

Jean-François Augoyard

La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?

À voir... ou à entendre ?

Le paysage n'est-il qu'à voir ? Expérience naïve : que chacun essaie de se remémorer un paysage connu ; plus encore, d'en évoquer la teneur sensitive. Parions que le *sensible* sera essentiellement du visible : cette silhouette sinueuse et embrumée des montagnes sur fond d'azur, cette pénombre légèrement pailletée de lumière sous les saules qui bordent la rivière, cette chute de tuiles brunes qui, rebondissant de toit en toit, n'en finit pas de raconter l'immémoriale urbanité. Dans notre culture, la seule énonciation du mot « paysage » entraîne l'exercice du voir. À ce point que nombre d'ouvrages et d'articles traitant du paysage ne prennent même pas la peine de préciser que ce qui va être dit de l'environnement ou du milieu sera proféré au nom de l'œil, n'aura de vérité qu'au seul titre du regard. Remarque inaugurale : la souveraineté du voir dans la perception du paysage est tellement claire qu'elle va de soi, tellement habituelle qu'on tient pour évident que la logique du paysage visible – de sa topique devrait-on plutôt dire – est aussi celle des autres sens. Voici deux questions inévitables. La première : de quelle topique parlons-nous ? La seconde : qu'est-ce que les autres sens ont à voir avec le paysage ?

De quelle topique parlons-nous ? Les grands caractères du paysage moderne, fruit d'une élaboration achevée à la fin de la Renaissance, sont aujourd'hui bien connus¹. Je les rappelle en trois mots : distanciation, représentation spatialisante, artéfaction. Distanciation : l'œil et le sujet regardant sont hors champ. Le point de vue suppose que le regardeur se retire du vu. Le paysage est le produit d'une objectivation du milieu, d'une opération de sélection, d'une mise en face de soi. Représentable, ensuite, avec les outils de la spatialité géométrique, élaboré par la perspective « à l'italienne », le paysage se fonde sur un espace newtonien. L'artéfaction, enfin, ou « artialisation » (Roger, 1978), c'est l'organisation du voir le paysage comme si c'était une œuvre dont la composition est repérable. Le regardeur dont l'œil

1. Sans remonter aux analyses décisives d'Ervin Panofsky ou d'Eugenio Garin, les ouvrages français les plus généraux auxquels on peut se référer, hormis les actes de colloque, sont principalement : A. Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978 ; A. Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1990 ; A. Berque, *Médiance : de milieux en paysages*, Montpellier, G.I.P. Reclus, 1990.

Jean-François Augoyard, philosophe et urbaniste, est notamment l'auteur de *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Le Seuil, 1979. Ses recherches actuelles portent en particulier sur l'environnement sonore et sur l'esthétique de la lumière urbaine.

est régi par une esthétique de la contemplation devient, au sens étymologique, spectateur. La notion de paysage occidental et moderne paraît donc entièrement construite à partir d'une expérience du regard.

Seconde question : s'il est convenu que dans notre culture l'œil prédomine, on ne sait quel est le rapport que ce sens entretient avec les autres, en dehors de quelques vagues hypothèses. On ignore encore beaucoup de choses sur la perception auditive, olfactive et même visuelle *in situ*, tant la psychophysiologie a privilégié jusqu'à présent l'étude expérimentale en laboratoire². On sait encore moins s'il est possible de parler de paysage olfactif, de paysage tactile ou de paysage sonore, par exemple.

L'idéal serait de traiter la question sens par sens. De suivre les procédures, les modes, les voies qui sont propres à chacun d'eux. À parcourir le même paysage avec un sens chaque fois différent, à fermer les yeux, puis se boucher les oreilles, etc., qu'advierait-il de mes convictions perceptives ? Devrais-je reconsidérer l'espace, le temps, les catégories opératoires, mais aussi les catégories de l'analyse anthropologique³ ?

Or, une telle exploration de l'écoute de l'environnement est en cours depuis quelques années. Il s'est passé, en effet, quelque chose d'étrange à propos du paysage dans les années soixante-dix : l'apparition du terme « paysage sonore ». L'idée qu'un paysage pourrait être de l'audible. Pur paradoxe, pure métaphore ? À voir... Ou plutôt, à entendre. Opposons donc le sens au sens. Suivons de près cette hypothèse. Filons les avatars de l'analogie proposée par les paysagistes sonores.

