

Le Paysage et ses aïeux, colloque de Cony  
"Paysage ? , Paysage ?" , 7 au 14 sept. 92

20 bis

remplit l'espace de péripéties et d'événements, en sorte qu'on n'y trouve guère de longues descriptions des sites, bien qu'elle les choisisse dans la réalité qu'elle connaît. Le paysage, disions-nous, a besoin de contemplation, or les personnages de G. Sand ne sont pas des contemplatifs, pas plus qu'elle ne l'est elle-même. Il est évident qu'elle aime les lieux, dont l'exemple est Nohant, mais les paysages de ses livres sont au moins un peu dévorés par tout ce qui s'y fait.

Autre ennemi plus inattendu de la contemplation : l'esthétique, ou la transmutation artistique portée à son comble. S'agissant de souvenir d'enfance, d'expérience existentielle et de remémoration, on n'a pu manquer de penser à Proust et à ses chemins d'aubépines ou de lilas, du côté de chez Swann. Au risque de paraître ici extravaguer, on dira que les paysages de Proust, si admirablement artistiques, sont à ce point travaillés par l'art qu'ils ne sont presque plus des paysages. Ce n'est pas l'action mais la transmutation proustienne qui les a fait disparaître en tant que tels, éliminant toute trace de réel concret pour ne laisser que des œuvres impénétrables. Voici le petit chemin et ses joyaux d'art gothique :

«Je le trouvais tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La hate format comme une suite de chapelles qui disparaissait sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir ; au-dessous d'elles le soleil posait un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière ; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été dans l'autel de la Vierge (...).»

Après quoi s'opère la transposition des fleurs en œuvres d'art qui nous permet de rejoindre notre point de départ puisqu'elle annule cette présence que nous disions nécessaire d'un donné concret, dans son extériorité auquel le regard se soumet consciencieusement.

Il faudrait donc admettre que le Paysage implique un irréductible dualisme : que le monde sera là, de toute façon, quel que soit notre désir de le fondre en nous ou de nous fondre en lui. Ces moments de fusion existent comme la pointe ultime d'une expérience, mais la description de paysage se situe un peu ailleurs ou un peu avant d'en arriver là. Elle ne peut pas comporter que de l'émotion intérieure, éventuellement objectivée en œuvre d'art. Car le Paysage est là pour dire que le monde extérieur existe et qu'il nous échappera toujours un peu, en dépit des désirs et des talents.

## L'ECOUTE PAYSAGERE DES REPRESENTATIONS DU PAYSAGE SONORE

PASCAL AMPHOUX

### L'écoute paysagère

Les auteurs contemporains sont aujourd'hui tombés d'accord pour affirmer bien haut que la notion de paysage ne préjuge ni de son contenu sensoriel ou conceptuel (ce peut être une image, une odeur, une montagne, une ville, un bruit, ce qui valide au passage son usage dans le domaine sonore), ni de la forme d'expression matérielle adoptée pour le produire (ce peut être un dessin, un jardin, un texte ou un fragment sonore). Le paysage, c'est «une forme de schématisation qui permet une appréciation esthétique», ce qui signifie que ce qui le définit fondamentalement, c'est le rôle que cette forme de schématisation joue dans une culture donnée.

### *Paysage sonore, paysage culturel*

Dès lors la même prudence est à acquiescer pour le paysage sonore. Contre l'intuition immédiate qui identifierait le paysage sonore, à la suite de travaux comme ceux de Murray Schafer ou de Delage, à des contenus sonores («une vraie musique») ou à des formes d'expression (en particulier à des techniques d'enregistrement performantes), nous avons défini le paysage sonore comme une écoute esthésiante du Monde, c'est-à-dire précisément comme «une forme de schématisation qui permet une appréciation esthétique».

Ce n'est pas le son, la matière sonore, le bruit ou le calme, les traits de composition..., bref, ce n'est pas la *qualité* «acoustique» de l'environnement qui fait le paysage sonore. De même, ce n'est pas davantage le mode d'expression, scientifique ou poétique, idéaliste ou imaginaire, réactif ou créatif..., bref, ce n'est pas davantage le processus de *qualification* «sonore» d'un milieu qui fait le paysage sonore. Mais c'est ce que nous appellerons la *qualitativité*, «phoniques»? c'est-à-dire *le mouvement de ce qui fait la qualité* – non la qualification, qui est une projection psychologique ou idéologique de la qualité, mais la qualitativité, qui est «projet culturels», au sens où elle est produite *par* la culture autant que productrice de culture.

