

Captures

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire



C A P T U R E S
Figures, théories et pratiques de l'imaginaire
revue interdisciplinaire

Les sons ne vont jamais seuls. Discours et images dans la portraiture sonore des lieux Sounds Never Go Alone. Discourses and Images in Sound Portraiture of Places

David Martens

Volume 9, Number 2, November 2024

Portraits sonores de pays
Sound Portraits of Places

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1118402ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1118402ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

ISSN

2371-1930 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martens, D. (2024). Les sons ne vont jamais seuls. Discours et images dans la portraiture sonore des lieux. *Captures*, 9(2). <https://doi.org/10.7202/1118402ar>

Article abstract

Within the field of sound creation, the portrait of place is not part of the usual generic palette, as if this genre were not necessary to the nomenclatures of this creative universe. In a field that emphasizes its sonic dimension, the portrait seems all the more subject to reticence as it is primarily associated with the visual domain. However, the discourses that accompany sound works — and there are always some — sometimes create a genericity that is very much linked to the portrait of place and, more often than not, of a city.

© David Martens, 2025



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Dossier

Les sons ne vont jamais seuls. Discours et images dans la portraiture sonore des lieux

Sounds Never Go Alone. Discourses and Images in Sound Portraiture of Places

David MARTENS

Note éditoriale

Accédez à cet article sur le site de la revue (<https://revuecaptures.org/article-dune-publication/les-sons-ne-vont-jamais-seuls>)

Résumé

Au sein du champ de la création sonore, le portrait de pays ne trouve place au sein de la palette générique usuelle, comme si ce genre ne se révélait pas nécessaire aux nomenclatures de cet univers de création. S'agissant d'un secteur qui met en avant sa dimension sonore, le portrait semble d'autant plus faire l'objet d'une réticence qu'il se trouve associé de prime abord au domaine visuel. Toutefois, les discours d'accompagnement des oeuvres sonores — sachant qu'il y en a toujours — configurent à l'occasion une genericité qui participe bel et bien du portrait de pays et, le plus souvent, de ville.

Mots-clés: Arts sonores; Enregistrement de terrain; Genericité; Portraits de pays

Abstract

Within the field of sound creation, the portrait of place is not part of the usual generic palette, as if this genre were not necessary to the nomenclatures of this creative universe. In a field that emphasizes its sonic dimension, the portrait seems all the more subject to reticence as it is primarily associated with the visual domain. However, the discourses that accompany sound works — and there are always some — sometimes create a genericity that is very much linked to the portrait of place and, more often than not, of a city.

Keywords: Sound art; Field recording; Genericity; Portraits of places

À *Alexandre Galand*

Comme tout secteur d'activité sociale, le fonctionnement de chaque « monde de l'art » se fonde sur une tradition qui se transmet collectivement, de façon plus ou moins structurée et institutionnalisée (Becker, 2010 [1982]). Permettant de constituer, de faire perdurer ces secteurs et d'organiser leur fonctionnement, ces traditions sont faites de connaissances partagées et transmises au fil du temps, qu'il s'agisse de compétences techniques ou relatives à l'histoire de la pratique en question. Elles se composent aussi d'un ensemble de catégories, qui contribuent à former les « cadres de l'expérience » (Goffman, 1991 [1974]) permettant d'appréhender et de réguler les différentes oeuvres produites et diffusées. Ainsi en va-t-il du domaine des genres : le roman est issu de la littérature et y fait système avec la poésie, l'essai et le théâtre (eux-mêmes divisés en sous-genres), le western est, en première instance du moins, associé au cinéma — puisque, bien sûr, des transferts entre secteurs ne laissent pas de se produire : la littérature et la bande dessinée ont pu reprendre l'univers du western —, tandis que la symphonie est — sauf par métaphore ou reprise de certains de ses éléments formels — propre au domaine musical.

Mais si les genres d'un domaine ne sont guère superposables à ceux d'un autre (Baetens, 2016), notamment parce qu'ils ne prennent sens qu'en fonction du système générique dans lequel ils s'inscrivent (celui du cinéma, celui de la littérature, etc.), il n'en reste pas moins que des convergences peuvent opérer. Certains genres paraissent connaître une existence transversale et avoir cours au sein de différents domaines et médiums. Ainsi en va-t-il du portrait de pays, qui consiste à décrire des territoires de différentes échelles (nations, régions, villes...) et qui connaît des déclinaisons dans des secteurs aussi variés que la littérature, la photographie, le cinéma ou encore la création sonore (Lécole-Solnychkine, 2024). Pour autant, longtemps méconnu (Martens, 2019a), le portrait de pays présente une situation quelque peu paradoxale, qui contribue à expliquer qu'il ait été mal identifié : d'une part, il existe un nombre considérable de portraits de pays, et l'histoire du genre semble si ancienne qu'on peut la faire remonter à l'Antiquité (Martens, 2023); d'autre part, le portrait de pays ne fait pas partie des nomenclatures génériques traditionnelles, notamment en raison de sa proximité apparente avec d'autres genres, mieux identifiés (dans le domaine du livre, le récit de voyage et le guide touristique, par exemple), dont il se distingue pourtant (Martens, 2018).

Le portrait se trouve spontanément associé aux arts visuels — peinture, photographie —, dont il est issu au demeurant, et il est, en outre, tenu pour porter en première instance sur la figure humaine, individuelle et éventuellement collective (avec les portraits dits « de groupe »). Dans le même temps, il constitue bel et bien un modèle de référence, bien au-delà du registre de l'image, pour les créateurs désireux de proposer une appréhension synthétique de certains territoires, quelle qu'en soit l'échelle, des villes aux pays en passant par des régions¹. À cet égard, le portrait apparaît à la fois comme un modèle orientant le travail de création des portraitistes de pays ou de villes et, du côté du public, il constitue un horizon d'attente configurant sa réception. Mais, pour opérer de façon effective, quel que soit le médium envisagé, un tel cadrage générique doit être posé, explicitement ou implicitement, en particulier à travers l'image et le discours, par exemple par l'usage de titres ou le recours à des discours d'escorte qui font référence au portrait comme modèle.

