*[TEXTE POUR SONORITÉS 10 – Nadine Schütz, Janvier 2016]*

**DES VOIX MULTIPLES**

**Éléments d’une culture acoustique paysagère**

*par Nadine Schütz*

Cet essai a été encouragé dans le cadre d’un atelier mené avec l’acousticien Jean-Marie Rapin lors des «Rencontres Architecture Musique Écologie» (R’AME) 2015, dans lequel nous avons proposé une écoute approfondie des idées et approches pertinentes qui permettent d’appréhendre les potentiels physiques, esthétiques et écologiques des phénomènes sonores qui nous environnent au quotidien. Il s’agissait d’un dialogue réel et virtuel en même temps ; il ne comportait pas seulement nos propres voix, mais aussi celles qui nous inspirent et nous accompagnent dans notre engagement respectif pour faire entrer la dimension sonore de notre environnement dans le projet urbain et paysager.

**L’acousticien et le jardinier**

L’écho est un phénomène acoustique pleinement paysager. Favorisé par des parois rocheuses raides et lisses, ce phénomène naturel servit déjà aux civilisations anciennes comme référence d’une voix spirituelle pour déterminer le site d’un lieu de culte.[[1]](#footnote-1) Ce choix du site, fait selon des critères acoustiques, représente une approche possible pour une conception paysagère qui prend en compte l’environnement sonore, qui se retrouve également dans les instructions pour la construction des théâtres en plein air sur le modèle grec, fixé par écrit dans le traité d’architecture de l’ingénieur romain Vitruve au premier siècle avant Jésus-Christ. Dans ce cas, il s’agissait plutôt de se tenir assez loin des vis-à-vis réfléchissantes pour éviter des échos perturbant la compréhension des paroles. Ces pratiques valorisantes contrastent avec des mesures défensives et combattantes comme celles prescrites de César Auguste, qui ordonnait l’étalement de paille pour atténuer le bruit des roues cerclées de fer qui nuisait à l’image des rues de Rome. En parallèle à cette dite première législation antibruit,[[2]](#footnote-2) la nature est étudiée comme expérience sensorielle dans les villas romaines agrémentées de jardins où se faisaient entendre le clapotis des fontaines et le gazouillement des oiseaux, attirés par les fruits d’arbres. Cette pratique a trouvé son apogée sa culmination dans les jardins de l’époque de la Renaissance italienne et retentissait dans les parcs urbains publics du 19ème siècle, où les éléments acoustiques comme des cascades qui dévalent des rochers artificiels constituaient le scénario alternatif d’un paysage «silencieux» au contrepoint de la ville vrombissante.

Ainsi retrouve-t-on dans les jardins des échos, cultivé et crée comme topique et technique déduit de l’observation des phénomènes naturels. Un tel écho jardinier a attiré l’attention des nombreux historiens et auteurs, y compris l’écrivain et jardinier anglais John Evelyn,[[3]](#footnote-3) qui s’en est inspiré pour imaginer la profession d’«Échotecte».[[4]](#footnote-4) Il s’agit de l’écho du jardin des Tuileries à Paris, qui faisait partie de la conception initiale du jardin, imaginée par la reine française d’origine italienne Catherine de Médicis et réalisé entre 1564 et 1578[[5]](#footnote-5) par Philibert de l’Orme (dessin général, travaux hydrauliques), Bernard Pallissy (grotte) et Bernard Carnesechi (plantations).[[6]](#footnote-6) Divisés par des trames d’allées plantées, les compartiments rectangulaires de ce jardin à l’italienne entouré d’un mur continu s’assortissaient tantôt de vergers ou de bois, tantôt de fleurs et fontaines. Dans ce cadre s’intégraient des curiosités singulières : un labyrinthe végétal, un cadran solaire, une grotte céramique et – ce même écho artificiel, intégré au bout du jardin dans le mur ouest de la clôture.[[7]](#footnote-7) Selon la description de l’historien français Henri Sauval, qui lui a consacré un paragraphe particulier, cet écho était bien plus qu’une curiosité, il composait un lieu de rencontre qui faisait pleinement partie du tissu urbain et social de Paris: «L’écho [des Tuileries] est un réduit beaucoup plus fréquenté [que le labyrinthe]; les Galants y donnent souvent des concerts à leur Maitresses, & les commencent quelquefois aux heures où il y a grand monde, afin d’avoir plus de témoins de leurs amours.»[[8]](#footnote-8)

