

Le public et son espace: comment s'entendent-ils ?

Grégoire Chelkoff

Centre de Recherche sur l'Espace Sonore (URA CNRS 1268)

Ecole d'Architecture de Grenoble

10, Galerie des Baladins

F-38100 Grenoble

Résumé

Quel est le rôle des dimensions environnementales et sensibles dans la constitution de l'espace public? Nous nous intéressons dans cet article essentiellement à la dimension sonore: comment l'environnement sonore construit à sa manière un espace public? En même temps qu'une modeste contribution à l'analyse et à la définition de l'espace public concret, il s'agit de développer une véritable compétence sonore pluri-disciplinaire pratiquement inexistante dans le champ de l'architecture et de l'aménagement urbain.

Summary

What role do environmental and sensory dimensions play in the making of public space? In this article we are basically interested in the sonic dimension, i.e., in the means by which the sonic environment builds its own public space. We would like to offer a modest contribution to the analysis and definition of concrete public space, while aiming at developing the genuinely and interdisciplinary sonic competence that has been missing from the field of architecture and urban design.

1. Introduction

Comme le soutient Sansot (1989):

"Si les apparences possèdent une telle importance, la description, à son tour, devient essentielle. Il s'agit de restituer avec des mots ce que l'on voit, entend et ce que les autres participants voient, entendent."

Nous nous intéressons délibérément au *terrain* et aux phénomènes qui y sont observables car comme toutes les expériences que nous éprouvons, l'expérience publique réfère et renvoie aux dimensions sensibles de la perception. Perception qui doit être alors restituée dans son contexte. Ces dimensions sensibles ne sont pas innocentes dans la constitution et la consistance de la vie publique. L'intérêt pour ces aspects situés au carrefour de l'expérience concrète et sensible des espaces construits et de la sociabilité est ainsi lié à la question du rapport existant entre le domaine sensible et le lien social.

La plupart des idées et des concepts qui traitent d'espace public se réfèrent essentiellement au sens visuel (Augoyard, 1989) et à la culture qui lui est propre. Aussi ces idées d'*accessibilité*, de *présentation de soi*, de *mise en scène*, de *limites*, toutes ces notions qui semblent aller de soi et d'autres encore, méritent d'être examinées à la lumière d'autres données sensorielles.

Cette interrogation renvoie ainsi à la fois à notre expérience concrète et ordinaire de l'espace public et aux concepts clés qui forgent la pensée de celui-ci. Nous nous sommes intéressés essentiellement à la dimension sonore, qui est avec la vue, le sens le plus *intellectualisé* par rapport au goût, au toucher et à l'odorat. (Hegel, éd. 1953)

L'écoute et la production des sons ordinaires mettent en jeu nos relations en public. Si, comme l'environnement sonore naturel, l'environnement sonore humain est factuel et relève la plupart du temps du hasard, il n'en est pas moins une composante inséparable du public et de son espace.

Nous poserons ainsi comme corrélation de l'espace public *l'espace sonore* et les significations qu'il porte. Dans cette perspective, s'il est saisi comme champ d'interaction entre espaces et pratiques sociales, l'environnement sonore est producteur, à sa manière, d'un espace public.

L'espace public serait en effet, avant tout, un lieu sonore. Mais la proposition peut-être tournée dans les deux sens: le public produit un environnement sonore ou l'environnement sonore produit un espace public. Dans le premier sens le rapport est tautologique, dans le second il semble bien plus riche en rebondissements.

Entendons alors *l'espace sonore public*.¹

2. Ecoute publique et public sonore

"L'écoute de la matière sonore comme annonce de la société" (Attali, 1977) est une idée qui s'est petit à petit répandue. Quelle est notre bande audible? Comment la fabriquons-nous? Quels changements se produisent à travers elle? Quelle écoute avons-nous? Voici autant de questions récentes dont les implications dans le domaine urbanistique sont toutes à découvrir car le phénomène urbain est l'orchestre de notre environnement et c'est dans ce contexte que l'homme s'active.

Pour mieux comprendre comment cette "bande audible" se fabrique et se transmet, il faut considérer ce qui fait la nature essentielle de l'écoute.

L'écoute, c'est parfois celle de soi-même, mais c'est avant tout celle d'autrui, l'écoute porte vers des phénomènes extérieurs à soi. Elle fait office d'alarme là où l'oeil ne prévient plus. Ainsi l'écoute est a fortiori publique; elle porte vers autrui. Mais cette caractéristique est réciproque. Car faire du bruit, émettre des sons, c'est aussi donner à entendre; l'espace de propagation sonore met ainsi les individus en *contact* au delà du domaine de visibilité. Par les sons se crée un environnement commun, signe du caractère collectif de la socialité, qui peut prendre les formes d'une communion sonore fondamentale dans certains rites ou événements collectifs.

