

"Les forces cachées de l'univers"
par le Dr. de Michel Barraud et
Jean-Philippe Lescage. Berve, Peter Lang, 1994.

CHAPITRE 9

ENVIRONNEMENT, MILIEU ET PAYSAGE SONORES¹

Pascal AMPHOUX

1. L'unité du Monde et la diversité du sujet

Si pour toute approche empirique il est fécond de partir de l'hypothèse selon laquelle il existe une diversité d'espaces sonores, géographiquement et culturellement différenciables pour un même individu, il apparaît intéressant, pour une approche spéculative, de repartir du postulat inverse, c'est-à-dire de poser *l'unité du Monde sonore* face à *un sujet qui est pluriel et divers*².

Les enquêtes en effet révèlent en ce domaine d'une part que l'espace sonore urbain, si diversifié soit-il, n'empêche pas que des phénomènes identiques puissent être repérés partout et lui confèrent par conséquent une unité certaine, d'autre part que le sujet (l'individu qui est à l'écoute) n'est pas « unique », au sens où il exerce différentes compétences, change naturellement de casquette ou de

¹ Le texte qui suit est tiré, à quelques ajustements près, du chapitre 6 du rapport de recherche P. AMPHOUX et al. (1991). Il a été publié, à l'exclusion des pages introductives, sous le titre « A l'écoute du paysage » dans L. MONDADA, F. PANESE et O. SÖDERSTRÖM (1992 : 185-204).

² Dans la première hypothèse, on était fidèle à la tradition philosophique et scientifique occidentale qui, en séparant l'objet du sujet, a fait de ce dernier le siège de la conscience, du cogito ou du « moi », celui-ci devenant alors le symbole par excellence de l'unité : selon cette tradition, d'un côté le monde objectif est multiple (et il faut s'efforcer de le maîtriser, c'est-à-dire de l'unifier), de l'autre le « moi » est le modèle de l'unité et de l'unification (signe et symbole du pouvoir et de la maîtrise du monde) ; mais la coupure entre l'unité du moi et la multiplicité du monde est instituée. Dans la seconde hypothèse par contre, on remonte à une pensée traditionnelle plus ancienne qui refuse cette séparation et qui présume à l'inverse l'unité symbolique du monde ou de l'univers, dans laquelle se reflète la pluralité du sujet. « Pour l'homme traditionnel, l'homme est multiple, mais la connaissance de cet univers (...) et sa mise en oeuvre montrent l'unité de la création, sur laquelle l'homme intérieur n'aura qu'à prendre exemple pour faire l'effort d'unification ». Autrement dit, dans la philosophie classique, « l'ordre du monde est donné subjectivement par le modèle de la raison », tandis que « pour l'homme traditionnel, l'ordre a un fondement objectif et le désordre est en l'homme ». Cf. G. DURAND (1979 : 36-41).

point de vue, et fait évoluer son appréciation au cours même de l'interview, à mesure que l'écoute progresse.

Soient donc postulées l'unité du Monde sonore et la diversité du sujet³. Nous trouvons, à la relecture des résultats empiriques, trois façons pour ce sujet de qualifier ce monde.

- Soit on le considère comme un *environnement sonore*, qui est extérieur à nous mais avec lequel nous entretenons des *relations fonctionnelles* d'émission ou de réception.
- Soit on le considère comme un *milieu sonore*, dans lequel nous sommes plongés et avec lequel nous entretenons des *relations fonctionnelles* à travers nos activités.
- Soit encore on le considère comme un *paysage sonore*, intérieur et extérieur à la fois, avec lequel nous entretenons des *relations perceptives* à travers nos expériences esthétiques.

Telles sont les *trois écoutes du Monde sonore* que nous proposons de distinguer - en un double sens puisqu'il s'agit autant de trois « visions » du monde que de trois façons de l'« amarrer ».

Mais comment préciser cette terminologie, qui repose sur des mots trop souvent connotés, dans le langage courant comme d'ailleurs dans le langage scientifique ?

Point de vue, points d'écoute

Augustin Berque, dans un livre récent (1990), utilise les trois termes et les met en relation à sa manière, en privilégiant ce qu'il appelle le point de vue de la médiance et en plaçant pour une mésologie, discipline propre qui consisterait en une étude systématique des milieux et de leur ambivalence. Or, qu'est-ce qu'un milieu ? C'est, nous dit Berque, une relation, et plus précisément c'est « la relation d'une société à son espace et à la nature ». Et pourquoi est-il ambivalent ? Parce que cette relation est à la fois physique et phénoménale. A partir de ces prémisses, *l'environnement* comme le *paysage* deviennent *deux dimensions du milieu*, le premier étant défini comme la « dimension physique ou factuelle du milieu », le second comme sa « dimension sensible et symbolique »⁴.

Cela étant, on peut se demander si, en proposant de formaliser une série de concepts unificateurs et intermédiaires (des concepts « mésologiques » qui se

³ Insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas de la multiplicité des sujets (ce qui renverrait à des distinctions d'ordre sociologique) mais bien de la diversité du sujet : il s'agit ici de se représenter l'individu comme la combinaison unique d'une multiplicité de sujets qu'il incarne, à des degrés divers et avec des poids relatifs variables selon les moments ou les situations. C'est déjà à une telle multiplicité que renvoie l'esquisse de « figures » que nous avons esquissées dans d'autres contextes: cf. par exemple, P. ARPHOUX et al (1989).