Alors que certains récits littéraires sur cet écho témoignent surtout de sa popularité, des autres détaillent le mode de sa construction. Tel est aussi le cas de l’exposé de John Evelyn, qui donne d’abord une analyse mathématique de l’effet de l’écho, et puis en illustre les principes géométriques à l’exemple de l’écho des Tuileries qu’il présente au moyen d’un dessin. Ce dessin est marqué des lettres et d’une légende qui ne désigne pas seulement les dimensions du mur d’écho mais décrit aussi les positions des usagers ou acteurs (porte-paroles, chanteurs, auditeurs), ainsi que le scénario de l’arrivée des visiteurs du jardin. Et dans le même chapitre, Evelyn évoque en plus le pouvoir magique de l’écho de rendre un lieu plus majestueux.[[9]](#footnote-9) La connexion des savoirs mathématiques et physiques sur ce phénomène avec les conditions d’usage et l’expérience locale, émotionnel sous un même titre,[[10]](#footnote-10) témoigne d’une pensée holistique qui est indispensable pour l’intégration du son dans la conception des paysages. Cette approche, que je poursuis dans mes recherches et projets,[[11]](#footnote-11) inclut notamment la visite approfondie du site, et se manifeste aussi dans l’importance de l’exigence créatrice polysensoriel du paysage qui s’adresse à tous les sens. Par rapport à l’écho des Tuileries, comme le montre le journal de John Evelyn, il était lui-même sur place à Paris en 1644 et en a connu l’effet de ses propres oreilles[[12]](#footnote-12) – juste à temps, avant la transformation essentielle de la disposition et des limites du jardin entre 1666 et 1672 sous la direction d’André le Nôtre.[[13]](#footnote-13) L’intervention du jardinier du roi Louis XIV sacrifia l’écho pour souligner et prolonger l’axe central vers le terrain ouest et ainsi agrandir le jardin virtuellement selon les principes optiques publiés peu avant par René Descartes.

Il serait intéressant de savoir, si le jardinier possédait aussi les recherches et écrits de Marin Mersenne, camarade de collège de Descartes, puis théologien, mathématicien et théoricien de la musique. Ce savant est notamment connu pour ses études sur des phénomènes acoustiques principaux, notamment la vitesse du son. Et c’est sur ce sujet qu’il a réalisé des expériences importantes dans l’écho du Jardin des Tuileries. L’idée de base était simplement d’observer la distance au mur réflecteur qui est nécessaire pour entendre un écho, et pour ce faire, d’utiliser des mots et phrases polysyllabiques comme objets de tests.[[14]](#footnote-14)

**Un dialogue imaginaire et polyphonique (en temps réel)**[[15]](#footnote-15)

« Il semble qu’on peut conclure la vitesse de la voix & des autres bruits par le moyen de l’Echo.»[[16]](#footnote-16)

*«[…] Cet écho n’est pas si naturel, que le peuple s’imagine ; car ce n’est, ni la proximité des fosses, ni celle de la rivière qui cause cette réflexion de voix si agréable qu’on y admire, mais bien la forme, et la disposition artificielle du lieu ; ce qui arrivera infailliblement, et toujours aux endroits qui seront ordonnés de la même forte.»[[17]](#footnote-17)*

« […] L’ondulation des échos qui répercutant la voix et répétant le notes, correspond aux effets de réverbération et d’intervalle et à la capacité de rendre un lieu (de par on ne sait quel genre de magie ou charme) plus majestueux, solennel et à la hauteur de la contemplation. »[[18]](#footnote-18)

*«Maud ouvrit la fenêtre et la rumeur de la vallée emplit la chambre. Le soleil se couchait. Il laissait à sa suite de gros nuages qui s'aggloméraient et se précipitaient comme aveuglés vers un gouffre de clarté. Le "septième" où ils logeaient semblait être à une hauteur vertigineuse. On y découvrait un paysage sonore et profond qui se prolongeait jusqu'à la traînée sombre des collines de Sèvres.»[[19]](#footnote-19)*

