



HAL
open science

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

Grégoire Chelkoff

► **To cite this version:**

Grégoire Chelkoff. L'espace et son public : comment s'entendent-ils ?. Espaces et sociétés (Paris, France), 1991, Espace public et complexité du social, 62-63, pp.179-196. <halshs-01229580>

HAL Id: halshs-01229580

<https://shs.hal.science/halshs-01229580v1>

Submitted on 16 Nov 2015

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

**La question des espaces
publics :
comment l'entendre ?**

G. Chelkoff

Architecte

Chercheur équipe CRESSON-EUTERPES

Ecole d'architecture de Grenoble.

L'importance grandissante accordée au traitement formel des espaces urbains ces dernières années, comme une réponse à la crise de la ville sous tous ces 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, se veut chargé d'une symbolique et de significations qui renforcent l'idée d'un espace fait pour tous, ce qui conduit aussi à penser l'espace urbain en terme de "mise en scène".

Pour les concepteurs (architectes, urbanistes), l'espace public, ce vide géométrique, représente le lieu d'une vie sociale parfois mythique. 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. F. Choay note qu'à partir des années 60 " *les échecs de l'urbanisme du mouvement moderne, joints aux analyses d'un courant critique et de la sociologie urbaine (..) attirent systématiquement la réflexion sur le rôle des espaces publics dans la vie citadine.*" (1) Pour les acteurs de l'aménagement de l'espace, la définition de l'espace public est essentiellement liée au statut juridique de celui-ci (propriété de l'espace). L'accessibilité est un premier critère de définition qui ne recouvre pas toutefois les limites juridiques au sens strict (certains lieux privés sont accessibles). J. Habermas qualifie de public " *certaines manifestations lorsqu'au contraire de cercles fermés, elles sont accessibles à tous de même que nous parlons de place publique ou de maison publique.*" (2)

Mais la définition de la notion d'espace public ne semble pas bien claire si on considère les pratiques qui y prennent place et le sens que portent celles-

ci. D'autre part la conception de ces espaces extérieurs (que ce soit la conception des organisations spatiales ou les idées concernant les relations en public) renvoie à des dimensions sensibles de la perception qui, à notre sens, ne sont pas innocentes dans la constitution de la vie publique. D'où notre intérêt pour ces aspects situés au carrefour de l'expérience concrète et sensible des espaces construits et de la sociabilité.

La plupart des idées et des concepts qui traitent d'espace public se réfèrent essentiellement à la sensibilité visuelle(3) et à la culture qui lui est propre. Aussi ces idées d'*accessibilité*, de *présentation de soi*, de *mise en scène*, de *limites* et d'autres encore, méritent d'être examinées à la lumière d'autres données sensorielles.

Cette interrogation nouvelle 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. (4)

Nous poserons ainsi comme corrélation de l'espace public l'*espace sonore* et les significations qu'il porte. Dans cette perspective l'environnement sonore est producteur de la spécificité de l'espace public ; il doit être saisi à ce titre comme champ d'interaction entre espaces et pratiques sociales.

Entendons alors l'*espace sonore public* .

*

Ecoute publique et public sonore.

"*L'écoute de la matière sonore comme annonce de la société*" (5) 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, allant parfois même jusqu'à une communion sonore fondamentale dans certains rites ou évènements 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 de ses mesures, bien que cette portée fut plus réduite que des moyens tels que les langages tambourinés.

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) paraît ici fondamental (car, dans 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.(6)

Plusieurs questions sont abordées à travers ces hypothèses. Elles sont axées sur la compréhension du rôle et du fonctionnement 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 l'utilisateur de l'espace urbain et l'habitant perçoivent le " public " par le canal sonore ?

Quelle est la part sonore active des individus ? Comment cette activité se module-t-elle dans des contextes sociaux, des environnements et des espaces différenciés ?

Ces questions concernant la dimension sonore publique dans les pratiques de l'espace urbain 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 composition spatio-visuelle de l'espace urbain ? Les innovations techniques portant notamment sur la communication et les modes de déplacement ne changent-elles pas notre sensibilité sonore et au delà les modalités des relations interpersonnelles ? Peut-on trouver des catégories conceptuelles aidant une meilleure compréhension du fonctionnement sonore 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.

*

Les évolutions de la ville sonore.

