



**HAL**  
open science

# Discours et savoir faire sur l'aménagement de l'environnement sonore urbain au XIXème siècle

Olivier Balaÿ

► **To cite this version:**

Olivier Balaÿ. Discours et savoir faire sur l'aménagement de l'environnement sonore urbain au XIXème siècle. Architecture, aménagement de l'espace. Université Pierre Mendès France, Grenoble II, 1992. Français. NNT: . tel-01878426

**HAL Id: tel-01878426**

**<https://hal.science/tel-01878426>**

Submitted on 21 Sep 2018

**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.

UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE DE GRENOBLE

INSTITUT D'URBANISME DE GRENOBLE



**DISCOURS ET SAVOIR-FAIRE SUR  
L'AMENAGEMENT DE L'ENVIRONNEMENT  
SONORE URBAIN AU XIX<sup>ème</sup> SIECLE.**

Recherches sur la sensibilité à l'environnement sonore, les représentations  
sur le bruit et les dispositifs spatiaux.

**TOME 1**

**L'ESPACE SONORE DES PERSONNAGES  
CHEZ CINQ ROMANCIERS DU XIX<sup>ème</sup> SIECLE**

**Doctorat "Nouveau Régime"  
Olivier Balaÿ**

**(3 TOMES)**

**JURY :**  
**Monsieur Olivier Faure**  
**Monsieur Yves Lequin**  
**Monsieur Pierre Liénard**  
**Monsieur Alain Motte**

Laboratoire Cresson



200530IA

**Directeur : Monsieur Jean François Augoyard**

Institut d'Urbanisme de Grenoble, Novembre 1992.

**UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE DE GRENOBLE  
INSTITUT D'URBANISME DE GRENOBLE.**

**DISCOURS ET SAVOIR-FAIRE SUR  
L'AMENAGEMENT DE  
L'ENVIRONNEMENT SONORE URBAIN  
AU XIX<sup>ème</sup> SIECLE.**

**Recherches sur la sensibilité à l'environnement sonore, les  
représentations sur le bruit et les dispositifs spatiaux.**

**(3 TOMES)**

**Doctorat "Nouveau Régime"  
Olivier Balaÿ**

**JURY :**

**Monsieur Yves LEQUIN, Professeur à l'Université Lyon II, directeur du  
Centre PIERRE LEON.**

**Monsieur Olivier FAURE, Professeur à l'Université Clermont-Ferrand II.  
Monsieur Pierre LIENARD, Docteur Es Sciences, ancien chef de la Division  
Acoustique à l'ONERA.**

**Monsieur Alain MOTTE, Professeur à l'Institut d'Urbanisme de Grenoble.**

**Directeur de la thèse : Monsieur Jean François AUGOYARD  
Directeur de recherche au CNRS, directeur de l'équipe CRESSON.**

**Institut d'Urbanisme de Grenoble, Novembre 1992.**

Ce travail eût été impossible sans les précieux conseils  
et la patience de Jean-François Augoyard,  
les avis éclairés d'Olivier Faure,  
le temps obligeamment accordé par Françoise Collardeau,  
Jean-Claude Emery, Anne Marie Potié et Sylvie Pierron,  
les remarques de Jean-Jacques Delétré, de Cyrille  
Simonnet, qui ont bien voulu relire cet ouvrage en amis.  
Je voudrais dire aussi que cette recherche, événement  
minuscule, petit objet maintenant maniable, n'aurait pu  
exister sans l'expérience de vie aux côtés de Catherine, de  
Mathieu et de Paul.  
Un grand merci à tous.

# SOMMAIRE

	<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>TOME I</b>	<b>PREMIERE PARTIE.</b> <b>L'ESPACE SONORE DES PERSONNAGES CHEZ</b> <b>CINQ ROMANCIERS DU XIXème SIECLE.</b>	34
	CHAPITRE I : DISTANCES, OBSTACLES ET PROPAGATIONS SONORES : STENDHAL.	40
	CHAPITRE II : L'ENTRAINEMENT PAR LES RYTHMES SONORES URBAINS : FLAUBERT.	48
	CHAPITRE III : CLOISONNEMENTS ET DISCONTINUITES SONORES : BALZAC	59
	CHAPITRE IV : LES RYTHMES ET LA VIVACITE DES SONS : ZOLA.	70
	CHAPITRE V. BRUITS INSISTANTS ET FUGACES : LA PHONURGIE PROUSTIENNE.	80
	CONCLUSION : LE SOUCIDE LA QUALITE SONORE COMME SOUCI DE SOI.	90
<b>TOME II</b>	<b>DEUXIEME PARTIE.</b> <b>L'AMENAGEMENT SONORE</b> <b>D'UNE VILLE AU XIXème SIECLE.</b>	96
	CHAPITRE I : LYON, VILLE SONNANTE.	105
	CHAPITRE II : VERS UNE NOUVELLE ECOUTE DE LA VILLE.	156
	CHAPITRE III : LE PROCES DU BRUIT.	199
<b>TOME III</b>	<b>TROISIEME PARTIE.</b> <b>LA PRISE EN COMPTE DE LA DIMENSION</b> <b>SONORE DANS L'ART DE CONSTRUIRE</b> <b>AU XIXème SIECLE.</b>	286
	CHAPITRE I : UNE ECOLE DE L'ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE AU XIXème SIECLE.	289
	CHAPITRE II : LES "TRAITES" D'ARCHITECTURE DU XIXème SIECLE A L'EPREUVE DE L'ECOUTE.	310
	CHAPITRE III : LA DIMENSION SONORE DANS LES UTOPIES DU DEBUT DU XIXème SIECLE.	346
	CHAPITRE IV : ESPACES SONORES MODELES. MODELES D'ESPACES SONORES.	375
	CONCLUSION	391
	ANNEXES	404
	BIBLIOGRAPHIE	423
	TABLE DES MATIERES	452

# *R E S U M E*

de la thèse de Monsieur Olivier BALAY

sur

*Discours et savoir-faire sur l'aménagement  
de l'environnement sonore urbain au XIXème siècle*

Cette thèse "Discours et savoir-faire sur l'aménagement de l'environnement sonore urbain au XIXème siècle" est une thèse d'urbanisme ; c'est donc une thèse qui s'intéresse d'abord à l'espace, à l'espace édifié mais aussi à l'espace vécu.

Les questions posées sont les suivantes :

- Que nous reste-t-il des sons du passé et de la sensibilité à l'environnement sonore au XIXème siècle ?
- Peut-on décrire le climat sonore du passé ? Peut-on interroger la mémoire sonore du XIXème siècle et repérer les conditions particulières qui ont permis l'émergence du thème du bruit excessif, si caractéristique de notre siècle ?
- Enfin, peut-on savoir comment les aménageurs du passé, ne disposant pas des outils de la métrologie actuelle, pensaient à l'organisation de l'espace en prenant en compte la dimension sonore ?

Le travail s'ordonne en trois grandes parties. Une première recense les témoignages littéraires, chez les grands romanciers du XIXème et du début du XXème siècles, de Stendhal à Proust. La seconde s'appuie sur une recherche empirique sur les bruits de la ville tels qu'ils sont ressentis dans la ville de Lyon au XIXème siècle. Enfin, on examine la manière dont les aménageurs de la même période ont pu traiter de la dimension sonore à travers les problèmes qu'ils se posent dans les utopies de la fin du XVIIIème siècle jusque dans les traités plus récents d'architecture, qu'il s'agisse des édifices publics, des demeures privées ou des espaces publics.

# *SUMMARY*

of Olivier Balay's Doctoral Thesis

on

*Discourse and know-how on urban sonic environment  
planning in the 19th century*

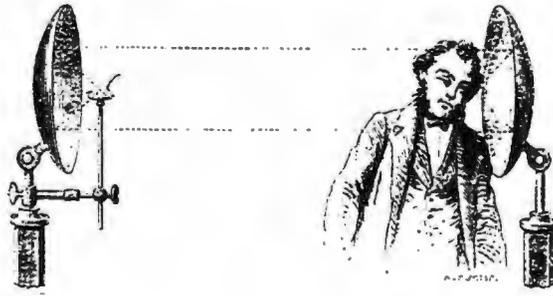
The doctoral thesis "Discourse and know-how on urban sonic environment planning in the 19th century" is a dissertation on urban planning. It focuses on space, on edified space as well as lived-in spaces.

The following questions are raised :

- . What is left of the sounds of the past and is there still a sensitivity towards the sonic environment of the 19th century ?
- . Can we describe the sonic climate of the past ? Can we recall the sonic memory of the 20th century and point out the particular conditions which helped the theme of excessive noise to emerge, so characteristic of our century ?
- . Can we understand how the planners of the past organized space taking into consideration the sonic dimension without the tools of current metrology ?

The work is organized into three major parts. The first section compiles literary works of the romance period (19th century and early XXème century) from Stendhal to Proust. The second is an empirical study of noise in cities specifically focused on Lyon during the 19th century. The thesis then examines how planners of this same period dealt with the sonic dimension during the end of the utopic 18th century up through most recent architectural period regarding public edifices, private dwellings or public spaces.

UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE DE GRENOBLE  
INSTITUT D'URBANISME DE GRENOBLE



**DISCOURS ET SAVOIR-FAIRE SUR  
L'AMENAGEMENT DE L'ENVIRONNEMENT  
SONORE URBAIN AU XIX<sup>ème</sup> SIECLE.**

**Recherches sur la sensibilité à l'environnement sonore, les représentations  
sur le bruit et les dispositifs spatiaux.**

**TOME 1**

**Doctorat "Nouveau Régime"  
Olivier Balaÿ**

**JURY :**  
**Monsieur Olivier Faure**  
**Monsieur Yves Lequin**  
**Monsieur Pierre Liénard**  
**Monsieur Alain Motte**

**Directeur : Monsieur Jean François Augoyard**

**Institut d'Urbanisme de Grenoble, Novembre 1992.**

## INTRODUCTION

### **1 / Le parti pris sur l'environnement sonore du passé.**

L'écoute de la ville change. Entre la ville de maintenant et celle du passé, la perception que le citadin a de son environnement sonore s'est modifiée.

Aujourd'hui, la société industrielle est urbaine. On dit aussi qu'elle est bruyante. Elle a construit de grands ensembles d'habitations, des villes, des métropoles, des espaces de transport et de communication, et elle aurait échoué à aménager ces lieux pour l'ouïe.

Au XX<sup>ème</sup> siècle, on parle en effet du bruit nuisance, du bruit qui casse les oreilles. L'essentiel des expressions sur la ville sonore revient à censurer le bruit ou à le mesurer. Le terme d'acoustique (du grec *akoustikos* : "qui concerne l'ouïe") désigne de manière réductrice - pour ne pas dire exclusive - l'isolation d'un logement, la conception d'un écran phonique et la conception d'une salle d'écoute monumentale.

Déjà au XIX<sup>ème</sup> les mots et les "caricatures" de l'époque s'arrêtent sur les manifestations sonores les plus bruyantes : sur la ville d'abord, qui est un raffut infernal, un perpétuel tintamarre ; sur les crieurs et les marchands ambulants, ensuite, parce qu'ils dérangent les gens à toutes les heures de la journée et de la nuit.



“Allez ici d’un bout à l’autre de la ville : partout la foule va et vient, partout du bruit et du vacarme dans les grandes et les petites rues. Or il y en a environ 1000 dans Paris !”<sup>1</sup>. “(...) Ajoutez les hurlements et les cris de tous ceux qui vont dans les rues pour vendre des herbes, du laitage, des fruits, des haillons, du sable, des balais, du poisson, de l’eau et mille autres choses nécessaires à la vie ; et je ne crois pas qu’il y ait aucun sourd-né, si ennemi de lui-même, qui voulût à ce prix recevoir l’ouïe, pour entendre un tintamarre si diabolique”<sup>2</sup>. “(...) Quant aux carrosses, il y en a ici un nombre infini qui sont délabrés et couverts de boue, et qui ne sont faits que pour tuer les vivants. (...) Les cochers sont si brutaux, ils ont la voix si enrouée et si effroyable, et le claquement continu de leurs fouets augmente le bruit d’une manière si horrible, qu’il semble que toutes les Furies soient en mouvement pour faire de Paris un enfer”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> KARAMZINE (N.) *Voyage en France 1789-1790* A. Legrelle, Paris 1885.

<sup>2</sup> MARANA (J.P.) *Ancienne description de Paris* “Lettre d’un sicilien à un de ses amis” datée du XVII<sup>e</sup> siècle, V. Duffour, Leyden 1727 p. 116.

<sup>3</sup> MARANA (J.P.) op. cit. p. 89. Toutes ces citations proviennent de l’ouvrage de FARGE (A.) *Vivre dans la rue à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Collection Archives, Gallimard-Julliard Paris 1979.

Mais tous les bruits ne sont pas nuisants, et tous les bruits ne sont pas condamnables. Limiter l'histoire de notre environnement sonore à ces témoignages, croire que de tous temps les hommes ont uniquement jugé et condamné les bruits, ce serait ignorer que d'autres formes d'explication du phénomène sonore urbain existent.

En réalité, une forte évaluation éthique et instrumentale générale (économique, sociale, morale) est portée sur les bruits, une partie de ce dispositif consistant à les censurer, à les réprimer. Mais cette censure n'est qu'un cas particulier. Ne nous laissons pas aveugler par les conceptions de notre époque. Demandons nous plutôt s'il existe une attitude plus fondamentale à partir de laquelle des modes d'adaptation et des modes d'aménagement de l'espace se sont développés.

On imagine souvent que dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, avec l'apparition de la grande industrie et des techniques mécanisées, l'individu est devenu une victime passive du bruit. Pourtant, tout homme est aussi le faiseur de son environnement, et donc de son environnement sonore. Cette sensibilité à l'environnement sonore est-elle déjà présente dans les sources du passé ? Comment le bruit est-il saisi en rapport à des choix industriels, urbanistiques, éthiques et moraux ? Quels sont les dispositifs sonores qui participent aux ajustements et aux adaptations à un environnement urbain en pleine transformation ?

A priori, l'histoire économique et sociale du XIX<sup>ème</sup> siècle devrait révéler que la question sonore est englobée dans une politique générale qui vise à aseptiser la ville. Il semble en effet peu probable que la dimension sonore ait échappé au mouvement de mutation des représentations urbaines et notamment au triomphe de la conception fonctionnelle de la "ville machine"<sup>4</sup>, ou encore aux représentations sur le mauvais air et la puanteur que Corbin

<sup>4</sup> PERROT (J.C.) *Génèse d'une ville moderne, Caen au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Mouton, Paris-La Haye, 1975, p. 9.

(1982) a magistralement étudié<sup>5</sup>. Il faut cependant le montrer. Mais notre propos doit-il seulement porter attention aux transformations lourdes qui se dégagent à un moment de l'histoire de nos villes ? Quand on vise à comprendre ce que fut la question sonore dans le passé, ne doit-on pas aussi porter attention aux signes d'évolution ou aux changements, parfois minuscules, des comportements en fonction de la relation entre la perception et le mode de vie de l'individu ?

Dans ce travail, on ne veut pas seulement prendre en compte les pratiques ou expressions qui révèlent de façon stéréotypée les représentations urbaines les plus négatives sur le bruit. On portera aussi attention à des discours et à des opinions individuelles sur les sons qui nous révèlent des procédés ou des réalisations positives pour l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle et l'image qu'il a de son confort.

Cette recherche est enfin une contribution à la réflexion architecturale et urbaine contemporaine. L'aménagement sonore est en effet de nos jours trop cantonné dans des domaines comme la lutte contre le bruit et l'aménagement de salles d'écoute monumentales. A de très rares exceptions évoquées plus loin, le confort sonore n'est pas considéré comme un véritable paramètre de programmation et de conception pour l'habitat et l'urbanisme ordinaires. C'est sur ce point que notre enquête historique peut contribuer à réorienter l'activité du projet architectural et urbain aujourd'hui. Les catégories actuelles de la conception de l'espace construit ont en effet besoin de se nourrir de réflexions et de dispositifs acoustiques qui se sont tournés vers des interprétations sensibles et qualitatives des phénomènes sonores.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les aménageurs ne peuvent pas se fonder sur des principes acoustiques fiables et quantifiés pour promouvoir le bien-être sonore. Les connaissances scientifiques de l'époque ne sont d'aucun secours pour leur pratique. Ils doivent plutôt croire au témoignage direct des sens et se tourner vers des choix éthiques, techniques, voir moraux, dont les finalités

<sup>5</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille* Aubier-Montaigne, Paris 1982 ; réed. Champs Flammarion, Paris, 1986.

n'appartiennent pas directement à l'ordre d'un savoir scientifique.

Par rapport au XIX<sup>ème</sup> siècle, la situation actuelle semble assez paradoxale. D'un côté les acquis des sciences et des techniques modernes permettent à la recherche en acoustique de progresser rapidement mais, de l'autre, seules les situations exceptionnelles sont traitées dès la programmation et la conception. Pour le reste, l'acoustique corrective intervient après coup. En même temps, on suppose qu'avant l'acoustique scientifique appliquée aux bâtiments (à partir de 1898), il n'était possible ni de connaître les composantes d'un confort sonore, ni d'aménager l'espace en ce sens. Or, la ville sonore utopique d'Athanasius Kircher (1673) est d'abord un schéma directeur de communication sonore, comme on le développera plus loin, et non pas une ville conçue pour être un espace silencieux<sup>6</sup>. Pour leur part, les ouvrages d'architecture et les utopies du XIX<sup>ème</sup> siècle contiennent de nombreuses recommandations sonores qui ressortissent aux représentations sociales et aux pratiques de leurs auteurs. Les dispositifs et les réflexions trouvent leurs fondements dans une représentation des usages de la culture sonore urbaine de l'époque. C'est donc l'hypothèse qu'il existe un capital de savoir-faires acoustiques intuitifs qui ont rendu possibles des réussites ou des situations de confort positives. Ces procédés ont été mésestimés jusqu'alors. Ils pourraient permettre de réfléchir à une conceptualisation renouvelée de dispositifs d'aménagement sonore dans la ville.

## **2 / Situation de ce travail dans le contexte des recherches actuelles sur l'environnement sonore urbain.**

A notre connaissance, quatre approches récentes, chacune dans leur discipline particulière, visent à redéfinir dans une hypothèse "positive" le rôle de l'acoustique dans l'aménagement de notre cadre de vie. C'est d'abord Murray Schafer qui, dans son célèbre "Paysage Sonore" publié en français en 1979, tente de réfléchir et de critiquer la croissance du bruit dans la société industrielle, et de proposer un recensement du paysage sonore mondial en vue de l'inventorier. "Je suis depuis longtemps persuadé, dit-il, qu'un

<sup>6</sup> KIRCHER (A.) *Phonurgia nova*, Campidonae per rudolfum, Dreher 1673.

environnement acoustique reflète les conditions qui le produisent et fournit de nombreuses informations sur le développement et les orientations d'une société<sup>7</sup>. Sans répondre vraiment à la question à laquelle son livre tend : "quelle est la relation entre l'homme et son environnement acoustique, et qu'arrive-t-il lorsque ce dernier se modifie ?", Schafer vise à établir ce qu'il appelle "les bases d'une discipline nouvelle : l'esthétique acoustique qui s'inspire des idées de l'école du Bauhaus sur la ville.

Musicien-compositeur lui-même, François Bernard Mâche se réjouit et s'inquiète à la fois, dans un court article édité en 1981 mais déjà rendu public en 1980<sup>8</sup>, que les aménageurs intègrent le son à leurs réflexions. La vraie question lui semble être la suivante: "Lorsque le paysagisme et l'urbanisme sonore récupèrent en l'amplifiant la prise de conscience suscitée par les musiciens "concrets", qu'ont ensuite relayé les sociologues, lorsqu'ils reconnaissent aux sites sonores une importance comparable à celle des paysages et des ensembles construits, on ne peut d'abord que s'en réjouir, mais cette prise de conscience peut-elle ne pas dégénérer en prise de pouvoir ? (...) Le principe de plaisir sonore mis en évidence, après être longtemps resté implicite, diffus ou même clandestin, peut-il ne pas concéder de nouveaux espaces au principe d'autorité ?" Il souligne dès lors surtout le rôle éducatif de celui qui, parce qu'il est pourvu d'une certaine "oreille", peut traduire par un éclairage personnel les composantes sonores de la ville, et par là révéler "ce que les sons ont à nous dire".

En 1976, les travaux de Jean-François Augoyard<sup>9</sup> revendiquent un autre "point de vue" sur le monde sonore : celui des habitants des villes. Son investigation permet d'évaluer la nature et le rôle des éléments sonores dans l'organisation de la vie quotidienne. Pour lui, l'urbaniste sonore ne peut se passer d'un corpus de connaissances sur les caractères plus subjectifs de

<sup>7</sup> SCHAFER (R.M.) *Le paysage sonore* J.C. Lattès Paris 1979 (pour la traduction française) p.20. L'édition originale a été publiée sous le titre *The tuning of the world*, A. Knopf, Inc. New York (sans indication de date).

<sup>8</sup> In DELAGE (B.) *Paysage sonore urbain*, (Ouvrage de synthèse), Plan Construction, Paris 1979.

<sup>9</sup> Directeur de recherche au CNRS, Directeur du CRESSON, Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain, Ecole d'Architecture de Grenoble.

l'écoute, tels que timbre, durée, rythmicité, composition d'ensemble, caractères à partir desquels on peut aussi penser la ville. Dans le même temps, les travaux de certains ingénieurs, comme Jean-Marie Rapin au C.S.T.B. de Grenoble, prétendent à une scientificité de l'acoustique urbaine qualitative. "L'architecture d'un espace se traduit par une architecture de sons", écrit-il<sup>10</sup>. Un urbaniste exercé peut maintenant prendre en compte la dimension sonore quantitative et qualitative au moyen de maquettes acoustiques. Il est possible de calculer les réflexions et les intensités sonores, et de simuler le bruit. Un premier bilan sur ces travaux et sur ceux de nombreux autres, a été fait par Bernard Delage en 1979<sup>11</sup>. Cet architecte et d'autres encore, comme Loïc Hamayon, ont eux même proposé plusieurs interventions sonores dans la paysage urbain actuel.

L'idée d'une dimension sonore de l'organisation urbaine, nous l'avons pour notre part creusée depuis 1979, dans la conviction que le recours justifié aux connaissances acoustiques et au domaine des sciences humaines pour construire ou réhabiliter la ville devait un jour aborder la question d'un aménagement sonore ordinaire. Nos travaux sur "La dimension sonore des quartiers" (1985) et sur les moyens de la technique et de la représentation sonore pour aider à la conception de l'habitat collectif<sup>12</sup> (1986, 1987) voulaient contribuer à nuancer cette fausse évidence que l'on retrouve dans le discours acoustique actuel, à savoir que l'ouïe ne peut être à l'aise que dans un milieu isolé du bruit social et culturel. Bien au contraire, une démarche globale de qualité acoustique doit envisager à la fois les besoins des usagers mais aussi le traitement équilibré des différentes sources de bruit extérieures et intérieures.

D'après ce qui précède, la production architecturale intégrant la dimension sonore peut être considérée comme la résultante des intentions de l'architecte

<sup>10</sup> Revue *Urbanisme*, N° 206, 1985.

<sup>11</sup> DELAGE (B.) *Paysage sonore urbain*, (Ouvrage de synthèse), Plan Construction, Paris 1979.

<sup>12</sup> BALAY (O.) *Les formes sonores dans l'habitat : réalités, mémoire, évocation*. DEA Urbanisme, CRESSON IUG, Grenoble 1985. *La proxémie acoustique dans l'habitat* CRESSON Plan Construction, Grenoble 1986. *La dimension sonore d'un quartier* CRESSON Plan Construction, Grenoble 1985. Avec la collaboration de Grégoire CHELKOFF *Proxémies sonores comparées* CRESSON Plan Construction, Grenoble 1987.

et des pratiques de l'usager. D'un côté l'espace architecturé contraint l'habitant, lui impose des modèles et des normes ; de l'autre, l'usager se réapproprie cet espace imposé, le marque, "l'empreinte" et le reconstitue à son image qui est liée à sa position dans la structure sociale. Dans ce sens, il s'agit d'orienter l'activité de projet architectural vers une conception renouvelée de l'interaction entre l'homme et son environnement sonore. Nous y avons vu une méthode pour que l'architecte et l'urbaniste trouvent une autre voie que celle de l'offensive générale contre l'intensité dans l'espace sonore urbain. Nos objectifs restent les mêmes aujourd'hui<sup>13</sup>.

### 3 / Hypothèses

**1 / La lutte contre le bruit ne serait qu'une représentation et qu'un dispositif, tous deux remarquables mais momentanés, parmi ceux qui composent la culture sonore collective de notre société. Peut-on trouver les conditions particulières qui ont permis l'émergence du thème du bruit excessif si caractéristique de notre siècle ?**

Il faut évoquer ici les types de pratiques qui, exprimant les traits remarquables et distinctifs de leurs cultures, ont intégré les signaux sonores à l'acte d'habiter. Schafer (1979) rappelle le rôle important de certains signaux sonores là où se sont établis les hommes. La République modèle de Platon n'avait pas plus de 5040 habitants, "soit l'audience à laquelle un seul orateur peut convenablement s'adresser"<sup>14</sup>. Au IX<sup>ème</sup> siècle, les Huns répartissaient leur communauté à l'intérieur de neuf cercles concentriques de fortifications : "(...) d'un cercle à l'autre, les propriétés et les habitations étaient partout disposées de telle manière que, de chacune d'elles, on pouvait entendre les signaux donnés par le son des trompettes"<sup>15</sup>. Murray Schafer cite aussi le cas des premiers colons nord-américains qui se sont groupés sans jamais séparer

<sup>13</sup> BALAY (O.) et alii. *La conception sonore des espaces habités : une démarche exploratoire avant expérimentation* Projet SPIR (Secteur Pilote Régionalisé) Direction de la construction, Paris, en cours.

<sup>14</sup> SCHAFFER (R.M.) *Le paysage sonore* J.C. Lattès Paris 1979 p. 295.

<sup>15</sup> SCHAFFER (R.M.) *Le paysage sonore* J.C. Lattès Paris 1979 p. 294.

leurs fermes et leurs champs de plus de la “portée du cri” en cas d’attaque surprise, dispositif qui produisit des parcelles étroites et très longues.

A travers ces exemples, on voit bien que le signal sonore peut faire la délimitation de l’espace. Ainsi, à partir du Haut Moyen Age, dans les couvents puis les campagnes, la paroisse se finissait, écrit encore l’auteur du *Paysage sonore*, “(...) là où les cloches ne tintaient plus”<sup>16</sup>. La charge de “sonner l’oeuvre de Dieu, tant de jour que de nuit, appartiendra à l’abbé, qui l’exercera par lui-même ou la confiera à un frère tellement soigneux que tout se fasse aux heures réglées”<sup>17</sup>. Les cloches marquaient en effet les divisions du temps, et avec celles-ci certains moments de la sociabilité et de la vie privée. Porteuses de sentiment de sacré, elles ont leurs places parmi les grands ordonnateurs de l’espace humain dans la représentation populaire.

