
ESPACES SONORES. POLYPHONIES

Son et espace. Voici deux notions qui, depuis longtemps, ont été mises en lien par différents artistes, compositeurs et chercheurs. Le terme d'« espace sonore » se décline à de multiples échelles. Il désigne tout à la fois l'espace tonal entre des notes, une bulle ou enveloppe, une ambiance, un paysage, une dimension de la création théâtrale ou chorégraphique contemporaine, une salle de concert, un projet d'architecture, d'urbanisme, d'aménagement ou encore un territoire de politiques culturelles ou environnementales. Trans-scalaire et multirythmique, l'espace sonore résonne avec les notions d'étendue, de réseau, de sphère, d'acteurs. Il résulte de compositions, d'expérimentations et de régulations, et peut être appréhendé dans des perspectives immersives ou de distanciation. Assurément, penser le(s) lien(s) entre « espace » et « son » invite à réexaminer les catégorisations de ces notions et à explorer la diversité des figures de leur agencement.

Si l'évolution des techniques (d'enregistrement et de médiatisation) et les nouvelles approches scientifiques de l'acoustique et de l'audition suscitent des voies de recherche inédites, ce sont certainement les artistes qui, les premiers, ont ouvert ce champ de réflexion. En effet, les mouvements modernes de la création musicale n'ont cessé de jouer sur les relations entre l'oreille et l'environnement sonore, en cherchant à bousculer les conditions sociales de l'écoute et les distinctions entre sons, bruits et musiques. La musique descriptive au XIX^e siècle s'est inspirée des sons environnementaux, puis l'intégration du « bruit » dans les compositions futuristes à partir des années 1920 et la création de nouveaux instruments « bruiteurs » ont constitué autant de rapprochements entre l'espace, l'environnement et la création sonore. En 1913, Luigi Russolo prône un art des bruits afin de s'approprier les sons de la ville qu'il juge de plus en plus marqués par l'industrialisation. Dans les années 1960, l'essor de la musique concrète, de la musique spatiale ainsi que les revendications pour une écoute active de l'espace sonore contribuent à plusieurs transformations du fait musical. L'espace devient alors élément de composition. Brian Eno écrit des musiques d'ambiance, Éric Satie propose des musiques de table. John Cage, avec son œuvre *4'33* (1952), amorce une révolution de l'écoute et du statut du compositeur. Plusieurs artistes composent *dans, avec et pour* la ville. Il s'agit de mobiliser de nouvelles situations

d'écoute, de superposer, de délocaliser des sons pour mettre en intrigue le territoire. Michel Risse construit des Instruments/monuments pour un « art sonore en espace libre ». Dans ses performances musicales, locomotives, rambardes et éléments du mobilier urbain se muent en instruments. Max Neuhaus diffuse des sons dans la ville et suscite la curiosité du piéton (*Times Square*, 1977). Llorenç Barber compose des symphonies pour l'ensemble des clochers d'une ville. Au théâtre, les mutations des rapports son-espace suivent ces mêmes dynamiques : le son, autrefois considéré comme décor, est appréhendé de façon globale et immersive, en tant que medium pour une nouvelle écoute du monde et pour une expérience sensible du réel. Il invite à l'exploration de nouveaux espaces non-dédiés et au remaniement des catégories disciplinaires. Dès la fin du XIX^e siècle, les « bruitages » ponctuels (« *sound effects* ») s'étaient organisés en décors sonores cohérents¹. Ces « décors de bruits² » laissent progressivement place à des univers auditifs et audiovisuels originaux (Fred Kirilov, André Serré) puis à des acoustiques artificielles dans les années 2000 (Scott Gibbons par exemple). Des pratiques ambulatoires se développent, fondées sur une dramaturgie de type théâtral, qu'elles soient proposées par des plasticiens, comme Janet Cardiff, qui entreprend ses « Audio Walks » au début des années 1990, ou par des metteurs en scène, comme Hervé Lelardoux, dont le *WALK MAN.1* (il y en aura trois) est créé en 2001. Le théâtre travaille sur le silence – dont il est devenu l'un des abris dans la ville –, sur l'écoute et sur le son lui-même et sa diffusion (production sonore en scène, dispositif technique et caractéristiques acoustiques des bâtiments).