⁴ Cf. les « définitions de base du point de vue de la médiance » consignées en appendice de la première partie de l'ouvrage (BERQUE, 1990 : 48).

sitent toujours à l'interface entre les références à Galilée et à Husserl, entre « le matériel et l'idéal », « le métaphorique et le métaphorique », « le factuel et le sensible »), Berque ne repart pas de *la priori* classique de *la séparation de l'objet et du sujet* pour fonder sa problématique⁵. C'est par exemple ce dont semblent témoigner les oppositions conceptuelles entre lesquelles il *positionne* (hommage à la géographie) son concept *central* de « trajection ». La trajection, dit-il, c'est une « combinaison médiate et historique du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique » (BERQUE, 1990), et c'est cette combinaison qui produit une médiance, c'est-à-dire qui donne un sens au milieu⁶. « Le milieu, dans sa réalité à la fois sensible et factuelle, ignore les substances intrinsèques et les identités propres: il ne connaît que des flux de relations qui lient indissolublement les sujets aux objets, et ceux-ci comme ceux-là entre eux » (IBD : 40).

Or, pour notre part, nous l'avons dit, nous préférons repartir de *la priori de l'unité du Monde*. Notion floue et englobante sans doute, « Le Monde » se situe pour nous en-deça d'« un monde » déjà constitué; il faut le concevoir (et ceci est évidemment un paradoxe) ou se le représenter comme ce qui se situe en amont de toute conceptualisation. Fondamentalement pluriel, il est par principe incertain et indéterminé, ouvert à tous les possibles⁷: « Le Monde », c'est le potentiel des transformations à actualiser; mais par principe nous ne savons pas quelles

⁵ En ce sens, on pourrait se demander si la problématique ne repose pas *formellement* sur ce qu'elle remet en cause par le *contenu*. Il y a sans doute là un argument critique qui mériterait d'être discuté - cette scission de principe entre forme et contenu pouvant paraître à première vue relever d'une épistémologie révolue. En particulier, la discussion pourrait porter sur les fondements épistémologiques de la théorie à partir de questions précises: par exemple, comment des « repères stables de la rationalité » (comme la substance, l'identité ou l'objet) peuvent-ils vaciller réellement sans vaciller conceptuellement (BERQUE, 1990 : 40) ? Le « trajet matériel » et le « trajet métaphorique » qui se croisent et se superposent dans la « trajection » peuvent-ils être décrits ou conceptualisés selon la même logique ? Ne s'agit-il pas plutôt de repérer des homologues (qui peuvent être considérées comme des analogues rationnelles autant que comme des concepts métaphoriques) entre des logiques différentes ? Ou encore, dans la perspective mésologique, le fait de poursuivre une représentation logique de la médiance (ce qui donne un sens au milieu) dispense-t-il ou peut-il faire abstraction des possibilités d'expression sensible (*ce qui ne veut pas dire irrationnelle*) d'une réalité factuelle (BERQUE, 1990 : chap. 5) ? En d'autres termes, où, quand et comment poser la question du langage, ou celle, plus pertinente à notre avis, des langages requis pour approcher au mieux cette médiance ?

⁶ Si l'objet de cette pensée de l'intermédiaire nous intéresse ici directement, c'est parce qu'elle s'efforce de décrire un processus dynamique de *production de sens* (et il faut ici souligner que le « sens » du milieu désigne autant la direction de la « trajection » que la sensation et la signification qu'il prend aux yeux du sujet), beaucoup plus qu'en tant que situation intermédiaire entre le factuel et le sensible.

⁷ Nous rejoignons ici une idée phénoménologique chère à Pierre Sansot qui ne cesse d'évoquer, dans ses livres successifs, ce tremblement du monde qui affecte les significations avant d'être mis au jour par l'être sensible. « A nous les distraits, à nous les obsédés d'une seule terre et d'un seul ciel, il nous rappelle que les significations tremblent avant de devenir univoques, que le monde renonce à une partie de lui-même à chaque instant comme s'il avait à choisir d'être ceci ou cela ou encore cela... » (SANSOT, 1982 : 73).

transformations seront ou non actualisées. A l'a priori d'un milieu « post-posé » qui se situe entre le sujet et l'objet, nous substituons donc celui d'un Monde « pré-posé » qui se situe en amont de la séparation de l'objet et du sujet. Dans cette perspective, l'environnement et le paysage ne sont plus les dimensions respectivement factuelle et sensible d'un milieu donné, ils sont des points de vue sur le Monde, des façons de le construire ou de l'actualiser - des façons d'en décrire les lois matérielles pour le premier, d'en dire la poésie pour le second.

Est-ce à dire que la notion de milieu doit être abandonnée ? Certainement pas. Simplement, elle ne désigne plus ce lieu intermédiaire d'échanges entre le factuel et le sensible, mais constitue un troisième regard sur le Monde, une troisième façon d'en actualiser le potentiel - une façon d'agir (ou d'intégrer) et non plus de dire ou de décrire. En d'autres termes, ce que nous appelons milieu relève de l'action et de la pratique sociale, au même titre que l'environnement ou le paysage relèvent respectivement de l'observation factuelle et de la perception sensible. Milieu, environnement et paysage ne sont donc pas des entités données. Ce sont des relations au monde (relations médiate, environnementale ou paysagère) - des points de vue sur le Monde.

Ces points de vue sont réducteurs lorsque l'on réduit le Monde à l'un d'entre eux comme s'il s'agissait de trois dimensions séparées, mais ils deviennent « porteurs » lorsqu'on les assemble et que l'on recherche des homologues pour « reconstruire le Monde », par principe inatteignable. Dans un sens, on le déconstruit pour lui attribuer des significations monovalentes (et c'est le rôle des analyses disciplinaires); dans l'autre sens, on le reconstruit pour lui donner un sens complexe et toujours multivalent (tel est à notre avis le rôle d'une conception multidisciplinaire et transversale).

