

# ARCHITECTURE ET DIALECTIQUE DU SILENCE

QUESTIONNER LA CONCEPTION ET LA PROGRAMMATION ARCHITECTURALE,  
URBAINE ET PAYSAGÈRE

*L'étude des pièces de silence*



**GWENAËLLE BIHL**

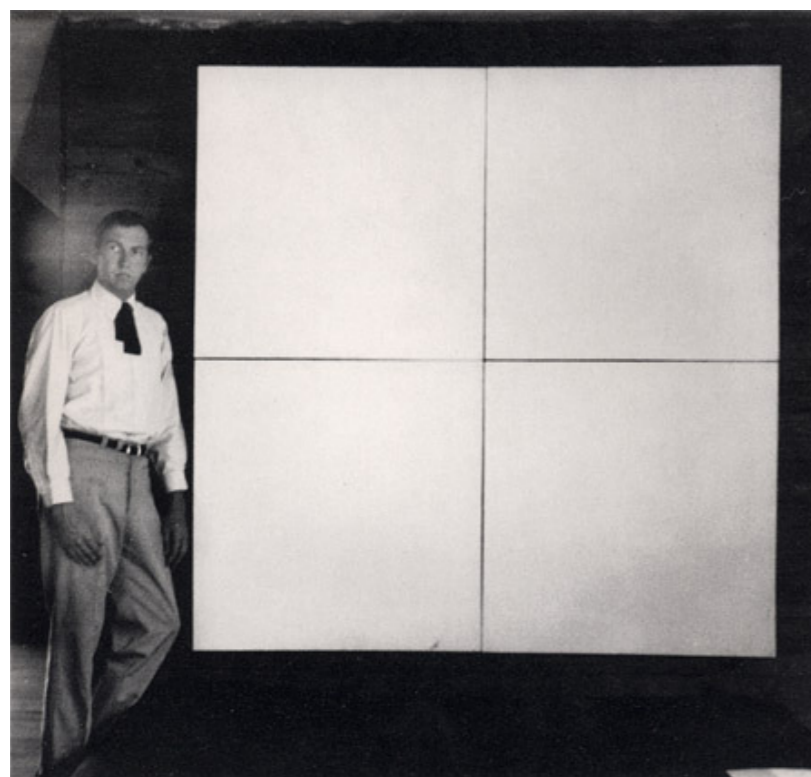
SÉMINAIRE D'INITIATION À LA RECHERCHE « CONCEPTION ET EXPÉRIMENTATIONS »

SOUS LA DIRECTION DE SÉVERINE BRIDOUX-MICHEL ET DE JEAN-CHRISTOPHE GÉRARD

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET DU PAYSAGE DE LILLE

**2018 - 2019**

*Silences*



**Figure 1** - Robert Rauschenberg, *White paintings*, Black Mountain College, 1951.

« Ce sont de grandes toiles blanches [...] organisées et sélectionnées selon l'expérience du temps et présentées avec l'innocence de la virginité. Elles traitent du suspens, de l'excitation et du corps d'un silence organique, de la limitation et de la liberté de l'absence, de la plénitude plastique du rien, du point où un cercle commence et s'achève. [...] Cela n'a absolument aucune importance que ce soit moi qui les fasse - *Aujourd'hui* est leur créateur ».

Rauschenberg, *Lettre à Betty Parsons*, 18 octobre 1951.

Mes expériences personnelles de voyage en France et à l'étranger - notamment lors d'une année d'échanges universitaires en Chine (Tongji University, Shanghai), probablement l'une des villes les plus bruyantes du monde - de rencontres amicales et universitaires, de vécu de l'habiter (habitat groupé mal insonorisé) mais aussi de mes centres d'intérêts (musique, philosophie, arts plastiques et audiovisuels), m'ont très vite amenée à rechercher le silence. Que ce soit à mon domicile, à l'école ou en milieu urbain, j'ai longtemps souffert de ce manque de silence, bien-être indispensable du quotidien. Par impossibilité spatiale et / ou physique, la pratique de la méditation représente une opportunité de *quête* silencieuse de ce *dit* silence, qu'il soit « intérieur » ou « extérieur »<sup>1</sup>. Entre attirance et rejet, les perceptions du silence sont multiples ; il nécessite donc d'être appréhendé selon une approche dialectique. Ces recherches et pratiques personnelles interrogent sur les réflexions en acoustique, voire psycho-acoustique, corrélées avec les disciplines de l'architecture et de l'urbanisme. Le silence, dans sa conception spatiale et sonore, peut-il relever de l'architecte, de l'urbaniste ou seulement de l'acousticien, et éventuellement du compositeur de musique?

Cette initiation à la recherche questionne, par le prisme du silence, le processus de conception, mais aussi de programmation architecturale et urbaine. Il s'agit d'entendre, par initiation, un état de l'art spécifique, sur un sujet précis, soulevé par une question en devenir. Le processus de réalisation des *pièces de silence*, comme programme à part entière relevant de l'architecture et de l'urbanisme, n'a pas encore été traité au sein de la recherche universitaire. Il en est donc encore à son statut embryonnaire, ouvrant ainsi sur un potentiel nouvel objet de recherche. Non loin de réécrire l'histoire de la quête du silence, il convient d'inscrire ce sujet dans une perspective contemporaine, afin d'expérimenter des outils et des méthodologies de recherche concrets. Ceux-ci s'inscrivent dans le séminaire de recherche « conception et expérimentation », sous la direction de Séverine Bridoux-Michel, architecte, musicienne et enseignante à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et du Paysage de Lille (E.N.S.A.P.L.).

L'étude des *pièces de silence*, programme en plein essor, s'implantant dans différents contextes géographiques, intrigue et questionne, aujourd'hui en France et dans nombreux pays, le rapport qui s'opère entre silence et espace. La recherche croise des analyses théoriques et discursives, supports de réflexions idéologiques, avec des observations et rencontres menées dans le cadre de cette recherche, représentant alors des supports de réflexions personnelles.

<sup>1</sup> Alain Corbin, *Histoire du silence, De la Renaissance à nos jours*, Paris, éd. Albin Michel, 2016. L'historien distingue le « silence intérieur » du « silence extérieur » : ils correspondent à deux catégories de silence, développées dans le Chapitre 1 de la recherche.

## REMERCIEMENTS

À travers cette initiation à la recherche, je tiens à remercier, avant tout, l'ensemble de l'équipe pédagogique et administrative de l'ENSAPL, pour le soutien et le suivi continus dans mon cursus universitaire en architecture.

J'adresse une mention spéciale à **Séverine Bridoux-Michel**, musicienne, docteure en Esthétique et Sciences de l'Art et enseignante - chercheuse à l'ENSAPL, sans qui ce sujet n'aurait pas été aussi bien mené à terme et ce avec autant de plaisir. Cette initiation à la recherche a représenté bien plus qu'un travail universitaire, mais une authentique ouverture d'esprit ponctuée par des échanges passionnés et passionnants !

Je remercie également **Jean-Christophe Gérard**, philosophe et enseignant - chercheur de l'ENSAPL, pour ses précieux conseils et sa grande connaissance littéraire et philosophique digne d'un amoureux du silence.

L'initiation à la recherche, c'est aussi des rencontres universitaires et professionnelles. L'étude des *pièces de silence* n'aurait pas été aussi précise et surprenante si je n'avais pas eu l'opportunité de m'entretenir avec certains acteurs impliqués, de près ou de loin. Je pense notamment à **Maria Seminara**, chargée de production culturelle de Mons Art de la scène, **Jean-Paul Dessy**, compositeur, violoncelliste et surtout à l'initiative de la création ARSONIC, et **Étienne Holoffe**, architecte et concepteur de la *Chapelle du Silence* (ARSONIC).

**Alex Cochrane**, architecte - concepteur de la création de la *Silence Room* (*Selfridges*, Londres), et **Linda Hewson**, directrice de la création du magasin *Selfridges* (en charge de la gestion de projet de la *Silence Room*) ont été d'une grande aide concernant l'enquête atypique d'une *pièce de silence* située dans un centre commercial londonien.

Enfin, **Nathalie Harb**, scénographe à l'origine des deux *Silent Room VO.1 - VO.2*, et **Neil Ferries**, architecte - concepteur de ces deux *pièces de silence*, qui m'ont permis de saisir les enjeux cachés derrière ces deux interventions urbaines.

Je souhaite enfin remercier plus particulièrement mon entourage familial et affectif, ainsi que toutes les personnes qui m'ont accompagnée dans cette recherche. Je pense notamment à mes parents, soutien inégalable depuis le début de mes études, ainsi que Lohan, doctorant en sociologie et histoire de l'art, qui m'ont tous épaulée dans cette finalisation de la recherche.

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>5</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>7</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUIRE</b> .....	<b>10</b>
<b>CHAPITRE 1 - LA QUÊTE DU SILENCE DANS L'ESPACE ARCHITECTURAL ET URBAIN</b> .....	<b>15</b>
1. Le « silence relatif », fondements caractéristiques de la recherche .....	16
2. Une nécessité d'ouvrir le champ de la réflexion et d'action pendant les Trente Glorieuses .....	33
3. Pérenniser les recherches, institutionnalisation et professionnalisation en France à la fin du XX <sup>e</sup> s. ....	43
<b>CHAPITRE 2 - LE « SILENCE PROTÉIFORME », POUR UNE CONCEPTION ET PROGRAMMATION CROISÉE AVEC LE SILENCE</b> .....	<b>59</b>
<b>Analyses discursives et démarches de conception et programmation collaborative du silence</b> .....	<b>60</b>
1. Typologie des discours entre recherches et expérimentations autour du silence .....	60
2. Les processus collaboratifs de la conception et de la programmation du silence .....	84
<b>CHAPITRE 3 - PERSPECTIVES CONTEMPORAINES DU SILENCE EN ARCHITECTURE</b> .....	<b>97</b>
<i>Étude de cas des pièces de silence</i>	
1. Évolutions programmatiques : (re)naissance des <i>pièces de silence</i> .....	101
2. Étude de <i>pièces de silence</i> emblématiques et locales .....	105
3. Croisements réflexifs et émergence d'une critique programmatique et conceptuelle de la <i>pièce de silence</i> .....	139
<b>CONCLURE POUR OUVRIR</b> .....	<b>141</b>
<b>SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	<b>142</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>152</b>

## INTRODUIRE

« Entends ce bruit fin qui est continu, et qui est le silence. Écoute ce qu'on entend lorsque

rien ne se fait entendre ». **Paul Valéry**, *Tel quel II*, 1943<sup>2</sup>

Paul Valéry, écrivain, poète et philosophe français de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, qualifie implicitement le silence de « bruit ». Les dictionnaires de recherches textuelles et linguistiques<sup>3</sup> introduisent, à l'inverse, une définition du silence par la négative, soit « une absence de bruit »<sup>4</sup>. En ce sens, Valéry ouvre la notion conceptuelle de silence, dépassant les recherches sémantiques initiales. Du latin *silere* (se taire), le silence relève étymologiquement d'un verbe d'action : il « s'abstient de parler »<sup>5</sup> et s'oppose alors à l'usage de la parole. Que ce soit une « absence de bruit » ou de parole, le silence s'inscrit dans le champ de réflexions du sonore et de l'audition.

La thématique de recherche sur le sonore a longtemps soulevé des réflexions sur le confort et la performance acoustique, que ce soit dans les domaines de la recherche scientifique ou dans l'expérimentation architecturale et urbaine. Cette démarche de conception<sup>6</sup> et de programmation<sup>7</sup> spécifique au champ du sonore s'inscrit notamment dans des réflexions interdisciplinaires. Cette *interdisciplinarité* mène d'ailleurs à l'émergence de nouvelles disciplines, au croisement des recherches sur le son et l'espace, telle que l'acoustique, branche de la physique. L'acoustique, comme science du son, est l'étude de la propagation des sons à travers des milieux spécifiques (solides, gazeux, liquides). En architecture, l'acoustique correspond à l'étude de la propagation sonore à l'échelle des espaces intérieurs

2 **Paul Valéry**, *Tel quel II*, Paris, éd. Folio Essais, 1943 (p.118).

3 **C.N.R.T.L.** (Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques), consultable au lien suivant : <https://www.cnrtl.fr/> et le dictionnaire de Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, éd. Le Robert, 2010.

4 **Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey**, *op. cit.*, 2010.

5 **Émile Littré**, *Le Littré*, Paris, éd. J.-J. Pauvert, puis Gallimard, Hachette, 1967.

6 Par *conception*, nous référons à l'action de concevoir, comme l'action de « former le concept, l'idée générale ou non d'un objet et, par extension, se représenter un objet par la pensée » ou l'action de « former ou créer dans son esprit une idée, un projet, une œuvre » selon le site du CNRTL. Appliquée au champ de l'architecture, la conception relève ainsi du domaine du projet architectural et urbain : soit le processus de pensée et d'imagination des possibles ancrés dans un contexte spatial précis (défini selon le discours et le concept retenu qui définit le champ de la conception).

7 Par *programmation*, et par analogie à la note de bas de page 6, nous renvoyons au verbe d'action de programmer, lui-même issu du domaine de l'information. Selon le CNRTL, programmer correspond à « planifier, organiser une suite d'opérations » il se situe donc en amont de la conception même si les deux peuvent se questionner et faire évoluer réciproquement le projet / programme. Dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme, nous appuyons notre recherche sur l'organisme de qualification des économistes de la construction et des programmistes (consultable au lien suivant : <https://www.opqtecc.fr/nos-qualifications/>) pour définir la programmation architecturale et urbaine. La phase de programmation s'inscrit dans l'Assistance à Maîtrise d'Ouvrage (AMO). La programmation architecturale et technique est « la définition du cadre et des conditions de réalisation du projet architectural auprès du Maître d'Ouvrage [...] elle instruit [sur] les dimensions qualitatives et quantitatives des fonctions et des usages, et vise à maîtriser la complexité du projet architectural en considérant simultanément ses aspects stratégiques, économiques et sociaux, environnementaux, techniques et réglementaires » et donc relevant d'une démarche collaborative. Concernant la programmation urbaine, elle concerne exclusivement les projets urbains.

des édifices construits. « L'acoustique architecturale regroupe [...] des techniques assurant une bonne propagation du son mais aussi l'isolation acoustique dans les bâtiments »<sup>8</sup>, comme le précise un article extrait de la revue spécialisée *Techniques & Architecture*. Cette discipline aborde la question sonore, et indirectement celle du silence, selon son aspect technique. Le contrôle et l'atténuation de la propagation du son relèvent ainsi d'une recherche de silence dit *acoustique*.