Dans la ville, à travers les siècles, le rapport à soi-même et aux autres se modifie. Ainsi, la croissance des seuils de sensibilité auditive conduit à transformer les manières d’ordonner l’habitat. Cet aspect n’a pas échappé à Lucien Febvre (1942). Comparant l’affectivité liée à l’ouïe entre le XVIème siècle et notre époque, il disait que “nous sommes des êtres de serre ; ils étaient des pleins vents... Cela maintenait leur pensée dans une atmosphère plus trouble et moins purifiée” que la nôtre<sup>18</sup>. Besoin de “purifier” les bruits, de les filtrer. Les convictions bourgeoises du XIXème siècle font en effet état d’exigences en ce domaine. Des manières de dire ou de faire son bruit dans la rue comme dans l’habitation deviennent l’enjeu d’explications, de commentaires, de ré-aménagements. Des recommandations sur les excès sonores auxquels on peut se livrer, et qu’il conviendrait de maîtriser, redéfinissent de nouvelles fonctions sonores et leur réorganisation dans l’habitat. Ainsi, dans la culture bourgeoise du XIXème siècle, on cherche moins à faire taire une voix qu’à changer certains accents. De même, parler avec une pointe d’accent anglais, se tenir coït au café, c’est afficher un certain

<sup>16</sup> Il faut nuancer ce jugement : d’autres règles, moins sonores - on pense au nombre d’individus - déterminaient peut-être aussi l’étendue des paroisses.

<sup>17</sup> ATTALI (J.) *Histoires du temps*, “A propos de Saint Benoît”, Fayard, Paris 1982.

<sup>18</sup> FEBVRE (L.) *Le problème de l’incroyance au XVIème siècle*, chapitre “Les appuis de l’irreligion, l’occultisme” Collection L’évolution de l’humanité, Albin Michel, Paris 1942, rééd. 1968 p. 294 .

art de vivre.

En réalité, la représentation et les pratiques sonores bourgeoises au XIX<sup>ème</sup> siècle sont tout à fait appréhendables. Sous des formes de préoccupations morales, les propos sur les bruits traduisent aussi bien le vécu des espaces domestiques et urbains que le temps libre du citoyen. Le chef de famille, se sentant agressé dans son travail, comme l'étudiant, angoissé par l'échec, devaient se revivifier dans un univers calme. La famille bourgeoise voulait s'absorber dans le sérieux de la fonction du repli sur soi et de l'éducation des enfants. Les mots font ainsi coïncider les *sonorités ouatées* aux nouvelles formes de sociabilité et de communication sonores, aux nouvelles formes d'individualisme, de vécu de l'interdit ou de la difficulté de contact.

Cependant il ne faudrait pas croire que la qualité du son ouaté et filtré s'est imposée comme la qualité acoustique de la culture bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle. Paradoxe en effet, si le bruit croît en intensité et en durée à l'âge industriel - Robert Murray Schafer, dans son "Paysage sonore", a pu repérer que ce siècle est celui des sons "musclés"<sup>19</sup> - certains lieux d'activités et quelques types de bruits sont reconnus utiles : ceux qui s'inscrivent dans le circuit de la production culturelle (théâtres, orphéons) ou dans le circuit du profit (cafés, grands magasins, ateliers et usines). De même, alors qu'on réprime les derniers charivaris, qu'on jette le discrédit sur le vacarme engendré par les fêtes, le rôle du faiseur de bruit le jour d'une cérémonie familiale ou publique est jugé important.

D'autres systèmes d'explication sur les phénomènes sonores ont donc existé. Ces systèmes ne doivent pas seulement se lire comme la chronique d'une censure du bruit et de sa condamnation par l'acoustique. L'écoute restrictive s'impose pour certains individus malades et certaines activités, comme l'écriture, la peinture, la musique. Ceci est vrai à toutes les époques, de Juvénal (120) à Boileau (1660), et jusqu'à nos jours<sup>20</sup>. Mais ce n'est pas

<sup>19</sup> SCHAFFER (R.M.) *Le paysage sonore* J.C. Lattès Paris 1979 p. 125.

<sup>20</sup> JUVENAL *La troisième satire* Les rues de Rome vers l'an 120, (extrait de) traduction Pierre de LABRIOLLE et François VILLENEUVE, 1<sup>ère</sup> édition, Les belles lettres, Paris 1921. BOILEAU *La sixième satire* Les embarras de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle (extrait de) 1660.

parce que quelques auteurs ou particuliers ont de tout temps énoncé ce point de vue sur la qualité du silence qu'il est évident pour tous. Il faut plutôt parler d'une organisation du monde sonore, d'une attitude "phonurgique"<sup>21</sup> qui reflète une conception de l'univers fondée non pas sur la censure du bruit mais sur des schémas d'organisation et d'adaptation aux moeurs et aux activités économiques et culturelles du temps.

**2 / L'instrumentation de l'environnement sonore urbain se traduit par des procédures d'aménagement discrètes ou concertantes mais le plus souvent inaperçues. Peut-on trouver, au XIXème siècle, différents modes de sentir et différents modes de faire par lesquels les individus et les groupes sociaux s'ajustent à l'environnement sonore ? Ces modes ont-ils disparu depuis ?**

L'histoire a montré que de nombreux citadins prêtent une oreille musicale à leur environnement sonore. Cette attitude a déjà été relevée par Pierre Goubert et Daniel Roche<sup>22</sup> qui rappellent par exemple comment Rameau (1726) trouvait dans les cris des hommes au travail l'organisation possible d'une musique.

Derrière l'individu qui porte son attention à la musique des bruits, il y a aussi celui qui revendique son droit au calme. Robert Murray Schafer (1979) et Jacques Attali (1977) ont noté que les intellectuels, les musiciens, les écrivains du XIXème siècle étaient les premiers à se plaindre du bruit des rues<sup>23</sup>. Ils citent plusieurs témoignages des controverses continues dont la musique des rues était l'objet. Ils rappellent qu'on payait les musiciens des rues pour les rendre silencieux et que ceux-ci furent de plus en plus méprisés

<sup>21</sup> La phonurgie, c'est la création d'un univers à partir du sonore. C'est concevoir une organisation du monde à partir de systèmes perceptifs ou affectifs essentiels pour l'individu et une culture collective des sons. Ce mot "phonurgie" est ancien. Le Père Athanase Kircher l'avait même utilisé dans le titre de son ouvrage *Phonurgia nova*, Campidonae per rudolfum, Dreherr 1673, ouvrage dans lequel il a imaginé un certain nombre d'espaces munis de dispositifs de communication sonore.

<sup>22</sup> GOUBERT (Pierre) et ROCHE (Daniel) *Les français de l'Ancien Régime, Histoire de l'ancien régime XVIIIème* (sur les rapport entre musique et société) Volume 2, A.Colin, 1984 p. 280.

<sup>23</sup> SCHAFFER (R.M.) *Le paysage sonore*, Jean Caude Lattès, 1979 p. 102. ATTALI (J.) *Bruits, Essais d'économie politique de la musique*, PUF, 1977.

au profit de ceux qui jouaient dans les salons<sup>24</sup> .

Derrière l'oreille musicale et l'oreille stressée par le bruit humain, il y a aussi l'oreille qui porte un intérêt à l'écoute de la ville au travail. On trouve par exemple dans une notice topographique sur Lyon (1832) cette réflexion de deux hygiénistes : "Les quais du Rhône, parmi lesquels on distingue ceux de Retz et de Saint Clair, sont en partie plantés d'arbres (...). De toutes parts on voit sur le fleuve des moulins, des foulons, de furies et de grands artifices hydrauliques dont le mouvement et le bruit annoncent les travaux d'une grande ville de fabrique"<sup>25</sup>. Dans ce sens, le discours fait converger l'intensité, les rythmes et les fréquences sonores urbaines avec les idées d'utilitarisme liées à la conception d'un monde qui bouge et qui s'industrialise.

Il y a enfin l'homme de l'expérience sonore ordinaire. Comme le définissait Jean-François Augoyard (1978), celui-ci n'est l'objet ni d'un discours sur la matière musicale ni d'un propos sur les effets nocifs du bruit. Cet homme là reste frappé par les sonorités qui le bousculent dans la rue, par les bruits de ses semblables qui "marquent fortement" l'espace où il habite. Il est sensible aux "petits bruits qui accompagnent et parfois embrayent ses communications verbales". Pour lui, "un nombre important de conduites sonores individuelles ou collectives produisent du sens et du symbole". Enfin, il se sent traversé parfois par "l'envie de faire du bruit". Il trouve dans certains endroits des signes sonores qui le stimulent, ou des sons qui le charment.

Cette hypothèse contribue à remettre en cause le modèle d'explication et d'analyse qu'on présente couramment dès qu'on parle du comportement humain devant les sons, modèle d'explication qui conforte l'idée que le son est essentiellement quelque chose de subi, alors qu'il s'inscrit aussi dans des "systèmes d'utilité"<sup>26</sup> et de confort<sup>27</sup> pour l'individu, y compris le temps libre

<sup>24</sup> Lire à ce sujet ATTALI (J.) *Bruits*, PUF Paris 1977.

<sup>25</sup> PERICAUD (A.) et BREGNOT DU LUT (C.) *Notice topographique sur la ville de Lyon*, Imprimerie M.P. Rusand, Lyon 1834.

<sup>26</sup> FOUCAULT (Michel) *La volonté de savoir* (L'hypothèse répressive) Gallimard 1976.

<sup>27</sup> Selon la définition du confort que donne Michel MARIE dans : GOUBERT (Jean-Pierre et alii.) *Du luxe au confort* Belin, Paris 1988, p.11.

et à priori inactif, où les flux sonores divers - de vies, d'énergies et d'éléments - sont réglés pour le plus grand bien de tous.

Dans les rues de la ville du passé, les productions sonores se faisaient sans trop de déguisements. Maurice Garden (1975) et Mona Ozouf (1976) témoignent qu'à la fin du XVIIIème siècle, les pratiques sonores ne cherchent guère le secret. Dans le logement, on avait même avec les sons une familiarité tolérante : roter, péter, s'injurier, tous les bruits du corps étaient l'objet de pratiques bien lâches si on les compare aux codes du XIXème siècle<sup>28</sup>. A cette époque en effet, les sources imprimées révèlent combien le souci de la qualité acoustique est lié au procès de civilisation décrit par Norbert Elias<sup>29</sup>. La représentation et la pratique gestionnaire de la ville bourgeoise définissent ce qui se fait. La tolérance sonore de l'Ancien - Régime (peut être plus hypothétique que réelle) recule progressivement sous une avalanche de réglementations qui pourchassent le bruit révélateur et annonciateur du désordre.

Mais dans l'histoire de la civilisation urbaine du XIXème siècle, on aurait bien tort d'oublier que des comportements sonores délicats, discrets, organisent eux aussi, de manière diffuse sans doute, les façons d'aménager et d'agir. Il faut au contraire les rechercher activement. Déjà à propos des odeurs, Alain Corbin (1982) avait noté combien les subtils senteurs corporelles, agents de séduction immédiats, prenaient une importance croissante du fait qu'elles compensaient les interdits de contact<sup>30</sup>. Il ne s'agit donc pas toujours de subir les bruits du milieu, mais d'agir sur ceux-ci et en fonction de ceux-ci.

<sup>28</sup> Cf HURTAUT *L'art de péter*, 1751; PRIVAT D'ANGLEMONT (A.) *Voyage de découverte ; Description de 6 espèces de pets*, ouvrages cités par FAURE (A.) *Paris carême prenant, du carnaval à Paris au XIXème, 1800 à 1914* Hachette 1978 p. 259.

<sup>29</sup> ELIAS (N.) *La civilisation des moeurs* Calmann-Lévy Paris 1975.

<sup>30</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille* (sa conclusion), Aubier Montaigne 1982 rééd. Collection Champs, Flammarion, 1986.

**3 / L'adaptation à l'environnement sonore du XIXème siècle se traduit non seulement par des interdits ou des réglementations mais aussi par des pratiques acoustiques intuitives, peu conscientes et peu verbalisées, mais efficaces.**

Relisons, comme nous y invite Lucien Febvre (1942) le tome III de l'édition Marty Laveaux, l'"Epistre responsive" que Bouchet adresse, au premier quart du XVIème siècle, à François Rabelais. "*Elle nous apporte, dit un titre prometteur, la description d'une belle demeure. Donc, lignes, couleurs, ordonnances, perspectives, tout le plaisir des yeux ? Non. Sons, bruits, voix, le plaisir des oreilles*"<sup>31</sup>. Et il n'y a pas que les poètes. Paracelse (1493-1541) a recours à tout un lot d'images acoustiques pour décrire combien la médecine est avant tout affaire d'observation sensible : il la veut, nous dit Lucien Febvre, "non moins retentissante à nos oreilles que la chute du Rhin ou le tumulte des flots sur l'Océan"<sup>32</sup>. Or c'est un fait, note l'auteur des "Problèmes de l'incroyance au XVIème siècle", que cette époque "qui ne voit pas d'abord", mais "qui entend et qui flaire, qui hume les souffles et qui capte les bruits"<sup>33</sup>, ne s'occupe pas encore sérieusement, activement de géométrie. Ce n'est que tôt dans le XVIIème siècle que le Lyonnais Desargues (1593-1662) et Kepler (1571-1630) dégagent l'importance de la vision dans le monde des apparences sensibles et de la beauté.

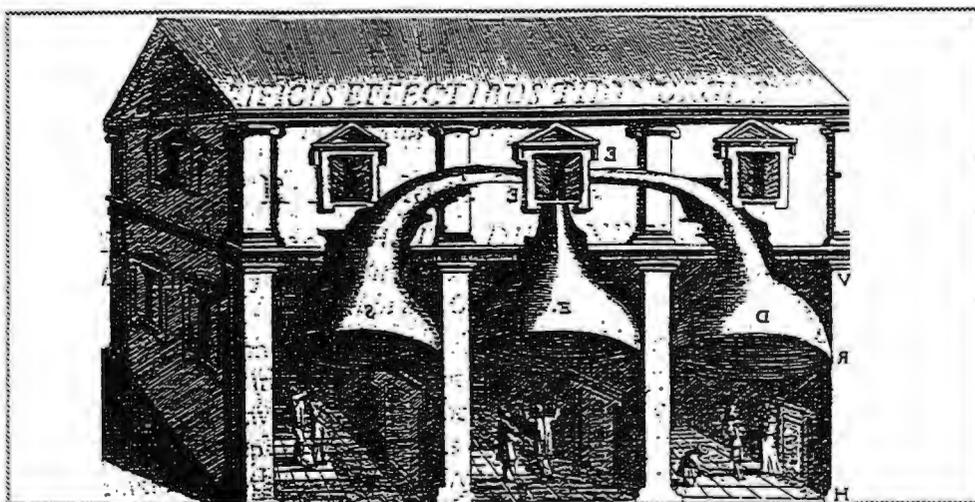
Dans le champ du savoir lié à l'édification, le Père Athanase Kircher, au XVIIème, avait introduit dans son "Phonurgia Nova" (1673) le dessin de dispositifs sonores<sup>34</sup>. Il témoignait que le son peut être décontextualisé, capté et guidé dans des conduits. Il montrait qu'on peut parler à son portier sans quitter son bureau, et saisir une conversation sans se faire voir, comme l'illustration ci-dessous l'atteste.

<sup>31</sup> FEBVRE (Lucien) *Le problème de l'incroyance au XVIème siècle* Collection "L'évolution de l'humanité", Albin Michel, Paris 1942, réed. 1968 p. 396.

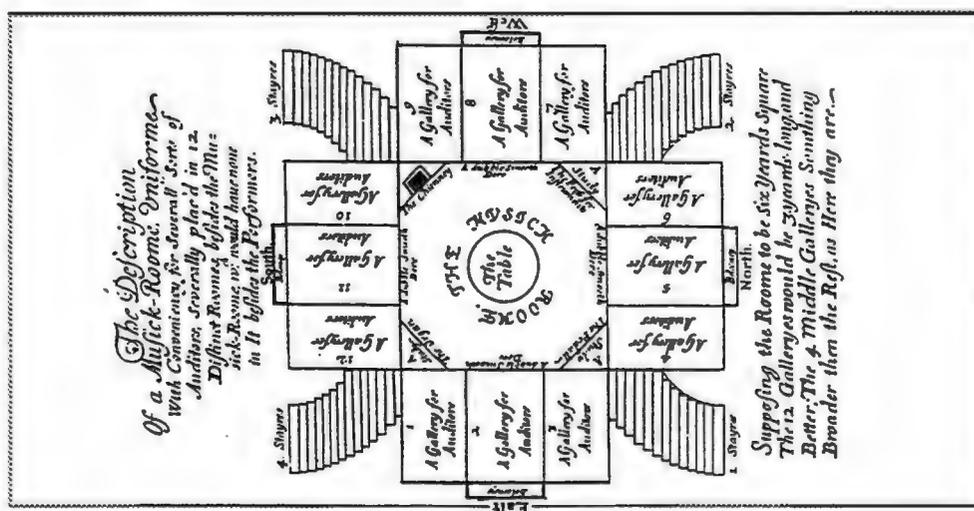
<sup>32</sup> FEBVRE (Lucien), op. cit. page 398.

<sup>33</sup> FEBVRE (Lucien), op. cit. page 399.

<sup>34</sup> KIRCHER (Athanase) *Phonurgia nova*, Campidonae per rudolfum, Dreherr 1673.



Thomas Mace, dans son plan pour une salle de musique idéale (1676) propose de canaliser les sons des musiciens vers les auditeurs du fond grâce à des tubes - principe similaire aux cors de Kircher<sup>35</sup>.



Ces dessins disent sans réticence qu'on peut utiliser des dispositifs pour faire circuler les sons. Il faut savoir que l'intérêt que les hommes du passé ont porté au traitement phonique avant les années 1900-1930 ne fut pas d'ordre "scientifique", au sens d'aujourd'hui, au sens où l'acoustique "scientifique" est devenue, dans les domaines d'application, soit spécialisée (lutte contre le bruit) soit monumentale (aménagement de salles d'écoute). C'est en effet entre 1898 et 1915 que Wallace Clément Sabine, professeur de Mathématiques et de Philosophie à l'Université d'Harvard, jeta les fondements d'une nouvelle "science", l'acoustique architecturale, en

<sup>35</sup> FORSYTH (Michael) *Architecture et musique* Mardaga, Paris 1985.

découvrant la formule mathématique permettant de calculer le temps de réverbération d'un local. Quant au sonomètre, d'abord destiné à mesurer la hauteur des sons, et non pas leur intensité, il ne sera vraiment utilisé dans cette dernière finalité qu'à partir des années 1930 environ<sup>36</sup>.

Aussi l'aménagement sonore est-il envisagé par rapport au milieu social pour lequel on construit. Les architectes, par exemple, prennent en compte le fait que des appropriations ou des dispositions peuvent promouvoir un bien-être sonore. Leur démarche s'imprègne de la culture sonore du temps. Elle exprime les relations réelles ou souhaitées entre l'environnement sonore et les commodités du cadre de vie à travers toute une série de recommandations acoustiques sur les plans masses et les plans d'habitation, sur la disposition de certaines pièces de la maison et de certains volumes intérieurs dans l'habitat pour convertir les bruits. Pour leur part, les utopistes "rêvent" l'univers sonore en fonction de l'agencement de l'activité économique et des actions des hommes qu'ils mettent en perspective et en système. Ces discours font état d'impressions ou de jugements de valeurs sur des faits sonores les plus ténus, les plus individuels, qui donnent des repères sur les critères de confort acoustique retenus, sur la sensibilité sonore de l'époque et sur une intuition acoustique à peine consciente.

**4 / Du fait de la pérennité du bâti et du tissu urbain, les aménagements du XIXème siècle, porteurs des représentations de cette époque, contribuent toujours à modeler notre environnement sonore contemporain.**

Nous vivons en effet encore majoritairement dans des villes où le tissu urbain remanié au XIXème siècle perdure toujours. Les importantes opérations de rénovation urbaine que sont, par exemple à Lyon, les percées de la rue Centrale, de la rue Impériale, de la rue Impératrice ou les remodelages des quartiers Grôlée, l'arrivée des méthodes "parisiennes" de construction : tout

<sup>36</sup> JOSSERAND (Pierre) et AZAIS (Claude) "Acoustique et mesure du bruit", article in L'oreille oubliée, CCI Paris 1982.

ASTIER (L.) et BARON (P.) *Bruits produits par les distributions urbaines d'énergie électrique et bruits dus à la circulation dans les rues*, Publication du journal Le génie civil Paris 1935.

cela a entraîné des bouleversements de la propagation acoustique, à laquelle la dimension sonore de la ville du XX<sup>ème</sup> siècle ne semble pas devoir échapper.

Témoin de ces changements au XIX<sup>ème</sup> siècle, C.Vaïsse (1860), dans son rapport sur divers travaux à exécuter dans Lyon, écrit à propos de l'aménagement des quartiers historiques de la rive droite de la Saône : "*Le vieux Lyon du Moyen-Age a une physionomie, une destination à part auquel il sera sage de ne pas porter une atteinte trop radicale. Sa situation retirée, sans être éloignée, je ne sais quel air du passé qu'y ont conservé les rues et les habitations, en ont fait le séjour préféré des professions studieuses et d'une population dont les industries modestes et les habitudes paisibles s'accorderaient mal de l'agitation et du bruit. Il ne faut ni troubler cette population, ni la déplacer*"<sup>37</sup> .

L'organisation de l'appartement bourgeois lyonnais du XIX<sup>ème</sup> siècle est elle aussi pensée en fonction de la prise en compte d'espaces sonores différenciés ? "Il faut rechercher dans l'installation d'une cuisine à ce que ni bruit, ni odeur ne puissent arriver dans l'appartement, tout en rendant le service facile et commode. (...) La salle à manger doit être une grande pièce d'accès facile avec la cuisine, sans toutefois être trop voisine de celle-ci. Le sol dallé étant trop bruyant, il vaut mieux un parquet en bois"<sup>38</sup> .

Le tissu urbain du XIX<sup>ème</sup> siècle, les plans d'appartements de l'époque, participent d'un nouvel esprit de la ville et de l'appartement toujours vivace. La séparation entre pièces de réception et chambre à coucher adoptée au XIX<sup>ème</sup> siècle et maintenue au XX<sup>ème</sup> siècle constitue aujourd'hui, dans la plus part des habitations, les éléments jugés indispensables au confort acoustique. La contiguïté des appartements et l'augmentation du bruit ambiant dans la ville qui conserve le tissu du XIX<sup>ème</sup> siècle peuvent expliquer en partie la demande d'isolation exprimée actuellement. Le besoin grandissant

<sup>37</sup> VAÏSSE (C.) *Exécution de la rue Impériale et de divers travaux d'utilité publique...*Rapport, Lyon, 7 Janvier 1860.

<sup>38</sup> Revue La construction Lyonnaise, septembre 1891 (Répertoire Bibliothèque de La Part Dieu, Lyon)

d'isolement social qui s'exprime de nos jours<sup>39</sup> est aussi en génèse au XIXème siècle. Depuis les hypothèses d'Alfred T omatis<sup>40</sup> (1974) et les travaux du CRESSON<sup>41</sup>, on sait qu'il existe une étroite interaction entre l'audition et la phonation, entre le climat ambiant et la production et la réception de sons. On pourrait donc parler d'une géographie acoustique du XIXème siècle qui serait en corrélation avec l'écoute qu'on a de la ville d'aujourd'hui, d'une part, et d'autre part le confort sonore qu'on y cherche. Aujourd'hui, l'appropriation du logement s'effectue sur un mode défensif et passe par l'exclusion des signes mêmes de la présence d'autrui. La proximité est vécue comme promiscuité. L'évolution de la notion d'intimité référée à l'individu contribue à l'émergence d'un aménagement du logement qui doit prévoir un "espace de secret", pour soi<sup>42</sup>. On s'en rend compte, la géographie acoustique du XXème siècle semble inséparable de l'histoire du remodelage urbain et de l'aménagement des appartements du siècle passé.

#### 4 / Méthode.

Pour prouver ces hypothèses, il a fallu d'abord interroger les sources de l'histoire, montrer quelle est la sensibilité à l'environnement sonore de l'époque, en fonction de l'appréhension du réel, des choix de vie, des conduites morales, de la relation que les citoyens entretiennent entre eux à travers les sons ; montrer comment le bruit est saisi dans les représentations sur la ville et comment il évolue dans le temps ; montrer comment l'aménagement sonore a été forgé à partir d'un ensemble de connaissances sur les savoir-faire et sur les perceptions touchant au domaine de l'expérience qualitative et intuitive des phénomènes audibles dans l'espace. Ne disposant pas d'archives sonores, il nous a fallu ensuite trouver un outil de lecture et d'analyse des textes du passé, outil capable de décrire comment un individu ordonne ou use de l'espace en fonction de ce qu'il perçoit et de son mode de

<sup>39</sup> LEROUX Martine, Le confort acoustique ou le sens des limites, in : CHELKOFF, BALAY, LEROUX, AUGOYARD, *Bien être sonore à domicile* CRESSON Plan Construction, Grenoble, 1991, p. 53.

<sup>40</sup> T. OMATIS (Alfred) *Vers l'écoute humaine*, 2 tomes,  d. ESF, Paris, 1974 ; et l'ouvrage de synthèse et de vulgarisation *L'oreille et la vie*, Laffont, Paris 1977.

<sup>41</sup> Voir, dans cette Introduction, la note 55.

<sup>42</sup> Sur ce qui précède, LEROUX Martine, *Le confort acoustique ou le sens des limites*, op. cit, p. 53.

vie ; outil qui soit aussi capable de décrire les mutations sonores qualitatives liées à la transformation de la ville et à sa politique d'aménagement social.

#### 1 / Les sources.

L'exemple du travail d'Alain Corbin (1982) montre combien il est délicat de retrouver les systèmes perceptifs du passé, avec les valeurs qui les soutiennent et tout l'habitus auxquels ils se rattachent. Mais Corbin a fait aussi la démonstration de la richesse de cette approche, qui s'efforce de reconstituer la complexité des représentations sociales qui ordonnent la saisie et l'action sur le milieu. Il a aussi montré les limites de cette recherche qui vise à une plus grande symbiose avec le passé. En effet, les sources qui permettent l'approche de ces systèmes affectifs ou perceptifs sont essentiellement des sources imprimées, dont un grand nombre sont d'un caractère littéraire marqué (romans, chroniques, poèmes, mémoires). Outre les problèmes d'interprétation que posent ces sources, leur énorme faiblesse est de ne donner voix qu'à une frange étroite de la population, celle qui a accès à la production écrite, accès qui nécessite la maîtrise du langage et, à défaut ou simultanément, des réseaux de l'édition. Notre recherche n'a pas l'outrecuidance de prétendre passer outre ces obstacles.

Les attitudes sonores telles qu'elles apparaissent dans les sources sont en effet complexes. Les discours des aménageurs sur la perception auditive, la sociologie des comportements sonores décrétée par les moeurs du temps, l'interprétation subjective qu'on en donne, les stratégies mises en oeuvre par les autorités, instituent un champ d'étude fragmenté à l'intérieur duquel le réel et l'imaginaire s'imbriquent. La diversité des modes de sensibilité rend difficile l'analyse globale. Nous avons donc procédé par tableaux, qui vont du portrait de la description des comportements sonores à celle de la ville, du repérage de réglementations sévères à celui de simples règles de bon sens.