«Grâce à un son continu, comme la musique des oiseaux, ou le son d'une cascade, l'âme du contemplateur est réveillée en permanence, et son attention est attirée sur les différentes beautés de l'endroit devant lui.»[[20]](#footnote-20)

*«Je répète que, seulement dans la composition du paysage, la nature physique est susceptible d'ennoblissement, et que cette susceptibilité de perfectionnement dans cette partie unique était un mystère que je n'avais jamais pu résoudre.»[[21]](#footnote-21)*

«Le paysage n'existe pas, il nous faut l’inventer.»[[22]](#footnote-22)

*«Le jardin s'adresse en général à tous les sens: voilà pourquoi l'homme y croit si fort trouver la nature, qu'il en arrive souvent à le préférer aux espaces sauvages. Certes, ce qu'il crée alors ne se rattache objectivement au milieu naturel que par des processus d'une complexité si vertigineuse que l'esthétique seule peut en suggérer le sens, au prix des raccourcis dont la réalité se cache. Du moins ces raccourcis ont-ils le mérite de mettre en relief la logique de transportation par laquelle, à travers une série de prismes, la géomorphologie se traduit en configurations de l'esprit.»[[23]](#footnote-23)*

«Il a été observé à juste titre que le jardin est le seul dérivatif qui a comme seule prérogative de gratifier les sens de virtuosité.»[[24]](#footnote-24)

*«En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d’une agréable sensation de fraîcheur que d’obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d’eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu’à mes sens.»[[25]](#footnote-25)*

«Les arbres n'ont aucune action sur le bruit.»[[26]](#footnote-26)

*«Le son est double; l'un est un acte et l'autre n'est qu'une puissance. Nous disons de certaines choses qu'elles n'ont pas de son, telles que l'éponge, la laine; et que d'autres en ont, comme l'airain et tous les corps durs et lisses, parce que ces autres choses peuvent résonner, c'est-à-dire causer entre l'objet et l'ouïe un son réel, un son en acte. Le son en acte se produit toujours par un corps en rapport avec quelque autre corps, et dans quelque milieu; c'est une percussion qui le cause. Aussi y a-t-il impossibilité que le son se produise quand il n'y a qu'un seul objet; car l'objet qui frappe est différent de l'objet frappé. Ainsi le corps sonore sonne relativement à quelque autre objet.» [[27]](#footnote-27)*

«J’adore mon jardin encore plus parce qu’il est rempli des merles, que parce qu’il est rempli de cerises, et je consacre volontiers une partie de mes fruits à leurs chansons. De cette façon, je tiens la musique de la saison toujours dans sa perfection.»[[28]](#footnote-28)

*«J'aime écouter la pluie.»[[29]](#footnote-29)*

«Lorsque j’entends passer le train c'est qu'il va pleuvoir.»[[30]](#footnote-30)

*«L’acoustique, l’art et science des bruits et des sons, s’est constituée à partir de l’observation des phénomènes naturels, puis, dès l’Antiquité, par les raisonnements des philosophes cherchant à les expliquer. Les expériences, les théories et leur comparaison ont conduit peu à peu à des lois plus exacts et à la codification de la musique.»[[31]](#footnote-31)*

«Les sons ont essentiellement une valeur symbolique qui découle d'un apprentissage.»[[32]](#footnote-32)

*«De Pythagore à Galilée, Mersenne, Descartes, Newton, Fourier, Sauveur, Savart et nos contemporains, fables et légendes ont été démythifiées au profit de données de plus et plus précises.» [[33]](#footnote-33)*

«Nous avons déjà dit que l’eau est très nécessaire aux jardins pour l’arrosement et rafraichissement de la terre, quand les pluies tardent trop à l’humidifier. Mais aussi l’eau leur sert de grand embellissement, spécialement l’eau vive et courant en ruisseaux, et celle qui bouillonne et jaillit dans les fontaines : cette vivacité et mouvement semblant être l’esprit plus vivant des jardins.»[[34]](#footnote-34)