« L'architecture du silence »<sup>9</sup>, pour reprendre l'expression de Terryl Nancy Kinder<sup>10</sup> et de David Heald<sup>11</sup>, s'apparente plus précisément à une architecture religieuse *dédiée* au silence sacré. Elle dialogue, dans ce contexte, avec la mémoire, le recueillement et le deuil. Cette invocation du silence immatériel offre de nouvelles perspectives d'analyse des relations qui croisent architecture et silence. D'autres programmes architecturaux profanes ouvrent également les réflexions sur ce lien réel entre les deux thématiques tels que les édifices scolaires et universitaires (écoles, universités, bibliothèques...), les établissements de santé et de repos (hôpitaux, maisons de retraite, hôtels), d'isolement (prisons) ou encore de performance sonore et musicale (salles de musique amplifiée, cinémas, et théâtres par exemple). Par la pluralité et la diversité de ces programmes architecturaux et urbains, le silence constitue un *sujet* aux enjeux multiples, dont les perceptions diffèrent selon les époques et les ancrages sociaux et spatiaux.

À ces programmes d'équipements publics s'ajoutent la question de l'habitat et des espaces de travail. La *lutte contre le bruit* a majoritairement marqué la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et le silence, à l'inverse du bruit considéré comme « un fléau moderne »<sup>12</sup>, était perçu, pour des questions de confort, comme un *idéal* à atteindre<sup>13</sup>. Précisons que l'échelle urbaine, dans notre étude, est interdépendante de l'échelle architecturale des bâtiments non isolés (en opposition à une architecture dite *objet*), mais inscrits dans des situations géographiques et urbaines distinctives. Même si la recherche tend à orienter les croisements de réflexions entre *architecture* et *silence*, la dimension urbaine est une condition *sine qua non* de la compréhension des mécanismes impliqués. C'est en ce sens que les réponses architecturales, historiquement et spatialement contextualisées, peuvent s'expliquer selon

8 **R.M.**, « Appréciez le silence. Isolation acoustique des bâtiments », Paris, extrait de la revue *Techniques et Architecture*, vol. N°470, 2004, p.121.

9 **David Heald et Terryl N. Kinder**, *L'architecture du silence, les abbayes cisterciennes de France*, éd. de la Martinière, Paris, 2000.

10 Terryl Nancy Kinder est historienne de l'art aux États-Unis, elle est notamment spécialiste de l'architecture et de l'art cistercien.

11 David Heald est photographe en chef du Musée Guggenheim de New-York mais également grand amateur d'art, d'architecture et de paysage photographiés.

12 **LEM P.H.**, « La conquête du silence, le bruit un fléau moderne », revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. n°74, Paris, 1957 (p. XVII).

13 **Mélanie Métier**, *Silence ! on isole ! : la lutte contre le bruit dans l'architecture française de 1947 à 1973*, mémoire de recherche sous la direction de Richard Klein, E.N.S.A.P.L., 2012. Les recherches portent sur la période des Trente Glorieuses et mettent en avant l'influence des politiques publiques sur la gestion des nuisances sonores et des problématiques liées au bruit. Le silence est alors perçu comme un argument de vente et doit répondre à des préoccupations techniques.

des conditions urbaines et socio-économiques environnantes spécifiques.

Le silence représente, comme nous venons de l'introduire, un enjeu programmatique, à la fois en architecture et en urbanisme, mais aussi pour d'autres disciplines. En effet, les disciplines de la musique, la linguistique, la psychologie, la sociologie, parmi celles que nous retenons principalement pour cette initiation à la recherche, témoignent de la complexité et des questionnements soulevés par cette thématique, relevant du sensible et de la rationalité scientifique. Afin de ne pas restreindre et occulter les réflexions portées sur le silence, nous dépassons les définitions communément exprimées dans les dictionnaires de la langue française (voir p.10), ayant une vision négative construite en opposition (au sonore), pour tendre vers une approche *plurielle* ouvrant sur, non pas un silence, mais *des* silences. Cette pluralité d'expressions et de théories du silence permet à la recherche d'articuler la réflexion selon un raisonnement dialectique<sup>14</sup>. « Le silence n'est pas seulement absence de bruit »<sup>15</sup>, comme nous précise Alain Corbin, historien du silence. Il n'est d'ailleurs pas le seul à défendre cette posture critique et réflexive sur le silence. La majorité des auteurs que nous sollicitons adoptent la même perspective. Les points de vue<sup>16</sup>, clairement identifiés sur la question du silence, peuvent diverger voire s'opposer selon les différents postulats sémantiques retenus, mais s'accordent pour dépasser cette définition générique retenue dans les dictionnaires linguistiques (voir p. 10).

Cette initiation à la recherche sur la question de la programmation et de la conception architecturale et urbaine du silence s'inscrit dans un contexte historique contemporain. Après avoir mis en exergue les prémices réflexives sur le silence, nous comparons avec ce qui émerge *a posteriori* (nouveaux questionnements, nouvelles perceptions et expérimentations...), pour en faire ressortir les évolutions notables. Au regard de la production antérieure des recherches universitaires et des articles scientifiques sur cette question *relative* au silence dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme, nous observons l'arrivée *silencieuse* d'un nouveau petit programme architectural et urbain que nous décidons de nommer *pièce de silence*. Ce programme, comme origine de la commande, se veut soit autonome, soit dépendant. Toutefois, il ne semble pas correspondre à une catégorisation programmatique relevée par les divers laboratoires de recherche français, voire européens. Pourtant, de plus en plus d'articles journalistiques sur l'architecture ou le design introduisent des réalisations de *pièce de silence* comme valeur d'exemple, ouvrant le

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, chapitre « Interrogation et dialectique » (pp.74-140), éd. Gallimard, Paris, 1964. « L'une des tâches de la dialectique, comme pensée de situation, pensée au contact de l'être et de secouer les fausses évidences, de dénoncer les significations coupées de l'expérience de l'être, vidées, et de se critiquer elle-même dans la mesure où elle en devient une », cit. p. 124. Cette citation de Merleau-Ponty illustre une mise en abîme de l'approche dialectique, allant ainsi jusqu'à la dialectique de la dialectique.

<sup>15</sup> Alain Corbin, *Op. Cit.* (p.3), 2016. Citation : Prélude, p.9.

<sup>16</sup> Les autres auteurs (cités dans cette initiation à la recherche), reprenant aussi cette définition du silence en opposition à celle du langage courant, sont : John Cage, Marc de Smedt, Jean-Michel Delacomptée, Jean-Paul Dessy, ou encore Pascal Amphoux, Henri Torgue ainsi que l'ensemble des chercheurs du CRESSON.

champ du possible à la critique architecturale et urbaine. Le choix novateur de ce type de programme nous amène ainsi à analyser et interroger les diverses *formes* et *concepts* du silence, préalablement introduits, au travers de l'architecture et de sa corrélation explicite ou implicite à l'échelle urbaine.

À la fois « protéiforme »<sup>17</sup> et « relatif »<sup>18</sup>, la thématique du silence ouvre ainsi différentes perspectives de recherche. Après avoir été longtemps implicites, les recherches universitaires et les programmes architecturaux et urbains intègrent explicitement - soit par la réglementation, soit par un contrôle mis en vigueur - la dimension sonore et acoustique de l'architecture. Devenu une condition *sine qua non* de la conception, le silence s'est émancipé de sa première définition dépréciative. Même si elle relève désormais de l'évidence dans la pratique, la question acoustique et sonore de la conception architecturale et urbaine est souvent succincte, voire inexistante, dans le contexte de la formation initiale (soit l'enseignement) en architecture et en urbanisme.

À travers cette initiation à la recherche, et ce pour pouvoir étudier l'essor de ce nouveau programme de *pièce de silence*, nous devons dans un premier temps définir et introduire les relations déjà existantes entre architecture et silence. Cet état général de l'art nous amène à recentrer les réflexions, avec notamment la thématique du séminaire « conception et expérimentation », sur les champs d'application dans la programmation et dans la conception architecturale, urbaine et paysagère. Comment aborder aujourd'hui, dans cette continuité, en tant qu'architecte concepteur et programmiste, la question du silence en architecture et urbanisme ? Par cette interrogation, les processus de collaboration sont abordés afin de mettre en exergue la pluralité nécessaire des clés de lecture d'entrée dans le projet architectural, urbain et paysager. L'étude se demande également en quoi et comment le silence nourrit les processus de conception et de programmation architecturale et urbaine. Alors que les perceptions diffèrent selon les époques, les cultures et l'origine sociale, nous pouvons, de plus, questionner les *évolutions* et les *permanences* du croisement réflexif entre silence et espace architectural et urbain. C'est en ce sens, que nous ouvrons, plus largement, sur la place accordée au silence aujourd'hui dans une société individuelle ancrée dans à un monde de plus en plus sonore.

Afin de saisir l'ensemble de ces questionnements, regroupés autour de la programmation et de la conception architecturale, urbaine et paysagère du silence, deux approches de la recherche sont déployées pour couvrir l'ensemble de la question.

<sup>17</sup> Antonio Fischetti, « Que dit le silence ? », R.F.I., émission de radio *Les voix du monde*, 26 Juillet 2016 (46 min.). A. Fischetti : « silence protéiforme ».

<sup>18</sup> Pascal Amphoux, « Le temps du silence : Urbanité et socialité », Conférence, École Polytechnique fédérale de Lausanne, 1993. P. Amphoux : « silence relatif », introduction de la relativité du silence pour comprendre ses mécanismes loin d'être absolus.

La première approche s'appuie sur une *recherche conceptuelle* qui saisit le contexte des premiers questionnements en lien avec silence et architecture. Des recherches historiques et thématiques, regroupées dans les deux premiers chapitres, sont effectuées, constituant alors un corpus de documents considérable. Reconnus dans le champ de la recherche scientifique, nous les analysons pour en établir une critique constructive fondée sur une analyse interdisciplinaire. L'étude s'appuie en l'occurrence sur des ouvrages théoriques mettant en relation explicitement le silence avec l'architecture. D'autres ouvrages, qui ne sont pas nécessairement en lien avec l'architecture et qui relèvent parfois du manifeste, sont sollicités afin d'ouvrir les perspectives d'analyse de ce croisement disciplinaire. Ce corpus de documents permet ainsi de cadrer le champ de la recherche et de définir des méthodes d'investigation des données, parfois déjà mises en place au sein de laboratoires tels que le Cresson.

La deuxième méthode relève, quant à elle, d'une approche expérimentale, permettant de confronter ces premières recherches conceptuelles et théoriques à la réalité d'un terrain choisi et émergent, les *pièces de silence*. Le dernier chapitre de cette initiation à la recherche introduit ainsi trois études de cas, avec un ancrage géographique d'Europe du Nord-Ouest en Belgique et en Angleterre. Une investigation de terrain *in situ* est possible, dans la mesure où le programme n'est pas éphémère mais permanent. L'étude de cas belge, programme pérenne, a donné suite à une série de visites nourries d'observations et d'enquêtes auprès des concepteurs mais également des usagers. En revanche, les deux *pièces de silence* érigées à Londres, programmes temporaires, ont été démontés ou déplacés. Nous constituons ainsi un inventaire des données photographiques, techniques et écrites sur la mémoire de ces deux *pièces de silence*, désormais dans le souvenir. Nous ne trouvons pas de données académiques et décidons d'engager une investigation personnelle dans la recherche d'informations complémentaires. Des entretiens supplémentaires auprès de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage sont ainsi menés. Ils constituent alors des documents de première main pouvant être mis en corrélation avec les documents iconographiques préalablement recueillis. Ainsi, ces expériences de terrain représentent une opportunité de plus pour expérimenter de nouvelles techniques d'observation et de techniques de recherches quant aux processus de programmation et de conception architecturale, urbaine et paysagère.

# CHAPITRE 1

## LA QUÊTE DU SILENCE EN ARCHITECTURE ET URBANISME



animent cette *quête* du silence et ouvre *de facto* sur une réflexion sur l'*architecture du silence*.

## 1.1. Le silence religieux et spirituel

L'*architecture du silence* n'a jamais été définie dans quelconque ouvrage théorique, mais reste employée selon une clé de lecture spécifique liée à l'auteur, à ses sujets de recherche ou à sa perception du silence. À l'image du « silence relatif », il n'existe pas une *architecture du silence* mais *des architectures du silence* ou *des silences*. Toutefois, cette expression a d'abord été assimilée à l'architecture religieuse. Le silence dit religieux et spirituel de ces lieux « modifient les structures et les comportements »<sup>23</sup>, nous précise le littéraire Marc de Smedt. Des aménagements d'espace sacralisent le lieu. Par exemple, une simple pierre dressée pouvait indiquer à l'époque préhistorique, la présence d'un temple délimitant une aire sacrée tout autour où le silence s'impose. L'espace divin met l'esprit du fidèle en tension notamment par des pratiques et des rites, telle que la prière, l'oraison. En ce sens, « le silence est, à cette époque, condition nécessaire de toute relation avec Dieu. La méditation, l'oraison intérieure, voire toute prière l'exigent »<sup>24</sup>. L'historien, Alain Corbin, nous décrit par cette citation un contexte de méditation, de retour sur soi<sup>25</sup> et de prière traduisant non pas un retour sur soi avec soi mais avec la présence divine. Les traditions monastiques, principalement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, relèvent de l'*ars meditantis* et de l'*Oratio interior* silencieux. Ces traditions sont inscrites dans les règles<sup>26</sup>, qui définissent ainsi des ordres monastiques (ordre des Bénédictins, des Cisterciens - réforme, des Trappistes - vœu de silence). La Règle de Saint-Benoît, reprise de l'Ordre de Cîteaux, adoptée par les moines cisterciens, définit au Chapitre VI, que la vie monacale est « une vie passée très largement en silence [où] il convient au disciple de se taire et d'écouter ». Ainsi, le silence caractérise l'essentiel du comportement à adopter dans ce contexte religieux et spirituel, définissant alors l'architecture cistercienne. Cette architecture, marquée par la construction d'abbayes et d'édifices religieux (chapelles, églises, couvents), est un témoin de cette époque ayant débuté au XI<sup>e</sup> siècle, illustrant la règle préalablement citée. En ce sens, « l'édification d'une abbaye était autant un acte de spiritualité que la méditation et la contemplation que l'on pouvait y mener »<sup>27</sup>, nous précise l'historienne de l'art Terryl Nancy Kinder. « Le silence servait [alors] d'environnement au travail, matériel et spirituel »<sup>28</sup>, rajoute-t-elle. Ces silences s'expriment ainsi selon les différents jeux d'ombres et de lumières (« *Lumen incircumscripsum* »<sup>29</sup>), un travail d'ornementation (« décoration

23 Marc de Smedt, *Éloge du silence*, Paris, éd. Albin Michel, 1986, p. 15.

24 Alain Corbin, *Op. Cit.*, chapitre 3 « Les quêtes du silence », p.66.

25 Alain Corbin, rappel de la règle Cartusienne et de son « silence intérieur ».

26 *Ibid*, le « silence extérieur » correspond à la règle et à la coutume appliquée, selon cette même règle.