Si l'espace et la société ont évolué, ils ont fait évoluer avec eux l'univers des sons de la ville. En effet, l'espace public, les formes comme les pratiques qui le caractérisent, ont changé, même si des éléments de permanence subsistent encore.

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 .

Mais la voix revêt un caractère particulier dans l'environnement sonore urbain, constituant un "*langage du dehors*" (7) qui a fortement 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.(8)

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*", terme que nous avons employé pour désigner ces voix qui avaient pour fonction de publiciser des informations, des produits ou des services. Il est significatif qu'un article de loi du règlement sanitaire départemental type, écrit en 1963, interdise entre autre "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, raccommodeurs, chiffonnier..) ".

Ces multiples formes sonores vocales, très travaillées par les crieurs publics, que l'on peut découvrir dans un ouvrage consacré à leur description (9), mettent en évidence l'aspect culturel de l'écoute et de la fabrication de ces sons publics au sein d'une société donnée (10).

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.

Outre la communication orale et les voix publiques, un second aspect important doit être souligné car il tend à disparaître de l'environnement sonore urbain contemporain ; il s'agit des sons des métiers, des sons du travail. Ainsi, Chrétien de Troyes en 1180 s'exclame (11): "*Il regarde la ville entière peuplée de gens nombreux et beaux et les tables de changeurs d'or et d'argent toutes couvertes de monnaie. Il voit des places et des rues qui sont toutes pleines d'ouvriers faisant tous les métiers possibles*".

Les sons des métiers de cette époque impliquent le geste, l'outil, la main qui travaille, ce ne sont pas des sons de type industriel, les sons de l'artisanat sont divers en timbre, en rythme et en intensité, ils renvoient directement au corps producteurs de ceux-ci.

Les formes sonores de l'espace public sont de facto liées aux processus économiques et sociaux, en cela le modelage sonore est le résultat de l'état du développement d'une civilisation comme le souligne R.M. Schaffer. (12)

La plupart des techniques actuelles qui médiatisent l'espace public créent un univers sonore *indirect* par rapport à l'espace sonore public traditionnel qui est *direct*.

Les voix publiques pénètrent l'espace domestique par les *porte paroles* que sont la radio et la télévision. Le premier mode de transmission fut la radio qui n'émettait que du son, le *haut parleur* prend la parole ; la télévision créa l'image indirecte, et l'*écran* transforme alors notre perception visuelle rendue tout à coup statique, seules les objets à l'intérieur de l'écran sont en mouvement.

Dans ce monde indirect nous entendons par retransmission, même si les événements se produisent *en direct* comme le disent les journalistes.

Cette sorte d'espace public échappe en partie à l'utilisateur qui est un *récepteur* et très peu un *émetteur* (les émissions interactives sont encore rares, remarquons au passage que l'intermédiaire est le téléphone où seul le son permet au spectateur d'intervenir).

Enfin cet espace public indirect ne fait plus jouer les caractéristiques construites de l'espace ; dans une certaine mesure il n'y aurait plus tant besoin de places et de rues ou d'autres étendues. Comme le dit P Virilio (13), les architectes ont lieu d'être très inquiets. Ceux-ci ne s'intéressent qu'à l'espace public direct, leur seul domaine d'action, qui a encore, sous une forme ou sous une autre, de longues années devant lui. Toutefois il conviendrait d'en saisir les contours.

Les formes sonores de la sociabilité.

Plusieurs aspects de cette approche de l'espace public par la dimension sonore peuvent intéresser à la fois l'histoire urbaine et de la fonction sociale du sonore. Bien que nous ne soyons ni historien, ni sociologue, nous nous permettrons d'emprunter et de les resituer dans notre problématique quelques uns de leurs travaux.

Par exemple, pour J.Habermas (14) 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 18^{ème} 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 R. Sennett (15) 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 ici révélatrices.

Rappelons que selon Sennett, la théâtralité du jeu social ayant été détruite par l'avènement du capitalisme, l'apparition d'une société "intimiste" vide l'espace public par la transparence généralisée. Ainsi anonymat et intimité s'opposent-ils : plus une communauté est intimiste, moins elle est sociable car il n'est alors plus possible de communiquer de façon anonyme comme le permettaient les conventions et les rituels de sociabilité antérieurs au 18^{ème} siècle . L'absence de "barrières tangibles" au sein d'une communauté serait ainsi un obstacle à la sociabilité . Les conventions sont autant de règles autorisant la disparition de la subjectivité dans le sens où la présentation de soi n'est pas directe mais médiatisée par un ensemble de codes. Ces conventions sont ainsi une des formes que peuvent prendre ce qu'il appelle les "barrières tangibles".