*«Les eaux des torrents diffèrent de celles des ruisseaux et des rivières, par l’impétuosité de leur cours qui mine et détruit sans cesse leurs bords. Ces eaux, dans une agitation continuelle et toujours bouillonnant, fatiguent par leur bruit et troublent souvent le repos qu’on attendait d’une scène champêtre. Les torrents ne sont donc pas à désirer dans le voisinage d’un jardin, et ne peuvent être de quelqu’interêt que pour le voyager qui, examinant avec curiosité et étonnement les effets de leur caprice et de leur fureur, n’en a rien à redouter pour ses propriétés.»[[35]](#footnote-35)*

«Je n'ai pas pu dormir à cause de cette fontaine.»[[36]](#footnote-36)

*«Une cascade, à cause du bruit qu’elle produit, doit, comme le torrent, être placée loin des habitations. Dans un site sauvage et boisé, on aimera à rencontrer ces ondes tumultueuses, rompant par leur fracas la monotonie du silence de ces lieux déserts.»[[37]](#footnote-37)*

«L'autoroute ne fait pas assez de bruit, j'entends encore les vélomoteurs des collégiens.»[[38]](#footnote-38)

*«Cette paisible rumeur là vient de la ville.»[[39]](#footnote-39)*

«Il faut inventer de nouveaux mots pour décrire le paysage sonore.»[[40]](#footnote-40)

*«La première étape vers le développement de la langue humaine est d'écouter et d'entendre la nature.»[[41]](#footnote-41)*

«Le décibel (A) c'est l'homme !»[[42]](#footnote-42)

*«Jamais je n'accepterai que l'on réduise l'environnement sonore à des décibels.»[[43]](#footnote-43)*

«45dB(A) c'est le silence.»[[44]](#footnote-44)

*«Maud resta un moment à la fenêtre, les bras étendus sur la rampe du balcon, la tête penchée dans une attitude semblable à celle d'un enfant oisif. Mais son visage était pâle et meurtri par l'ennui.*

*Lorsqu'elle se retourna vers la chambre et qu'elle ferma la fenêtre le bruissement de la vallée cessa brusquement comme si elle avait fermé les vannes d'une rivière.»[[45]](#footnote-45)*

**Le jardin, jardiner : modèle du lieu sensible et de la pratique acoustique paysagère**

Serait-ce le bruissement lointain d’une vallée urbanisée, où le susurrement du feuillage agité dans le vent, les clapotis d’une pluie se rapprochant, le bourdonnement d’un insecte de passage, ou le résonnance des voix d’enfants qui sortent d’une cour de récréation : des impressions sonores exercent une influence décisive pour l’expérience esthétique et spatiale de ce qu’on pourrait nommer paysage vivant ou vécu. Ces bruits, qui nous entourent au quotidien, sont étroitement liés aux activités, aux mouvements, et à la communication et sont l’expression des êtres vivants et des modes de vie divers et variés. Ils nous fournissent des informations et créent des impressions spatiales qui dépassent le champ visuel, qui est en revanche complémenté et enrichi. De l’autre côté, ils contribuent de manière significative à ancrer notre propre présence dans l’espace, condition préalable du sentiment d’«être au-dedans»,[[46]](#footnote-46) de faire partie de notre environnement. Enfin, ce sont ces mêmes bruits qui donnent une voix aux éléments de cet environnement et les assemblent ainsi en tant que vis-à-vis concrètes, sensibles. Si ces bruits ambiants sont différents l’un de l’autre, occupent des autres « niches acoustiques»,[[47]](#footnote-47) nous pouvons percevoir leur ensemble comme spatialité auditive. Dans ce sens, la biodiversité, dans le cadre du débat de l’écologie contemporaine trop souvent définie par des indicateurs abstraits, est littéralement, en tant qu’expression de diversité vivante et vécue, une qualité audible. La diversité des vies va ensemble avec l’objectif majeur de la conception des paysages sonores, de contribuer à l’identité diversifiée et à la richesse spatiale de nos environnements.