A première vue, la cohérence est grande entre l'aménagement spatial et les nouvelles attitudes en matière de sensorialité sonore qui apparaissent au XIXème siècle. Dans la préface de "Pour une histoire du quotidien en

Nivernais au XIXème siècle", Paul Leuilliot écrivait : "Pour l'histoire du bruit, ce qui compte ce n'est pas le comptage des bruits, leur mesure, mais le bruit rêvé, désiré, voulu, avec toutes ces conséquences spatiales (...). Peut-on éviter que cette histoire soit impressionniste"<sup>43</sup> ? Dans ce même ouvrage, Guy Thuillier (1977) écrivait que "rien n'est plus utile pour l'historien que de saisir la manière dont le temps est vécu, conçu et utilisé et d'analyser les cadres temporels de la vie quotidienne"<sup>44</sup>. Dans l'histoire de la ville, le XIXème siècle développe beaucoup le temps lié au non travail, à l'inactivité productive. On connaît en effet l'engouement pour les cafés, l'attrait pour les bibliothèques et, liée à l'évolution des moyens de transport, la recherche des coins de repos, dans les villes d'eaux par exemple. Ces attitudes donnent de la ville et de ses habitants une autre image que celle de citoyens centrés sur les seules activités productives. Suite à ce que disait Jean Paul Aron, l'histoire de la sensibilité au bruit est sans doute liée au temps vide, au temps libre qui vient accompagner les moments de carence, de vacances"<sup>45</sup>.

Cherchant à élucider la nature d'un ensemble d'écrits sur ce point, nous avons donc exploré d'abord les sources impressionnistes. Le terme d'impressionniste est ici choisi non pas pour évoquer l'incertitude des descriptions ou des figures de comportement que ces sources contiennent toujours. Ce terme révèle aussi une manière de transmettre, à travers les bribes des femmes et des hommes du passé qui nous sont parvenues par le canal de l'imprimé, la sensibilité à l'environnement sonore éprouvée par leurs auteurs. Dans les évocations romanesques, les souvenirs, les descriptions de villes des guides touristiques, se glissent de petites phrases qui, au delà des descriptions, montrent le poids symbolique que peut avoir le son. C'est à travers ces impressions que nous pourrions retracer les jugements de valeurs émis sur certains phénomènes sonores, et leur transformations soit en un bruit insupportable, soit en une combinaison harmonieuse et rassurante.

<sup>43</sup> Paul LEULLIOT, Préface de : THULLIER (Guy) *Pour une histoire du quotidien en Nivernais au XIXème siècle*, Mouton, Paris, 1977, p. 4 et 5.

<sup>44</sup> THULLIER (Guy) *Pour une histoire du quotidien en Nivernais au XIXème siècle*, Mouton, Paris, 1977, p. 205.

<sup>45</sup> ARON (J.P.), Intervention au *Séminaire Environnement sonore et société*, sous la direction de J.F. Augoyard, Séminaire CNRS/MEN, Paris-Grenoble CRESSON 1987 p. 58.

Les grands romanciers du siècle contribuent notamment à décrire cette place des sons dans les conditions de temps libre, de plaisir et de tensions quotidiennes de l'époque. Ils nous disent qu'un environnement sonore peut être le support d'une reconquête de soi, qu'un son ou qu'un timbre de voix importe plus que le contenu d'une discussion dans les relations inter-individuelles ou de voisinage. Où peuvent revivre ailleurs que dans ces impressions les tentatives d'adaptation de l'homme civilisé à l'environnement sonore urbain du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans sa diversité de formes, de structures et de fonctions ?

Dans les romans, ces attitudes sont caricaturales. Dans la réalité, les adaptations de l'élite aristocratique et bourgeoise se traduisent par un repli sur soi et sur les groupes familiaux. La rue est abandonnée à la foule. Pour les plus démunis, face au bruit qui s'intensifie et qui devient de plus en plus continu, la "déviance individuelle", comme le dit Yves Lequin<sup>46</sup>, est une manière de répondre à une situation et à une déculturation urbaines nouvelles<sup>47</sup>. Mais ces "déviances", comme par exemple la délinquance bruyante, le parler fort, parce qu'elles sont les plus "audibles", sont l'objet d'incompréhensions à peu près totales, et donc de censures. De la méfiance on glisse à la peur et aux fausses convictions. Les convictions bourgeoises jettent une chape d'interdits sur certains usages sonores du temps. Ainsi, les sources sérielles permettent de saisir les réactions d'une autorité tracassée par le vacarme d'une vogue, par le bruit des hommes qui nettoient les fosses d'aisance, par les crieurs publics.

Ces incompréhensions et peurs bourgeoises apparaissent au moment où l'installation et le fonctionnement en ville d'une industrie bruyante est l'objet

<sup>46</sup> LEQUIN (Y.) Les citadins et leur vie quotidienne in *Histoire de la France urbaine* (sous la direction de G. Duby), tome 4 : La ville de l'âge industriel, Seuil, Paris, p. 354.

<sup>47</sup> Sur les processus de déculturation au XIX<sup>ème</sup> siècle : CRUBELLIER (M.), *Les citadins et leurs cultures*, in *Histoire de la France urbaine* (sous la direction de G. Duby), tome 4 : La ville de l'âge industriel, Seuil, Paris, p. 360 et suivantes. Crubellier rappelle cette définition de la déculturation qu'a faite Jules Simon, un philanthrope, ministre sous la troisième République : "L'ouvrier vit comme un paria, au milieu d'une civilisation inconnue et d'un courant d'idées qui ne descendent pas jusqu'à lui ; il n'est pour ainsi dire ni de son pays ni de son temps ; privé de toutes les joies intellectuelles, il se rejette, comme la brute, sur des plaisirs grossiers qui achèvent de le dégrader" (op. cit., p. 364).

d'une grande indulgence. Dans leur gestion de la ville, les autorités ont négligé l'environnement sonore, se bornant à limiter les bruits humains et les bruits industriels trop intenses. De plus, à travers les sources sérielles de l'époque, tout porte à croire que l'ouïe n'est pas un sens sur lequel le gestionnaire a porté une attention particulière. La disqualification acoustique de la ville, engendrée par les rues tracées au XIX<sup>ème</sup> siècle, nous en apportera une preuve supplémentaire.

Et pourtant les textes qui se rapportent à l'aménagement et à l'espace édifié disent tous leur révolte face à cette disqualification sonore de la ville traditionnelle. Si, chez les utopistes comme chez les architectes, on n'est pas loin d'une ville ou d'un aménagement rêvé seulement en fonction de critères économiques et hygiéniques, on saisit dans leurs propos une attention aux valeurs sonores de la culture du moment, de la ville future.

Aussi, d'emblée, nous dirons qu'en matière de représentations sonores sur la ville du XIX<sup>ème</sup> siècle, il ne faut pas noircir le tableau comme le font les représentations picturales ou certaines descriptions. Si des inquiétudes concrètes existent, des individus ont le souci d'aménager leur environnement sonore en rapport avec leur nature individuelle et la culture à laquelle ils se sentent attachés en ville. Ce travail va chercher à repérer, à saisir dans leurs références à la sociabilité et à la ritualisation de la vie quotidienne, ces tendances, qu'elles s'expriment au nom de l'individu ou au nom d'un groupe. Notre enquête dans les rumeurs des romans et celles des textes sur l'espace édifié vise d'abord à ce but.

Il reste que cette enquête se limite aux attitudes des plus favorisés. Les formes d'adaptation populaire à l'univers sonore du temps ne sont pas au centre de ce travail. On les retrouve pourtant, ne serait-ce qu'à travers cette chasse aux manifestations sonores populaires à laquelle s'attachent les autorités et les élites. Mais bien que nous ayons poussé loin l'investigation dans les sources sérielles<sup>48</sup>, il faut faire acte de la relative pénurie d'information sur les usages sonores populaires du temps. Les dossiers des Etablissements insalubres, les

<sup>48</sup> Voir plus loin notre corpus. Voir aussi l'introduction de notre deuxième partie.

ordonnances municipales en matière d'équipements, d'entretien, d'urbanisme, d'approvisionnement, ne constituent pas une source suffisante pour décrire l'ensemble des sensibilités sonores des usagers ordinaires de la ville, concernant notamment l'attachement ou la répulsion aux bruits de la rue, les échanges sonores entre le logement et l'espace public. Il a donc fallu orienter la rédaction d'une partie de ce travail vers la reconstitution de l'évolution de l'environnement sonore, en nous intéressant à la manière dont cette évolution agit sur le perçu et le vécu, sur la manière dont elle engage une nouvelle écoute de la ville.

Encore faut-il éclairer cette intention par une autre considération de méthode qui permette de repérer la nature de ces reconstitutions sonores du passé.

## 2 / L'outil.

Notre handicap, dans ce projet, réside dans le fait qu'on ne dispose d'aucune archive sonore de l'époque<sup>49</sup>, ni même de plan d'aménagement propre à la dimension sonore. On dispose en revanche de textes qui définissent, soit avec des mots utilisant un vocabulaire précis à l'adjectif près, soit avec des mots relatant une expérience acoustique ou une méthode d'exploration particulière, les qualités sonores existantes ou celles qui sont envisagées pour la ville ou l'habitat domestique. Par contre, à travers ces écrits, on ne sait pas si ce qui est entendu est continu ou discontinu, si le niveau de bruit change selon les lieux ou les aménagements. On ne sait rien non plus sur le degré d'émergence et de présence des signaux sonores dans l'ambiance générale de la ville.

Pour répondre à toutes ces interrogations, on peut d'abord procéder par déduction. On peut déjà postuler un changement profond de la qualité sonore

<sup>49</sup> Dans la Revue du foyer - 15/01/1893, répertoriée à la Bibliothèque de la Part Dieu, Lyon, on trouve un article intitulé "Le phonographe", article qui décrit le principe de l'impression sur étain puis sur cire, on trouve un intéressant passage qui prouve que certains curieux enregistraient déjà les sons. "Jusqu'ici, en effet, le phonographe n'est resté qu'une curiosité. Mais rien n'empêchait, en le rendant un peu moins délicat, de l'utiliser à recueillir des documents humains. Déjà, il a servi à enregistrer des idiomes d'a borigènes de la région des Andes. Mais voici maintenant qu'un médecin anglais signale un emploi étrange mais, en somme, utile : l'enregistrement de la toux humaine. (On ne connaît pas l'auteur de cet article ; on sait simplement que le médecin anglais adresse sa découverte à un certain Monsieur Trouvé, auteur de *L'habile électricien*).

de la ville à cette époque. Après 1850, les voies ferrées connaissent en France un formidable essor. Les usines produisent de plus en plus de bruit du fait d'une utilisation croissante de la machine à vapeur. Dans les centre-villes résonnent les grands chantiers, les cris des marchands ambulants, comme les caricatures de l'époque l'ont suffisamment montrées. De même, la forme urbaine, avec les évolutions, les transformations dont elle est l'objet, modifie les conditions de propagation sonore<sup>50</sup>. Un paysage sonore nouveau s'installe, fait de signaux et de rythmes. Mais quels en sont les caractéristiques au niveau de l'audition ? Que deviennent les conditions de production et de réception sonore dans la ville, les manières dont l'individu peut s'approprier l'espace ? Quel rôle jouent les aménagements urbains sur le sentiment d'espace et sur les conditions d'émergence et de présence sonore de l'individu dans le milieu social qui l'entoure ?

La réponse est difficile. Le fait que nous n'ayons pas de trace sonore du passé nous poussait à trouver un outil qui permette un discours général sur le rôle de la matière sonore dans les représentations et les pratiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. On a fait appel à une notion introduite par Jean-François Augoyard (1978), l'effet sonore. Les effets sonores sont des paradigmes donnés comme modèles pour faire figurer la présence parfois riche et insoupçonnée du son dans les usages quotidiens.

“Il faut rappeler, nous dit Jean-François Augoyard, que dans la pensée stoïcienne, à côté d'une logique des objets et de l'attribution - logique qui nous est devenue familière en occident - était développée une autre logique portant sur les événements et les actes, ou processus. Cette logique du sens<sup>51</sup> suppose précisément une théorie des effets (où le) terme d'*effet* semble particulièrement adéquat pour désigner les éléments d'un environnement sonore saisis par leur dimension événementielle et située”<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Les connaissances modernes en matière d'acoustique permettent d'analyser restropectivement les qualités sonores de ces espaces (Cf. notre seconde partie, chapitre II.2).

<sup>51</sup> DELEUZE (Gilles) *La logique du sens*, Minuit, Paris 1969.

<sup>52</sup> AUGOYARD (J.F.) *Répertoire des effets sonores* tome 1, Définition de l'effet sonore, CRESSON 1987. On trouvera une définition plus extensive de cette notion en annexe.

Traduisant la complexité des différents aspects du son, illustrant notamment le complexe aller-retour entre le donné sonore et l'interprété, l'effet sonore nous sera d'une grande utilité dans notre enquête historique. Prenons deux exemples. L'effet sonore de réverbération désignera non seulement la perception d'un son incluant une part de confusion, phénomène bien souvent décrit dans nos sources impressionnistes, mais aussi la manifestation de l'émotion ressentie (pour la réverbération : impression d'espace, renforcement de l'action de l'individu dans le milieu social). Autre exemple, l'effet sonore de masque illustrera l'obstacle à la communication qu'est un fond sonore élevé. L'effet sonore de créneau représentera une "modalité de communiquer"<sup>53</sup> du fait de l'usage d'un ensemble de sons "performants" que l'individu produit en s'aidant du signe ou du geste pour encore mieux porter le "communicable"<sup>54</sup>. Grâce aux effets sonores de masque et de créneau, on peut ainsi illustrer une forme de savoir faire, celui d'un individu qui, par expérience, sait s'aider de l'espace soit pour faire passer sa voix dans le bruit de fond, soit pour "rivaliser" avec l'environnement sonore bruyant. N'est ce pas là expliquer, d'une manière tout à fait adéquate, les conditions de productions sonores dans les rues du XIXème siècle, telles que les hurlements et les cris de tous ceux qui vendent ?

Notion débordant les stricts domaines de l'acoustique et de la psycho-acoustique actuelle, l'effet sonore ne représente donc pas des données exclusivement objectives ; il essaye de désigner aussi les dimensions actives et subjectives des phénomènes sonores. Il se prête donc particulièrement bien à l'analyse des relations entre les espaces réels et les récits qui les décrivent.

Pierre Francastel<sup>55</sup> avait mis en avant la notion "d'objet de civilisation" à propos des éléments figuratifs : les objets témoins d'une époque, comme un meuble et un outil, apparaissent en effet fabriqués, quelquefois reconstruits,

<sup>53</sup> AUGOYARD (J.F.), AMPHOUX (P.), BALAY (O.), *Environnement sonore et communication inter-personnelle*, rapport ASP CNRS/CNET, CRESSON, Grenoble 1985

<sup>54</sup> AUGOYARD (J.F.) Communication au premier congrès francophone de musicothérapie, "Contribution à une théorie générale de l'expérience sonore : le concept d'effet sonore", *Revue Musicothérapie*, Vol. III, Cahier IX, Octobre 1989.

<sup>55</sup> FRANCASTEL (Pierre) *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Denoël, Paris, 1980.

dans une gravure ou une peinture ; et par le simple fait de cette transformation dans la figuration, Pierre Francastel montre qu'on peut s'introduire "dans la manière de penser de toute une époque". Pour nous, la place donnée à un effet sonore dans un récit faisant état des sons du passé nous permettra de retrouver les sensibilités auditives qui sont relatives à des manières d'être et à des dispositifs d'aménagement de l'époque.

## 5 / Le corpus.

Dans cet effort de compréhension de la gestion interne du phénomène sonore urbain, à travers l'ensemble des connaissances sur les perceptions et les savoir-faire sonores de l'époque, le souci majeur est de faire parler des phénomènes audibles par les contemporains du XIX<sup>ème</sup> siècle et de retrouver les manières dont ils étaient perçus, vécus et conçus. La reconstitution à la fois du système de perception auditive d'une époque, de son environnement sonore, de la manière dont il était instrumentalisé, utilisé et mis à l'épreuve du jugement de valeur, devrait être capable de nous informer, en dernière analyse, sur la manière dont la sensibilité du XIX<sup>ème</sup> siècle traite et organise les bruits du temps.

Mais la diversité des modes de sensibilité sonore existe au XIX<sup>ème</sup> siècle, et le bon sens oblige à limiter les terrains d'enquête. Pour la commodité de lecture, nous n'exposons ici que les esquisses du corpus. On trouvera un développement détaillé des conditions d'exploitation des sources au début de chacune de nos trois parties.

Le premier champ d'étude tend à explorer dans un espace textuel bien délimité, celui de la littérature romanesque, cinq approches qui permettent de discerner des sensibilités à l'univers sonore fondées non pas d'abord sur la censure du bruit, mais sur une perception essentielle pour l'individu placé dans une situation sonore collective. Par connaissance intuitive ou par observation fine, quelques grands romanciers du XIX<sup>ème</sup> siècle nouent en effet un certain rapport entre les attitudes de leurs personnages et les sons de la culture collective. Il s'agit bien sûr, à partir des textes de Stendhal,

Flaubert, Balzac, Zola, et Proust, d'une approche inaugurale. Dans notre quête des formes anciennes d'ajustements du comportement sonore à la transformation de l'environnement - en fonction du réel, des conduites morales, des choix de vie - cette entreprise a des limites évidentes. On ne donne voix qu'à des personnages dont on ne sait pas s'ils représentent la perception moyenne de la population réelle. Ce sont plutôt des caricatures, donnant un reflet du comportement affectif réel. Mais cette distorsion reste intéressante parce qu'elle nous donne des repères sur des attitudes individuelles qui sont porteuses d'informations sur le vécu sonore et la sociabilité à l'époque. On trouvera là les acuités auditives insoupçonnées de l'homme cultivé et civilisé, et les marques de sa différence avec la sensibilité du citadin plus "sauvage" et moins instruit qui ne vit pas les mêmes émotions.

Cet homme là sera au centre de notre seconde approche, puisqu'il est le souci majeur de tous les acteurs qui administrent et actualisent les bruits à la ville du XIXème siècle. A partir des sources sérielles, ce second chapitre se présente comme une suite de "dossiers" qui permettent d'accéder à la relation entre un système de valeurs et les critères du bruit industriel et de l'artisanat, du bruit de voisinage et du bruit dans les rues.

Peut-être à cause de l'importance que les représentations picturales de l'époque donnent aux crieurs de rues, du fait aussi de la multiplicité des descriptions qui portent sur les aspects sonores urbains les plus pittoresques dans les documents administratifs, ces sources n'ont guère encore intéressé les historiens. Les cris et les musiques des gens de petits métiers qui bousculent, éclaboussent et salissent les passants, "troublent le silence de la nuit, réveillant les bourgeois avant l'aube, produisant à toute heure du jour les bruits caractéristiques de leur profession ou de leur genre de vie"<sup>56</sup> ont inspirés l'ouvrage bien connu de Massin<sup>57</sup> et quelques pages de Louis Chevalier. L'auteur de "Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris..." écrit ainsi que les marchands à la criée dès la fin du XVIIIème siècle

<sup>56</sup> CHEVALIER (L.), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXème siècle*, Plon, Paris, 1958.

<sup>57</sup> MASSIN, *Les cris de la ville - Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, Gallimard, Paris, 1978.

expriment un certain état de la rue, qui lui même résulte d'un certain état économique et social de l'ensemble de la ville. Le fait est que, peu nombreux, représentant un faible pourcentage des "clans" populaires, ces personnages bruyants ont attiré l'attention de la population cultivée de l'époque parce qu'ils ne vivaient pas dans des temporalités sonores semblables. Mais on a mésestimé les sources qui permettent de porter attention à d'autres aspects du paysage sonore urbain qui se dégagent au XIXème siècle. Ainsi, le remaniement des villes, les décisions en matière de circulation des hommes et des denrées, de répartition des activités humaines et d'implantation des usines, mais encore les codes et les exigences culturelles, les signaux, les idéaux de confort, les notions de morale et d'équité, tout cela donne des habitants des villes une autre image que celle d'hommes préoccupés par les seules activités de criage.

Dans le cadre formé par Lyon au XIXème siècle, notre enquête s'est portée sur les dossiers des correspondances, des actes administratifs et des ordonnances de police et du Maire qui sont classés depuis 1816, d'une part, et d'autre part sur les dossiers des Etablissements insalubres. La recherche en archive permet de suivre l'évolution d'une opinion sur la perception des bruits de l'industrie et des activités humaines. Le mérite essentiel de ces dossiers est de mettre en perspectives les différents discours et les différentes approches de la "nuisance" et d'examiner leurs contaminations réciproques. Saisies, les autorités émettent des avis sur le comportement sonore d'un individu ou sur le bruit d'un établissement. Leur discours est riche, mais ambigu. Dans ce cadre, la préoccupation pour le bruit est, hélas, très minoritaire, ce qui rend l'étude délicate. Dans un jugement en apparence purement technique et administratif, on lit très aisément toute une représentation de la ville, de la société, et on aperçoit une volonté plus ou moins affirmée de planifier le développement urbain et industriel. C'est dans ce cadre très large qu'émerge, de façon ténue, le problème spécifique de gestion des "nuisances".

Prenons un exemple : les textes qui touchent à jurisprudence du bruit et les dossiers des archives municipales nous introduisent dans le domaine des

petits problèmes de bruits entre voisins de mœurs et d'activités professionnelles différentes. Ainsi, à propos de la fête, des vogues, les gens ordinaires ont le droit de s'exprimer et en usent, même si, bien sûr, ils ne le font que dans un cadre déterminé et en s'adressant aux autorités. Mais là encore, dans ce domaine particulier, les dossiers disent plus de chose sur la représentation de la ville et de la société que sur le bruit lui-même, si bien qu'on a pu pousser notre enquête à partir d'informations qui tiennent plus aux vécus de la fête qu'aux formes concrètes qu'elle prenait.

Cette rareté des sources, qui mène à relativiser l'approche par les documents sériés, nous a conduit à favoriser une approche plus qualitative. Aussi notre recherche est-elle caractéristique de la confrontation de deux axes qu'on a cherché à lier très concrètement : la recherche en archives et la reconstitution du paysage sonore. Ainsi, les archives municipales donnent beaucoup d'informations sur les gabarits urbains et sur le tracé des rues de Lyon à cette époque. Partant de ces données, les qualités sonores du tissu urbain lyonnais du début du XIX<sup>ème</sup> siècle sont comparables à celles qui résultent de la rénovation du milieu du siècle. En utilisant la notion d'effet sonore et les connaissances de la métrologie acoustique moderne, on peut entrevoir en effet comment évoluent les rythmes sonores urbains, le bruit de fond, l'intensité sonore, le degré de présence auditive de l'individu dans une rue, le potentiel sonore des espaces construits, c'est à dire les capacités qu'a l'espace à propager, absorber et modifier le son.

La troisième partie est consacrée à l'étude des écrits qui, sur le thème des phénomènes audibles, permettent de déterminer les modalités selon lesquelles on pouvait concevoir édifices ou villes à venir. Cette enquête, menée en partie à partir des "Cours" et des "Entretiens" sur l'architecture du XIX<sup>ème</sup> siècle, montre que les aménagements dont nous allons essayer de tracer la genèse sonore ne sont pas apparus seulement sur la base d'intentions phoniques. Cependant, à travers leurs traces concrètes, leur sens semble lié à une intuition qui porte sur l'évolution des usages, des mentalités et des sensibilités sonores. A l'époque, on est loin d'une application scientifique des connaissances acoustiques comme celle qu'on connaît de nos jours.

L'aménagement de l'écoute ne peut pas se reconstituer en dehors de justifications qui appartiennent à l'ordre des représentations sociales et des pratiques de leurs auteurs. Chez Guadet, Viollet-Le-Duc, Reynaud, Garnier, la thématique du bruit nocif existe mais elle n'est pas dominante. Dans leurs Cours ou Entretiens sur l'architecture, à des degrés divers, la prévention du bruit a sa part dans la conception de l'édification pour valoriser le repli sur soi. On verra même que dans la conception d'une salle d'écoute public, certains d'entre-eux pensent plus à valoriser un contexte ou une ambiance sonore qu'une écoute claire ou une qualité de silence.

Globalement, ces textes permettent d'obtenir une quantité d'informations sur la manière dont une civilisation urbaine cherche à maîtriser le bruit social et culturel. Cette documentation est souvent riche de descriptions qualitatives. Elle contient parfois des précisions concrètes qui montrent que le souci de l'écoute renvoie à l'adaptation au milieu, c'est à dire à des questions de voisinage mais aussi de nervosité, de changement d'environnement spatial et social, etc. Questions, donc, portant sur l'organisation spatiale (architecture, cloisonnement, agencement de l'habitation, forme urbaine, rapport de l'habitation à la rue, décors, etc.), sur les codes et les exigences culturelles (comme par exemple, pour la période qui nous intéresse : avoir un domestique chez soi, accueillir des visiteurs, se reposer, se distraire, donner au "foyer" une "confortable douceur"<sup>58</sup>, etc.), sur des techniques acoustiques de l'époque.

A ce sujet, il faut savoir qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, la pratique architecturale ne concerne qu'une partie de la construction en général. C'est le plus souvent une classe aisée de la population, un milieu qui désire bâtir son propre cadre de vie, en innovant ou en demandant plus de confort<sup>59</sup>, qui sollicite un architecte.

Aussi, si ce chapitre vise essentiellement à l'étude des écrits d'architectes, on n'a pas mis entre parenthèses les sources qui permettent de saisir les qualités

<sup>58</sup>JAUSS (Hans Robert) *Pour une esthétique de la réception* Gallimard Paris 1978.

<sup>59</sup> ELEB-VIDAL (Monique) et DEBARRE-BLANCHARD (Anne) *Cahier In extenso* n°2, Recherches à l'Ecole d'Architecture Paris Villemin, Paris, 1984, p. 100.

de vie des habitants pour lesquels ils construisent. Les travaux de l'histoire sociale font apparaître en détail comment, dans le cadre domestique aisé du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'activité sonore est marquée par les formes d'adaptation de vie entre la sphère familiale et celle des employés. On découvrira les règles que les individus appartenant à la culture bourgeoise se donnent pour que les sons leur semblent appropriés dans la demeure. On s'intéressera à la dimension cognitive des sons, à la manière dont ces derniers instrumentent les relations sociales. Ces critères d'analyse ne sont-ils pas fondamentaux pour connaître comment se mettent en place des formes sonores de communication et comment ces sons de la communication marquent et identifient une culture à un moment donné<sup>60</sup> ?

Les utopistes du XIX<sup>ème</sup> siècle se tournent vers d'autres catégories d'individus. Au début du XIX<sup>ème</sup>, les villes où croissait d'abord modérément la population vont subir des changements sonores qualitatifs profonds. Même s'il faut ne pas confondre urbanisation et industrialisation, les villes qui ont de nouvelles fonctions industrielles progressent en nombre d'habitants. Dans les grandes villes, cela se traduit par des surpopulations dans les quartiers du centre et des contrastes importants<sup>61</sup> selon les lieux et les types de domiciliation<sup>62</sup>. On le sait, cette situation nouvelle de la population a éveillé les réflexions des réformateurs sociaux qui découvrent alors le

---

<sup>60</sup> Pour bien comprendre comment la matière sonore a un rôle médiateur dans les communications, il faut apporter une précision sur le concept de communication tel que nous l'emploierons. Selon l'école de Palo Alto ( Cf. les extraits donnés et traduits par Y. WINKIN *La nouvelle communication*, Seuil, Paris, 1981 p. 160 et suivantes) , la communication est bien plus que la transmission d'un message entre un émetteur et un récepteur. Elle sollicite de manière très complexe la culture et les codes relationnels d'une époque. L'inflexion d'une voix, le jeu sur un instrument de musique, une pose dans la conversation sont parmi d'autres des communications sonores identifiables à une culture. Dans ce sens, l'enveloppe sonore du message prend une grande importance et le sens de la transmission n'est plus univoque, que ce message soit de la communication verbale, de la communication vocale non langagière ou de la communication sonore non verbale (gestes sonores directs ou indirects). Concrètement, et pour reprendre une des hypothèses du Centre de Recherche sur l'Espace Sonore, entre l'environnement sonore et les processus de communication, il faut parler d'interaction, c'est à dire, selon le sens général du concept "d'une part d'action réciproque, et d'autre part de contrôle mutuel en boucle (feed-back)". Ainsi, "in situ", les communications sonores sont en rapport étroit avec l'audition du milieu, ce qui renvoie l'action sonore à quelques codes ou ensemble de références chronologiquement et socialement situées.

