



HAL
open science

Le temps du silence

Pascal Amphoux

► **To cite this version:**

Pascal Amphoux. Le temps du silence: Urbanité et socialité. Welt auf tönernen Füßen, die Töne und das Hören. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, May 1993, Bonn, Allemagne. hal-01564085

HAL Id: hal-01564085

<https://hal.science/hal-01564085>

Submitted on 18 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le temps du silence Urbanité et socialité

par

Pascal Amphoux

Institut de Recherche sur l'Environnement Construit
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (Suisse)

et

Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain
Ecole d'Architecture de Grenoble (France)

Conférence

Welt auf tönernen Füßen - Die Töne und das Hören

12-15 Mai 1993

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

La complexité de l'environnement sonore urbain est aujourd'hui reconnue. L'évolution récente des études et recherches a montré :

- qu'on ne peut désormais plus l'aborder sans tenir compte de la multiplicité des facteurs et interactions qui s'y jouent - en particulier sans croiser des données physiques ou acoustiques avec des données sociologiques ou culturelles;
- qu'on ne peut désormais plus l'aborder dans les seuls termes de la nuisance : aux problématiques de la gêne et du bruit-nuisance se substituent aujourd'hui des réflexions portant sur la qualité et le confort sonores.

C'est dans cette double mouvance que doit être aujourd'hui posée la question du silence dans la ville.

ENJEUX

a) *Du point de vue acoustique*, l'évolution historique des bruits urbains a vu les niveaux ou les intensités extrêmes diminuer au profit de niveaux ou d'intensités moyennes. D'un côté, il est certain qu'il y a beaucoup moins de bruit qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, de l'autre, il est non moins certain qu'il y a également beaucoup moins de "silences". Par exemple, la réduction des bruits industriels de très forte intensité (délocalisation, décroissance et réglementation du secteur secondaire) s'est accompagnée d'une diminution des zones ou des périodes de silence (concentration urbaine, péri-urbanisation, activités nocturnes). Parallèlement, la discontinuité

et la forte rythmicité des émissions sonores d'hier a cédé la place, sous l'effet de l'accélération des vitesses de transmission matérielle ou immatérielle, à la *continuité* et à l'*arythmie* des émissions d'aujourd'hui (drône urbain lié notamment au trafic routier, persistance des déplacements ou des activités nocturnes, ...). Comme le disait Dorflès, on a perdu le sens de l'intervalle.

Face à cette "*médiomnisation*" de l'*acoustique urbaine* (évolution vers un environnement sonore continu et moyen), le silence, menacé, apparaît comme un instrument potentiel de requalification de l'espace urbain - favorable en particulier à une meilleure reconnaissance des identités sonores de la ville.

b) *Du point de vue socio-culturel*, l'évolution des modes de vie et des comportements est marquée par un fort *accroissement de notre sensibilité au bruit* - ce dont témoigne par exemple l'augmentation du nombre de plaintes. Paradoxe : d'un côté, les gens font beaucoup plus de bruit qu'autrefois - ils ne cessent d'utiliser des machines, la voiture, des appareils électroménagers, la radio ou la télévision; de l'autre, ils le supportent de moins en moins : l'individualisation des rapports sociaux, la vulgarisation des arguments de lutte contre le bruit et le développement des techniques de maîtrise des productions sonores induisent des règles de convenance et des exigences de discrétion de plus en plus fortes, stigmatisant bientôt toute production sonore humaine comme intolérables : en gros, s'il est bien vu de se faire voir, il est habituellement mal vu de se faire entendre - et le *droit au silence* qui exige un développement de l'*isolation acoustique* se mue en un *devoir du silence* qui implique un développement de l'*isolement social*.

Cette tendance à une hypersensibilisation au bruit révèle alors un premier effet pervers du silence, celui d'un déficit de communication sociale ordinaire, qui marquerait dans la ville un recul de la vie de l'espace public sur celle de l'espace privé. En d'autres termes, le silence, menaçant, apparaît cette fois comme un instrument potentiel de disqualification de l'espace urbain - il devient un signe tangible de l'appauvrissement des signatures sonores des espaces publics urbains.

c) *D'un point de vue technique*, enfin, il faut rappeler le formidable enjeu économique et industriel que représente le *marché de l'isolation acoustique* : l'apparition de nouveaux matériaux, de nouveaux objets et de nouvelles techniques en témoigne; les premiers proposent des performances acoustiques inédites, les seconds se réclament de plus en plus silencieux et la technologie de l'isolation acoustique active est à nos portes.

