donnons à "schizophonie" ne correspond pas exactement à l'acceptation entendue par R.M. SCHAFER qui accentue plutôt le phénomène de délai temporel entre la source réelle et l'usage auditif (cf. "Le paysage sonore").

3.2. CONCLUSION GENERALE

TROIS ASPECTS DE L'EVOLUTION DE LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE EN FONCTION DE L'ENVIRONNEMENT SONORE URBAIN.

Dans l'espace urbain auquel nous nous sommes limités dans cette recherche, l'évolution de l'environnement sonore est liée à trois facteurs principaux : la disposition de l'espace urbain, l'évolution technologique et la récente expansion des techniques de communication.

Nous proposons de ramasser nos développements antérieurs sous ces trois rubriques.

1. LES FORMES DE LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE EVOLUENT EN FONCTION DE L'ESPACE SONORE URBAIN.

Les importantes modifications, voire les bouleversements contemporains touchant à la disposition et à l'organisation de l'espace urbain appellent et parfois impliquent de profonds changements dans la communication sonore. Cette évolution concerne prioritairement le rapport entre forme et fonction. La tendance à la production d'espaces à grandes échelles mais aussi bien l'usage inconsidéré de matériau sans finalité acoustique dans les espaces semi-publics et publics créent des situations dans lesquelles le modèle du vis à vis communicatif est mis en cause. La communication inter-personnelle peut ainsi être rendue impossible non seulement quant à l'intelligibilité sémantique mais quant à la perception du signal sonore, aussi bien de près que de loin. On notera à ce sujet que des opérations d'habitat collectif toutes récentes et très vantées pour leur qualité d'isolation par rapport à l'"extérieur" ne ménagent aucune facilité quant à la modulation sociale de la communication (et non-communication) sonore.

Pour ne point répéter ici les développements sur les modalités de masque, d'adaptation, de mixage et de création développés plus haut et qui sont les quatre articulations majeures entre l'espace sonore urbain et la communication ordinaire, il faut simplement souligner les deux effets capitaux de l'évolution urbaine sur l'environnement sonore, c'est-à-dire l'accentuation des coupures morpho-fonctionnelles et, en même temps la production croissante d'espaces indifférenciés.

L'expression formelle des séparations fonctionnalistes dont on constate toujours la présence dans la ville d'aujourd'hui a trouvé sa transposition sonore sous la forme de l'isolation phonique. S'il est vrai que la cité industrielle a engendré le règne de la cacophonie intense, il ne faut pas oublier que plus insidieusement la ville commence à devenir un espace de sourds. La surdité peut naître d'un trop entendre, mais aussi de cette isolation générale en cours d'aménagement et que tout un chacun, particulier et collectivité, réclame bien haut. Face à cette séparation engendrée par le bruit comme par le silence, la communication inter-personnelle nous paraît produire des transgressions.

On force la voix de plus en plus souvent, on monte le son (médiatique) pour surmonter les coupures entre les espaces privés, comme entre l'espace privé et l'espace public. La gestuelle sonore pouvant aussi prendre le relai. (On relira en ce sens A.60 Le coup du café, A.38 Combat de télévisions, A.19 Une blague expérimentale, A.50 Appels dans une cité, mais aussi la série A 80, 81, 82, 83).

L'effet de la production d'espaces indifférenciés se voit principalement dans les nouveaux espaces publics clos (grands magasins, gares, hôpitaux, halls publics) dans les nouveaux mails piétonniers des grands ensembles, mais aussi dans certaines réhabilitations où l'intérieur de l'îlot est intégralement "nettoyé". Par la taille importante, par l'absence de scansion verticale, par le matériau trop réverbérant l'espace sonore est désarticulé, pâteux, informe. On ne localise plus les sources, le proche et le lointain sont confondus.

L'effet d'un tel instrument de propagation sur la clarté de la communication sonore paraît d'abord négatif (cf. supra : Modalité de négation) et de ce point de vue, l'inconfort phonologique explique en partie que ces lieux soient sociologiquement centrifuges. Mais il faut d'abord remarquer comment une structuration sonore due à l'usage et précisément à des sons communicationnels (verbaux et non verbaux) vient parfois réarticuler de grands espaces neutres à condition que ceux-ci ne soient pas trop réverbérants. Par ailleurs, la négation de certaines dimensions fondamentales de l'espace perçu, du point de vue visuel, n'engage pas nécessairement la négation d'un proche ou d'un lointain audible par exemple. Inversement, un espace bien structuré visuellement peut être indistinct ou cahotique auditivement, producteur d'ubiquité sonore. En fait, ces dysfonctions ménagent autant de possibilités de transgression, de détournement et de jeu dont certains usagers urbains profitent (on relève les anecdotes où enfants et adolescents sont acteurs). Ces réemplois de qualités spatiales déficientes fonctionnellement seraient intéressants à observer plus longuement. On y trouve en effet sous des formes inattendues la rencontre du public et du privé, du spectaculaire et du banal, de l'imaginaire et du réel.