En présentant cette hypothèse du paysage sonore, j'ajouterais comme matière à argumentation un ensemble de remarques issues de dix années d'études et de recherches pluridisciplinaires sur l'environnement sonore⁴. Ma contribution à l'interrogation d'Augustin Berque sur un « au-delà du paysage moderne » suivra comme guide deux questions.

Le paysage sonore répète-t-il simplement le paysage visuel ou indique-t-il des éléments, des dimensions oubliées ou mésestimées dans le paysage moderne tel qu'il est vu ?

La perception auditive de l'environnement, moins étudiée, moins investie de tradition dans notre culture, peut-elle figurer parmi les paradigmes d'un paysage au-delà du moderne ?

Soundscape

L'évolution de l'écoute au cours des siècles a deux causes essentielles : d'une part la diffusion de bruits plus intenses et surtout plus continus, d'autre part, le mélange des genres, la compénétration à la fois physique et sociale des milieux sonores. Pendant que l'environnement urbain se musicalise par l'envahissement des médias sonores, l'invention et la pratique musicales deviennent volontiers bruyantes⁵. Musiciens, architectes, paysagistes, plasticiens, scénaristes et *performers* cultivant le design

2. Pour une lecture à la fois très claire et très informée faisant le point des connaissances et des nouvelles perspectives, cf. R. Ninio, *L'Empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1989.

3. Antoine La Garanderie a tenté ces différentes explorations des logiques sensorielles propres à partir desquelles il définit une variété de profils d'apprentissage. Immanence des sens dans la pensée ; on n'apprend pas de la même façon avec les yeux et avec les oreilles.

4. Ces remarques s'appuient sur un corpus d'environ quatre cents entretiens psychosociologiques réalisés au Centre de recherche sur l'espace sonore de l'École d'architecture de Grenoble (équipe Euterpes, u.r.a. C.N.R.S. 1268).

5. Pour reprendre le concept du futuriste sonore Luigi Russolo (1916).

sonore : ce sont des auteurs très divers qui, chacun de leur côté, vont contribuer au même résultat⁶. Il s'agit d'introduire la dimension esthétique dans la représentation contemporaine de l'environnement sonore. À cette entreprise il manquait un concept clé. Ce fut, dans les années soixante-dix, celui de paysage sonore.

Un très important effort de définition et d'illustration de la notion fut proposé par Murray Schafer, l'inventeur du significatif néologisme : *soundscape*. Dans ses différents ouvrages, mais aussi dans certaines de ses compositions, ainsi que dans les superbes programmes de paysages sonores qui sont les premières pierres d'un ambitieux *World Soundscape Project*, le musicien canadien, volontiers méthodologue, ethnographe et mythologue, construit la représentation de l'environnement sonore comme on ferait une composition musicale. Ce faisant, il donne à entendre la réalité comme une œuvre de la nature. En ce sens, le paysage sonore désigne précisément ce qui dans l'environnement sonore est perceptible comme unité esthétique⁷. Processus d'artialisation ; les formes ainsi perçues sont appréciables parce qu'elles ont l'air assujetti à une composition. Le meilleur accès à la compréhension du *soundscape* est donc l'écoute de paysages sonores extraits de l'environnement, formatés, mis en scène au moyen du support électro-acoustique. Ainsi, autrefois, le tableau guida-t-il la propédeutique d'un nouveau regard sur le paysage visuel.

Du temps qualifié

Quels sont les caractères remarquables du paysage sonore ? La réponse à cette question commence nécessairement par l'expérience sensible. Écoutons un des plus superbes paysages sonores que Murray Schafer ait enregistré à Vancouver : *Entrance in the Harbour*. Au début, un clapotis à peine audible et, soudain, un grave et puissant appel de corne de brume qui emplit l'espace et le temps de l'écoute, qui transporte le corps. D'emblée, le climat portuaire est là tout entier, vaste, humide, d'une clarté laiteuse. D'autres cornes et trompes, puis un passage d'avion, plus tard une cloche dessinant les contours plus nets de la terre qui avance vont bientôt épeler l'espace, lui donner des repères, répondre au premier appel en tissant une polyphonie fort savante et étonnamment musicale⁸.