Cet environnement sonore n'est-il pas en fait le premier "espace public"? Bien avant qu'il y ait des villes, qu'il y ait des places et des rues, dès que *l'homme de parole* émit des sons avec d'autres, il fabriqua un environnement propre, modelé par ses sons, qui dominent de plus en plus les sons de la nature, constituant ainsi une première conscience de la collectivité. Dans cet espace sonore chacun donne à entendre à autrui; le fait d'être ensemble dans le même univers sonore, si ce n'est pas là encore un espace public élaboré, constitue un premier pas vers celui-ci. La portée de voix fut alors une

¹ Cet article est issu principalement de la recherche que nous avons menée en 87-88 pour le plan Urbain : "Entendre les espaces publics." Mai 88 - Chelkoff *et alii*, CRESSON, Grenoble.

de ses mesures, bien que cette portée fut plus réduite que des moyens tels que les codes tambourinés ou sifflés.

Si l'environnement sonore est bien un faire collectif, il constitue donc une chose publique, accessible / audible par tous. Si l'espace public est un espace de co-présence, c'est aussi un espace sonore en *co-production*.

L'aspect actif (produire des sons, intentionnellement ou non) est ici fondamental car, à travers les conduites en public d'aujourd'hui, l'*engagement* de l'individu est toujours en jeu, il implique fortement la dimension sociale ou le rapport à autrui et la présentation de soi, comme le montrent les études de Goffman sur les relations en public (1973). Cette notion peut être ainsi élargie à celle d'*engagement sonore* dans un contexte public.

De multiples questions se posent alors:

- Quel est le rôle des phénomènes sonores dans la "publicité" de l'espace sur le plan perceptif comme au niveau des conduites et de l'activité sonore?
- Qu'est ce qu'un espace public quand il est sonore? Comment les productions sonores se modulent-elles dans des contextes sociaux, des environnements et des espaces différenciés?

Mais ces questions intéressent aussi les problèmes de conception et de mise en forme urbanistiques et architecturales.

N'existe-t-il pas des contradictions entre les pratiques spatio-visuelles de l'aménagement des espaces publics et les pratiques sonores courantes de ces espaces? N'y a-t-il pas des paradoxes entre conception et usage naissant de représentations trop sommaires de la dimension sonore chez les concepteurs et d'un net privilège accordé à la qualification spatio-visuelle de l'espace urbain? Peut-on préciser des catégories conceptuelles aidant une meilleure compréhension du fonctionnement de l'espace public et permettant d'approcher les qualités sonores des villes?

Ces nombreuses questions montrent un champ de recherche intéressant autant les sciences humaines, que l'acoustique qualitative et l'architecture ou l'urbanistique.

En effet, l'importance grandissante accordée au traitement formel des espaces urbains ces dernières années, comme une réponse à la crise de la ville sous tous ses aspects, montre une prise de conscience de l'enjeu social, économique et symbolique que supporte cet espace donné à tout le monde (le traitement de l'espace, des signes, penser l'espace urbain en terme de "mise en scène", sont autant d'éléments qui montrent cette mise en valeur de la scène publique). L'apparition de cette question de l'espace public avec tant de force aujourd'hui n'est peut-être pas indifférente.

La requalification formelle de ces lieux qui furent appelés un moment "espaces extérieurs", ou "espaces libres" pose question. Pour les concepteurs (architectes, urbanistes), l'espace public, ce vide géométrique, représente le lieu d'une vie sociale mythique sans jamais en voir (entendre?) ce qui en fait la consistance. Les images traduisant ce caractère convivial sont abondantes; la rencontre, l'échange, la communication en ont été les slogans. Mais après les échecs se sont posées les questions concernant le dysfonctionnement d'espaces publics (Choay & Merlin, 1988) et il s'agit aujourd'hui de savoir quel type d'espace public nous bâtissons.

3. Les évolutions de la ville sonore

Cette dimension orale peut être considérée comme un phénomène propre à l'espace public jusqu'à une période déterminée. Ainsi, l'*espace de contact* pour caractériser l'espace public médiéval est non seulement un espace de proximité, une enveloppe tactile, mais aussi une enveloppe vocale.

Plusieurs aspects de cette approche de l'espace public par la dimension sonore peuvent intéresser à la fois l'histoire urbaine et la fonction sociale du sonore. Nous nous permettrons d'emprunter quelques travaux à des historiens et des sociologues en les résitant dans notre problématique.

Espace et société ont évolué, ils ont fait évoluer avec eux l'univers des sons de la ville.