Nourri de ces apports, le présent ouvrage s'inscrit dans un mouvement de prise en compte des sons en sciences humaines et sociales et place la réflexion sur les espaces sonores au cœur d'enjeux épistémologiques et politiques. En 1985, Jean-François Augoyard soulignait que les sciences humaines étaient marquées par un « oubli sonore ». En effet, jusque dans les années 1970, les sons avaient été principalement abordés en tant que « bruit » et analysés en termes (psycho)acoustiques et quantitatifs par le biais de la gêne et des impacts sur la santé et sur l'environnement. Depuis, l'analyse des relations sons/espaces s'est développée à partir de plusieurs entrées disciplinaires (ethnologie, histoire, arts du spectacle, sociologie, psychosociologie, géographie etc.).

C'est tout d'abord le mouvement d'écologie acoustique, initié dans les années 1960-1970 par le Canadien R. M. Schafer, qui pose les bases d'une analyse pluridisciplinaire des « paysages sonores » (*World Soundscape Project*) (Schafer, 1979, 1977). Il impulse l'essor des *Soundscape studies* et donne naissance en 1993

1. Mentionnons le travail de Stanislavski pour les pièces de Tchekhov, ou celui d'André Antoine pour *Lear* en 1904.

2. Le terme sera utilisé par la radio des premiers temps.

à un Forum mondial de l'écologie acoustique, comprenant sept organisations et éditant la revue *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*.

Ce mouvement se décline en France de multiples façons à partir des années 1980, dans un contexte d'évolution des réglementations, d'émergence publique d'enjeux environnementaux et de nouvelles approches des pratiques culturelles (fête de la musique, essor des radios associatives par exemple). Bernard Delage, Pierre Mariétan ou Jean-François Augoyard parmi beaucoup d'autres revendiquent une « culture sonore du quotidien », une approche qualitative des sonorités, et proposent d'aller au-delà des zonages et indicateurs normatifs propres à l'action publique dans ce domaine. Ces chercheurs-compositeurs s'intègrent dans des projets visant à proposer des référentiels communs pour l'étude des espaces sonores, par une prise en compte qualitative des contextes, des perceptions et des sources sonores. Ils encouragent la prise en compte du sonore dans l'ensemble des sciences sociales. Pierre Mariétan fonde le LAMU (laboratoire d'acoustique et de musiques urbaines) ; Jean-François Augoyard et l'équipe du laboratoire CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) promeuvent une démarche audio-ethnographique et proposent plusieurs outils d'analyse comparative et d'application pour l'architecture, à partir notamment du répertoire des effets sonores, des méthodes d'analyse des identités sonores urbaines ou des ambiances (voir par exemple Augoyard, Torgue, 1995 ; Amphoux, 1981). Plusieurs chercheurs en architecture, géographie et acoustique mènent des études sur la caractérisation qualitative de l'environnement sonore (Philippe Woloszyn, Alain Léobon, Catherine Sémidor par exemple), parfois *via* des dispositifs d'enquête utilisant des interfaces audio-immersives (Philippe Woloszyn, Bruno Suner, Jean-Dominique Polack).