La perception de cette séquence sonore nous prend quatre minutes. Sans cette durée minimale, ni ma sensation ne réussirait pleinement à retrouver par évocation les voies de l'expérience des vastitudes brumeuses et humides, ni mon sentiment d'être dans un site, dans un lieu, ne serait accompli, ni, enfin, mon jugement de goût – ici porté vers le sublime – n'aurait le temps de s'installer. En deçà même de la reconnaissance objectale⁹, l'écoute d'un paysage sonore engage de manière fondamentale une accumulation de ce que je viens d'entendre. Ce caractère est propre à toute perception sonore. Par nature, le son est

6. Le bilan de ce mouvement culturel est proposé par Bernard Delage in *Paysage sonore urbain*, Paris, Plan-Construction, ministère de l'Équipement, 1980. Parmi les performances sonores tentées dans l'Hexagone, citons celles de Nicolas Frize qui fit, en 1988, un concert de locomotives à la gare de Lyon. Un autre *performer* sonore mondialement connu est Max Neuhaus.

7. Sous le titre *Le Paysage sonore*, la traduction française publiée chez J.-C. Lattès en 1979 est épuisée. L'original, *The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, Inc., est régulièrement réédité. On en trouve aussi de récentes traductions en Espagne et en Italie. Les paysages sonores – principalement : *The Vancouver Soundscape* et *Five Villages* – de Murray Schafer sont disponibles aux Éditions Arcana à Vancouver.

8. Dans la séquence inaugurale, le musicien décèlera la succession suivante : répétition de quintes, puis de quartes sur la même teneur, enfin une étonnante quarte augmentée.

9. J'ai eu l'occasion en situation pédagogique de tester fréquemment les réactions des auditeurs à ce paysage sonore écoulé, bien évidemment, sans la connaissance du titre.

du temps qualifié. Pour toute écoute élémentaire et, *a fortiori*, pour un ensemble complexe, c'est la rétroaction qui vient petit à petit construire le sens de ma perception. Au niveau élémentaire, celui de l'objet sonore simple, la rétroaction est rendue nécessaire par une limite physiologique : le seuil d'intégration temporelle. Au niveau complexe, la rétroaction est de nature connotative : ainsi, tant que la corne de brume n'a pas résonné plusieurs fois, ce bruit rose au rythme aléatoire que j'entends au début de *Entrance in the Harbour* n'est pas encore un clapotis de vagues¹⁰. Ce que j'entends du paysage ne serait donc pas fondamentalement une organisation spatiale mais une organisation temporelle. Il faut alors s'interroger sur la nature de l'espace sonore.

Discrétisation

L'espace sonore est un espace discret dans l'acceptation mathématique du terme. Il n'implique fondamentalement ni la contiguïté ni l'homogénéité. La première caractéristique en est la discontinuité. On a pu ainsi soutenir que la perception sonore d'une rue se dessinerait comme un couloir seulement percé de fenêtres intermittentes¹¹. La distribution des formes sonores d'un lieu ne correspond pas nécessairement à ce que l'organisation visuelle nous révèle. Un tel processus est conditionné par un gommage – l'oubli porte ici sur des sons – dont nous avons essayé de montrer l'extrême importance dans l'organisation des rhétoriques quotidiennes¹². La carte sonore d'une ville telle que se la représente un habitant urbain se dessinerait comme un ensemble d'isolats, d'éléments discrets, sans relation de hiérarchie topique, ni repérage selon les coordonnées cartésiennes. C'est un ça et là organisé selon une logique qualitative. On regroupe et on rapproche ainsi des lieux par leur qualité sonore : aire des lieux bruyants, aire des lieux tranquilles.