Transposés au Monde sonore, les « points de vue » se muent alors en « points d'écoute », et la métaphore est double : dans un sens, le point d'écoute est réducteur dans la mesure où il réduit le Monde sonore à un environnement, un milieu ou un paysage sonores (on peut exercer une écoute environnementale, médiale ou paysagère et réduire ainsi ce que l'on entend à sa dimension stricte-ment acoustique, sociologique ou esthétique); dans l'autre sens, il est constructeur lorsqu'on le confronte à d'autres écoutes que l'on utilise conjointement pour redonner un sens profond au Monde sonore, voire pour en orienter l'évolution⁸.

Observation objectivante, interaction sociale, perception esthétique, ces trois écoutes du Monde sont trois façons de le mettre à distance, de se l'approprier, de l'aimer.

8 Le point d'écoute n'est-il pas en batellerie le point sous le vent où l'on accroche le cordage qui sert à orienter la voile et à maintenir un cap ? ... Métaphoriquement, l'écoute spécialisée ne pourrait prétendre maîtriser totalement le Monde sonore, mais permettrait d'en orienter le cours et d'éviter une dérive trop importante !

Résonnances

On remarquera au passage que ces trois écoutes du Monde sonore ressaisissent par un autre biais d'autres trilogies, avec lesquelles elles entretiennent, sans pour autant se confondre, des rapports d'homologie précis⁹.

D'abord elles ressaisissent très directement le modèle trilogique de sélection des terrains que nous avons mis au point dans la première phase de ce travail¹⁰. En tant que description physique du Monde, l'environnement sonore relève bien de l'ordre du *construit*; en tant qu'interaction avec le Monde, le milieu sonore relève de celui du *vécu* et en tant que façon de dire le Monde, le paysage sonore relève plutôt de celui du *sensible* (AMRHOUX et al., 1991 : chap. 2.3.).

Ensuite, il existe une seconde homologie entre nos trois écoutes et les trois instances entre lesquelles semble osciller tout phénomène sonore : la *donnée* sonore, l'*action* sonore et la *perception* sonore, chacune de ces instances contribuant à définir et à moduler ce que nous appelons au CRESSION des *effets sonores*¹¹.

Enfin, on peut retrouver une autre homologie avec les trois types de fonction qu'attribue A. Moles à l'image selon ce qu'il appelle son « degré de figurativité » : le *témoignage* (l'image-témoin repose sur un principe d'imitation), l'*interprétation* (l'image repose alors sur un principe de schématisation), la *création* (l'image repose sur un principe de distinction)¹². Moles établit ces distinctions à propos de l'image visuelle, mais il n'est pas impertinent de les transposer à l'en-

9 L'homologie désigne pour nous une identité entre des relations de forme à contenu, à la différence de l'analogie qui désigne une identité entre des choses - formes ou contenus. En d'autres termes, une homologie s'établit entre deux relations, qui mettent chacune en rapport une forme et un contenu, alors qu'une analogie s'établit entre deux formes ou deux contenus. Pour se fixer les idées, on peut retenir l'image forte suivante (proposée je crois par G. Durand) : dans l'analogie, A est à B ce que C est à D (mais il n'y a aucune relation entre A et C ni entre B et D), alors que dans l'homologie, A est à B ce que A est à B.

10 Il s'agit de ce que nous avons appelé la « tripartition connu / vécu / sensible ». Nous nous référons ici à la phase empirique de notre travail. Devant l'absence de comparabilité absolue entre des espaces sonores publics appartenant à des villes topologiquement et culturellement contrastés, le choix des terrains sur lesquels nous avons enquêté a été guidé par la volonté d'obtenir un équilibre entre trois types : des terrains « représentatifs » (terrains bien connus de tout le monde et à ce titre souvent ressentis comme incontournables parce qu'ayant une valeur emblématique évidente), des terrains « expressifs » (terrains plus secrets, dont le choix est donc plus arbitraire, mais qu'il est important de retenir parce qu'ils expriment un certain *vécu*) et des terrains « sensibles » qui, ne représentant symboliquement ni n'exprimant « l'âme » de la ville, donnent pourtant avec prégnance le « sentiment de la ville », le *Stadtegefühl* (terrains qui donnent à entendre de manière *sensible* une urbanité sonore, indépendamment ou presque de la ville ou du lieu précis où l'on est à l'écoute - marché, gare, sortie de café).

11 Voir par exemple J.-F. AUGOVARD (1989). Voir également le *Répertoire des effets sonores*, travail collectif actuellement en cours de publication au CRESSION, Ecole d'architecture de Grenoble.

12 Cf. aussi notre article « Image et représentation » dans P. AMRHOUX, C. JACCOUD (1989), repris dans W. ZANIEWICKI (1990).