Par la suite, différentes disciplines développent une approche critique de la prédominance du visuel dans l'écriture de l'histoire, et en particulier de l'histoire des arts dits « du spectacle ». Vue et connaissance sont en Occident socialement et théoriquement intrinsèquement liées (voir Levin, 1993 ; Sterne, 2003). On assiste alors à ce que certains chercheurs appellent un « *acoustic turn* ». Des historiens s'intéressent aux paysages sensibles, aux bruits et aux sons des activités sociales, festives ou marchandes notamment, ainsi qu'à l'évolution des goûts et des tolérances (Corbin, 1994 ; Gutton, 2000). D'autres chercheurs, en architecture et en histoire culturelle notamment, mènent des travaux sur la reconstruction archéologique des sons du passé (Balaj, 2003). Des spécialistes de cinéma (Michel Chion, Giusy Pisano, Valérie Pozner, Martin Barnier pour la France) puis de théâtre (Daniel Deshays, l'équipe CNRS « Le son du théâtre ») réexaminent les œuvres et les pratiques en explorant leurs dimensions sonores et auditives. Des musicologues (Francis Bayer, Makis Solomos, Jean-Marc Chouvel, Miguel-Angel Marin parmi d'autres), des chercheurs en arts du spectacle (Viktoria Tkaczyk, Marie-Madeleine Mervant-Roux), des architectes (Bruno Suner, Yann Rocher) et

des historiens (Patrice Veit, Michael Werner, Hans Eric Bödecker) entreprennent de renouveler l'historiographie des lieux de concert et de représentation, par la prise en compte des lieux eux-mêmes et de leurs acoustiques.

L'ethnomusicologie s'ouvre également au sonore à partir des frontières du musical, en s'intéressant à la voix, aux cris, aux musiciens de rue, à la musicalité des sociabilités, voire aux modes d'encadrement sociaux du sensible (Christine Guillebaud, Monica Degen, Olivier Féraud, Jaume Ayats, Jacques Cheyronnaud). Ces nouveaux objets suscitent des débats sur la transposition des modèles d'analyse musicale à l'étude de l'environnement sonore. Certains chercheurs se définissent comme appartenant à une anthropologie sonore et abordent la production sociale des catégories son/bruit/musique (collectif Milson, Denis Laborde, Ramon Pelinski, Claire Guiu).

Par ailleurs, l'émergence des « sensibilités », des émotions et du corps contribuent à l'essor des approches kinesthésiques. Des géographes humanistes, anthropologues, psychosociologues abordent le son en tant qu'expérience sensible, s'interrogeant sur les relations entre sons et identités, sur les micro-sociabilités, les performances, les mises en corps et émotions (David Howes, David Lowenthal, Ben Anderson, Douglas Pockock, Paul Rodaway, Sara Cohen, Abraham Moles, Danièle Dubois etc.). L'évolution des techniques et de ses usages conduit des chercheurs en sciences de la communication ou en sociologie à analyser les impacts de l'écoute au casque sur le rapport à l'environnement urbain notamment (Mickaël Bull, Jean-Paul Thibaud, Anthony Pecqueux). Les dimensions historiques et esthétiques du phénomène sont également étudiées (Jonathan Sterne, Melissa Van Drie).

Enfin, les enjeux propres aux dimensions sonores des politiques territoriales, de l'aménagement et de l'urbanisme sont analysés. Des travaux de géographie, plus particulièrement sociale, s'intéressent dès les années 1990 aux systèmes d'acteurs, types et modes d'intervention, formes de représentations et effets territoriaux de certaines politiques (environnementales, urbaines et architecturales), mais aussi aux conflits suscités par les questions sonores. Les sciences politiques sont plus récemment venues compléter de telles observations autour des référentiels de l'action, ou encore de la construction des savoirs instrumentaux. D'autres études, mobilisant l'économie spatiale, observent les effets socio-spatiaux du fonctionnement des grands équipements de transports, ainsi que les dynamiques territoriales partiellement induites par le sonore, par les choix résidentiels notamment, mais aussi par la construction d'identités spatiales (Guillaume Faburel, Bruno Chartier, Frédéric Roulier, Herbert Kariel, Birger Ohlson, Patrice Melé).