Une autre manifestation de la discrétion de l'espace sonore est la disjonction toujours possible entre l'entendu et l'identifié. Dans le même moment, l'habitant perçoit et le son de cette cloche qu'il reconnaît venir de telle rue et le drône, le *continuum* sonore, qu'il peut n'avoir ni identifié ni localisé clairement. Ces extrapolations, ces coalescences ne paraissent étonnantes que du point de vue de l'œil. En fonction des sources et des configurations architecturales, les lois physiques de la propagation sonore vont commander soit une audition de points discrets, disséminés, soit, au contraire, la superposition de sons étrangers les uns aux autres, soit, encore, pour les marcheurs urbains, un réseau d'itinéraires sonores : chemin des oiseaux, chemins des métiers, chemins de l'eau. À être seulement entendu, le paysage perd donc les caractères intrinsèques de la spatialité newtonienne : continuité, homogénéité, isotropie. Comment cette structure paysagère peut-elle alors advenir ? Peut-on observer les modalités par lesquelles un espace sonore se fait et se défait ? Qu'arrive-t-il quand le son fait le lieu ?

10. Sur cette constante d'intégration, cf. le célèbre chapitre de Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966. Sur le rôle de la rétroaction connotative, on lira : J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1989, ou le moins connu V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series, 1969, 2^e éd. 1973.

11. Ce thème de l'idéoscène de Barker est repris et particulièrement développé dans l'article d'A. Moles, « Phonographie du paysage sonore », *Paysage sonore urbain*, *op. cit.*

12. Cf., en particulier, « Répons pour voix discrètes et trois silences », *Traverses*, n° 20, Paris, C.C.I., pp. 134-141. Pour une information plus approfondie : J.-Fr. Augoyard, *Les Pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores*, Grenoble, Cresson/Euterpes, 1978 ; *Environnement sonore et communication interpersonnelle*, *idem*, 1985.

L'art du paysage sonore

Souvenons-nous du paysage évoqué tout à l'heure. Peut-on décrire cette perspective sonore ? Où situer exactement le point de fuite ? Qu'est-ce qu'une ligne sonore ? La transposition s'arrête court. Malgré les nombreuses tentatives qui jalonnent l'histoire de la culture humaine, y compris en musique, il faut reconnaître que toute métaphore graphique d'un phénomène sonore reste contingente et réductrice. Est-il plus fructueux d'utiliser des règles d'agencement, des catégories perceptives telles que figure et fond, par exemple ?

Pour Murray Schafer, la composition d'un paysage sonore s'ordonne selon le même principe que le paysage visuel, à savoir le rapport entre figure et fond. Cette relation est éclairante dans l'intelligibilité d'un paysage de « haute-fidélité », c'est-à-dire audible dans sa *musicalité* naturelle – comme un concert de carillons et de vols de pigeons dans une petite ville italienne un dimanche matin –, ou bien d'un paysage sonore enregistré et formaté dans une visée esthétique, comme c'est le cas pour l'entrée dans le port de Vancouver. Sous le néologisme *soundscape* demeure la fascination pour le *landscape*. Notons d'abord que ces catégories de figure et fond sont empruntées à la psychologie de la forme laquelle, comme on sait, a surtout analysé la perception visuelle. Par ailleurs et dans un but didactique louable, Murray Schafer propose en effet de classer, dans l'ordre de l'excellence, d'une part les paysages sonores *hi-fi*, d'autre part les paysages sonores *low-fi*, bruyants ou embrumés, si caractéristiques des villes. Ce tri s'opère selon les critères cartésiens de la bonne représentation : clarté et distinction. C'est la chasse aux parasites, aux brouillages du signal et du sens. Qu'arrive-t-il quand la composition sonore est représentée au moyen des catégories de l'*intuitus* ? L'essence même du phénomène sonore est-elle encore rendue ? En toute rigueur, un environnement sonore compris comme un paysage moderne ne devrait-il pas suivre les règles de la perception visuelle ?