La question délicate du rapport entre paysage et culture sonores nous situe donc au cœur des «problèmes de représentation» (qui font l'argument de notre table ronde). Le texte qui suit aborde ceux-ci à deux niveaux différents, en présentant :

- un bref résumé du modèle théorique de représentation du Monde sonore (*environnement-milieu-paysage*) que nous avons construit à partir de nos travaux empiriques sur l'espace sonore urbain ;
- trois exemples de «critères de qualitativité» permettant d'analyser, de décrire, voire de concevoir un paysage sonore – *la typicité, le sentiment d'immersion et la schizophonie*.

### Trois écoutes du monde sonore

Le modèle théorique pré-cité repart, d'un point de vue épistémologique, d'un postulat de tradition ancienne, qui pose comme a priori l'Unité du monde sonore face à la pluralité du sujet percevant. Sa structure ternaire et fractale repose sur la distinction précise entre trois écoutes – «environnementales», «médiatale» et «pay-sagère». Les définitions suivantes en précisent brièvement le contenu et les critères qui y sont attachés<sup>3</sup>.

#### *Environnement sonore et qualité acoustique*

L'environnement sonore désigne l'ensemble des faits objectifs, mesurables et maîtrisables du Monde sonore.

En d'autres termes, par environnement sonore nous entendons désigner la représentation que l'on se fait du Monde sonore lorsqu'on y exerce une «écoute» objective, analytique et gestion-

naire (dans une culture donnée). L'objet de cette écoute, c'est alors ce que nous appelons la qualité acoustique de l'«environnement sonore». Ou encore, l'environnement sonore est objectif, évalué ou manipulé en fonction de sa «qualité acoustique».

Ne pas croire pour autant que les critères de qualité que nous avons relevés sont strictement acoustiques et se ramènent par exemple aux valeurs de référence que constituent dans cette discipline l'intensité, la fréquence et le timbre. Au contraire. Il s'agit pour nous de désigner des critères plus larges, auxquels se réfère l'usager ordinaire (et non le seul spécialiste) lorsqu'il décrit son environnement sonore, c'est-à-dire lorsqu'il décrit des faits ou des phénomènes qu'il considère lui-même comme objectifs. Ainsi avons-nous eu recours à un vocabulaire d'analyse morphologique<sup>4</sup>, pour désigner trois catégories de critères :

- les critères spatio-temporels (échelle, ouverture, orientation, temporalité),
- les critères sémantico-culturels (naturalité, mémoire collective, publicité, insécurité),
- les critères liés à la matière sonore (signature, distinctibilité, métabolisme, structure formelle, réverbération).

Ces critères ont été extrapolés à partir d'une analyse de contenu d'un matériau d'«entretiens sur écoute réactive»<sup>5</sup> effectuées dans trois villes suisses d'échelle, de culture et de langue différentes : Lausanne, Locarno et Zürich.

#### *Milieu et confort sonores*

Le milieu sonore désigne l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le Monde sonore.

En d'autres termes, par milieu sonore nous entendons cette fois l'expression du Monde sonore à travers des pratiques, des usages ou des coutumes habitantes, lorsque s'y exerce «l'ouïe», c'est-à-dire cette écoute flottante, ordinaire, en acte – qui est dépourvue d'intentionnalité particulière mais à laquelle personne ne peut échapper.

L'«objet» de cette ouïe, c'est alors ce que nous appelons le confort sonore de l'usager, individuel ou collectif. On ne parle plus ici de «qualité acoustique» : le milieu sonore n'est pas de bonne ou de mauvaise qualité, il est «confortable» ou «inconfor-

table» – ce qui signifie que l'on s'y trouve bien ou mal, qu'il paraît naturel ou incongru, mort ou vivant.

Le milieu sonore donc n'a pas de qualité propre, c'est nous qui le qualifions (de confortable ou d'inconfortable). Aux qualités en soi de l'environnement sonore se substituent les qualités pour soi du milieu sonore. Aux critères de qualité se substituent des critères de qualification. Ceux-ci ne relèvent plus d'un discours descriptif de la morphologie environnementale mais d'un discours prescriptif sur ce que devrait être ou ne pas être le milieu sonore.

D'où une autre approche de notre matériau d'entretien. Les critères de qualité de l'environnement sonore ont été dégagés à partir d'une analyse de contenu de la description, par les interviewés, de ce qui était entendu ; les critères de qualification du milieu sonore l'ont été à partir d'une analyse formelle des modalités de description adoptées par les interviewés. Non plus repérer les faits sonores considérés comme objectifs par l'interviewé, mais analyser les moments où disparaît, souvent à son insu, la relation de l'interviewé aux faits sonores qu'il décrit, et nommer les différentes modalités de cette relation.

