Esthétiques sonores et transsensorielles du rapport à la ville dans les parcs et jardins urbains

The City in Urban Parks and Gardens

Jeanne Lafon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8273>

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Jeanne Lafon, « Esthétiques sonores et transsensorielles du rapport à la ville dans les parcs et jardins
urbains », *Projets de paysage* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 31 août 2016, consulté le 03 août
2020. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/8273>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2020.

Projets de paysage

Esthétiques sonores et transsensorielles du rapport à la ville dans les parcs et jardins urbains

The City in Urban Parks and Gardens

Jeanne Lafon

L'archétype sonore du jardin : un espace préservé du tumulte urbain

- 1 Au début des années 2000 l'intérêt pour la qualité de l'environnement sonore connaît un tournant important, car si d'un point de vue législatif l'environnement sonore était jusqu'alors considéré négativement à travers la gêne et la nuisance, il commence à être envisagé positivement à travers les potentielles ressources qu'il peut constituer (aménités, patrimoine culturel). La directive 2002/49/CE, relative à la gestion du bruit dans l'environnement, réclame aux différents pays de l'Union européenne la mise en place de plans d'action visant à protéger les « zones calmes » contre l'augmentation du bruit. Il est ainsi reconnu que la qualité de certains environnements sonores peut constituer un facteur d'aménité et cette reconnaissance s'inscrit dans une volonté d'améliorer les cadres de vie. Dans ce contexte, de nombreuses études ont été menées afin d'identifier les « zones calmes ». Si la directive européenne propose de les définir comme des zones exposées à un faible niveau sonore, la notion de bruit relève d'une relation entre l'homme et son environnement plus complexe qu'elle ne paraît au premier abord. En effet, la notion de bruit est difficile à définir et dépasse largement la seule considération d'un niveau sonore. Le bruit se définit comme un signal sonore indésirable ou désagréable (Moles, 1972, Fischer, 1997). Selon Pascal Amphoux, il répond aux modalités d'appréciation d'un espace sonore qualifié (Amphoux, 1991) exploré par la notion de paysage sonore développée par R.M. Schafer et la notion

d'ambiance sonore développée par le laboratoire Cresson de l'école d'architecture de Grenoble. Il serait ainsi erroné de définir une zone calme comme une zone silencieuse, car une zone sans bruit n'est pas nécessairement une zone sans sons.

- 2 En situation urbaine, les parcs et les jardins sont mentionnés de façon récurrente comme des espaces préservés du bruit et sont plébiscités pour la qualité de leur environnement sonore en raison du ressourcement qu'ils semblent favoriser (Delaitre, 2013 ; Cordeau, et Gourlot, 2006 ; Dubois *et al.*, 1998). La plupart des études qui mettent en avant la qualité de l'environnement sonore des parcs et des jardins en milieu urbain ont été réalisées hors sites et mobilisent des représentations qui renvoient à un idéal de l'environnement sonore du jardin semblant correspondre à un certain archétype sonore du jardin : un espace de nature harmonieuse et accueillante, protégé de la ville et de son tumulte. Le jardin sonore, c'est-à-dire le jardin tel qu'il s'entend, est en effet défini à travers ces différentes études comme étant un espace :

- *protégé*, mis à l'écart d'un environnement chaotique et hostile : isolé des sonorités urbaines (trafic routier) ;
- *un espace de nature harmonieuse*, où le caractère accueillant des sources sonores permet une correspondance entre l'espace de l'homme et l'espace de la nature : chant des oiseaux, vent dans les feuilles, bruit de l'eau ;
- *un espace hors du temps*, permettant de mettre de côté les préoccupations, de suspendre son quotidien et de ne pas être environné de tumulte : sonorités non événementielles, continues, peu d'émergences et de sons en mouvement ;
- *un espace sensible*, favorisant une expérience sensorielle particulière permettant d'entrer en soi et un repos de l'attention directionnelle ;
- *un espace monade*, c'est-à-dire un espace monde, un espace qui déploie une large échelle ou bien un monde symbolique infini : l'environnement sonore doit donner l'impression que que le jardin n'a pas de limites ou participer au déploiement d'un monde propre au jardin.

L'idéal sonore du jardin à l'épreuve de la propagation des bruits du trafic

- 3 Les études réalisées *in situ* visant l'expérience sensible des usagers montrent que cette expérience diffère largement de ces représentations (Dubois *et al.*, 1998 ; Nilsson et Berglund 2007 ; Jeon et Hong, 2013). Sur le plan sonore encore plus que dans les autres modalités sensorielles, le jardin est mis à l'épreuve de ses interactions avec son contexte urbain. Si le jardin se conçoit du point de vue des usagers, comme une forme d'hétérotopie, un espace supposé se distinguer de son environnement extérieur, il présente en ville le paradoxe d'être à la fois jardin et urbain. D'une part, on peut noter que le jardin est souvent confronté à une importante présence de sons du trafic routier venus de l'extérieur (que les usagers se représentent comme l'apparition de la ville dans le jardin), et d'autre part, la dimension publique du jardin en fait un espace fortement marqué par la présence des activités humaines. Il s'opère ici un renversement des qualités entre les représentations que les usagers se font de l'environnement sonore du jardin et la réalité vécue : le jardin paraît ne plus se distinguer aussi nettement de l'environnement urbain sur le plan sonore (Dubois *et al.*, 1998). De plus, l'expérience *in situ* fait apparaître la dimension publique du jardin urbain alors que cet aspect était occulté dans les représentations, tandis que disparaissent les caractéristiques liées à la présence de la nature et la plastique sonore

propre au jardin (nature harmonieuse, espace sensible, hors du temps). Ces dernières apparaissent le plus souvent en creux, lorsque les usagers en regrettent l'absence ou la faible présence (Dubois *et al.*, 1998). Enfin, lorsqu'ils s'expriment sur la qualité sonore, les usagers ne décrivent pas une globalité mais séparent ce qui a trait à la présence sonore de la ville qu'ils définissent à partir du trafic routier, de ce qui a trait à la présence humaine (voix et sons des activités humaines), et à la présence de la nature (oiseaux, vent, eau). Si les études actuelles s'attachent surtout à décrire la qualité sonore dans un jardin en fonction des catégories de sources sonores dominantes et à leurs pondérations, elles ne traitent pas de la diversité des situations propres à chacune de ces catégories qui font pourtant émerger des environnements sonores très différents. Dans cet article nous nous intéresserons plus particulièrement à la relation ville-jardin et, pour pouvoir nous étendre sur le sujet plus en détail, nous mettrons volontairement de côté les aspects relatifs à la présence sonore humaine (comportements sonores, sources sonores humaines) même s'ils représentent un trait important de l'expérience sonore.