Le regain depuis les années 2000 de groupes de recherche, de publications et de manifestations scientifiques et artistiques autour des espaces sonores témoigne de mutations à l'œuvre³. Plusieurs dynamiques sociétales placent en

3. Plusieurs numéros spéciaux de revue ont porté sur ce sujet (*Espaces et sociétés*, 2003 ; *Géocarrefour*, 2003 ; *Ethnographiques.org*, 2009 ; *Communications*, 2012). Parmi les manifestations, notons

effet aujourd'hui le sonore au centre d'enjeux épistémologiques, politiques et d'aménagement renouvelés. Les arts sonores, qui se développent dans l'interdisciplinarité avec d'autres arts, proposant une esthétique des interrogations formulées en termes scientifique, techniques et politiques⁴.

Tout d'abord, l'essor des préoccupations environnementales et des aménités territoriales, du bien-être et de la qualité de vie, la multiplication des approches écologiques, environnementales et esthétiques des espaces (paysages sonores) encouragent des démarches associant sciences physiques et de l'ingénieur, sciences humaines et sociales, sciences politiques, autour de la gestion des nuisances et de l'évaluation des ressentis et représentations des ambiances et paysages sonores. La croissance des déclarations de gêne, la multiplication des plaintes et la diffusion des revendications associatives révèle à la fois des variations de tolérance aux messages sensoriels et des dynamiques sociales marquées par l'individuation, l'industrialisation ou l'essor des mobilités. La diffusion du son redéfinit les frontières entre l'espace public et l'espace privé, frontières qui se font d'autant plus poreuses que les nouvelles technologies multiplient les formes individuelles d'écoute. Ces frontières sonores créent donc des tensions et des jeux de pouvoir entre différents groupes, entre des bulles individuelles et des sphères collectives. Parallèlement se développent des politiques spécifiques du sonore et des réglementations à différentes échelles, ce qui pose la question d'une territorialisation de l'action publique passant par la définition de périmètres de zones de bruit ou de calme, de zonages, à différentes échelles⁵.

Par ailleurs, l'extension des dynamiques de patrimonialisation depuis les années 1990, engendré par l'essor des « territoires de projet » et la mise en concurrence des espaces locaux, encourage différentes collectivités et acteurs locaux à développer des stratégies de singularisation et de distinction. Celles-ci passent souvent par la valorisation d'éléments d'une culture définie au sens anthropologique, permettant une identification au territoire. Dans ce contexte, au-delà du recueil de traditions orales (chants, récits, spécificités locales du langage), les paysages sonores définis comme « exemplaires » ou « remarquables » peuvent faire l'objet d'inventaires, d'atlas, de labellisations, de mises en tourisme. Des objets de diffusion sonore tels que beffrois et clochers sont transformés en bien patrimoniaux. Plusieurs acteurs culturels tentent de répondre par des initiatives de sensibilisation à ce qu'ils perçoivent comme une « crise sonore », marquée par une uniformisation des objets sonores (qu'ils soient signaux ou musiques) et des

les colloques *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, 2010, Montréal, 2012 ; *Milson. Pour une anthropologie des milieux sonores*, 2011 et 2012 ; congrès EchoPolis « *Days of sound* », Athènes, 2013.

4. Sur l'articulation des dynamiques sociales et des dynamiques artistiques dans le domaine du son au XX^e siècle, voir BIJSTERVELD K. (2008).
5. Aujourd'hui, des initiatives à l'échelle nationale telles que la Semaine du son, les assises nationales de la qualité de l'environnement sonore sont autant de manifestations révélatrices des ambitions de fédération.

modes d'écoute, par une « désinstrumentation » de l'oreille. Les pratiques artistiques jouent ici un rôle majeur. La création contemporaine travaille, renouvelle, affine l'expérience aurale des spectateurs-auditeurs sous de multiples formes, que ce soit en musique, théâtre, danse, poésie sonore⁶, dans le champ des arts de la rue⁷, mais aussi dans les lieux protégés du bruit : musées, bibliothèques, salles de spectacle.