Ainsi avons-nous dégagé de cette analyse formelle trois ordres de critères de qualification :

- ceux qui relèvent de l'ordre du jugement de valeur – critères d'évaluation (artificialisation, banalisation, folklorisation, stigmatisation),
- ceux qui relèvent de l'ordre de l'idéal ou du paradigme – critères d'idéalisation (privatisation, métropolisation, patrimonisation, normalisation, exotisation),
- ceux qui relèvent de l'ordre de la dérive imaginaire – critères d'imagination (esthétisation, visualisation, auto-centration, affabulation).

### *Paysage sonore et beauté phonique*

Le paysage sonore désigne l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différenciée (toujours autre) du Monde sonore.

En d'autres termes, c'est la saisie que l'on opère du Monde sonore lorsque s'y reflète une «entente», c'est-à-dire l'écoute affective, émotive, voire contemplative d'un auditeur absorbé. L'objet de cette entente, c'est alors ce que nous appellerons la beauté phonique du paysage sonore.

La qualité «acoustique» renvoyait à la dimension physique et objectivable de l'environnement sonore, le confort «sonore» à la dimension vécue et subjective du milieu sonore, la beauté «phonique», maintenant, comote la dimension contemplative du paysage sonore, au sens où l'on peut dire de lui qu'«il nous parle». De nombreux auteurs l'ont noté. Un paysage qui nous plaît est un paysage qui nous parle<sup>5</sup>. Tels sont les attraits de «la belle nature» évoquée par Kant. «Ce qui nous émeut en elle, c'est qu'à travers le symbolisme de ses formes et de ses couleurs, il nous semble pressentir un langage qu'elle nous tient<sup>6</sup>». Tels sont les attraits du paysage sonore, qu'il faut alors qualifier de «phoniques» – conformément à la racine grecque du qualificatif qui signifie le son de la voix.

Mais comment le paysage nous parle-t-il ? Nous ne sommes plus ici au niveau de la qualité objective de l'environnement ni à celui de la qualification subjective de tel ou tel milieu, nous entrons dans ce que nous avons nommé plus haut la qualitativité («objectales» ou intersubjective) de ce qui pour soi prend une valeur en soi : ainsi de l'expérience esthétique, par nature subjective et pourtant universelle ; ainsi de ce que nous avons nommé plus haut le «potentiel d'audibilité», objectivement ouvert à tout chacun mais toujours subjectivement actualisé.

Comment alors désigner ces critères de qualitativité ? Il ne s'agit plus de faire une analyse de contenu de ce qui est décrit, ni une analyse des formes d'énonciation ou de description, mais de travailler à une analyse «formales» du rapport entre le décrit et la description, de la façon dont ce qui est décrit se reflète dans le mode de description. En d'autres termes on a nommé différents types de rapport d'adéquation entre la nature de l'environnement sonore et le comportement de l'usager potentiel.

Ainsi avons-nous dégagé, une fois encore, trois ordres de critères :

- des critères de représentativité – la forme du discours laisse transparaître ce que symbolise l'ambiance sonore qu'il décrit (typicité, lisibilité, rareté, authenticité) ;
- des critères d'expressivité – «l'âme» ou «l'esprit des lieux» transparaît dans la forme des commentaires (sentiment d'immersion, sentiment d'appartenance, sentiment d'intériorisation) ;

— des critères de réflexivité — l'ambiance sonore exhibe sa propre qualité et induit chez l'auditeur une attitude conforme à cette qualité (eidophonie, symphonie, schizophonie).

Pour résumer, on peut donc, à un premier niveau de représentation, présenter le paysage sonore comme une écoute particulière de Monde sonore. Pénétrons maintenant cette écoute «paysagère» et développons, à un second niveau de représentation, un critère particulier dans chacune des trois catégories que nous venons de distinguer.

### Trois critères de l'écoute paysagère

#### *Typicité et représentativité*

Jouer de la typicité du paysage, ce n'est pas reconnaître le typique, mais ce qui fait le typique. Je ne joue pas de ce paysage sonore parce qu'il me dit que je suis à tel endroit, qu'il est telle heure ou que je peux faire une rencontre agréable (niveau de l'usage ou de la pratique du milieu), mais par la façon propre et spécifique qu'il a de me le dire (par la distance paradoxale qui s'établit entre ma pratique et mon regard sur ma pratique). En d'autres termes, jouer de la typicité du paysage sonore, ce n'est pas reconnaître ce que représente ou symbolise une signature sonore, mais jouer de la signature en tant que telle et de la façon propre qu'elle a de symboliser le lieu.