Pas plus qu'en d'autres domaines, en littérature ou en photographie, par exemple, dans le champ de la création sonore, le portrait de pays ne trouve place au sein de la palette générique usuelle. Tout se passe à cet égard comme si ce genre n'apparaissait pas complètement nécessaire aux nomenclatures dont usent les acteurs de cet univers de création, et que le portrait de pays était, en

quelque sorte, victime d'une forme de proximité avec d'autres catégories en vigueur. S'agissant d'un secteur qui, pour des raisons contextuelles — son caractère relativement récent, doublé d'un manque de légitimité —, s'emploie à mettre de l'avant ce qui serait proprement sonore dans les oeuvres qu'il produit, en opposition avec d'autres domaines (et en particulier le registre du visuel), le portrait de pays semble d'autant plus faire l'objet d'une certaine réticence qu'il se trouve associé de prime abord au domaine visuel. Toutefois, les discours d'accompagnement des oeuvres sonores — sachant qu'il y en a toujours — configurent à l'occasion une *généricité*² qui participe bel et bien du portrait de pays et, le plus souvent, de ville.

Des réticences de la création sonore

Les différentes formes d'art peuvent se montrer plus ou moins puristes quant à ce qui constituerait leur être propre, selon les circonstances et les périodes de leur histoire. Ainsi, exemple canonique s'il en est, a-t-on pu estimer que l'invention de la photographie et sa diffusion à grande échelle, censée avoir délesté la peinture des impératifs d'une représentation « fidèle » du monde, avait conduit l'art pictural à se concentrer sur ce qui correspondrait à son essence, donnant lieu à toute une frange de la tradition moderne, de l'impressionnisme aux différentes déclinaisons de l'abstraction (Greenberg, 1961 [1988]). Même si le réel et son histoire résistent opiniâtement à de telles simplifications et se révèlent autrement plus compliqués, il n'en reste pas moins que, concernant la peinture comme d'autres formes d'art, l'idée d'une essence, et donc d'une autonomie des formes de création, tend à persister et à réguler l'activité des créateurs et des créatrices (de certains d'entre eux du moins), leur manière de se positionner au regard de leur pratique, ainsi que le travail de celles et ceux qui assurent les différentes formes de médiation de leurs productions (éditeurs, critiques, etc.).

Lorsque la littérature moderne, ou plutôt le champ littéraire, s'est autonomisé, durant la seconde moitié du XIX^e siècle pour ce qui concerne la France (Bourdieu, 1992; Vaillant, 2010), il s'agissait pour certains de ses acteurs de ne prétendre obéir qu'aux règles propres de la littérature (quelles qu'elles soient), c'est-à-dire, en particulier, à des règles de langage, en mettant par exemple à distance les impératifs moraux, ainsi qu'en témoignent les fameux procès de 1857 auxquels ont été confrontés des écrivains tels que Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*) ou Gustave Flaubert (*Madame Bovary*). De même, la photographie a tout d'abord été conduite à tirer parti de la légitimité d'autres domaines. Ainsi, longtemps, des écrivains de renom étaient-ils sollicités pour préfacer les livres publiés par des photographes³. Si cette forme de coexistence et, parfois, de collaboration effective demeure usitée, la photographie bénéficiant depuis les années 1980 d'une reconnaissance institutionnelle, les photographes publient désormais plus volontiers des livres sans avoir à recourir à ce type de cautions (Poivert, 2015).

Le domaine de la création sonore, qui apparaît relativement jeune au regard de l'histoire des arts au sens large, semble connaître des inclinations comparables. De la radio de création au domaine de l'enregistrement de terrain (*field recording*), aucune des composantes de ce champ n'a encore tout à fait atteint le siècle d'existence. De plus, même comparativement aux formes de création requérant un appareillage technique de reproduction plus ou moins sophistiqué — photographie, cinéma, télévision —, la création sonore, reste quelque peu marginale. Si des institutions se dédient à la promouvoir, elles demeurent peu nombreuses par rapport à celles qui se consacrent à des arts plus établis et bénéficiant de davantage de prestige : ainsi, aucun lieu d'exposition n'est dédié à son histoire, alors que les institutions consacrées à l'histoire du cinéma ou de la photographie sont désormais légion⁴. La création sonore non musicale demeure ainsi mineure au sein de la hiérarchie des formes de création artistique : si l'on exclut la musique, elle se révèle moins prisée et prestigieuse que, mettons, le cinéma ou la photographie.

Cette situation historique d'un secteur en quête de reconnaissance et de légitimité contribue à expliquer les raisons pour lesquelles nombre de créateurs sonores manifestent une attention significative à la mise en avant de la dimension sonore de leur travail, parfois au détriment de sa part verbale. Force est de constater que l'une des manifestations les plus marquantes de la dynamique autonomisante qui caractérise le champ de la création sonore repose sur une focalisation autour des sons tels qu'en eux-mêmes, de leur texture, de leur matérialité. Cette attention, émanant d'un domaine qui lutte pour faire reconnaître sa spécificité, se double à l'occasion d'un rejet concomitant de la dimension discursive. Il s'agit notamment de distinguer ce type de création non seulement de la chanson, qui relève du domaine musical, mais aussi de la production radiophonique destinée au grand public, qui participe davantage du monde journalistique, de ses traditions et de ses normes, et qui au demeurant fait peu de place au *field recording*.