Le silence, alors, devient l'objectif virtuel du progrès technologique, l'argument implicite qui fait consensus; mais il n'a que faire de l'ambivalence des enjeux sociaux et urbains soulignés précédemment. Cette "course au silence" induit-elle à terme une requalification ou une disqualification de la socialité et de l'urbanité de nos villes ?

Trois hypothèses de travail doivent être reposées

HYPOTHESES

1. *La notion de silence est relative et fictive à la fois.*

Relative parce qu'il n'existe pas de silence en soi, mais uniquement par rapport à un son de niveau ou de nature différente.

Fictive parce qu'il n'existe pas de silence absolu (l'absence totale d'émission sonore externe ne permet pas d'éliminer les sons intrapathiques de l'organisme) et parce que "le silence" apparaît du même coup comme un horizon inatteignable. C'est une idée plus qu'une réalité et c'est sans doute ce qui explique l'importance des mécanismes de production idéologique du silence (aphorismes, proverbes, dictons, publicité, politique).

2. *Il n'existe pas un silence mais des silences.*

Si les actions politiques ou institutionnelles de lutte contre le bruit tendent à faire du silence une valeur "à sens unique" réduite, en gros, à un idéal de niveau acoustique minimal, nous faisons l'hypothèse que les usages, les pratiques ou les représentations du silence varient fortement suivant le contexte social, spatial et temporel, dans lequel il est envisagé. A la réduction monosémique de la notion, il convient d'opposer et de montrer la polysémie et la diversité des façons de vivre le silence dans la ville.

Le silence ne se réduit pas à une absence de bruit. S'il existe *un silence "vide"*, qui n'aurait d'autre sens que de "vider" les lieux du bruit (des transports, du voisin, ...), c'est-à-dire de l'évacuer, de le maintenir à distance, hors de soi ou de son logement, il existe aussi *des silences "pleins"* - qui offrent au contraire une multiplicité de sens possibles et de qualités différentielles. Chaque silence a sa qualité propre, qu'il s'agit de nommer et de déceler. Le silence nocturne de la ville n'est pas le silence de la même ville, désertée pendant les vacances; s'il peut être recherché, il peut aussi être redouté; il peut jouer un rôle répulsif ou attractif, anxiogène ou rassurant, etc. Dans tous les cas, le silence renvoie l'individu à lui-même et par conséquent aiguise le rapport de l'habitant à son environnement sonore.

3. *Le silence est un révélateur. Ou encore, le principe du silence, c'est d'agir comme un révélateur d'identités sonores.*

Ce qui fait le silence, ce n'est pas tant le niveau sonore ou l'absence de sonorité que le passage d'un niveau qualitatif à un autre (le changement, voire la rupture d'intensité, de continuité ou de sens). En d'autres termes, il faut distinguer l'objet et le principe. Le "silence-objet" peut concerner un blanc dans la conversation ("silence communicationnel et social"), une absence d'émission ("silence spatial") ou une discontinuité ("silence temporel") suivant le

registre d'analyse que l'on privilégie; le "silence-principe" réside pour nous dans le passage de l'un à l'autre. Exemples : Le silence de la foule révèle les bruits de la ville, le silence de la ville révèle ceux du voisinage, etc. Ou encore, le "silence social" révèle le "silence spatial", lequel peut révéler le "silence temporel". Ou inversement - la hiérarchie entre les différents ordres qualitatifs du silence est enchevêtrée.

FRAGMENTS - VIE ET MORT DU SILENCE URBAIN

Une situation analogue de silence urbain a été enregistrée dans trois villes différentes et soumise à l'écoute d'un groupe d'auditeurs habitants la ville et d'un groupe d'auditeurs extérieurs.

Le climat calme et en principe agréable des trois séquences est évident pour tout le monde : dans les trois cas, on souligne la perception d'une échelle restreinte, au sens d'une perception claire (et a priori positive) d'un espace bien délimité, qui sonne d'autant mieux qu'il est à l'écart de toute circulation. Dans cet espace, la fontaine joue pourtant un rôle différentiel, suivant la façon dont elle se mêle aux autres signaux émergents.