<sup>61</sup> LEQUIN (Y.) "Les citadins et leur vie quotidienne" in *Histoire de la France urbaine*, tome 4, sous la direction de G. Duby, Seuil, Paris, 1983, p. 379 et 383.

<sup>62</sup> CHEVALIER (L.) *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Plon, Paris, 1958.

renouvellement de l'urbanisme comme un remède. Dans les textes d'utopies, la description sonore sert à donner une forme de vie à la cité idéale. Isolée de la société urbaine, cette dernière n'a pas seulement une vocation festive. Elle est pensée avant tout comme un lieu pour le consensus social. A la faveur de cet aspect, la communication entre les êtres se fait à voix franche, directe. Mieux encore, l'environnement sonore général établit des contacts tacites entre les consciences<sup>63</sup>. Liées à un territoire circonscrit au préalable, dont on a éliminé tous les bruits nuisibles, ces "utopies" sont des conceptions optimistes de l'environnement acoustique. En relisant les pages de Mercier<sup>64</sup> qui imagine en 1798 l'univers sonore de Montmatre à Paris en l'An 2440, la description des Salines de Ledoux (1804) et celle du phalanstère de Fourier (1829) on saisit combien l'utopie se nourrit de la valorisation de la puissance récollective des sons.

Ces considérations devraient avoir suffisamment éclairé notre propos. Il en résulte d'abord que ce travail n'est pas un travail d'histoire. Même s'il se place dans une perspective historique, nous décrivons et tentons de comprendre l'existence d'expériences intuitives et qualitatives de la dimension sonore dont la valeur réside principalement dans leurs ancrages dans la croyance que la ville peut être le terrain d'un sort meilleur, alors que, paradoxalement, elle semble si repoussante par son bruit à tous les témoins de l'époque. Telles que ces expériences se dessinent au fil des chapitres, elles ressortissent à des adaptations et des savoir-faire sonores qui sont chaque fois confrontés à la présence et à l'évolution de l'espace édifié, ces pratiques apportant par la même de nouvelles contributions à la théorie de l'acte de bâtir. Sur ce point, on ne saurait affirmer que le souci de l'isolation phonique est un leurre, mais que c'est un leurre d'en faire l'élément principal et fondateur à partir duquel on pourrait écrire l'histoire de l'aménagement de notre environnement sonore, depuis Boileau et Juvénal. Certaines attitudes sonores au XIX<sup>ème</sup> siècle montrent que se défendre du bruit, refuser de l'entendre, le censurer systématiquement, dénier toute émotion sonore

<sup>63</sup> Il y aurait certainement des informations à prendre dans ce domaine du côté des règlements monastiques. Au premier chef sur le silence, mais aussi sur les moments où il faut le rompre (Appels de cloche, chants, etc...).

<sup>64</sup> MERCIER (L.S.) *L'an 2440* Volume 1, Paris 1798 (Exemplaire disponible à la bibliothèque de la Sorbonne, Paris, cote R.427).

émanant de la ville, ne sont que des attitudes circonstanciées et momentanées. L'aménagement de l'écoute dans le passé passe par des dispositifs qui sont loin de se réduire à l'imposition du silence et à l'isolation. Notre enquête offre d'abord une représentation des formes d'adaptation individuelle à l'espace sonore du XIX<sup>ème</sup> siècle. Par opposition à ces pratiques, elle met ensuite en perspective les différents discours de l'autorité, les effets d'une administration, ses mansuétudes. Elle montre comment la rénovation urbaine de cette époque a disqualifié l'environnement sonore de la ville d'aujourd'hui. Le point important sera enfin de savoir sous quelles formes et au gré de quels discours, le souci de l'écoute accède à des projets d'aménagement, des plus utopiques aux plus réactionnaires et aux plus individuels.

## PREMIERE PARTIE

### L'ESPACE SONORE DES PERSONNAGES CHEZ CINQ ROMANCIERS DU XIX<sup>ème</sup> SIECLE.

**Hypothèse sur la manière dont l'écrivain conçoit l'expérience auditive de ses personnages.**

Le début du XIX<sup>ème</sup> Siècle, de 1820 à 1848, est marqué en France par une sorte de révision générale des styles de vie. C'est le moment où le début de la révolution industrielle va engendrer le déplacement des hommes, le surpeuplement des villes, et préparer à un nouveau "conditionnement humain"<sup>1</sup>. Cette notion de révision des styles de vie est très importante, particulièrement chez les romantiques qui voulaient dénoncer les maux de la société, issus selon eux de la période située après la Révolution Française. Il fallait réhabiliter sentiment et sensibilité contre le rationalisme. De ce fait, les écrivains affichent durant cette période de nouvelles attitudes en matière de sensorialité. Les lieux et les moments les inspirent. Comment cela s'exprime-t-il quant-à l'expérience auditive ?

Il faudra tenir compte que les descriptions dans les romans ne renvoient pas toujours au réel. D'ailleurs, la subjectivité des informations fera un contre-

<sup>1</sup> MANDROU (R.), DUBY (G.), *Histoire de la civilisation française, XVII<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècle*, Tome 2, Collection U, Armand Colin, Paris 1968 p.196.

point aux aspects plus objectifs que nous rencontrerons dans la suite de notre recherche. La part de l'hypersensibilité de l'artiste<sup>2</sup> fait dire à Robert Mandrou (1961) qu'il faut se méfier des littéraires en tant que témoins<sup>3</sup>. Ce que disent ces derniers nous intéresse pourtant : la description littéraire de la réalité sonore ne renvoie pas toujours directement au son physique, mais elle utilise des qualificatifs, des mots qui disent l'expérience sonore en général : soit le texte permet de reconnaître ces représentations de la sensibilité à l'environnement sonore avec évidence, telles qu'elles existent encore dans les expériences et évocations sonores que nous pouvons refaire aujourd'hui, soit il nous fait découvrir, à partir d'une occurrence significative des mots, des comportements caractéristiques de l'époque. Sur ce point, il faut rappeler que l'analyse de la poésie lyrique du XIX<sup>e</sup> siècle a montré que les expressions scripturaires représentent une part personnelle de la perception, mais elles révèlent aussi une part collective, comme si l'écrivain avait toujours l'intention de s'assurer que le lecteur ressentira bien le phénomène décrit<sup>4</sup>.

Il apparaît ainsi bien vite que les formes sonores élaborées dans les romans ne sont pas séparables des activités humaines. Le temps et l'espace du roman, s'ils sont ceux d'une évasion, d'une distraction, provoquent aussi le rappel de comportements réels que la représentation traduit en images, en symboles, en exemples. La passivité du lecteur n'est que feinte : nous attendons du roman qu'il nous change. Jauss (1978) montre bien que les mots employés dans les poèmes lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle sont là pour, en quelque sorte, faire de l'effet sur le lecteur. Dans ce sens, on se demandera comment le romancier du XIX<sup>e</sup> siècle utilise, sans les nommer "scientifiquement", les paramètres acoustiques et sonores pour mieux définir la sensibilité de son personnage.

D'un autre côté, le témoignage de l'écrivain n'est pas indépendant de sa

<sup>2</sup> "Sa sensibilité est devenue trop vive : ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'aux sens", STENDHAL *La vie de Henry Brulard*, autobiographie partielle en 47 chapitres, 1890.

<sup>3</sup> MANDROU (R.) *Introduction à la France moderne*, Collection "L'évolution de l'humanité", Abin Michel, Paris 1961 p. 27.

<sup>4</sup> JAUSS (H.R.) *Pour une esthétique de la réception*, Bibliothèque des idées, NRF Gallimard, Paris 1978 p. 269.

propre expérience sonore. Ainsi, par exemple, dans les domaines qui touchent au domiciliaire ou à l'intimité, ce qui est annoncé de la propagation des sons, de leur réception et de leur production, privilégie l'attitude spécifique que l'écrivain adopte lui-même dans la réalité des interactions sonores. Ainsi, quand la description de l'environnement acoustique accompagne un monologue intérieur, embraye ou accompagne un dialogue, on sent bien que le romancier marque son texte des qualités sonores qui se rapportent à des expériences qu'il a vécues lui-même. La description de la sensation auditive de l'environnement est donc personnelle, mais les esquisses ou les croquis acoustiques qui se dégagent n'en sont pas pour autant dépourvus d'intérêt. Ils font état des goûts, des jugements de valeurs émis sur les sons. Ils permettent de mieux connaître ce qui rend l'environnement sonore insupportable ou au contraire appréciable.

Finalement, le romancier décrit l'expérience acoustique autour de l'activité sonore du personnage. Elle participe à la caricature du héros, à l'esquisse d'un comportement qui s'imprègne à la fois des comportements de l'époque et de la personnalité marquante de l'écrivain : une figure. "La figure, dit Amphoux (1989), est fictive : elle n'a pas de réalité en tant que telle mais elle montre mieux"<sup>5</sup>. Ainsi en est-t-il des personnages de romans qui prêtent une attention auditive à leur environnement : ils ne sont pas les portraits psychologiques des personnes vivant au XIXème ; leurs goûts ne révèlent ni une description objective des phénomènes sonores, ni des modalités d'appréciation propres à chacun. Ils représentent plutôt des êtres fictifs qui n'ont pas d'existence propre mais qui montrent mieux comment tel ou tel type d'individu écoute et produit les sons à l'époque.

Il reste que ces écrivains ont une intelligence du monde qui leur permet de mener le lecteur à se faire une image plus intérieure que celle qui sacrifie aux idées en vogue de leur époque : certains vont s'obliger à être plus objectifs, à mieux observer (Zola, Flaubert), presque de manière clinique (Balzac, Proust). Et comme le note Françoise Choay (1983), ces observateurs

<sup>5</sup> AMPHOUX (P.) *Le bruit, la plainte et le voisin*, tome 1, CRESSON, Grenoble 1989, p.26 et suivantes.

peuvent-ils être indépendants des changements qui se produisent dans le monde de l'urbanisme de l'époque<sup>6</sup> ? Balzac écrit sa "Physiologie des grands boulevards" ; Théophile Gautier préface le livre de Fournier "Paris démoli" ; George Sand, qui compare les jardins de Paris à la nature qu'elle aime par dessus tout, se félicite de la sécurité obtenue pour le promeneur, et voit dans le "décor" urbain un moyen d'éducation du peuple. Balzac encore, dans le "Cousin Pons", décrit comment les gens de son siècle espionnent au moyen de l'ouïe. Le peuple est un sujet d'étude dans la littérature de ce siècle. Ainsi, le Victor Hugo des "Misérables", la George Sand des "Maîtres Sonneurs", le Gérard de Nerval des "Chansons et légendes du Valois" voient dans la population qui les entoure un terrain d'observation, une mine pour recueillir traditions et légendes. Nous avons donc de bonnes raisons de lire ces témoignages littéraires qui ne manquent pas, comme le dit à son tour Alain Corbin (1982), de prouver que la sensibilité des écrivains "précède" celle des hygiénistes du XIXème siècle<sup>7</sup>.

On ne s'est intéressé dans ce premier chapitre, ni aux situations d'écoutes remarquables, celles des lieux de spectacles par exemple, ni à l'analyse des zones sonores très bruyantes, du fait de l'implantation d'usines par exemple. Cependant, l'intérêt que nous porterons aux descriptions sonores plus quotidiennes et plus domestiques, quoique romancées, ne sera pas toujours détaché de ces situations sonores et des changements divers qui apparaissent au cours de ce siècle. En effet, après 1850, les voies ferrées prennent en France un formidable essor<sup>8</sup>. L'utilisation de la machine à vapeur s'intensifie<sup>9</sup>. Au pourtour des villes, les usines embauchent et les populations des villes qui

<sup>6</sup> Article de CHOAY (F.) in DUBY (G.) (sous la direction de) *Histoire de la France urbaine* Tome 4 "La ville à l'âge industriel", Seuil, Paris 1983, p.168 et suivantes.

<sup>7</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille, l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIème-XIXème siècles*, 1982, réed. Collection Champs, Flammarion, Paris 1986, p.196.

<sup>8</sup> 3000 kms en 1850, 17000 kms en 1870, 45000 kms en 1900.

<sup>9</sup> 6000 machines à vapeur en 1848, 28000 en 1870 réparties dans 23000 établissements pour un développement de 340000 chevaux vapeurs, 84000 en 1900, pour un développement de 2 millions chevaux vapeurs.

cherchent du travail quittent les centres et s'installent aux périphéries<sup>10</sup>. Les plus riches occupent les appartements donnant sur les nouvelles rues tracées dans les vieux quartiers. C'est l'époque de la naissance des grands magasins et des usines qui amplifient la "rumeur" urbaine<sup>11</sup>. Partout, on entend les grands chantiers, la construction des grands boulevards<sup>12</sup>. Et, avec l'amélioration de la rapidité des transports, avec la multiplication des villes thermales et des espaces de villégiature, on entend petit à petit les bruits des transports terrestres qui s'installent aux quatre coins de France. En effet, en quelques jours il est possible de passer de l'atmosphère sonore de la ville à celle des kiosques et des salles de restaurant dans les hôtels de villes d'eaux<sup>13</sup>. Autre changement phénoménal : on n'entre plus seulement dans les villes par des portes, mais en son "coeur", par les gares<sup>14</sup>.

Dernière remarque méthodologique : il fallait limiter le cadre des informations que nous attendions. C'est donc d'une partie des oeuvres littéraires d'un auteur que seront extraites les situations et descriptions qui suivent. Le terrain d'analyse concernera principalement les emplois et les réemplois de notions qui touchent de près ou de loin aux processus par lesquels la description de l'environnement sonore met en scène le rapport du personnage au monde environnant et au monde relationnel. Stendhal et Flaubert sont des auteurs qui annoncent plus facilement que d'autres ce que leur héros recherche pour lui-même dans l'environnement sonore. Balzac et Zola sont des auteurs plus proches de la réalité sonore de leur époque ; ils présentent assez clairement les façons dont l'acuité sonore évolue par rapport aux modes de vie. Enfin, l'oeuvre de Proust est plutôt l'occasion d'étudier comment la dimension sonore entre dans une démarche de reconstruction esthétique et personnelle du

<sup>10</sup> "Les limites de la ville sont de plus en plus lâches, si bien qu'il faut faire 4 ou 5 lieux de chemin pour trouver un peu de verdure", CHEVALIER (L.) *Classes laborieuses et dangereuses* Le Livre de poche, Paris 1978, p.650, note 1. Voir aussi *Mémoire sur le déplacement à Paris* Bouchard-Huzard, Paris, 1840 p.25-26. Voir encore CHEVALLIER (A.) *Du déplacement de la population à Paris*, N. Chaix, Paris, 1850, et aussi PAUL-LEVY (F.), *La ville en croix, sociologie des formes*, Librairie des méridiens, Paris 1984 p.86.

<sup>11</sup> ZOLA (E.) *Au bonheur des dames* (1883), dans la série *Les Rougon-Macquart*, n°11, livre de poche n° 228, p.504.

<sup>12</sup> BALZAC (H. de) *Physiologie des boulevards*, Michel Levy frères, Paris 1979.

<sup>13</sup> WALLON (A.) *La vie quotidienne dans les villes d'eaux (1850-1914)*, Hachette Paris 1981, 5ème partie.

<sup>14</sup> Cela dépend évidemment des villes.

monde.

Ces précisions étant faites, pénétrons maintenant dans les rumeurs romancières ; tâchons d'en reconstituer les écoutes.

## CHAPITRE I

### DISTANCES, OBSTACLES ET PROPAGATIONS SONORES : STENDHAL

Les expériences stendhaliennes sont vécues avec ardeur, comme chez Flaubert. Mais alors que les personnages de Flaubert, on le verra, se meuvent dans des cadres où ils peuvent mêler intimement les bruits de leurs corps avec ceux de l'environnement, les acteurs des romans de Stendhal ont une autre idée du vrai, qu'ils définissent en dégageant sensation, idée ou sentiment de la confusion qui caractérise l'expérience immédiate. A propos de l'art, Stendhal dit "qu'il faut retenir l'âme qui sans cesse veut jouir, non examiner"<sup>15</sup> ; il pense que "pour nous émouvoir et pour nous plaire, il faut toujours nous attirer doucement hors de ce cercle d'impression trop étroit, trop uniforme, où l'habitude nous retient et nous fixe" ; c'est "en ménageant des surprises à nos sens, en nous créant de nouvelles manières de voir et d'entendre, que le peintre et le musicien nous ravissent" continue-t-il<sup>16</sup>.

Dans un tel programme, pour susciter l'émotion, Stendhal utilise ce que Jean-Pierre Richard (1970) appelle "une méthode indirecte"<sup>17</sup>. L'auteur s'approche

<sup>15</sup> STENDHAL (1823) *La vie de Rossini*, Oeuvres complètes de Stendhal, Edition Henri Martineau, Paris 1927-1947, p.180.

<sup>16</sup> Voir aussi MAINE de BIRAN, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, Editions Cousins, réed. PUF Paris, 1954. p.136.

<sup>17</sup> RICHARD (J.P.) *Littérature et sensations : Stendhal-Flaubert*, Collection Point, Seuil, Paris 1954, réed. Paris 1970.

de l'émotion par la description de sensations qui l'avoisinent. Il s'efforce, en cas de difficultés, de la décrire par des sensations qui expriment son absence.

### **1 / Fragments où il est question des sons qui placent le héros en situation d'extase.**

L'extrait suivant de la *Chartreuse de Parme* va répondre en partie à cette question de la recherche du "vrai" relativement au point d'écoute. Le narrateur y compare deux points de réception des bruits d'une fête : à propos du premier point, situé au sommet d'un clocher qui surplombe la cérémonie, il écrit : "Lorsque le saint sacrement approche, on met le feu à la traînée de poudre, et alors commence un feu de file de coups secs, le plus inégal du monde et le plus ridicule : les femmes sont ivres de joie". En un deuxième point d'écoute, placé au centre d'un lac situé à proximité, il lui apparaît au contraire que "rien n'est plus gai comme le bruit de ces mortarettis entendus de loin (...) et adouci par le balancement des eaux".

C'est en général durant la nuit que les personnages trouvent des points d'écoute qui favorisent un sentiment de plénitude avec eux même. Nos lectures montrent des personnages séduits par "la cloche de quelques villages", par les activités portées par "les eaux qui les adoucissent"<sup>18</sup>. De tels sons entraînent alors mélancolie et résignation. Ils permettent aux héros de rejeter dans le lointain la présence et la proximité des êtres qui les entourent.

Les héros stendhaliens aiment aussi les échos. Le romancier leur attribue même des pouvoirs tous spéciaux de création et d'évocation : échos de cloches portés par les eaux du lac de Côme, échos des troupeaux dans la montagne, échos des chants des oiseaux entre les murs du Colisée. Les personnages aiment l'agrandissement et le prolongement vibratoire qu'ils apportent à la sensation. Et, en effet, en fonction des trajets que les sons prennent, quand ils traversent l'épaisseur de l'air, quand ils se réfléchissent sur le lac ou entre les murs des maisons, un certain déploiement de l'espace a

<sup>18</sup> *La Chartreuse de Parme* Oeuvres complètes de Stendhal, op. cit. p. 43. L'action se passe en 1820.

lieu. Plus encore, on dirait que pour paraître attirant, les sons se teintent d'une "aura", d'une traînée avant de disparaître dans le bruit de fond.

On pourrait imaginer que Stendhal réemploie des objets sonores qui circulent dans le concert des bruits quotidiens pour décrire l'environnement audible. Or, cette hypothèse ne s'avère guère féconde. C'est l'interaction entre les phénomènes sonores et la conduite individuelle de son héros qui domine dans l'écriture. Du coup, la notion d'effet sonore mise en avant dans notre introduction s'avère être un outil pertinent pour comprendre la dimension contextuelle que Stendhal forge dans ses descriptions sonores.

Ainsi, Stendhal associe aux effets sonores d'échos<sup>19</sup> et de traînage<sup>20</sup> un cadre environnemental favorable à la rêverie si chère à ses personnages. Autre exemple : Julien Sorel "perdu dans une rêverie vague et douce si étrangère à son caractère, pressant doucement cette main qui lui plaisait comme parfaitement jolie (...) écoutait à demi le mouvement des feuilles de tilleuls agités par ce léger vent de la nuit et les chiens du moulin du Doubs qui aboyaient dans le lointain"<sup>21</sup>. On peut rapporter cette situation à ce que nous appelons un effet sonore de mixage<sup>22</sup>. Ailleurs, Stendhal évoquera l'effet Sharawadji<sup>23</sup> : Fabrice, se promenant sur le lac, "distingua le bruit de chaque coup de rame ; ce détail si simple le ravissait en extase"<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> On trouvera en annexe une liste d'effets sonores que le Centre de Recherche sur l'espace sonore a mis en évidence au cours de ses recherches entreprises depuis 1979. Dans cette liste, chaque effet sonore est défini de façon simplifiée. L'effet d'écho se définit ainsi : répétition partielle ou totale du signal émis après l'attaque. Pour ce qui concerne l'effet d'écho dans le domaine de la psychologie et la sociologie du quotidien, de l'esthétique ou de la production musicale, lire : BLANCHARD (G.) *Image de la musique de cinéma*, Edilig, Paris 1984, p.24.

<sup>20</sup> L'effet de traînage touche à "la durée pendant laquelle le son se prolonge après arrêt dans les différentes régions fréquentielles avant de se noyer dans le bruit de fond" LEIPP (E.) *Actes du colloque "Qualité acoustique des lieux d'écoute"*, Université P.M Curie, 13-16 Octobre 1981 p. 228.

<sup>21</sup> RICHARD (J.P.), op. cit. p. 60.

<sup>22</sup> Effet de mixage: l'effet est produit par la compénétration de sources sonores provenant de lieux différents, et simultanément. La superposition des sons et leur mélange doit se faire à des niveaux d'intensité à peu près équivalents. CHELKOFF (G.) BALAY (O.) *Proxémies sonores comparées*, CRESSON, Grenoble 1987

<sup>23</sup> Effet sharawadji : effet survenant lors de la contemplation d'un motif sonore ou d'un paysage sonore tout entier dont la beauté est inexplicable, MARIN (L.), article in *revue Traverses* n° 5-6, 1979, et aussi l'analyse de Martine LEROUX in *Répertoire de effets sonores*, sous la direction de AUGOYARD (J.F.), tome 2, CRESSON Grenoble 1989.

<sup>24</sup> RICHARD (J.P.), op. cit. p.37.

## 2 / Fragments où il est question d'une évolution de l'écoute.

L'évolution de l'écoute au XIX<sup>ème</sup> ressemble à celle des personnages de Stendhal. Comme l'indiquent les premières pages du "Rouge et le Noir"(1830), les héros stendhaliens manifestent de l'hostilité vis à vis des rythmes d'origine industrielle.

"La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigners marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au- dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées. A peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante, et terrible en apparence. Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir. Chacun de ces marteaux fabrique, chaque jour, je ne sais combien de milliers de clous..."<sup>25</sup>.

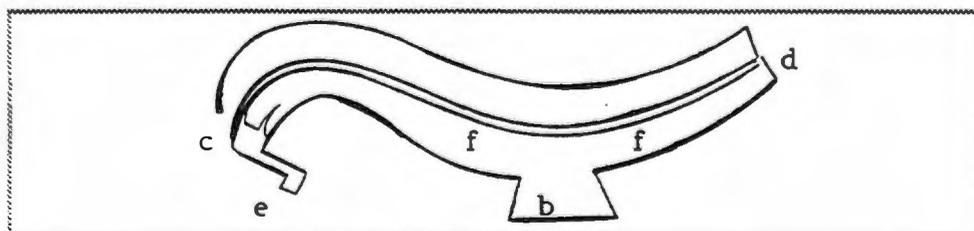
Si ces sons brisent l'oreille, d'autres sensibilisent l'attention, la retiennent même, comme on va encore le voir. Mais dans l'un ou l'autre cas, l'action sonore semble atrophiée. Ainsi, dans les chapitre XVIII et XIX de la "Chartreuse de Parme", Fabrice est enfermé en prison dans une chambre construite "pour qu'il ne puisse pas se plaindre à l'opinion d'être traité de façon inhumaine". Cette Chartreuse est conçue pour que le prisonnier ne puisse "avoir de communication avec personne au monde, ni faire un mouvement sans qu'on l'entendit". Ainsi, l'environnement construit rend sonores tous les déplacements d'autrui : un escalier de fer - fort léger, disposé autour d'une colonne - donne accès à l'étage de sa prison ; les portes sont lourdes et bruyantes. Une volière se trouve face à ses fenêtres- et à cette hauteur de la tour, c'est "le seul bruit qui venait depuis les airs". Cependant, la nuit, le prisonnier distingue les bruits un peu forts produits dans le grand

<sup>25</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir* (1830) premières pages.

escalier ou sur le pont de fer, quand un grand nombre d'hommes le traverse. Il entend aussi la fête donnée sous ses fenêtres, les notes jouées sur le piano situé dans la maison de son geôlier. Mais il entend tout cela derrière une multiplicité de parois aveugles : un abat jour est placé devant la fenêtre du réduit ; le moindre trou est rendu opaque par du papier huilé. D'un autre côté, sa chambre a été conçue pour que chacun des mouvements qu'il y fait soit entendu par les gardiens. Ces derniers, un homme et son chien, vivent en partie sous le plancher de la cellule où Fabrice se tient. Les planches sont élevées d'environ six marches par rapport au plancher de base, et la structure est conçue de manière à ce que le bois craque facilement.

Autant de tours, autant de petits espaces où chaque individu est seul, parfaitement individualisé par ses bruits et constamment audible. Jouant des réflexions du son sur les parois, Stendhal construit une sorte de "panoptique sonore", une "oreille de Denys"<sup>26</sup> pour induire chez le détenu un état conscient et permanent d'audition qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir.

<sup>26</sup> Les effets de cabinets parlants (...) résultent d'une disposition accidentelle des murs. L'exemple le plus curieux de ces phénomènes d'acoustique nous est offert par l'oreille de Denys, dans les carrières de Syracuse, en Sicile. C'est une caverne au fond de laquelle le tyran de Syracuse avait fait construire un cachot pour ses prisonniers, et dans laquelle le son se propage de telle façon que le moindre bruit, la moindre parole s'entendent distinctement à l'entrée du conduit souterrain, où se tenait un gardien. Voici, d'après Kircher, le plan de la caverne.