Un tel contexte explique la réticence à la mobilisation de catégories génériques qui ne seraient pas propres au champ des arts sonores. C'est tout particulièrement le cas lorsque ces catégories relèvent ou paraissent relever d'autres formes de création, en particulier celles issues des arts visuels. En témoignent certaines considérations d'une figure tutélaire comme R. Murray Schafer lorsqu'il manifeste sa défiance à l'égard du visuel dans l'étude des paysages sonores et du monde acoustique en général (1993⁵). Cependant, cette double réticence — au discursif et au visuel — relève avant tout de stratégies de positionnement des créateurs au sein d'un secteur, ainsi que, plus globalement, de la façon dont ce secteur se situe par rapport à d'autres formes de création. Or ces stratégies passent, notamment, par le discours et par l'image, qui accompagnent toujours la part proprement sonore de ce type de créations. En effet, les oeuvres sonores ne sont nullement dépourvues de dimension discursive et visuelle et celle-ci apparaît comme l'un des principaux truchements par lesquels la généricité de ces productions se constitue, notamment en ce qui concerne les oeuvres qui participent du portrait de pays.

Du discours et des images malgré tout

Peut-on imaginer une création sonore qui se passerait intégralement de toute dimension discursive? Cela supposerait non seulement qu'une telle oeuvre ne comprendrait nul discours en son sein — c'est-à-dire aucune personne ne s'exprimant verbalement —, mais aussi qu'elle ne ferait l'objet d'aucune forme de présentation, qu'elle serait, en somme, découverte dépourvue de tout contexte, de façon « brute ». Des créateurs sonores comme Francisco Lopez ou Stéphane Marin, par exemple, ne comptent pas sur le texte pour encadrer l'écoute de leurs oeuvres ou de leurs installations et concentrent l'attention sur l'expérience sensible qu'elles proposent. Ces artistes ne se revendiquent cependant pas d'une démarche audio naturaliste ou documentaire, mais se positionnent plutôt du côté de la création sonore contemporaine. Pour autant qu'une oeuvre exclusivement sonore soit possible, ce qui n'est guère certain, elle ne peut l'être qu'à titre exceptionnel. Aussi séduisante puisse-t-elle paraître, une telle proposition, si elle constitue un idéal vers lequel pourraient tendre une part des créateurs d'oeuvres sonores, semble en réalité difficilement envisageable de façon effective.

Porté par une finalité essentiellement stratégique, visant à mettre en valeur les spécificités d'un certain type de création sonore par rapport aux autres formes de création et de médium, un tel idéal n'est pas systématiquement partagé. En réalité, la création sonore n'est jamais délestée de toute forme de discours. Elle fait, pour une large part, place au langage verbal, à la radio bien entendu, mais aussi dans des formes reposant sur l'enregistrement de terrain. Lorsqu'elles sont diffusées, ces créations ne sont pas faites que de sons. Aussi bien quand elles passent par des supports physiques que sur Internet, leurs pochettes ou visuels comprennent des textes. Ceux-ci reprennent notamment les coordonnées des éditeurs et les noms des créateurs. Il s'agit certes de

contraintes légales, mais elles véhiculent en même temps une image publique, fondée sur des productions antérieures, et, du moins pour celles et ceux qui connaissent quelque peu le domaine, cette image peut avoir un impact, non seulement sur le désir d'écouter une oeuvre issue de tel catalogue (pour un label) ou de telle discographie (pour un créateur), mais aussi sur la manière dont cette oeuvre sera appréhendée par son public.

D'autres informations sont livrées au sein des mêmes seuils qui entourent l'oeuvre et qui visent à permettre aux amateurs en tous genres d'identifier ce qu'ils recherchent dans une production pléthorique. Les albums — disques, cassettes, fichiers numériques, etc. — sont non seulement pourvus de titres et d'éventuels sous-titres, mais comportent aussi, dans bien des cas, les noms voire des informations sur les auteurs — précisant leur image publique, notamment pour celles et ceux qui ne la connaîtraient pas au préalable — et une présentation de l'oeuvre livrée à l'écoute. Ce dernier point est l'un des principaux éléments de ces discours d'escorte. Il peut s'agir de décrire un mode opératoire ou encore de préciser la provenance des sons enregistrés, éventuellement, les dates de ces enregistrements et leur localisation, à l'instar de Chris Watson, qui situe précisément ses prises en livrant leurs coordonnées géographiques.

Au-delà des discours d'escorte émanant des instances de production et de diffusion, lorsque des écoutes publiques d'oeuvres sonores sont organisées, quand bien même elles le seraient en plongeant le public dans le noir de façon à le soustraire à l'emprise du visuel et à permettre à la proposition sonore de s'imposer de façon aussi autonome que possible — c'est en somme le cube blanc du secteur —, les pièces de création sonores sont presque systématiquement présentées, par les organisateurs de l'écoute, voire par leurs auteurs eux-mêmes s'ils sont présents. Sans compter qu'avant même que le public ne se réunisse, il a bien fallu qu'il soit informé de l'organisation de l'événement, à travers des affiches et des programmes, eux-aussi faits de textes, qui indiquent non seulement le lieu et l'horaire, mais peuvent également présenter les auteurs ainsi que la pièce qui fera l'objet de l'écoute (en reprenant possiblement, en tout ou en partie, les éléments de présentation des instances de production).