Percevoir consiste en principe à reconnaître des sources stimulantes pour apprendre plus sur l’environnement, et est donc un engagement de l’homme avec son environnement. Cela s’applique à tous les sens, mais notamment à l’œil et à l’oreille. Ce que nous vivons comme réalité spatiale, n’est finalement pas seulement clair ou obscur, fort ou bas, mais se compose par la relation des différents niveaux de perception, et de même par la relation des différents objets perçus. Les bruits nous renvoient aux éléments invisibles et nous laissent éprouver ces éléments comme composant de notre environnement. Et n’est-il pas exactement un tel lien concret, perceptible, qui opère en tant que force d’action animée, et qui dynamise notre engagement environnemental? L’hypothèse que nous avons proposée en tant que ligne directrice pour l’édition 2015 des R’AME,[[48]](#footnote-48) qui déclare que, «au-delà des notions de calme et de silence, le son devrait jouer un rôle clé dans la réinvention du lien vital entre l’homme et son environnement», devra être prolongé ici vers la réalisation de ce potentiel dans l’aménagement paysager de notre environnement.

L’impression de présence en général, que nous sommes partie présente d’un lieu, s’avère très importante par rapport à la valorisation du lieu. Parce que des sensations auditives participent de manière importante à cette impression,[[49]](#footnote-49) ils participent en conséquence aussi de manière importante au jugement d’un environnement en tant que paysage vivant et vécu. Ce paysage nous implique autant que l’écho qui donne une voix aux éléments considérés comme muets (pierres, rochers) – mais aussi le souffle des forêts ou les gémissements du vent qui passe une lisière. Du point d’écoute humaine, qui va toujours être le point d’ancrage de nos considérations, ce trait de l’expérience environnementale paysagère pourra être regroupé en tant que qualité perceptive sous le titre de la vivacité, ou l’animation.[[50]](#footnote-50)

Dans les jardins japonais traditionnels, les éléments de la vivacité, souvent des sons, sont des porteurs importants d’une esthétique temporelle, une esthétique de l’éphémère et infini en même temps, des heures, jours, et saisons. Les voix des animaux, les eaux vives ou calmes, la pluie passante. La petite clochette à vent, qui évoque l’effet du vent rafraichissant sur la peau, même si celui ne nous touche pas directement. Equipée d’un papier qui amplifie l’impact du vent, une telle clochette témoigne, en fonction des moindres mouvements, de la présence touchant de l’air, et relie ainsi le jardin avec l’environnement plus vaste et global : planétaire.[[51]](#footnote-51)

Si la notion du jardin, à première vue, ne semble pas correspondre à une compréhension contemporaine du paysage – où la notion du paysage est plus amplement attribuée à chaque environnement ouvert lié aux sociétés humaines, soit urbain, soit rural, soit sauvage, aménagé, ou abandonnée – il se révèle ici comme porteur des points clés. Le jardin joue un rôle important pour l’exploration de la dimension acoustique de l’architecture du paysage. Le jardin représente un extrait du monde comparable à notre perception, également limitée dans l’espace, de notre environnement. De même, il représente le modèle d’un lieu qui stimule notre expérience sensorielle par le biais des éléments paysagers particuliers, qui sont adaptés à l'échelle humaine et à la perception immédiate. Ce modèle peut être pensé partout, en campagne, au milieu de la ville. Ce qui importe c’est la correspondance à l’échelle auditive, la valorisation de la perception directe et donc la cultivation ou «artialisation»[[52]](#footnote-52) directe, in situ, du paysage sonore, et notamment la conception complémentaire des différents niveaux sensoriels qui est liée à ce modèle. Jardiner implique donc une intelligence du paysage comme expérience sensorielle spatiale et une compréhension du son comme élément inhérent du paysage. Dans ce sens, l’intervention jardinière est toujours complémentaire, par rapport à un site, un milieu donné, d’où elle déduit ses directions. Et le jardin est enfin toujours complémentaire à l’environnement : si on se rappelle l’exemple de la clochette à vent, il suffit de faire soigneusement la distinction entre l’étendue d’intervention physique et l’amplitude de son effet, pour dépasser et relier les échelles.