* milieu » ou « paysage ». En témoignent sa « modernité », je veux dire, sa diffusion récente dans le langage commun, sa résonance anglo-saxonne (*environment*) et l'aura de scientificité qui l'« environne », puisque naissent un peu partout des disciplines qui le prennent pour objet : psychologie de l'environnement, économie environnementale, génie de l'environnement... Parler d'environnement, c'est donner un nom à ce qui n'a pas de limite, ou encore désigner ce qui nous échappe comme une entité délimitée; du même coup, c'est en faire un objet d'analyse, d'évaluation et de mesure pour la science, un objet manipulable pour la technique. L'environnement sonore, en ce sens, devient un *ensemble de faits sonores mesurables et manipulables*.

c) Enfin, on peut remarquer que l'environnement s'inscrit presque toujours sous le *signe de la dégradation* - mais sous celui d'une dégradation *maîtrisable*. Le milieu « meurt » (à l'instar de tout organisme vivant, et tout le monde trouve ça normal), le paysage « est détruit » (mais personne n'y peut rien) mais l'environnement « se dégrade » (et l'on peut lutter contre). Là où l'on parle d'environnement, il y a quelque chose qui se dégrade, mais en même temps, il y a quelque chose de réparable ou du moins que l'on prétend être réparable, quelque chose que l'on peut compenser techniquement. Arrogance techniciste et scientiste parfois qui repose sur les présupposés épistémologiques d'une temporalité linéaire et réversible. Parler d'environnement sonore, ce sera alors sous-entendre qu'il se dégrade - et de fait, le bruit est aujourd'hui rentré dans la catégorie des « nuisances environnementales », mais ce sera aussi dire que ces nuisances ne sont pas irréversibles et qu'il convient d'en compenser les effets par des techniques appropriées. L'environnement sonore, à ce niveau, désigne un *ensemble de faits sonores maîtrisables*¹⁷.

On est dans l'ordre de la représentation.

Définition

Des remarques qui précèdent on peut tirer la définition suivante : *L'environnement sonore désigne l'ensemble des faits objectifs, mesurables et maîtrisables du Monde sonore*.

En d'autres termes, c'est la *représentation* que l'on se fait du Monde sonore lorsqu'on y exerce une « écoute » objective, analytique et gestionnaire (dans une culture donnée). L'objet de cette écoute, c'est alors 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 trois valeurs de

¹⁷ On retrouve bien ici la connotation plutôt positive de l'expression face à celle de bruit. L'environnement sonore, c'est l'ensemble des bruits en tant que bruits ou nuisances potentiellement maîtrisés. La maîtrise renvoie aussi ici au fantasme de contrôle technique infailliable de l'environnement (cf. la notion de « contrôle d'environnement » développée notamment par P. VIRILLO).

référence que constituent dans ce domaine 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 comme objectifs. Ainsi avons-nous eu recours à un vocabulaire d'analyse morphologique¹⁸, en regroupant les critères sous trois rubriques principales :

- le spatio-temporel,
- le sémantico-culturel,
- la matière sonore.

Milieu sonore et confort sonore

Connotations

Le milieu à son tour est un mot aujourd'hui largement banalisé, dont il convient de préciser l'usage. Souvent utilisé indifféremment avec le terme environnement, nous proposons pourtant d'en différencier nettement le concept.

a) D'abord, il convient de rappeler que le mot revêt dans la langue de tous les jours trois significations différentes : le centre, l'intermédiaire et l'environnement. Ceci lui confère une *ambivalence sémantique fondamentale* - et peut-être fondatrice : le milieu, c'est à la fois un intérieur et un extérieur, c'est à la fois le centre et la périphérie¹⁹. Davantage, on pourrait dire que le milieu désigne la relation intrinsèque et réciproque qui s'établit entre un intérieur et un extérieur²⁰, aucune séparation possible à ce niveau entre le sujet et l'objet; celui-ci est complètement intériorisé, il y a relation fusionnelle entre l'un et l'autre. Et c'est cette relation fusionnelle ou ce rapport d'intériorisation qui fait du milieu un ensemble de relations subjectives, intrinsèques et implicites. Le milieu sonore, c'est alors un *ensemble de relations fusionnelles avec les sons émis ou reçus*.

¹⁸ Si l'on voulait poursuivre dans cette direction, on pourrait tenter de développer et de mettre au point un *vocabulaire d'analyse systémique* 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 écologique* ? Y a-t-il des situations de *climax sonore* ? etc. A propos de la notion d'écologie, voir P.-A. GETTE (1977) cité in DAGOGNER (1982).

¹⁹ Les biologistes eux-mêmes distinguent le *milieu intérieur* et le *milieu extérieur*, le rapport d'extériorité ou d'intériorité entre deux milieux dépendant d'ailleurs du niveau d'organisation observé (de l'écosystème mondial à la cellule et au génome) et / ou du point de vue de l'observateur.

²⁰ Le milieu est ce que l'on vit autant que ce dans quoi l'on vit. C'est le centre de l'activité humaine autant que son contexte, et les échanges sont réciproques : un individu ne peut vivre hors de son milieu et réciproquement le milieu ne peut vivre sans l'activité incessante de sa population.

b) Ensuite, il faut souligner la *connotation naturaliste* de la notion de milieu. Origine mécaniste d'un concept qui s'est développé par la suite chez les biologistes, avant de pénétrer un peu plus tardivement dans les sciences sociales. La notion désigne toujours quelque chose de « naturel » : c'est l'ensemble des conditions, extérieures ou intérieures dans lesquelles vit et se développe « naturellement » un organisme ou un être vivant. Parler de milieu, c'est évoquer des conditions de vie « naturelles », ce qui ne veut pas dire qu'elles le sont effectivement mais qu'elles sont considérées comme telles. Le milieu sonore désignait à ce niveau un *ensemble de sons avec lesquels le sujet, individuel ou social, entretient des relations « naturelles »*, ou plus précisément des relations qui sont considérées comme telles.

c) Mais plus fondamentalement ce naturalisme sous-jacent inscrit le terme de milieu sous le *signe du vivant* : par essence, un milieu est vivant - ce qui sous-entend, comme on l'a dit plus haut, qu'il a une histoire, qu'il évolue et qu'il peut mourir (on reconnaît cette fois une temporalité irréversible). Encore cette vie propre au milieu est-elle fondamentalement sociale (connotation bio-sociale et non socio-biologique !...). Si le milieu (physique, biologique ou social) est « naturel », il ne l'est en effet que pour l'individu ou le groupe social qui l'habite ou le pratique. Vivre dans son milieu, c'est « être dans son élément »²¹. Le milieu, c'est un ensemble de conditions vitales, sans lesquelles il est impossible de vivre, pour l'individu comme pour la société, pour la cellule comme pour l'organisme - conditions de vie et conditions pour la vie. Le milieu sonore, c'est alors *l'ensemble des conditions de vie sonores* de l'individu et de la société, c'est l'ensemble des sons avec lesquels il vit et sans lesquels il ne saurait vivre.