Peter Cusack, *Favourite Berlin Sounds* (2013)

États-Unis : R&R

Bandcamp (<https://petercusack2.bandcamp.com/album/favourite-berlin-sounds-2>)

Si le discours — textuel ou oral — n'est nullement étranger aux modes de diffusion des oeuvres sonores, il en va de même pour l'image. Aussi minimalistes soient-elles parfois, les pochettes des oeuvres sonores présentent une iconographie. En témoigne l'ouvrage d'Alexandre Galand consacré au *field recording*, qui prend soin de faire figurer la couverture de chaque album présenté dans son livre (2012). Certes, l'on pourrait parfaitement imaginer des pochettes entièrement noires ou blanches. Cependant, outre le fait que ces couleurs ne sont nullement neutres, mais — comme toutes les couleurs — dotées de connotations (les dits *Black albums* de Prince [1994] ou de Metallica [1991] en guise d'exemples), de tels choix chromatiques, si radicaux puissent-ils paraître, ne peuvent s'inscrire que dans une approche visant à faire contraste avec une pratique dominante⁶ : celle consistant à avoir recours à des images pour illustrer un projet artistique sonore. Or, comme dans le cas d'un livre, l'image de couverture — qu'il s'agisse de paysages, de portraits ou d'autres types d'images — a pour fin, idéalement, de synthétiser l'identité que l'on entend conférer à une création.

Aussi puristes soient-ils, les créateurs sonores et leurs éditeurs, dont le travail ne relève pas de la musique et de la radio de large diffusion, n'échappent donc jamais pleinement aux domaines discursif et visuel. Certains acteurs de ce champ (Thomas Tilly, Pali Meursault) conçoivent

clairement le texte comme une partie intégrante de l'expérience d'écoute, sans que cela leur semble contradictoire avec sa visée esthétique⁷. Si le coeur de leur activité demeure le son, et qu'ils cherchent à bon droit à mettre cette spécificité en avant, la part du sonore n'est jamais appréhendée de façon totalement indépendante de la manière dont elle se trouve présentée à travers le texte et l'image. Or, ces derniers constituent certains des principaux vecteurs de généralité, à deux titres au moins : d'une part, les images relèvent elles-mêmes de genres (un paysage n'est pas un portrait) et peuvent, eu égard au rôle d'emblème qui peut leur être donné, contribuer à façonner la généralité d'une oeuvre; d'autre part, aussi réduits soient-ils, les textes sont susceptibles également d'y prendre part, explicitement ou non, comme en témoignent certains portraits sonores de pays (ou, aussi bien, de villes).

Des portraits de villes

À première vue, le genre du portrait de pays ne paraît guère plus de mise dans le domaine de la création sonore qu'au sein d'autres mondes de l'art, qu'il s'agisse de littérature, de photographie ou de cinéma. À vrai dire, il semblerait même que le secteur de la création sonore soit spécialement rétif au recours à un tel modèle générique, doublement suspect ou problématique : d'une part, parce qu'il appartient à un autre domaine, et que les arts sonores se construisent, notamment, par opposition avec ces autres domaines, surtout lorsque, comme le portrait, ce genre relève originellement des arts visuels; d'autre part, parce qu'il existe un répertoire de genres propres à la création sonore, du domaine de la radio (entretien, chronique, etc.) au *field recording* (« carte postale », « paysage sonore », etc.), qui ne sont pas exempts de dimension visuelle, et qui, à l'instar du récit de voyage ou du guide touristique dans le domaine des publications imprimées, recoupent une part des finalités du portrait de pays. Étant d'un usage plus courant, ces genres tendent à ôter à la catégorie de portrait l'essentiel de sa visibilité comme de son caractère opératoire pour désigner ce type de création.

S'il semble peu utilisé par les concepteurs, diffuseurs et commentateurs de la création sonore, le portrait de pays constitue pourtant un modèle générique ponctuellement convoqué, notamment dans le cadre de productions radiophoniques. La généralité d'une émission telle que « Villes-Mondes » (France Culture, 2012-2016), qui relève de la sphère du documentaire, se traduit non seulement dans le métadiscours de ces émissions, mais aussi dans des titres qui mentionnent systématiquement le nom de la ville dépeinte. Or cet usage de titres « thématiques » (Genette, 2002 [1987]: 85-93), en l'occurrence très simplement « référentiels » (De Biasi, 2012: 72), correspond au degré zéro des titres de portraits, constitué de la simple désignation du sujet représenté, qu'il s'agisse d'un individu ou, comme dans le portrait de pays, d'une réalité territoriale. Reposant notamment sur la parole d'interlocuteurs — locaux ou expatriés mais vivant sur place —, les portraits de ces villes se constituent par le truchement de personnes qui en présentent des aspects tout en se trouvant elles-mêmes portraiturées, selon une morphologie relativement récurrente d'une émission à l'autre (Martens, 2024).

Mais le portrait de pays ne se réduit nullement à des émissions produites par et pour la radio. Il se manifeste également sous d'autres formes, et parfois de façon explicite, à travers la spécification d'un lieu particulier. Ainsi, l'une des principales tendances dans le domaine du *field recording* consiste en l'appréhension d'espaces particuliers, qui se voient presque systématiquement *situés*. Dans la mesure où le portrait se présente, à titre d'idéal, comme une émanation de l'objet portraituré, il n'est guère surprenant que ce type de pièces sonores propose, en somme, des portraits des lieux au sein desquels il a puisé sa matière première. Mais si, sur un plan formel, l'appellation de « portrait » n'est guère mise en avant dans le domaine du *field recording*⁸, le genre n'en opère pas moins de façon effective, ainsi qu'en témoigne la mise en avant des noms de lieux présentés dans les titres des oeuvres de ce type, même si une autre terminologie générique paraît

privilegiée pour désigner de telles propositions, comme les appellations de « carte postale » ou de « paysage sonore »⁹.