2. LA COMMUNICATION INTER-PERSONNELLE EVOLUE EN FONCTION DES EFFETS DE LA TECHNOLOGIE SUR L'ENVIRONNEMENT SONORE.

On sait combien l'évolution technologique dans les sociétés industrialisées s'est fait entendre. Le moteur à explosion et la mécanisation à grande échelle ont remodelé complètement l'environnement sonore de la ville. Deux traits essentiels caractérisent ce changement : la modification des intensités et, surtout, celle des durées sonores des sons intenses. La nuisance sonore contemporaine est attribuée communément aux fortes intensités. Il existe pourtant une autre nuisance que nous pourrions appeler nuisance qualitative, plus insidieuse mais dont R. MURRAY SCHAFER a bien indiqué les méfaits attendus.

Elle consiste en la tenue, la durée indéterminée de bruits complexes à moyenne intensité. Sorte de "brume urbaine" (1) sonore elle est la forme acoustique de l'indifférenciation spatiale dont nous parlions plus haut.

De nouveau, on conclura d'emblée que l'environnement technologique obère la communication sonore inter-personnelle. Nos observations (Anecdotes de la série 1 à 9) montrent pourtant que l'effet acoustique de masque trouve un double statut dans la pratique ordinaire. Il est sans doute souvent obstacle à la communication. Il peut aussi devenir une modalité du communiquer et ceci sous trois formes.

La première forme est l'accoutumance. Les habitués d'un même lieu que ce soit un chantier, une route, un boulevard, un hall, finissent par s'entendre ; ce qui ne veut pas dire que les messages passent clairement. C'est l'usage d'un ensemble de quelques sons performants, aidés de signes et gestes qui portent le communicable.

La seconde forme est précisément ce savoir-faire sonore qui touche aussi bien l'émission que la réception et dont l'influence sur l'évolution de la communication inter-personnelle est indéniable. Rappelons les deux pratiques remarquables qui ont été abondamment illustrées dans les développements précédents : soit les communicants procèdent par tropisme, essayant d'utiliser au mieux les défauts acoustiques du lieu (on écoutera ainsi la séquence 3 "Appels dans une cité") pour dominer le climat sonore ambiant, soit ils "placent" la communication en fonction des discontinuités du fond sonore, ce que nous avons appelé "l'effet de créneau" qui joue aussi bien sur les timbres et les attaques que sur l'intensité.

La troisième forme d'utilisation des nuisances de l'environnement technologique est la plus radicale. Nous avons développé plus haut la fonction positive du parasite et en particulier l'occasion qu'il offre à qui souhaite rompre la communication ou persister dans le non-communicer. Mais il faut rappeler aussi comment certaines signatures sociales, certaines manières d'être collectives impliquent le vacarme et le bruit. Il y a en ce cas non seulement rivalité avec l'environnement urbain bruyant, mais aussi imposition de bruit en des lieux perméables et neutres. Certains groupes (adolescents, supporters par exemple) n'ont d'existence que dans le bruit collectif ; certaines familles existent socialement par une permanente propension à se faire entendre. Or, il est difficile d'évaluer exactement la part due à l'évolution technologique ; la ville d'autrefois retentissait aussi de cris et de sons puissants et il n'était pas facile de s'entendre dans les rues passantes. Pourtant l'escalade des intensités soutenues prend un profil caractérisé dans notre société. La seconde invasion des sons technologiques a commencé, plus diffuse que la première, elle prend place dans le privé par le biais des hauts parleurs domestiques. Or, il semble qu'il faille interpréter certaines réactions humaines bruyantes comme une réponse à cette nouvelle forme d'aménagement sonore sauvage. Dans une culture où "monter le son" devient une habitude, un faire du bruit ensemble doit avoir quelque signification.