- 4 Les représentations que les usagers se font de l'espace sonore des jardins en ville sont structurées par une opposition entre les sons internes au jardin et les sons extérieurs. D'après Jean-François Augoyard et Henri Torgue, « l'effet de coupure », que l'on peut définir comme constituant une modification importante de la matière sonore entre un espace et un autre, joue un rôle important dans la structuration de l'espace urbain, permettant d'identifier et de distinguer des lieux singuliers (Augoyard et Torgue, 1995). Le jardin tout particulièrement est supposé se distinguer de la ville, alors principalement associée par les usagers aux bruits du trafic. Cependant, dans la réalité urbaine, cet effet de coupure semble absent ou rare. Les bruits du trafic, très basse fréquence, se propagent sur de longues distances. Si les attentes et les représentations de l'espace sonore du jardin en font une hétérotopie, un espace de nature accueillant hors du brouhaha de la ville, la distinction avec l'environnement sonore extérieur se trouve en réalité confrontée à une perméabilité aux bruits du trafic. Les sons de l'environnement extérieur, en l'occurrence urbain, se propagent dans le jardin et ont pour effet de brouiller les rapports entre intérieur et extérieur. Les représentations de l'espace sonore du jardin sont tournées vers l'intérieur (sources sonores internes au jardin), tandis que les descriptions de l'espace sonore issues de l'expérience vécue sont souvent tournées vers l'extérieur (bruit du trafic pénétrant dans le jardin depuis ses périphéries) (Dubois *et al.*, 1998). À ce propos, Catherine Laroze parle de « parasites » inévitables dans les villes. Elle décrit alors le jardin comme étant « survolé, transpercé, cerné, pénétré de bruits parasites » (Laroze, 1990).
- 5 La clôture constitutive du jardin, les modalités de distanciation, de mise à l'écart de la ville, semblent ainsi constituer un aspect particulièrement important à questionner dans le jardin urbain au regard de la propagation des sons de la ville à l'intérieur du jardin et de la faiblesse relative des sons internes au jardin. Nous pouvons nous interroger ici sur ce qui est constitutif du jardin sonore dans son rapport à la ville, tant du point de vue de l'expérience sensible des usagers (perceptions et représentations de l'espace sonore) que dans la matérialité des structures paysagères (quinconces, perspectives, parterres, terrasses, talus...).

La relation ville-jardin : structures paysagères et transsensorialité¹

- 6 Si l'on revient vers les représentations des usagers, nous pouvons constater que la façon dont elles caractérisent l'environnement sonore du jardin dans son rapport à la ville fait écho à l'idéal du jardin sonifère tel que proposé par Raymond Murray Schafer à la fin de son livre *Le Paysage sonore* (Schafer, 1979) et correspond à un espace sensoriel et à un espace physique concret que l'on pourrait tenter de dessiner en commençant par la périphérie du jardin. Pour que le jardin soit distinct de l'environnement sonore urbain, la limite du jardin doit être marquée par la présence d'un élément isolant (talus, bâti, mur,...), ou bien, en cas d'absence d'élément isolant, il faudrait que les bruits du trafic propre à l'environnement sonore urbain soient absents en périphérie du jardin. Murray Schafer écrit : « Le long des rues bruyantes, de gigantesques remblais de terre seraient l'unique solution ; ils devront non seulement être assez hauts pour cacher à la vue la circulation, mais également réfracter le son, l'empêcher de pénétrer le jardin, tout en ayant une épaisseur suffisante pour amortir les vibrations du sol. Jardins encaissés, grottes et autres types de protection acoustique seront ici également utiles. » (Schafer, 1979). Du point de vue du rapport à l'environnement extérieur, cette caractérisation physique et esthétique du jardin sonnante semblerait *a priori* correspondre à un type de jardin en particulier : le jardin clos. Pourtant, si l'on se réfère à l'art des jardins dans ses autres modalités sensorielles, et notamment visuelles, on s'aperçoit que sur le plan esthétique, la séparation avec l'environnement extérieur se joue selon différentes formes. En effet, tous les jardins ne sont pas fermés visuellement, et beaucoup sont même très ouverts sur l'environnement extérieur. Cependant, cette ouverture n'induit pas nécessairement une absence de distinction des espaces et peut se traduire par une mise à distance symbolique ou une transformation de la façon de percevoir l'extérieur depuis le jardin. Par exemple, on trouve dans certains jardins à la française la figure du « haha ». Ce mot, issu de l'interjection « ha ! ha ! » marquant la surprise, désigne un dispositif paysager séparant le jardin des pâtures alentour par un fossé pour empêcher l'entrée du bétail mais ouvrant dans le même mouvement le jardin au paysage alentour (Thébaud, 2007). Dans ce dispositif, la ville ou la campagne vue depuis le jardin n'est plus un environnement extérieur mais une prolongement du jardin. Le point de vue depuis lequel le monde extérieur est apprécié depuis le jardin transforme celui-ci en tableau, le dénature en opérant un décalage de la perception, de telle sorte qu'il n'est plus la campagne ou la ville des activités quotidiennes, mais un lieu transposé dans un imaginaire par une artialisation *in situ*, un paysage (Roger, 1997). Ainsi, le dialogue du dedans avec le dehors à l'œuvre dans le jardin peut-il prendre différentes figures. Du point de vue sonore, ce dialogue ne peut-il pas aussi connaître des variations ou faire écho à la richesse de formes et de conceptions propre à l'art des jardins ?
- 7 Nous pouvons faire l'hypothèse que la relation à la ville des parcs et des jardins urbains est avant tout conçue selon des logiques visuelles ou fonctionnelles qui ne prennent pas en compte l'ouïe. Or, si l'on peut trouver des correspondances entre les sens, chacun possède aussi ses logiques propres. Par exemple, l'émanation sonore d'un objet ne dépend pas des mêmes limites que son émanation visuelle ou kinesthésique. La constitution d'une limite peut varier selon les modalités de l'expérience sensible : un mur de verre peut constituer un isolant sonore perméable visuellement ; une haie, un

masquage visuel transparent acoustiquement ; une grille empêche de passer et constitue une limite visuelle symbolique mais laisse passer le regard et les sons. De plus, l'effet de masquage visuel ou sonore ne dépend pas des mêmes phénomènes : le masquage visuel dépend de l'opacité ou de la transparence relative d'un objet placé devant un autre tandis qu'un masquage sonore peut être opéré par la présence d'une autre source sonore caractérisée par les mêmes fréquences. Par exemple, les fontaines peuvent avoir un effet de masque sémantique sur le son du trafic routier. Le son émis par la retombée de l'eau d'une fontaine présente des fréquences proches de celles du trafic et donnera à percevoir que la totalité du son provient d'elle (Coensel *et al.*, 2011 ; Sémidor et Venot-Gbedji, 2008). Par ailleurs, l'attention visuelle ou sonore n'est pas marquée par les mêmes phénomènes. On peut détourner le regard ou fermer les yeux, mais on ne peut pas fermer les oreilles. Pour autant nous n'écoutons pas toujours tout car une part de l'environnement sonore fait partie d'un fond entendu mais non porté à la conscience que Pascal Amphoux appelle « écoute médiale » (Amphoux, 1991). Enfin, il est important de considérer le fait que les sens ne fonctionnent pas isolément les uns des autres. L'expérience sensible constitue une expérience globale transsensorielle qui dépend de l'ensemble des qualités sensorielles et des interactions entre les différents sens (Southworth, 1969). Si la présence d'une haie ne joue aucun rôle d'isolant acoustique et ne modifie en rien le niveau sonore mesuré, elle a un impact fort sur le niveau sonore perçu (Viollon, 2002). Dans le cas de la relation à la ville, il nous intéressera donc de savoir ce qui se joue au croisement des sens et des divers effets sensibles des structures paysagères.