27 David Heald et Terryl N. Kinder, *Op. Cit.*, p. 12.

28 *Ibid*, p.20.

29 « Dieu est "la lumière sans limite" », selon les textes issus de l'Ancien Testament.

Ce premier chapitre introduit les réflexions théoriques croisées entre espace architectural, urbain, paysager et silence.

La diversité de la nature des sources présente le sujet dans son entièreté adoptant dès lors une réflexion interdisciplinaire. Le travail récent (publication en 2016) de l'historien Alain Corbin<sup>19</sup> représente un point de départ chronologique quant à la lecture du silence, de son évolution historique depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Cet ouvrage théorique de référence s'inscrit dans le champ de l'histoire des émotions, introduisant les réflexions de notre sujet de recherche. La recherche a cependant le mérite de soulever des problématiques de définition et de « textures »<sup>20</sup> du silence, nécessaires à la compréhension et à la critique de notre sujet.

La recherche historique se complète et se croise avec des ouvrages théoriques de référence mêlant architecture, acoustique, littérature et silence. Les investigations universitaires, avec notamment la place importante du CRESSON, représentent également une base de données méthodologiques et théoriques considérable pour notre recherche, au regard surtout de nos questionnements programmatiques et de la conception architecturale, urbaine et paysagère.

Ainsi, dans ce premier chapitre, nous présentons les principaux rapports entre silence, architecture, urbanisme et paysage selon une approche chrono-thématique. De l'émergence de l'objet d'études jusqu'à son affirmation, les principales caractéristiques du silence sont mises en exergue en fonction des évolutions sociales, historiques, architecturales, urbaines et paysagères. Ce premier état de l'art permet de révéler une série de postulats de recherches et de questionnements. Nous interrogeons notamment les liens qui unissent architecture et recherche de silence, comme *lutte* contre le bruit, en révélant les premiers discours des architectes sur cette double lecture sonore et spatiale de l'espace.

## 1 - LE « SILENCE RELATIF », FONDEMENTS CARACTÉRISTIQUES DE LA RECHERCHE

Le silence n'est pas nécessairement recherché : il est relatif<sup>21</sup>. Relevant du champ de la perception, il induit un rapport individuel lié à nos propres caractéristiques psychologiques, sociales, culturelles voire physiques et sensorielles. Toutefois, même si son approche est ambivalente, oscillant entre *quête* et *rejet*, il existe des espaces dédiés à cette « gamme de silences »<sup>22</sup> qui traduisent une volonté d'expression du silence. Cette première partie introduit les principales thématiques qui

19 Alain Corbin, *Op. Cit.*, 2016.

20 *Ibid*, p. 36, les « textures du silence » relèvent, selon l'historien des lieux et des moments dans lesquels se déploie le silence. Par exemple, lorsque l'auteur parle du silence de la guerre, il décrit une texture du silence. Les textures qualifient donc le silence.

21 Le « silence relatif » est une notion reprise par l'ensemble des critiques historiques (Alain Corbin), géographes, urbanistes et architectes (chercheurs du CRESSON), acousticiens et sonoristes (Daniel Deshayes, Antonio Fischetti), des musiciens et compositeurs de musique (John Cage, Jean-Paul Dessy) et autres critiques littéraires (Marc de Smedt, Jean-Michels Delacomptée) pour citer les principaux auteurs ayant réfléchi sur la question du silence que nous avons décidé de considérer comme des ouvrages de référence pour notre recherche.

22 Alain Corbin, *Op. Cit.*, prélude, p.9.



**Figure 2** - David Heald, *Le silence de la Chapelle du Thoronet*, 2000.

Sources : **David Heald et Terry N. Kinder**, *L'architecture du silence, les abbayes cisterciennes de France*, Paris, éd. de la Martinière, 2000, page de couverture (cliché photographique)

minimale»<sup>30</sup>) lié aux fonctions des espaces, des circulations et articulations des usages. Malgré une Règle commune où le silence s'exprime explicitement pour être traduit ensuite dans un programme architectural dédié (définition des usages et des besoins du silence), il n'existe pas d'uniformité de plans. Chaque édifice s'inscrit dans son site géo-morphologique (situation géographique décrite par son environnement physique) et dépend également de la taille de la communauté d'accueil. Ainsi, cette architecture religieuse représente une architecture *dédiée* au silence où « la simplicité [...] est partout apparente »<sup>31</sup>. « L'architecture cistercienne est à la fois faite pour diffuser cette voix et pour faire qu'elle se diffuse dans le silence, pour que seul le silence se diffuse dans les moments où elle ne parle pas »<sup>32</sup>, concluent Jérôme Lèbre et Claire Mélot, philosophe et architecte questionnant les rapports entre silence et architecture.

Dans la même veine, l'architecture religieuse de Le Corbusier, à savoir des couvents de la Tourette et de l'abbaye de Ronchamps sont des exemples emblématiques contemporains de cette lecture silencieuse de l'architecture. Il n'est pas anodin que l'architecte français du XX<sup>e</sup> siècle témoigne sur la conception de l'espace sacré de la Tourette :

« Vous me demandez de construire un couvent, c'est-à-dire de loger une centaine de religieux et de leur procurer du silence. Dans leur silence, ils mettent l'étude : je leur fais une bibliothèque et des salles de cours. Dans leur silence, ils mettent la prière : je leur fais une église et cette église, pour moi, a une sens »<sup>33</sup>.

L'architecture religieuse dite *architecture du silence* témoigne d'une architecture du vide. Les volumes des églises sont surtout ouverts, laissant place à de multiples appropriations des visiteurs fidèles ou non. La lumière accompagne la révélation progressive du lieu et apporte autant que la matérialité de l'espace, de la matière perceptible (cf. fig. 2, p. 18). L'architecture, dans ce contexte religieux, joue un rôle important dans les processus de communication entre l'être intérieur (celui des fidèles) et l'esprit divin, qui tout comme le silence est ineffable. « Même si le vrai temple se situe à l'intérieur de soi-même, chaque lieu sacré, sacralisé par sa science des orientations, sa pratique propre et son emplacement, ne peut faire que favoriser l'entrée dans la conscience profonde »<sup>34</sup>. Marc de Smedt précise que l'architecture n'est rien sans les Hommes qui la pratiquent. Elle ouvre sur le « silence intérieur », développé par l'historien Alain Corbin et le « non-mesurable »<sup>35</sup> de Louis Kahn, également mentionné dans cette première partie du chapitre 1. Ce « silence intérieur » est une voie vers le silence de l'intime, dépassant la dimension sacrée de l'espace, considérée comme réducteur vis-à-vis de ces *quêtes* du silence. Les quêtes du silence sont,

<sup>30</sup> *Ibid*, p.39

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>32</sup> **Claire Mélot et Jérôme Lèbre**, *Architecture du silence*, Conférence donnée à deux voix, Hôtel de Sully, Paris, Programme « Silence(s) » de Dominique Dupuy, 25/03/2017, p. 16.

<sup>33</sup> **Le Corbusier**, *Un couvent de Le Corbusier*, Paris, éd. Minuit, 1990.

<sup>34</sup> **Marc de Smedt**, *Op. Cit.*, pp. 172-173.

<sup>35</sup> **Louis I. Kahn**, *Silence et lumière*, Paris, rééd. du Linteau, 1996.

comme le développe Alain Corbin, anciennes et universelles, mais elles sont multiples.

## 1.2. Le silence de l'intime

Au-delà des espaces de silence dédiés à la sphère publique, il existe d'autres types d'espace où le silence s'impose. Comme nous venons de l'introduire, le silence religieux et spirituel, par les différentes pratiques monacales et / ou des fidèles, renvoie la pensée de l'individu sur soi. Cette introspection participe et s'inscrit également dans la recherche vitale de lieux relevant de la sphère de l'intime.

Gaston Bachelard, philosophe français du XX<sup>e</sup> siècle, dans son premier chapitre « La Maison, de la cave au grenier, le sens de la hutte »<sup>36</sup>, révèle « les valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison [...] à la fois dans son unité et dans sa complexité »<sup>37</sup>. Selon le philosophe, la maison ou abris primitif imagé par la hutte, est le lieu de la *rêverie*, de la *mémoire*, mais aussi le lieu des *souvenirs* : « un corps d'images »<sup>38</sup>. Ainsi, la maison représente le premier seuil de l'intime. Elle est aussi l'espace de solitude, où l'individu se détache de la sphère publique et du groupement d'individus constituant la société. Avec l'expression employée du « sens de la hutte », le philosophe nous décrit l'espace de la maison comme « sa forme la plus simplifiée [de] la condensation d'intimité du refuge »<sup>39</sup>, à savoir une protection vis-à-vis l'espace extérieur.

Introduit par Louis Isadore Kahn, architecte et enseignant du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis, « un jardin est une chose très intime [...] et n'appartient qu'à un seul individu »<sup>40</sup>. C'est en ce sens que l'auteur diffère cet espace de *la cour*, lieu quant à lui propice à l'invitation ou de *l'agora*, lieu pour l'événement. L'architecte - concepteur met également en garde les autres architectes - paysagistes ou jardiniers sur la conception de ces jardins. Ils sont des expressions de la vie et doivent intégrer cette dimension temporelle et aléatoire de l'évolution de la nature. Le systématisme du dessin des jardins n'est donc aucunement envisageable. Cette mention des jardins et du rapport à la Nature est toutefois plus développée dans la partie suivante (voir « Le silence de la Nature », p. 23) selon des perspectives historiques liées au mouvement artistique du Romantisme.

« Habiter c'est l'intime qui s'écoute, et là où aucune autre autorité n'a plus accès - dans l'intime solitude, dans la chambre par exemple - là où subsiste un espace qui ménage du silence, l'individu peut s'étirer et se répandre, s'éparpiller. Là, il peut se donner les conditions du sommeil ou de la veille, de l'accueil ou de



**Figure 3** - Vincent Van Gogh, *La chambre à coucher à Arles*, 1888.

Sources : **Vincent Van Gogh**, *La chambre à coucher à Arles*, Peinture à l'huile sur toile de 72 × 90 cm, Première version, 1888.

<sup>36</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, éd. Quadrige, Puf, 1957.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.23.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.34.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.50.

<sup>40</sup> Louis I. Kahn, *Op. cit.*, Chapitre « Silence et Lumière », p. 173.

la rencontre. Là, où peut se ménager un peu de silence, on commence à habiter »<sup>41</sup>.

Selon Alain Corbin, la chambre est un exemple emblématique de lieu intime, et par excellence de *pièce de silence*. Il reprend notamment les recherches effectuées par une de ses consœurs, l'historienne et professeure Michelle Perrot, qui caractérise « l'exigence de la chambre particulière, d'un espace à soi, d'une coquille, d'un lieu secret et de silence »<sup>42</sup>. Cette description explicite la dimension silencieuse de la chambre et renvoie également à la métaphore de la *coquille*, image reprise dans le chapitre V, « La coquille », de *La Poétique de l'espace* de Bachelard. Cette analogie n'analyse pas tant la forme mais bien la formation de cette dite *coquille*, abris protecteur qui fait partie et dépend de l'être vivant. Cette coquille évolue tout en se solidifiant au fur et à mesure de l'avancée de la vie. L'habitant (l'animal) nourrit son habitat (la coquille) qui devient l'habiter. Le philosophe et moraliste français du XVII<sup>e</sup> siècle, Blaise Pascal, exprime, quant à lui, que « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre »<sup>43</sup>. Le silence relève certes de l'intime mais il est, avant tout, vital. C'est en ce sens que le silence de l'intime est un silence régénérateur.

« La Chambre à coucher veut être en soi une petite maison », nous précise, quant à lui l'architecte Louis I. Kahn, dans son chapitre « Deux maisons »<sup>44</sup>. La chambre est donc une mise en abîme à une échelle plus petite de la maison. Le logis ou la chambre sont donc deux espaces qui imposent le silence, mais dont le programme (à savoir la quête de silence) n'est pas nécessairement explicite. En revanche, c'est l'usage et l'aménagement réalisé par les usagers concernés qui traduisent cette recherche de silence (cf. fig. 3, p. 20). « Analyser le silence d'une chambre impose de se pencher sur son décor, sur les objets, voire les êtres, qui, en ce lieu, sont particulièrement en affinité avec le silence »<sup>45</sup>. Cette précision de l'historien nous oriente dans l'analyse spatiale pouvant être appliquée à d'autres types d'espaces situés en dehors de la sphère privée mais dont l'appropriation est aussi visible. C'est dans cette logique que le romancier, Joris-Karl Huysmans, nous précise qu'« il s'est aménagé une chambre silencieuse : des tapis, un plancher matelassé, des portes huilées [...] »<sup>46</sup>. Cette description narrative met en avant un choix de matières (contexte de conception technique) absorbant le son et générant ainsi un silence acoustique, en plus d'une attitude silencieuse. Les surfaces du sol et des parois, notamment des seuils - soit la porte - représentent ainsi des espaces de tension sonore. Au-delà de cette perspective technique au service d'une *quête* du silence, Alain Corbin approfondie la réflexion sur le silence de l'intime en faisant état aussi du silence des objets, toutefois représentant des témoins de l'intime et de l'âme de la pièce. Cette mise en abîme est à intégrer dans les outils méthodologiques d'analyse et d'observation d'espace

41 Claire Mélot, *Architecture du silence*, Hôtel de Sully, Conférence du 25 Mars 2017, p.11 - programme « Silence(s) ».

42 Michelle Perrot, *Histoire des chambres*, éd. Seuil, Paris, 2009, p.87.

43 Blaise Pascal, *Pensées*, pensée n°136 « Divertissement », parution à titre posthume, 1669.

44 Louis I. Kahn, *Ibid*, p.23.

45 Alain Corbin, *Op. Cit.* (p.3), chapitre 1 « Le silence et l'initimité des lieux », p.17.

46 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, éd. Gallimard, 1983, p. 142.

de silence, comme c'est le cas dans le Chapitre 3 avec l'étude des *pièces de silence*.