« Jouir d'une bonne santé, c'est n'y pas penser », dit un aphorisme attribué, je crois, à G. Canguilhem. De la même façon, on pourrait dire que « vivre dans son milieu, c'est ne pas le savoir ». On n'est plus dans le registre de la représentation, on est dans celui de l'expression - ou encore dans celui de l'habitation²².

21 A la différence de l'environnement (qui est une représentation du Monde), le milieu (qui en est l'expression) est tellement usuel et tellement intériorisé que l'usager en oublie l'existence et croit que ce milieu constitue *la nature* des choses. Le milieu, c'est si l'on veut une pratique de l'environnement, mais qui ne passe pas par sa représentation; ou encore c'est une représentation de l'environnement dont on a oublié qu'elle était construite par une pratique - un environnement méconnu parce que non représenté.

22 Le milieu pour nous correspondrait à ce qu'Alain Roger appelle « le pays » qui, en-deça du paysage, est habité ou travaillé par le paysan sans être vu, cf. par exemple A. ROGER (1969): de même le milieu en notre sens, correspondrait à ce que O. MARCEL (1982), dans un autre ouvrage collectif, dit du monde ordinaire ou des « paysages usuels » dans lesquels nous évoluons : « Nous ne contemplons pas nos paysages les plus habituels, nous les *habitons*. Le monde est évident comme lieu vital, comme chair et comme présence immédiate à soi »²³; et plus loin : « *Vivre, c'est agir*. Le monde ne se donne pas comme un tableau, bien qu'il puisse à tout instant le devenir. Nos yeux ont toujours mieux à faire. Ils sont pris dans les urgences du moment. Ils nous donnent un usage instantané du monde. Nos paysages usuels, si complexes soient-ils, nous les vivons dans l'évidence d'un langage possédé : ils nous *abritent, nous orientent et nous nourrissent comme la ville, comme la culture, comme l'histoire* » (c'est nous qui soulignons).

On ne se représente pas un milieu, on l'habite - ce qui signifie que l'on entretient avec lui une complicité laborieuse et quotidienne : le milieu nous travaille autant que nous le travaillons. Dès lors, *habiter un milieu sonore, c'est en être producteur ET ne pas l'entendre*²³.

Définition

De ce qui précède nous tirons la définition suivante : *le milieu sonore désigne l'ensemble des relations fonctionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le Monde sonore*.

En d'autres termes, c'est 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 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 « inconfortable » - 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 transparaît, 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 (« valorisation »),
- ceux qui relèvent de l'ordre de l'idéal ou du paradigme (« idéalisation »),
- ceux qui relèvent de l'ordre de la dérive imaginative (« imagination »).

23 D'où l'intérêt de la technique de l'écoute réactive qui, par le truchement de l'enregistrement, fait d'un *milieu sonore* « inouï », en un premier sens (« qui n'est pas entendu » puisqu'entendu dans les pratiques ordinaires), un *environnement sonore* « inouï », en un second sens (« qui est étonnant » puisque sujet à représentations).

Paysage sonore et beauté phonique

Connotations

Le paysage enfin est un vocable qui retrouve son heure de gloire depuis une ou deux décennies à la faveur de sa destruction, qui, dit-on, devient criante en certains lieux. Or, il faut y voir une troisième modalité de réduction ou d'appréhension du Monde sonore, et en préciser à son tour le concept.

a) D'abord, il faut une fois de plus souligner l'ambivalence essentielle du mot qui, dès son apparition en français au milieu du XVII^e siècle, revêt les deux significations aujourd'hui encore attestées dans les dictionnaires : une étendue de pays que la nature présente à un observateur, un tableau représentant la nature ²⁴. Sans insister sur ces origines sémantiques, nous retiendrons pourtant, et c'est ce qui nous intéresse ici, le double trait qui le caractérise, *la nature et la représentation*. Ainsi le paysage s'apparenterait-il à ce que nous avons dit du milieu par son « naturalisme », à l'environnement par son « représentationnisme », mais il s'en différencie fondamentalement en ce qu'il réunit paradoxalement ces deux traits qui le fondent : le paysage, c'est à la fois le réel et sa représentation, sans que l'on sache d'ailleurs très bien lequel est le référent de l'autre ²⁵. Plus précisément, c'est *l'expérience sensible de cette ambivalence essentielle entre le modèle et sa représentation* : je suis devant un site extraordinaire et je me le représente comme un tableau; est-ce la réalité du site ou la culture de mon oeil qui en est responsable ? L'un et l'autre : ce qui fait le paysage c'est autant l'oeil que le site ²⁶, autant le regard que le pays, autant l'objet que le sujet. Il n'y a plus cette fois ni séparation ni fusion entre l'objet et le sujet mais tension paradoxale entre fusion et séparation - à la fois distance maximale et identité absolue. Pour que l'expérience paysagère ait lieu, il faut qu'il y ait rencontre, comme le dit G. Simon, entre un « appel de l'extérieur » et une « disposition intérieure » particulière ²⁷. Certes le paysage sonore ne pourra-t-il exister que dans la tête de celui

²⁴ * Sur la foi des informations données par les dictionnaires étymologiques, en particulier les datations, on est en droit de penser que la notion moderne de paysage prend forme dans la Flandre, dans le domaine pictural, et se répand en Europe de proche en proche, à commencer par la France et peut-être l'Allemagne et les pays scandinaves *. * Tout donne donc à penser que le mot français est sinon forgé sur le modèle néerlandais *landschap*, du moins adopté comme son calque ou son équivalent. La notion de paysage elle-même pourrait bien nous avoir été proposée par la vision des peintres, et l'intérêt se serait finalement porté de la représentation au modèle » (MARTINET, 1984).