L'entrée est en c, le cachot se trouvait en d ; ff est la projection d'une gouttière large de 0m,75, creusée au milieu du plafond de la caverne, à 30 mètres au-dessus du pavé : elle se termine en e, à la demeure du gardien. b est une cavité pratiquée dans la paroi latérale. Le canal ff agit comme une sorte de conduit auditif. Il y a longtemps que l'orifice e a été muré, et il en résulte que l'antre du roi Denys produit aujourd'hui des effets d'échos très bizarres. Le peuple lui a donné le nom de grotta della Favella (grotte de la causerie). Kircher a visité cette caverne. Il rapporte que le moindre son y est renforcé d'une manière prodigieuse : un mot prononcé à voix basse devient un clameur, et si on frappe avec la main sur un vêtement, on dirait un coup de canon. Un chant à deux voix est répété de telle façon qu'il vous semble entendre un quatuor. La longueur totale de la caverne est de 15 mètres.

Kircher a imaginé une foule de constructions destinées à imiter l'oreille de Denys. Ce sont de grands tubes recoquillés dont le pavillon est tourné vers l'endroit où se produisent les sons, et qui débouchent par l'autre extrémité dans l'intérieur de l'appartement où - les murs ont des oreilles. RADEAU (R.) *L'acoustique et les phénomènes du son* Bibliothèque des Merveilles, 3e éd., Paris, Hachette, 1880, p.65-66.

Stendhal semble avoir vérifié à son tour le principe que le pouvoir doit être non seulement visible mais aussi audible et invérifiable. Audible : sans cesse, le détenu aurait aux oreilles les bruits de la tour. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir si on l'entend, mais il doit être sûr qu'il peut toujours être entendu. Son action sonore est toujours atrophiée. Ainsi, lorsque Fabrice voit arriver Clélia pour la première fois, alors qu'il est collé contre les barreaux de fer de sa fenêtre, derrière un petit regard, sa première pensée est "de se livrer à l'enfantillage de frapper avec la main sur les barreaux, ce qui produirait un petit bruit ; mais la seule idée de ce manque de délicatesse lui (fait) horreur". Finalement, il la suivra des yeux, préférant se retenir. De même, lorsque Clélia, la fille du geôlier, cherche à rentrer en contact, timidement, avec le prisonnier, elle va placer le piano à proximité de la volière et frapper de ses doigts les touches afin de rendre compte de sa présence à Fabrice, tout en occupant les oreilles des sentinelles postées sous les fenêtres ; ainsi peut-elle répondre "aux questions de Fabrice"<sup>27</sup>.

Chez Stendhal, le comportement sonore joue donc un rôle essentiel. L'individu est attentif ; il est tendu vers les bribes sonores qui lui parviennent, et il corrige son intervention sonore en conséquence. Cette interaction entre sons entendus et sons produits est sans doute révélatrice d'un travail subjectif de réélaboration du donné sonore qu'il nous sera possible de vérifier à travers d'autres sources de l'époque. Mais restons encore dans l'univers Stendhalien, où les personnages semblent utiliser les sons - utiliser comme on se sert d'une technique - pour maintenir un contact entre eux. Tout se passe comme si l'acte sonore donné à entendre était une dérive par rapport à l'acte de communication immédiat et direct : Lucien Leuwen, plutôt que de poser des questions sur un sujet qu'il discute avec un individu à la voix irritante, se met à chercher, à deviner par lui-même ce que l'autre pense. Tout à coup, sa curiosité s'attache aux tonalités de la voix : il se dit que cet être qui lui parle d'un air sec et hautain ne veut pas donner l'impression "qu'il s'adresse précisément" à lui. D'où son courroux. "Je ne répondrai pas à une communication faite sur ce ton". Il fait mine d'être agacé par le bruit en guise

<sup>27</sup> *La Chartreuse de Parme* (1839) rééd. Le livre de poche, Paris 1972 p.338.

de réponse<sup>28</sup>. Puis son attention se porte aux voix des lanciers. Le caractère “ferme et vrai” du ton vocal vivifie son esprit : “Il y avait là quelque chose de simple et de pur, bien différent de l’atmosphère de serre chaude où il avait été jusqu’alors” précise Stendhal. “Sentir cette différence et changer de façon de voir la vie en fut la conséquence immédiate, l’affaire d’un moment” : au lieu d’une civilité “fort agréable mais fort prudente au fond et fort méticuleuse” dans laquelle il baignait jusqu’alors, “le ton de chacun des propos des lanciers lui disait, avec gaieté : je me moque de tout au monde, et je compte sur moi”<sup>29</sup>.

### 3 / Des mots aux choses sonores, Stendhal nous fait entrer dans l’espace sonore du narcissique.

Dans les extraits précédents, le filtrage et l’accent que prend le son ont des rôles considérables pour le personnage. L’écho, plus que le son direct, participe au destin et au changement de l’individu. Aussi, alors qu’on peut penser qu’ils forment habituellement un langage sonore essentiellement vague, les sons de l’environnement agissent avec précision sur les personnages. Par cet artifice, Stendhal met furtivement entre ses héros une sorte de “machinerie sonore” : soit il dresse des obstacles entre eux, des “filtres successifs”, dira Michel Serres (1985), soit il leur fait entendre des petits bruits tels que, dans l’un ou l’autre cas, les actes sonores s’épurent. Cette “machinerie sonore” procure à ses personnages l’écoute indirecte d’une grande multitude de sons.

Dans l’univers stendhalien, la constitution d’une localisation idéale pour l’audition dépend de ce qu’on appellera un équilibre entre sons proches et sons lointains. Les traînages et les échos, à l’opposé des sons secs, atteignent directement le monde intérieur des personnages. “Les sons deviennent plus touchants s’ils nous parviennent à travers l’épaisseur d’un espace qui en amortit l’acuité” écrit-il. Cette “épaisseur”, c’est l’épaisseur d’air pour une part ; c’est en fait la distance : pour l’auteur, le cadre spatial le plus approprié à

<sup>28</sup> Lucien Leuwen, chapitre 3, 1er tome, rééd. Folio Gallimard, Paris 1975 p.78-83, roman commencé en 1834, jamais achevé.

<sup>29</sup> Lucien Leuwen, op. cit. chapitre 3, 1er tome, p.79.

ce type d'écoute est la demeure placée au-dessus d'un lac ; le son y perd de son agressivité en se propageant. En ville, ce type d'ouverture n'existant pas, Stendhal évoque les traînages et les échos dans le cadre offert par des ruines ; ces filtrages sont les vecteurs sonores d'un sentiment d'accord avec les lieux. Dans l'univers de "La Chartreuse de Parme", l'espace est symbolisé par des sonorités lointaines de matières mises en branle, comme les bruits de circulation piétonne qui résonnent ; plus proches, voici les sons de la nature domestiquée (volière) et les notes du piano qui évoquent la douceur du foyer. L'audible ainsi tracé paraît orienter et préciser la rêverie : les sons filtrés et "fusionnés" avec d'autres favorisent des sentiments de mélancolie tendue ; les sons précis dessinent un paysage "sec". Du coup, le son peut être à la fois vague et précis : l'important, c'est la nuance qu'il prend dans l'air en se propageant. Les sons de l'espace proche et du lointain, les traînages qui s'emploient à ménager de l'un à l'autre une liaison insensible, contribuent à faire de la sensation d'espace non pas l'aboutissement d'un travail intellectuel, comme on le verra chez Proust par exemple, mais "la récompense d'une passivité paresseuse"<sup>30</sup>. Voilà la manière d'entendre de Stendhal.

Mais ses propositions ne s'arrêtent pas là : une analyse plus approfondie des textes permet de discerner aussi que ces nouvelles dispositions d'écoute interagissent avec des manières de faire du bruit, en gestes ou en paroles. Les conditions qui engendrent des échos, une certaine réverbération, des réflexions, s'associent, quels que soient les plaisirs qu'elles engendrent, à un état de fixation affective sur soi-même. L'inflexion vocale comme la manière de jouer les notes sur un piano importent plus que le contenu des paroles elles-mêmes. A peine esquissées, certes, ces notes rapides renvoient à des comportements dont on peut supposer qu'ils jouaient un rôle très important dans les conditions de communications quotidiennes.

<sup>30</sup> Cf. l'analyse du clair-obscur chez Stendhal, RICHARD (J.P.) *Littérature et sensations...*, op. cit., p.97.

## CHAPITRE II

### L'ENTRAÎNEMENT PAR LES RYTHMES SONORES URBAINS : FLAUBERT.

Pour Flaubert, percevoir, penser, aimer, c'est d'une certaine façon dévorer. L'objet devant lui sera sien, dans sa distance et son étrangeté, s'il peut le faire entrer en lui, ou, comme il le dit : s'il peut "l'absorber"<sup>31</sup>. Et c'est bien l'un des aspects du personnage d'Emma Bovary : le manque fondamental de retenue. "Elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur... étant de tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages"<sup>32</sup>.

A la différence de Stendhal, Flaubert n'est pas un artiste qui distancie le paysage, le tient à bout de pinceau pour le laisser s'établir devant lui dans un équilibre sûr. Ses personnages se jettent goulûment sur telle sensation, mais en vivent d'autres qui se combinent mal avec la première. Parce que les sensations poursuivent en eux une vie indépendante, les posséder devient impossible. C'est donc un monde tragique qui se révèle en particulier à travers les expériences sonores.

Félicité, l'héroïne d'"Un coeur simple" éprouve, la première fois qu'elle est

<sup>31</sup> RICHARD (J.P.) *Littérature et sensations, Stendhal Flaubert*, Point, Seuil, Paris 1970.

<sup>32</sup> *Madame Bovary*, 1856, Première partie, chapitre 6 in *Flaubert, Oeuvres complètes*, ed. Pommier, Paris 1949.

emmenée par des amis à la foire de Colleville, un étourdissement, “stupéfaite par le tapage des ménétriers, les lumières dans les arbres, la bigarrure des costumes, les dentelles, les croix d’or, cette masse de monde sautant à la fois”<sup>33</sup>. Lorsque Flaubert parcourt l’Orient dans ces voyages, et raconte, “l’excitation du grand festin donné, (où) chacun vient hurler sa revendication particulière (...), s’insulte sans se comprendre, et nul ne se soucie d’ailleurs d’essayer de comprendre”, il met en avant aussi ce “triomphe de la vocifération pure, (ce) spectacle à la fois magnifique et risible (d’une) énorme arlequinade dont rien finalement ne demeure qu’un étourdissement dégoûté”<sup>34</sup>.

Si le banquet, la foire, font tourner la tête, d’autres lieux qui ont une certaine force évocatoire, comme les ruines, bouleversent tous les sens en même temps : “On se dérange pour voir les ruines et les arbres ; c’est tout autre chose que l’on rencontre, des couchers de soleil, pleins de bruits de flots et de feuillages, et des senteurs de bois et de troupeaux”. Devant de telles accumulations de sensations, qui apparaissent tragiques, nous sommes perplexes, car l’espèce de “remous intérieur” déchaîné par des expériences sonores que d’autres ont l’habitude de considérer comme uniques, riches, produit dans l’esprit flaubertien un vertigineux vacillement ou tourbillonnement. Dans quel contexte sonore le personnage se sent-il alors mieux accueilli ?

### **1 / L’attachement au lieu par les rythmes.**

Pour Flaubert, les êtres sont rattachés aux lieux par l’intermédiaire de rythmes. Ces répétitions accompagnent les personnages et les font entrer en harmonie avec les variations sonores. Ainsi : “La place jusqu’aux maisons était comble du monde. On y voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d’autres debouts sur toutes les portes de Justin, devant la devanture de la pharmacie, tout paraissait fixé dans la contemplation de ce qu’il regardait. Malgré le silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l’air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu’interrompait çà et là le bruit des chaises

<sup>33</sup> RICHARD (J.P.), op. cit. p. 206.

<sup>34</sup> RICHARD (J.P.), op. cit. p. 206.

dans la foule ; puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelques bribes de feuillage qui leur pendaient sur le museau<sup>35</sup>.

Dans cet extrait, la description de quelques émergences sonores forme petit à petit une “enveloppe” métabolique<sup>36</sup>. C’est ainsi que le personnage se rattache au lieu. Mais son oreille est sélective : le débit de paroles de l’orateur rend inattentif. L’attention semble beaucoup plus captée par des bouffées sonores qui viennent comme des vagues<sup>37</sup>.

Dans l’extrait suivant, le héros découvre un paysage par l’ouïe qui capte des rapports entre les plans sonores successifs, proches et lointains. Sous la plume de l’écrivain, le personnage guette les variations parallèles de son âme avec l’organisation de sons composés qu’il découvre dans le paysage. De là naît une forme de tension<sup>38</sup> : d’abord, l’ensemble sonore semble confus, et, petit à petit, le personnage y trouve une harmonie grâce à laquelle il peut rêver à autrui ou s’en resouvenir d’une façon moins fugitive.

“Les prêtres, les chantres et les deux enfants de chœur récitaient le De Profundis ; et leurs voix s’en allaient sur la campagne, montant et s’abaissant avec des ondulations. Parfois ils disparaissaient aux détours du sentier ; mais la grande croix d’argent se dressait toujours entre les arbres. Les femmes suivaient, couvertes de mantes noires à capuchon rabattu ; elles portaient à la

<sup>35</sup> *Madame Bovary*, 2<sup>ème</sup> partie, chapitre 8 in *Flaubert, Oeuvres complètes*, op. cit.

<sup>36</sup> Effet sonore de métabole : Instabilité dans le rapport structurel qui lie les parties d’un ensemble. Tout état descriptif est transitoire. Dans l’environnement sonore, il y a alors incapacité à désigner de manière un tant soit peu stable ce qui est figure ou ce qui est fond, AUGOYARD(J.F.), *Environnement sonore et communication interpersonnelle*, CRESSON, Grenoble 1985.

<sup>37</sup> Effet de vague : effet composé de divers effets élémentaires (fading-évanouissement momentané du son-, fluctuations) qui donnent l’impression d’un ressac sonore. TORGUE (H.), *Répertoire des effets sonores*, op. cit. CRESSON 1989.

<sup>38</sup> Rappelons-nous ce que disait KANDINSKY à propos de la composition picturale. “La composition n’est donc qu’une organisation précise et logique de force vive contenue dans les éléments sous forme de tension”, *Point-ligne-plan*, collection Médiation, éditions Denoël-Gonthier, Paris 1970.

main un gros cierge qui brûlait, et Charles se sentait défaillir à cette continuelle répétition de prières et de flambeaux, sous ces odeurs affadissantes de cire et de soutane. Une brise fraîche soufflait, les seigles et les colzas verdoyaient, des gouttelettes de rosée tremblaient au bord du chemin, sur les haies d'épines. Toutes sortes de bruits joyeux emplissaient l'horizon ; le claquement d'une charette roulant au loin dans les ornières, le cri d'un coq qui se répétait ou la galopade d'un poulain que l'on voyait s'enfuir sous les pommiers. Le ciel pur était tacheté de nuages roses ; des fumignons bleuâtres se rabattaient sur les chaumières couvertes d'iris ; Charles, en passant, reconnaissait les cours. Il se souvenait de matins comme celui-ci, où, après avoir visité quelque malade, il en sortait, et retournait vers elle<sup>39</sup>.

Là où Stendhal utilisait les effets sonores tels que le trainage, l'écho, pour créer le sentiment d'un déploiement de l'espace chez le lecteur, Flaubert va "recentrer" les éléments du paysage sonore sur son héros, en utilisant l'effet de synecdoque sonore<sup>40</sup> : la répétition<sup>41</sup> des ondulations sonores, les diverses sonorités qui transparaissent au travers de la litanie continue de la prière toute proche, semblent progresser vers le héros qui est comme l'unique point de réception de ces sons qui apparaissent, puis disparaissent. Et les sons ne conduisent plus l'individu loin de ses proches, comme c'était le cas pour le personnage stendhalien, mais au contraire ils le font participer plus intensément encore, comme en fusion, à la présence humaine et à l'environnement en même temps. Il n'est pas question de retarder les relations humaines en les contrôlant, comme dans l'expérience Stendhalienne. Flaubert nous rend, au contraire, curieux d'apprendre comment des rapports plus proches et directs entre les êtres sont modelés par l'accumulation répétitive des sons.

<sup>39</sup> *Madame Bovary*, 3<sup>ème</sup> partie, chapitre 10 in *Flaubert, Oeuvres complètes*, op. cit.

<sup>40</sup> Effet de synecdoque sonore : un son ou un groupe de sons se trouve valorisé par rapport au contexte sonore ambiant. Cette sélectivité peut survenir soit par simple vigilance acoustique, soit par un critère fonctionnel prédominant, soit par trait de culture ou trait singulier. Cet effet est fondamental : il traverse la globalité des conduites sonores quotidiennes.

<sup>41</sup> "Effet de répétition : répétition d'occurrences sonores semblables dont l'accumulation valorise l'existence sans liaison nécessaire avec les caractères physiques du son. Cet effet se mêle alors à celui de synecdoque sonore." CRESSON, Grenoble 1985. Voir aussi : Henri TORGUE, "L'effet de répétition", CRESSON 1989.

## 2 / La réorganisation subjective de l'environnement sonore réel en un mouvement régulier.

Ainsi, la masse sonore urbaine, étourdissante, n'est pas toujours négative. L'extrait suivant montre que le héros y sent une vie riche de tous les possibles : "Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix bruissait comme un immense orchestre autour d'elle"<sup>42</sup>. Et comme le suggère encore ce passage de sa "Correspondance", il semble bien que le personnage, qui ne se détache jamais de l'enveloppe rythmique qui valorise le lieu dans lequel il se trouve, découvre dans les combinaisons sonores matière à une évasion subjective. "C'est comme si on vous jetait tout endormi au beau milieu d'une symphonie de Beethoven, quand les cuivres vous déchirent l'oreille, que les basses grondent et que les violons soupirent. Le détail vous saisit et vous empoigne ; et plus il vous occupe, moins vous saisissez l'ensemble. Puis peu à peu, cela s'harmonise et se place de soi-même avec toutes les exigences de la perspective"<sup>43</sup>. Cette recomposition subjective est un artifice qui fait penser qu'à côté de la réalité sonore urbaine, il y a un autre monde, tout à fait intérieur et personnel, celui dont la ville est l'écho. Pour nous le confirmer, ce passage de l'Education Sentimentale qui se déroule de nuit à Paris :

"De temps à autre, un des convives disparaissait. A onze heures, comme les derniers s'en allaient, Arnoux sortit avec Pellerin, sous prétexte de le reconduire. Il était de ces gens qui se disent malades quand ils n'ont pas fait leur tour après dîner. Mme Arnoux s'était avancée dans l'antichambre, Dittmer et Hussonnet la saluaient, elle leur tendit la main ; elle la tendit également à Frédéric, et il éprouva comme une pénétration à tous les atomes de sa peau. Il quitta ses amis ; il avait besoin d'être seul. Son coeur débordait. Pourquoi cette main offerte ? "Allons donc ! je suis fou !". Qu'importait d'ailleurs, puisqu'il pouvait maintenant la fréquenter tout à son aise, vivre dans son atmosphère.

<sup>42</sup> *L'Education sentimentale*, 1845, Oeuvres complètes, ed. Pommier, p. 98.

<sup>43</sup> RICHARD (J.P.) op. cit., p. 215.

Les rues étaient désertes. Quelquefois une charrette lourde passait, en ébranlant les pavés. Les maisons se succédaient avec leurs façades grises, leurs fenêtres closes ; et il songeait dédaigneusement à tous ces êtres humains couchés derrière ces murs, qui existaient sans la voir, et dont pas un même ne se doutait qu'elle vécût ! Il n'avait plus conscience du milieu, de l'espace, de rien ; et, battant le sol du talon, en frappant avec sa canne les volets des boutiques, il allait toujours devant lui, au hasard, éperdu, entraîné. Un air humide l'enveloppa ; il se reconnut au bord des quais.

Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par des grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté du fleuve. Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits ; tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement ; un vent léger soufflait.

Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait monter du fond de lui-même quelque chose d'introuvable, un afflux de tendresse qui l'énervait, comme le mouvement des ondes sous ses yeux. A l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé. Alors, il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infallible.

Quand il eut refermé sa porte, il entendit quelqu'un qui ronflait, dans le cabinet noir, près de la chambre. C'était l'autre, il n'y pensait plus. Son visage s'offrait à lui dans la glace. Il se trouvait beau, et resta une minute à se regarder".

Parfois donc, les sons qui nous entourent ouvrent un chemin qui part de lieux urbains inconnus mais qui, insidieusement, sans qu'on se rende compte

clairement du moment où ils nous font franchir une frontière invisible, nous mènent dans l'univers de nos tensions intérieures. Et : "l'ébranlement des pavés, battre le sol du pied, frapper les volets avec sa canne", sont les actes sonores qui montrent un héros en quête d'établir une harmonie entre les mouvements de l'âme et les variations sonores qui l'entourent. Faubert, en utilisant l'effet sonore d'entraînement<sup>44</sup>, montre comment son personnage se prépare à rêver ou se resouvenir d'une passion.

### 3 / Fragments où il est question des bruits du corps et de leur "concert" avec l'environnement.

Flaubert, d'autres ont pu l'analyser<sup>45</sup>, prévenait le lecteur des aspects de la mode contre lesquels il se révoltait. Alain Corbin souligne dans "Le miasme et la jonquille" que sa "Correspondance" est celle d'un révolté<sup>46</sup>. La lecture de *Madame Bovary* montre que Flaubert donne à ses personnages des cadres perceptifs qui s'opposent directement à ceux de la société de son époque : "Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse. C'était dans la semaine quelque résumé d'Histoire Sainte ou les conférences de l'Abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du "Génie du christianisme", par récréation. Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité! Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habitée aux aspects calmes, elle se tournait au contraire vers les accidentés"<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Effet sonore d'entraînement ou d'enchaînement : effet d'induction en chaîne. Un environnement sonore appelle un écho actif d'abord non conscient. Il y a ainsi une réponse sonore à une première proposition sonore, l'induction pouvant se reproduire plusieurs fois sans émergence au niveau conscient.

<sup>45</sup> RICHARD (J.P.), op. cit.

<sup>46</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 255

<sup>47</sup> *Madame Bovary*, première partie, chapitre 6 in *Flaubert, Oeuvres complètes*, op. cit., ed. Pommier, Paris.

C'est ainsi que, provocateur, Flaubert vantera, avec un ton excessif peut-être, son goût pour les sons qui annoncent la prospérité du corps, le bon fonctionnement de l'organisme. "Foire dans les bottes, pisse par la fenêtre, crie, merde, chie clair, pète dur, fume raïde (...) rote au nez des gens" rapporte sa Correspondance. Il a donc sans doute un certain plaisir à afficher, comme Jules Vallès dans son roman "l'Enfant", sa prédilection pour l'atmosphère bruyante des lieux de sociabilité populaire<sup>48</sup>.

Cette prédilection nous fait découvrir d'un éclairage nouveau combien la société du XIX<sup>ème</sup> siècle rejette de l'espace public les bruits corporels<sup>49</sup>. Et en effet, l'historien-sociologue Richard Sennett (1979) évoque, dans "Les Tyrannies de l'intimité", les troubles physiologiques et psychiques occasionnés au sein de la bourgeoisie victorienne par la crainte de "péter" en public<sup>50</sup>.

Le personnage flaubertien n'est donc jamais complètement détaché du monde sonore : guetter la répétition des sons lui fait apparaître les émotions de la vie comme pleines et profondes. Même quand il est enfoui dans ses pensées, il écoute ses bruits en "concert" avec ceux de l'environnement, toujours conscient de ce qui émane de lui comme productions sonores : c'est à travers le battement de ses artères qu'Emma croit "entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne" (notons ici l'effet sonore de dilatation<sup>51</sup> ). Elle reste perdue de stupeur, en apercevant après une course

<sup>48</sup> FLAUBERT, *Correspondance avec son ami Chevallier*, in : Oeuvre complète, op. cit., p. 97. Lire à ce propos : FAURE (A.), *Paris, Carême-prenant : du carnaval à Paris au XIX<sup>ème</sup> siècle (1800-1914)*, Hachette, Paris 1978, p. 29 ; et lire aussi HURTANT : *L'art de péter* B.N.Y.I. 2412, 1751.

<sup>49</sup> Sur ce sujet, voir encore ELIAS (N.), *La civilisation des moeurs*, Calmann Levy, Paris 1975. Norbert ELIAS note qu'à l'époque de la "civilisation des moeurs" il y a un processus civilisateur très lent qui "a abouti au rejet hors de la vie publique de toutes les fonctions corporelles". Sur ce sujet, lire encore GLEICHMANN (P.R.) article "Des villes propres et sans odeurs, la vidange du corps humain", *Revue Urbi*, N° V, 1982

<sup>50</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille*, "A propos de la maladie verte...", op. cit., p. 208.

<sup>51</sup> Effet de dilatation : effet d'anticipation concernant l'aire de propagation et la sensibilité auditive d'autrui. L'émetteur a le sentiment que les sons qu'il produit porteront loin et seront entendus de même (mouvement de diastole). CRESSON 1985.

folle la demeure qu'elle vient de quitter<sup>52</sup>. C'est encore "à travers le battement de ses tempes" qu'elle entend "la rumeur de la foule et la voix du conseiller qui psalmodiait" des phrases sur la place publique<sup>53</sup>. Pour nous, cette porosité du corps exprime que les personnages sont toujours en rapport de tension avec leur environnement. Et ceci n'est nulle part mieux rendu que dans la scène de la mort de "Madame Bovary", jusque dans la construction du texte :

"En effet, elle regarda tout autour d'elle, lentement, comme quelqu'un qui se réveille d'un songe, puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps, jusqu'au moment où de grosses larmes lui découlèrent des yeux. Alors elle se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller.

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlassaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. Félicité s'agenouilla devant le crucifix, et le pharmacien lui-même fléchit un peu les jarrets, tandis que M. Canivet regardait vaguement sur la place. Bournisien s'était remis en prière, la figure inclinée contre le bord de la couche, avec sa longue soutane noire qui traînait derrière lui dans l'appartement. Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe. A mesure que le rôle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons : elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche. Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque, qui chantait :

"Souvent la chaleur d'un beau jour

Fait rêver fillette à l'amour."

Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués,

<sup>52</sup> *Madame Bovary*, 3ème partie, chapitre 8 in *Flaubert, Oeuvres complètes*, ed. Pommier, Paris.

<sup>53</sup> *Madame Bovary*, Chapitre 8, 2ème partie in *Flaubert, Oeuvres complètes*, ed. Pommier, Paris.

la prunelle fixe, béante.

“Pour amasser diligemment  
Les épis que la faux moissonne,  
Ma Nanette va s’inclinant  
Vers le sillon qui nous les donne.”

“L’Aveugle !” s’écria-t-elle. Et Emma se mit à rire, d’un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

”Il souffla bien fort ce jour là,  
Et le jupon court s’envola !”

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s’approchèrent. Elle n’existait plus”.

#### **4 / Des mots aux choses sonores, Flaubert décrit l’espace sonore du personnage mélancolique.**

Par rapport à ce qu’annonçait notre introduction, on voit bien que la pente naturelle de la sensibilité de Flaubert ne le conduit pas seulement à conquérir. Il se laisse plutôt gagner par les choses, ou même glisser vers elles. Il les pénètre et s’y trouve bien comme on se sent bien dans une atmosphère favorable dans laquelle on circule librement. Ainsi, son goût pour les sons représentatifs du bon fonctionnement du corps n’est pas seulement provocateur. Ce qui est sûr, c’est qu’en se distinguant d’un grand nombre d’écrivains du XIX<sup>ème</sup> qui, selon ses propres mots, se laissent guider par les “envahissements lyriques de la nature”, Flaubert fait de l’environnement sonore un art de la répétition, de l’immobilité<sup>54</sup>. Le personnage est lié à la mesure donnée par des sons réguliers<sup>55</sup> : le petit cercle de ces bruits a même tendance à se rétrécir dans la subjectivité.