Certains textes donnent des indications intéressantes sur l'histoire sonore de l'espace public. Celui-ci apparaît toujours sous la forme d'un lieu dense d'interactions et de communication. Du fait que de nombreuses activités s'y concentrent, les signaux sonores sont de nature multiple, c'est d'ailleurs ce qui caractérise le centre des villes. Mais la voix revêt un caractère particulier dans l'environnement sonore urbain, constituant un "*langage du dehors*" (Cayrol, 1968) qui a longtemps marqué la trame sonore des villes; on peut considérer la vie orale de la rue comme un élément fondamental de l'espace public sonore et du lien social (Goffman, 1973). Cette *oralité urbaine*, avec les modifications technologiques et sociales, se transforme, un certain nombre de fonctions assurées par le biais verbal disparaissent du registre sonore public. C'est en fin de compte un élément essentiel de la vie publique urbaine qui petit à petit perd son emprise directe sur l'espace extérieur. Il faut rappeler l'importance des *voix publiques*, qui avaient pour fonction de publiciser des informations, des produits ou des services.² Ces multiples formes sonores vocales, très travaillées par les crieurs publics, que l'on peut découvrir dans un ouvrage consacré à leur description (Massin, 1978), mettent en évidence l'aspect culturel de l'écoute et de la fabrication de ces sons au sein d'une société donnée.³

Rappelons que pour Habermas (1962) la sphère publique se constitue principalement au sein du *dialogue*. Cet auteur l'oppose au "*public de lecteurs*" qui se constitue dans les salons au 18ème siècle. Mais l'évolution de l'être en public peut se lire à travers un emploi différent de la parole, de la voix, au fur et à mesure que la transparence devient un obstacle à l'épanouissement du public: c'est en fait la façon de s'exposer en public qui se modifie entièrement.

La réflexion de Sennett (1979) vient ici nous éclairer; celui-ci constate effectivement un déclin de "l'homme public", or les anecdotes qu'il rapporte sur le comportement sonore en public sont révélatrices, particulièrement en ce qui concerne le rôle du

² Il est significatif qu'un article de loi du règlement sanitaire départemental type, écrit en 1963, interdise entre autres "la publicité ou réclame par cris ou chants ainsi que par l'emploi de sonnettes, trompes ou instruments analogues à l'exclusion des petits métiers traditionnels signalés par un appel modulé ou à son de trompe (rémouleurs, raccomodeurs, chiffonier..)".

³ Jousse (1978) remarque: "Chaque groupement humain, indépendant des autres (...) a sa manière de choisir et d'entendre le son caractéristique d'un objet ou d'un geste parmi la pluralité des sons émis. Il faudrait comme on commence à le faire aujourd'hui avec le cinéma parlant avoir méticuleusement enregistré jadis, chacun des gestes des hommes (chasseurs, guerriers, porteurs, agriculteurs) gestes qui ont fait spontanément jaillir du gosier tel ou tel son émis parmi tel groupement humain...".

silence: "le silence passif est un moyen de se protéger. Chacun est libéré du poids des liens sociaux" (Sennett, 1979, 164).

Le flâneur du XIXème siècle veut être regardé mais non qu'on l'interpelle, le silence simplifie l'absence volontaire de toute interaction sociale; on demeure visible pour autrui mais isolé du contact direct.

Ainsi la visibilité sociale que caractérise Sennett par la formule "*on est ce qu'on paraît*" détermine la nouvelle manière d'être en public qui se substitue à celle qui passait par des rites et des jeux de rôles, abolissant donc toute distance entre le paraître et l'être.

"L'observation silencieuse et passive devient la modalité privilégiée de l'être en public: elle consiste à décrypter silencieusement les apparences des autres tout en leur livrant le moins possible sa propre personnalité. (Quéré, 1982, 58)

"Observation et ruminatation prennent la place de la parole". Cette remarque de Sennett, appuie notre hypothèse selon laquelle le "langage du dehors", tend à s'atténuer ou à être remplacé avec, en corollaire, ce que Balzac appelle une véritable "*gastronomie de l'oeil*". On observe alors que le recul d'un certain type d'oralité dans la vie des espaces urbains va de pair avec l'apparition du citadin observateur et observé.

Les exemples que prend Sennett (1979) pour montrer les formes de l'échange oral en vigueur sont à ce titre révélateurs de l'évolution. Ainsi, au théâtre:

"Un homme se levait quand il avait un point à marquer et l'appel à la redite était considéré comme normal. Par ailleurs, toute personne qui parlait et devenait ennuyeuse était liquidée par un vacarme infernal de la part de ses interlocuteurs."

A partir du 19ème siècle il devint de rigueur de se moquer des gens qui montraient leurs émotions au théâtre et au concert. *"Le silence en public est alors une chose respectable..."*

Sitte (1981) constatait à propos des espaces publics à l'aube du 20ème siècle:

Nous sommes devenus tellement sensibles, nous avons si bien perdu l'habitude de l'animation de la foule sur les places et dans les rues que nous sommes incapables de travailler quand quelqu'un nous regarde et que nous refusons de déjeuner la fenêtre ouverte, de peur qu'on ne voit chez nous, si bien que la plupart du temps nos balcons restent vides."