²⁵ Cf. la fin de la note ci-dessus.

²⁶ Voir les thèses de A. Roger sur l'artialisation *in situ* et l'artialisation *in visu*.

²⁷ * Le paysage n'existe donc que dans la tête de celui qui le contemple, même si certains sites sont plus que d'autres aptes à déclencher l'alchemy qui transforme un coup d'oeil distrait ou préoccupé en un regard disponible et attentif. Les deux conditions, disposition intérieure et appel extérieur, doivent simultanément être réalisées pour que, dans le flux sans cesse renouvelé des banalités quotidiennes et des objets à peine perçus, le monde où nous sommes, qui nous est constamment coprésentié comme le fond indistinct et nécessaire de notre activité, devienne par lui-même chose à voir, s'étalant devant nous et se livrant à notre regard » (SIMON, 1991).

qui l'écoute, mais il faut supposer que certaines configurations sonores sont plus aptes à déclencher une écoute disponible et attentive. Et il faut qu'il y ait rencontre entre les deux pour que du « milieu sonore » dans lequel nous baignons inconsciemment émerge une forme distincte, « paysagère », qui devienne par elle-même chose à écouter, offerte, comme par hasard, à notre oreille. Le paysage sonore, à ce niveau, renverrait donc à *l'expérience sensible* de la rencontre entre un « appel sonore » (des signaux émis par l'environnement) et une « disposition affective » (dépendante d'un milieu particulier). Remarquons que ce que les techniciens du son appellent « paysage sonore », l'enregistreur, le montage et la recomposition d'une bande sonore à diffuser auprès d'un public, apparaît comme un cas particulier d'une telle situation ²⁸.

b) Ensuite et corrélativement, il faut souligner la *connotation esthétique* de la notion. Pour que le Monde sonore ait pour nous une beauté esthétique, il faut que nous portions d'une certaine façon le même jugement sur lui que sur une oeuvre d'art - et l'on peut recourir aux catégories kantienues du jugement esthétique pour en évoquer l'expérience. Parler de paysage, c'est évoquer une situation de contemplation qui procure une satisfaction désintéressée (à la différence de l'environnement, on ne peut en attendre ni agrément, ni utilité), un plaisir sans ressentir la subjectivité et pourtant l'évidente universalité (à la différence du milieu dont l'appréhension subjective reste particulière à un individu ou à un groupe) ²⁹. Parler de paysage, c'est évoquer une expérience qui paraît ne dépendre ni de notre savoir, ni de notre vouloir, ni de notre pouvoir : il y a toujours une *dimension surprenante* dans le paysage (grandeur étonnante autant que surprise immense), quelque chose d'extatique, de convulsif ou de merveilleux. Le paysage sonore en ce sens ne peut naître que des effets surprenants d'une perception esthétique - gratuite, inespérée, inexplicable - à l'écoute d'une séquence sonore.

c) Enfin, il faut inscrire le paysage sous le *signe de l'altérité*. « Un paysage ne peut ainsi nous révéler sa beauté qu'autant que nous n'imaginons pas d'avoir sur lui ni prise ni pouvoir. Il doit donc être pour nous comme un *autre monde* vers lequel ce serait commencer une *autre vie* que venir » (GRIMALDI, 1982 : 120) ³⁰. Le motif des récits, des discours ou des écrits sur le paysage, cette altérité radicale touche autant la nature du site (téléotropie ³¹) que l'affectivité du sujet (étrangereté). Le paysage est un ailleurs autant qu'il nous emmène ailleurs. Il donne toujours plus à celui qui le perçoit comme tel. C'est un potentiel de vision dans lequel « ce qu'on ne voit pas compte plus encore que ce qu'on

²⁸ La technique de l'enregistrement consiste en effet à susciter intentionnellement une telle rencontre, puisqu'il extrait certains signaux de l'environnement sonore (appel) pour les donner à entendre dans une situation d'écoute spécifique (disposition).

²⁹ Sur ces thèmes, voir N. GRIMALDI (1982).

³⁰ C'est nous qui soulignons.