Enfin, l'évolution technologique et intermédiaire modifie profondément les pratiques de la recherche en sciences humaines et sociales. La vulgarisation des techniques d'enregistrement et de manipulation des sons encourage les chercheurs à s'emparer de nouveaux outils pour diversifier les approches de terrain et les techniques d'enquêtes. Les documents sonores peuvent donner lieu à la fois à de nouvelles formes de restitution des recherches et constituer des outils de médiation pour le développement d'une recherche participative. D'une manière générale, l'essor des techniques de captation a engendré une multiplication des initiatives de collecte, mais aussi d'inventaire, de classification, de repérage et de (re)localisation de sons. Grâce au numérique, au perfectionnement des logiciels de traitement sonore et à la banalisation des usages de la cartographie, des pratiques phonographiques se multiplient, tant dans le domaine de la recherche (des fonds entiers d'archives sonores deviennent facilement consultables et, à certaines conditions, analysables) que dans celui de la valorisation patrimoniale.

Fort de ces constats, l'ouvrage *Soundspaces* propose ici une réflexion plurielle en faisant état de la diversité des modes de compositions, d'expérimentations et de régulations des espaces sonores. Positionnant la relation son/espace comme un domaine de recherche transdisciplinaire, à la croisée entre sciences physiques et de l'ingénieur, sciences humaines et sociales, sciences politiques et approches artistiques, il donne un aperçu des changements, des dépassements, des enjeux et des points de blocages dans le domaine désormais vaste et pluriel des « *Sound Studies* ». Ce champ de recherche émergent, interdisciplinaire, étudie

« la production et la consommation matérielle de musique, de sons, de bruits et de silence, ainsi que la façon dont celles-ci se sont transformées au cours de l'histoire et à l'intérieur de sociétés différentes, et [...] le fait dans une perspective beaucoup plus large que les disciplines standard » (Pinch et Bijsterveld, 2004).

Le titre « *Soundspaces* » fait ici écho et contrepoint aux travaux mobilisant la notion de « *soundscape* », créée et théorisée par le mouvement de l'écologie sonore

6. Voir les trois livraisons de la revue *Théâtre/Public*, *Le son du théâtre* 1, 2, et 3, numéros 197, 199, 201, 2010-2011.

7. Voir par exemple *Stradda*, *Le magazine de la création hors les murs*, *À l'écoute du monde*, n° 27, janvier 2013.

dans les années 1970. Point d'ambition paysagère ici, mais bien la volonté de construire de nouveaux espaces de savoirs et d'actions.

Une première partie, « Mises en scènes et écritures sonores des espaces », montre la pluralité et la complexité des compositions ou recompositions spatiales à partir d'écritures sonores et/ou musicales. Elle s'intéresse d'abord à différents types d'actions, plastiques, musicales, théâtrales, radiophoniques, cinématographiques, politiques et culturelles pour comprendre comment celles-ci ouvrent de nouveaux espaces. Elle aborde dans un second temps l'écoute et ses transmissions : quels sont les espaces et lieux des « communautés d'écoute » contemporaines ? Comment les dispositifs techniques de la modernité (téléphonie, radiophonie, baladeurs, auditoriums Internet, etc.) engendrent-ils de nouveaux imaginaires spatiaux et de nouvelles pratiques de l'espace ? Comment transmet-on aujourd'hui son écoute dans le cadre d'une composition artistique et/ou d'un projet de territoire ? Elle évoque enfin l'histoire singulière des archives sonores, qui témoigne tout à la fois de la faible place des sons dans la structuration des champs du savoir, et des initiatives récentes destinées à la renégocier. Elle illustre la capacité des enregistrements audio à restituer non seulement la dimension audible des événements, mais aussi la dimension acoustique d'espaces disparus.