En même temps l'espace public tend à s'étendre en terme d'emprise au sol dans les opérations urbanistiques récentes: l'espace au sol est en effet accessible de tous côtés, les différenciations s'affaiblissent; Habermas écrit d'ailleurs à ce propos:

"les limites s'estompent" (...) "d'un côté on assiste à la dissolution de la sphère d'intimité face au regard du groupe ce qui devrait profiter à la communication sociale mais il devient très difficile de la distinguer d'un contrôle social. (...) Ce nouvel urbanisme ne garantit pas à la sphère privée un espace qui la protège".

Dans la ville d'aujourd'hui, que signifient sur le plan sonore anonymat, intimité ou personnalisation dans l'espace dit "public"? Toutes ces observations conduisent à poser la question de la transparence sociale en l'analysant à travers les phénomènes sonores. Celle-ci se joue au moins sur deux plans que nous aborderons successivement en

rendant notre oreille attentive à des questions qui peuvent se poser et qui restent sujet d'approfondissement:

- les productions sonores en public,
- les délimitations sonores de l'espace public, privé et personnel.

4. Les productions sonores en public.

Nous avons évoqué la dimension active et créatrice d'environnement de la production sonore ordinaire en public. Si l'on parle d'espace public c'est en effet tout autant en tant qu'environnement produit que celui-ci doit être compris; il s'agira alors de déterminer les capacités d'usage des lieux.

Ainsi, la fonction de parasite (Augoyard *et al.*, 1985), et des effets d'*entraînement* ou d'*adaptation* montrent la valeur d'embrayeur ou de limiteur que peut avoir le milieu sonore. Les pratiques sonores sont ainsi liées au contexte et en même temps le modèlent lorsque les conditions acoustiques le permettent.

On peut distinguer deux formes sonores du sentiment de communication: l'empathie et la métabole à travers l'environnement audible.

Les formes de communication empathiques qu'on repère dans certaines situations sont révélatrices d'une intimité sonore ou tout au moins de la familiarité; ainsi tout le monde semble communiquer, les destinataires des messages ne sont pas limités (d'ailleurs le statut même du message, univoque et destiné précisément, n'est plus valable dans ce cas de figure). L'absence de barrières sonores (on devrait dire de marques sonores) rend difficile l'impersonnalité. Ainsi dans un petit ensemble de logement: "*il y a des familles bruyantes, quand ils appellent leurs enfants, on est tous au courant, on pourrait se mettre aux fenêtres et dire, non il n'est pas là*".

Les productions sonores collectives qui font appel au sentiment de communauté montrent une forme de symbiose encore plus poussée (foule de spectateurs), c'est par exemple le cas dans ce grand ensemble Parisien: "*tous les premiers de l'an les gens se souhaitent la bonne année par les fenêtres en tapant sur les casseroles, ça fait un super bruit*".

Dans la métabole (effet caractéristique des ambiances de marché un peu dense), les discours et les sons se superposent, ils se mélangent au point qu'on ne distingue plus les uns des autres mais il n'y a pas nécessairement le sentiment de partage ou de *commun accord* qui caractérise l'empathie. Un habitant l'exprime ainsi à propos de la place qu'il fréquente: "*Tu as l'impression qu'il y a une connivence ici, tu te permettrais pas de faire ça dans un autre lieu... Tu te reconnais dans certaines conversations tu pourrais participer à certaines conversations... C'est un lieu où tu parles fort parce que les tables sont rapprochées donc tu entends vite la conversation des autres..*"

Le degré d'interconnaissance est un facteur sans doute déterminant mais pas indispensable, ces phénomènes de connivence se remarquent dans les unités de voisinage ou sur de petites places de centre ancien fréquentées par un public socialement très cohérent qui, par conséquent, peut conduire à l'exclusion.

Quelles sont les modes d'expression sonore ou de présentation sonore de soi en public?

Trois tactiques semblent ici se dégager pour simplifier: l'évitement, la réserve (une position dite "normale") et enfin l'ostentation.

Or, l'impact des formes spatiales, de l'échelle des lieux ou de l'organisation fonctionnelle n'est pas des moindres dans ce domaine, les *capacités sonores* d'un lieu peuvent être utilisées à des fins de communication d'autant plus lorsqu'elles permettent de prolonger, d'agrandir la distance de communication, c'est le cas notamment de la réverbération.

Le retour du son provoque un rapport narcissique qui peut *embrayer* ou *déclencher* d'autres productions sonores: le plaisir de s'écouter et le pouvoir de produire du son. Mais lorsque les pratiques d'évitement cherchent au contraire à différer tout engagement sonore révélateur de la présence de soi et que les conditions acoustiques rendent cette conduite difficile (cas de forte réverbération), l'espace acoustique agit alors comme *limiteur* par excès d'amplification: "*on est plus présent pour les autres*" dit un habitant à propos d'une dalle très réverbérante. Ce type d'espace acoustique rend difficile la maniabilité expressive.