³¹ Sur la notion d'hétérotopie, voir Michel FOUCAULT. Voir aussi la *Sémiotique de l'espace* de GREMAS.

voit * (SIMON, 1991 : 46) - une réserve d'images réelles ou fantasmées, visibles ou invisibles, audibles ou inaudibles. C'est parce qu'il donne à imaginer ce qu'on ne voit pas qu'il a pour nous une existence forte. Tel est le rôle attribué par Michel Collot à l'horizon dans le paysage réel, au cadre dans le paysage représenté³². A l'inverse de ce que nous disions de l'environnement, qui donnait la mesure à ce qui était mesuré, le paysage donne la mesure à ce qui est mesuré, le sentiment de l'illimité à la vue limitée, celui de la permanence à ce qui est temporaire³³... Le paysage sonore, alors, c'est cette ouverture à un Monde plus vaste, c'est le son qui dit à l'auditeur qu'il n'entend qu'une fraction du Monde sonore, c'est celui qui dit que ce que j'entends maintenant n'est rien au regard de ce que je vais entendre, c'est encore celui qui fait de l'audition du même une expérience toujours autre. Autrement dit, ce qui fait le paysage sonore, c'est la perception en abîme d'un *potentiel d'audibilité* inépuisable : le sujet a le

32 Michel Collot voit dans l'horizon *l'élément visible* (mais non spatial puisqu'inatteignable) qui, en *ouvrant sur l'invisible*, fait de la vue un paysage : « Etant le lieu de l'Autre, l'horizon devient objet de désir. Me voici curieux de voir ce que voient les autres, de savoir ce qui se cache derrière l'horizon. La ligne qui ferme le paysage, l'ouvre en fait sur un ailleurs, sur un autre monde ».

D'avantage, il voit dans l'horizon un *principe qui structure toute notre perception de l'espace*. En limitant la visibilité, l'horizon fait de ce qui est vu une « structure d'appel », au sens où elle est incomplète et demande donc à être complétée par l'intervention active d'un sujet qui en comblera les lacunes par l'imagination, la parole ou le mouvement (le théorème d'incomplétude pourrait ici servir de métaphore mathématique pour une définition du paysage). « L'horizon du paysage n'est qu'un cas particulier de la *structure d'horizon* qui régit notre perception de l'espace. Toute chose vue possède une face cachée, qui, si elle n'est pas présente dans mon champ visuel, n'est pourtant pas non plus purement et simplement absente. Elle est intégrée à la signification de la chose par l'intelligence perceptive qui complète les données sensorielles par une re-présentation, ou mieux, par une ap-présentation de ce qui échappe aux sens. L'horizon soustrait au regard s'ouvre à l'œil de l'esprit. Limite des sens, il est aussi appel de sens. L'invisible sollicite l'image. Le paysage visible n'est qu'une ébauche, prolongée par le travail de l'imagination. (...) Ainsi par les failles du visible, s'insinuant du langage et des images. Le paysage perçu est toujours déjà double d'un paysage imaginaire. Tout horizon est *fabuleux* : les "blancs" du message sensoriel obligent à inventer la *fable* du monde. Si l'on pouvait tout voir du paysage, il n'y aurait plus rien à en dire » (COLLOT, 1984 : 124-125).

33 Voir par exemple la démonstration de G. Simon qui interrompt la naissance du genre du paysage dans la peinture classique comme le témoignage d'une volonté d'abolir la fuite du temps et de mettre en scène une permanence, la substance de ce qui perdure. Là où des théorèmes classiques prétendent que le paysage naît de l'augmentation de l'importance du fond au détriment de celle de la figure dans le passage d'une peinture sacrée à une peinture naturaliste, Simon montre en quelque sorte qu'il s'agit plutôt d'une inversion du rapport entre la figure et le fond : alors que dans la peinture sacrée le fond n'est constitué que de la réunion d'un certain nombre de symboles religieux qui servent à valoriser la figure, atemporelle, du Saint ou de l'icône, c'est la figure fugace et fugitive de la bergère ou la scénette historique qui, dans la peinture de paysage, va venir valoriser le fond, cette nature à son tour atemporelle : « C'est sur ce fond de pérennité, dominant au tableau son unité et sa signification, qu'un premier plan évoque un présent fugace et impersonnel comme pour contraster avec l'arrière-plan et rendre plus profonde l'intemporalité de l'ensemble ». « Le paysage classique ordonne certes l'espace, mais plus encore la durée, en peignant l'instant sans qu'on puisse lui assigner de date, de manière à abolir la fuite du temps, ou à transformer cette fuite en continue présence » (SIMON, 1991).

sentiment qu'il va toujours pouvoir entendre plus (et c'est d'ailleurs là une remarque fréquente chez nos interviewés qui s'étonnent eux-mêmes de pouvoir en dire autant, qui réclament une seconde voire une troisième écoute et pour lesquels l'exercice de l'écoute réactivée est le point de départ d'une écoute active en situation réelle et d'une redécouverte de la richesse des sons de la ville).

L'horizon du paysage sonore, c'est alors la durée : *durée de la séquence* enregistrée, qui joue dans le domaine du son le rôle de la durée dans la peinture, ou *durée d'écoute* attentive, qui joue dans l'audition directe du paysage sonore le rôle de l'horizon dans la vision du paysage³⁴. La durée limitée d'un fragment sonore ou d'une écoute active ouvre en effet sur le temps illimité dans lequel ils s'inscrivent, le caractère temporaire ou fugace de la séquence entendue ouvre sur la permanence ou la pérennité du Monde sonore dont il est extrait, sa temporalité linéaire et successive ouvre sur un temps autre - ce que l'on pourrait appeler une *hétérochronie*³⁵. Partout où ces effets se font sentir, il y a paysage sonore.

Combien de temps vais-je prolonger cette écoute ? Aussi longtemps que durera le désir de l'écoute. Mais la durée devenant le signe d'une temporalité autre, c'est elle-même qui devient objet de désir. Nous voici désireux d'en savoir plus, d'en entendre davantage, de prolonger l'écoute. Mais la durée recule toujours. Nous voici alors contraints à imaginer ce qu'elle nous cache, à reconstruire les sons masqués, à nous déplacer dans le temps, c'est-à-dire à attendre, à écouter davantage ou au contraire à revenir au passé, aux sons d'antan, pour reconstruire ainsi la fable du paysage sonore. L'écoute de ce qui est audible nous fait entendre, soudainement, ce qui ne l'est pas. On n'est plus dans le registre de la représentation, ni dans celui de l'habitation, mais dans celui de la *contemplation*.