- 8 Dans son roman *Mes deux mondes*, Sergio Chejfec décrit l'entrée dans le jardin comme une mise en scène réussie du passage d'un monde à l'autre basée sur l'effet conjoint du mouvement induit par le tracé de l'allée et de l'atténuation progressive des sons extérieurs : « Je profitai d'un accès latéral sur l'avenue pour m'introduire dans le parc, près du feu où j'avais traversé. [...] Les bruits de l'avenue s'effaçaient à mesure que j'avancais dans le sentier, en raison surtout d'une courbe qu'il effectuait dès son entrée et qui me sembla, à première vue, une indication dramatique réussie : faire en sorte que le promeneur opère ce virage très tôt non seulement pour l'aider à laisser derrière lui et le plus vite possible le bruit, mais aussi pour lui indiquer qu'il pouvait abandonner ce qu'il traînait probablement avec lui depuis la rue. » (Chejfec, 2011). Les structures paysagères produisent des effets perceptifs issus de l'interaction de leurs différentes émanations sensorielles. Qu'advient-il ? Clôture, haha, perspective dans le monde sonore et transsensoriel ? Sonnent-ils ? Dissonent-ils ? Résonnent-ils ? Chaque jardin implique une manière différente de spatialiser la relation à l'environnement extérieur et nous proposons de voir comment les structures paysagères de différents types de jardins induisent des qualités sonores qui leur sont propres. Nous faisons l'hypothèse que les structures paysagères du jardin ont toujours un effet sur l'expérience sonore des usagers, que celui-ci soit voulu ou contingent.

Explorer les paysages sonores d'une diversité de jardins

- 9 Afin de voir comment de la diversité des structures paysagères des parcs et des jardins découle une multiplicité de qualités sonores, nous avons étudié quatre parcs et jardins parisiens. Ces jardins devaient être représentatifs de la richesse propre à l'art des

jardins et présenter une diversité de structures paysagères. Ces quatre lieux ont donc été sélectionnés parmi des ensembles regroupant les parcs et jardins par caractéristiques comparables : les jardins clos (figure ci-dessous), les jardins classiques, les parcs paysagers et les parcs contemporains.

Figure 1.

Les jardins clos sont tous fermés par une enceinte bâtie isolant de l'environnement sonore extérieur. Ils sont composés de parterres répartis symétriquement par des circulations et présentent souvent un élément central, par exemple une fontaine, un bassin ou un puits.

Source : Jeanne Lafon.

- 10 Respectivement, ont été sélectionnés pour chacun de ces types : le jardin du Palais-Royal, le jardin du Luxembourg, le parc Monceau et le parc de Bercy. Chacun de ces parcs a ensuite été divisé en sous-entités paysagères constituant les unités spatiales élémentaires de l'étude. Ces sous-entités paysagères sont des parties des parcs et des jardins qui se définissent par des structures paysagères composant une unité de lieu. Par exemple, le jardin du Palais-Royal a été divisé en 3 sous-entités : les allées bordées de tilleuls, le grand bassin central et ses chaises, et les jardinets situés de part et d'autre du bassin. Au total, 18 sous-entités paysagères ont été explorées. Cette subdivision nous permet de mieux comprendre comment la diversité des éléments de structure paysagère, leurs assemblages et situations (haies + fontaine en périphérie, allée arborée + enceinte bâtie, grand bassin + talus + perspective, etc.) concourent à créer des environnements sonores différenciés.

Figure 2. Les sous-entités paysagères du jardin du Palais-Royal

Source : Jeanne Lafon.

- 11 L'objectif premier était ici d'identifier des espaces sonores vécus et de les mettre en relation avec des structures paysagères manipulables par l'aménageur. L'intérêt sous-jacent à cette étude étant de viser une possible maîtrise de la qualité sonore et de sa dimension transsensorielle par les concepteurs, une recherche de la composition sonore des espaces dans sa dimension à la fois matérielle et vécue a été entreprise, réalisant ainsi un emprunt à la notion de paysage sonore. La notion de paysage sonore a été développée par Murray Schafer dans les années 1960-1970 avec pour objectif d'améliorer la qualité des espaces sonores et de dépasser les approches focalisées sur la gestion de la pollution sonore et du bruit. Il ne s'agit donc pas ici à l'origine d'un outil pour comprendre la perception du monde sonore ou pour étudier le fonctionnement de l'espace sonore perçu, mais plutôt d'un outil destiné aux concepteurs. Murray Schafer est musicien et compositeur et il aborde le paysage sonore comme une composition esthétique. Le paysage sonore est souvent présenté par ses détracteurs comme une manière de regarder le monde dans une attitude spectatorielle nécessitant une certaine culture, comme relevant de l'esthétique du beau, et comme excluant toute relation dynamique entre l'individu et le monde (Augoyard, 1991). Cette conception du paysage sonore correspond à une approche de la notion de paysage marquée par ses origines artistiques. Pourtant, comme le démontre Élise Geisler, le paysage ne concerne pas que le beau et l'esthétique, mais aussi des réalités matérielles plus objectivables et des perceptions plus quotidiennes (Geisler, 2013). Le paysage est autant une reconstruction d'un monde qualifié par le processus d'élaboration perceptive qu'un espace produit par les sociétés humaines et la nature. Le paysage n'est pas seulement une image, comme le proposent les approches culturalistes, ni seulement un objet matériel analysable comme le considèrent les approches naturalistes. Le paysage est alors à envisager comme une composition globale résultant des interactions entre un ensemble de facteurs physiques et perceptifs. À ce titre, la notion de paysage sonore reste une

notion très intéressante pour le concepteur car elle lui permet de concevoir l'environnement sonore et sa composition dans une inséparabilité entre le monde physique et la manière dont il est vécu, produit ou perçu. En outre, le paysagiste a nécessairement besoin, à un moment de sa pratique, d'une forme de distance. En témoignent tous les outils de représentation utilisés pour concevoir des espaces : plans, coupes, perspectives, etc. Mais si le paysagiste compose et utilise des représentations pour construire l'espace, l'objectif n'est pas de créer un espace uniquement à contempler, mais bien un espace à vivre. Le paysage sonore est donc une composition matérielle globale chargée de valeurs fonctionnelles, affectives et symboliques.