A contrario le rôle de la réverbération est loin d'être négligeable dans la dimension ostentatoire (voire spectaculaire) de la présentation de soi en public pour certains groupes ou individus (par exemple les façons de parler fortes et accentuées identifient un groupe). Sur le plateau Beaubourg: "*l'orateur qui se met juste en bas, on l'entend très bien, ça revient ici (en haut de la place) on entend tout ce qu'il dit, en plus il parle assez fort.*" Ainsi, la méthode de "l'accroche sonore" est employée pour attirer l'attention: "*il y en a un qui interpelle toujours le public, il a une accroche, c'est le bruit, il va, il frappe sur une porte, sur un mur, il fait quelque chose, les gens se retournent très vite, il arrive à communiquer son image.*"

Les performances sonores de l'espace induisent des comportements sonores nouveaux et façonnent subtilement les conduites en espace public. De même, les nouvelles technologies de communication ou de modification de l'environnement sonore personnel (walkman) ont créé des situations d'interaction inédites.⁴

Les conduites sonores d'évitement, de réserve et d'ostentation vont avec les conditions sonores du moment, chaque individu construit subjectivement son espace sonore public à partir des données sensorielles auxquelles il accède et qu'il interprète. Il faut par conséquent être attentif aux capacités sonores qu'offre un espace; souvent, l'idée d'un espace public septisé, soi-disant humain, ne représente en fait rien d'autre qu'un système de contraires, où l'appropriation exclut le public, où le silence révèle le son d'autrui, et où la résonance rend trop présent.

5. Les structurations sonores de l'espace

Les limites physiques des espaces urbains peuvent aboutir à enclore, ou à donner l'effet d'intérieur à un espace extérieur sur le plan strictement visuel. Qu'en est-il des frontières sonores?

Trois échelles peuvent être prises en considération, il s'agit:

- des délimitations sonores de l'espace urbain,
- de la relation espace public/espace privé,
- des limites entre espace sonore personnel et collectif.

A/ Au premier niveau, dans toute ville de nombreux espaces sonores sont identifiables, distinctibles; ces représentations sonores des espaces publics se fondent

⁴ cf. la thèse de J.P Thibaud en cours à l'institut d'urbanisme de Grenoble

sur la mémoire auditive que tout citadin intègre malgré lui. Plusieurs éléments aident à identifier un lieu: c'est un événement (sonore) particulier qui s'est produit, c'est aussi le *génie sonore* d'un lieu qui fascine particulièrement l'imagination ou encore ce sont des contrastes forts créés par différence des niveaux de *bruit de fond* ou de propagation et de timbre. Les phénomènes sonores ne laissent pas de traces tangibles, ils sont évanescents pourtant la mémoire sociale passe aussi largement par le biais de souvenirs sonores; autant le son est un phénomène immatériel autant laisse-t-il une empreinte très nette: l'insolite, l'émergence hors du commun mais aussi les climats restent en mémoire.

Contrairement à la mémoire visuelle, le sonore implique aussi toujours une mémoire de l'action ou des faits qui se sont produits, ceux-ci se rapportent à un temps et à un espace. Pour qu'un milieu sonore se distingue d'un autre, des éléments d'identification parfois très subtils sont nécessaires.

Les limites sonores jouent sur la différence de qualités entre milieux qui ont une relative cohérence interne, sur des coupures qui peuvent se produire à l'échelle du déplacement d'un piéton. La perception des limites nécessite toujours le *mouvement* de l'auditeur au cours duquel les événements sonores se transforment ou disparaissent pour peu qu'un obstacle conséquent disperse les rayons sonores. Il ne suffit pas de dire que la diversité de la trame sonore d'une ville est nécessaire et suffisante et qu'elle répond point pour point à celle du tissu urbain; si celui-ci a un rôle indéniable notamment au niveau purement acoustique d'autres facteurs tel que la plurifonctionnalité sont évidemment déterminants.

B/ L'essentiel des liens entre espace public et espace privé passe par le canal sonore, aussi les limites privé/public doivent être étudiées en fonction des modulations possibles des relations sonores.

On peut distinguer à ce niveau trois types de limite en terme sonore:

- 1 coupure forte privé/public: les deux mondes sonores sont nettement séparés, seul le fond urbain pénètre la sphère du logement;
- 2 compénétration réciproque privé/public: les sons domestiques sont audibles dans l'espace public;
- 3 pénétration du public vers le privé: les sons vocaux notamment parviennent jusque dans l'espace domestique.