Que ce soit le logis - soit la maison - le jardin, ou précisément la chambre comme *pièce de silence* exemplaire, ils représentent tous des lieux de calme et de repos. À la fois dans la culture occidentale ou orientale, la chambre, comme espace à coucher, reste un espace de l'intime. La sphère sociale, sauf intime (cadre de liens amicaux et familiaux), n'accède pas à la chambre, qui est souvent dans les plans d'aménagement dissociée des espaces de vie commune (salon, cuisine). Finalement, le silence apparaît comme « un compagnon de l'intime »<sup>47</sup>, pour reprendre les termes de Marc de Smedt.

### 1.3. Le silence de la Nature

« Loin des immensités de la mer et de la plaine, nous pouvons, dans la méditation, renouveler en nous-mêmes les résonances de cette contemplation de la grandeur »<sup>48</sup>. Le philosophe Bachelard, cette fois-ci, nous entraîne dans son « espace de l'ailleurs »<sup>49</sup>, un ailleurs naturel (la mer, la plaine ou autres...). Selon lui, ces espaces sont propices à la contemplation première: la *rêverie*<sup>50</sup>. D'autres espaces comme la forêt, les jardins, le désert ou les montagnes sont également analysés dans ce même chapitre. À l'image d'Alain Corbin, Bachelard exprime également une anthologie illustrée par une série d'aphorismes de sources essentiellement littéraires, témoins d'une démarche poétique. Même si le silence n'est pas explicitement mentionné, il n'en demeure pas moins que cette dimension de *l'intime* renvoie à ce contexte silencieux de la contemplation, un *silence contemplatif*. Dans l'histoire du silence d'Alain Corbin, ces mêmes types d'espaces ont aussi vocation d'exemples et sont regroupés dans le chapitre 2 « Les silences de la nature »<sup>51</sup>.

Henry David Thoreau (également mentionné par Alain Corbin), philosophe et naturaliste aux États-Unis du XIX<sup>e</sup> siècle, témoigne de son vécu dans les bois de Walden<sup>52</sup> (États-Unis) où le silence de la nature lui permet de percevoir et d'entendre un ensemble de petits bruits. Le silence est relatif, une fois de plus, au contexte sonore de l'environnement. Dans ce contexte précis, le silence est plus présent que les bruits et sons de la nature. « Pour jouir de la plus intime société avec qui en chacun de nous est au-delà, ou au-dessus, il est impératif de garder soi-même le silence »<sup>53</sup> nous témoigne Thoreau de son attitude face au silence. Pour saisir ce silence de la forêt, il est donc nécessaire d'être silencieux, sinon il ne serait pas perceptible. Cette posture se vaut d'ailleurs pour l'ensemble de l'appréciation des silences peu importe le contexte temporel ou spatial.

47 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.11.

48 Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, Chapitre VIII « L'immensité intime », p.168.

49 *Ibid*.

50 *Ibid*.

51 Alain Corbin, *Op. Cit.*, pp. 33-63.

52 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, éd. Gallimard, 1990 (réédition de l'ouvrage de 1854).

53 *Ibid*, p. 142.



**Figure 4** - Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuage*, 1818.

Sources : **Caspar David Friedrich**, *Le voyageur contemplant une mer de nuage*, peinture à l'huile sur toile de 74,8 × 94,8 cm, Première version, 1818.

Le désert, autre espace immense, est aussi caractéristique d'un silence de la Nature, une autre « texture du silence »<sup>54</sup>. Malgré le peu de témoignage des émotions liées à ce type d'espace, l'historien nous illustre cette perception à travers les écrits de Guy Barthélémy, historien et romancier, avec la description suivante: « l'infini se révèle, et le silence participe de cette révélation, d'abord en tant que traduction de l'évidement, de la dématérialisation du monde, ensuite en tant qu'accès paradoxal, oxymorique, et pour dire mystérieux, à cet infini de mystère ». En d'autres termes, c'est « l'exaltation spatiale du néant »<sup>55</sup> qui décrit cet état contemplatif du désert. Cet aphorisme recoupe, comme nous l'avons déjà décrit, une certaine *architecture du vide*, du *rien*, cette fois-ci dans un contexte naturel dont les limites sont floues, tout comme le silence. L'espace du désert introduit un « monde ignoré des infiniment petits bruits » où « on ne peut plus considérer le silence comme le contraire du bruit, mais on est conduit à y voir un état qui introduit à une autre dimension du réel immédiatement intériorisée [...] qui induit un nouveau rapport à la réalité »<sup>56</sup>. Ce sont les silences qui révèlent l'espace, ils deviennent une clé de lecture supplémentaire de la dimension spatiale, dont la démarche peut s'exporter dans un contexte architectural et urbain.

La montagne est également un espace de nature, à la fois composée de forêts, de pâtures (étage Alpin) voire enneigé (étage nival) pour les plus hauts sommets. Cet espace est moins anthropisé que d'autres espaces de nature (cf. fig. 4, p.24). L'absence humaine limite fortement l'exposition sonore, pouvant relever de la *gêne*. Pour les petites montagnes, les espaces relèvent du monde de la forêt. En revanche, pour le dernier étage dit nival, Alain Corbin nous décrit la neige comme « une douce endormeuse »<sup>57</sup>. Marc de Smedt, quant à lui, établit le lien intrinsèque entre neige et silence : « la neige favorise le silence, elle le porte entre les sons qu'elle met en valeur puis engloutit »<sup>58</sup>. Le sol enneigé capture alors les bruits de la vie (animaux, contact du vent, intempéries avec le sol) et sert de tapis amortisseur à tout frottement envisagé. La blancheur dissimule également la nature qui se retrouve cachée sous son drap blanc, telle une page blanche d'un livre où aucun mot ne serait écrit. Le dernier type d'espace relevant de l'immensité de la nature est la mer. Autre « texture du silence », il est aussi un exemple d'espace déserté de l'activité humaine et s'étend à perte de vue tout comme le désert. L'immensité de ces paysages révèle ainsi la profondeur du silence, qui devient un outil de mesure d'appréciation spatiale. Aussi, les être vivants évoluent dans une atmosphère silencieuse, différenciée par la nature de leur milieu naturel (mer, désert, montagne, forêt, plaine ...). Les espèces végétales elles-même grandissent en silence et seules une observation et une écoute fine peuvent éventuellement discerner cette évolution.

54 **Alain Corbin**, *Op. Cit.*, p. 36.

55 **Guy Barthélémy**, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, éd. L'Harmattan, 1997, p.61.

56 *Ibid.*

57 **Alain Corbin**, *Op. Cit.*, p. 46.

58 **Marc de Smedt**, *Op. Cit.*, p.18.



**Figure 5** - Louis Isadore Kahn, *Intérieur de la bibliothèque universitaire d'Exeter*, 1972.

Sources : **Leonel Ponce**, *Phillips Exeter Academy library carrels*, New York, 3 Mai 2010 (cliché photographique).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, et ce dans la continuité de cette introduction à la perception de l'immensité des espaces de nature, gages de silences, le mouvement des Romantiques à travers la poésie, la peinture, et plus largement la littérature, s'intéresse de près à cette contemplation de la Nature. Les *Natures mortes*, genre pictural, en sont un exemple où la *Nature contemplative*, quoique domestiquée, est au cœur du sujet de représentation. À l'image des *Natures Mortes* et des peintures romantiques (représentation de paysages naturels, esthétique de la ruine...), la conception des jardins à l'anglaise révèle aussi cette volonté de contemplation de la nature suivant un point de vue pittoresque. Les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, telle la figure emblématique de William Kent, étaient également des jardiniers concepteurs. Représentant l'image du paysage naturel, la conception de ces jardins est irrégulière et n'indique pas de cheminement. Elle se veut donc libre et authentique, donnant la possibilité de se promener dans un contexte d'exaltation de la *poétique du lieu*. Cette quête de silence relève, tout comme nous l'avons étudié avec le contexte du silence religieux et spirituel, d'un certain état esprit. La démarche des Romantiques est politique, en opposition à l'ère industrielle, générant des bruits liés aux progrès techniques, notamment dans la sphère publique et dans le monde du travail. Le silence offre, dans ce contexte de réfutation, les conditions pour créer et s'opposer à la tendance générale du progrès. Au-delà du confort physique généré par le silence, il est « une invitation au voyage »<sup>59</sup> pour reprendre l'expression du poète romantique Charles Baudelaire.

À l'image des peintres romantiques, selon Marc de Smedt, « c'est physiquement, et dans un silence réceptif, qu'il faut appréhender la peinture afin qu'elle nous saute aux yeux et à l'âme »<sup>60</sup>. L'art de la peinture traduit lui-même une posture du peintre dans le choix de sa représentation. Les thématiques de la peinture romantique représentent souvent un espace figé et silencieux, soit un paysage de la Nature. Ce constat de mise en relation est certes induit, mais pourrait relever par analogie de l'*écoute*, d'un dialogue implicite entre l'observateur et le peintre, le tout dans un contexte silencieux.

#### 1.4. Le silence de l'écoute

Alors que nous venons de démontrer que le silence renvoie à soi, à sa propre individualité, notamment dans le contexte spirituel et religieux, de l'intime et de la Nature, il est également *relatif* et induit *de facto* un rapport, un dialogue, une relation. Pour reprendre le discours de Dominique Dupuy, chorégraphe français de danse contemporaine, le silence, certes introspectif est socialisant : « le silence est surtout ce qui, en toutes circonstances, nous rend disponible, ouvert. Le silence nous relie à nous-même et favorise ensuite le vrai échange avec l'autre, l'extérieur »<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, poème publié en prose n° XVIII, 1869.

<sup>60</sup> Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>61</sup> Dominique Dupuy, *Silence(s)*, Paris, revue hors série les InRockuptibles, 2016, Edito, p. 3.



**Figure 6 - Harpocrate, le Dieu du Silence.**

Sources : AMPHOUX Pascal, BARDYN Jean-Luc, CHELKOFF Grégoire, LEROUX Martine et THIBAUD Jean-Paul, *Au seuil de l'audible*, rapport de recherche du Cresson n°31, Ministère de l'environnement, 1996 (page de couverture, sources de la gravure non précisées).

Cette relation peut s'étudier en lien avec la discipline de la linguistique où la *dialectique du silence* tend vers une ouverture au dialogue : il n'est pas que l'absence de parole, il est parole. Ces silences de dialogue s'inscrivent dans le champ de la réflexion par un silence de compréhension de la parole. Des espaces dédiés à l'écoute tels que le théâtre, le cinéma ou l'auditorium induisent nécessairement une réflexion sur la qualité silencieuse de l'espace dans lequel le son se déploie. L'architecture spécifiquement programmée est donc garante de cette qualité par sa conception. Il n'est en effet pas question d'une *architecture du silence*, mais d'une architecture où le silence est une évidence quant à son fonctionnement (alors inscrit dans le programme technique). Certes, le silence est support d'écoutes, mais toujours dans ce rapport dialectique, il est possible d'écouter le silence lui-même. Cette mise en abîme de l'écoute (être dans un silence, en silence pour écouter le silence) relève d'un silence pantomime, car « entrer dans le silence nous demande à chaque fois un engagement différent, une disponibilité à être à l'écoute de la situation, du public, etc. »<sup>62</sup>. La danse est un exemple de ce type de situation, comme le cinéma muet ou toutes représentations visuelles privées du sonore. Dans cette même logique, et suivant la réflexion sur la linguistique, Marc de Smedt nous précise « qu'il n'est possible de donner un sens aux différentes situations, intensités, durées et fréquences des silences que dans leur interdépendance avec le langage, la personnalité et la situation vécue »<sup>63</sup>. Le silence révélateur est donc un véritable support de compréhension, il relève également de l'écoute du silence produit par les autres. Dans le cadre de la psycholinguistique, il existe différents types de silence<sup>64</sup> à décoder: des *silences mentaux rapides* et des *silences lents dits interactifs*, tous deux, nécessaires à la conversation. L'auteur ajoute également que ce « silence analytique » est « facteur d'intégration »<sup>65</sup>. Pour compléter, Myriam Arroyave, musicologue, docteure en esthétique, sciences et technologies des arts, nous précise, pleinement dans la dialectique, que « le silence produit du sens de manière relative par rapport au mot qui manque »<sup>66</sup>, soit un silence lui-même signifiant et pas seulement signifiant par rapport à un autre signifiant.

Puisque le silence est essentiel à l'écoute et permet la compréhension des paroles, des bruits, du son, il est vecteur, dans cette même logique, d'apprentissage devenant un support de la concentration. Les bibliothèques, les salles de classe, et autres lieux d'apprentissage, en sont des exemples emblématiques. L'image du Dieu grec Harpocrate, avec un doigt sur la bouche, indique cette demande ciblée de privation de l'usage de la parole (cf. fig.6, p. 28). Les *injonctions* au silence garantissent cet apprentissage même du silence ; apprendre à faire silence. L'historien, Alain Corbin, indique que « le silence

<sup>62</sup> *Ibid*, p.5.

<sup>63</sup> Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.38.

<sup>64</sup> Th. J. Bruneau, *Journal of Communication*, vol. n°23, éd. Retz, 1973. Typologie établie dans cet ouvrage qui analyse le silence selon les processus cérébraux et la psycholinguistique.

<sup>65</sup> Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.72.

<sup>66</sup> Myriam Arroyave, « Silence, on écoute le temps », article extrait du magazine *Esprit d'avant*, bulletin n°12, 2011, Chapitre sur l'étymologie.

implique une éducation, une discipline, des tactiques. On ne devient pas amateur du silence du jour au lendemain. Cela s'apprend dès l'enfance<sup>67</sup>. Autrement, cet apprentissage développe « une conscience d'écoute »<sup>68</sup>. Un métier est même envisagé dans ce contexte, le *silenciaire* qui devait veiller au silence et adopter la posture d'Harpocrate. Marc de Smedt, en lien avec cet apprentissage du silence, suggère que « la lecture est souvent une aide pour commencer à transcender cet état, et sortir du bruit pour aller à la découverte des arcanes du silence »<sup>69</sup>, illustrant le silence des bibliothèques (cf. fig. 5, p. 26).