La jouissance esthétique ou «paysagère», à ce niveau, ne résulte pas tant de la représentation de tel ou tel élément sonore (trouver un objet sonore laid n'interdit pas nécessairement toute émotion esthétique<sup>8</sup>) que de la relation à la représentation (représentativité) — de ce rapport fuyant qui s'établit entre moi et le processus de représentation dans lequel je suis impliqué. La «représentativité», c'est à la fois le potentiel des représentations latentes (du côté du paysage) et la relation au processus de représentation (du côté du sujet percevant). Ce n'est donc pas une relation symbolique<sup>9</sup> mais une relation à la fonction symbolique que cherche à nommer le critère de typicité.

A partir de ces prémisses, nous proposons de distinguer trois formes stéréotypiques de signatures en fonction de la relation, sociale et culturelle, que nous entretenons avec elles : l'emblème sonore, le cliché sonore et la carte postale sonore.

L'emblème sonore correspondrait à la forme de signature la plus «dure», codifiée socialement et quasi institutionnellement, représentative de la ville tout entière ; il peut être reconnu par tout le monde, autochtone ou étranger ; c'est plutôt un son unique, ou alors un ensemble de sons qui a la forme d'un objet sonore claire-ment désignable : c'est Big Ben à Londres, le Major Davel de La Palud à Lausanne, le Glockenspiel de la Bahnhofstrasse à Zürich ; mais c'est aussi la cloche à Lausanne, le tram à Zürich et la voix à Locarno<sup>10</sup>.

Le cliché sonore sous-entend lui une codification plus collective que sociale — il faut déjà bien connaître la ville pour le reconnaître ; il symbolise la ville en n'en représentant qu'un seul aspect — fragmentaire<sup>11</sup> : c'est l'accent verbal, la tonalité sonore de ce quartier ou la séquence sonore immuable et répétitive de cette rue (ex. : un fragment de vie quotidienne).

Enfin, la carte postale sonore désigne plutôt un agencement de sons complexe mais clair, dans laquelle c'est l'organisation et la réunion d'éléments sonores divers, emblèmes et clichés, qui représente la ville. Une bonne carte postale parle alors autant aux autochtones qu'à l'étranger.

En termes de potentialités représentatives, la typicité sera donc d'autant plus forte qu'elle crociera davantage de formes de signatures sonores. Un paysage sonore qui ne me parle qu'à travers son emblématique m'irrite rapidement en tant qu'autochtone : il se réduit à une dimension pittoresque, dont je n'ai pas l'usage et qui ne sied qu'à des gens extérieurs, de passage, qui de surcroît me déposent d'un territoire que j'habitais. Ainsi des nombreuses réactions dépréciatives vis-à-vis de séquences sonores dans lesquelles l'accent local (vaudois, tessinois ou zurichois) est très pré-sent.

Mais que l'emblème sonore vienne s'intégrer parmi des clichés différents tout en constituant une carte postale sonore du lieu que j'habite, et la typicité d'un espace sonore complexe me ravit — en un double sens. Ainsi du carillon du Major Davel, à Lausanne, que chacun (lausannois ou non) valorise dans sa description, quand bien même il le qualifie de désuet ; ainsi de ces cartes postales que le paysage sonore semble étaler devant les yeux aveugles de l'auditeur, tant la «typicité» du paysage sonore est prégnante : «Locarno est clairement reconnaissable : tout y est, rien ne dérange : la langue, les cloches, les enfants». Rien ne dérange : je ne suis pas fixé sur ce que représentent la langue les cloches ou les enfants, mais c'est tout de même ce qu'ils représentent en semble (le fait qu'ils représentent quelque chose) qui m'anime.

Ce n'est pas le typique que je retiens dans l'environnement sonore, mais c'est la typicité du paysage sonore qui m'anime.

### *Sentiment d'immersion et expressivité*

Le paysage sonore, parfois, semble imposer son empire à nos états d'âme ou à nos comportements. Qu'il soit animé et nous voici pleins d'entrain. Qu'il soit trop intense et nous voici agressifs. Qu'il soit silencieux et nous voici recueillis. Un «sentiment» monte en nous. Peut-être ce sentiment est-il totalement illusoire, peut-être n'est-il en fait qu'une projection de notre part... Peu importe, nous ne l'appelons ici sentiment que dans la mesure où nous le croyons s'imposer à nous, que dans la mesure donc où il s'impose à nous. Ce sentiment peut faire l'objet d'une authentique expérience esthétique. La jouissance, ici encore, ne résulte pas tant de l'expression (le paysage peut exprimer la détresse ou la terreur) que de la relation à cette expression (expressivité). L'«expressivité», c'est alors à la fois la puissance expressive (du côté du paysage) et la relation au processus de l'expression (du côté du sujet percevant). Ce n'est donc pas la relation indicielle<sup>12</sup> mais la relation à la fonction indicielle que cherche à nommer, entre autres critères homologues, le sentiment d'immersion.