Le problème de la délimitation sonore dans l'interface privé/public est en effet un point crucial: l'espace que la propagation sonore définit ne correspond pas aux espaces délimités par le bâti, d'où parfois des ambiguïtés sur le statut d'espaces à priori publics. Mais aussi les pratiques usagères gèrent cette limite selon des modalités très différentes selon les contextes. L'appropriation de l'extérieur, la compénétration sonore du dedans et du dehors posent question.

Les espaces publics "habités" (où l'habitat est fortement présent comme dans certaines zones résidentielles) se distinguent en effet radicalement des espaces publics où la présence habitante n'est plus prépondérante. La coupure sonore entre l'espace du logement et l'espace public, trait dominant de certains tissus urbains aussi différents que le tissu formé au XIXème siècle ou les maisons introverties de l'urbanisme islamique, doit faire l'objet de réflexion dans les projets en terme de proxémie sonore qui dépasse la problématique d'isolation stricte.

Les espaces directement liés à l'habitat sont de ce point de vue particulièrement *parlants*. Les phénomènes sonores aident bien à qualifier l'anonymat et l'intimité ou la personnalisation que l'on peut retrouver dans des situations à priori publiques.

D'une façon générale, la coupure entre espace public et espace privé paraît aujourd'hui moins garantie, les limites s'estompent souvent dans les réalisations urbaines contemporaines. La "privatisation" de l'espace public passe notamment par une forte prégnance sonore due à la proximité physique de l'habitat. Dans les espaces "intermédiaires" destinés au voisinage essentiellement, les sons se reconnaissent plus facilement, se personnalisent en quelque sorte. En même temps l'engagement sonore de l'individu y est paradoxalement plus difficile, celui-ci se sachant plus repérable du fait de la transparence sonore de ces lieux protégés et de petite échelle. La tension du contact sonore par rapport à autrui est ainsi accrue.

C/ Abordons enfin le troisième niveau que nous avons déterminé, celui situé entre soi et autrui, niveau qui pourrait être appelé proxémique (Chelkoff & Balay, 1987). L'espace personnel en public s'il est envisagé sous l'angle sonore n'est pas seulement l'étendue disponible autour de soi dans laquelle la présence d'autrui serait une violation. C'est une marge définie par la *portée* de ses propres émissions sonores, marge qui dépend toujours du contexte et du potentiel de masque sonore. Cette marge peut être très étendue si le milieu est silencieux, tout acte sonore peut devenir alors une offense en envahissant l'espace, ce peut-être aussi le cas par amplification due à la réverbération de l'espace. Les distances de propagation sont alors en quelque sorte faussées par rapport à un milieu plus mat.

L'espace public est donc un lieu de réglages de la *proxémie sonore* qui se font aussi bien au niveau des actions sonores qu'au niveau de la subjectivité de l'écoute.

On peut en effet distinguer trois formes essentielles de distance sonore d'écoute par rapport à un contexte public et à son environnement sonore:

- l'immersion: l'enveloppe est telle qu'elle ne laisse que très peu de possibilités d'échapper à l'écoute, celle-ci s'impose, il est difficile de s'abstraire du milieu ambiant. On peut prendre pour exemple les situations de fortes densités (par exemple sous un abri-bus aux heures de pointe) et lorsque les communications interpersonnelles se superposent;
- l'écoute flottante qui permet de garder un contact avec la réalité, d'y entrer et d'en sortir alternativement;
- l'abstraction dans laquelle l'individu se déconnecte d'autrui, ou s'extériorise par rapport aux événements qui l'entourent, ceux-ci n'ont apparemment plus de prise sur lui.

6. Formes spatiales et formes sonores: des qualités à entendre

Sur un plan plus strictement pratique cette fois, en quoi les phénomènes sonores et les qualités acoustiques construisent à leur manière un espace public?

L'acoustique des espaces urbains est un domaine mal connu et difficile à étudier selon des critères objectifs. Les observations qui suivent sont très limitées, elles mon-

trent simplement comment des applications concrètes peuvent infléchir l'espace sonore public.

Les caractéristiques de l'espace, à savoir: les dimensions (surface, hauteur des façades, rapport entre ces deux plans), les formes (régulières ou non), la continuité du tissu urbain, la modénature des façades (lisses ou sculptées), les matériaux (des sols et des murs), jouent un rôle évident sur les propriétés acoustiques d'une place ou d'une rue.

La façon dont sonne un lieu est notamment liée à ses dimensions; un habitant dit: *"dans le son qu'on écoute on entend en même temps le cadre bâti de la place"*. "Ça résonne comme dans un théâtre vide où il peut se passer plein de choses, ça résonne pas comme dans un lieu où même le vent passe et où il reste rien comme dans les grands ensembles."

Quelques critères importants de qualification sonore se dégagent à partir des enquêtes psycho-sociologiques et de l'écoute analytique: la présence, la distinctibilité, la profondeur, le masque et la variabilité temporelle.