- 12 De ce fait, nous avons exploré les 18 sous-entités paysagères au croisement des espaces physiques, du ressenti des usagers et du pouvoir évocateur de l'espace sonore afin de construire une typologie de paysages sonores, des compositions d'ensemble à la fois physiques, symboliques et affectives. Nous avons abordé chaque sous-entité paysagère à partir de mesures acoustiques (sources sonores et niveau sonore), de relevés de terrain (spatialisation des sources et observation de leurs temporalités) et d'entretiens semi-directifs très ouverts réalisés avec les usagers. Dix entretiens d'une durée de 10 à 20 minutes ont été menés dans chaque sous-entité auprès des usagers abordés au gré des rencontres sur le terrain, soit 180 entretiens au total.

Figure 3. Guide d'entretien

1	Pour commencer pouvez-vous me parler des parcs et des jardins de manière générale ?
2	Pourriez-vous comparer les différents parcs dont vous m'avez parlé ?
3	Pouvez-vous me parler plus précisément de ce parc ou jardin ?
4	Pourriez-vous me dire si il y a différentes parties dans ce parc ou jardin ? Décrivez leurs différences.
5	Pouvez-vous me parler de l'ambiance de cette partie du parc/jardin ?
6	Pouvez-vous me parler de l'environnement sonore ?
7	Que vous évoque l'environnement sonore ?
8	Pouvez-vous me parler de la façon dont vous percevez l'étendue de cette partie du parc / jardin ?
9	Pourriez-vous me parler encore une fois de la façon dont vous percevez l'étendue, mais cette fois-ci d'un point de vue sonore ?

- 13 L'analyse de l'ensemble des données a permis de dégager un nombre important d'unités descriptives qui ont pu être réparties en trois catégories relevant de différentes modalités d'appréhension de l'espace sonore : des configurations sonores, des effets sonores et des images.

- Les *configurations sonores* sont une caractérisation de la plastique sonore des parcs et des jardins basée sur les mesures et les relevés de terrain. Par exemple, certaines sous-entités paysagères présentent une configuration « cernée », c'est-à-dire qu'elles sont totalement transparentes acoustiquement aux sons du trafic routier et qu'elles sont directement bordées par des axes de circulation : le niveau sonore des bruits du trafic y est élevé (LAeq particulier > LAeq global²), très présent (dominant au moins 50 % du temps), et les sources sonores sont très proches de l'auditeur.
- Les *effets sonores* décrivent l'ensemble des phénomènes de réorganisation, d'interprétation et de qualification de l'espace sonore à l'œuvre dans le processus de l'élaboration perceptive (Augoyard et Torgue 1995). Les effets sont ici issus du discours des usagers et renvoient systématiquement à des processus perceptifs qualifiants mettant en jeu des interprétations sémantiques, la situation relative et subjective des sons par rapport au corps, ou des jugements de valeur. Quatre principaux types d'effets ont été relevés : des *effets de resserrement* au travers desquels l'espace sonore semble se réduire et limiter l'espace personnel (mur sonore, intrusion, restriction), les *effets d'agrandissement* au travers desquels le monde sonore paraît large et ouvert et permet au soi de s'étendre dans l'espace extérieur

(étendue, extension, panorama sonore), les *effets de confrontation* marqués par l'opposition entre deux espaces sonores (compensation, décalage), les *effets de distinction* concernant les situations dans lesquelles l'espace sonore du jardin se distingue fortement d'espaces indésirables extérieurs (contraste, asyndète et schizophonie³).

- Les *images* concernent le pouvoir d'évocation des ambiances sonores. Elles sont révélatrices de la façon dont les usagers s'approprient leur environnement sonore en l'interprétant, de la façon dont ils lui confèrent un sens. Elles constituent des visions globales. Par exemple, l'espace sonore du jardin évoque la ville et son tumulte ou au contraire l'ailleurs, l'espace sacré du recueillement ou la protection (le havre, le cocon, la bulle).

- 14 L'analyse des occurrences et des récurrences des associations de descripteurs selon les lieux nous a ensuite permis de distinguer, concernant l'articulation du jardin à la ville, six types de paysages sonores qui regroupent des descripteurs communément associés⁴ : l'espace hors de la ville, l'espace éloigné, l'espace de contradiction, l'espace à l'écoute de la ville, l'espace intégré à une ville pacifiée et l'espace en retrait.

Des paysages sonores : diversité des relations ville-jardin dans l'expérience transsensorielle du paysage

L'espace hors de la ville

- 15 L'espace *hors de la ville* correspond aux lieux qui sont isolés à la fois visuellement et acoustiquement de l'environnement urbain. D'un point de vue physique, il y a association entre un isolement acoustique (talus, bâti, buttes) et visuel (bâti, buttes, talus, haies, murets). D'un point de vue perceptif, ils sont marqués par des effets de distinction : l'espace sonore se distingue fortement de celui de la ville. Par exemple, il est fait mention du contraste entre les espaces sonores du jardin et de la ville et de la capacité de l'environnement sonore à donner l'impression d'être ailleurs. Le jardin est séparé de la ville, hors de la ville. De ce fait on retrouve très fréquemment l'image de l'ailleurs, de l'espace protecteur, du havre, mais aussi de l'espace hors du temps, hors du tumulte urbain et permettant de s'ancrer dans le présent grâce à un rapport pacifié au monde extérieur. Ce type d'ambiance sonore est très apprécié et semble ici correspondre à l'idéal sonore du jardin en tant que lieu qui serait protégé de la ville et qui permettrait de s'en extraire. On y trouve également des effets d'agrandissement, c'est-à-dire que l'espace sonore y donne l'impression d'une large étendue. Ce type d'espace conjugue en outre une impression de fermeture et d'ouverture très particulière. Ce phénomène *a priori* paradoxal est très souvent relevé par les usagers : l'espace est fermé dans le sens où il est protégé de l'extérieur, mais il est en même temps ouvert à l'intérieur : « C'est plutôt ouvert, on n'est pas enfermé dans du bruit. C'est idéal, on a à la fois l'impression d'être protégé dans un petit coin et d'avoir de la place en même temps. Donc effectivement, c'est assez paradoxal mais c'est agréable, c'est bien géré. » (Parc de Bercy, jardins thématiques, 6^e enquête⁵).
- 16 On retrouve cette configuration principalement au jardin du Palais-Royal. Le jardin est bien isolé visuellement et acoustiquement de la ville grâce aux constructions (palais, habitations et galeries). Mais ce type n'est pas l'apanage du jardin clos car le grand bassin du jardin du Luxembourg, protégé par les talus-terrasses, et le fond du parc Monceau, éloigné du trafic et protégé par des buttes et des hôtels particuliers,

présentent aussi ce caractère, à l'intersection, respectivement, des types à *l'écoute* et *éloigné* que nous décrivons ensuite.