Le silence est aussi relatif à l'écoute de la musique. À l'image des mots et des dialogues, le silence structure le discours musical en donnant au son une direction, une intention et une force à l'interprétation. Il détient, plus qu'une valeur d'écoute, mais une valeur d'intensification mettant en relief la composition<sup>70</sup>. Toutefois, dans le cas de l'improvisation et même de l'interprétation de musiques d'ensemble, le silence est également support d'écoute permettant de « créer un réel échange, [où] chacun doit pouvoir se taire et laisser la place à l'autre »<sup>71</sup>. Avec le discours de Dominique Dupuy, le silence vient du danseur attentif au contexte de la représentation (la salle, le public). Concernant ce dit public et l'écoute de la musique, « il faut du silence pour écouter la musique [...], le mélodieux silence ; ce bruit mélodieux, ce bruit mesuré, enchanté qu'on appelle musique »<sup>72</sup>.

« Le bruit nous aide, de façon naturelle, à percevoir le silence »<sup>73</sup>, nous précise Attila Batar, architecte et écrivain hongrois. Alors que nous venons de démontrer à l'inverse que le silence était nécessaire pour écouter et donc pour percevoir les sons et les bruits, seule une approche dialectique peut approfondir la réflexion. En effet, « il ne faut pas pour autant opposer une architecture visant à diffuser la voix et une autre faite pour garder le silence. Il n'y a de vrai silence que là où le moindre bruit se ferait entendre, que là où toute voix court le risque de devenir bruit. C'est donc l'architecture faite pour la diffusion des sons qui est aussi la mieux faite pour ménager le plus grand silence »<sup>74</sup>, nous précise l'architecte Claire Mélot, questionnant alors la programmation du silence. Ce double jeu révèle, une fois de plus, que le silence relève à la fois de l'espace et des usages induits. Aussi, cette *dialectique* sous-tend un rapport évolutif et rythmé évident où le silence est relatif au temps.

## 1.5. Le silence et le temps

Même si le silence semble *continu*, il est ponctué de *sons pleins* qui se détachent sur cette page silencieuse. De plus,

67 Antonio Fischetti, *Op. Cit.*, propos d'Alain Corbin.

68 Daniel Deshays, « Le son peut-il se passer de l'image ? », émission France Culture, *Philosophie du son*, 2018 (émission d'Adèle Van Reeth).

69 Marc de Smedt, *op.cit.*, p. 125.

70 Myrriam Arroyave, *op.cit.*, chapitre « le silence d'intention », discours sur les relations entre silence et musique.

71 *Ibid.*

72 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, éd. Points, 1983, partie 4 « Musique et silence ».

73 Attila Batar, « Du son, du bruit et du silence », Paris, revue le *Carré bleu* n°3-4, 2007, p.29.

74 Claire Mélot et Jérôme Lèbre, *Op. Cit.*, p. 15.

le silence étant *relatif*, il rentre en comparaison avec ce qui précède et ce qui succède. Il est, certes, relatif à l'espace, mais également au *temps*. En musique, le silence indique une durée allant du seizième de soupir à la pause. Il correspond à une annotation distinctive dans le vocabulaire de l'écriture musicale et exprime explicitement une relation étroite avec le temps. Ce dernier s'apparente donc à être une caractéristique commune entre le silence et le son<sup>75</sup>. Le compositeur de musique joue entre des vides, les silences et les pleins, les sons et / ou les bruits. Vladimir Jankélévitch, philosophe et musicologue français, illustre, dans cette même logique, que « l'on peut différencier à cet égard un silence antécédent et un silence conséquent [...], que la musique naît du silence et retourne au silence »<sup>76</sup> : le silence fait vivre la musique.

Le silence religieux et spirituel peut également illustrer la vie rythmée des monastères, marquant des alternances entre les temps de silence, les temps de paroles et les temps d'oraison. A l'échelle urbaine, les cloches<sup>77</sup> des édifices religieux rythment également la vie des riverains en annonçant les débuts et fins d'offices donnés. L'usage de la cloche, de la sonnette ou du tambour et plus récemment des sirènes a généralisé cette cadence rythmée du temps traduisant un ancrage sonore dans l'espace urbain et rural qui dépasse l'échelle architecturale. En effet, « le silence était intermittent, c'est-à-dire qu'il y avait des séquences de bruits, des angélus, des retours du troupeau etc. »<sup>78</sup>, nous décrit l'historien Alain Corbin. Dans le contexte spécifique des cités épiscopales, « un profond silence [est] interrompu seulement par le bruit des cloches »<sup>79</sup>.

Par ailleurs, ces rythmes illustrent aussi cette variation de silence entre *l'espace diurne* et *l'espace nocturne*. La nuit est un monde de silences, mais également de peurs et de craintes. Un jeu ambivalent (induisant la *dialectique du silence*) s'opère entre le silence nocturne, dit mortifère, et le silence de l'obscurité de la création, l'esprit étant vidé de toutes formes de pollution visuelle et sonore<sup>80</sup>. Jankélévitch nous décrit que « la ville est invisible, mais non pas inaudible [...], car la nuit, autant que le silence, révèle à l'homme le bruitage infra-sensible de la nature »<sup>81</sup>. Alain Corbin ajoute en ce sens qu'elle « amplifie les résonances auditives qui compensent l'annihilation des couleurs. De ce fait, l'oreille est sens de la nuit »<sup>82</sup>. La nuit (à l'image de l'immensité de la Nature sauvage) révèle donc de *nouvelles qualités* du silence, seulement parce que les changements de temps (diurne et nocturne), liés à l'horloge biologique où le repos devient nécessaire et favorable dans un contexte nocturne, limitant alors l'usage de certains sens tels que la vue fortement sollicité le reste du temps.

Le silence absolu n'existe pas. Il est une notion abstraite et relative, mais il est surtout synonyme de vie. En effet, «

75 Myrriam Arroyave, « Silence, on écoute le temps », article extrait de *Esprit d'avant*, bulletin n°12, 2011.

76 Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 147.

77 Alain Corbin, *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, éd. Flammarion, 2013.

78 Antonio Fischetti, *Op. Cit.*, propos d'Alain Corbin.

79 Honoré de Balzac, *Le curé de Tours*, Tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1976, p. 183.

80 Jean-Marc Durant, « Sounds of silence », article extrait de *Silence[s]*, Paris, revue Hors série *Les InRockuptibles*, 2016, article « Une nuit dans la forêt dormante », p.15.

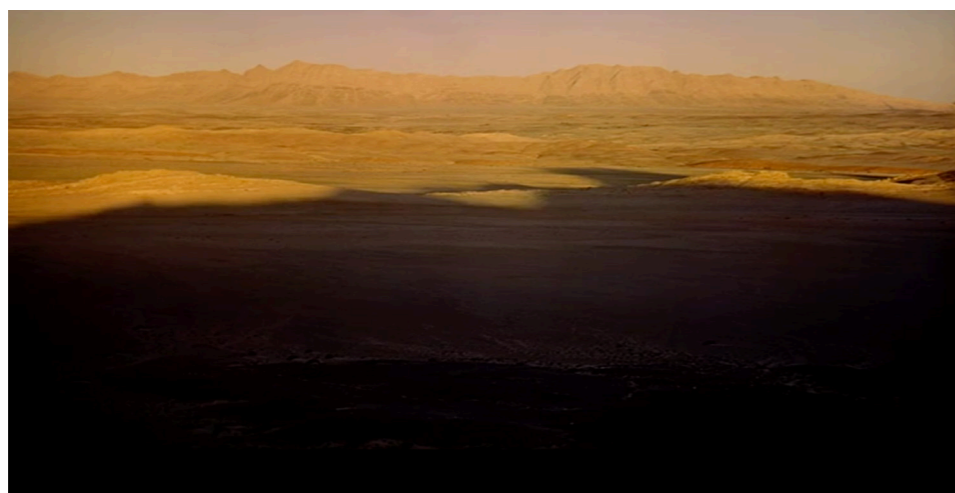
81 Vladimir Jankélévitch, *Ibid.*, p. 168.

82 Alain Corbin, *Op. Cit.*, p. 38.





**Figure 7a** - 2001, *L'Odyssée de l'Espace*, le monolithe (13'47").



**Figure 7b** - 2001, *L'Odyssée de l'Espace*, le silence de la nature (13'49").



**Figure 7c** - 2001, *L'Odyssée de l'Espace*, le silence de la mort et de l'espace infini (90'05").

Sources : KUBRICK Stanley, 2001: *L'Odyssée de l'espace*, États-Unis, prod. Metro-Goldwyn-Mayer et Polaris, États-Unis, 1968.

le silence de vie, silence non pas comme une absence de quelque chose ou un manque, mais comme une présence accrue au Monde, qui nous entoure »<sup>83</sup>, nous précise quant au silence réel et vécu, le journaliste rédacteur adjoint en chef de la revue *Les InRockuptibles*, Jean-Marc Durand. Le silence de la mort peut, quant à lui, s'apparenter au silence absolu infini (cf. figures ci-jointes de la représentation de la mort qui transcende le temps dans 2001, *L'Odyssée de l'espace*, p.32). C'est pourquoi l'architecture funéraire du deuil et de la mémoire, parfois dépendante des édifices religieux (cas des cimetières, tombeaux, sépultures...) est marquée par une présence accrue du silence. Dans ce même contexte, les ruines relèvent d'une forme de silence passéiste liée à la mémoire. Restées figées dans le temps, elles représentent la mort d'un temps. Entre « univers du vide » et « royaume de l'absence »<sup>84</sup>, Marc de Smedt nous décrit l'état des ruines, réelle évocation historique. Le Romantique, ou l'individu nostalgique, porte un intérêt pour les ruines et demeure dans un *silence contemplatif* face à cette présence architecturale où la nature a repris ses droits. Le silence des ruines s'accompagne souvent d'un silence de la nature (cf. peinture romantique, fig.4 p. 24). Le temps traduit un silence des Hommes face à cet immobilisme d'une architecture, d'un espace abandonné et c'est ce silence qui domine dans ces lieux chargés d'histoire et de références, symptômes d'une société antérieure dévolue. La ruine évolue dans « l'impermanence du monde qui se lie à celui de sa mutation incessante »<sup>85</sup>. Tout comme le silence, la *dialectique* de la ruine oscille entre la présence et l'absence, ayant un ancrage temporel relatif.

Il existe donc, comme nous venons de le présenter dans cette première partie, des espaces représentatifs du silence visible et des lieux de silence pressentis relevant de la bienséance. Cette quête de silence, tant personnelle que collective, ouvre sur des programmes architecturaux (édifices religieux, funéraires, sonores, bibliothèques, de l'apprentissage et du travail, du repos) ou non (paysagers, psychologiques, abstraits) spécifiques. Même si le silence est partout et continu, il demeure toutefois localisé, marquant des « superficies par le Silence »<sup>86</sup> et ponctué avec « des unités de silence ». Le programme, et indirectement la conception dépendent de la nature explicite ou implicite du silence qu'on lui accorde. Cette variation de la perception est à mettre en corrélation avec cette dimension de la *dialectique du silence*. Cependant, les origines de la réflexion croisée architecture et silence ne s'ouvrent pas à une grande échelle, soit une échelle urbaine qui demeure souvent inexprimée, induite voire inexistante. Qu'en est-il du silence à une échelle de la ville, voire du territoire ? Comment la planification, la programmation et la conception urbaine expriment-elles le silence à la grande échelle ?

83 *Ibid*, p.8.

84 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p. 157.

85 *Ibid*.

86 Henri Michaux, *Jours de silence*, éd. Fata Morgata, 2010, poème « Jours de silence », p.21

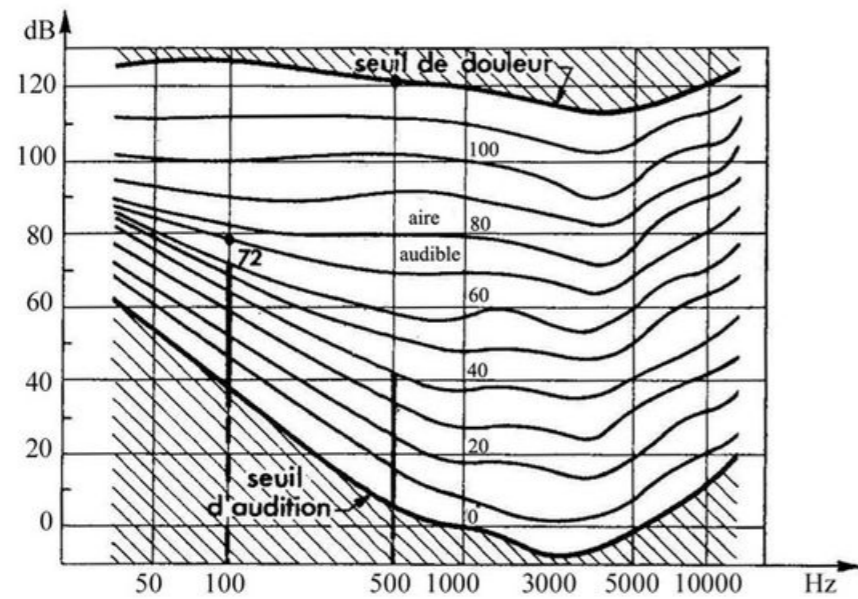


Figure 8a - La courbe isononique de Fletcher, les seuils de l'audible croisant intensité sonore (dB) et fréquence (Hz), 1933.

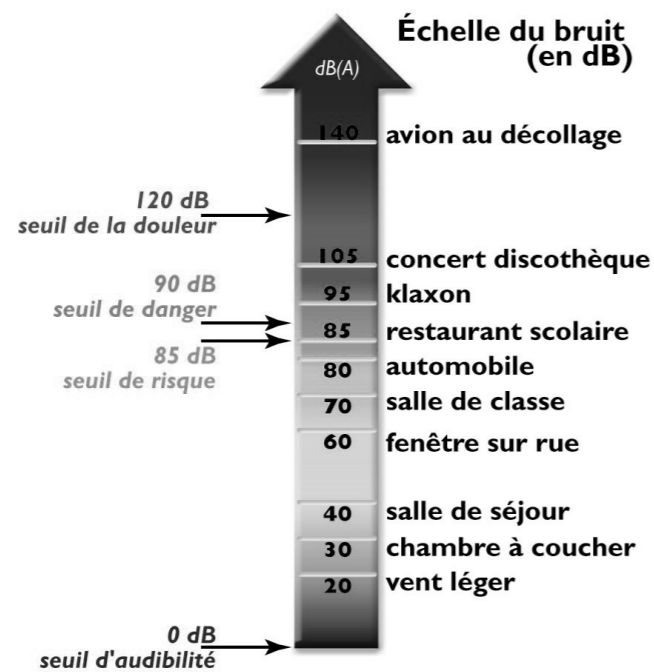


Figure 8b - L'échelle de bruit en fonction des bruits de la ville.