La proximité des façades fait que le son réfléchi est quasi immédiat alors que lorsque les façades sont distantes le retour des sons d'autrui se distingue bien en termes de "réverbération" qui dans certains cas, comme le disent quelques habitants, "rend plus présent". Un citadin nous parlait "d'impression d'intimité" sur une place en tentant de l'expliquer par la présence des murs proches qui entourent et renvoient le son. Peut-on rapprocher cette impression de ce qu'appelle "*intimacy*" l'acousticien américain Beranek reconnu pour ces études qualitatives de salles de concert?

La distinction des objets sonores entre eux (peut-on dire la clarté?) est dépendante de ce facteur de réverbération. Les personnes qui ont été interrogées perçoivent fort bien cette impression lorsque l'ensemble des sons semble se "noyer" ou au contraire se disposer en couches distinctes; un habitant dit: *"on peut distinguer les sons, c'est peut-être important pour que tu les trouves agréables"*;

Les situations de public dense créant des magmas de sons à base de voix sollicitent particulièrement les propriétés acoustiques d'un lieu. La densité de productions sonores en public (donc d'objets sonores à entendre) issue de la densité sociale renforce le sentiment de nombre ou de masse qui se traduit par le "bourdonnement perpétuel" (terme employé par les usagers du parvis Beaubourg.)⁵

A la distinctibilité des objets sonores en synchronie s'ajoute la *distinction de plans sonores dans l'espace*, qualité que l'on pourrait appeler la profondeur. Ce caractère est lié à l'aire d'audibilité, il est important dans l'appréciation du *proche et du lointain*, des distances et des directions que qualifient les sons audibles. Les grands espaces publics relativement calmes et peu réverbérants présentent parfois cette caractéristique.

On est donc tenu de considérer le contexte sonore dans lequel s'inscrit tel ou tel projet. Par contexte sonore il faut entendre le *déjà-là* c'est-à-dire généralement le "bruit de fond" (terme qui par lui-même hiérarchise ce qui est à entendre en distinguant les objets émergents du reste) et ce qui peut advenir par l'introduction d'activités nouvelles.

La notion de masque sonore, considéré comme parasite de la communication interpersonnelle parce qu'il empêche l'intelligibilité des paroles, est déterminante dans la perception d'autrui en public et par conséquent dans la définition de l'intimité et de l'anonymat. En observant où s'installent les usagers d'une place bruyante pour tenir

5

cf. notre recherche "Entendre les espaces publics" (1988).

une conversation, nous nous sommes rendus compte que ceux ci semblaient s'installer indifféremment par rapport à la proximité de la voie bruyante alors que des endroits plus calmes étaient disponibles. Cette simple constatation qui demanderait toutefois des observations systématiques montre qu'il n'est pas évident que le niveau de bruit routier (toute proportion gardée, en l'occurrence le niveau était d'environ 63 dB(A)) soit un obstacle direct à la communication informelle. D'ailleurs certaines personnes interrogées qualifiaient paradoxalement la place en question de relativement calme simplement parce qu'en s'approchant vers le centre, une décroissance faible en décibel (de 3 à 4 dB(A)) était sensible, d'autres personnes déclaraient venir à cet endroit spécialement pour y rencontrer des habitués et discuter.

Certains lieux sont d'une étonnante stabilité sur d'importantes plages de temps alors que d'autres varient et changent sur de courtes durées. Cet indice de variation augmente lorsque des cycles d'activité se superposent et par conséquent surtout dans les espaces pluri-fonctionnels.

La structuration temporelle (à l'échelle d'une partie d'une journée) à travers les phénomènes sonores de la vie publique d'un lieu peut en effet varier différemment selon qu'elle est :

- continue (peu de variations dans le temps)
- régularisée (rythmes repérables et répétitifs, cycles)
- aléatoire (imprévisibilité des événements).

La relation entre temps et espace apparaît notamment dans la perception du *mouvement* par le sonore et n'est pas sans porter de significations. La sensation kinésique des flux et des mouvements se traduit par des effets sonores dans le déplacement des sources sonores et nos propres déplacements. Dans ce domaine de la statique et de la dynamique de mouvement, celles-ci s'entendent au moins autant qu'elles se voient.

On sait peu de choses sur le rôle de la durée dans la perception des espaces, certains lieux ne sont vécus par l'usager qu'un moment durant lequel un nombre limité d'événements se produit, seule une fréquentation assidue (mais les espaces publics ont leurs habitués) permet de repérer des rythmes ou des répétitions qui caractérisent et qualifient plus précisément un espace. On apprend ainsi en lisant le temps sonore quels sont les rythmes d'usage d'un lieu, cette lecture n'est pas sans utilité dans le cadre de l'aménagement.