La seconde partie porte sur l'expérience sonore des lieux. Elle envisage la relation son/espace sous trois aspects. Tout d'abord, à partir de la polyphonie des espaces, sur lesquels coexistent différentes sources sonores, de statuts divers, relevant de nécessités différenciées. Les espaces se définissent aussi par leurs sons car l'identité sonore n'est pas une singularisation définitive mais un ensemble d'éléments qui font réseau et qui signent un territoire. La manière dont une politique de conception ou d'aménagement règle l'équilibre entre les diverses voies de cette polyphonie témoigne directement de la dynamique vivante du couple harmonie/conflit. Ensuite, cette partie se penche sur le mode polysensoriel de l'expérience de l'espace. Essentielle dans l'approche des phénomènes, la polysensorialité ne doit jamais être oubliée, même si des approches modales spécifiques sont méthodologiquement nécessaires. Lorsqu'on prend en compte ses interactions avec les autres sens et avec son contexte phénoménologique, le sonore se définit sans doute davantage comme un champ que comme un objet. Nos recherches doivent éviter d'« essentialiser » le sonore, soit en l'isolant des autres sens, soit en le transformant en simple caractéristique technique de l'espace. La posture de recherche adéquate doit permettre de conserver une distance juste par rapport aux normes sociales et politiques actuellement dressées autour du sonore. Dans le même esprit, une approche plurisectorielle, plus large que pluridisciplinaire parce qu'incluant les non professionnels et les artistes, apparaît comme un enrichissement nécessaire. Enfin, la dimension multi-rythmique et trans-scalaire des espaces permet d'entrecroiser, à travers la notion de territoire, les temporalités et les échelles. Comment s'emboîtent les différentes

échelles du sonore (de la bulle individuelle au grand territoire métropolitain) ? Jusqu'à quel point sommes-nous tributaires des différents modèles et décisions institutionnelles, plus ou moins explicites, qui imposent leurs grilles de lecture ? Comment être attentif à l'expression institutionnelle des événements et, également, à l'écoute d'autres systèmes de surveillance de l'environnement sonore, désignés comme des moyens de « sous-veillance », mise en veille diffuse de l'environnement sonore, non imposée par une autorité en surplomb et facilitée sous de multiples formes par la vulgarisation des appareils d'enregistrement ?

La troisième partie « Les territoires politiques de l'environnement sonore » aborde l'articulation entre sonore et politique. Elle prend acte du hiatus croissant entre, d'une part, la place importante occupée par ressentis et vécus, mais aussi les souhaits participatifs des habitants dans les réalités socio-spatiales de l'environnement, singulièrement par le sonore, et, de l'autre, la pensée encore largement normative d'un agir malgré tout de plus en plus territorialisé. Cette partie pose comme essentielle l'analyse des liens entre les productions diversifiées de rationalités par les savoirs et les évolutions réalisées ou nécessaires dans la construction d'actions (planification, stratégies, projets urbains etc.). À cette interface, il s'agit plus précisément d'interroger :

- les représentations en jeu des territoires, lieux et espaces, de l'environnement sonore dans ses fonctions humaines et sociales, dans ses composantes spatiales et constructions territoriales, notamment par les objets officiels de sa publicisation (sons et bruits, nuisances et paysages, seuils et normes, calme et bien-être), mais aussi par les pratiques professionnelles (conception des études, programmation de projet, planification territoriale, observations/évaluations de suivi) ;
- et ce qui fait à ce jour l'*habiter* sonore d'un lieu et donc l'habitant d'un territoire, tant dans l'ensemble des codifications juridiques et politiques, dans les arènes démocratiques, que dans les construits scientifiques de l'appréhension des environnements sonores (par exemple : individu statistique de l'enquête psychoacoustique, au fondement des pratiques professionnelles).

D'horizons disciplinaires complémentaires, les contributions réunies dans cette troisième partie présentent chacune une recherche, une méthode, une réflexion, une réalisation, abordant une diversité d'objets et de sujets, allant de la construction d'outils d'intervention (cartes, indicateurs), à l'analyse des savoirs qui les fondent (comme la gêne), partant de l'analyse de la position du chercheur pour cheminer vers l'interpellation des métiers de la conception, de la présentation de nouvelles modalités évaluatives vers une appréhension différente de la prégnance habitante dans les politiques, territoriales, du sonore. Il en ressort de manière transversale une pluralité assumée des manières d'appréhender les problématiques sonores, singulièrement en questionnant les codifications scientifiques

et les figures de l'expertise savante, qu'elle soit d'essence modélisatrice, logico-formelle ou phénoménologique.