Atelier de création sonore radiophonique, *Portraits sonores de la ville* (2000)

Bruxelles : Atelier de création sonore radiophonique, Coffret de 3 CDs

Design graphique : Funcke & Co

De ce point de vue, le caractère peu usité de la terminologie du portrait concernant des oeuvres qui présentent des lieux tient au fait qu'il ne paraît pas nécessaire de recourir à cette étiquette au sein de la palette générique en usage dans le monde de la création sonore. Celui à disposition semble suffire aux acteurs du secteur (des éditeurs aux lecteurs en passant par les divers prescripteurs) pour s'y retrouver et identifier le type de productions qu'ils recherchent ou entendent promouvoir. Plus fondamentalement peut-être, certains mettent en avant une supposée inadéquation de départ entre la catégorie du portrait et celle du médium sonore. C'est ce que plaide Michel Chion, pour qui le fait que le portrait sonore de personnes n'ait pas eu autant de succès que le portrait pictural ou photographique tient au fait que le son, une fois enregistré, « n'en continue pas moins d'enfermer du temps à l'état sauvage » (Chion, 1993 : 150)¹⁰, qui n'existe que dans et par le temps, à la différence de l'image fixe. Le son est aussi ce qui, éminemment, nous semble livrer la singularité d'une présence (par la voix). Mais, précisément, le *field recording* ne se construit pas sur l'objet voix.

Il n'en reste pas moins que le terme se voit parfois explicitement utilisé par les créateurs et leurs éditeurs pour caractériser certaines de leurs oeuvres. Ainsi, en l'an 2000, Bruxelles se voit remettre le titre de Capitale européenne de la culture. À cette occasion, l'Atelier de création sonore radiophonique (ACSR) publie un coffret de créations relatives à la capitale de l'Union européenne (et donc, pour cette année-là, de la culture). Intitulé *Portraits sonores de la ville*, l'ensemble se décline en trois parties, respectivement intitulées « Trajectoires », « Histoires » et « Impressions », comprenant chacune cinq pièces d'une durée oscillant entre 9 et 22 minutes. La pochette est complètement noire (on ne tire pas ses exemples de nulle part...), hormis le titre, en caractères gris. La facture matérielle de ce coffret manifeste ainsi performativement la réticence à l'égard du visuel au profit de la spécificité du sonore formulée à l'entame du livret, juste après la page de titre :

Créé en 1996, l'Atelier de Création Sonore et Radiophonique réunit des auteurs, réalisateurs, musiciens, comédiens et des ingénieurs du son autour d'une passion commune : la radio. Évitant de rester en surface comme le fait souvent l'image, la création radiophonique pénètre au fond de l'oreille, de notre sensibilité et de notre imaginaire.

ACSR, 2000: n.p.

En l'occurrence, ce titre, rhématique en ce qu'il qualifie l'oeuvre « de façon à faire connaître [son] statut générique intentionnel » (Genette, 2002 [1987]: 98), relève d'un geste éditorial, posé par l'ACSR. Chaque pièce porte par ailleurs un titre propre, dont certains mobilisent également un positionnement générique. La première s'intitule « La ballade des oreilles » et est ainsi présentée : « Vous êtes conviés à une visite de Bruxelles guidée par une jeune aveugle. Elle a décidé de vous montrer sa ville autrement. » (ACSR, 2000: n.p.) Outre que cette pièce s'ouvre sur une thématisation de la pétition de principe iconoclaste — c'est-à-dire rétive à l'image — qui donne le « la » du livret, elle s'inscrit génériquement dans un patron : celui de la ballade, sans doute d'abord en référence à une forme bien connue de l'histoire de la musique, mais aussi peut-être en seconde instance au sens pédestre. Si cette caractérisation neutralise la dimension portraiturale de la pièce, la seconde se voit placée sous le signe d'un terme plus familier aux arts sonores, mais qui relève du visuel : « Carte postale à Jeanine ».

J'habite au centre de Bruxelles, plus précisément dans les Marolles. Cela fait dix ans que, quotidiennement, je marche dans ce quartier riche en cultures et en diversités. J'ai ainsi emmagasiné ces tableaux me disant de temps en temps : il faudrait enregistrer ceci, cela, être un promeneur écoutant.

n.p.



Celia Dessardo, *Courage, fuyons!* (2018)

Présentation du documentaire sur le site Radiola (<https://www.radiola.be/productions/courage-fuyons-2/>)

Capture d'écran réalisée le 27 novembre 2024

Certes, aucune image n'accompagne cette présentation, pas plus que celle des autres oeuvres réunies dans le coffret. Pour autant, le registre du visuel n'en est pas moins convoqué, à travers le titre, mais aussi la figure du « tableau », susceptible de renvoyer au portrait, dont la peinture demeure la forme canonique. À cet égard, en ce qu'il joue sur ce que Georges Didi-Huberman étudie à propos des arts plastiques (et donc visuels) en termes de « ressemblance par contact » (2008), l'enregistrement se profile comme une figure par excellence du portrait, dont la finalité est de « ressembler » à son modèle.