<sup>54</sup> Article de Guy ROSOLATO, *Revue Musique en jeu*, novembre 1972.

<sup>55</sup> Témoin ces deux citations tiré de l’ouvrage *Madame Bovary* : “L’eau qui coulait dans la cour, s’échappant du bec de la pompe, et qui tombait goutte à goutte dans l’abreuvoir, marquait la mesure et en faisait comme une palpitation”. *Madame Bovary*, in *Flaubert, Oeuvres complètes*, ed. Pommier, Paris, p. 621.

“La lourde barque avançait lentement par secousses successives... les avirons carrés sonnaient entre les tolets de fer, et, le batelier soufflant, cela marquait dans le silence comme une mesure égale”, *Madame Bovary*, in *Flaubert, Oeuvres complètes*, ed. Pommier, Paris, p. 515.

Dans l'oeuvre de Flaubert, l'individu semble trouver son bien être dans le fait qu'il rapporte à un rythme l'ensemble des sons produits dans la ville. Un point d'équilibre supplémentaire est atteint quand l'être se sent à la fois point de réception de tous les bruits de la ville, et en accord avec la cadence de ses propres bruits dans les rues (effet sonore d'entraînement et de dilatation). Le héros de "L'Education Sentimentale" se renvoie à lui-même le son de sa canne et de ses pas pour accommoder l'environnement sonore à ses pensées. Et si Flaubert l'entoure de "halos" sonores, c'est pour mieux mettre en valeur l'enveloppe rassurante des sons nocturnes qui enferment le personnage dans une sorte de boîte. C'est dans ce contexte que l'expérience acoustique porte à transformer celle, sonore et quotidienne, de la réalité en un mouvement de modification de la régularité. L'environnement sonore idéal pour le héros de Flaubert n'a pas la variété et la multiplicité des sons qui entourent le personnage stendhalien ; les bruits dessinent à l'oreille des espaces moins ouverts. Mais les sons répétés deviennent familiers et répondent à une attente : sur eux la vie peut se reposer. Ce sont en effet les sons qui apparaissent et disparaissent, puis réapparaissent, que l'oreille de Charles sélectionne pendant qu'on emmène le corps d'Emma au cimetière. Et on sent qu'à l'écoute de ce petit cercle de quelques bruits, l'attention du personnage est totalement fixée, et qu'en plus celui-ci y trouve les éléments d'une discipline personnelle. Accentuer le mouvement des sons de l'environnement par soi-même engendre une modification de la régularité, entraînement ou dilatation. Est-ce un modèle d'environnement sonore pour survivre ?

Il reste que le goût porté vers les bruits corporels présente bien des points de divergence avec le goût de ses contemporains. Balzac qui a plutôt tendance à trouver dans ce type de sonorité les marques de la "sauvagerie" de certains des citadins qu'il croise tous les jours dans sa rue va en témoigner.

### CHAPITRE III

#### CLOISONNEMENTS ET DISCONTINUITES SONORES : BALZAC.

Par rapport aux univers sonores de Stendhal et de Flaubert qui projettent dans leurs personnages leur monde intérieur, Balzac observe les <sup>usage</sup> moeurs dans les maisons de rapports, les pensions, les hôtels particuliers. Il présente avec précision l'irrésistible mouvement de sensibilisation de l'oreille de ses héros curieux, voir soupçonneux. Pourtant, l'unité du héros balzacien est loin d'être aussi évidente que celle du héros stendhalien, par exemple. "Balzac nous invite souvent à voir dans ses personnages les produits d'une imagination ou d'une observation extérieures à lui-même"<sup>56</sup>. Dans ce cadre, son originalité consiste à peindre l'équilibre qui semble s'établir entre les bruits des "espèces humaines" et les espaces. Par là, l'environnement sonore et l'humanité urbaine entrent en relation spéculaire, ou mieux d'écho.

Françoise Paul-Lévy (1984) fait l'hypothèse d'une homologie<sup>57</sup> entre les caractéristiques actives d'une rue et les agissements dynamiques des personnages de Balzac : à certains moments, dit-elle, celui-ci choisit un espace d'action correspondant aux humeurs de ses héros, comme en témoigne un passage du "Cousin Pons" : "Un mois environ après (...), le pauvre Pons,

<sup>56</sup> PICON (G.) *Balzac par lui-même*, Collection "Ecrivains de toujours", Seuil, Paris 1956.

<sup>57</sup> PAUL-LEVY (F.) *La ville en croix*, Chapitre : Balzac, l'image de la ville. Librairie des méridiens, Klincksieck et Cie, Paris 1984 p. 67.

sorti pour la première fois de son lit où il était resté en proie à une fièvre nerveuse, se promenait le long des boulevards, au soleil, appuyé sur le bras de (son ami) Schmucke. Au boulevard du Temple, personne ne riait plus des deux Casse-noisettes, à l'aspect de la destruction de l'un et de la touchante sollicitude de l'autre pour son ami convalescent. Arrivé sur le boulevard Poissonnière, Pons avait repris des couleurs, en respirant cette atmosphère des boulevards, où l'air a tant de puissance ; car là où la foule abonde, le fluide est si vital qu'à Rome on a remarqué le manque de "mala aria" dans l'infecté ghetto où pullulent les juifs. Peut-être aussi l'aspect de ce qu'il se plaisait jadis à voir tous les jours, le grand spectacle de Paris agissait-il sur le malade. En face du théâtre des variétés, Pons laissa Schmucke, car ils allaient côte à côte ; mais le convalescent quittait de temps en temps son ami pour examiner les nouveautés fraîchement exposées dans les boutiques<sup>58</sup>.

Comment cette correspondance entre les personnages et les lieux où l'on se met en public se manifeste t'elle à travers les climats sonores ? Car on a vite compris, dès ce premier extrait, que l'oeuvre balzacienne s'affirme comme une recherche de la ville en tant que spectacle humain. Ainsi le boulevard du Temple "est le boulevard des Italiens du peuple. Mais il n'est cela que le soir, car le matin tout y est morne, sans activité, sans vie, sans caractère, tandis que le soir, c'est effrayant d'animation"<sup>59</sup>. Une telle mobilité tient essentiellement en ce que sept théâtres, sept "bouis-bouis oubliés" dira plus tard Haussmann, s'y étaient en effet concentrés et appelaient "incessamment leurs spectateurs. Jusqu'en 1862, tout Paris venait s'y distraire. En soirée, l'animation était telle qu'il avait pris le nom de "boulevard du crime". Dans cette zone difficilement contrôlable, le développement des théâtres avait suivi les lois de la concurrence et de la libre entreprise. Le Ministère d'Etat dont dépendaient les théâtres devait reconnaître qu'il avait bien du mal à exercer une censure sur le petit monde qui y vivait<sup>60</sup>. Pour leur part, les architectes

<sup>58</sup> BALZAC, *Le cousin Pons* 1847 rééd. Le livre de poche, Paris 1983 p.109-110. L'action se passe entre 1784 et 1845

<sup>59</sup> Catalogue de l'exposition "Le spectacle et la fête au temps de Balzac", Maison de Balzac, Ville de Paris" 23.11.78-25.02.79

<sup>60</sup> Catalogue des expositions de Paris. "G. Davioud, architecte de Paris, 1924-1881", Paris 1981

Daly et Davioud remarquaient “que la plupart des théâtres de second ordre étaient venus successivement s’établir sur un même point de la ville, au boulevard du Temple”. Ce boulevard était situé sur l’ancien emplacement des fossés de la ville comblés et devenus la promenade du beau monde habitant les hôtels voisins du Marais, alors quartier de la noblesse. Fixés sur ce point, ils y demeurèrent et formèrent peu à peu un quartier d’une physionomie toute particulière, très animé, très vivant à ses heures, qui prit le nom de boulevard du crime. Vaste, silencieux le jour, aux premières heures de la nuit la foule s’y précipitait : public très varié de théâtres si divers. Aux entractes, toutes les portes de ces façades illuminées dégorgeaient au milieu de la paisible population du quartier, attirée et curieuse, la multitude bruyante, tumultueuse, respirant avidement, au sortir de ces salles enfumées, l’air plus frais des boulevards, et mêlant son incessant bourdonnement au tintement enragé des sonnettes de marchands ambulants<sup>61</sup>.

Ce goût qu’a Balzac pour les lieux animés et spectaculaires nous étant confirmé, quittons le Boulevard du Temple pour la Chaussée d’Antin. Elle figure “les passions, l’animation, le mouvement, la quintessence urbaine” annonce Lévy (1984). Balzac y remarque comment se concentrent, selon les moments, les mouvements, “des affaires, de la mode, de l’esthétique, de la vie culturelle, du pouvoir et des caprices”<sup>62</sup>. Boulevard Saint-Germain, ou Chaussée d’Antin, les cafés en terrasse sont assaillis par les êtres “modernes, soignés”. Il s’agit en fait des bourgeois les plus à même de profiter de la vie de leur époque. Ils se pavanent au café devant le spectacle offert à leurs yeux et à leurs oreilles<sup>63</sup>. Marc Lancelot disait : “Il y a à Paris, et surtout dans le Faubourg Saint-Germain, une foule ennuyée qui cherche par tous les moyens de passer sa soirée dans les réunions. L’ennui en commun semble plus facile à supporter que l’ennui solitaire”<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Catalogue des expositions de Paris “G. Davioud...”, op. cit., 1981

<sup>62</sup> PAUL-LEVY (F.) *La ville en croix*, op. cit., p. 62.

<sup>63</sup> SENNETT (R.) *Les tyrannies de l’intimité*, Seuil, Paris 1974, réed. Paris 1979, p. 173. Cf. aussi PAUL-LEVY (F.) *La ville en croix*, op. cit., chapitre 3, p. 71-73.

<sup>64</sup> Cité par Théodore ZELDIN, *L’histoire des passions françaises*, Tome 5, Encre, Paris 1979 pour la traduction française p. 106.

Réserveons à plus tard l'analyse de cette situation, et notons que les rues attirent aussi du monde dès que des activités festives s'y développent, comme celles-ci sur les Champs-Élysées le 29 juillet 1844 : "Décidément, l'illumination en valait la peine, et c'est ce que j'ai vu de plus beau, moi qui ai vu les fêtes de l'Empire !... On ne peut pas se figurer l'effet de ce palais de feu aux trois couleurs qui métamorphose la grande avenue des Champs-Élysées en une salle de bal. C'est à voir... Latéralement à la grande allée, sur le cours de la Reine, il y avait une ville, c'est le mot, de saltimbanques et de baraques pour les spectacles, qui luttaient de musique et d'annonces contre la magique illumination et le feu d'artifice"<sup>65</sup>. Le vocabulaire dit par lui-même combien Balzac aime la théâtralité urbaine, celle qui est à voir, celle qui est à entendre aussi. C'est pourquoi les bruits sont parfois "effrayants", les appels "incessants", les "luttons sonores" mémorables dans les rues larges et les avenues.

A l'opposé, dans des rues étroites, chaque son semble vécu comme un événement pour les personnages qui sont là : êtres discrets, dont les vies seront marquées par le succès et puis l'échec : "Hier en haut de la roue chez une Duchesse,... ce matin en bas de l'échelle, chez un escompteur"<sup>66</sup>. Ce type d'homologie entre l'espace et l'activité d'un personnage est tout l'intérêt qu'on trouve dans la lecture du "Père Goriot".

Balzac y situe l'action dans une rue en pente, la rue Neuve Sainte Geneviève (aujourd'hui la rue Tournefort) entre le quartier Latin et le Faubourg Saint Marceau. La maison est placée "à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val de Grâce et le dôme du Panthéon... Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n'ont ni boue ni eau, l'herbe croit le long des murs. L'homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement"<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> BALZAC, *Lettre à Madame Handska*, le 29.07.1844 La pléiade Gallimard Paris

<sup>66</sup> BALZAC *Le père Goriot* La pléiade, tome 2, Gallimard Paris p.884.

<sup>67</sup> *Le Père Goriot*, chapitre 1, La pléiade op. cit. L'action a lieu en 1819 à Paris.

Une semblable atmosphère est décrite dans “Eugénie Grandet”, à Saumur, au bout de la rue “montueuse” qui mène au château, par le haut de la ville. Cette rue “peu fréquentée, chaude en été, froide en hiver, obscure en quelques endroits, est remarquable par la sonorité de son petit pavé caillouteux, toujours propre et sec, par l’étroitesse de sa voie tortueuse, par la paix de ses maisons qui appartiennent à la vieille ville, et que dominant les remparts (...). Peut-être y a t-il dans ces maisons et le silence du cloître, et l’aridité des landes, et les ossements des ruines : la vie et le mouvement y sont si tranquilles qu’un étranger les croirait inhabitées s’il ne rencontrait tout-à-coup le regard pâle et froid d’une personne immobile dont la figure monastique dépasse l’appui de la croisée, au bruit d’un pas inconnu”<sup>68</sup>.

La similitude entre les deux passages ne peut être que voulue. Trop de détails y sont semblables et, dans un cas comme dans l’autre, l’essentiel est la définition, par le son, de la forme urbaine et de la société qui l’habite. Or, cette dernière possède la spécificité d’être toujours “oreilles tendues” vers le voisinage. Et Balzac confirme : “A Paris, où les pavés ont des oreilles, où les portes ont une langue, où les barreaux des fenêtres ont des yeux, rien n’est plus dangereux que de causer devant les portes cochères. Les derniers mots qu’on se dit là, et qui sont à la conversation ce qu’un post scriptum est à une lettre, contiennent des indiscretions aussi dangereuses pour ceux qui les laissent écouter que pour ceux qui les recueillent”<sup>69</sup>.

### 1 / Face aux bruits inquiétants...

Cette tension du corps vers les phénomènes audibles s’opère autant depuis l’immeuble que depuis les parties du logement qui servent aux transitions. Par exemple, on apprend que les sons dans l’escalier de la pension Vauquer renseignent tout de suite, sans qu’on ait besoin d’aller voir, sur le pensionnaire qui monte ou qui descend. Madame la tenancière y entend “le froufrou” d’une robe de soie, le “pas mignon d’une femme jeune et légère”

<sup>68</sup> *Eugénie Grandet*, Chapitre 1, La pléiade op. cit. L’action a lieu entre 1819 et 1833

<sup>69</sup> *Le cousin Pons*, (1847), rééd. Le livre de poche, Paris 1972, p. 117

qui filait chez Goriot”<sup>70</sup>. Espace résonateur de l’usage, des humeurs, on distingue aussi dans l’escalier les comportements, les manières de faire du bruit : “Rastignac put monter à sa chambre sans faire de bruit, suivi de Christophe qui en faisait beaucoup”<sup>71</sup>.

Est-il besoin de dire que les cloisons entre chambres, qui ne coupent jamais le contact avec le pensionnaire d’à côté, permettent d’ouïr autant d’indices précis ? La nuit, par exemple, Rastignac entend le Père Goriot pousser un “sourir semblable à un han de Saint Joseph” ; il sort dans le couloir, approche son oeil de la serrure du Père Goriot, quand de nouveau il distingue un bruit “difficile à exprimer”, et qui devait être “produit par des hommes en chausson de lisière” montant l’escalier. Il prête l’oreille, et reconnaît le “son alternatif de la respiration de deux hommes”. Sans avoir entendu “ni le cri de la porte, ni les pas des hommes”, il vit tout-à-coup une faible lueur au second étage, chez Monsieur Vautrin... Il descendit quelques marches, se mit à écouter, et “le son de l’or frappa son oreille”. Bientôt la lumière fût éteinte, et “(...) les deux respirations se firent entendre derechef sans que la porte eût crié.

- Qui va là ? Cria Madame Vauquer en ouvrant la fenêtre de sa chambre.

- C’est moi qui rentre, Madame Vauquer, dit Vautrin de sa grosse voix.

- C’est singulier, Christophe avait mis le verrou se dit Eugène en rentrant dans sa chambre. Il faut veiller pour bien savoir ce qui se passe autour de soi, dans Paris...”<sup>72</sup>.

Attrait et questionnements sur les bruits de voisinage marquent ainsi la vie dans d’autres demeures balzaciennes. Plus encore, l’écoute permet de surveiller ce qui se passe autour de soi. Même les bruits très intimes en eux-même sont objets de curiosité : Rastignac, quand il se rend chez la Comtesse de Restaud, est mal reçu par les domestiques, et en est offusqué : il “ouvrit délibérément la porte par laquelle était sorti le valet de chambre, afin sans doute de faire croire à ces insolents valets qu’il connaissait les êtres de la maison ; mais il déboucha fort étourdiment dans une pièce où se trouvaient

<sup>70</sup> *Le Père Goriot*, Le livre de poche, Paris 1972 p. 34.

<sup>71</sup> *Le père Goriot*, op. cit., 1972, p. 42

<sup>72</sup> *Le père Goriot*, op. cit., 1972, p. 66

des lampes, des buffets, un appareil à chauffer des serviettes pour le bain et qui menait à la fois dans un corridor obscur et dans un escalier dérobé. Les rires étouffés qu'il entendit dans l'antichambre mirent le comble à sa confusion<sup>73</sup>.

Reprenons soigneusement les termes dans lesquels Balzac retrace cette anxiété par le vocabulaire : le son sec est dévolu à la rue montante et étroite. Le bruit étouffé à la porte cochère, à la salle de bain. Quant aux éléments sonores provenant du corridor ou de l'escalier, le fait qu'ils soient l'objet d'une attention inquiète, cachée, nous interpelle<sup>74</sup>. On trouve dans le "Père Goriot" que certains bruits d'origine humaine sont capables d'encoder véritablement des relations sociales : Rastignac arriva "rue de Helder et demanda la Comtesse de Restaud. Avec la rage froide d'un homme sûr de triompher un jour, il reçut le coup d'oeil méprisant des gens qui l'avaient vu traverser la cour à pied, sans avoir entendu le bruit d'une autre voiture à la porte. Ce coup d'oeil lui fût d'autant plus sensible qu'il avait déjà compris son infériorité en entrant dans cette cour, où piaffait un beau cheval richement attelé..."<sup>75</sup>. Aussi devons-nous accorder une importance particulière au fait que le son vienne souvent défavoriser le héros balzacien et annoncer une anxiété nouvelle.

## 2 / ... la redistribution des sons dans l'espace intérieur.

Il semble en effet que l'aménagement intérieur de l'espace, tel que le décrit Balzac, a eu raison d'un comportement sonore qui autrefois s'exprimait sans résistance, sans douleur, en public<sup>76</sup>. L'extrait où l'on voit le Cousin Pons être introduit dans le petit salon de Madame Camusot l'illustre parfaitement : "Madame, voilà votre Monsieur Pons, et en "Spencer" encore ! vient dire Madeleine à la Présidente ; (...) En entendant un pas d'homme dans le petit

<sup>73</sup> *Le père Goriot*, op. cit., 1972, p. 68

<sup>74</sup> BALZAC, *Ursule Miroué*, (1842), chapitre 19, *La pléiade*, op. cit. Ce dernier, après avoir été réhabilité par la ville d'un vol qu'il n'avait pas commis, fait un étrange rêve où la vérité lui est dévoilée par son grand oncle qui a pris l'apparence d'un spectre. Celui-ci, de sa voix faible et néanmoins claire, lui montre le malfaiteur "écoutant la confidence dans le corridor".

<sup>75</sup> *Le père Goriot*, op. cit. 1972 p. 69

<sup>76</sup> SENNETT (R.), *Les tyrannies de l'intimité*, Le Seuil, Paris 1974, rééd. Paris 1979 p. 273 et suivantes.

salon, qui se trouvait entre son grand salon et sa chambre à coucher, Madame Camusot regarda sa fille et haussa les épaules. “ Vous me prévenez toujours avec tant d’intelligence, Madeleine, que je n’ai plus le temps de prendre un parti”, dit la présidente. (...) Voyons, reprit-elle envoyant à sa chère Minette une figure piteuse, faut-il nous débarrasser de lui pour toujours ?

- Oh, pauvre homme, répondit Mademoiselle Camusot, le priver d’un de ses dîners !

Le petit salon retentit de la fausse tousserie d’un homme qui voulait dire aussi: “je vous entends”.

-Et bien, qu’il entre, dit Madame Camusot (... )<sup>77</sup>.

Cet extrait démontre que la société sonore parisienne peinte par Balzac n’est pas séparable de la systématisation des portes, des corridors, des petits salons, et autres petits boudoirs qui font l’agencement spatial de l’habitation privée. Dans celle-ci, on se déplace sans faire de bruit tout en prêtant l’oreille ; la cloison, la porte, le corridor ne sont pas seulement des éléments séparateurs d’espaces : ce sont des chicanes à bruits que les habitués font fonctionner. Un style de comportement sonore, qu’on analysera plus finement par la suite, est ainsi proposé.

Comme en témoigne le passage suivant emprunté à la “Cousine Bette”, la classe aisée sait être discrète : ne pas se faire entendre permet d’écouter. “Si vous voulez me suivre par ici, Monsieur, nous serons beaucoup mieux dans ce salon pour causer d’affaires, dit Madame Hulot en désignant une pièce voisine qui, dans l’ordonnance de l’appartement, formait un salon de jeu. Cette pièce n’était séparée que par une légère cloison du boudoir dont la croisée donnait sur le jardin, et Madame Hulot laissa Monsieur Crevel seul pendant un moment, car elle jugea nécessaire de fermer la croisée et la porte du boudoir, afin que personne ne put y venir écouter. Elle eut même la précaution de fermer également la porte-fenêtre du grand salon, en souriant à sa fille et à sa cousine qu’elle vit établies dans un vieux kiosque au fond du jardin. Elle revient en laissant ouverte la porte du salon de jeu, afin d’entendre

<sup>77</sup> *Le Cousin Pons* (1847) La pléiade op. cit.

ouvrir celle du grand salon, si quelqu'un y entrait"<sup>78</sup>.

Confirmation que la répartition de chicanes sonores entre les différents volumes de la maison sert d'avertisseur. Une curiosité auditive prodigieuse semble imprégner les personnages. Pour un peu, on croirait qu'ils appliquent de manière prophylactique leurs oreilles aux cloisons et aux portes. Et c'est probablement chez Balzac qu'on lira avec le plus d'évidence que l'expérience acoustique au XIX<sup>ème</sup> n'est pas séparable des conditions d'habitat. S'y règle le jeu subtil des répulsions et des affinités entre les individus. La curiosité s'étend dans les espaces sonores intérieurs. Elle invite à tendre l'oreille au moindre mouvement dans les escaliers, aux moindres inflexions de voix des êtres proches : ainsi, Félix trouve Henriette "couchée comme si elle avait été foudroyée par la voix qui terrassa Saint Paul"<sup>79</sup>. Etant enfant, il avait été sensible à la "caresse de la voix de sa mère"<sup>80</sup>. On a remarqué par ailleurs que les cris des enfants prennent beaucoup d'importance dans les situations de méditation intérieure de Félix<sup>81</sup>. C'est là un effet typique du mouvement de retraite opéré par la bourgeoisie du XIX<sup>ème</sup> Siècle, par où celle-ci entend définir son excellence et sa différence. Mais nous y reviendrons.

La surveillance indirecte qui fait écouter aux cloisons, aux portes, dans les escaliers, n'est pas sans rapport avec d'autres traits liés à la manière dont Balzac imagine la vie privée bourgeoise : l'économie du mouvement et du déplacement. Ainsi, le Père Grandet "n'allait jamais chez les personnes (...), il ne faisait jamais de bruit, et semblait économiser tout, même le mouvement"<sup>82</sup>. Balzac dépeint si bien la passion des personnages urbains qu'il va, nous le pensons, jusqu'à appauvrir le vocabulaire de ceux qui tournent leurs oreilles ailleurs que vers la vie qui se déroule dans un espace intérieur. Ainsi, Félix, le héros du "Lys dans la vallée", est enclin à négliger les bruits de la nature ou à les stéréotyper. Par exemple, Balzac leur fait dire

<sup>78</sup> *La cousine Bette*, (1847), rééd. Folio-Gallimard, Paris 1972 p. 34. On trouvera dans ce roman une description rapide du quartier du Louvre au XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>79</sup> *Le lys dans la vallée* (1836) , p. 165

<sup>80</sup> *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 105

<sup>81</sup> *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 105

<sup>82</sup> *Eugénie Grandet*, (1833), premières pages, La pléiade op. cit.

souvent les mots d’“harmonie” ou de “mélodie” pour qualifier l’environnement sonore rural. Ses descriptions sont souvent des invitations à la recomposition imaginaire des paysages, mais elles avortent, semble-t-il, dès que Félix s’emploie à qualifier le monde sonore. Ainsi, suite à une longue description visuelle du paysage emprunté pour aller au château de Frapelse, non loin de Tours, description qui prend 50 lignes environ, Balzac dit en 4 lignes seulement l’atmosphère sonore : “les moulins situés dans les chutes de l’Indre donnaient une voix à cette vallée frémissante, (...) Les oiseaux chantaient, les cigales criaient, tout y était mélodique”<sup>83</sup>. Dans le même ouvrage, en décrivant les courses que Félix fait à pied pour examiner les graminées, Balzac prend 46 lignes. Il utilise deux qualificatifs sonores : le cri de l’orfraie, les mousses ardentes et sonores, et termine ainsi : “écoutez : vous entendrez d’indéfinissables harmonies au milieu d’un silence qui confond”<sup>84</sup>. On ne peut être plus vague.

### 3 / Les codes sonores de l’élégance du temps.

Que faut-il voir alors dans cette acuité sonore tournée vers l’espace intérieur ? La description du ton autoritaire du père, de la douceur de la voix de la mère, du jeu ou du babil des enfants, des démarches dans l’escalier, des bruits à travers les cloisons, montre que l’oreille balzacienne se fait attentive à tout ce qui entretient la passion. Cette attention subtile aux signes sonores capable de débusquer la pensée intime des sujets n’appartient qu’aux bourgeois. Rappelons l’analyse de Georges Poulet au sujet de la volonté chez les personnages de Balzac : “La volonté est comme un télescope”, écrit-il. “Elle supprime les distances. Elle est aussi un microphone”. Elle vainc la distance par le développement prodigieux de l’ouïe. C’est ainsi que “grâce à la puissance avec laquelle une créature passionnée sait souvent abolir l’espace pour s’unir à son autre moi, la femme de Claës perçoit au loin le bruit des pas de son mari”<sup>85</sup>. Dans un autre passage, Georges Poulet relève cette scène où, “malgré une quadruple rangée de causeurs, et dans le bourdonnement général

<sup>83</sup> *Le lys dans la vallée*, (1836), chapitre 1, les deux enfances. p. 51

<sup>84</sup> *Le lys dans la vallée*, op. cit., p. 100

<sup>85</sup> POULET (G.) *Etude sur le temps humain ; la distance intérieure* Plon, Paris, 1952 p. 151.

d'une salle de jeu, Raphaël et Valentin, par un privilège des passions qui leur donne le pouvoir d'anéantir l'espace et le temps, deviennent capables d'entendre distinctement les paroles des joueurs et de savoir qui des deux retourne le roi". Quelle illustration de l'effet sonore de cocktail<sup>86</sup> ! Car ce qui compte pour tous les personnages de Balzac, c'est de pouvoir sélectionner, de pouvoir débusquer parfois le son qui donne le plus d'informations sur la passion de l'individu, quel que soit le bruit ambiant. Dans l'univers sonore balzacien, le terrain d'union entre les personnes n'existe qu'entre des individus curieux d'ouïr, mais cette curiosité est liée aux tourments que les héros ressentent : "Il faut veiller pour bien savoir ce qui se passe autour de soi, dans Paris..." dit Rastignac dans "Le père Goriot".