Sources : Auteur inconnu, Graphique croisant intensité sonore et bruits de la ville, 12 /05 / 2012.

## 2 - UNE NÉCESSITÉ D'OUVRIER LE CHAMP DE RÉFLEXION ET D'ACTION PENDANT LES TRENTE GLORIEUSES

La recherche du confort devenue évidente dans le logement, aux lendemains de la seconde guerre mondiale, traduit un nouvel attachement au silence. Celui-ci est perçu comme un idéal qu'il faut atteindre. Le nouveau contexte historique de la reconstruction, ainsi que l'apparition de nouvelles typologies et morphologies urbaines ouvrent sur le questionnement de l'habitat groupé et, plus largement, le vivre - ensemble en ville.

### 2.1. La lutte contre le bruit, une idéologie du silence acoustique

« Construire un abri contre le bruit : une demeure. On fait le silence comme on fait le vide : en créant un espace habitable. L'architecture installe le silence, le ménage, l'aménagement, lui donne un sens, une forme, une structure, une texture, une archistructure ou une architexture »<sup>87</sup>.

Alors que le compositeur canadien, Murray Raymond Schafer, introduit ses recherches sur une histoire du *soundscape* évoquant les bruits de la campagne et des bourgs, rythmés par le son des cloches puis progressivement de la ville avec l'emblème des « crieurs de rue »<sup>88</sup>, une « lutte sélective »<sup>89</sup> contre le bruit et notamment contre ces crieurs de rue s'établit en contrepoin pour rétablir le silence de la rue. L'auteur ajoute que le « bruit égale pouvoir »<sup>90</sup>, en l'occurrence pouvoir des industriels et du progrès moderne, où le silence est perçu négativement comme *passéiste*.

Toutefois, ces espaces et lieux de silence, précédemment introduits, traduisent cette nécessité d'étendre et de poursuivre cette *quête* du silence dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Mélanie Métier, jeune architecte diplômée, décrit que « le bruit apparaît comme une nouvelle composante de la ville moderne »<sup>91</sup>. En effet, cette *quête* s'ouvre à des réflexions à grande échelle et témoigne d'une approche multiscale (spatiale, temporelle et humaine) mais également technique, soit un silence acoustique, quantitativement maîtrisable (cf. fig.8a et 8b, p. 34) . La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, quoique traumatisée par le contexte de « la guerre [qui] avait durablement associé machinisme et barbarie dans la mémoire collective), le monde moderne n'était plus uniquement synonyme de machine et de bruit, mais se tournait davantage vers le silence, un silence lui aussi synonyme d'espace (espaces vierges, grands espaces), mais aussi de transparence,

<sup>87</sup> Claire Mélot & Jérôme Fèvre, *Op. Cit.*, p.1.

<sup>88</sup> Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, éd. Wildproject, coll. domaine sauvage, 2010, pp.107-109.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>91</sup> Mélanie Métier, *Silence ! on isole ! : la lutte contre le bruit dans l'architecture française de 1947 à 1973*, mémoire de recherche sous la dir. de Richard Klein, E.N.S.A.P.L., 2012., p.26.



**Figure 9a - Le Corbusier, Unité d'habitation de Marseille, système poteaux-poutres en béton, 1947 - 1948.**

Sources : <https://www.tourisme-marseille.com/fiche/cite-radieuse-le-corbusier-marseille/>



**Figure 9b - Le Corbusier, Unité d'habitation de Marseille, système du bouteiller, 1947 - 1952.**

Sources : Gérard Monnier, *Le Corbusier, les unités d'habitation en France*, Paris, coll. Les destinées du patrimoine, éd. Belin, 2002.

d'immatérialité»<sup>92</sup>. Cette posture dialectique est aussi stigmatisée par cette *lutte* contre le bruit, désormais considéré comme une gêne, « un fléau moderne »<sup>93</sup>, une nuisance qui participe à la *pollution sonore*. Un discours hygiéniste se met en place, mettant en avant les vertus physiologiques du silence. Lem P.H. évoque, dans cette logique, que le silence permet « une revalorisation psychologique et humaine »<sup>94</sup>. Le bruit s'oppose au silence, considérant alors la définition générique comme premier postulat, à savoir que le silence est *l'absence de bruit*. Il est « un son non désiré, non désirable et subi »<sup>95</sup> et relève, tout comme le silence, du sensible et donc d'une perception subjective. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, à l'ère industrielle, le *paysage sonore* des villes, mais également des campagnes évolue. Il est nécessaire, dans un contexte de plus en plus exposé aux bruits, de repenser l'équilibre entre bruits et silences au profit d'un confort d'habiter, de travail et de repos.

La période des Trente Glorieuses se caractérise par de profondes mutations urbaines. La Reconstruction témoigne d'un tournant architectural lié au rationalisme et au mouvement moderne des CIAM. La construction massive de logements collectifs, pour reloger les personnes démunies après les deux guerres mondiales, s'exécute dans l'urgence et la question sonore n'est pas spécialement la première préoccupation (cf. fig. 9a, p. 36). En plus des manques d'anticipation à la conception, de nouveaux bruits apparaissent liés à une double évolution à la fois technique et technologique. Comme le démontre, Mélanie Métier, ayant travaillé sur la question du silence dans l'architecture pendant la période des Trente Glorieuses en France<sup>96</sup>, ces nouveaux bruits, principalement liés au poste de radio puis à la télévision, envahissent la sphère privée. Les films<sup>97</sup>, *Mon Oncle* et *Playtime* du réalisateur français Jacques Tati, illustre bien cette propagande des nouveaux objets du quotidien, présents dans l'ensemble des pièces d'une maison ultra-moderne, modèle idéal d'un édifice inscrit dans le mouvement moderne. Le progrès technologique facilite certes l'usage, notamment celui de la ménagère ; mais il peut, en contre-partie, générer des gênes pour le voisinage allant des bruits de comportements domestiques ou bruits volontaires jusqu'aux bruits phobiques. Même si la perception du bruit est subjective, il existe des échelles de nuisances. Elles s'appuient sur les seuils de l'audible (cf. fig. 8a et 8b, p.34) mis en corrélation avec le niveau sonore, mesurable en décibels (dB). Les dommages liés au bruit sont toutefois, à l'image du silence, *protéiformes*. En plus des bruits de voisinage, les nuisances pouvaient aussi provenir des infrastructures urbaines en plein essor (autoroutes, aéroports, voies ferrées par exemple). Pour reprendre les expressions

de l'enseignant en littérature française, Jean-Michel Delacomptée, cette « hégémonie du bruit »<sup>98</sup> traduit une nouvelle « société

92 Séverine Bridoux-Michel, *Architecture et musique : croisement de pensées après 1950*, la collaboration de l'architecte et du musicien, de la conception à l'œuvre, thèse sous la dir. de Joëlle Caullier, Lille, 2006, pp.554-555.

93 P.H. Lem, « La conquête du silence. Le bruit fléau moderne », revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, vol. n°74, Paris, 1957 (p. XVII).

94 *Ibid.*

95 Jean-Michel Delacomptée, *Petite éloge des amoureux du silence*, éd. Folio, Paris, 2011, définition p. 23.

96 Mélanie Métier, *Silence ! on isole ! : la lutte contre le bruit dans l'architecture française de 1947 à 1973*, mémoire de recherche sous la dir. de Richard Klein, E.N.S.A.P.L., 2012.

97 Jacques Tati, *Mon Oncle*, pecta-Films, prod. Gray-Films, Alter-Films (Paris), Film del Centauro (Rome), France, parution de 1958. (110 min.)

98 Jean-Michel Delacomptée, *Op. Cit.*, p. 69.

du bruit »<sup>99</sup> pour placer les individus dans une « apoplexie sonore »<sup>100</sup>, où les durées de silence ont diminué (constats également exposés par l'historien Alain Corbin). L'architecte Mélanie Métier expose « le bruit [comme] un problème technique, auquel il faut trouver des réponses techniques. La conception architecturale s'adapte à ses nouvelles contraintes »<sup>101</sup>.

« Le milieu où nous vivons est devenu toujours plus bruyant, les architectes se sont rendus compte qu'eux aussi doivent régler la distribution du son »<sup>102</sup>.

Une figure notoire d'architecte, Le Corbusier, l'un des grands penseurs du CIAM - à l'origine de la *Charte d'Athènes* et constructeur des *Cités radieuses*, a été très rapidement confronté aux problématiques acoustiques de ces opérations de logements groupés. Pour rappel, cette *Charte* décrivait que « l'habitation se dresse dans son milieu propre où elle jouit de soleil, d'air pur et de silence », en somme un cadre de campagne rattaché à l'idée d'espace de silence. C'est en ce sens, que Le Corbusier conçoit un système de bouteiller (cf. fig. 9b, p. 36). Il crée des « boîtes insonores » où les logements se greffent dans une structure poteaux - dalles en béton armé (cf. fig. 9a, p.36), étant toutefois un matériau réverbérant mais majoritaire sur le marché de la reconstruction. « Par sa masse, le béton est un bon isolant acoustique. Sa dureté et sa compacité en font en revanche un mauvais, isolant phonique pour tous les bruits d'impacts ; mais il peut se combiner intérieurement ou extérieurement avec quantité de matériaux absorbants »<sup>103</sup>, nous précise l'architecte Claire Mélot sur les propriétés physiques et acoustiques du béton. Dans cette logique, pour minimiser les répercussions sonores et surtout la transmission, il ajoute des feuilles de plomb qu'il vient intercaler entre la structure secondaire de l'appartement et la structure primaire du bâtiment, car « la concentration verticale des appartements est en effet en elle-même un facteur majeur de sa propagation »<sup>104</sup>. En plus d'une approche matérielle, il améliore la conception en répartissant les pièces selon leurs usages et les bruits qu'ils peuvent produire. Le rationalisme du plan étage-courant semble être freiné, l'enjeu est désormais de produire rapidement du logement en masse et avec des conditions d'habitat optimales. Le Corbusier apparaît donc comme un des premiers grands architectes de l'époque à mettre en corrélation la notion de confort d'habiter verticalement avec la recherche de silence. Ainsi, il y avait des pièces bruyantes (les pièces de vie) et des *pièces de silence* (les pièces de nuit telles que la chambre à coucher). Cette répartition anticipée dans un contexte de logements collectifs s'appuie sur les réflexions portées sur les différentes natures du silence précédemment évoquées. Claire Mélot précise, dans cette même logique que « le silence s'est retiré partout, chaque habitation est toujours retirée, et implique

99 *Ibid*, p. 58.

100 *Ibid*, p. 66.

101 Mélanie Métier, *Op. Cit.*, p.9.

102 Attila Batar, *Op. Cit.*, p.15

103 Claire Mélot et Jérôme Lèbre, *Op. Cit.*, p. 25.

104 *Ibid*.

des pièces retirées ; l'architecture se retrouve dans ce retrait, elle y cherche le silence, qui est la signature muette : à même les murs, les plafonds, les cloisons intérieures, le mobilier même ». Le silence se questionne donc à différentes échelles allant du territoire et du paysage jusqu'au mobilier.

## 2.2. La marchandisation du silence

« L'isolation phonique commence à faire quelques progrès théoriques et pratiques ; sa technique s'affirme. Un certain nombre de matériaux standard sont à la disposition des constructeurs, leur permettant d'obtenir certaines normes qui devraient être rendues obligatoires »<sup>105</sup>.

La notoriété de l'architecte Le Corbusier avec ses dispositifs acoustiques notables de la Cité Radieuse, ainsi que d'un dépouillement archivistique<sup>106</sup> des revues spécialisées *Architecture d'Aujourd'hui* et *Techniques & architecture*, pendant la période des Trente Glorieuses, témoignent de l'émergence et de l'importance de ce « florilège de publicités »<sup>107</sup> mettant à l'honneur le silence acoustique recherché et luttant contre le *fléau* du bruit. Le marché du silence enclenche de nouvelles réflexions économiques et politiques plus larges. La question du silence n'était pas anticipée dans la conception et relevait d'une démarche « après-coup » prônant alors des solutions palliatives, comme en témoigne ces slogans publicitaires : on répare plus qu'on s'empare (pause rapide, matériaux isolants à rajouter, installations secondaires...). Le champ d'application du silence s'inscrit à une échelle resserrée de l'architecture d'intérieur, soit une échelle de la pièce. Dans ce contexte, des *pièces de silence* sont créées et pensées au sens technique et acoustique du terme.

Cette recherche d'insonorisation s'explique par la prise de conscience évidente d'un *confort* d'habitat, de travail et d'apprentissage (programmes scolaires et éducatifs). Dans ce contexte, le « silence [est] à vendre »<sup>108</sup>, il est présenté comme un argument de vente. Les slogans, les visuels, mais également les matériaux en vogue, participent à ce discours de *marchandisation du silence*. Le silence et le bruit, dans cette logique, sont personnifiés, permettant une identification plus facile par le public cible (concepteurs mais également bénéficiaires). La représentation de la montagne (cf. figure 10, p. 40) illustre certaines caractéristiques du silence précédemment évoquées (silence de la nature). Mélanie Métier exprime que « toutes ces images opposent systématiquement le bruit au silence, faisant éloge du silence, et diabolisant le bruit »<sup>109</sup>,

105 P.H. Lem, « La conquête du silence. Le bruit fléau moderne. », Paris, revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. n°74, 1957 (p. XVII).

106 L'ensemble de ce dépouillement archivistique a été réalisé par l'ancienne étudiante Mélanie Métier, dont la restitution critique et analytique se trouve dans son mémoire d'initiation à la recherche soutenu en 2012 et ayant donné suite à une publication d'un article inscrit dans un colloque international organisé par la Fondation des sciences du patrimoine, LabEx Patrima, le 15/11/2012 intitulé : *Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, art. « Du silence à vendre! Les matériaux à performance acoustique : la solution contre le bruit dans l'architecture des années 1955-1965 », pp. 113- 128.