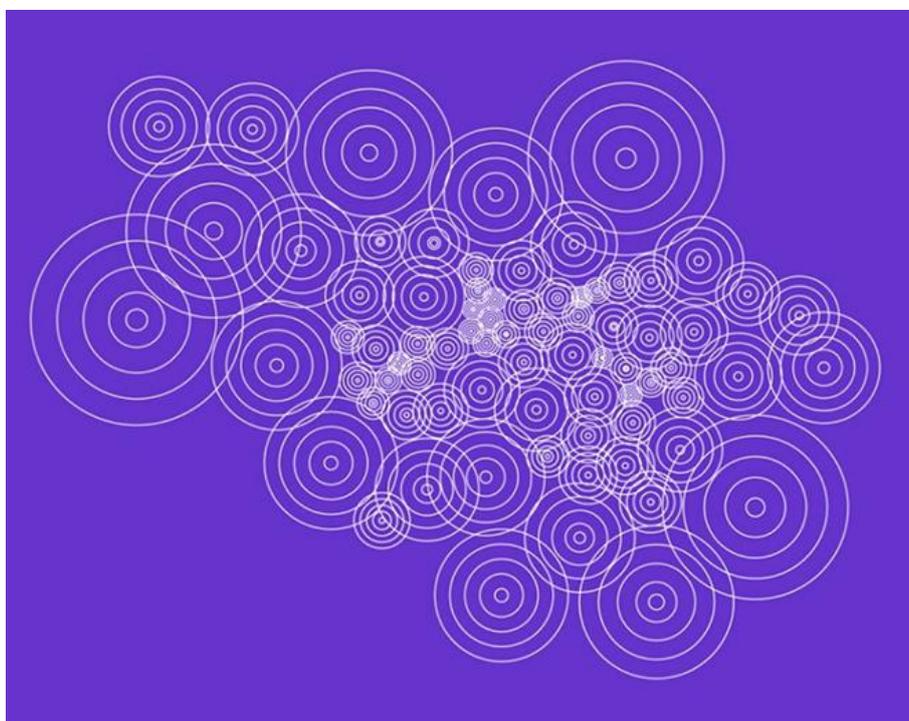
Le contact peut par ailleurs en passer par l'humain et par la voix, et la récolte de discours pluriels. L'élaboration du portrait peut en outre s'opérer par un parcours, si erratique soit-il, comme dans le documentaire audio *Courage, fuyons!* (2018) de Celia Dessardo, encore une fois réalisé dans (et donc, au sujet de) ce quartier bruxellois des Marolles :

Dans le dédale des ruelles, sur la place du marché aux puces, dans les cuisines intérieures ou dans la chaleur d'un café, je pose la même question aux habitant-e-s : « au cours de votre vie, avez-vous fui quelque chose? ».

On me raconte des bribes de vie, on me recommande à un voisin, on se passe le mot. De bouche à oreille, ma collecte d'histoires brasse les mémoires, remue le passé, s'amuse des sonorités, et voilà que la fuite prend des airs d'éloge qu'on ne lui connaissait pas. Une philosophie politique de la vie se fait jour. Un certain art de la fuite.

s.a, s.d., a

En l'occurrence, le parcours évoqué tend à servir de prétexte au geste du portrait, qui en passe par une pluralité de voix dont la cohérence est assurée par le fil rouge d'une même question. Le portrait du quartier prend forme à travers ce qui peut s'apparenter à une esquisse de portrait de chaque personne interrogée.



Julien Poidevin, *Géosonic Mix Normandie Impressionniste. Partition* (s.d.)

Image tirée du site de Julien Poidevin (<https://www.julienpoidevin.fr/compilation-geosonic-mix-normandie-impessionniste/>)

Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Cette aspiration à la ressemblance, inhérente au portrait, peut aller jusqu'à une tentative de superposition de la carte (postale ou non) au territoire dépeint. En 2015, Julien Poidevin conçoit le projet *Géosonic Mix. Normandie Impressionniste*, qui se présente comme un « portrait sonore de Caen » et invite, à travers une application dont le fonctionnement repose sur la géolocalisation, à venir découvrir en différents lieux de la ville normande des créations sonores fondées sur des enregistrements *in situ*. L'artiste présente ainsi sa proposition sur son site :

Le projet Géosonic Mix Normandie Impressionniste propose une immersion dans un paysage sonore en construction. Une architecture invisible, faite de 80 zones d'écoute, se superpose à la topologie de la ville de Caen. Des sons se déclenchent, se modulent lors du parcours en fonction de la localisation du marcheur équipé d'un smartphone et d'un casque d'écoute lui permettant de générer son propre mix urbain. Suite à une première version en 2015, Géosonic Mix s'agrandit pour maintenant recouvrir toute la ville de Caen et devenir une oeuvre pérenne que chacun peut télécharger sur son smartphone.

Le projet propose un portrait sonore de la ville, sur la base d'enregistrements effectués sur place. De courtes pièces sonores (prises de sons, interviews, lectures, fictions) sont réinjectées dans l'espace public et deviennent les traces à réactiver de la mémoire de notre expérience sensible du lieu, un portrait ouvert et à entrées multiples dans lequel passé et présent, réalité et fiction se rencontrent. Géosonic Mix Normandie Impressionniste interroge notre rapport au territoire et expérimente une nouvelle manière d'écrire l'espace.

Poidevin, s.d.



Sève I.V. Janssen, *Venise dans ta tête* (2018)

Présentation de la création sonore sur le site Radiola (<https://www.radiola.be/productions/venise-dans-ta-tete/>)

Capture d'écran réalisée le 27 novembre 2024

Cette mobilisation de la fiction, dans un genre à inclination plutôt documentaire, n'est pas rare dans le domaine sonore, tout se passant comme s'il s'agissait d'induire par ce truchement une auctorialité plus affirmée. Ainsi en va-t-il de *Venise dans ta tête* (Sève I. V. Janssen, 2018), courte pièce de moins de 5 minutes présentée sur le site Radiola comme « Un portrait imaginaire de Venise » et fondée sur un parcours spatio-temporel qui fait la part belle à l'hypothétique, dans le passé comme dans l'avenir : « Cette pièce constitue une déambulation sans temps dans l'espace de la ville de Venise telle qu'elle est, telle qu'elle a peut-être été ou telle qu'elle pourrait être. » (s.a., s.d., b) Rompant quelque peu avec l'attendu documentaire qui sous-tend le genre du portrait de

pays — en réalité, plutôt de ville en contexte sonore¹¹ — à la faveur de cette prétention à l'imagination, cette pièce n'en revendique pas moins le modèle du genre du portrait en ce qu'elle vise à cerner une identité (« telle qu'elle », à trois reprises).