Entrons maintenant dans l'oeuvre de Zola. Elle va nous permettre d'évoquer encore une nouvelle figure humaine de l'expérience sonore en général.

<sup>86</sup> L'effet sonore cocktail : Aptitude à discerner une voix parmi beaucoup d'autres, à ignorer une quinte de toux des voisins lorsqu'on écoute de la musique dans une grande salle PIERCE (J.R.) *Le son musical*, Pour la science, Belin, Paris 1984.

Effet voisin : l'effet sonore de créneau. "L'auditeur peut alors continuer à discriminer le message sonore qui lui est destiné, bien que celui-ci ne ressorte pas de façon particulière par rapport au bruit ambiant". DELETRE (J.J.) *Répertoire des effets sonores, 5 échantillons*, CRESSON, février 1987.

## CHAPITRE IV

### LES RYTHMES ET LA VIVACITE DES SONS : ZOLA.

Dès les premières lignes de “L’Assommoir”<sup>87</sup>, on apprend que le monde sonore de Gervaise est placé entre le grondement de la ville au travail et les contacts qui s’engagent de fenêtre à rue ou de fenêtre à fenêtre avec les voisins. Dans l’écriture, les mots prennent en compte les rapports entre sons et motricité. Ainsi, le peuple des ouvriers en déplacement “gronde” ; il “s’arrête” et “repart”. Cela ressemble à un effet de vague. Les personnages sont souvent interpellés depuis la rue, et aussitôt prend forme une discussion qui à son tour en appelle d’autres.

C’est à travers des effets sonores impliquant l’existence d’une action ou d’un schème faisant inter-agir perception et mouvement que l’oeuvre de Zola définit l’environnement sonore de la rue au XIXème. Par rapport aux écrivains précédents, Zola nous conduit à travers “L’Assommoir” et “Au bonheur des dames”, non pas à la situation de l’auditeur guettant les sons alertants ou redoutés, mais à celle de l’auditeur inter-agissant avec les sons qui l’entourent. Chez Zola, le bruit est un phénomène sensible agissant sur les actes et aussi sur les pensées ; il circule entre les personnages et organise un tout autre rapport à l’espace que celui que Balzac nous a décrit. Ce dernier a utilisé le cliché sonore détaillé pour faire part d’une certaine tension que les sons exercent sur les individus. L’opposition entre bruyant et calme, actif et morne, silence et événement sonore, lui permettait de redoubler les qualités

---

<sup>87</sup> *L’Assommoir*, (1877) rééd. Le livre de poche, Fonsquelle, Paris 1974, fin du chapitre VIII.

spatiales et de situer les caractères de ses personnages. Balzac semble affirmer que chaque individu possède un environnement sonore spécifique en fonction de son destin. Alain Corbin nous rappelle que la phrénologie a exagéré ces convictions, en exerçant de façon notoire une influence sur Balzac. Il cite cette phrase de T. Thoré, rédacteur d'un dictionnaire de phrénologie en 1836 : "l'odeur est une manifestation des êtres, comme la ligne, la couleur et la sonorité"<sup>88</sup>.

Zola en revanche semble beaucoup plus accroché par la manière dont le bruit est lié à la motricité : celle d'une foule ou celle d'un individu. De plus, l'auteur des *Rougon-Macquart*, sous le second- Empire, évoque certains aspects de la vie sonore populaire. Pour réaliser une présentation convenable de ces caractéristiques, il faut évoquer et exemplifier la typologie des textes événementiels :

- 1) le repas de fête dans la rue,
- 2) des scènes de travail de type artisanal et, par opposition, des scènes de travail à l'usine,
- 3) les séquences de bain de foule sur les grands boulevards,
- 4) les scènes de travail dans les grands magasins.

### 1 / La fête de Gervaise.

Le développement sonore du repas<sup>89</sup> est "crescendo" et se termine brutalement (effet de coupure)<sup>90</sup>. C'est l'écoute qui met en action les productions sonores, et rarement il est fait mention de caractéristiques sonores plus précises que celle de l'intensité. Durant tout ce chapitre VII de "L'Assommoir", il n'est question que de gens qui parlent fort, crient, chantent, gueulent, s'injurient, s'engueulent, font du vacarme, avec leur voix et leur corps. Le rythme lui-même renforce ce sentiment par une sorte d'effet d'accélération ; les sons adviennent et sont produits de plus en plus rapidement et de plus en plus

<sup>88</sup> CORBIN (A.) *Le miasme et la jonquille* op. cit. p. 239.

<sup>89</sup> *L'Assommoir*, op. cit. fin du chapitre VIII.

<sup>90</sup> Définition de l'effet de coupure : Chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un net changement d'enveloppe spectrale ou de réverbération (dans le sens : réverbérant/mat). On a la nette impression d'avoir changé l'ambiance sonore.

fortement. Il y a des ruptures : une voix forte impose le silence. Un profond silence tout d'un coup se fait. Ensuite, le rythme va s'accélération selon les propres rythmes et gestes sonores des participants : les hommes marquent la mesure à coups de talon, les femmes en tapant en cadence sur les verres, les enfants avec leurs fourchettes. Enfin, il y a le rythme des sensations sonores collectives : la "communion" qui s'établit par moment avec la rue - effet sonore d'enchaînement<sup>91</sup> -, les applaudissements qui font monter l'ambiance, la chanson de Madame Putois qui la coupe, tous ces effets organisent un temps d'écoute collective, et redonnent des élans à la fête. Puis c'est de nouveau un attroupement dans la rue ; cette fois, la rue de la Goutte d'Or participe au refrain ; la fête déborde. Et aspect inattendu, les gens "s'allongent des claques pour rire", en chantant.

## 2 / Scènes de travail à l'usine et à l'atelier.

Dès qu'il est question des bruits occasionnés par les nouveaux espaces technologiques dans la ville, c'est ce même entraînement qui guide l'écrivain à faire des inductions sonores en chaîne. Toute la fin de "L'Assommoir" l'illustre, quand Gervaise déambule affamée dans Paris. Elle retrouve un ancien lieu où venait "de s'établir une scierie de sucre, dont on entendait les sifflements continus"<sup>92</sup>. Gervaise "(...) entendait dans ce vaste espace clair des sifflets de locomotives, les secousses rythmées des plaques tournantes, toute une activité colossale et cachée. Puis un train passa, sortant de Paris, arrivant avec les soufflements de son haleine et son roulement peu à peu enflé"<sup>93</sup>.

C'est encore au milieu du son aigu du tapage des usines qu'elle s'oriente : "De minces tuyaux sur les toits soufflaient violemment des jets de vapeur. Une scierie mécanique avait des grincements réguliers pareils à de brusques

<sup>91</sup> Définition de l'effet sonore d'enchaînement : effet d'induction en chaîne. Un environnement sonore appelle un écho actif d'abord non conscient. Il y a ainsi une réponse sonore à une première proposition sonore, l'induction pouvant se reproduire plusieurs fois sans émergence au niveau conscient.

<sup>92</sup> ZOLA *L'Assommoir*, rééd. Le livre de poche, Fonsquelle, Paris 1974 p. 460.

<sup>93</sup> ZOLA, *L'Assommoir*, op. cit. p. 461-462.

déchirures dans une pièce de calicot ; des manufactures de boutons secouaient le sol du roulement et du tic tac de leurs machines. Comme elle regardait vers Montmartre, indécise, ne sachant pas si elle devait pousser plus loin (...), elle entendit un bruit cadencé de marteaux : elle était sans le savoir juste en face de la fabrique (...). Le bruit des marteaux avait cessé. Elle s'avancit prudemment. (Elle demande à voir Goujet) ; un ouvrier lui répond en criant d'une voix qui sonne le cuivre fêlé : "Dis donc, la Gueule d'or, voilà une dame pour toi". Mais un tapage de ferraille étouffa ce cri (...). Gervaise, "n'osant s'aventurer, appelait de la porte à demi-voix". Elle se posa devant lui, "il marcha le premier, elle le suivit, dans ce vacarme assourdissant où toutes sortes de bruits sifflaient et ronflaient (...). On ne s'entendait pas parler (...). Il haussa la voix pour donner des explications"<sup>94</sup>.

### 3 / Environnement sonore des grands boulevards.

Dans les ateliers, le travail et les bruits sont synchrones<sup>95</sup>. Or Zola projette cette synchronie jusque dans les mouvements qui guident les pas dans les rues. Ainsi dans une scène de "L'Assommoir"<sup>96</sup> qui se déroule sur les grands boulevards, Gervaise arpente les grands cafés, le lieu où se tiennent les prostituées. Quand elle arrive près de la gare, les indications sonores sont plus précises que la description matérielle de l'espace. L'héroïne différencie les grands boulevards non pas à partir des délimitations visibles mais d'après des effets sonores sensibles qui nous rappellent la description phonique que Balzac dressait sur ce terrain : des zones sonores attirent ou bien repoussent, d'un côté à l'autre du trottoir, en fonction de la densité du piétinement des

<sup>94</sup> ZOLA, *L'Assommoir* op. cit.

<sup>95</sup> Indiquons que ces deux scènes de travail mettent en comparaison les relations qui existent entre le travailleur manuel et son bruit. La scène dans l'usine où les deux forgerons cherchent à séduire Gervaise par la "danse" de leurs coups portés sur l'enclume, que le lecteur trouvera dans le même chapitre, montre combien la mise en rythme du corps au travail est liée à la répétition sonore automatique produite par les machines environnantes. Zola indique au lecteur de son époque un phénomène sonore qu'on peut vérifier aujourd'hui, à savoir que l'adaptation d'un rythme personnel dans celui du bruit ambiant exprime d'une certaine façon une possibilité de communication inter-individuelle. Cf HALL (E.T.) *Le langage silencieux* Seuil, Paris 1984, et la synthèse proposé par Paul THIBAUD sur cette question : *La notion de Synchronie sonore dans les communications humaines* Mémoire CEEA Architecture et environnement sonore, Ecole d'architecture de Grenoble, CRESSON 1988.

<sup>96</sup> *L'Assommoir*, op. cit. fin du chapitre XII.

passants, du roulement des autobus et du grondement engendré par le pullulement humain. Ces partitions sonores se distinguent entre elles : on lit par exemple qu'un fontainier va créer une "aura" particulière; plus loin, deux hommes qui discutent vivement attirent l'attention. Une identique attraction est provoquée par les sonorités qui sortent des cafés aux portes battantes, "les climats de voix qui murmurent", les voix qui "glapissent", les voix qui "gueulent", etc... Si bien que les grands boulevards, moins unis qu'ils le sont visuellement, apparaissent plutôt diversifiés dans leur dimension sonore. C'est une question d'heure, mais aussi de rythme, de déplacement. Les gens se pressent dans un même mouvement, celui de la foule qui mélange les populations au retour du travail, mais les séparent dans les cafés.

#### 4 / Les Grands Magasins.

Le XIXème siècle, ce serait le début d'un âge de production de grands espaces clos. Nommer la rumeur sonore dans ces grands espaces sera un thème cher à Zola : "Dans l'air immobile, où l'étouffement du calorifère attiédissait l'odeur des étoffes, le brouhaha augmentait, fait de tous les bruits, du piétinement continu, des phrases cent fois répétées autour des comptoirs, de l'or sonnante sur le cuivre des caisses assiégées par une bousculade de porte-monnaie, des paniers roulants dont les charges de paquets tombaient sans relâche dans les cuves béantes". Le plus souvent, Zola profitera de ce type de description pour donner plus de détails sur le caractère de ses personnages. Ainsi Mouret plonge Vallagnosc en pleine foule, "pour achever de l'étourdir, et pris lui-même du besoin physique de ce bain de succès"<sup>97</sup>.

Mouret est le directeur de ce grand magasin. Pour lui, c'est un plaisir d'entendre l'agitation autour de soi. L'activité produit une atmosphère sonore qui lui fait sentir le succès, qui fait croire que les affaires marchent. Dans ce processus dynamique, les sons accélèrent la sensation d'utilitarisme pour donner au directeur l'impression que la ville est en mouvement : "Au début la foule arrive : il ne se trompait plus aux bruits qui lui arrivaient du dehors,

<sup>97</sup> ZOLA *Au bonheur des dames* (1883) rééd. Le livre de poche, Paris 1976, Chapitre IV.

roulement de fiacres, claquement de portières, brouhaha grandissant de foule”. Au milieu de l’après-midi, c’est la cohue : “maintenant, la trépidation intérieure étouffait les bruits du dehors ; on n’entendait plus ni le roulement des fiacres, ni le battement des portières ; il ne restait au delà du grand murmure de la vente que le sentiment de Paris immense, d’une immensité qui toujours fournirait des acheteurs (...). A la fin de l’après-midi, “lentement, la foule diminuait. Des volées de cloches, à une heure d’intervalle, avaient déjà sonné les deux premières tables du soir ; la troisième allait être servie. (...) Du dehors, ne venait plus que le roulement des derniers fiacres, au milieu de la voix empâtée de Paris, un ronflement d’ogre repu”<sup>98</sup>.

Il reste que circulation et accélération des activités par le sonore pour les uns sont synonymes de concentration et d’étouffement pour les autres. Dans ‘*Au bonheur des dames*’, la rumeur sonore peut avoir des conséquences nocives sur l’état physique et moral des hommes. L’ambiance sonore est confuse et porte à l’étourdissement. Même les pièces dont “la moquette rouge étouffait le bruit des pas”, où “la voix haute et lointaine du rez-de-chaussée se mourrait”, donnent l’impression d’une atmosphère alourdie<sup>99</sup>. A ce sujet, le passage qui suit montre encore comment, désormais, les éléments sonores de la ville traditionnelle sont mêlés dans un immense espace clos, par l’intégration aux activités commerciales des activités qu’on avait l’habitude d’entendre dans la rue : “L’Homme avait 120 musiciens sous sa direction, le rêve de sa vie était réalisé. Et une grande fête fut donnée dans les magasins, un concert et un bal, pour présenter la musique du bonheur à la clientèle, au monde entier. Les journaux s’en occupèrent, Bourdoncle lui-même, ravagé par ces innovations, dut s’incliner devant l’énorme réclame. Ensuite, on installa une salle de jeu pour les commis, deux billards, des tables de tric-trac et d’échecs. Il y eut des cours le soir dans la maison, cours d’anglais et d’allemand, cours de grammaire, d’arithmétique, de géographie ; on alla jusqu’à des leçons d’équitation et d’escrime. Une bibliothèque fut créée, dix mille volumes mis à la disposition des employés. Et l’on ajouta encore un médecin à demeure

<sup>98</sup> ZOLA *Au bonheur des dames* rééd. Le livre de poche, Paris, 1976, Chapitre IV, p. 119-130-139.

<sup>99</sup> ZOLA *Au bonheur des dames*, op. cit. Chapitre IV p. 133.

donnant des consultations gratuites, des bains, des buffets, un salon de coiffure. Toute la vie était là, on avait tout sans sortir, l'étude, la table, le lit, le vêtement. Le Bonheur des Dames se suffisait, plaisirs et besoins, au milieu du grand Paris, occupé de ce tintamarre, de cette cité du travail qui poussait si largement dans le fumier des vieilles rues, ouvertes enfin au plein soleil"<sup>100</sup>.

### 5 / L'univers sonore de l'utilitariste.

L'attachement à décrire les sons qui s'emballent, les repas bruyants, les passants qui "s'engueulent", les convergences entre les gestes et les rythmes sonores, les étourdissements, les soufflements, les roulements, les stridences, les grincements : sous ces représentations des choses<sup>101</sup>, Zola témoigne de l'intégration, dans la littérature, des rythmes et des sons nouveaux. Est-ce un signe de l'acceptation des bruits reflétant l'utilitarisme ? Une telle orientation de la sensibilité sonore des personnages ne peut-elle pas paraître suspecte<sup>102</sup> ? Que cache Zola dans sa manière d'écrire les associations entre la cadence sonore entendue, la motricité et la parole ?

Reprenons un des exemples précédents : dès que le rythme est trop rapide, et que les sons proviennent de manière trop diversifiée au même moment, l'héroïne de "L'Assommoir" ne s'entend plus parler. Le tapage étouffe les cris, désoriente. Les repères sonores de la voix sont même bouleversés, et on assiste à cette scène où elle appelle Goujet à demi-voix dans le bruit cadencé des marteaux et les ronflements des soufflets de la forge. On anticipe là le Zola dénonçant le bruit prodigieux des machines dans "Germinal"(1885) : "L'idée lui était venue de tourner les robinets de décharge, pour lâcher la vapeur. Les jets partirent avec la violence des coups de feu, les cinq chaudières se vidèrent d'un souffle de tempête, sifflant dans un tel

<sup>100</sup> ZOLA *Au bonheur des dames*, cité in catalogue "G. Davioud, architecte de Paris..." op. cit.

<sup>101</sup> Toutes ces expressions sont tirées des deux romans *Au bonheur de dames* et *L'Assommoir*, op. cit.

<sup>102</sup> SERRES Michel (*Feux et signaux de brumes* Grasset Paris 1975) fait les remarques suivantes dans son ouvrage consacré à Zola. L'expression littéraire de Zola serait le reflet du principe de la thermodynamique : "Il n'y a plus dès lors de la vérité, mais du mouvement, mais de la force, mais de la puissance, mais de la production, la puissance produisant la force produisant le mouvement, mais de la vie conçue comme énergie".

grondement de foudre que les oreilles en saignaient”<sup>103</sup>.

Rappelons nous la description sonore de l’atelier de repassage de Gervaise : c’est au milieu des bruits de fer et de tisonniers grattant la mécanique que le ronflement de Coupeau roule, avec la régularité d’un tic tac énorme d’horloge, régulant la grosse besogne de l’atelier. (...) “Pendant un instant, on entend plus que les coups sourds, étouffés sur la couverture (et) une voix lente et continue (qui), sans quitter des yeux le petit fer à tuyauter” parle dans le silence (...)”. Quand le “grand sommeil” tombe lentement sur la ville le soir, c’est encore le rythme des heures qui accompagne le travail : “minuit sonne, puis une heure, puis deux heures” ; il n’y a en effet plus de voiture ou de passant, sauf de temps en temps un pas qui sonne au loin”<sup>104</sup>.

Quelle que soit la représentation de la confrontation de ces deux mondes, Zola insiste sur la régulation des rapports entre les hommes par les rythmes. A l’atelier, le rythme de la conversation est lié aux ronflements de Coupeau, aux ponctuations des fers à repasser, à l’heure qui s’égrene lentement du clocher ; les femmes repassent en entendant les sons de la rue par intervalle, tant et si bien que l’espace du travail s’ouvre au delà de la clôture réelle de la boutique. A l’usine, le rythme installé est de l’ordre de l’emballage ; on y perd la tête, le corps est désorienté ; le bruit remplit tout l’espace, et l’ouvrier se sent comme prisonnier. Dans le premier exemple, l’efficacité tranquille de quelques effets sonores d’entraînement donne la mesure humaine des conditions de travail ; dans le second, on sent bien que le travail est orchestré par le nombre de tours des machines plutôt que par le rythme des chants<sup>105</sup>.

En insistant sur la convergence qui s’établit aisément entre les projections des idées d’utilitarisme liées à la conception d’un monde qui bouge et l’accélération d’un rythme mécanique, d’une intensité ou des fréquences sonores aigües, Zola dit implicitement qu’au bout de ce raisonnement se

<sup>103</sup> Cité par Robert Murray SCHAFER *Le paysage sonore*, Jean-Claude LATTES, Paris 1979 p. 113.

<sup>104</sup> ZOLA *L’Assommoir*, op. cit. p. 190-191.

<sup>105</sup> Cf. à ce sujet MUMFORD (Lewis) *Technique et civilisation*, traduction de D. MOUTONNIER, Seuil, Paris 1978 p. 185.

trouve une ville remodelée par l'écoute. L'héroïne d'"Au bonheur des dames" en est la naïve victime. Elle s'est vue attribuer une chambre par son entreprise. Elle y accède par un long couloir. Elle s'y jette le soir après une journée de treize heures de travail. Le premier contact qu'elle a avec sa voisine, Pauline, c'est à travers la cloison. Elle l'entend se mettre au lit. Chaque soir, les mêmes bruits lui parviennent : les demoiselles qui rentrent une à une, de courtes conversations chuchotées, des rires, parfois des querelles "qu'on étouffe". Elle entend craquer les lits, les bâillements et le lourd silence qui s'installe ; elle est effrayée par la voisine de gauche qui "rêve souvent tout haut", par d'autres qui veillent pour raccomoder, malgré l'interdiction, mais qui le font avec des précautions pour ne pas faire de bruit. Les gestes sont ralentis, certains sont évités, "car un silence frissonnant" doit sortir seul "des portes closes"<sup>106</sup>.

Alors, à travers cette atmosphère où le moindre bruit de pas venu du corridor fait lever la tête, où l'on s'entend marcher, où l'on se tait dès qu'un bruit advient, on se rend bien compte que Zola ne reconstruit pas une manière d'entendre : il décrit plutôt une adaptation auditive, celle du peuple qui se sent encadré par les bruits d'une nouvelle forme de vie dominée par les mouvements liés au travail et à la densification urbaine. Et ceci s'applique jusque dans le logement. D'un autre côté, le privilège accordé aux éléments sonores pour relancer l'action de l'homme dans la ville, la confiance mise dans l'accélération des rythmes pour informer le sujet, les descriptions des boulevards urbains et des promenades dans les banlieues de Paris qu'on trouve dans "Au bonheur des dames", confirment que Zola promeut, ou sent venir, l'adhésion du citadin aux rythmes sonores du "progrès". La mise en situation quotidienne de sons qui expriment la puissance et la force de la ville industrielle - ce réemploi du vocabulaire de la thermodynamique, comme dit Michel Serres (1975) - d'une part, et d'autre part la relance des effets sonores d'enchaînement pour l'exaltation des personnages, masquent peut-être une certaine faiblesse dans l'écriture. Mais nul doute que la question de la condition sonore ouvrière en ville est posée dans l'oeuvre de Zola : il faut

<sup>106</sup> ZOLA *Au bonheur des dames* op. cit. p. 151 à 154.

relire ces scènes principales où sont soulignés les grouillements sonores confus au hasard d'un coin de rue, d'un grand magasin, d'un grand boulevard, d'une usine. L'histoire de l'acoustique envisagée de ce point de vue, au croisement du quantitatif et du qualitatif, nous permet de découvrir des comportements sonores dont on sait bien l'importance qu'ils eurent dans l'existence quotidienne à l'époque.

## CHAPITRE V

### BRUITS INSISTANTS ET FUGACES : LA PHONURGIE PROUSTIENNE.

On a vu comment Balzac et Zola différencient les zones urbaines, non pas seulement à partir de leurs limites administratives ou visibles, mais à partir de leurs effets sonores sensibles : leurs personnages entendent l'environnement à travers les rythmes des foules et des machines, les sons du voisinage et le degré de nervosité de la vie en ville ; selon les timbres, les intensités, l'individu est attiré, repoussé ; la curiosité de certains personnages en est même exaltée.

L'oeuvre de Marcel Proust nous permettra de franchir un nouveau pas dans la connaissance de l'influence de l'environnement sur l'acuité auditive. Dans "A la recherche du temps perdu", le narrateur consacre à l'entourage familial une attention toute privilégiée. Les sons filtrant à travers les cloisons de la chambre maintiennent un contact. Mais la tension ressentie est douloureuse, comme dans la fameuse scène des "petits coups au mur"<sup>107</sup> qu'on relate ci-après : "Oh, je t'en prie, me dit-elle, c'est une telle joie pour ta grand-mère. Et surtout ne manque pas de frapper au mur si tu as besoin de quelque chose cette nuit, mon lit est adossé au tien, la cloison est très mince. D'ici un moment, quand tu seras couché, fais (des petits coups) pour voir si nous nous comprenons bien. Et, en effet, ce soir là, je frappai 3 coups - que, une semaine plus tard, quand je fus souffrant, je renouvelai pendant quelques

---

<sup>107</sup> C'est nous qui nommons.

jours tous les matins parce que ma grand-mère voulait me donner du lait de bonne heure. Alors, quand je croyais entendre qu'elle était réveillée - pour qu'elle n'attendît pas, et puisse tout de suite après, se rendormir -, je risquais trois petits coups, timidement, faiblement, distinctement, malgré tout, car je craignais d'interrompre son sommeil dans le cas où je me serais trompé et où elle eut dormi, je n'aurais pas voulu non plus qu'elle continuât d'épier un appel qu'elle n'avait pas distingué d'abord et que je n'oserais pas renouveler. Et à peine j'avais frappé mes coups que j'en entendais trois autres, d'une intonation différente ceux-là, empreints d'une calme autorité, répétés à deux reprises pour plus de clarté, et qui disaient : "ne t'agite pas, j'ai entendu, dans quelques instants je serai là" ; et bientôt après ma grand-mère arrivait. Je lui disais que j'avais eu peur qu'elle ne m'entendît pas ou crût que c'était un voisin qui avait frappé ; elle riait : confondre les coups de mon pauvre loup avec d'autres, mais entre mille, sa grand-mère les reconnaîtrait ! Crois-tu donc qu'il y en ait d'autres au monde qui soient aussi bêtas, aussi fébriles, aussi partagés entre la crainte de me réveiller et de ne pas être compris ? Mais quand même elle se contenterait d'un grattement, on reconnaîtrait tout de suite sa petite souris, surtout quand elle est aussi unique et à plaindre que la mienne. Je l'entendais déjà depuis un moment qui hésitait, se remuait dans le lit, qui faisait tous ses manèges"<sup>108</sup>.

### **1 / A la recherche des sons perdus.**

Dans une autre scène célèbre - intitulons la "l'oreille anxieuse" - l'auteur est dans sa chambre et guette, grâce aux ouvertures qu'il a laissées entrebaillées, une rencontre avec sa mère : "J'ouvris la fenêtre sans bruit, et m'assis au pied de mon lit ; je ne faisais presque aucun mouvement afin qu'on ne m'entendît pas. (Je fermais les yeux, en tachant de ne pas entendre la voix<sup>109</sup> ) de mes parents qui prenaient le café au jardin. (Mais, sans effort de ma part, je fus sans arrêt rejoint par leurs sons. Le temps passa. J'entendis mes parents) qui accompagnaient Swann, et quand le grelot de la porte m'eut averti qu'il venait

<sup>108</sup> Marcel PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* 2ème partie, "Nom de pays: le pays" in : *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1954.

<sup>109</sup> Pour ce qui est entre parenthèses, c'est nous qui résumons.

de partir, j'allais à la fenêtre (mes parents restèrent quelques instants dehors). Aux bruits de ma mère qui ouvrit la porte grillagée du vestibule qui donnait sur l'escalier (et dès que je l'entendis qui montait fermer sa fenêtre), j'allai sans bruit dans le couloir (pour la rejoindre et lui sauter au cou afin de l'embrasser)<sup>110</sup>.