Là où l'on commence à entendre l'inaudible, commence le paysage sonore.

Définition

Le paysage sonore désigne l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée (faudrait-il dire altérée) 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.

34 Pour paraphraser Michel Collot, on pourrait dire que la durée soustrait à l'écoute ce qui s'ouvre à l'oreille de l'esprit (- à l'entendement !). C'est en tout cas ce que permet de vérifier la technique de l'entretien sur écoute réactivée : comme l'invisible, l'inaudible sollicite l'imagination, comme pour la vue, si l'on pouvait tout entendre du paysage sonore, il n'y aurait plus rien à en dire. Cf. *supra* la note 32 sur l'horizon chez Michel Collot.

35 Les évocations, si fréquentes dans les entretiens, « d'un autre temps » (les sons d'antan) apparaissent alors comme un cas particulier de cette ouverture plus radicale sur un « temps autre ».

La qualité « acoustique » renvoyait à la dimension physique et objective de l'environnement sonore, le confort « sonore » à la dimension vécue et subjective du milieu sonore, la beauté « phonique », maintenant, connote 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 ³⁶. Tels sont les traits 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 » (GRIMALDI, 1982 : 118) ³⁷. Tels sont les traits 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 la *qualitativité* (« objectale » 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 un 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 « formale » 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;
- des critères d'expressivité - « l'âme » ou « l'esprit des lieux » transparaît dans les commentaires;
- des critères de réflexivité - l'ambiance sonore exhibe sa propre qualité et induit chez l'auditeur une attitude conforme à cette qualité.

³⁶ Aussi ne trouve-t-on pas les mots pour le dire. A moins d'être le poète qui de tous temps chante les voix de la nature.

³⁷ 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 espérée 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 » (GRIMALDI, 1982 : 122).

Pour résumer, on peut schématiser les réflexions précédentes comme suit.

ENVIRONNEMENT SONORE	MILIEU SONORE
Faits objectifs, mesurables et maîtrisables	Relations fonctionnelles, naturelles et vivantes
Représentation	Expression habitante
Qualité acoustique	Confort sonore
Ecouter	Oùir
Critères de qualité	Critères de qualification
PAYSAGE SONORE	
Phénomènes sensibles, esthétiques et « différenciant »	
Saisie contemplative	
Beauté phonique	
Entendre	
Critères de qualitativité	

Tel est le modèle de représentation que nous proposons. Comme nous avons pu le montrer dans la suite de ce travail, ce modèle peut donner lieu à deux types d'usages : analytique et pragmatique. D'une part, il constitue un *outil de description du monde sonore* (une logique fractale sous-tend d'ailleurs la définition et l'emboîtement hiérarchique des trois ordres de critères que nous avons distingués). D'autre part, il constitue en puissance un *outil pragmatique de gestion des espaces sonores urbains*, qui ne se réduit pas à une action normative et réglementaire sur l'environnement sonore mais qui agit conjointement sur les trois formes d'identité sonore de la ville et de ses espaces publics.

BIBLIOGRAPHIE

- AMPHOUX P. et al. (1991), *Aux écoutes de la ville, la qualité sonore des espaces publics européens, méthode d'analyse comparative, enquête sur trois villes suisses*, Lausanne, IREC-EPFL, Rapport de recherche No 94, + cassette sonore.
- AMPHOUX P. et al. (1989), *Le bruit, la plainte et le voisin*, Rapport CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 2 tomes.
- AMPHOUX P., JACCOUD C. (1989), *Dictionnaire critique de domotique*, Lausanne, IREC-EPFL, Rapport de recherche.
- AUGOYARD J.-F. (1989), « Contribution à une théorie générale de l'expérience sonore : le concept d'effet sonore », *La revue de musicothérapie*, vol IX, No 3.
- BERQUE A. (1990), *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, Reclus.

- COLLOT M. (1984), « L'horizon du paysage » in CIERREC, *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Etienne.
- DAGOONET F. (éd.) (1982), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- DURAND G. (1979), *Sciences de l'homme et tradition, le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Berg international.
- GETTE P.-A. (1977), *De quelques lisères, prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écorone*, Paris, Editions cheval d'attaque.
- GRIMALDI N. (1982), « L'esthétique de la belle nature, Problèmes d'une esthétique du paysage » in DAGOONET F. (éd.), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- MONDADA L., PANESE F., SÖDERSTRÖM O. (éd.) (1992), *Paysage et crise de la lisibilité*, Université de Lausanne, Institut de géographie.
- MARCEL O. (éd.) (1989), *Composer le paysage, Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Champ Vallon.
- MARCEL O. (1982), « Les aveux d'un amateur de paysages », in DAGOONET F. (éd.), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- MARTINET J. (1984), « Le paysage : signifiant et signifié » in CIERREC, *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Etienne.
- ROGER A. (1989), « Esthétique du paysage au siècle des lumières », in MARCEL O. (éd.), *Composer le paysage, Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Champ Vallon.
- SANSOT P. (1982), « L'affection paysagère », in DAGOONET F. (éd.), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux, Essai Interdiscipline*, Paris, Seuil.
- SIMON G. (1991), « Le paysage, affaire de temps », *Le débat*, « Au-delà du paysage moderne, Autour du patrimoine », No 65.
- ZANIEWICKI W. (éd.) (1990), *Dictionnaire de domotique*, Paris, Le Creusot, Eyrolles.