Les auteurs de cet ouvrage se rattachent à la géographie, à l'ethnologie et à l'anthropologie, à la sociologie, à l'histoire de l'art et des arts du spectacle, à l'urbanisme, à l'architecture, à l'ingénierie du son et à l'acoustique, aux lettres, aux sciences de la communication ou aux sciences politiques. À travers leurs contributions, *Soundspace* fait se croiser les travaux de différentes équipes de recherche actives aujourd'hui en France. L'association de ces équipes, souvent elles-mêmes interdisciplinaires, mais jamais de la même façon, a eu pour premier effet d'ouvrir les « espaces-temps théoriques » des uns et des autres, de lutter contre la tendance au cloisonnement des recherches et contre l'existence de « verrous cognitifs » entre certains domaines de l'action et certains producteurs de connaissance. Ces isolements contribuent en effet à freiner l'épanouissement d'une réflexion intégrée sur le sonore, que tant d'acteurs appellent pourtant de leurs vœux.

La valorisation actuelle par les institutions universitaires et de recherche de la pluri – de l'inter – voire de la transdisciplinarité favorise l'organisation de rencontres entre chercheurs de cultures scientifiques différentes. Ces échanges sont la plupart du temps le résultat de choix de la part des participants, qui abordent leurs nouveaux interlocuteurs avec des questions précises, sur lesquelles ils espèrent recevoir de nouveaux éclairages, mais dont ils n'imaginent pas toujours qu'elles vont elles-mêmes se trouver bouleversées et redéfinies. Or une véritable interdisciplinarité, pratiquée sur le long terme, a une incidence directe sur les représentations, les méthodes, les outils, les concepts, les perspectives des partenaires, concrètement affrontés à d'autres façons de penser, de percevoir, d'enquêter. Elle ne peut durer que si le gain scientifique potentiel est perceptible, réjouissant donc, fût-ce au prix d'un important effort pour assumer la nouvelle situation d'incertitude. Au seuil d'un ouvrage, c'est-à-dire d'un processus de travail, réunissant autour de la notion de « *soundspace* », d'« espace sonore », des chercheurs qui appartiennent à des champs du savoir à peu près étrangers les uns aux autres, il ne semble pas inutile de souligner à la fois la caractère inédit, pionnier, déjà fructueux, de la démarche et la richesse attendue de ses effets à long terme, tant dans les avancées théoriques que dans les décisions pratiques.

La pluralité des registres dans les contributions de l'ouvrage, par exemple, se veut témoin de la vitalité des réflexions sur les espaces sonores. Celles-ci se développent sur le mode d'une hélice, par l'intégration d'acteurs toujours plus nombreux, dont la diversité et les complémentarités permettront sans doute de desserrer les blocages. Parce que nous considérons que, dans le domaine du sonore, les propositions artistiques ont souvent précédé la réflexion scientifique, des créateurs ont été invités à présenter leurs démarches. Le lecteur pourra entendre leurs œuvres sur leurs sites Internet respectifs. De même, des experts,

acteurs culturels et politiques, voire habitants, contribuent à l'ouvrage, en narrant leurs expériences de terrain au côté des chercheurs. La diversité d'écriture que les directeurs de *Soundspaces* ont ici composée conduit à envisager la complexité des modes d'appréhension, de construction et d'écoute des espaces sonores. Elle invite le lecteur à l'écoute... une écoute comme réceptivité active, comme espace d'accueil, qui nécessite de la vigilance et une intériorité créatrice, et qui, pour reprendre les mots de Pierre Sansot, « instaure un vide stellaire dans lequel les propos de l'autre voltigent, papillonnent avant de se loger à leur aise ».