FRAGMENT NO 1 - UN LIEU MALGRE TOUT AGREABLE

BREVE DESCRIPTION DU FRAGMENT SONORE : Lausanne; matin par beau temps; petite place fortement réverbérante, bordée par une rue pavée (Cité-devant) et la cour d'un lycée séculaire (gymnase de la Cité); quartier médiéval devenu administratif, situé derrière la cathédrale, sur la colline la plus élevée de la ville); trois enfants en train de jouer croisent et saluent les preneurs de son; on entend une fontaine, une voiture qui passe, des cris d'enfants; au loin, la rumeur urbaine déchirée par le passage d'une ambulance.

Les auditeurs lausannois qui reconnaissent la situation, voient immédiatement "une de ces *poches de silence*, finalement assez fréquente à Lausanne, dans lesquelles on sent de la réserve et du retrait" et valorisent fortement "l'impression de dedans et de dehors simultanés", l'équilibre délicat entre l'intimité sécurisante des sons proches et la présence lointaine et filtrée de la ville, encore accentuée par le passage de l'ambulance.

Par contre, pour les auditeurs extérieurs qui ne connaissent pas la ville, le paradoxe entre espace privé et espace public est ressenti comme une contradiction, qui rend difficile l'interprétation. On ne comprend pas pourquoi ni comment une ambulance peut apparaître dans un espace aussi restreint, qu'il soit interprété comme une cour d'immeuble ou comme une petite place : "On dirait que le son n'est pas arrêté par les bâtiments, il y a contradiction entre le fait d'être comme chez des habitants et le fait que le son de l'ambulance passe". Cette contradiction conduit les uns à trouver dans le fragment une beauté latente à cette situation de silence quotidien un peu morose, les autres à le considérer comme "quand même vivant", l'image du petit garçon qui salue dans la rue et l'écoulement tranquille et continu de la

fontaine jouant à leurs yeux une fonction rassurante, en créant un climat serein, relativement calme et agréable.

Vérification de l'hypothèse 1 : fiction et relativité.

FRAGMENT NO 2 - UN CLIMAT CHAUD

BREVE DESCRIPTION DU FRAGMENT SONORE : Locarno; petite cour qui prend le nom du restaurant et de sa terrasse - Corte Fiorentina. Entièrement entourée par des maisons habitées aux étages supérieurs. Présence d'une fontaine. Le fragment commence par le son des cloches. On entend des voix relativement distantes et au premier plan des bruits de verres, de caisses, des garçons, qui à 24.00 commencent à ranger. Silence, on ferme.

Ici la situation se retourne. Les appréciations de ce fragment par les habitants de la ville sont plutôt sévères : tout le monde souligne l'ambivalence de la séquence entre l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, les sons humains et les bruits d'impact, l'être et le faire, et cette ambivalence se reflète dans les sentiments de l'auditeur qui oscillent entre l'évacuation et la sympathie.

Mais pour les auditeurs extérieurs, les commentaires sont beaucoup plus enthousiastes. On est immédiatement plongé dans un climat méditerranéen, disent-ils. Chacun imagine à sa manière la situation, une petite place, une cour ouverte ou la terrasse d'un café, à proximité d'une fontaine rafraichissante qui rappelle qu'il fait chaud et qu'on est en Italie. Le moment de repos est évident : c'est l'heure de la sieste pour ceux qui n'ont pas identifié les signes sonores de fermeture d'un bistrot, lesquels révèlent une heure avancée de la nuit. On est frappé par la douceur et par le calme de voix éraillées, dont on sent qu'elles peuvent être criardes à d'autres heures de la journée. On souligne même que ces voix ne sont pas sur la retenue : "on ne baisse pas le ton parce qu'il ne faut pas déranger, mais simplement parce que l'on est bien et qu'il faut savoir jouir du moment", protégé par la nuit et le silence que doucement l'on fait sonner. "Ce sont des gens heureux de vivre, qui discutent agréablement" et ce sentiment de bien-être va si loin que les interprétants eux-mêmes s'y laissent prendre, quittant le niveau de l'interprétation, revenant à une description aussi simple que possible des éléments sonores audibles avant de dériver sur d'autres sujets, comme si on y était, et oubliant la situation de l'entretien.