(1) Selon l'expression de Pascal BAR - Symposium Bruit et Vibrations, Ministère de l'Environnement - 1985

3. EVOLUTION DE L'ENVIRONNEMENT URBAIN ET DES TECHNIQUES DE COMMUNICATION.

C'est dans une perspective un peu différente qu'il faut grouper un dernier ensemble d'indications. L'environnement sonore est lui-même de plus en plus marqué par les effets audibles des techniques de communication et, particulièrement, par les sons reproduits et diffusés. Nos anecdotes contenaient suffisamment de rétroactions en chaîne par lesquelles l'environnement sonore, les techniques de communication, et l'échange interpersonnel s'influencent mutuellement, ou plutôt évoluent ensemble.

1. D'abord, les techniques de communication sonore modifient notablement la production et l'usage de l'espace. La sonorisation plus ou moins sophistiquée crée de plus en plus son propre espace sonore. Élément de décor paraissant de plus en plus indispensable, elle en remplace d'autres. La diffusion des messages sonores, on l'a déjà beaucoup dit, dessine un espace réticulaire qui vient se substituer à la perspective et au vis à vis.

La technologie vient amplifier une qualité remarquable de la communication sonore qui est de pouvoir dépasser les limites de la distanciation, dans une certaine mesure. Communiquer hors de portée de vue est sans doute une possibilité fonctionnellement intéressante. Le phénomène peut être aussi recherché pour lui-même (produire du son ou en recevoir sans être vu). Or, cette propriété très favorable à la modulation des relations micro sociales en situation de transmission acoustique "naturelle", ne se joue plus en terme d'espace lorsque le médium technologique survient. Les communicants n'ont plus alors à traiter une portée de voix ou une portée d'écoute, c'est la modalité de l'usage et du savoir faire technique qui fait la différence, qui crée la distance sociale.

On aura remarqué combien l'acculturation à la technologie de communication sonore crée un clivage dans les situations étudiées. Une série d'effets sonores d'origine technique deviennent des modèles d'expression transitoire. Cette mimétique est le signe d'une mutation certaine dans le langage global de l'échange sonore humain. Elle indique d'abord les limites du modèle classique de la communication et du schéma topologique qu'elle implique. Donner le relai d'un médium technique, être en empathie avec un tiers auditeur, être branché sur un réseau d'écoute collective, dans tous les cas la communication rompt avec la spatialité symétrique qui semblait sceller sa vérité et son excellence (le face à face émetteur-récepteur).

2. C'est ensuite la modification de la conception de l'environnement sonore qui est engagée. La réplique extrêmement agile de toute production sonore culturelle, mais aussi des échanges sonores commerciaux ou domestiques donne de l'environnement sonore une image à la fois décentrée et réticulaire. Le réseau radiophonique dessine un environnement discontinu. La prolifération de climats sonores à la fois très semblables et mutuellement séparés change nécessairement quelque chose dans nos manières d'entendre.

Pour ne prendre que la radio, on voit nettement apparaître une syntaxe sonore particulière avec des scansions, des ponctuations, des interjections sonores, dont il faut bien reconnaître la quasi universelle propagation. Nous en notons les effets dans plusieurs situations observées. Les traits principaux de cette syntaxe portent sur la matière sonore (surtout la maîtrise de la réverbération) sur le phrasé (nous notons des styles oraux "comme au téléphone", "comme à la télévision"), et enfin sur la rythmicité caractérisée par l'absence de coupure nette (adiasthénie). Avec sa rhétorique la radio nous parle une langue à laquelle nous commençons à répondre, ou à faire écho.

On peut raisonnablement former l'hypothèse que l'introduction des sons médiatisés (haut-parleur) dans l'environnement mais aussi celle de la programmation de ces transmissions sonores où composent non seulement les professionnels de la culture et de la communication mais aussi les amateurs ou les usagers eux-mêmes modifie et l'écoute et la production sonore ordinaire. De l'anamorphose des timbres à la scansion des énoncés sonores, la culture de notre temps est en travail de mutation. La manière de rythmer notre quotidien par le choix de sons émis par la radio, ou diffusés par quelque "chaîne" ou "box", ou encore par la télévision -au moins autant écoutée que regardée- reproduit sans doute des indicateurs culturels mais elle contribue aussi à produire l'environnement sonore de nos villes.