«On s'y croirait», disent souvent les personnes interviewées à l'écoute d'un fragment sonore. Ils sont littéralement submergés par la force expressive de la matière sonore. Ils se sentent partie prenante malgré eux, piégés par la force de l'enregistrement qui les détache du lieu et de la situation de l'entretien. Tel est peut-être l'exemple le plus parlant du sentiment d'immersion, qui désigne ces rares moments d'adhésion totale au sens et à la matière du fragment.

Insistons sur le fait que, même si ce sentiment n'est pas indépendant de la qualité technique de l'enregistrement ou du réalisme de la représentation, il n'est pas déterminé fondamentalement par eux mais par une matière sonore riche, confuse et «envahissante», qui s'impose à l'auditeur, comme s'il était impuissant. Comment ? En ne le laissant pas prendre distance par rapport à ce qu'il entend. Dans une telle situation, l'auditeur ouït beaucoup plus qu'il n'écoute. Il perçoit une multitude d'événements sonores qui le tiennent en haleine, sans que jamais il ne parvienne à fixer son écoute. Il est constamment replongé dans le milieu sonore. Plus il tente de s'en distancer en l'interprétant en termes environnementaux et objectifs, plus il est ramené dans un milieu qu'il ne peut dire qu'en termes fusionnels et subjectifs.

Cet effort peut être vécu comme un échec — le sujet ne parvient alors pas à s'arracher au jugement de valeur sur le milieu qu'il décrit. Le sentiment d'immersion, en ce cas contraignant, est ramené à une procédure d'évaluation, caractéristique d'une écoute médiale («Alles ist sehr eng und sehr nah, man ist grad mitten drin»).

Mais il peut aussi être l'occasion d'un plaisir sensible qui confine à la jouissance esthétique. Se laisser submerger, se laisser envahir, se laisser couler dans le paysage sonore ; pour nos interviews lors de l'écoute réactivée, se laisser dicter par les qualités propres à la matière sonore du paysage le vocabulaire de son évolution. La prégnance du sonore semble ici si forte que la description coule de source. Vocabulaire de l'immersion (fluidité, fluidité, continuité, enveloppement, engluissement, circulation, mobilité, passage, agitation, flux, mixité, mélange ou fusion, mise en ceinte), qui submerge dans sa propre fluidité l'auditeur — vocabulaire submersif !

On ne sait plus si c'est l'interviewé qui dit le paysage sonore ou si c'est la matière sonore qui parle en lui.

### *Schizophonie et réflexivité*

Dernier exemple. Nous faisons parfois l'expérience — contemplative ou non — d'un détachement radical : le paysage sonore ne semble plus renvoyer qu'à lui-même. Il se détache à la fois du sujet percevant et de son référent visuel, auquel il est en passe de se substituer. De même que l'image du saint pour le croyant est le saint lui-même, le référent du paysage sonore pour le contemplatif n'est plus ni l'environnement ni le milieu mais le paysage lui-même — icône sonore<sup>13</sup>.

La «réflexivité», qui connote ici à la fois le reflet, le réflexe et la réflexion, désigne alors le jeu de miroir et de réflexion entre la virtualité iconique du paysage sonore (son autonomie sémantique) et la potentielle ou son potentiel d'auto-organisation sémantique) et la relation du sujet au phénomène iconique (son autonomie contemporaine ou la capacité du sujet à se détacher de son objet). Une dernière fois, nous pouvons retentir une distinction homologue à celle que nous avons établie pour la représentativité et pour l'expressivité : ce n'est pas la relation iconique mais la relation à la fonction iconique que cherche à nommer un critère comme la «schizophonie».

Ce néologisme, jadis proposé par Murray Schafer, est aujourd'hui redécouvert par nous-même, par un biais très diffé-

rent<sup>14</sup>. Deux espaces sonores de «qualité acoustique» différente se trouvent dans la réalité séparés par une limite virtuelle extrêmement forte. L'auditeur qui se place sur cette limite peut ajuster sa position pour équilibrer parfaitement les sons qui viennent d'un espace et ceux qui viennent de l'autre, et jouer ainsi de cet équilibre — à la manière dont on règle un walkman ou la radio de sa voiture pour ne pas masquer totalement l'environnement sonore. Nous sommes alors dans une situation typique de beaucoup de villes suisses, celle des bords de lac, où des quais aménagés offrent habituellement au promeneur la possibilité de faire cette expérience, en se positionnant très précisément entre les sons de l'urbain et les sons du lac. Cette expérience, relatée par de nombreuses personnes dans la phase préparatoire de notre enquête, mériterait le nom d'interphonie<sup>15</sup> (se placer «entre deux voix»).