Métaboles

Voici probablement le plus difficile problème posé par l'usage universalisant du terme de paysage sonore¹³. En fait, nous touchons à la mise en question de la pertinence du rapport figure/fond pour analyser un paysage sonore ordinaire. Dans l'urbaine quotidienneté, souvent encombrée par la compétition physique et sociale entre sources sonores multiples, le rapport entre fond et figure est beaucoup moins stable. Ce qui me paraissait figure entre plus tard dans le fond d'où émergent alors d'autres formes discernables. Ce phénomène est parfaitement décrit par une figure de la rhétorique classique : la métabole, qui désigne un processus dans lequel, par l'accumulation d'expressions voisines, les éléments d'un ensemble entrent en rapport de permutations et de combinaisons hiérarchisées sans qu'aucune configuration ne soit durable.

Par nature, l'espace sonore ne serait-il pas un espace métabolique ? Les espaces sonores ordinaires supposent la métabole, que ce soit par l'organisation des sources, ainsi le charmant fouillis sonore d'un marché, ou que ce soit par l'organisation perceptive elle-même, ainsi mon écoute, changeante au gré des jours, d'une même sonnerie, ainsi la possibilité de faire émerger d'un même « bruit » intense des com-

13. Les deux autres hypothèses avancées par Murray Schafer tiennent dans une phrase du *Paysage sonore* (*op. cit.*) : « Je considérerai le monde, dans ce livre, comme une immense composition musicale. » Elles se fondent d'une part sur un naturalisme (ou esthétique de la mimésis) et, d'autre part, sur une artialisation clairement énoncée, où l'historien du paysage retrouvera une attitude connue.

posantes différentes. Comme pour le premier caractère de discrétion évoqué tout à l'heure, c'est encore le temps qui commande l'organisation complexe de l'environnement sonore. Les catégories perceptives de figure et de fond ne sont-elles pas trop liées à une spatialité visuelle ? Celles de durée et d'événement, ressortissant au régime du temps, conviendraient sans doute mieux. Faut-il à ce prix abandonner la notion de paysage sonore ou en limiter l'usage aux (re)productions artistiques intentionnelles ? Mais la question plus générale de la nature de l'espace sonore reste posée.

La prénance du sonore

Nous savons d'expérience combien la musique mais aussi un paysage sonore *in situ* peuvent nous transporter. Être absorbé, exorbité par le bruit de la mer, de l'orage, d'une foule en délire. Être possédé par le timbre d'une voix ou par son seul souvenir. Comment un son peut-il être objectivé ? La distanciation spatiale si nécessaire à la construction du paysage visuel n'est ici d'aucun secours. Le retrait de l'auditeur, son absence du « cadre » ne construiront aucune organisation focale ni rien d'analogue à la *veduta*. L'auditeur ne réussit à s'abstraire d'un paysage sonore qu'en tombant dans l'ubiquité. Il devient une sorte d'oreille *off*. En fait, il ne peut avoir son lieu précis qu'à l'intérieur du représenté sonore¹⁴. *In situ* comme en écoute médiatisée, toute la question de la place du sujet de la perception sonore est de savoir comment s'organise pour lui le jeu du proche et du lointain *dans* le paysage. Léonard de Vinci, soupçonnant déjà les discrepancies entre le visible et l'audible, l'avait pressenti en ces termes : « Je me suis toujours demandé si un faible bruit rapproché peut paraître aussi fort qu'un grand bruit lointain. »

Dans l'espace sonore, le jeu du proche et du lointain prend le pas sur la distinction entre le sujet et l'objet. Physiologiquement, de la naissance jusqu'à la mort, j'ouïs constamment le monde. En examinant l'identité singulière ou l'enveloppe du soi, on constate que la limite est très poreuse. Comme le montre l'analyse de l'expérience infantine de l'écho, l'« intervalle sonore du soi »¹⁵ est en effet constitué à partir d'une série de distinctions audibles qui opposent de manière dynamique l'intérieur à l'extérieur, le subjectif à l'objectif, le proche au lointain, chacun des termes ayant d'autant plus besoin de l'autre pour définir sa propre existence qu'il est incarné dans une matière sonore variable et changeante par nature.