Clochette à vent dans le jardin d’une maison machiya (maison en bois typique) à Kyoto. Photo : Nadine Schütz.

1. Chris Scarre et Graeme Lawson (ed.), *Archaeoacoustics*. Cambridge, 2006. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pierre Liénard, *Petit Histoire de l'Acoustique – Bruits, Sons et Musique*. Paris , 2001, p. 15. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cf. Georges Farhat, *André le Nôtre, fragments d’un paysage culturel: Institutions, arts, sciences et techniques*. Sceaux, 206, p. 94-95. [↑](#footnote-ref-3)
4. John Evelyn, éd. par John E. Ingram, *Elysium Britannicum, or,The Royal Gardens*. Philadelphia PA, 2001, p.226. (John Evelyn à vécu 1620-1706, il a laissé cette œuvre inaccompli, qui était ensuite publié à titre posthume en particules. Celle-ci est la première édition publié du manuscript principal : cf. «The Manuscripts of Elysium Britannicum» de Frances Harris dans la partie introductoire de cette édition.) [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. *Jacques Hillairet, Le Palais des Tuileries : le palais royal et impérial et son jardin*. Paris, 1965. [↑](#footnote-ref-5)
6. Cf. *Jacques Hillairet, Le Palais des Tuileries : le palais royal et impérial et son jardin*. Paris, 1965. / Michel Racine (éd.), *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la Renaissance au XXIe siècle,* Tome 1. Arles, 2001, p.23-26. [↑](#footnote-ref-6)
7. Grâce à un conseil personnel de Georges Farhat j’ai pu repérer cet écho sur le «Plan de Gomboust» datant de 1652. Cf. aussi : Georges Farhat, «Au-delà du «terroir stérile» : le parc dans l’organisation du domaine seigneurial (1550-1700)». Dans : Georges Farhat (éd.), *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel : Institutions, arts, sciences & techniques.* Sceaux, 2006, p. 94. [↑](#footnote-ref-7)
8. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*. Paris, 1670, Tome 2, Livre septième, p. 59. [↑](#footnote-ref-8)
9. Texte de la légende en original anglais: «A.B.C the wall of 15 foot high with the Angles D.E.F: the *Focuses* where they speake or sing: EF for the Singers & D for the *Auditors* being benches: GG. part of the wall which encloses *Thuilleries* Garden. H the entrance into the *Echo* planted with double range of lime trees, round the Circle: I The long walke of the Garden planted with Elmes descriped cap : 6.» (Elysium Britannicum (Op. cit.), p.228. [↑](#footnote-ref-9)
10. Titre du chapitre : «On artificial Echo’s, Musick & Hydrauick motion». [↑](#footnote-ref-10)
11. www.echora.ch [↑](#footnote-ref-11)
12. Johne Evelyn, éd.par William Bray, *The Diary of John Evelyn* (Vol. 1 of 2). Akron, Ohio, 1901, p.49. [↑](#footnote-ref-12)
13. http://www.lenotre.culture.gouv.fr/fr/ja/index.htm (consultation dernière: 12.2015) [↑](#footnote-ref-13)
14. Frederick Vinton Hunt, *Origins in Acoustics: : the science of sound from antiquity to the age of Newton*. New York, 1992, p. 95. [↑](#footnote-ref-14)
15. La collection des citations sur laquelle cet entretien imaginaire est basé était réalisé en collaboration avec l’acousticien physicien Jean-Marie Rapin qui y a notamment contribué des paroles des acousticiens et riverains qu’il à rencontré de façon répétée dans le cadre de son long expérience professionnel en acoustique de l’environnement au sein du centre scientifique du bâtiment. Cette polyphonie fit partie de l’atelier en forme d’un dialogue improvisé en temps-réel. Pour cet essai, j’en ai fait une sélection, y ajouté des nouveaux citations lié au contenu spécifique de cet essai, et en conséquence aussi réorganisé la succession. [↑](#footnote-ref-15)
16. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636. [↑](#footnote-ref-16)
17. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris* (Op. cit.). [↑](#footnote-ref-17)
18. Johne Evelyn, *Elysium Britanicum* (Op. cit.). (Traduction de l’auteur) [↑](#footnote-ref-18)
19. Marguerite Duras, *Les impudents*, 1943. [↑](#footnote-ref-19)
20. Joseph Addison, *The pleasures of imagination*, 1712. (Traduction de l’auteur) [↑](#footnote-ref-20)
21. Edgar Alan Poe, *Le Domaine d'Arnheim*, 1846. (Traduction Charles Baudelaire, 1857) [↑](#footnote-ref-21)