De cette scène, à la fin de laquelle il se fait disputer par son père, le narrateur se rappellera plus tard : "Depuis peu de temps, je recommence très bien à percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvais seul avec maman. En réalité, ils n'ont jamais cessé, et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvent que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour, qu'on croirait arrêtés, et qui se remettent à sonner dans le silence du soir"<sup>111</sup>.

Prendre de la distance par rapport aux bruits de l'environnement familial, de manière à mieux laisser couler en soi la durée de l'émotion ressentie, et s'en ressouvenir, voilà l'attitude du héros proustien. Dans ce sens, la recherche des causes d'un bruit entendu devient une activité importante de l'emploi du temps. Ainsi : "Bien vite, mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. C'est ainsi qu'il m'arrivait, à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporter à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas"<sup>112</sup>.

La personnalité du héros proustien s'affirme volontiers à travers l'émotion sonore. L'attention méticuleuse aux sons de l'environnement familial va stimuler l'imagination. La clé de cette attitude esthétique semble être la

<sup>110</sup> *Du côté de chez Swann* "Combray", écrit entre 1906 et 1913.

<sup>111</sup> *Du côté de chez Swann* "Combray", op. cit.

<sup>112</sup> *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, op. cit. "Le temps retrouvé".

recherche des associations entre des bruits. Par exemple : entre une émeute et une voiture qui passe dans la rue, comme on vient de le voir ; mais c'est aussi un profond "délice" qui est éprouvé lorsque le narrateur rapproche le bruit de la cuillère qui touche l'assiette de celui du marteau qui frappe la roue<sup>113</sup>.

C'est en se ressouvenant, comme dans la scène de la madeleine de Combray, que le personnage est confronté à un monde double, à la fois proche et lointain, étranger et familier. Le héros, se rappelant dans l'effort mnémonique la situation spatio-temporelle antérieure, mesure du même coup toute la distance qui le sépare de la situation sonore perdue ; il ne sonne à son oreille, en fait, que les aspects et les accents qui rendent apparent l'écart entre le temps réel et le temps perdu : "Comme quand dans un pays qu'on ne croit pas connaître et qu'en effet on a abordé par un côté nouveau, après avoir tourné un chemin, on se trouve d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres coins vous sont familiers, mais seulement où on n'avait pas l'habitude d'arriver par là, on se dit tout d'un coup : " Mais c'est le petit chemin qui mène à la petite porte du jardin de mes amis ; je suis à deux minutes de chez eux" ;... ainsi, tout d'un coup, je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil"<sup>114</sup>.

A contrario, la scène du théâtre dans "Du côté de chez Swann" présente une expérience sonore décevante, née du hiatus entre l'imagination sonore et les sons réels, ainsi que du conflit entre la matière sonore et l'intelligibilité verbale. Le jeune narrateur désire depuis des mois applaudir la grande tragédienne de l'époque : la Berma. Ses parents, par crainte de l'agiter, lui refusent longtemps ce plaisir, puis cèdent...

"Tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut et aussitôt, à la peur que j'eus, bien plus anxieuse que pouvait être celle de la Berma, qu'on la gênât en ouvrant une fenêtre, qu'on altérât le son d'une de ses paroles en froissant un programme,

<sup>113</sup> Cité par POULET (Georges) *L'espace Proustien* Gallimard Paris 1963, rééd. Tel Gallimard, Paris 1982 p. 25.

<sup>114</sup> Cité par POULET (Georges) op. cit.

qu'on indisposât en applaudissant ses camarades, en ne l'applaudissant pas, elle, assez ; ma façon, plus absolue encore que celle de la Berma, de ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et mon propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix, je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes n'avaient aucune ressemblance avec celle que j'étais venu entendre. Mais en même temps tout mon plaisir avait cessé ; j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. Je l'écoutais comme j'aurais lu Phèdre ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté. J'aurais voulu - pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau - arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie ; du moins, je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et, grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurais fait si j'avais eu de longues heures à moi. Mais que cette durée était brève ! A peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre (...). Quant à la déclaration à Hippolyte, j'avais beaucoup compté sur ce morceau où, à en juger par la signification ingénieuse que ses camarades me découvraient à tout moment dans des parties moins belles, elle aurait certainement des intonations plus surprenantes que celles que chez moi, en lisant, j'avais tâché d'imaginer ; mais elle n'atteignit même pas jusqu'à celles qu'Oenone ou Aricie eussent trouvées, elle passa au rabot d'une mélodie uniforme toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions pourtant si tranchées qu'une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée, n'en eussent pas négligé l'effet ; d'ailleurs, elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la

monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers. Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration : il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs. J'y mêlai les miens en tâchant de les prolonger, afin que, par reconnaissance, la Berma se surpassant, je fusse certain de l'avoir entendue dans un de ses meilleurs jours"<sup>115</sup>.

Est-ce donc que la beauté de la voix ne peut pas être plus circonscrite, arrêtée, que dans l'imagination ? Il semble bien en effet que tant qu'il n'a pas entendu la Berma, le narrateur éprouve du plaisir ; comme si, dès qu'un son se manifeste dans sa qualité propre, réelle, il se révélait différent de celui imaginé. De l'un à l'autre il n'y a pas de passage. Aux côtés de cette expérience décevante, le son qui involontairement restitue le lieu perdu devient une expérience très riche. La petite phrase de Vinteuil provoque une émotion qui enchante l'imagination et permet de reconstruire le passé : "Et comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde" : effet sonore d'anamnèse<sup>116</sup>.

Comme la petite phrase de Vinteuil, le bruit de sonnette à l'entrée de Combray qui continue de tinter sans discontinuité dans la mémoire du héros après tant d'années, a pour effet de redonner temps et espace au moi perdu, au moi passé : "Le monde se bornait habituellement à Monsieur Swann qui, en dehors de quelques étrangers de passage, était la seule personne qui vint chez nous à Combray, quelquefois pour dîner en voisin (plus rarement depuis qu'il avait fait ce mauvais mariage, parce que mes parents ne voulaient pas recevoir sa femme), quelquefois après le dîner, à l'improviste. Les soirs où, assis devant la maison sous le grand marronnier, autour de la table de fer, nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait,

<sup>115</sup> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1ère partie "Autour de madame Swann", in *A la recherche du temps perdu*, op. cit.

<sup>116</sup> Effet d'anamnèse : un son évoque une situation ou une atmosphère ancienne qu'il ravive, AUGOYARD *Environnement sonore et communication interpersonnelle* CRESSON, Grenoble 1985.

qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant “sans sonner”, mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers, tout le monde aussitôt se demandait : une visite, qui cela peut être ? Mais on savait bien que cela ne pouvait être que Monsieur Swann”<sup>117</sup>.

Une telle avidité du percept sonore laisse moins apparaître les productions ou les actions sonores individuelles. Cette dimension n’est cependant pas absente de l’univers proustien. Soit elle vient souligner par contraste la timidité et la conduite sonore discrète du narrateur d’*“A la recherche du temps perdu”* - la scène des petits coups au mur est à relire dans ce sens puisqu’y figurent les gestes sonores décidés de la grand-mère -, soit elle prend place dans les cadences sonores domestiques qui médiatisent les rapports, comme dans la scène de “l’oreille anxieuse”.

A l’opposé de la reconquête de l’espace et du temps par l’effort sonore d’anamnèse, la séparation entre lieu de réception et de production sonore trouble Proust dans “la scène du téléphone”. Georges Poulet nous la résume : “A peine, à travers les espaces qui séparent Paris de Doncières, la voix de la grand-mère se fait-elle entendre à celui qui se désole d’être séparé d’elle, que le narrateur, d’abord séduit, sent très vite s’emparer de lui un sentiment de déception. La voix qui se fait reconnaître au héros est néanmoins perdue, puisque malgré le mouvement qui la porte à son oreille, elle reste fixée là d’où elle vient, dans l’espace et dans le temps”<sup>118</sup>. Cette expérience, comme celle de l’opéra, comme celle des petits coups au mur, produit une sidération. Le premier élan, dynamique, instantané, qui pousse à la rencontre des voix qui sont chères, est tout d’un coup stoppé, semblant hors de portée de l’espace présentement vécu. “La voix de l’être cher s’adresse à nous. C’est lui, c’est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin”...

En fait, cette scène de la conversation au téléphone révèle combien le manque d’ubiquité, l’impossibilité d’être dans plusieurs lieux à la fois est un sentiment

<sup>117</sup> *Du côté de chez Swann* “Combray I”, in *A la recherche du temps perdu*, op. cit.

<sup>118</sup> POULET (Georges) op. cit.

désagréable pour Proust. L'écoute de la voix de l'être cher à travers le grain<sup>119</sup> téléphonique parasite la qualité qu'a la voix de restituer dans des conditions normales de conversations les véritables sentiments et émotions de l'autre. Vers quelle étonnante analyse de l'espace téléphonique il pourrait nous mener! Renvoyons sur ce point à un texte fondamental : "Le cas du président Schreber", dans "Cinq psychanalyses" de Freud. On y lit cette hypothèse selon laquelle une voix sans corps est un support de la paranoïa et du sentiment d'ubiquité<sup>120</sup>.

Dans l'effort d'anamnèse, le bruit parasite est aussi l'ennemi de la concentration : quand le narrateur demande à son esprit l'effort de ramener encore le goût de la madeleine qui s'enfuit, il va abriter ses oreilles et son attention des "bruits de la chambre voisine"<sup>121</sup>. On se rappelle comment la chambre individuelle, celle du héros de la "Recherche du temps Perdu", est devenue la "chapelle" d'observation de la sphère familiale. Paul Morand prétend aussi que Proust avait tellement "l'habitude de vivre couché qu'il y avait chez lui un lit dans chaque chambre ; qu'il payait les domestiques de l'appartement du dessus pour qu'ils utilisent des chaussons ; et subornait les ouvriers de l'immeuble pour qu'ils ne fassent pas les bruyants travaux réclamés par de nouveaux locataires"<sup>122</sup>. Il avait fait tapisser de liège la chambre de son appartement, 102, Boulevard Haussmann<sup>123</sup>. La chambre devient ainsi l'espace depuis lequel la reconstruction de l'univers domestique est possible : "Taisons-nous : chaque bruit ne sert qu'à faire apparaître le silence en le déplaçant. Marchons pieds nus ; alors cette vie secrète, on a le sentiment de l'enfermer avec soi quand on va tout tremblant tirer le verrou". Il faut, à ce point de l'analyse, évoquer ces mots de Raphaël, le héros de "La

<sup>119</sup> Lire à ce sujet Pierre SCHAEFFER *Traité des objets musicaux*, chapitre "La morphologie et la typologie de objets sonores" Collection Pierres vives, Seuil, Paris, 1966 p. 401.

<sup>120</sup> Jean-françois AUGOYARD, *Environnement sonore et communication interpersonnelle* CRESSON tome 1, Grenoble 1985, page 52. Effet d'ubiquité : effet essentiellement lié à la propagation et qui rend impossible ou difficile le localisation des sources sonores. Le son vient de partout et de nulle part précisément.

<sup>121</sup> *Du côté de chez Swann* "Combray", in : *A la recherche du temps perdu*, op. cit.

<sup>122</sup> Extrait d'un article de Philippe SOLLERS "Proust lecteur", *Le quotidien Le Monde* du 15 mai 1987.

<sup>123</sup> FOURASTIE (Jean et Françoise), *Histoire du confort*, Que sais-je ?, PUF, Paris 1973, p.41.

peau de chagrin” de Balzac : “Le calme et le silence nécessaires au savant ont je ne sais quoi de doux, d’enivrant comme l’amour. L’exercice de la pensée, la recherche des idées, les contemplations tranquilles de la Science nous prodiguent d’ineffables délices, indescriptibles comme tout ce qui participe de l’intelligence dont les phénomènes sont invisibles à nos sens extérieurs”.

Avançons encore cette phrase tirée de “Combray” : “Je me rendormais, et parfois je n’avais plus que de courts réveils d’un instant, le temps d’entendre les craquements organiques des boiseries (...)”. Toujours depuis la chambre, l’extrait suivant relate les effets de l’environnement technologique : “Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j’entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloignés, comme le chant d’un oiseau dans une forêt relevant les distances, me décrivait l’étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine”<sup>124</sup>. C’est donc depuis la chambre que des témoignages intéressants sur des paysages sonores nouveaux nous sont dévoilés. C’est dans celle-ci que, comme ce dernier passage l’illustre encore, chaque bruit au demeurant banal est l’occasion d’une correspondance à faire, avec d’autres sons, à travers la subjectivité.

## **2 / Les réminiscences auditives purement affectives de l’inquiet.**

On peut se demander si la sensibilité de Proust n’est pas tournée vers les sonorités qui rendent étrange le familier. Ainsi, dans la scène des petits coups au mur, le personnage ne cherche pas tant à faire passer clairement un message qu’un sentiment affectif. Proust illustrerait là le besoin de valoriser un son ou un groupe par rapport au contexte sonore ambiant, pour installer une sorte de vigilance acoustique dans la perception banale de l’univers sonore. L’habitude, écrit-il dans *Combray* “(...) qui fait taire la pendule (...), est une aménageuse habile mais bien lente, et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire, mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l’habitude et réduit à ses seuls moyens, il serait impuissant à nous rendre un logis

<sup>124</sup> Du côté de chez Swann, “Combray”, 1<sup>ère</sup> partie, in : *A la recherche du temps perdu*, op. cit.

habitable". Dans un tel contexte, l'expérience acoustique, toujours aléatoire, acquerrait une dimension sonore originale, entière, inconfondable avec une autre. Mais il faut voir aussi dans ce processus le signe de l'accentuation d'une sorte de sentiment d'inquiétude à créer des contacts sonores directs et francs. On peut alors penser que les éléments de séparations, comme les cloisons et les ouvertures dans l'habitat, jouent un rôle très important dans le vécu sonore quotidien.

L'expérience du passé qui resurgit à travers la matière sonore ouvre à d'autres formes de sensations du présent. Ainsi, la petite phrase de Vinteuil toute proche, après avoir amené Swann au désespoir, se fait "apaisante et murmurée comme un parfum" dans la répétition. Elle construit l'édifice du souvenir à travers la révélation d'une certaine qualité vécue, déjà possédée, plus tard perdue, et que le souvenir fait renaître. Apparaît donc comme importante la tension entre la situation antérieure et sa réminiscence. Proust écrivait, à propos de l'œuvre de Wagner, qu'elle est composée de "thèmes insistants et fugaces qui ne s'éloignent que pour revenir". Cela est vrai aussi pour les autres expériences sonores, qui reviennent aux oreilles, qui recommencent à vivre. Les sons réels existent, certes, mais semblent immédiatement à distance, immédiatement hors d'atteinte s'ils ne recomposent pas un paysage déjà vécu. La recreation du monde est là. Ce qui resurgit du rapprochement entre les sonorités, c'est la multitude bigarrée du réel, tel ce bruit de sonnette qui continue de tinter dans la mémoire du héros et qui restitue le moment et l'espace d'un après-dîner d'autrefois. En dernière analyse, la phonurgie proustienne est une recherche du passage de la sonorité déjà entendue parmi les autres bruits quotidiens. La conscience des bruits reste donc confinée dans l'activité mnémonique volontaire. La sensation d'espace sonore est le résultat d'un effort mental. Les sons présents et passés continuent de poursuivre leur existence dans la conscience du sujet, près les uns des autres, cherchant à rassurer le sentiment angoissé de l'existence.

## CONCLUSION : LE SOUCI DE LA QUALITE SONORE COMME SOUCI DE SOI.

L'enquête qu'on vient de mener dans l'univers des romanciers du XIXème siècle nous porte dans une certaine sensibilité sonore de l'époque. A travers les romans du XIXème siècle que nous venons de relire, l'écoute est un moment pendant lequel, patiemment, le donné sonore extérieur est observé, reconstruit. Il n'est point de qualification sonore sans une définition contextuelle donnant toujours une "épaisseur" au son, que cette dernière soit l'effet de l'omniprésence du bruit de la vie sociale, ou l'effet de la résistance qu'offre un espace à la traversée de l'onde audible.

Dans le roman stendhalien, l'auditeur est placé au rang d'une réception toute contemplative des phénomènes sonores ; les héros s'attachent surtout aux sons indistincts, à une "timidité"<sup>125</sup> du donné sonore, dirait Michel Serres (1985), et non pas à un donné sonore direct ou brut, sauf si celui-ci apparaît comme un gain sur l'indistinct. Le personnage balzacien apprécie les rumeurs animées comme le ton passionné de deux individus qui s'affrontent par delà une cloison. Autre caractéristique : les personnages de Flaubert, de Zola, les héros proustiens sont placés au rang de postures toutes tendues, soit aux sons qui apportent des émotions telles des bouffées modifiant la régularité des choses, soit aux rythmes plus alertants des bruits symbolisant l'utilitarisme, soit encore aux réminiscences sonores capables de satisfaire les tendances plutôt mélancoliques qui les caractérisent.

<sup>125</sup> SERRES (Michel) *Les cinq sens* Grasset, Paris 1985, p. 94.

De même, chacun des personnages que nous avons suivis a sa propre manière de gommer certains sons entendus pour se tourner vers des sons qui font écho au souci qu'il a de lui-même : l'ouïe veille aux nouvelles représentations sonores de l'élégance, aux variations parallèles de l'être intime et du paysage sonore, aux manifestations sonores de l'être, aux bouillonnements sonores de la ville, à l'arrachement du masque qui sépare le son présent du son passé. C'est à partir de ces efforts que les héros semblent progresser vers leurs devenirs. C'est dans ce cadre que le travail auquel on s'est livré donne de précieuses indications sur la nature de la sensibilité à l'environnement sonore de l'époque, même si les quelques pistes qui vont nous servir par la suite sont balisées dans l'univers d'un groupe social cultivé.

Il faut rappeler notre hypothèse selon laquelle la description que nous donne l'écrivain se situe à mi-chemin entre l'analyse personnelle et la caricature du comportement sonore. Ainsi, les figures que nous avons proposées en fin de chaque chapitre (le narcissique, le mélancolique, l'élégant, l'utilitariste, l'inquiet) permettent-elles de tracer une première typologie des espaces sonores vers lesquels la sensibilité de l'époque est attirée (espaces sonores aérés et distanciés, entraînants et rythmés, cloisonnés et discontinus, vivaces et dans l'air du temps, insistants et fugaces). Ces figures ne se rencontrent pas forcément dans la réalité quotidienne. Ce sont des formes abstraites. Mais quiconque se sentant impliqué dans l'environnement sonore au XIX<sup>ème</sup> siècle était par contre susceptible de leur emprunter des attitudes ou des manières d'être.

Un bref retour sur ce qui a été dit dans ce chapitre suggère quatre autres ordres de conclusion.

1 / Il faut évoquer les différentes attitudes représentatives qui peuvent être prises d'abord grâce à l'instrument littéraire. Le lecteur peut être appelé à vivre l'audition à la première personne, invité qu'il sera à s'identifier avec le récitant (Cf. la scène de la Berma). Il peut encore vivre une écoute de

l'intérieur (comme dans la scène de la tour Farnèse). Le lecteur peut enfin participer à l'action sonore et entrer dans l'écoute d'un ou plusieurs personnages (comme dans la scène du Cousin Pons chez madame Camusot).

2 / Il faut dire ensuite que dans l'oeuvre d'un romancier la recomposition scripturaire de l'environnement sonore s'établit toujours à partir d'un effet sonore dominant. Sans reprendre tous les éléments déjà développés, rappelons que l'effet de filtrage domine dans l'écriture de Stendhal, que l'effet de répétition et d'entraînement prévaut dans l'oeuvre de Flaubert, que les ouvrages de Balzac mettent en avant l'aptitude des personnages à ressentir l'effet sonore cocktail, que Zola fait prédominer l'effet sonore d'enchaînement quand il met en situation ses héros, et que Proust privilégie l'effet d'anamnèse dans "A la recherche du temps perdu". On a pu repérer que chaque écrivain se réfère à d'autres effets sonores, mais celui qui domine donne une clé de lecture et d'interprétation.

Dans ce cadre, l'effet sonore est sans doute l'outil qui permet le mieux d'entreprendre la généalogie de l'envie, du goût - comme on voudra - qu'a le personnage pour recomposer les sons de son environnement. Ainsi, l'intérêt porté aux filtrages n'est pas le même chez Balzac - qui donne la mesure d'une tension que le cousin Pons ressent à travers les éléments sonores qui transitent dans l'espace privé - que chez Proust qui indique plutôt des formes d'individualisme et des plaisirs auditifs personnalisés. Autour de la cloison, en tant qu'élément physique, l'effet de filtrage rassemble l'écoute d'une communauté culturelle - la pension du Père Goriot, la maison familiale du narrateur d'*A la recherche du temps perdu* - et le "paysage sonore interne" de chaque individu<sup>126</sup>. Dans les romans, la sensibilité sonore typique du XIXème siècle aménage l'écoute. Comment l'enquête historique pouvait-elle passer à côté de telles informations ?

3 / Si on fait exception de l'univers zolien, on a pu se rendre compte que l'oreille romancière porte une grande attention aux sons nuancés, réfléchis.

<sup>126</sup> Manuel PERIANEZ, *Testologie du paysage sonore interne*, CSTB, Paris 1982.

Nous entendons par là que l'idéal pour l'ouïe est rarement considéré du point de vue des sons directs, mais toujours du point de vue d'un son physiquement et psychologiquement anamorphosé, d'un son réfléchi dans l'espace qui rend une tonalité, un accent, qui évoque une sorte de symphonie, un détail, un souvenir en se propageant. La "cataphonique" comme on le disait au XVIIIème siècle, c'est à dire "l'ouïe considérée par rapport aux sons réfléchis"<sup>127</sup> est une façon sonore majeure d'aérer, de dynamiser les tensions entre les personnages. Elle ménage par ailleurs un espace de jeu, d'interprétation à partir duquel la position du sujet auditeur dans l'espace du roman peut être construite.

Rappelons-nous la scène des petits coups au mur, qui montre le narrateur d'"A la recherche du temps perdu" en train d'imaginer la position dans laquelle se trouve sa grand-mère ; rappelons-nous les échanges sonores indirects entre Clélia et Fabrice dans la "Chartreuse de Parme". La cataphonique est encore une façon sonore de laisser à l'autre le temps de répondre. Mieux : de perfectionner des modes de distanciation dans les communications. Elle permet de propager des informations, de se signaler indirectement. Ainsi dans "Le cousin Pons", les hôtes ont su élever suffisamment la voix, ou profiter d'une porte ouverte, pour signaler à leur cousin ce qu'elles pensent de ses tenues vestimentaires. Et lui se signale en retour par une toux discrète en réutilisant le procédé acoustique. De telles productions sonores qui utilisent les réflexions, les filtrages, signent les comportements qu'on peut entendre dans l'habitat à une certaine distance de la prégnance du collectif.

4 / A travers ce balisage dans l'univers de quelques romans, on sent que le comportement sonore a été réfléchi à l'époque comme domaine d'appréciation et de choix moraux : conduites sonores selon une certaine éthique, règles de ce comportement, travail sur soi-même, modes sonores d'être. Foucault a donné un nom à ces pratiques. Il les a appelées des "techniques de soi"<sup>128</sup>. De tels comportements sont aussi l'objet de ce que Goffman (1973) appelle "des

<sup>127</sup> DIDEROT et D'ALEMBERT *L'Encyclopédie*, Collectif, 1751-1772.

<sup>128</sup> FOUCAULT (Michel), *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984.

résidus qualitatifs de situations”<sup>129</sup>. Ainsi, dans les romans, on lit une analyse des situations sociales dans des territoires physiquement délimités et dans lesquels les personnages présents sont dans un même champ sonore perceptif. En décrivant les silences qui s’intercalent dans les conversations de Lucien Leuwen, Stendhal traduit un comportement émotionnel formalisé, une attitude qui témoigne d’une présentation de soi, d’une pratique rituelle de territorialisation. Il montre aussi comment on “met en scène”<sup>130</sup> une attitude en public, comme celle qui consiste à porter soudainement son attention aux bruits de l’environnement, pour faire comprendre à l’autre son droit de ne pas répondre : la rumeur sonore du moment forme un réseau intermédiaire de socialité.

Par là, notre enquête dans l’univers de quelques romanciers permet une première approche des sociabilités sonores urbaines à l’époque. Dans les romans, il n’est pas seulement question des mentalités sonores, mais de tout un champ “intermédiaire”, celui des réseaux de rencontre, de voisinage, et de tout un champ des rituels de présentation de soi et des pratiques de territorialisation qui peuvent contribuer à une histoire de l’hospitalité, de la visite, du papotage, comme le propose Issac Joseph<sup>131</sup>. On se souvient que c’est depuis l’antichambre que Madame Camusot signifie à son cousin Pons que les conditions d’arrivée de ce dernier chez elle ne sont pas conformes à l’idée qu’elle a de l’hospitalité.

La description de ces interactions entre le comportement et l’environnement sonore sont d’un intérêt considérable car elles donnent des éléments sur le rôle que joue l’espace construit. Les héros de Balzac, comme le narrateur d’“A la recherche du temps perdu” et l’héroïne des “Grands magasins”, écoutent aux portes et à travers les cloisons, preuve qu’ils ne cherchent pas seulement à se protéger des bruits, ni à parvenir à une écoute claire, mais à se

<sup>129</sup> GOFFMAN (E.) *Gender Advertisements*, Harper Colophon Books, 1979, cité par Issac JOSEPH dans son article “Eléments pour l’analyse de l’expérience de la vie publique”, *revue Espaces et Sociétés* N° 38-39.

<sup>130</sup> GOFFMAN (E.) *La mise en scène de la vie quotidienne* Tome 1 “La présentation de soi”, tome 2 “Les relations en public”, Collection Esprit, Seuil, Paris, 1973.

<sup>131</sup> JOSEPH (Issac) “Eléments pour l’analyse de l’expérience de la vie publique”, Article dans la *revue Espace et société* N° 38-39 .

représenter l'organisation du monde qui les entoure. C'est depuis sa chambre que Proust essaye de réorganiser les bruits du voisinage en une combinaison de sons. C'est parce qu'il fait son bruit dans la rue que le héros flaubertien ne se sent pas dépossédé de la ville dans laquelle il circule. Pour leur part, certains héros de Zola montrent leur adhésion aux sons et aux rythmes alertes, ainsi qu'aux intensités sonores du progrès.

Dans notre troisième partie, on pourra approfondir et mieux connaître cette place bien importante que prend l'espace dans la relation entre les sons et les façons de se comporter de l'époque. En attendant cette lecture, il nous faut maintenant étudier des sources d'information qui se placent dans une perspective d'objectivation. Si les oeuvres de Stendhal, de Flaubert et de Proust montrent bien des sensibilités et des comportements face à l'environnement sonore au XIX<sup>ème</sup> siècle, à travers les oeuvres de Balzac et de Zola, on voit bien aussi que l'organisation nouvelle de l'espace, l'industrie, les activités de loisirs, en viennent à transformer les conduites et les perceptions auditives. D'où la nécessité d'ouvrir un nouveau chapitre qui traitera des conséquences sur le plan sonore de la politique urbaine, telle qu'elle est réfléchie au XIX<sup>ème</sup> siècle, et du bruit, tel qu'il est saisi par les autorités.