Autre élément caractéristique apprécié par tous, la prégnance d'un rapport public / privé vivant et interactif, signes d'une tolérance réciproque et d'une co-présence active entre des sons intérieurs et des sons extérieurs, paradoxe essentiel entre un espace intime et un espace public. "C'est un endroit où on te laisse, où tu ne déranges pas et où on ne te dérange pas". Ce climat de chaleur et de bien-être ne peut être rattaché, dans l'esprit des interprétants, à une autre culture que méditerranéenne. On lui attribue même une valeur paradigmatique dans l'image sonore que l'on peut se faire de la ville italienne.

Illustration de l'hypothèse 2 : il n'existe pas un silence mais des silences.

FRAGMENT NO 3 - LE MASQUE DE LA FONTAINE

BREVE DESCRIPTION DU FRAGMENT SONORE : *Zürich. La séquence a été enregistrée un mardi à 16h30 dans une petite place située dans la zone piétonne du centre ville, derrière le Niederdorf. On entend tout du long une fontaine en continu sur une rumeur sourde, avec quelques voix très faibles; quelques sons privés sont audibles depuis l'espace public, une porte qui se ferme; peut-être un clocher très vague, des voix de femmes, puis des pas dans un escalier - le tout peu distinct. La séquence s'achève sur quelques bruits sourds.*

Pour les Zurichois, les niveaux bas, la stabilité du fond sonore et la relative faiblesse des indices sonores induisent deux types d'appréciations très opposés : d'un côté on y voit une oasis vivante de tranquillité, de sérénité et de tradition dans une ville autrement agitée; de l'autre on y voit un lieu mort, témoin kakkaïen de l'enfermement, de la bureaucratie et de la routine quotidienne.

Quant aux auditeurs extérieurs, ils sont très démunis. Chacun cherche désespérément des indices sonores un peu plus émergents à interpréter (une porte, des voix, des pas sur du bois) et le silence écouté devient rapidement signe d'un espace vide, d'une sorte de décor de théâtre, voire d'un espace complètement mort : "Y'a plus personne, quoi"; "La seule chose qu'on entend, c'est quelqu'un qui s'en va"; "Les bruits de porte, ça fait rangement, mais discret, c'est déjà fini"; "C'est un peu ennuyeux, il n'y a rien, c'est un espace mort"; "Ce sont des lieux un peu morts : n'importe quel son peut y être entendu, mais il n'y subira aucune transformation et n'y prendra aucun sens : un son de moto restera son de moto, un son de piéton restera son de piéton, ...".

Sorte de confirmation a contrario de notre 3ème hypothèse : le silence-objet est présent, mais son principe est évacué - il ne révèle rien d'autre, le son émis reste identique à lui-même, il ne donne rien d'autre à entendre et ferme les portes de l'imaginaire.

On attribue alors à la fontaine un rôle majeur dans ce processus : au lieu d'envelopper ou de marquer le climat sonore de la place, on trouve ici qu'elle masque les rares émissions qui permettraient de la signer. On trouve qu'elle est de l'ordre de la mise en scène usurpée ("Les fontaines ne suffisent pas pour enrichir le lieu; peut-être qu'elles masquent en fait la pauvreté sonore du lieu") et qu'elle remplit finalement le rôle inverse de ce que l'on attend d'elle : "Je trouve que la fontaine, dans ce cas, isole, qu'elle rend le lieu solitaire et que l'on n'a pas envie d'y aller; c'est plutôt vide; elle est plutôt révélatrice d'une absence ou d'un lieu inhabité - qui n'a plus que les pierres à faire sonner". La fontaine n'est plus là que pour faire joli, elle ne sert

plus à rien, on ne peut pas imaginer que quelqu'un vienne y boire, elle n'a plus d'autre fonction que patrimoniale ¹.