L'expression théâtrale, par ses jeux de rôles permettait de ne pas exposer sa personnalité . Mais à partir du 19^{ème} siècle, selon l'auteur, elle est remplacée par une forme d'expression de nature toute différente dans laquelle les individus se déshabillent mutuellement, la communication ne passant plus par ces jeux de codes symboliques.

Compte tenu de ces observations, l'espace public ne peut se constituer pour R. Sennett que là où il est possible de communiquer dans l'anonymat. A fortiori, l'intimité est *antagoniste* avec l'espace public tel que le conçoit R. Sennett, la transparence sociale étant un obstacle à la sociabilité.

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.*" (16).

"*Observation et ruminant prennent la place de la parole*", cette remarque de Sennett, renforcerait l'impression que 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 espace urbains va de paire avec l'apparition du citadin observateur et observé.

Les exemples que prend Sennett 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 19^{ème} 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...*"

Mais dès la fin du 17^{ème} siècle, fait observer R.Sennett (17), "*les grandes places urbaines n'étaient pas faites pour rassembler toutes les activités des rues avoisinantes, celles-ci n'avaient point pour but de mener à la vie de la place. Plutôt qu'un centre d'activité sociale, comme à Versailles, la place était un monument en soi ; surtout, elle n'était pas conçue pour rassembler une foule de badauds ... la réunion d'une foule devint une activité spécialisée qui se produisait en trois endroits particuliers : le café, la promenade piétonnière et le théâtre.*"

Il faut rapprocher cette idée de ce que C. Sitte (18) constatait à propos des espaces publics à l'aube du 20^{ème} siècle :

"La vie populaire se retire progressivement des places publiques qui ont perdu ainsi une grande partie de leur ancienne signification", le goût des "belles places" s'atrophie ; "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 ; J. Habermas écrit d'ailleurs à ce propos : "*les limites s'estompent*" (...) "*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 et intimité dans l'espace 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 :

- les formes de communication sociale à travers la production sonore en public,
- les délimitations sonores de l'espace public et de l'espace personnel.

Formes de communication sociale et production sonore en public.

Nous évoqué la dimension active et créatrice d'environnement de l'activité 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.

En cherchant par quelles modalités sonores transitent les pratiques en public et quels types de processus collectifs peuvent s'enclencher selon les contextes, la mise en évidence de la fonction capitale du parasite (18), 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.

Les rapports entre espace public et communication apparaissent sous plusieurs formes qui ne correspondent pas au modèle de communication de l'échange inter-personnel (la communication en face à face est une image très visuelle) mais qui suivent une autre voie passant par des transmissions indirectes (communication par sons non vocaux interposés) ou lorsque l'ensemble du contexte est sollicité (fonction phatique du contexte sonore) .

On peut distinguer trois types de forme sonore de ce sentiment collectif à travers les sons : l'empathie, la métabole et un degré "zéro".

Les formes de communication empathiques qu'on a pu remarquer dans certaines situations sont révélatrices d'une relative intimité sonore ou d'une familiarité ; tout le monde semble communiquer avec tous, les destinataires des messages ne sont pas limités. De même les productions sonores collectives qui font appel au sentiment de communauté ou de communion montrent une forme de symbiose en core plus poussée. Dans la métabole, les discours , les sons se superposent et se mélangent au point qu'on ne distingue plus les uns des autres mais il n'y a pas nécessairement sentiment de partage ou de *commun accord*.

Le degré d'interconnaissance est alors un facteur important, ces phénomènes d'empathie se remarquent dans les unités de voisinage ou sur de petites places de centre ancien fréquentées par un public socialement très cohérent.

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

Trois degrés semblent ici se dégager : la discrétion ou évitement, la "normale" et enfin l'ostentation.

La dimension spectaculaire ou ostentatoire est un aspect non négligeable du rôle du sonore dans la présentation de soi en public pour certains groupes ou individus. Aspect qui n'est sans doute pas indépendant de l'évolution de la culture sonore et de l'écoute elle-même : l'introduction de nouveaux moyens de diffusion ainsi que la modification des comportements (par exemple le port du walkman en public) amènent des pratiques qui changent l'espace collectif et le rapport sonore à autrui.