22. Henri Cueco, cité par Alain Roger dans *Court traité du paysage*, 1997. [↑](#footnote-ref-22)
23. Augustin Berque, *Le sauvage et l’artifice: Les japonais devant la nature,* 1986. [↑](#footnote-ref-23)
24. John Evelyn (Op. cit.). (Traduction de l’auteur) [↑](#footnote-ref-24)
25. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761. [↑](#footnote-ref-25)
26. Parole d’acousticien. [↑](#footnote-ref-26)
27. Aristote, *De Anima*, IVe siècle av. J.-C. (Traduction par J. Barthélemiy-Saint-Hilaire, 1846) [↑](#footnote-ref-27)
28. Joseph Addison, Spectator n° 477, 1712. (Traduction de l’auteur) [↑](#footnote-ref-28)
29. Parole de riverain. [↑](#footnote-ref-29)
30. Paroles de riverain. [↑](#footnote-ref-30)
31. Pierre Liénard, *Petite histoire de l’acoustique*, 2001. [↑](#footnote-ref-31)
32. Parole d’acousticien. [↑](#footnote-ref-32)
33. Pierre Liénard, *Petite histoire de l’acoustique*, 2001. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jacques Boyceau de la Barauderie, *Traité du Jardinage*, 1638. [↑](#footnote-ref-34)
35. Amédée de Viart, *Le jardiniste moderne*, 1827. [↑](#footnote-ref-35)
36. Parole de riverain. [↑](#footnote-ref-36)
37. Louis-Eustache Audot, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, 1859. [↑](#footnote-ref-37)
38. Parole de riverain. [↑](#footnote-ref-38)
39. Paul Verlaine, «Le ciel est par dessus le toit», *Sagesse*, 1881. [↑](#footnote-ref-39)
40. Parole d’acousticien dans des bureaux de normalisation. [↑](#footnote-ref-40)
41. Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772. (Traduction de l’auteur) [↑](#footnote-ref-41)
42. Parole d’acousticien. [↑](#footnote-ref-42)
43. Pierre Sansot (déclaration orale, transcription approximative). [↑](#footnote-ref-43)
44. Parole d’acousticien. [↑](#footnote-ref-44)
45. Marguerite Duras, *Les impudents*, 1943. [↑](#footnote-ref-45)
46. Cf. Nadine Schütz et Germán Toro-Pérez, Étre au-dedans: un échange entre architecture du paysage et musique. Dans: Sonorités 8, Nîmes, 2014, 151-164. [↑](#footnote-ref-46)
47. Cette notion est prêté de la domaine de la bioacoustique, notamment représenté par Almo Farina, participant central des R’AME 2015. Alors que l’origine de cette notion se trouve dans l’observation du comportement des animaux vocaux et du changement de celui-ci par rapport aux changements environnementaux (cf. Almo Farina, *Soundscape Ecology*. Dordrecht, 2014), le concept de base peut être transformé au besoin humain d’un environnement sonore diversifié, donc spatial (cf. Nadine Schütz, *Biodiversität : akustische Aspekte und Gestaltungspotentiale*. Conférence donnée au symposium annuel de l’Office fédéral de l’environnement (OFEV) suisse, en novembre 2015. À télécharger sur : http://www.bafu.admin.ch/biodiversitaet/13734/16030). [↑](#footnote-ref-47)
48. L’édition 2015 des *Rencontres Architecture Musique Écologie* était programmé par l’auteur Nadine Schütz en collaboration avec Ludwig Berger et Emiliano Battistini. [↑](#footnote-ref-48)
49. Michel Southworth, urbaniste formé par Kevin Lynch et chercheur à l’UC Berkeley, a publié un article important en 1969, sur l’environnement sonore des villes (Michael Southworth, «The Sonic Environment of Cities». Dans *Environment and Behaviour*, vol. 1 n° 1, 1969. (Traduction de l’auteur)), dans lequel il introduit ce sujet très nouveau à l’époque avec une discussion des recherches sur les effets psychologiques respectives d’une perte de la vue ou d’une perte de l’ouïe; dont résulte que la perte de l’ouïe induite beaucoup plus souvent une dépression, car les concernés se sent exclus de l’environnement vivant. [↑](#footnote-ref-49)
50. Augustin Berque utilise l’intitulé «L’animation des éléments» pour la première partie de son livre *Le sauvage et l’artifice* (Op. cit.), dans laquelle il analyse la construction de la signification par rapport aux phénomènes météorologiques et des éléments paysagers dans la culture/cultivation de la nature, poétique et pratique (vécu) en même temps, comme elle est propre aux japonais. [↑](#footnote-ref-50)
51. Cette notion fait référence au «Jardin planétaire de Gilles Clément». Voilà un extrait de la discussion mené avec Roberto Barbanti, philosophe:

    Barbanti : «La question de fond c’est, est-ce que nous poursuivons à penser les jardins. Aujourd’hui, la planète est devenue un écoumène, il n’y a plus de planète qui ne soit pas habité en quelque sorte, ou alors avec une influence directe des humains sur la terre. Ce que veut dire que la terre est devenu un jardin. C’est au moins la position de Gilles Clément. Et la question de fond est la suivante: est-ce que nous poursuivons à penser en terme de l’anthropocentré, ou est-ce que nous allons – à mon avis une façon sensé, parce qu’il est temps – penser en termes non-anthropocentrés, penser en termes de globalité, de complexité. […] Dans ce cas là, un jardin ce n’est pas simplement le fait de décider d’un espace, d’une espèce etcetera, un jardin c’est vivre et exister en coexistence avec les autres espèces, en coexistence avec ce que Gilles Clément appelle le génie naturelle, c’est-à-dire avec des êtres qui sont leur propre vie, leur propre dynamique, leur propre histoire et leur propre temporalité. Et le jardin, dans ce cas là, devient la capacité d’être en coexistence, en coévolution avec les autres. Mais cela implique au départ le fait que nous changeons de paradigme fondamental.»

    Schütz : «Je ne pense pas que les deux paradigmes sont mutuellement exclusives. Le monde comme jardin, oui, c’est de nouveau ce jeu d’échelles, qui est une base importante de la culture des jardins à travers les continents et époques. En plus, le monde est effectivement un jardin vis-à-vis l’univers, le cosmos, tout petit, avec une propre logique d’écosystèmes. Par rapport à l’idée du jardin, je suis également d’accord qu’il faut penser en termes de coexistence. Mais il y a une problématique à l’autre extrême de cet parole, cette idée de changement de paradigme, parce que on y risque d’oublier que la motivation humaine de s’occuper de l’environnement est quand même une motivation émotionnel, lié à la perception, et pas tellement à la connaissance des nombres abstraits. Je pense alors il n’est pas utile d’initier un mouvement anti-antropocentrique, il faut plutôt trouver un chemin pour intégrer les deux, ou réinventer l’anthropocentré, changer du focus sur homme à une perspective humaine, intégré pleinement dans une sensibilité «planétaire». Il me semble donc important d’améliorer nos connaissances sur la perception et la sensibilité humaine, car on peut on moins supposer une certaine perception et esthétique intersubjective entre les hommes, qui aide à bien aménager, aimer et traiter son environnement.» [↑](#footnote-ref-51)
52. Dans son *Court traité du paysage* (Op. cit.), Alain Roger propose une distinction importante par rapport à la valorisation esthétique du paysage ; entre «artialisation *in situ*» (la valorisation directe, donc le projet du jardin ou du paysage, comparable au tatouage ou maquillage du corps humain) et «artialisation *de visu*» (la valorisation indirecte, transmis par des médias comme la peinture ou la photographie (Roger se réfère ici exclusivement au visuel, mais le principe est de validité plus général)). [↑](#footnote-ref-52)