Dans le monde du *field recording*, la catégorie générique du portrait de pays rencontre des résistances, notamment en raison des préventions contre la place du discours et de l'image (ou du visuel au sens large) chez une part des acteurs du champ. Pour autant, elle n'est pas complètement exogène et inusitée. Nombre de créateurs mais aussi de diffuseurs y ont recours pour configurer la réception de leur travail. Cette situation particulière tient au caractère d'hypergenre du portrait. Dominique Maingueneau désigne par ce terme des

catégorisations comme « lettre », « essai », « journal », « dialogue », etc., qui permettent de « formater » le texte. Ce n'est pas, comme le genre de discours, un dispositif de communication historiquement défini, mais un mode d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux divers et à l'intérieur duquel peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées.

2006: 61

Cette plasticité explique la dimension scalaire du genre, qui tient sans doute d'ailleurs au modèle du portrait lui-même, relativement peu codifié (dans sa forme discursive du moins), mais en réalité bien identifié.

Comme l'écrit Yves Jeanneret, « l'accueil fait aux textes repose sur tout un fond social, intellectuel et sensible préexistant. Les sujets ont construit par l'expérience une relation personnelle et collective, avec les productions culturelles connues; en mobilisant une mémoire des formes, ils sont capables d'évaluer et de qualifier le statut des textes » (2014: 72). Il en va de même des créations sonores, difficilement isolables des discours et des images qui les accompagnent et en sous-tendent l'appréhension. Au-delà du cas de figure du portrait de pays, il s'agirait d'ouvrir l'étude du domaine de la création sonore, et en particulier du *field recording*, aux discours d'accompagnement, non seulement pour cerner la généricité que mettent en forme ces oeuvres, mais aussi comme mode de médiation et d'appréhension à part entière des arts sonores. Comme tant d'autres formes de création aujourd'hui, ces oeuvres apparaissent comme fondamentalement intermédiaires, à charge pour leurs créateurs et celles et ceux qui assurent la médiation de leur travail de se positionner par rapport à cette dimension générique.

Difficile de penser qu'ils puissent s'y soustraire complètement tant il paraît délicat de diffuser une oeuvre sans l'accompagner de textes et d'images. Or ce positionnement sur le plan générique n'est pas indifférent : il permet de suggérer ce que le public est susceptible de trouver dans l'oeuvre dont il va prendre connaissance. La configuration de la généricité contribue au façonnement d'un horizon d'attente et d'un cadre d'interprétation. Sur ce plan, le modèle du portrait draine avec lui toute une histoire, qui trouve certes son origine dans les arts visuels, mais qu'un auteur aussi bien qu'un auditeur peuvent parfaitement mobiliser s'agissant d'une oeuvre sonore. Que les auteurs de telles oeuvres fassent appel à un tel référent leur permet, en particulier, de cadrer notre écoute dans sa globalité, amenant ainsi — idéalement bien sûr — à mieux cerner ce qu'entendent *faire* les pièces sonores qu'ils proposent à l'écoute, à saisir l'identité sonore d'un lieu déterminé, aussi bien que son identité plus générale par le truchement du sonore.

Notes

- [1] Si la différence entre ville et pays au sens de nation est indubitable, elle n'entraîne cependant pas de distinction significative sur le plan générique (voir à ce sujet : Martens, 2019b).
- [2] La notion de « généralité » désigne la façon dont un discours se constitue quant à son genre (voir Maingueneau, 2007; Adam et Heidmann, 2009).
- [3] C'est en particulier le cas s'agissant des portraits de pays prenant la forme d'albums photographiques (voir, notamment, Martens et Reverseau, 2019; Martens, 2023).
- [4] Depuis 1995, même la musique se voit consacrer une Cité (Paris), dotée d'un musée (depuis 1997) qui met en valeur l'histoire de cet art, sans guère faire de place, jusqu'à présent du moins, aux créations sonores tenues pour non musicales.
- [5] « A couple of years ago I was invited to speak at a symposium on transportation noise, organized by the U.S. Government. For several days acoustical engineers delivered papers on jet noise, fan noise, tire noise and so forth, illustrating their work with an ambitious array of slides and charts. Not a single sound was ever played as illustration. When I spoke, I began by reading back a catalogue of visual metaphors for sound from the researchers' own speeches: "You can see from the next slide that the sound has decreased in intensity" — that kind of thing. The shock of realization for those present was strong. Today acoustics is merely the science of sightreading. / I would not be dragging this point over so many paragraphs if I did not anticipate that we are on the threshold of a change. Such a change will be consistent with the theme announced in McLuhan's *The Gutenberg Galaxy*: "As our age translates itself back into the oral and auditory modes because of the electronic pressure of simultaneity, we become sharply aware of the uncritical acceptance of visual metaphors and models by many past centuries". » (Schafer, 1993: 128)
- [6] Voir ce qu'écrit Mark Peter Wright au sujet de la politique en la matière des labels Touch Record, Gruenrekorder, and/OAR et Impulsive Habitat : « To survey prominent field recording publishers such as Touch, Gruenrekorder, and/OAR or Impulsive Habitat, the visual field offers further evidence of self-erasure. Representations of empty landscapes and environments dominate label artworks. However micro or macro the emphasis, place is the locus of experience; the recordist is nowhere to be seen or heard. » (Wright, 2022: 27) Je remercie Pauline Nadrigny d'avoir signalé cette étude à mon attention.
- [7] Plutôt que de tenter de la neutraliser, Peter Cusack prend à bras le corps cette dimension en accompagnant systématiquement ses disques d'un véritable livre (*Sounds From Dangerous Places* [2012] ou encore *Favourite Berlin Sounds* [2013]), prenant ainsi en compte la complémentarité des médiums sonore, textuel et visuel, qui chacun sont porteurs d'une spécificité.
- [8] Moins sans doute lorsqu'il s'agit du terrain du « paysage sonore », peut-être davantage lorsque la pratique relève plutôt de l'approche des zones anthropiques ou l'ethnographie sonore. Ce serait bien sûr à vérifier par une enquête plus approfondie et systématique.
- [9] Alors même qu'une carte postale ou un paysage participe à bien des égards de la logique du portrait, selon le trope métonymique en vertu duquel une partie vaudrait pour le tout et, en l'occurrence, une « vue » pour l'ensemble du territoire dont elle présenterait un ou plusieurs éléments. Mais ce serait à envisager au cas par cas.