107 Mélanie Métier, « Du silence à vendre! ... », *op. cit.*, p.114.

108 *Ibid*, p.113.

109 *Ibid*, p. 118.

**J'ai choisi**  
Le revêtement de sol  
**BULGOMME SILENCE**

pour absorber les bruits d'impact entre étages, parce que le suis certain, par expérience, d'obtenir à mes clients, le maximum de Silence.

L'insonorisation des sols est primordiale, dans les locaux publics, les centres hospitaliers, les collectivités, l'hôtellerie, partout où le SILENCE est facteur de repos ou d'efficacité. Le revêtement de sol BULGOMME-SILENCE résout le problème ; de nombreux contrôles d'amélioration acoustique le prouvent. Sa technique de pose est parfaitement adaptée aux constructions modernes. Elle s'applique également dans les bâtiments anciens en apportant des solutions inouïes pour une rénovation complète et peu onéreuse.

1 Coupe d'usage en installation normale, voir schéma et parachever les bords.  
2 Améliorer l'isolation, la coupe d'usage et la coupe renforcée.  
3 Semelle caoutchouc, croisée avec la coupe d'usage, pour une isolation renforcée contre les bruits d'impact et les vibrations.

Documentation : E<sup>re</sup> PENNEL & FLIPO, 143, rue de Constantin, Roubaix

Sources : L'Architecture d'aujourd'hui, n°76, 1958, p. LXIII.

**Le bruit entre aussi par la fenêtre!**

Les innovations phoniques des constructeurs de plus en plus légères sont compensées par un agencement et un choix judicieux de matériaux, d'accord! Mais comment ne pas s'assurer que l'on obtient encore à ce point une si simple évidence : le bruit entre d'abord par les ouvertures, c'est-à-dire par les fenêtres.

Celles-ci sont de plus en plus largement ouvertes à la lumière, très bien! Mais aussi au bruit. Le terrible bruit entraînant de la vie moderne, des machines et des véhicules! S'applique à monter des fenêtres armées sur des passages isolés, quel son sera! Plus que jamais l'acoustique doit en prendre conscience et renouer à ce faux contact.

Alors, des fenêtres également isolées? Bien sûr, puisque l'on existe déjà. Leur principe est simple : celui de double vitrage emprisonnant une couche d'air, déjà efficace contre le froid, (la double fenêtre des pays nordiques) cette méthode d'isolation ne l'est pas moins contre le bruit.

Les Fenêtres CLAIR-HORIZON jouissent à ces propriétés essentielles d'autres avantages appréciables tant esthétiques que fonctionnelles.

ISOLATION PHONIQUE - La Fenêtre CLAIR-HORIZON réduit de 20 à 25 décibels selon la fréquence la perception des bruits à l'intérieur des locaux.

ISOLATION THERMIQUE - Pour un coefficient d'isolation K, sous conditions : Simple vitrage : K = 2,52 - Double vitrage : K = 1,30 - Double vitrage sans cadre : K = 0,90 - Double vitrage avec cadre : K = 0,75. Soit une réduction de 100 fois plus efficace que celle obtenue avec un simple vitrage. Dans une large mesure, économie de chauffage pour atteindre 20°C.

ET EN PLUS - Pas de condensation. Parfaitement étanché à l'eau. Inévitablement nul à l'ouverture. Remplace très bien.

AVEC JALOUSIE VENTILANTE INCORPORÉE - Création d'un climat à volonté par son réglage facile et passant pratiquement toutes les saisons.

LA FENÊTRE BASCULANTE à double vitrage  
**CLAIR - HORIZON**

« Pas de joints : dans toute la France, l'entrepreneur assure l'étanchéité et l'isolation de vos fenêtres pour les prix et les délais exceptionnellement bas. »

**BON** Pour recevoir sans aucun engagement une documentation simple, rapide et concise en français.

FENÊTRES D'AUJOURD'HUI  
77, Rue Favier - 75006 PARIS (6<sup>e</sup>)  
Téléphone : 48.91.48.92  
Cet avis d'opinion est soumis à la validation de l'architecte.

Sources : L'Architecture d'aujourd'hui, n°84, 1959, p. LIV.

**un sol-silence est né!**

**le SARLON**

C'est essentiellement une couche d'isolation à base de laine de haute qualité sur une semelle de liège. Mais, attention! grâce à l'armature d'une toile de jute, la couche d'isolation est réellement corps avec le support. Grâce à cette armature, qui lui est propre, le SARLON présente une homogénéité et une souplesse remarquables.

ENTRETIEN : soignée, facilement traitée pour un entretien facile.

PRÉSENTATION : deux décors "gris de sol" et "gris gris" - 15 mètres.

PRO : revêtement économique pour une solution insonorisation durable.

INSONORISATION : élimination dans le temps et isolation de la stabilité de la semelle liège.

POSE FACILE : lève en rouleau de 21 m<sup>2</sup> max., largeur 2 m. Le SARLON se pose en une seule opération.

DURABILITÉ assurée, le liège, la couche vinylique et la jute conservent leurs propriétés dans le temps. Résistant à l'usure, au poinçonnement, aux gratters et aux produits chimiques, le SARLON peut être posé dans toutes les branches du bâtiment.

UNDELM, LINDFELT, SARLON, DALLES COLOREES, COUSURE, SARLONAL, SARLEUTRE, SARLIFLEX MURAL, REPARATIVE.

Par mesure de sécurité, nous recommandons de demander à l'architecte, avant de poser, un avis d'opinion sur la pose et les délais exceptionnellement bas.

**SARLON**  
SERVICES TECHNIQUES SARLON, 18, Rue de Châteauneuf, 92100, BOULOGNE-BILLANCOURT

Sources : L'Architecture d'aujourd'hui, n°107, 1963.

décoratif et efficace  
le plafond **permacoustic**  
crée l'ambiance détendue favorable au travail

Coefficient d'absorption moyen : 0,80

**ROCLAINE**

Branche L'ACROUSTIQUE ARCHITECTURALE  
sur demande à :  
Roclaïne, 6, rue Fessier, Paris XVI<sup>e</sup> - 75016  
N° de téléphone : 48.91.48.92  
N° de tél. : 48.91.48.92

Par mesure de sécurité, nous recommandons de demander à l'architecte, avant de poser, un avis d'opinion sur la pose et les délais exceptionnellement bas.

**SARLON**  
SERVICES TECHNIQUES SARLON, 18, Rue de Châteauneuf, 92100, BOULOGNE-BILLANCOURT

Sources : L'Architecture d'aujourd'hui, n°107, 1963, p. XXVII.

faisant du silence la *négation* du bruit (soit la définition d'origine). De plus, l'auteure rajoute que « le silence est un idéal moderne et hygiéniste qu'il faut atteindre »<sup>110</sup>, rappelant le discours sur l'idéologie du silence acoustique. Des recherches esthétiques dans les matériaux procurent des ambiances. Cette *vente de silence* concerne exclusivement certains espaces dédiés au silence relevant du silence de l'intime ou de l'écoute dans le contexte de la ville. Ainsi, l'évolution des modes de vie et la recherche de confort explicitent cette *quête* du silence.

Un essor industriel spécialisé dans l'isolation phonique et acoustique se dessine et un marché dominant se distingue, dont les enseignes sont visibles sur les publicités. Nous pouvons citer entre autres *Francisol*, une entreprise parisienne spécialisée dans les matériaux isolants, *Batimat 63*, présente à Saint-Gobain, en lien direct avec les manufactures, *Roclaïne*, *ISOREL* avec un produit phare de mur du silence, *le sonisorel* (cf. fig10, p. 40). De nouvelles esthétiques se dessinent liées à ces nouveaux marchés de la construction. Comme le précise une fois de plus Mélanie Métier, « le silence est directement associé à une performance économique : sans le silence, pas de rendement »<sup>111</sup>. Cette course économique liée à la recherche matérielle et technique de l'acoustique se retrouve même dans les qualités de confort de travail, support de performances industrielles et de rendement économique. Au regard de ces publicités sur la *quête* du silence, plusieurs catégories de *matières à performance acoustique* se distinguent (typologie mise en avant par Mélanie Métier<sup>112</sup>) :

- les *matières artificielles* (caoutchouc, plastique, vinyle pour le linoléum)
- les *matières poreuses* (polyester, argile compensée)
- les *matières fibreuses* (laines minérales et végétales).

Ces matières peuvent être employées selon différentes catégories de matériaux qui dépendent de la nature des bruits : des *matériaux absorbants* (échelle de la pièce), des *matériaux isolants* (échelle bâtiment, isole de l'extérieur) et des *matériaux résilients* (contre les vibrations, matériaux à ressorts).

Ces nouvelles matières, témoins du progrès industriel et chimique, suscitent de nouvelles techniques de pose. Par exemple, des systèmes de double peau sont pensés et apposés à l'intérieur, en l'occurrence des solutions toujours *a posteriori*. La pose de cette double peau concerne l'ensemble des points de rencontre et de risque tels que les sols, les murs, les plafonds et les vitrages. Lem P.H. nous précise en ce sens que « le recours aux doubles parois, aux matériaux alvéolés, à l'introduction de matières isolantes, telle que la laine de verre, permet à l'architecte de réaliser aux moindres frais de parfaites isolations phoniques et thermiques »<sup>113</sup>, inscrivant un discours d'architecture d'*après-coup*. Le contexte d'urgence de la

110 Ibid.

111 Mélanie Métier, *Silence ! On isole ! ...*, op. cit., p. 48.

112 Mélanie Métier, « Du silence à vendre! ... », op. cit., p.114.

113 Lem P.H., *Op. Cit.*, p. XVII.

construction pendant les Trente Glorieuses explicite cette pose rapide, avec des matériaux qui se collent, s'agrafent, se cloutent ou se déroulent facilement. La *marchandisation du silence* dépend de la réalité économique et constructive de l'époque. Des matériaux isolants sont recherchés tels que le *Bulgomme*, le *Sarlon*, la moquette, le *Linex*, le styropor ou encore le verre isolant *thermopane*. Le discours des publicités s'adresse, dans cette logique, aux professionnels de la construction et aux usagers, pouvant eux-même poser les dits matériaux.

Cette *marchandisation* du silence, à travers l'analyse publicitaire, présente exclusivement des arguments techniques. Même s'il est évident que cette démarche est limitée par rapport à la conception architecturale et urbaine du silence, elle a le mérite d'être toujours d'actualité encore aujourd'hui avec des recherches de plus en plus performantes des matériaux<sup>114</sup>.

### 2.3. Les premiers laboratoires de recherche : le silence comme objet de recherche

En parallèle du silence comme *champ d'application*, le silence développe également un *champ d'étude* devenant un véritable objet de recherche interdisciplinaire. L'enjeu réel de cette *quête* est de dépasser les réflexions techno-centrées et de considérer le silence comme *un support de conception*, plus qu'une contrainte à régler. La discipline de l'acoustique s'articule autour d'un nouveau terrain de recherche qu'est *l'environnement sonore*. Très rapidement, les exemples de la technique constructive relevant de l'acoustique soulèvent des questionnements quant à l'appréhension de ces nouveaux modes de vie, de ce rapport *néгатif* au bruit. La *dialectique du silence* amène à dépasser le silence comme « absence de sons » et donc comme argument de vente.

Le C.S.T.B., *Centre Scientifique et Technique du Bâtiment*, créé au début des Trente Glorieuses en 1947, est l'un des premiers laboratoires de recherche emblématique de ces réflexions croisées entre silence et architecture. Le centre possède, à cet effet, des laboratoires d'expérimentation. Des évaluations sont, par exemple, menées sur les matériaux à performance acoustique et sur les techniques de la construction. En 1949, un premier centre de recherche sur l'acoustique est créé, « *le laboratoire de recherche et d'essais acoustiques* »<sup>115</sup>. L'enjeu de ce laboratoire est de « rendre compte de la qualité ou des défauts des matériaux ou éléments de construction du point de vue acoustique »<sup>116</sup>, considérant uniquement le silence acoustique.

À la fin des Trente Glorieuses, en 1977, l'IRCAM, *l'Institut de la Recherche et de Coopération Acoustique - Musique* est fondé sur l'initiative de Pierre Boulez, chef d'orchestre et compositeur d'influence dans la musique contemporaine, notamment la musique sérielle et électronique. Le centre de recherche a pour mission « le développement technologique et la création

114 **Maryse Quinton**, « Acoustique et esthétique », Paris, revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, vol. n°402, 2014 (pp. 148-157). Cet article récent établit une relation entre les dispositifs acoustiques (matériaux, techniques, conception spatiale) et esthétiques à différentes échelles (valeurs d'exemple allant de la pièce de silence jusqu'à un opéra).

115 **Robert Fleurent**, « Le laboratoire de recherches et d'essais acoustiques », revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°26, 1949.

116 *Ibid*, p.4.

musicale contemporaine. L'un de ses enjeux majeurs est de contribuer, par les apports des sciences et des techniques, au renouvellement de l'expression musicale »<sup>117</sup>. En ce sens, le silence à travers la musique spatialisée représente un des sujets de recherche majeurs et ne place pas le bruit comme un *fléau* mais comme un *support d'expression*.

À la même période, en 1979, émerge un autre centre de recherche, fortement sollicité dans notre étude, le CRESSON, *Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain* initié à l'école d'architecture de Grenoble. Il dépasse ainsi le champ de l'acoustique prônée par l'IRCAM et s'applique à notre terrain d'étude qu'est l'espace architectural, urbain et paysager. Le site officiel du CRESSON décrit son laboratoire de recherche par la « mise en œuvre d'une méthode interdisciplinaire visant à mettre en corrélation trois approches de l'environnement : une analyse de la conception de l'espace bâti et aménagé, une approche sociologique et anthropologique du milieu urbain, une méthodologie d'application des acquis scientifiques et techniques de l'environnement. Le principal matériau d'étude a été l'environnement sonore »<sup>118</sup>. Le principal champ de la recherche s'inscrit dans les sciences humaines et sociales à l'échelle urbaine et architecturale. Entre principes théoriques et pratiques de terrain, quatre éléments de leur démarche ressortent :

- Une *démarche interdisciplinaire* (architecture - urbanisme - géographie - sciences pour l'ingénieur - droit - écologie humaine - philosophie - sociologie humaine - esthétique - sciences de la communication - didactique).
- Des priorités de recherche appliquées au *champ de l'urbain*
- *L'étude de l'environnement* : analyse des pratiques sociales, représentations collectives
- La confrontation entre recherche *théorique, expérimentation* (démarche inductive) et *application* des résultats.