Donner à entendre du silence est évidemment une gageure. Les commentaires et interprétations auxquels cela donne lieu sont pourtant intéressants dans la mesure où ils caricaturent presque ceux qui sont faits à l'écoute de fragments plus sonores. Deux remarques peuvent être faites :

- d'une part, l'écoute "extérieure" (des hétérochtones) révèle des différences culturelles importantes dans l'appréciation de ce qu'est ou de ce que n'est pas un confort sonore ou un silence plein; et l'on peut mentionner que l'attachement de ces différences culturelles aux régions de référence n'est pas dépourvu de stéréotypes : Lausanne est "quand même vivante" ², Locarno est caractérisée par un climat chaud de bien-être flegmatique, Zürich à l'inverse devient un lieu de mise en scène qui tourne mal, espace mort d'où la vie a été évacuée;
- d'autre part, les différences d'appréciation entre les personnes qui habitent la ville et celles qui ne la connaissent pas révèlent l'importance fondamentale de la "position" de l'écoute; dans certains cas l'écoute intérieure semble opposée à l'écoute extérieure, dans d'autres il y a convergence, dans d'autres encore plus simplement différence; la distinction traditionnelle entre observation intérieure et observation extérieure est donc insuffisante, et c'est à la formalisation d'un modèle plus fin que nous avons travaillé.

TROIS ECOUTES DU SILENCE

L'approche empirique précédente repose sur le postulat de la diversité des espaces sonores pour un sujet unique; la construction théorique proposée repart du pré-supposé inverse. Soit donc postulée l'unité du Monde sonore face à un sujet pluriel et divers. Nous avons pu établir, à partir d'une relecture des résultats empiriques, une distinction claire entre trois façons pour ce sujet de qualifier le Monde sonore :

- 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 fusionnelles* à travers nos activités;

¹ Ces remarques ne peuvent qu'attirer l'attention sur certains réflexes d'aménageurs, pour lesquels la fontaine représente souvent "la solution", quel que soit le contexte.

² Pour paraphraser une expression vaudoise bien connue, "L'espace de la Cité n'est ni mort ni vivant, bien au contraire" - et ceci correspond bien à une Cité administrative que l'on a presque entièrement vidée de ses habitants, ceux qui restent se trouvant dans une situation extrêmement privilégiée de vie quasi villageoise, en retrait de la ville.

- 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* (drei Horchen ?) que nous proposons de distinguer. Le mot "écoute", en français, doit ici être compris en un double sens puisqu'il s'agit autant de *trois regards* (drei Anblicke ?) que de *trois amarres* (drei Schoten ?) - il s'agit autant de trois "visions auditives" du monde que de trois façons de l'"amarrer", c'est-à-dire de l'analyser, de le vivre ou de le percevoir.

Formellement, les définitions suivantes sont avancées, justifiées et discutées³.

1. *L'environnement sonore désigne l'ensemble des faits objectivables, 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" objectivante, 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 objectivé, évalué ou manipulé en fonction de sa "qualité acoustique".

2. *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, 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'utilisateur, 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*.

3. *Le paysage sonore désigne l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée ("altérée") du Monde sonore.*

³ Cf. 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, rapport IREC, no 94, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1991, 320 p.

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 appelons 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", à ce niveau, 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. 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" ⁴. 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 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 appelons le "potentiel d'audibilité", objectivement ouvert à tout un chacun mais toujours subjectivement actualisé.

DIFFICULTE LINGUISTIQUE : *la distinction entre Environnement, Milieu et Paysage est peut-être intraduisible en allemand. Le mot Umwelt est plus "rond" et "phénoménologique" que le mot Environnement; Umgebung pourrait peut-être convenir pour Milieu, mais on perd le triple sens du mot français qui signifie à la fois le centre, la périphérie et le groupe social tenu par un secret vital. Seul Landschaft renverrait à des usages sémantiques comparables. Peut-être faut-il donc garder la terminologie française à ce niveau. Par contre, la distinction homologue que nous établissons entre les qualificatifs acoustique, sonore et phonique, me paraît renvoyer d'assez près à des distinctions sémantiques que ne permet pas le français :*

- *du côté des émissions sonores : le Schall, comme son clair faisant sonner un espace, se situerait du côté de ce que nous appelons la qualité acoustique et relèverait plutôt de l'"écoute environnementale"; le Geräusch, en tant que bruissement vivant, habituel, naturel et émergeant tout juste à la conscience (l'éveil d'une maison, ...) relèverait plutôt*

⁴ N. GRIMALDI, "L'esthétique de la belle nature, Problèmes d'une esthétique du paysage", dans F. DAGOGNET (ed.), *Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1982, p. 118 sq. Commentant Kant, Grimaldi montre 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".

de l'"écoute médiale" (du milieu); le Klang dans ses connotations musicales et temporelles, s'inscriraient plutôt dans le cadre d'une "écoute paysagère";

- du côté du silence : die Stille, qui est un silence "acoustique" (lautlos) dont les connotations dominantes semblent être l'absence de mouvements et de bruits, serait dans notre terminologie un concept "environnemental"; das Schweigen, qui désigne plutôt le taire, le mutisme et l'exigence de discrétion, serait un concept "médial"; die Ruhe, enfin, un concept "paysager" dans la mesure où le calme et la paix qu'il désigne sont moins ceux de l'espace sonore que ceux de l'attitude du sujet percevant.