Figure 4. Le jardin du Palais-Royal est isolé de l'environnement extérieur

Source : Jeanne Lafon.

Figure 5. Buttes et hôtels particuliers isolent le fond du parc Monceau des bruits du trafic

Source : Jeanne Lafon.

L'espace éloigné

- 17 Les espaces *éloignés* correspondent à des lieux qui sont visuellement isolés de la ville et dans lesquels on en entend seulement la rumeur. Ils restent en ville, mais tendent à s'en extraire. Les bruits du trafic sont perçus à distance, atténués, ils ne constituent jamais la source sonore dominante. Cela induit des effets d'agrandissement et de distinction. Les sonorités urbaines ne sont pas perçues comme pénétrant dans l'espace du jardin. De ce fait, ces espaces évoquent quand même des images de l'ailleurs ou de la protection, car le jardin se distingue de l'espace urbain. On y entend la ville tout en ayant la sensation de ne pas y être. Généralement les usagers apprécient ce type de paysage sonore tout en modérant leur appréciation. Ils font part de l'idée qu'en ville il est difficile de s'extraire totalement de l'environnement sonore urbain et que le simple fait de la percevoir à distance permet déjà de s'en détacher. Parmi les lieux que nous avons étudiés, nous retrouvons ce type dans de nombreuses sous-entités au parc Monceau, au parc de Bercy et au jardin du Luxembourg. Au jardin du Luxembourg, les quinconces est et ouest sont *éloignés* car les espaces de jardins paysagers situés sur la périphérie du parc placent ces lieux à distance de la ville et le bruit du trafic y est atténué.

Figure 6. Les espaces paysagers en périphérie du jardin du Luxembourg mettent les quinconces à distance du trafic routier

Source : Jeanne Lafon.

Les espaces de contradiction

- 18 Les espaces de *contradiction* sont des lieux qui sont généralement situés au bord du jardin. Ils sont isolés visuellement et ne sont pas isolés acoustiquement. Il s'agit de lieux dans lesquels l'espace est conçu comme une évocation de la nature ou de la campagne et il y a donc une contradiction forte entre l'espace sonore et l'esthétique visuelle.

Figure 7. La partie nord du parc Monceau

Évocation d'un paysage de campagne aux abords du boulevard de Courcelles, juillet 2014.

Source : Jeanne Lafon.

- 19 La ville n'est pas mise en relation visuelle avec l'esthétique propre au jardin. Elle est juxtaposée et acoustiquement superposée. En effet, les espaces de contradiction correspondent aux limites des parcs paysagers bordés par des avenues. La présence sonore du trafic routier y est très importante, dominante en temps de présence et en intensité : ce sont des espaces cernés par la circulation. En outre, les éléments qui séparent la ville de ces espaces sont faibles, car il s'agit de grilles et de haies peu épaisses qui admettent une certaine porosité avec l'extérieur. Les effets perceptifs les plus courants sont les effets de resserrement. L'espace du jardin semble se réduire sous le coup de la pénétration de la ville. Y sont faits mention des effets d'intrusion (des sons inattendus et non souhaités pénètrent la sphère du jardin), de mur (la présence sonore du trafic crée une limite nette à l'espace du jardin) et des effets de restriction (l'espace paraît réduit par les sons). On retrouve aussi dans ces jardins des effets de confrontation, c'est-à-dire qu'il y a une coprésence de deux espaces qui s'opposent : celui de la ville et celui du jardin. Il y a par exemple un effet de décalage entre l'environnement sonore et l'environnement visuel : les structures paysagères suggèrent visuellement un environnement naturel tandis que le trafic routier est très présent sur le plan sonore. Les usagers mentionnent le fait que l'environnement sonore les empêche de se sentir ailleurs, de se déconnecter de leur quotidien urbain. Cet environnement sonore y évoque principalement la ville : « On n'a pas l'impression qu'on a un lieu si ouvert, on se sent plus dans un centre-ville au niveau de l'ambiance sonore. On n'entend pas le silence, il y a toujours un bruit de fond, des sons qui ressortent, c'est plus urbain que naturel » (Monceau, grandes pelouses, 9^e enquête). Ce type de paysage sonore n'est pas apprécié par les usagers, et ceux-ci font généralement part de résignation ou de leur faible intérêt pour la qualité sonore. Les usagers ont d'ailleurs parfois la capacité, par le truchement d'une attention sélective, de mettre de

côté et d'ignorer ce qu'ils entendent. Parmi les jardins que nous avons étudiés, nous retrouvons ce type essentiellement dans le nord du parc Monceau, principalement au niveau de l'allée périphérique. Ces espaces sont situés à proximité du boulevard de Courcelles qui est très présent d'un point de vue sonore d'autant qu'il est pavé et que cela a tendance à amplifier les bruits de roulement. En outre, les immeubles situés de l'autre côté du boulevard ont tendance à réfléchir les sons du trafic vers le parc et à les diffracter.

Figure 8. La partie nord du Parc Monceau, soumise à l'environnement sonore du boulevard de Courcelles

Source : Jeanne Lafon.

Figure 9. Boulevard de Courcelles

Source : Google map, juillet 2016.

Les espaces à l'écoute de la ville

- 20 Les espaces à *l'écoute de la ville* sont des espaces dans lesquels le jardin est dans une relation de distance à la ville aussi bien visuellement qu'acoustiquement. La ville est présente du point de vue sonore à l'état d'une rumeur, mais à la différence des jardins *éloignés*, la ville est visible par le truchement d'une perspective la mettant en scène. Ces paysages sonores sont marqués par des effets d'agrandissement et notamment par l'effet particulier du panorama sonore. Les sons perçus provenant de l'extérieur sont vécus à la manière d'une perspective visuelle, depuis un point d'écoute situé en retrait par rapport aux sources. Comme un tableau à contempler, ils peuvent constituer une composition sonore à écouter. Cet effet consiste en une transformation de l'écoute portée sur les sons de la ville, alors appréhendés comme une composition sonore. L'effet de panorama sonore n'apparaît que lorsqu'il y a un point de vue, car si la ville est déjà visuellement mise à distance du jardin et présentée comme un tableau, les sons issus de la ville proviennent de ce tableau : « L'espace sonore est quand même très large, très ouvert mais peut-être que je fais la confusion avec le paysage peut-être que c'est une connexion. » (jardin du Luxembourg, bassin, 8^e enquête). « On n'est pas extrêmement gênés par les sons mais quand même on entend la ville puisqu'on entend les avions, les voitures. On n'entend pas beaucoup les voitures ce qui est agréable, mais c'est un panorama sonore sur le lointain ! » (Jardin du Luxembourg, bassin, 8^e enquête). La ville n'est plus un univers qui s'oppose ou se confronte au jardin. La présence sonore de la ville fait partie intégrante de l'ambiance du jardin : elle n'est pas mise en opposition mais s'associe à son esthétique et, pour ce faire, il faut qu'elle soit à la fois distante et mise en scène. Parmi les jardins que nous avons étudiés, nous retrouvons ce type de paysage sonore au niveau de la pelouse autorisée et du bassin central du jardin du Luxembourg. La pelouse autorisée est située au bord du jardin au début de la perspective qui se poursuit par le jardin des explorateurs jusqu'à l'Observatoire. Il y a