Or, il est très frappant de constater qu'à l'écoute des enregistrements sonores qui ont été faits de ces situations, les commentaires tournent à l'opposition systématique entre les deux types d'espaces. Les gens se mettent à jouer le rôle d'un mur virtuel (qui sépare plus qu'il ne réunit), et les jugements qu'ils émettent sont eux-mêmes séparés et opposés. Nous sommes alors dans ce que nous appelons une situation schizophonique, dont on peut préciser la définition de la façon suivante.

La schizophonie est une écoute dichotomique qui s'exerce à deux niveaux :

- à un premier niveau, c'est une écoute qui consiste à séparer deux espaces sonores (dans un environnement, un milieu ou un paysage sonores) ;
- à un second niveau, c'est une écoute qui redouble à son insu la logique de séparation entre les deux espaces sonores en séparant deux écoutes du Monde, c'est-à-dire en réduisant la diversité des écoutes possibles à l'une d'entre elles (environnementale, médiale ou paysagère).

#### Précisons.

La prégnance visuelle de la structure schizophonique de l'environnement sonore est telle que l'auditeur se tourne du côté qu'il valorise — mettons, dans notre cas, du côté lac ; nous sommes ici à un niveau infraconscient, psychotonique<sup>16</sup>. Mais ensuite, de deux choses l'une :

— ou le spectateur n'entend plus que le lac (gommage du côté ville) et il y a schizophonie au sens «faible» — celui d'abord où ledit spectateur a divisé l'espace sonore en n'en retenant qu'une moitié (réduction environnementaliste), celui ensuite où du monde sonore il fait alors un milieu (réduction mésologique), dans lequel il est plongé corps et âme puisque l'adéquation entre sa perception visuelle et sa perception sonore (sur la seule partie qu'il considère) l'empêche totalement de voir et d'entendre l'autre partie (gommage) ;

— ou la perception sonore de l'autre côté refait surface et entre en conflit avec l'image visuelle ; il y a alors schizophonie au sens «fort», au sens où la séparation de fait de l'environnement sonore en deux espaces se redouble d'une séparation perceptive entre ce que je vois et ce que j'entends ; à la structure schizophonique de l'environnement répond la structure schizomorphe de la perception (engendrée par une incompatibilité synesthésique) ; d'où le paradoxe perceptif suivant : soit je ne peux pas entendre les deux espaces sonores à la fois (sens faible), soit je ne peux entendre la même chose que ce que je vois (sens fort) ; d'avantage, je ne peux pas ne pas entendre le contraire de ce que je vois. Et la prise de conscience du paradoxe qui sous-tend ce phénomène peut devenir une expérience sensible riche<sup>17</sup> — dans laquelle celui qui se met à rêver et à faire retour sur sa perception, divise le monde et se voit en train de le diviser — à la fois schizophonie et image de la schizophonie.

Est-ce alors la dichotomie des espaces sonores qui induit celle des appréciations (mouvement de l'expression) ou est-ce le cliché culturel qui tend à opposer les sons de la nature aux sons humains qui induit la séparation des espaces sonores (mouvement de la représentation) ? Il est impossible d'en décider. Il y a codétermination. La schizophonie naît de cette séparation-conflit absolue entre les deux déterminations, c'est-à-dire de leur indépendance. La structure schizophonique de l'environnement se reflète dans la qualification schizophonique mais substitution, à l'autre, il n'y a ni expression ni représentation. A l'image de relation iconique — relation de quasi-fascination. A l'image de l'icône du saint pour le croyant, le paysage schizophonique ne symbolise donc pas d'avantage l'opposition stéréotypée entre le bruit de la ville et le son de la nature qu'il n'est l'expression, il est pour le «citadin-croyant» cette opposition. Icône de la moder-

nité. Le citadin-croyant ne peut pas voir qu'il y a représentation ou expression puisqu'il y a identité. Et de fait, pour lui, bien sûr, le Monde sonore se réduit à une opposition entre «bruyant» et «pas bruyant». C'est sans doute pour cela qu'il apprécie toujours les situations schizophoniques : elles sont, consciemment ou inconsciemment, le reflet d'une culture et d'une idéologie<sup>18</sup>.

Dès lors on pourrait proposer une définition plus générale de la schizophonie et qui renouerait avec le sens le plus profond que l'on peut donner à son étymologie.