L'allemand et le français autoriseraient donc, dans des registres sémantiques décalés mais homologues, la même représentation trilogique des phénomènes sonores.

Montrons pour conclure comment une telle représentation permet finalement de s'écarter définitivement des impasses théoriques et pratiques dans lesquelles nous engage la représentation dualiste de la nuisance et de la qualité, du bruit et du silence.

LE SILENCE COMME POLLUTION

La pollution ne doit pas être définie de manière monovalente comme le simple envers de la qualité, car elle offre toujours plusieurs facettes, qui n'ont ni les mêmes effets, ni les mêmes délais, ni les mêmes remèdes.

Ainsi notre schéma nous amène-t-il à distinguer clairement trois types de pollutions - des pollutions "acoustiques", des pollutions "sonores" et des pollutions "phoniques" -, auxquelles renverront respectivement les trois silences de la langue allemande - *die Stille*, *das Schweigen* et *die Ruhe*.

POLLUTIONS ACOUSTIQUES

Les *pollutions acoustiques* relèvent de l'ordre de la nuisance *environnementale*, ce qui veut dire pour nous qu'elles doivent être objectivables (tenues pour objectives), évaluables et potentiellement maîtrisables. Elles introduisent une perturbation dans l'environnement ou dans l'"écosystème sonore". On est sans doute à ce niveau le plus près de la conception habituelle de la nuisance sonore lorsqu'on en réduit le sens à la notion psycho-physique de bruit. Pourtant, on insistera sur trois points.

D'abord, contrairement à ce que l'on croit communément, ces perturbations peuvent toucher les dimensions spatio-temporelles et sémantico-culturelles, au même titre que la matière sonore proprement dite.

Ensuite, on rappellera que dans la théorie éco-systémique, une perturbation peut s'exercer à un niveau d'organisation de l'écosystème mais n'avoir aucun effet, voire même

avoir des effets organisateurs à un autre niveau - et il n'y a pas de raison de ne pas partir du même principe si l'on cherche à définir l'écosystème sonore ⁵.

Enfin, au niveau de la matière sonore elle-même, il faut souligner que la pollution ne se situe pas seulement du côté des situations extrêmes, que notre "outillage" technique et décisionnel sait d'ailleurs assez bien traiter dans le court terme (intensités trop fortes, fréquences extrêmes, etc.); elle se situe de manière beaucoup plus fondamentale du côté d'une *tendance générale à l'indifférenciation de l'environnement sonore urbain*. Une telle tendance est plus insidieuse car elle n'est lisible qu'à moyen et long terme; du coup, elle peut apparaître comme un effet pervers des "réparations" effectuées à court terme; on retombe alors sur la question fondamentale posée en introduction : comment traiter cette évolution lente mais certaine vers des intensités moyennes, des fréquences graves, des émissions continues, des sons technologiques, qui chassent peu à peu les bruits de forte intensité ou les silences (die Stillen ?), les sons aigus, discontinus et humains ?

D'où l'on pourrait poser la définition suivante : *il y a pollution acoustique quand l'homme n'entend plus car il a appris à n'écouter que le bruit* - première façon de faire silence.

POLLUTIONS SONORES

Les *pollutions sonores*, en deuxième lieu, relèvent de l'ordre de la *nuisance médiale*, ce qui veut dire que ce sont cette fois des perturbations qui interviennent dans le milieu sonore, tel qu'il est vécu, au quotidien, de manière fusionnelle, naturelle et vivante. Dans cette catégorie de nuisances, les "bruits de voisinage" ont aujourd'hui valeur de paradigme ⁶, mais d'autres types de perturbation existent, même si elles sont moins bien formalisées, qui affectent le déroulement ordinaire des choses, la vie courante, le comportement citoyen, les habitudes ritualisées, les conventions habitantes, les conditions de vie, les pratiques sociales, la communication interpersonnelle, ...