Le rôle des formes spatiales, de l'échelle des lieux ou de l'organisation fonctionnelle n'est pas des moindres, 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.

Le retour du son peut provoquer aussi un jeu narcissique, ainsi l'impact des performances sonores de l'espace ne crée-t-il pas des comportements sonores nouveaux qui façonnent l'espace public actuel en s'y inscrivant ?

Les pratiques d'évitement cherchent au contraire à différer tout engagement sonore révélateur de la présence de soi, or les conditions acoustiques rendent parfois cette éventualité difficile. .

Les structurations des espaces sonores.

Trois échelles peuvent être prises en considération, il s'agit d'une part des délimitations sonores de l'espace urbain, de la relation espace public/espace privé, et d'autre part des limites entre espace sonore personnel et collectif.

Au niveau urbain, des espaces sonores sont identifiables, les limites sonores jouent sur la différence de qualités entre milieux qui ont une relative cohérence ou sur des coupures.

En ce qui concerne la différenciation espace public/espace privé, il nous semble que l'essentiel des liens entre ces deux espaces passe par le canal sonore. Aussi les limites privé/public peuvent être étudiées en fonction des modulations des relations sonores.

On peut distinguer trois types de limite en terme sonore:

1-coupure forte privé/public

2-compénétration réciproque privé/public

3-pénétration du public vers le privé

La délimitation sonore dans l'interface privé/public est en effet un point crucial : l'espace que le sonore définit ne correspond pas aux espaces délimités par le bâti, d'où parfois des ambiguïtés sur le statut d'espace à priori publics, les limites sonores et visuelles ne se confondent pas. 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 XIX^{ème} 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 que l'on peut retrouver dans des situations à priori publiques.

La coupure entre espace public et espace privé paraît aujourd'hui moins garantie, les limites s'estompent souvent dans les réalisations urbaines contemporaines comme le remarquent nombre d'auteurs parmi lesquels J. Habermas ou J. Jacobs.

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 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 augmentée. L'espace personnel en public doit donc être envisagé sous l'angle sonore. Ce n'est pas seulement l'étendue disponible autour de soi dans laquelle la présence d'autrui serait une violation mais aussi une marge définie par la portée de ses propres émissions sonores, marge qui peut être très étendue si le milieu est silencieux, tout acte sonore peut devenir alors une offense en envahissant l'espace.

L'espace public est donc le lieu par excellence de ces réglages de la *proxémie sonore*.

On peut distinguer trois formes essentielles de distance sonore d'écoute par rapport à un contexte ou un environnement :

- l'immersion où l'enveloppe est telle qu'elle ne laisse que très peu de possibilité d'échapper à l'écoute, celle-ci s'impose,

- 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 rapports aux événements qui l'entourent, ceux-ci n'ont apparemment plus de prise sur lui.

Abordons à présent brièvement deux autres dimensions importantes de la qualification sonore des espaces publics urbains, ceux de la mémoire et du temps.

Mémoire sonore et mémoire collective.

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.

Au premier abord, ce qui semble rester en mémoire ce sont les "événements", les faits qui font date ou encore les phénomènes cycliques collectifs particulièrement sonores. Autres éléments mémorisés, les auteurs sonores singuliers qui prennent l'espace public comme scène sans en être apparemment toujours pleinement conscients.

Contrairement à la mémoire visuelle, le sonore implique donc toujours une mémoire de l'action ou des faits qui se sont produits, ceux-ci se rapportent à un temps et à un espace.

Ces marqueurs sonores de la vie sociale soudent la mémoire collective et contribuent à leur manière à la cohésion d'un public. Ainsi peut-il exister un accord au niveau perçu entre ce qui se produit dans un lieu et l'image de ce lieu lui-même, celui-ci semble alors fait pour certains usages sonores plutôt que d'autres qui paraîtraient en désaccord.

Les temps sonores : synchronies, diachronies et perception du mouvement.

La dimension du temps que celui-ci soit lu dans le synchronisme des sons ou dans leur diachronisme nous semble fondamentale ; on peut tout aussi bien parler d'espace que de temps public. La structuration temporelle (à l'échelle d'une partie d'une journée) à travers les phénomènes sonores de la vie publique d'un lieu fait 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)

Ainsi les distributions de temps sonores entre acteurs de la vie publique jouent parfois des rôles clés dans des microcosmes urbains.