L'écoute immanente

Ainsi est construite la bipolarité : d'une part, vulnérabilité à la prénance sonore, de l'autre, capacité étonnante d'expression du soi. Si le monde et l'autre peuvent facilement pénétrer phoniquement dans ma privauté, voire dans mon corps propre – et les voix de la paranoïa étudiées en psychopathologie disent cette vulnérabilité de l'écoute –, en contrepartie, je suis doué d'un pouvoir sonore potentiellement équivalent. Actions expressives sur l'environnement : faire peur par un seul cri, imprimer aux lieux et aux jours mes marques sonores. Ou actions de synthèse perceptive : opérer des sélections sémantiques dans un ensemble sonore confus, réussir à ne pas « entendre » les bruits les plus éclatants. Facilement oublié

14. Cf. les analyses de Michel Chion sur les voix *in*, hors et *off* au cinéma (*La Toile trouée*, Paris, Éd. des Cahiers du cinéma, 1988).

15. Cf. E. Lecourt, « Les limites sonores du soi », *Bulletin de psychologie*, t. 36, 1986, pp. 577-582. Cet article fondamental apporte une révision critique du concept d'« enveloppe du soi » (Didier Anzieu).

quand il ne me touche pas, volontiers envahissant quand il m'affecte, l'environnement sonore est très lié à l'ordre de l'expressif et à l'ordre du *pathos*.

En définitive, le paysage entendu diffère du paysage vu à trois titres : il est une topique de la discrétion ; il est une composition métabolique, il est enfin une représentation jamais déliée du pathique, jamais libérée de l'immanence du sujet. Ces qualités sans lesquelles l'espace sonore n'advient pas, on voit aisément qu'elles ne doivent pas grand-chose à la rationalité moderne forgée à la Renaissance, *more geometrico*, et qui présida à l'organisation du regard paysager. Faut-il en déduire une radicale différence entre la logique du voir et celle de l'entendre ? Ou, plus encore, que l'espace synesthésique ne serait qu'une fiction, qu'il n'existe qu'une concurrence de diverses perceptions de l'environnement, sans lien entre elles ? La confrontation du paysage sonore et du paysage visuel esquissée ici devrait être poursuivie de deux façons. Parce qu'elle suscite la question du rééquilibrage des perceptions de l'environnement. Parce qu'elle peut mettre en cause le statut du paysage moderne. Je voudrais simplement en indiquer les pistes en guise de conclusion.

Vers un rééquilibrage des sens ?

L'exemple remarquable du paysage sonore laisse-t-il présager un ébranlement de la citadelle du visible ? Assiste-t-on à un rééquilibrage des sens dans la perception de l'environnement ? En me gardant de toute vaticination hasardeuse, je ferai seulement quelques remarques.

À noter d'abord que l'apparition de l'idée de paysage sonore est à prendre comme la traduction savante d'un intérêt croissant de l'opinion commune pour l'environnement sonore. Cette préoccupation induite essentiellement par les nuisances du bruit n'apparaît pour l'instant que dans les pays industrialisés. Mais le déplacement des objets querulents serait à interroger en lui-même. Pourquoi les odeurs et les servitudes de passage au XIX^e siècle, pourquoi le bruit aujourd'hui ? Soucieuse d'orienter vers une perspective plus large les nombreux travaux de psycho-acoustique centrés depuis des années sur la nuisance ou sur l'écoute musicale, une anthropologie culturelle des phénomènes sonores est donc en voie de constitution. Elle inclut la sociologie de l'environnement et une esthétique sonore générale¹⁶.

Il existe d'autres signes indiquant la possibilité d'un rééquilibrage culturel des sens. C'est d'abord l'actuel regain d'intérêt scientifique pour la fonction cognitive des sens¹⁷ et pour la question des corrélations sensorielles. Touchant ce dernier thème, l'éclipse a été longue puisque rien n'était venu remettre sérieusement en question la fameuse et problématique théorie des correspondances qui avait passionné le XIX^e siècle. Citons encore le thème du retour ou de la redécouverte des sens plus archaïques tenus en sommeil par la domination du visible. L'audition et le tact retrouveraient ainsi une valeur remarquable due, précisément, à leur précédenace temporelle. Ce statut paradigmatique par rapport aux autres sens, dont l'œil, est analysé soit du point de vue ontogénétique (stade *in utero*¹⁸), soit dans l'histoire naturelle

16. Ce travail auquel nous espérons contribuer et qui a commencé avec P. Schaeffer et V. Zuckerkandl réunit en particulier les auteurs qu'on trouvera cités dans les notes précédentes.