ici autant une perspective sur la ville qu'une intégration du jardin à la ville, car bien que des grilles ferment le jardin du Luxembourg, une seule rue, avec peu de circulation, le sépare du jardin des Explorateurs qui poursuit la perspective avec ce même motif de pelouse encadrée d'arbres d'alignement. L'espace est ici à *l'écoute de la ville et intégré à la ville*. Les rues les plus proches étant peu fréquentées, elles sont faiblement ou très rarement audibles. Ce sont des artères plus éloignées et non visibles qui se font entendre en fond sonore, comme la rumeur de Paris. Le grand bassin du Luxembourg présente également ce type de paysage sonore, à la limite entre espace *hors de la ville* et à *l'écoute de la ville* car la présence sonore de la ville y est très peu perceptible, voire inaudible. Le grand bassin est acoustiquement isolé des grandes artères les plus proches, seule la rumeur lointaine de la ville y est audible. Dans cette partie du parc, les usagers font part de leur impression de se trouver au centre du monde à partir duquel tout rayonnerait. La ville entendue au lointain est ainsi au plan sonore le prolongement perspectif de ce point central, de cette partie du jardin rayonnant sur le monde qu'il s'approprie dans le même mouvement.

Figure 10. Jardin du Luxembourg

Perspective visuelle et panorama sonore.

Source : Jeanne Lafon.

L'espace intégré à une ville pacifiée

- 21 Les espaces *intégrés à une ville pacifiée* correspondent à des sous-entités paysagères dans lesquelles les bruits du trafic sont audibles mais à l'état d'une rumeur ou à travers des émergences très ponctuelles liées aux rares passages de voitures. Dans le même temps, elles sont reliées à leur environnement extérieur par des continuités de cheminement, d'espaces publics et parfois par une intégration au jardin d'équipements culturels ou

sportifs. Ici, d'une autre façon que dans l'espace à l'écoute de la ville, il y a une mise en relation avec la ville issue de la conception qui a un impact sur l'environnement sonore et la façon dont il est perçu. Dans les limites proches du jardin, la faible circulation de voitures et la présence d'espaces publics et piétons ou de continuités arborées participent à pacifier la ville. La ville n'est plus vraiment hostile et il y a interpénétration de la ville et du jardin, une suppression de la clôture et de la distinction. Les pelouses autorisées du jardin du Luxembourg présentent un paysage sonore à la fois à l'écoute de la ville et intégré, mais les principaux espaces présentant ce type de paysage sonore sont l'esplanade attenante au palais omnisports de Bercy et les grandes pelouses de Bercy.

Figure 11. Les grandes pelouses du parc de Bercy

Un espace intégré à la ville.

Source : Jeanne Lafon.

- 22 Cette structuration est en effet le propre de celle de certains parcs parisiens contemporains. L'esplanade est à la fois place publique intégrée au quartier et transition vers le jardin, tandis que les allées cernant les carrés de pelouse de l'entrée du parc se prolongent vers les quartiers d'habitation et les équipements culturels. Du point de vue sonore, bien que les voies sur berge longent le parc, elles sont entendues comme une rumeur, car un haut mur-talus accueillant encore quelques installations sportives vient isoler acoustiquement le parc. Sur les autres côtés du parc, le quartier est en partie piéton tandis que les parties non piétonnes sont peu circulées. Il y a donc présence sonore de la ville, mais elle est à distance ou pacifiée. D'un point de vue sonore, on ne peut donc oublier la ville dans laquelle le parc est intégré. Pour autant, il n'y a pas d'opposition forte ville-parc ou ville-nature car la ville est amène, prolongement du parc.

L'espace en retrait

- 23 Les espaces *en retrait*, situés en bordure du jardin, sont marqués par une très forte présence sonore de la ville : aucun élément ne vient isoler acoustiquement des bruits du trafic. Néanmoins, à la différence des espaces de contradiction, des éléments forts de séparation avec la ville sont présents (murs, fontaine) et organisés de manière à créer un espace clos. De plus, des éléments jugés plaisants vont compenser la présence sonore désagréable du trafic, ceux-ci pouvant être sonores ou visuels. On y trouve à la fois des effets de resserrement, de distinction et de confrontation. Le jardin se distingue de la ville mais en même temps se manifestent des frictions, par exemple à travers des effets de compensation (la présence sonore d'un élément agréable compense la présence de sonorités désagréables). Parfois les éléments visuels ou les sons intérieurs au jardin font contrepoids à la présence sonore urbaine, parfois il ressort surtout un décalage entre attentes, environnement visuel et expérience sonore. On retrouve cette friction jusque dans les images mentionnées par les usagers : les uns expriment l'idée que l'ambiance sonore leur évoque un espace hors de la ville, un ailleurs, les autres qu'elle ne leur permet pas de sortir de la ville et qu'elle les renvoie justement à cette dernière. Ce type de paysage sonore implique ainsi de se sentir en ville mais légèrement en retrait vis-à-vis d'elle en raison du sentiment de protection et de séparation favorisé par l'espace clos. Nous retrouvons ce type de paysage sonore à la fontaine Marie-de-Médicis du jardin du Luxembourg. Cette fontaine est située en limite est du jardin, au bord de la rue de Médicis qui rejoint le boulevard Saint-Michel. Le jardin y est cerné par les bruits du trafic, mais en même temps on peut y entendre la présence de la fontaine et il s'agit d'un espace clos.

Figure 12. La fontaine Marie-de-Médicis

Un espace clos par la fontaine, les corbeilles de lierre et le houpier des platanes.
Source : Jeanne Lafon.

Figure 13. Boulevard Saint-Michel

Source : Google map, juillet 2016.

- 24 Ce type de paysage sonore se retrouve également au parc de Bercy dans certaines parties du jardin Yitzhak Rabin. On y entend assez bien le trafic mais l'environnement

visuel tranche avec l'urbanité et les espaces clos y donnent un sentiment d'être à l'écart et protégé de la ville.