On ne saurait ignorer cette part esthétique par les rythmes sonores dans l'appréhension de l'espace public. La "brume sonore " (aspect continu et mixé de sources sonores) caractéristique d'espaces urbains contemporains, nivelle la perception du temps, ce qui n'est pas à priori négatif. Sur le plan sonore la mono fonctionnalité a créé une plus grande stabilité temporelle, de fait plus l'espace est spécialisé et moins les temps sonores se superposent, une certaine linéarité phono-temporelle se met en place.

Enfin la relation entre temps et espace qui apparaît notamment dans la perception du mouvement se transpose par le sonore et n'est pas sans porter de significations. La sensation kinésiques 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.

*

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 montrent 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 (19): "dans le son qu'on écoute on entend en même temps le cadre bâti de la place". 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 terme 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.?

Le "piqué", autrement dit le degré de distinction des objets sonores entre eux (peut-on dire la clarté ?) est dépendant de ce facteur de réverbérance. Les personnes qui ont été interrogées perçoivent fort bien cette impression lorsque l'ensemble des sons semblent se "noyer" ou au contraire se disposer en couches distinctibles ; 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.)

A la distinctibilité des objets sonores en synchronie on remarquera une seconde qualité qui paraît bien définissable et intéressante, il s'agit du degré de 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.

Enfin, la notion de masque sonore, considéré souvent 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 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.(20)

La vocation de certains espaces publics à des activités de type différent peut amener une échelle de "publicité" liée à l'environnement sonore : entre les lieux d'ostentation (qui passe aussi souvent par l'expression sonore) et les lieux de retrait , des traitements différents peuvent être adoptés.

Mais l'approche par les mesures d'intensités nous a révélé aussi la nature plus ou moins dynamique dans le temps des niveaux sonores qui sont liés à l'activité usagère. La structure temporelle de celle-ci importe en effet aussi beaucoup dans les représentations individuelles et collectives des lieux. publics. Nous avons repéré des lieux d'une étonnante stabilité sur de grandes 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 perception et la représentation de l'espace public par les sons qui s'y entendent et la qualité acoustique de ces lieux destinés à tous sont des domaines de recherche encore méconnus.

Ceci demande comme on le voit, des outils nouveaux (autant pratiques que conceptuels) et une conscience plus aigüe de la part des acteurs de l'aménagement.

La sensibilisation des décideurs est encore restreinte au problème du bruit- nuisance et 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).

Il serait riche et opportun de rapporter ces transformations *visibles* à celles qui sont *audibles* sur le plan qualitatif. L'approche que nous avons développée tout au long de ce travail partait du constat de surinvestissement de la dimension visuelle par rapport au sonore dans les projets et les débats concernant l'espace public. Toutefois si la dimension sonore peut aider à comprendre les phénomènes, toute conception qui voudrait la prendre en compte devrait considérer son aspect symbolique au risque de la réduire à une "donnée" comme une autre, au sens physique.

Cette approche de l'espace public par ce qu'on peut entendre, 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. Dans les limites de ce travail ils n'ont pu être aussi développés qu'il eût été souhaitable. Mais 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 qu'elle nous force à tenir enrichit et resitue la connaissance et le rôle de l'expérience sensible des espace publics urbains.

Comme on a pu l'entrevoir cette expérience n'est en effet pas sans conséquences sur la construction sociale et spatiales de l'*espace public*.

Toute approche fine de notre milieu sonore requiert une *bonne oreille*.

Comme il faut *apprendre à voir*, il faut sans aucun doute réapprendre à entendre. De nouvelles compétences se dessinent qui sauront autant saisir un environnement sonore, le rendre sensible à d'autres et évaluer des scénarios de transformation.

A bon *entendeur* ...

Grenoble, MAI 1990.