A la différence des pollutions acoustiques, les pollutions sonores sont beaucoup moins facilement objectivables, elles ne sont en tout cas jamais tenues pour telles et engagent la subjectivité dans le jeu des rapports sociaux. C'est pourquoi on les laisse habituellement de côté car, vouloir les traiter, c'est devoir agir non sur la qualité mais sur la qualification sonore

⁵ Cf. les différents représentants d'une pensée de l'auto-organisation. Cf. par exemple le principe de complexité par le bruit, tel qu'il est formalisé par Henri Atlan à la fin des années 70. H. ATLAN, *Entre le cristal et la fumée*, Seuil, Paris, 1979. Sur les représentations du bruit corrélatives à ces théories, cf. notre contribution P. AMPHOUX, "L'externalité sonore" dans J.-F. AUGOYARD (Ed.), *Environnement sonore et société*, Séminaire interdisciplinaire, CRESSON, Grenoble, 1987.

⁶ Voir les résultats de l'appel d'offres lancé sous ce titre en 1987 par le comité Bruits et vibrations du Ministère de l'Environnement, dans *7e symposium Bruits et vibrations*, Actes du colloque de La Rochelle, SRETIE, Ministère de l'Environnement, Paris, 1990.

des lieux de vie, c'est-à-dire, comme le montre notre typologie, sur des valeurs, des idéaux ou des images. Mais là encore, le règlement à court terme des conflits sociaux qui s'expriment par le médium sonore ne doit pas occulter la menace d'un effet pervers à long terme extrêmement lourd, *le silence* (die Schweigen). La pollution sonore extrême, c'est ici le silence, signe tangible de la mort du milieu sonore.

On en arriverait ainsi à cette définition provocante, mais qui nous paraît intéressante : *il y a pollution sonore quand l'homme n'émet plus, car il a appris à ne plus faire de bruit* - seconde façon de faire silence.

POLLUTIONS PHONIQUES

Les *pollutions phoniques*, enfin, sont de l'ordre, sensible et esthétisant, de la *nuisance paysagère*. Autrement dit, elles doivent être désignées comme des perturbations du paysage sonore. Comme l'indique le qualificatif "phonique", elles apparaissent lorsque le paysage "ne nous parle plus", autrement dit lorsqu'il s'est séparé de la culture qui le produit, lorsqu'il n'y a plus de résonance entre la culture et le paysage sonores - à la lettre lorsqu'il y a perte d'*identité* entre l'un et l'autre. Les solutions à ce niveau, ne peuvent être que créatrices, même si elles s'exercent dans le court terme.

Mais la pollution phonique suprême, à nouveau, peut être présentée comme un effet pervers potentiel, en l'occurrence celui de créations paysagères trop brillantes ou trop rapides : c'est à notre avis la *menace d'une confusion des écoutes* que nous avons distinguées. Non plus seulement indifférenciation des qualités environnementales, non plus seulement mélange des qualifications sonores (mobilité des habitants, mélanges ethniques, culturels, ...) ou trouble de la qualitativité du paysage (mélanges et mutations culturels), mais confusion des écoutes - c'est-à-dire confusion de l'environnement, du milieu et du paysage, confusion entre l'acoustique, le sonore et le phonique, entre la qualité objective, le confort subjectif et la beauté culturelle, etc. Bruit, au sens de la théorie de l'information.

On comprend ici que *confusion des écoutes* signifie en fait *abolition de l'écoute*, puisqu'elle ramène le sujet, indifférent, à une attitude de perception passive. Elle réduit l'oreille à ouïr, sans plus pouvoir écouter ni entendre.

On en arriverait ainsi à cette définition, qui nous fait retomber, au mot près, sur une magistrale intuition de Murray Schafer : *il y a pollution phonique quand l'homme n'écoute plus, car il a appris à ignorer le bruit*⁷ - troisième et dernière façon de faire silence.

Remettons-nous donc à l'écoute... - du silence.

⁷ MURRAY SCHAFFER, *op. cit.*, p. 16. Nous remplaçons le mot "sonore" par le mot "phonique".