Figure 14. Présence sonore du trafic routier dans le jardin Yitzhak Rabin

Source : Jeanne Lafon.

Figure 15. Les jardins thématiques du parc de Bercy, des espaces clos et intimistes

Source : Jeanne Lafon.

Conclusion

- 25 Le thème de la présence sonore de la ville est le plus abordé par les usagers lorsqu'ils s'expriment sur l'environnement sonore. Il constitue un élément très important de la définition de l'espace sonore du jardin et de sa qualité. D'un point de vue sonore, la ville se manifeste par les bruits de roulement issus du trafic routier, lesquels apparaissent continus ou ponctuels, proches ou lointains. La perméabilité aux sons du trafic est presque toujours jugée négativement tandis que les jardins bien isolés de la ville sont particulièrement appréciés. Au-delà de cette bipolarité affective des perceptions, le rapport entre ce qui est vu et ce qui est entendu de la ville définit les qualités de l'espace sonore du jardin dans une dimension éminemment symbolique. Entre *l'espace hors de la ville* qui reflète l'archétype sonore du jardin isolé et *l'espace de contradiction* qui oppose brutalement environnement sonore et visuel, il existe différentes qualités d'articulation du jardin à la ville. D'abord il y a les lieux qui assument une relation avec la ville ou l'urbanité : *l'espace à l'écoute de la ville* et *l'espace intégré à la ville apaisée*. Ensuite, il y a les espaces dans lesquels le rapport à la ville est rendu acceptable par leur situation ou leur composition. Lorsque le jardin est isolé visuellement mais transparent acoustiquement aux sonorités urbaines, il se produit des effets de confrontation entre deux mondes et de resserrement de l'espace du jardin. Cependant, dans *l'espace éloigné*, les effets de distinction sont favorisés par la mise à distance sonore de la ville qui permet aux usagers de se sentir un peu à l'écart du tumulte urbain ; tandis que lorsque les usagers se sentent protégés de la ville par un espace clos, ce dernier permet de se sentir à l'écart de l'extérieur hostile, en *retrait*.

- 26 Si le jardin clos correspond le plus à l'idéal sonore évoqué par les usagers, d'autres structures paysagères ont révélé leur capacité à produire des paysages sonores de qualité au regard de la présence sonore de la ville. Lorsqu'un parc ou un jardin est cohérent d'un point de vue transsensoriel et met en jeu une véritable relation esthétique à la ville, les bruits du trafic peuvent être appréciés. Dans une moindre mesure, une situation à distance des circulations ou la présence de structures évoquant la protection permettent d'atténuer les effets perceptifs négatifs du trafic. Enfin, l'inadéquation et la contradiction frontale entre la conception symbolique du parc, l'expérience qu'il est supposé proposer, et son environnement sonore sont problématiques. Les concepts paysagers peuvent être mis à l'épreuve des translations sensorielles car l'ouïe joue un rôle important dans l'expérience sensible globale. Il serait intéressant de mettre ces résultats en regard des intentions des concepteurs afin d'identifier des intentions sonores ou des intentions conceptuelles concernant ce rapport à l'extérieur et les structures paysagères qui sont supposées les rendre opérantes. Dans *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et des jardins*, Édouard André explique le peu d'importance du sens auditif et la prééminence du visuel. Il explique ensuite que le parc doit favoriser l'immersion dans une nature amène et donner l'impression de quitter l'environnement urbain grâce à des « scènes » jouant sur des effets visuels. Or, les parcs pittoresques parisiens sont très souvent longés par des boulevards issus des stratégies de développement urbain de leur époque. Aujourd'hui ces boulevards font retentir la ville dans ces « scènes » et les usagers expriment l'impossibilité qu'ils ont de se sentir hors de la ville mais aussi le décalage qu'ils ressentent entre expérience visuelle et sonore.
- 27 On peut quand même observer quelques jardins contemporains dont la conception a pris en compte la contrainte liée à la présence de l'environnement sonore urbain. Ainsi, le « jardin des ombres » qui doit voir le jour dans le 4^e arrondissement de Paris a fait l'objet d'un design sonore réalisé par le compositeur Jean-Luc Hervé. Dans ce jardin, une œuvre musicale est diffusée par des haut-parleurs. « Le bruit urbain, raconte le compositeur, sera d'abord mélangé puis progressivement supplanté par un bruit naturel, le bruit de l'eau. L'œuvre musicale proprement dite sera construite au fil de la pénétration dans le jardin⁶. » La transition ville-jardin est traitée par un masquage acoustique progressif. Par ailleurs, le jardin du musée du Quai-Branly a accueilli des interventions sonores temporaires, dont une création d'Érik Samakh durant l'été 2012 qui a mis l'accent sur le passage entre ville et jardin : « Une première installation, le long de la palissade, forme une barrière de sons captés dans la "zone de silence" – une bamboueraie créée par l'artiste dans les Alpes du sud. Ces sonorités dites blanches – bruit des bambous dans le vent, chants des oiseaux... – isolent le jardin du bruit de la circulation⁷. » On peut par ailleurs noter que dans ce dernier jardin comme pour celui de la fondation Cartier, une palissade de verre l'isole partiellement de la rue d'un point de vue acoustique, créant un effet de coupure. L'émergence de la contrainte sonore liée au développement du trafic routier au siècle dernier a-t-elle fait apparaître de nouvelles prises de position et d'ingéniosité de la part des concepteurs comme dans le parc de Bercy avec le grand mur-talus qui isole des quais de Seine ? Du côté des sciences de l'ingénieur, de nombreuses études sont faites sur le calibrage des fontaines les plus performantes pour masquer les sonorités du trafic (Coensel *et al.*, 2011 ; Sémidor et Venot-Gbedji, 2008). Pour autant, ces stratégies, lorsqu'elles ne proposent par la substitution de l'environnement sonore spontané, restent dans le registre de l'opposition ville-jardin alors que d'autres pistes pourraient être explorées par les

concepteurs : espaces en retrait, espaces à l'écoute de la ville, ou autres types à inventer... Lorsqu'il n'est pas possible de s'isoler des bruits de la ville ou de les masquer, d'autres stratégies d'aménagement peuvent être utilisées.

Remerciements : Fondation des sciences du patrimoine, Didier Desponds, Catherine Lavandier, Didier Desponds, Damien Masson, Frédéric Pousin. Ce travail a été réalisé au sein du laboratoire MRTE de l'université de Cergy-Pontoise.

BIBLIOGRAPHIE

Amphoux, P., « Aux écoutes de la ville : la qualité sonore des espaces publics européens », rapport de recherche, Cresson, 1991.

André, É., *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, G. Masson éditeur, 1879.