La schizophonie, c'est la tendance idéologique moderne à séparer et à opposer deux écoutes du Monde<sup>19</sup>, laissant croire que la troisième est la seule possible — qu'elle est l'icône sonore du Monde —, c'est-à-dire qu'elle est le Monde sonore lui-même.

## Notes

1. Cf. Michel Conan discutant la définition de A. Roger, dont il dit qu'«elle propose, contre l'intuition immédiate qui identifie le paysage à des formes d'expression et à des contenus, de le définir par la fonction qu'il remplit dans la culture». M. Conan : «Généalogie du paysage», dans *Le débat*, n° 65, Paris, mai-août 1991.
2. Outre la distinction sémantique que nous établissons entre «qualité», «qualifications» et «qualitativité», soulignons d'emblée la distinction homologue que nous précisons plus loin entre les adjectifs «acoustiques», «sonore» et «phonique».
3. On trouvera l'exposé complet de ce modèle de représentation et de la hiérarchie enchevêtrée des critères d'analyse qui le fondent dans P. Amphoux et al. : *Aux écoutes de la ville. La qualité sonore des espaces publics européens. Méthode d'analyse comparative*, Enquête sur trois villes suisses, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport IREC n° 94, 1991.
4. Si l'on voulait poursuivre dans cette direction, on pourrait tenter de développer et de mettre au point un vocabulaire d'analyse systématique de l'environnement sonore. En particulier, on pourrait tenter de transposer les concepts de l'écologie naturelle à l'analyse d'une écologie sonore. Qu'est-ce qu'un écosystème sonore (expression d'ailleurs apparue à plusieurs reprises dans nos entretiens lorsque les interviewés voulaient exprimer le sentiment d'harmonie et d'équilibre dynamique dans certains fragments sonores) ? Que serait-ce qu'une niche écotonique ? Y a-t-il des situations de climat sonore ? etc. A propos de la notion d'écotone, voir P.-A. Gette : *De quelques lisières, prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone*, Paris, Editions cheval d'attaque, 1977, cité par G. Lascault, dans F. Dagognet (ed.), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1982.
5. Cette technique, mise au point au CRESSON dans les années 80, consiste à «réactiver» la perception sensible de la personne sollicitée par le truchement de l'enregistrement sonore. La séquence sonore entendue devient l'embrayeur de

communication pour l'entretien et le support de réactions plus spontanées et plus diversifiées que celles que l'on peut obtenir par des techniques traditionnelles de questionnaire — si «ouvert» soit-il.

6. Aussi ne trouve-t-on pas les mots pour le dire, à moins d'être le poète qui de tous temps chante les voix de la nature.

7. N. Grimaldi : *L'esthétique de la belle nature. Problèmes d'une esthétique du paysage*, dans F. Dagognet (ed.), *Mort du paysage, op.cit.*, p. 118. Commentant toujours Kant, Grimaldi montre plus loin que la nature nous émeut moins par ce qu'elle nous dit que par le fait qu'elle nous parle ; et, évoquant l'anecdote du chant du rossignol qui nous remplit d'allégresse tant que nous ignorons qu'il est le produit de l'imitation espiègle d'un enfant, il montre que ce n'est pas la réalité intrinsèque de l'environnement sonore que nous trouvons belle mais bien plus l'idée que l'on s'en fait et soutient ainsi l'hypothèse selon laquelle «la nature ne nous renvoie jamais que l'écho de notre propre voix», *Ibid.*, p. 122.

8. «La beauté n'est plus qu'un domaine de l'art parmi d'autres», disait déjà Malraux dans *Le Musée Imaginaire*.

9. Le mot «symbole» et, plus loin, les mots «indice» et «icône», sont utilisés ici dans le sens précis qu'en a donné Peirce au début du siècle. Cf. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Feledalle, Seuil, Paris, 1980.

10. Tels sont les objets sonores déclarés typiques de chacune des trois villes de façon presque unanime. Ce résultat est d'ailleurs confirmé par une évaluation des fréquences d'occurrences de chacun de ces mots dans les transcriptions d'entretiens.

11. Le fragment, ce n'est sans doute qu'une partie, mais nous l'avons défini comme une partie qui ressaisit le tout. P. Amphoux, G. Pillet : *Fragments d'écologie humaine, Castella, Albeuve (Suisse)*, diff. Vrin, Paris, 1985. Sur l'usage du terme «cliché sonore», voir aussi J.-F. Augoyard : *Les pratiques, d'habiter à travers les phénomènes sonores*, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 1978, p. 153.