NOTES

- 1) "Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement"
Article espace public .F. Choay et P.Merlin
- 2)" L'espace public " J. Habermas. Payot, trad. 1962.
- 3) cf. à ce propos J.F -Augoyard in "Du lien social à entendre" Colloque international de l'AISLF
- 4) Hegel. Esthétique.Paris, PUF 1953
- 5) " Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique." J.Attali. PUF 1977 et les travaux novateurs de J.F Augoyard dès 1975/76.
Cet article est issu principalement de la recherche que nous avons menée en 87-88 pour le plan Urbain "Entendre les espaces publics" CRESSON. Grenoble.
- 6) E Goffman La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 et 2 Payot, Paris,
- 7) Expression de J. Cayrol in "L'espace humain".
- 8)"Les voix de la ville. La place publique." G.Chelkoff. Travail personnel de 3ème cycle . Ecole d'Architecture de Grenoble ,1982.
- 9) " Les cris de la ville " Massin. Gallimard .1978
- 10) Marcel Jousse 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..*" "Le parlant, la parole et le souffle." Gallimard, Paris,1978.
- 11) extrait de l'"Histoire de la France Urbaine", tome sur "La ville médiévale"
- 12) " Le paysage sonore" R.M. Schaffer.Ed. J. Lates, 1979.
- 13) "L'inertie polaire : contrôle d'environnement" Paris, 1990.
- 14) " Les tyrannies de l'intimité ." R. Sennett. Seuil, Paris, 1979.
- 15) "Miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne." L.Quéré. Aubier, 1982. p. 58
Les critiques de certains aspects de cette thèse intéressant les rapports sociabilité/intimité, sont celles que formule L. Quéré . Elles concernent la "*confusion entre anonymat et impersonnalité, entre transparence et interconnaissance*".
En effet, selon cet auteur, "*un modèle de sociabilité fondé sur l'anonymat n'est pas identifiable à un modèle de sociabilité fondé sur la non-transparence. L'interconnaissance qui est le contraire de l'anonymat, mais pas de l'impersonnalité, n'abolit pas nécessairement la théâtralité du jeu social. Au contraire, elle exige pareillement un dispositif de médiation symbolique, c'est-à-dire un "espace public.*"
L. Quéré prend pour exemple les communautés locales où l'interconnaissance "*qui s'oppose à l'anonymat, sans être néanmoins assimilable à la communauté intimiste (...) est tout à fait compatible avec une théâtralité du jeu social et préserve l'impersonnalité des échanges.*" Et sans contester l'antinomie que souligne Sennett entre intimité et sociabilité, il réfute la réciproque qui postule la nécessité de l'anonymat pour l'épanouissement de la sociabilité. Ainsi, pour L. Quéré, "*une société d'interconnaissance s'organise à mi-chemin entre l'anonymat et l'intimité. Elle correspond à une collectivité dont les membres se connaissent entre eux. Il ne s'agit pas de ce type de connaissance qui caractérise les relations familiales ou amicales mais de celui qui fait qu'un individu se sait reconnu, identifié hors de chez lui. C'est traditionnellement le cas d'un village rural ou d'un quartier urbain .*" Cette interconnaissance, ajoute Quéré, "*n'implique pas le règne de la transparence et encore moins celui de l'intimité*", mais elle n'interdit pas l'impersonnalité, elle-même fondatrice du lien social.
- 16) id. note 14
- 17) "L'art de bâtir les villes" Mardaga , 1981.
- 18) Cf; à ce propos " Environnement sonore et communication interpersonnelle" J.F Augoyard et alii. Rapport de recherche ASP CNRS - Cresson , Grenoble, 1985.

19) Nous nous référons à la recherche que nous avons conduite pour le Plan Urbain intitulée " entendre les espaces publics" G. Chelkoff (resp. Scient.) avec M. Leroux, J.P Thibaud et M.Leroux. 1988 -CRESSON - Ecole d'Architecture de Grenoble. Les citations d'entretiens reproduites ici proviennent de cette recherche.

20) En terme d'intensité du bruit dans les espaces publics nous avons dégagé une échelle à partir de l'étude de plusieurs cas croisant les observations des habitants et usagers, par des enquêtes semi directives, nos propres observations in situ sur les usages et pratiques et des mesures de LEQ sur 10 minutes réparties sur la journée. Nous mesurons ainsi des niveaux allant de 43-45 dB(A) (ZAC d'habitation) pour lesquels les conversations sont perceptibles et compréhensibles à distance, des lieux à 50 dB(A) (un jardin urbain) puis des lieux à environ 60, 65 et 68 dB(A) de plus en plus soumis au bruit de circulation mais aussi au bruit créé par le public lui-même (cas d'espaces publics très investis). Ce qui doit être obtenu en façade d'un logement pour que celui-ci soit peu exposé ne peut servir de référence au niveau de bruit ambiant d'espace public, la contradiction existante aujourd'hui entre le logement et l'espace public à cause des problèmes sonores doit-il remettre en cause l'espace urbain ?