Augoyard, J.-F., « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 65, 1991/3.

Augoyard, J.-F., Torgue H., *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995.

Brambilla, Maffei L., « Responses to noise in urban parks and in rural quiet areas », *Acta acustica united with Acustica*, vol. 92, 2007.

Chejfec, S., *Mes deux mondes*, Albi, Éditions Passage du Nord-Ouest, 2011

Cordeau E. et Nourlot N., « Zones de calme et aménagement, étude exploratoire sur la notion de zone de calme, les enseignements pour l'île de France », rapport de recherche, IAURIF, 2006.

Coensel B. de, Vanwetswinkel, S, Booteldooren, D., « Effect of natural sounds on the perception of road traffic noise », *Journal of Acoustic Society of America*, vol. 129, n° 4, 2011.

Delaitre, P., « Caractérisation des zones calmes en milieu urbain : qu'entendez-vous par "zone calme" ? » thèse de doctorat en génie civil, université de Cergy-Pontoise, 2013.

Dubois, D., David, S., Reshe-Rigon, P, Maffiolo, V., Mzali, M., « Étude de la qualité sonore des espaces verts de la ville de Paris », rapport de recherche, mairie de Paris, 1998.

Fischer, G.-N., *La Psychologie sociale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

Geisler, E., « Du soundscape au paysage sonore », dans *Metropolitics*, 23 octobre 2013

Jeon, J.-Y., Hong, J.-Y., « Classification of urban park soundscapes based on objective and subjective assessments », Innsbruck, Congrès internoise, 2013.

Lafon, J., « Qualités sonores des parcs et jardins urbains. Caractérisation de la qualité sonore de six parcs et jardins d'Île de France », thèse de doctorat en géographie, université de Cergy-Pontoise, 2015.

Laroze, C., *Une histoire sensuelle des jardins*, Paris, éditions Olivier Orban, 1990.

Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972.

Nilsson, M.-E., Berglund, B, « Soundscape quality in suburban green areas and city parks », *Acta Acustica united with Acustica*, vol. 92, 2007.

Roger, A., *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Schafer, M., *Le Paysage sonore, le monde comme musique*, traduit par Sylvette Gleize, Paris, Lattès, 1979 ; *The soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, New York, Knopf, 1977.

Sémidor, C., Venot-Gbedji, F., « Fountains as a natural component of urban soundscape », *Congrès Acoustics'08*, Paris, 2008.

Southworth, M., « The Sonic Environment of Cities », *Environment and Behaviour*, vol. 1, n° 1, 1969, p. 49-70.

Thébaud, P., *Dictionnaire des jardins et des paysages*, Paris, Jean-Michel Place, 2007.

Viollon, S., « Influence des informations visuelles sur la caractérisation de la qualité acoustique de l'environnement urbain », thèse de doctorat en génie-civil, université de Cergy-Pontoise, 2002.

NOTES

1. La notion de transsensorialité renvoie à une expérience transversale aux différents sens : chacun des sens est affecté par ce qui est perçu au travers des autres. Par exemple, la vision a un effet sur l'audition. La notion de multisensorialité relève quant à elle d'une prise en compte distincte des différents sens.

2. Le Leq représente l'équivalence en niveau de bruit constant qui aurait été perçu pendant une durée t . Il s'exprime en dB(A). Les dB(A) correspondent à une évaluation d'un niveau sonore en décibels avec une pondération dite « A », d'où la désignation « LAeq ». Le LAeq particulier désigne le LAeq de la source sonore particulière : ici le trafic routier, tandis que le LAeq global se réfère au LAeq toutes sources sonores confondues.

3. La schizophonie désigne un effet perceptif au travers duquel l'auditeur sépare l'espace sonore en deux : par exemple, il distingue les sons qui relèvent du jardin de ceux qui relèvent de l'environnement extérieur. Dans l'effet d'asyndète, l'auditeur met de côté consciemment ou inconsciemment une partie de l'environnement sonore.

4. Nous considérons que des descripteurs se regroupent souvent à partir du moment où ils se retrouvent ensemble au moins cinq fois dans une sous-entité étudiée.

5. Les entretiens sont référencés comme suit : 10 entretiens ayant été menés dans chaque lieu (180 entretiens au total avec 180 usagers différents), les enquêtés sont nommés de 1^{er} à 10^e pour chaque lieu afin de préserver leur anonymat. Ici il s'agit donc de la sixième personne interrogée dans les jardins thématiques du parc de Bercy.

6. Extrait tiré d'un entretien du compositeur Jean-Luc Hervé sur le site de l'Ircam : <http://etincelle.ircam.fr/643.html>

7. Description de l'œuvre d'Érik Samakh sur le site internet du musée du quai Branly, URL : <http://www.quaibranly.fr/fr/>

RÉSUMÉS

Cet article vise à interroger la relation sonore des parcs et jardins à leur environnement urbain au regard de la diversité des structures paysagères propres à l'art des jardins. Si les usagers semblent plébisciter la qualité sonore des parcs et jardins urbains et les considérer comme des espaces isolés et protégés de la ville et des bruits du trafic, il s'agit là de représentations idéalisées qui ne correspondent pas à une réalité de terrain. En milieu urbain, ces espaces sont marqués par une perméabilité aux sonorités urbaines. Plutôt que de considérer la qualité sonore des jardins dans leur relation à la ville de manière binaire, avec d'un côté les jardins isolés et de l'autre les jardins transparents acoustiquement, l'article montre qu'il existe une diversité d'articulations sonores ville-jardin, reposant sur le croisement des différents sens et des valeurs affectives, symboliques et fonctionnelles propres aux structures paysagères.

This article takes a look at how parks and gardens with different landscape structures relate to their urban environment acoustically. Although the majority of users seem to appreciate the sound quality of urban parks and gardens and consider them as isolated spaces protected from the city and traffic noise, this is the expression of idealised representations and does not reflect the real situation. In urban areas such spaces are permeable to urban sounds. Instead of considering the acoustic quality of gardens in relation to the city from a binary perspective with, on the one hand, isolated gardens, and on the other, gardens which are acoustically transparent, the article reveals the fact that there are diverse acoustic city-garden interactions, based on the different senses and on symbolic, emotional and functional values pertaining to different landscape structures.

INDEX

Keywords : acoustic landscape, urban parks and gardens, sensory ambiances, city-nature relation, perception

Mots-clés : paysage sonore, parcs et jardins urbains, ambiances sensorielles, relation ville-nature, perception

AUTEUR

JEANNE LAFON

Jeanne Lafon est docteur en géographie, aménagement et urbanisme et paysagiste DPLG. Elle est ingénieure de recherche à l'École nationale supérieure de paysage de Versailles-Marseille de février à décembre 2016.

jeanne.lafondlv[at]gmail[dot]com