12. Cf. note 9.

13. Au sens peircien, une fois de plus : cf. note 9.

14. Murray Schafer utilise le mot dans une perspective très différente de la nôtre. La schizophonie, pour lui, désigne «la séparation entre un son original et sa reproduction électro-acoustique». Murray Schafer : *Le paysage sonore*, Latès, Paris, 1979, trad. fr. On verra toutefois plus loin que cette définition est peut-être le sens étroit qu'il faut donner à celle que nous proposons. Cf. note 13.

15. Proposé dans un autre sens par J.-P. Thibaud dans ses recherches sur le walkman. Cf. J.-P. Thibaud : *Le baladeur dans l'espace public urbain, essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*, Thèse d'Université, Grenoble II, 1992.

16. C'est comme si les gens ne pouvaient pas entendre les deux plans à la fois et ne pouvaient pas ne pas prendre parti. D'où les deux types de jugements opposés, mais qui consistent toujours à ramener la situation d'équilibre entre deux espaces sonores à un modèle implicite du type rapport figure/fond : lorsque l'appréciation est positive, on envisage le paysage sonore comme une réserve dans la ville — le son de référence en ce cas est implicitement celui de la ville ; lorsque l'apprécia-

tion est négative, on l'envisage comme une «fausse campagne», c'est-à-dire comme un paysage parasité par les bruits et nuisances urbaines — le son de référence en ce cas est celui, tout aussi mythique, de la nature.

17. C'est sans doute ce qui explique que les auditeurs les plus critiques vis-à-vis de la séquence enregistrée sur Uloquat à Zürich y trouvent malgré tout : «une sorte de qualité inexplicable» pour l'un, «quelque chose d'hyperréel», pour un autre, «une image parfaite de la ville et de la vie urbaine d'aujourd'hui» pour un autre encore.

18. On remarquera que ce que nous venons de dire sur la schizophonie nous conduit à deux résultats presque opposés, l'expérience esthétique et le processus idéologique. Si l'auditeur prend conscience du paradoxe perçutif dans lequel il est impliqué, il peut y avoir jouissance esthétique, mais s'il n'en a pas conscience, il fait le jeu de l'idéologie (il tombe dans ce que Lucien Sfez appelle le tautisme). Dans les deux cas, c'est une expérience sensible qui est caractérisée par le fait qu'elle paraît échapper à l'explication rationnelle. Pour l'observateur extérieur, ce sont deux façons d'interpréter la fascination iconique. Comme le plus souvent il y a conscience et inconscience à la fois, la situation n'est pas tranchée : il y a à la fois séparation absolue entre ces deux expériences (esthétique ou idéologique) et identité parfaite. Serait-ce un troisième niveau d'action de la schizophonie ?...

19. On retombe ici peut-être partiellement sur la définition schafertienne de la schizophonie, la séparation entre ce que nous avons appelé milieu sonore et ce que nous avons appelé environnement sonore recouvrant en un sens la distinction entre le son réel, vécu, original, unique, et le son reproduit, connu, répétable et multiscopiable à l'infini.

## LE PAYSAGE INTERIEUR CHEZ ROMAIN ROLLAND

Mihaela ZAHARIA

Les grands dictionnaires français sont tous d'accord pour voir dans *le paysage* :

1 - «la représentation d'un site ou, plus précisément, d'une apparence de la nature»<sup>1</sup> ;

2 - une «étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect»<sup>2</sup> (et pourtant, le *Quillet* le décompose en : paysage historique, paysage mixte, paysage idéal et paysage héroïque ;

3 - la «partie» d'un pays que la nature présente à l'œil qui la regarde»<sup>3</sup>. Le même dictionnaire — c'est-à-dire le *Grand Robert* — mentionne une multitude de paysages en tant que synonymes des mots «site» et «vue» (paysage immense ; grand paysage triste, blafard, monotone ; beaux, charmants paysages, paysage champêtre, paysage de verdure, lunaire, de mort et de cataclysme, paysage méditerranéen) et prend en considération le côté littéraire du terme :

— «un paysage quelconque est un état de l'âme» (Amiel)<sup>4</sup> ;  
— «le visage humain, le visage féminin surtout, fut toujours mon paysage de prédilection» (Colette : *Belles saisons*)<sup>5</sup> ;  
— «votre âme est un paysage choisi...» (Verlaine)<sup>6</sup>.

4 - au sens figuré et littéraire, *le paysage intérieur*, en tant qu'«ensemble des dispositions intellectuelles, affectives, morales propres à un individu»<sup>7</sup>. Le terme parut bien avant 1951 — mais c'est cette année même qui lui apporta la consécration — par André Gide :