Il est vrai que les enfants introduisent dans leurs jeux sonores les effets typiquement électroacoustiques (distorsion, transposition, accélération...). Plus largement encore, une attitude culturelle sonologique est en cours de formation. Elle engage un rapport nouveau entre les modalités communicationnelles et l'environnement sonore. Mais il faut bien noter qu'à notre sens et malgré les exemples extrêmes que nous avons collectés (série A.80 sq) il n'y a pas un changement radical dont les nouvelles technologies seraient les inévitables responsables. Toute société noue un certain rapport entre ses manières de communiquer et son environnement. Nous ne souscrivons pas à un culturalisme naïf. Il n'est pas d'état de nature antérieur dans lequel un environnement discret aurait ménagé à la communication un rapport signal/bruit idéal. Que tout communiquer se confronte à un brouillage, à un parasitage factuel, l'histoire urbaine suffirait à l'illustrer concrètement. Mais la communication elle-même sous sa forme sonore charrie les parasites du moment, réemploie, s'adapte au bruit de la production humaine du temps. Plus encore, elle fait partie de ce bruit social et culturel. Cette histoire de l'évolution du son communicationnel en fonction de l'évolution des "parasites" de chaque culture à chaque époque mériterait d'être entreprise.

3. En ce sens, l'observation de l'environnement sonore et des formes sonores de l'échange social permet d'observer l'évolution des formes de la communication inter-personnelle.

A plusieurs reprises au cours de cette recherche la notion de communication entendue dans son acceptation étroite (cf. introduction) ne pouvait rendre compte de situations quelques fois heuristiques mais dans lesquelles il est difficile de dire que rien ne communique. A l'écoute de l'appel de l'enfant resté sans réponse, ou de la séquence du chantier, ou encore du "Déchant pour walkam" le trouble de nos interviewés éclairés traduit éloquemment cette évolution importante qui traverse notre culture. Apparaissent de plus en plus des situations où en absence de tout échange clair et symétrique : "Ca communique quand même". Inversement, on notera l'occurrence non négligeable des situations dans lesquelles l'échange verbal est vide de sens (cf. le début de la séquence 4 et la séquence 5 dans la cassette). Comme le dit un de nos interviewés, dans les dialogues en apparence les plus communicatifs, même plus le "je" mais "on" ne communique pas réellement."

La dernière hypothèse que nous voudrions suggérer va dans le sens de la révision du concept de communication entreprise depuis quelques temps déjà (1). On avance une "nouvelle communication".

A travers l'observation de la matière sonore circulant entre environnement et échange humain, à travers ces modifications imperceptibles mais continues de l'écoute et de l'action sonore, il semble que quelque chose se déplace dans les frontières de l'individuation. La délégation dans la transmission d'un message sonore, les délais ou les relais (schizophonie) dans le cheminement d'un ensemble sonore communicable manifestent des modalités ou des façons différentes dans le rapport à soi comme dans le rapport avec autrui. L'écoute fusionnelle (concert, audition d'un disque entre copains, walkman à deux), le communiquer pour ne rien dire ou sans adresse précise (fonction conative à compréhension indéfinie) sont des modes d'accès assez pertinents parmi d'autres, pour poser la question qui tracasse particulièrement notre culture depuis le romantisme : "qu'est-ce que l'individu?".

(1) Cf. notre introduction

Il reste en effet à se demander si la conception restrictive de la communication n'implique pas précisément une conception obsolète de l'individu et de l'inter-individuel. Sans doute notre conception de la personne doit quelque chose au modèle sonore du dialogue vocal (cf. supra p.3), mais on comprend bien que dans la conception structuraliste de la communication, l'individu est défini comme l'unité minimale d'allocution et de réponse. Pourtant, lorsque l'émission reste sans réponse perceptible, lorsque les réponses ne répondent à rien d'identifiable et d'assignable clairement, lorsque l'échange est simple mimétique, lorsque l'individu a l'air de "communiquer" tout seul, est-ce la communication qui est en jeu, ou plutôt une certaine conception de l'individuation, nous pourrions même dire par une rapide extension, une certaine conception de l'inter-personnel ?

Nous aurions garde d'inférer à toute la communication ce que les situations sonores nous indiquent et suggèrent. L'échange sonore nous amène toutefois à formuler ces questions sous une forme probablement féconde. A suivre cette piste, il faudrait bien accorder, en tous cas, que les formes de plus en plus variées de la communication humaine ont ceci de commun à savoir qu'elles sont indissociables de leur contexte ou de leur environnement. En ce sens, il faudrait dire que la communication est d'abord un processus social.