[10] Je remercie à nouveau Pauline Nadrigny de m'avoir suggéré cette référence.

[11] La prévalence de la ville (ou du quartier) comme sujet des portraits s'explique, à n'en pas douter, par l'étendue de l'espace à portraiturer, corrélée aux moyens financiers dont peuvent bénéficier les artistes. Mais cette focale n'est pas systématique, bien sûr. Un Julien Poidevin a récidivé en 2023 en matière de portrait de lieu avec un portrait d'un lac (!) — le lac du Der (<https://www.julienpoidevin.fr/geosonic/>) —, ce qui ne change la donne que par la nature du territoire, guère en termes d'étendue (voir Poidevin, 2024).

Bibliographie

[s. a.]. [s. d.]a. « Courage, fuyons! », en ligne. *Radiola*. (<https://www.radiola.be/productions/courage-fuyons-2/>) .

[s. a.]. [s. d.]b. « Venise dans ta tête », en ligne. *Radiola*. (<https://www.radiola.be/productions/venise-dans-ta-tete/>) .

Adam, Jean-Michel et Ute Heidmann. 2009. *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 156 p.

Atelier de création sonore radiophonique. 2000. « Portraits sonores de la ville » Bruxelles : Atelier de création sonore radiophonique, Coffret de 3 CDs.

Baetens, Jan, Johan Callens, Nadja Cohen, Michel Delville *et al.*. 2016. « An Example of “False Friends”. Literary Genres/Filmic Genres (Intermediality and Remediation in Print and on Screen) ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 93, no 4, p. 771-783.

Becker, Howard. 2010 [1982]. *Les mondes de l'art*, présentation de Pierre-Michel Menger, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion, « Champs - Arts », 379 p.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 576 p.

Chion, Michel. 1993. *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*. Paris : Plume, 196 p.

de Biasi, Pierre-Marc. 2012. « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », dans Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men (dir.), *La Fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art*. Paris : CNRS Éditions, p. 29-94.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, « Paradoxes », 379 p.

Galand, Alexandre. 2012. *Field recording. L'usage sonore du monde en 100 albums*. Marseille : Le Mot et le reste, « Formes », 312 p.

Genette, Gérard. 2002 [1987]. *Seuils*. Paris : Seuil, « Point essais », 432 p.

Goffman, Erving. 1991 [1974]. *Les cadres de l'expérience*, traduit de l'anglais par Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph. Paris : Minuit, 576 p.

Greenberg, Clement. 1988 [1961]. *Art et culture*, traduit de l'anglais par Ann Hindry. Paris : Macula, 312 p.

Jeanneret, Yves. 2014. *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. Le Havre : Non Standard Éditions, 784 p.

Lécole Solnychkine, Sophie, David Martens et Jean-Pierre Montier (dir.). 2024. *Portraits de pays. Textes, images et sons*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 283 p.

Maingueneau, Dominique. 2006. « Modes de généricité et compétence générique ». *La Licorne*, no 79, p. 51-71.

- Maingueneau, Dominique. 2007. « Genres de discours et modes de généricité ». *Le Français aujourd'hui*, no 159, p. 29-35.
- Martens, David. 2018. « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physiologie d'un genre mineur ». *Poétique*, no 184, p. 247-268.
- Martens, David. 2019a. « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu ». *Communication et langages*, no 202, p. 3-24.
- Martens, David. 2019b. « Des villes dans les collections de portraits de pays (1925-1980). Questions de focale & enjeux de politiques éditoriales ». *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol. 4, p. 1-24. (<https://cliv.research.vub.be/volume-4-herfst-automne-fall-2019-stadspportretten-city-portraits>) .
- Martens, David. 2023. « Portraits phototextuels de pays (XIXe-XXIe siècles). Généalogie et mutations d'un genre polymorphe ». *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 14, no 2. www.erudit.org/fr/revues/memoires/2023-v14-n2-memoires09072 (<http://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2023-v14-n2-memoires09072>) .
- Martens, David. 2024. « Portraits radiophoniques urbains. Les “Villes-mondes” de France Culture », dans Sophie Lécole Solnychkine, David Martens et Jean-Pierre Montier (dir.), *Portraits de pays. Textes, images et sons*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 211-219.
- Martens, David et Anne Reverseau. 2019. *Pays de papier. Les livres de voyage*, préface de Xavier Canonne. Charleroi : Musée de la photographie à Charleroi, 191 p.
- Poidevin, Julien. 2015. *Géosonic Mix Normandie Impressionniste*. (<https://www.julienpoidevin.fr/compilation-geosonic-mix-normandie-impressionniste/>) . Consultée le 1er février 2024.
- Poidevin, Julien. 2024. « Portraiturer la ville en temps réel. Entretien avec Julien Poidevin, portraitiste sonore. Propos recueillis par Sophie Lécole-Solnychkine & David Martens », dans Sophie Lécole Solnychkine, David Martens et Jean-Pierre Montier (dir.), *Portraits de pays. Textes images, sons*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 221-230.
- Poivert, Michel. 2015. *Brève histoire de la photographie*. Paris : Hazan, 200 p.
- Schafer, R. Murray. 1993 [1977]. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York : Simon & Shuster, 320 p.
- Vaillant, Alain. 2010. *L'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin, « U – série Lettres », 391 p.
- Wright, Mark Peter. 2022. *Listening After Nature, Field Recording, Ecology, Critical Practice, Sound Studies*. Londres : Bloomsbury, 224 p.