7. Conclusions

L'étude de l'espace public par les sons qui s'y entendent et leur qualité acoustique sont des domaines de recherche encore méconnus. Ceci demande comme on le voit, des outils nouveaux autant pratiques que conceptuels afin de cerner toutes les dimensions de l'espace sonore public⁶ et une conscience plus aiguë de la part des acteurs de l'aménagement. La sensibilisation des décideurs est encore restreinte au problème du bruit-nuisance et de la gêne. Par ailleurs lorsque des projets d'aménagement sont lancés, ceux ci mettent l'accent sur la transformation de l'image du lieu à partir des transformations visibles (cf par exemple les appels d'offres de marché d'étude pour le réaménagement d'espaces publics).

⁶ Tel que l'a défini J. F Augoyard, l'effet sonore est un de ces outils. Un répertoire argumenté de ces effets est en cours d'élaboration par l'équipe EUTERPES.

Il serait nécessaire de rapporter ces transformations *visibles* à celles qui sont *audibles* sur le plan qualitatif. Toutefois, toute conception qui voudrait prendre en compte la dimension sonore devrait considérer son aspect symbolique au risque de la réduire à une donnée physique. Cette approche, tout en mettant à jour des phénomènes peu pris en considération, pose aussi le sens actuel et le devenir de l'espace public.

Va-t-on vers un espace public plus sonorisé autant par la diffusion électro-acoustique que par des conduites utilisant le médium sonore de façon privilégiée? Le *zoning sonore* est-il une réponse adaptée et convaincante? Le son est-il un moyen de publiciser un lieu s'opposant au silence plus intimiste? La saturation sonore peut-elle s'évaluer? Peut-on requalifier certains espaces dévalorisés en prenant en compte la valeur d'embrayeur ou d'entraînement de la dimension sonore?

La question des espaces publics abordée par sa composante sonore ouvre donc de nombreux champs de réflexion pour les sciences humaines comme pour l'aménageur de l'espace urbain. Ce mode d'approche transversal entre les dimensions sociales et spatiales de l'espace public montre l'aide qu'il apporte dans l'analyse de phénomènes complexes si une méthodologie appropriée est mise en oeuvre. La valeur heuristique de la dimension sonore n'est donc pas à négliger d'autant que l'approche de terrain qu'elle force à tenir enrichit et resitue la connaissance et le rôle de l'expérience sensible des espaces publics urbains. Comme on a pu l'entrevoir cette expérience n'est en effet pas sans conséquences sur la construction sociale de l'*espace public*.

Mais toute approche fine de notre milieu sonore requiert une *bonne oreille*. Comme il faut *apprendre à voir*, il faut sans aucun doute apprendre à entendre. De nouvelles compétences se dessinent qui sauront saisir un environnement sonore, le rendre sensible à d'autres et ébaucher des scénarios de transformation.

A bon *entendeur*.

BIBLIOGRAPHIE

- ATTALI, J. (1977), "Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique" (PUF, Paris).
- AUGOYARD, J.F. (1985), "Environnement sonore et communication interpersonnelle", Rapport de recherche ASP CNRS (CRESSON, Grenoble).
- AUGOYARD, J.F. (1989), Du lien social à entendre, *Le lien social*, Actes du XIII^e Colloque international de l'AISLF, Tome II, Université de Genève.
- CAYROL, J. (1968), "De l'espace humain" (Seuil, Paris).
- CHELKOFF, G. & BALAY, D. (1987), "Conception et usage de l'habitat: proxémies sonores comparées". *Rapport de recherche* (Plan construction, Grenoble).
- CHELKOFF, G. (1988), "Entendre les espaces publics" (CRESSON, Grenoble).
- CHOAY, F. & MERLIN, P. (1988), "Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'aménagement" (P.U.F., Paris).
- GOFFMAN, E. (1973), "La mise en scène de la vie quotidienne". Tome 1 et 2 (Minuit, Paris).
- HABERMAS, J. (1962), "L'espace public" (Payot, Paris).
- HEGEL, F. (1953), "Esthétique" (PUF, Paris).
- JOUSSE, M. (1978), "Le parlant, la parole et le souffle" (Gallimard, Paris).
- MASSIN, . (1978), "Les cris de la ville" (Gallimard, Paris).
- QUERE, L. (1982), "Miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne" (Aubier, Paris).
- SANSOT, P. (1989), Une visée restituée, *Espaces et sociétés*, (1989) 52/53, 225-233.
- SCHAFFER, R.M. (1979), "Le paysage sonore" (Ed. J. Lattès, Paris).
- SENNET, R. (1979), "Les tyrannies de l'intimité" (Seuil, Paris).
- SITTE, C. (1981), "L'art de bâtir les villes" (Mardaga, Paris).
- VIRILIO, P. (1990), "L'inertie polaire: contrôle d'environnement" (C. Bourgeois, Paris).