17. Cf. *supra* notes 2 et 3.

18. A. Tomatis, *L'Oreille et la Vie*, Paris, Laffont, 1977. Le professeur Lacert étudie cette fonction dans le cadre de la psychopathologie du langage chez l'enfant, en soulignant l'importance *in utero* du tactile. Cf. « Les troubles sévères d'apprentissage du langage à l'âge élémentaire », in *Et si l'on parlait... langage !*, Actes du 63^e congrès de l'A.G.I.E.M., juin 1990. Publié par l'Association générale des instituteurs et institutrices des écoles et classes maternelles et publiques, ministère de l'Éducation nationale, Paris, mars 1991.

et la géographie des anciens écosystèmes pré-urbains et visuellement opaques (milieux sylvestres), soit à travers l'évolution sociale et culturelle des canaux de communication¹⁹.

Un paysage à revoir

La question du rééquilibrage des sens passe sans doute par la remise en cause du statut du paysage moderne. On peut faire l'hypothèse que les qualités générales de discrétion, de métabolisation et de prégnance qui nous paraissaient caractériser la perception auditive de l'espace ne sont pas propres à l'environnement sonore. À côté d'un regard cultivé qui paysage l'environnement visible de façon « moderne », il existe un regard banal, insouciant des symétries, indemne d'une esthétique de la contemplation, heureusement incapable de recul, bref, une quotidienne manière d'être indissolublement dans le paysage et dont il est possible d'analyser la nature et l'efficace²⁰. Cette attitude est « parasitologique » parce qu'elle s'oppose à la vision paysagère moderne et qu'elle en sape les fondements : plus de perspective géométrique, projection de soi dans le paysage, déréalisation des formes données, réhabilitation de l'action face à l'expectation. L'existence de cette vision banale passe inaperçue parce que ses instruments favoris appartiennent à une rhétorique des pratiques et non à l'ordre du discours. Or, par-delà les différences inhérentes à la nature physique des signaux et à la complexion propre à chaque organe, cette manière de voir suit une logique comparable à celle des manières d'entendre analysées plus haut.

Vision paysagère et audition paysagère entreront sinon en correspondance, du moins en équivalence fonctionnelle à partir du moment où seront réhabilités les critères de relation avec l'environnement sensible que la conception moderne du paysage masquait. C'est à partir de ces impératifs retrouvés que se dessinerait l'au-delà du paysage moderne. Premier impératif : une relation dialectique entre la dimension physique et la dimension phénoménologique de l'environnement perceptible. L'interdisciplinarité large et les concepts transversaux deviennent alors fort nécessaires dans l'ordre de l'explication. Deuxième impératif : la réinsertion du sujet dans le paysage. L'esthétique de la contemplation et du jugement de goût nous avait fait oublier à quel prix on s'absente du paysage. Troisième impératif : l'invention du paysage. L'esthétique de la mimésis nous a fait croire que le paysage était un donné naturel mis en scène par l'art, une perception close sans devenir. Pourtant, nous le savons de plus en plus, la perception de l'environnement fait partie de l'invention du quotidien²¹.

Ce n'est pas la visibilité du paysage qui est à réformer, c'est une vision comme celle du paysage moderne. Redécouvrir la pluralité des sens, rentrer dans le décor, réinventer le trop connu, voilà trois opérations indispensables pour réussir à revoir le paysage. Et, à nouveau, penser l'immanence.

Jean-François Augoyard.

19. M. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Montréal, H.M.H., 1970 ; *D'œil à oreille*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977.

20. Cf. J.-Fr. Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Le Seuil, 1979, et *L'Habitant des villes et son paysage urbain*, Paris, U.D.R.A./E.S.A., 1980.

21. Retrouvant l'ancienne intuition de Leibniz et les hypothèses de la *Gestalt Theorie*, les actuels travaux de physiologie soulignent de plus en plus combien la perception implique une élaboration active. Sur le concept d'invention, cf. A. Cauquelin cité n. 1 ; M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, U.G.E. 10/18, 1980.