## 3 - PÉRENNISER LES RECHERCHES, INSTITUTIONNALISATION ET PROFESSIONNALISATION EN FRANCE À LA FIN DU XXe SIÈCLE

### 3.1. Ouverture des échelles spatiales de réflexion, politique d'action et de la planification

« Le silence reste une question hautement politique, en ce sens qu'elle touche à l'organisation de la cité »<sup>119</sup>.

Alors que la ville est la plus exposée aux bruits gênants relevant de la nuisance, des tentatives constructives (cf. *marchandisation du silence*) ont été initiées dès la période des Trente Glorieuses, que ce soit en intérieur (système double peau)

117 **Ircam**, *Recherche & Développement à l'IRCAM, sciences et technologies de la musique et du son (UMR9912)*, Paris, rapport d'activités et brochure de présentation sur la période entre Juillet 2015 et Juin 2016, 2016.

118 Consultation au lien suivant : <http://aau.archi.fr/cresson/> (consulté le 02/05/19)

119 **J.M. Durant**, « Donneur de sens », article extrait de *Silence(s)*, 2016, p. 13.



**Figure 11 - Voyou ft. Yelle, *Les bruits dans la ville*, 2018.**

Sources : Vincent Castant, consultable au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=ln79pkyE4>

ou en extérieur (dispositifs urbains construits). L'automobile représente, encore aujourd'hui, l'une des sources principales - si ce n'est la principale - source de bruit en ville (cf. fig. 11, p. 44). Un des questionnements du CRESSON est de se demander, dans ce contexte, comment ré-introduire le silence en ville. Pascal Amphoux, architecte-géographe, chercheur du CRESSON, spécialiste des questions de *silences* en ville, explicite que la « question que nous nous posons en tant que urbanistes, [est] comment ré-inventer le tableau porteur de silence dans la ville justement »<sup>120</sup>?

Même si nous pouvons introduire les prémices d'une réglementation avec la loi de 1955 au profit d'une isolation thermique et acoustique, constituée d'un regroupement de conseils données aux constructeurs (mais pas aux concepteurs), ce texte a largement été dépassé par la suite dans les années 1990. Toutefois, la *lutte* contre le bruit est d'ordre collectif relevant de la sphère publique. Planifier le bruit devient un des principaux enjeux de ce discours hygiéniste. La planification urbaine liée à cet environnement sonore n'est pas résolue avec ces interventions exclusivement techniques.

En 1973, un *guide du bruit* est mis en place par le ministère de l'aménagement du territoire. Ce guide permet notamment de déterminer les seuils (en dB) pour qualifier la gêne occasionnée par le bruit (cf. fig. 8, p. 34). Un recueil de préconisations acoustiques, comme la création de murs antibruit permet, par exemple, de déplacer directement les ondes sonores. Ces seuils sont à mettre en corrélation avec un outil qu'est la cartographie sonore (cf. figure 12, p. 46), nécessaire pour planifier les zones silencieuses et les zones plus bruyantes. L'enjeu est de pouvoir planifier les axes autoroutiers et plus largement la place de l'automobile en espace urbain. Dans ce contexte, l'État, notamment le ministère des équipements a lancé des recherches à différentes échelles allant donc de l'habitat jusqu'à la ville et aux nouvelles mutations urbaines avec l'arrivée des grands équipements (infrastructures autoroutières, ferroviaires qui se déploient jusque dans les centres villes parfois). Ces outils et cet arsenal législatif ont été élaborés en vue d'organiser spatialement à différentes échelles le bâti avec les autres composantes urbaines (infrastructures de transports, équipements publics, habitat, espaces verts, zones d'activités et commerciales etc.). Des logiques de programmation se retrouvent par la qualité et l'usage induit que ce soit dans les recherches mais aussi dans la pratique.

Récemment, grâce à ces outils de cartographie sonore, le *Plan Local d'Urbanisme* (PLU) croise dans le cadre de la *loi Solidarité Renouvellement Urbain* de 2004 des données urbaines avec la problématique du bruit. Un nouveau guide a été élaboré dans ce contexte, le guide « PLU et Bruit - La boîte à outils de l'aménageur »<sup>121</sup> et permet notamment la réduction des nuisances sonores ainsi que la prévention des pollutions de toutes natures (sonores, visuelles, olfactives entre autres...). En

<sup>120</sup> Antonio Fischetti, *op. cit.*, 26 Juillet 2016.

<sup>121</sup> Ce guide est consultable au lien suivant : [http://www.ecologie.gouv.fr/article.php3?id\\_article=3249](http://www.ecologie.gouv.fr/article.php3?id_article=3249) (consulté en 03/2019).

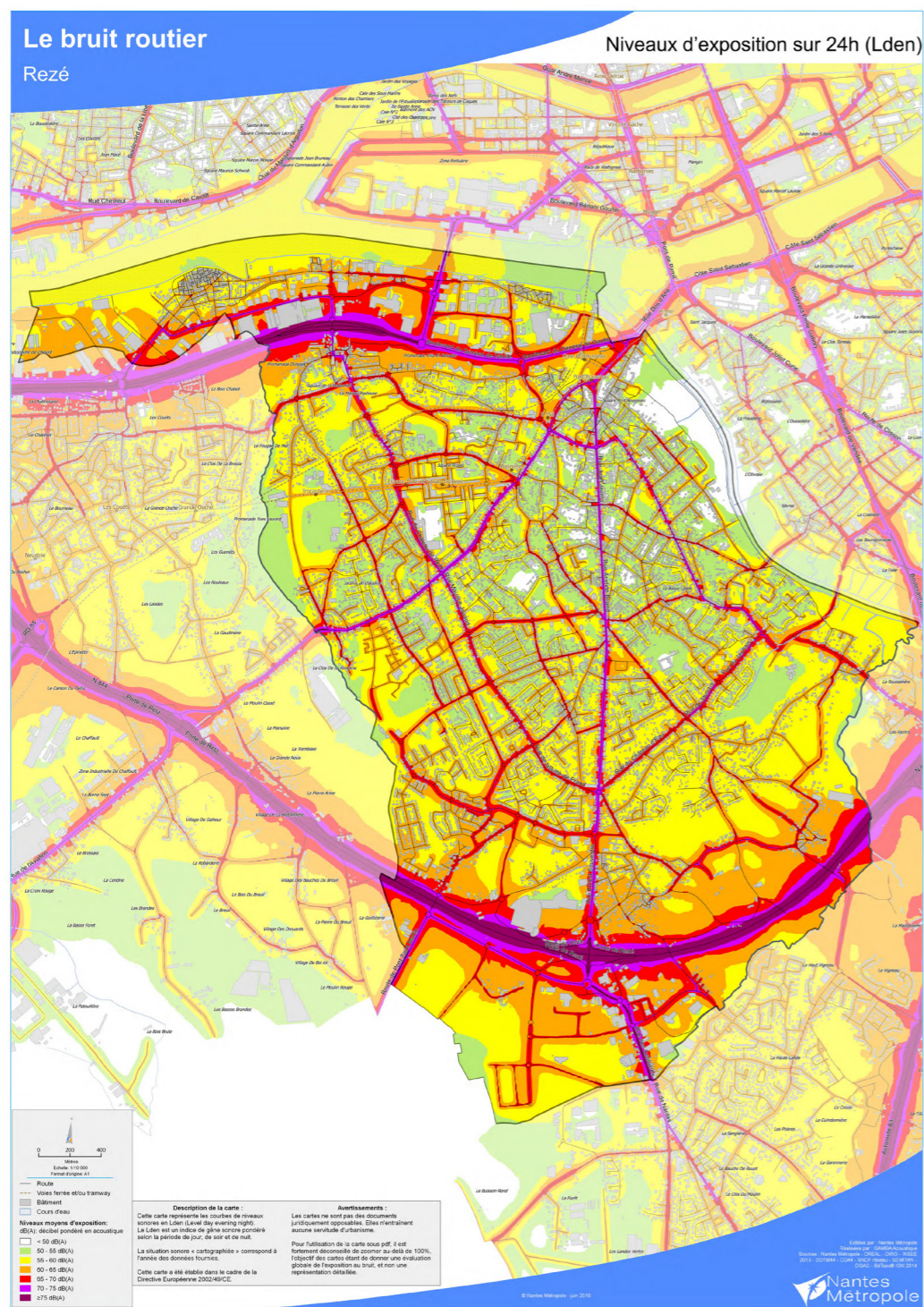


Figure 12 - Nantes Métropole, Cartographie sonore de Rezé de jour, 2019.

Sources : consultable au lien suivant : [https://www.nantesmetropole.fr/medias/fichier/reze\\_1441717498628.pdf?INLINE=FALSE](https://www.nantesmetropole.fr/medias/fichier/reze_1441717498628.pdf?INLINE=FALSE)

vogue, le silence ouvre sur de nouveaux questionnements de bien-être en ville. Un réseau de « villes lentes »<sup>122</sup>, dit CITTASLOW, questionne en ce sens les nouvelles pratiques accélérées et stressantes de la ville, notamment de la métropole. *L'urbanisme de la lenteur*, met en place « des systèmes qui conduisent à un apaisement de la circulation, en multipliant des zones piétonnes et déplacements doux »<sup>123</sup>. De plus, « la Nature est devenue une caisse de résonance »<sup>124</sup> pour le citoyen en quête de silence, relevant de cette « *éloge de la lenteur* ». Ce réseau de villes lentes se constitue où se multiplient des « îlots de calme et oasis de lenteur »<sup>125</sup>. Dans ce nouveau contexte économique local, le silence devient un enjeu et synonyme de progrès. Cet exemple de dispositif urbain relève d'une vision écologique de la ville, d'ailleurs développée par le CRESSON (cf. *écologie sonore*).

Dans cette même logique, deux articles publiés dans le cadre du colloque organisé par la *Fondation des Sciences du patrimoine* en 2012, évoquent les revers de la planification urbaine liée à cette recherche de silence en ville. Pauline Delaitre<sup>126</sup>, docteure en génie civil, dresse un portrait lexicographique de la « zone calme », notion apparue en 2002 avec la directive européenne relative à la gestion et à l'évaluation du bruit dans l'environnement inscrite dans le P.P.B.E., *Plan de Prévention du Bruit dans l'Environnement*, mais souvent difficile à appréhender et qualifier. Pour définir cette zone urbaine, Pauline Delaitre rappelle ce que sous-tend l'adjectif *calme* : « le calme se caractérise donc par un changement d'état, néanmoins il ne se limite pas à une réduction totale du niveau sonore, comme le silence »<sup>127</sup>. Le dit *calme*, ou limitation de l'agitation, ne relève pas exclusivement d'une question sonore, mais d'une ambiance (voir les travaux du CRESSON sur les questions d'ambiances). Toutefois, nous pouvons questionner cette approche dans le contexte du *silence relatif*, où le calme et le silence peuvent se confondre. Cependant, l'auteure précise que le silence est au service du calme, source de bien-être comme dans les espaces naturels (cf. silence de la nature) ou dans un contexte de rupture temporelle (cf. silence et le temps). Par exemple, « la campagne et la nuit sont qualifiées de calme par rapport à la ville ou à la journée et cela se base sur les critères propres au mot calme, à savoir, moins de bruit et moins d'agitation »<sup>128</sup>.

Cédric Ferial, docteur en histoire de l'art et archéologie, émet, quant à lui, une critique de l'essor entre 1960-1970 de la planification des espaces piétonniers dans le contexte de la *Charte d'Athènes*, rendant les centres anciens déserts, sans urbanité<sup>129</sup>. Pourtant, le discours de la séparation des fonctions et des modes de circulation, prôné par le CIAM, est de redonner des vertus sociales et culturelles au centre-ville englouti par l'automobile ; mais, « l'irruption du silence (au moins automobile)

122 Charlotte Fauve, « Éloge de la lenteur », propos recueillis de Hartmut Rosa, revue *EcologiK*, n°22, 2011.

123 *Ibid*, pp. 37-38.

124 *Ibid*.

125 *Ibid*, p. 39.

126 Pauline Delaitre, *op. cit.*, - « L'identité des zones calmes en tant qu'objets à préserver, étude lexicographique », 2012.

127 *Ibid*, p.107.

128 *Ibid*, p. 109.

129 Cédric Ferial, *op. cit.*, « Le son de l'urbanité, appropriation des espaces piétonniers européens dans les années 1960-1970 », 2012.





Figure 13 - Mission Bruit, Affiches de campagne ministérielles contre le bruit, Opération villes-pilotes, Années 1980.

Sources : Cresson, *Au seuil de l'audible*, tome 2, chapitre 3 « Bruit et silence dans le discours institutionnel français dans les années 1980 », pp. 88-91.

comme trame de fond de la vie urbaine pose question »<sup>130</sup>. Les acteurs publics questionnent alors cette répartition entre espaces de silence et espaces bruyants au profit d'un équilibre sonore à l'échelle urbaine. L'obtention d'un silence en centre-ville suppose des conflits d'usage entre les riverains qui désirent du silence et en même temps les activités culturelles et sociales générant du bruit. Au-delà de la planification urbaine, l'auteure conclue que les acteurs en jeu sont du ressort des concepteurs et de la régulation *a posteriori* par des contrôles du maintien de cet équilibre entre activités sonores et activités silencieuses, questionnant à la fois les responsabilités civiles et collectives de l'organisation de la société urbaine.

### 3.2. Un réseau d'acteurs institutionnels et associatifs au service du silence, source de bien-être

« Le problème du bruit est un problème complexe, car il met en jeu une responsabilité d'ordre collectif et de multiples responsabilités d'ordre privé »<sup>131</sup>.

Pour comprendre ce processus d'institutionnalisation lié à un réseau d'acteurs et un corpus législatif, trois clés de lecture sont nécessaires : la réglementation liée au bruit, liée à l'acoustique et liée à l'isolation, dans la continuité des constats et expérimentations effectués pendant les Trente Glorieuses.

Pour rappeler l'expression de Lem P.H., le bruit est un *fléau moderne* et ce, surtout après le contexte des guerres mondiales. Des campagnes de lutte contre le bruit à échelle nationale mais aussi locale sont menées et financées par l'État dès la fin des années 1970. En 1978, la *Mission bruit* est lancée par le *ministère de l'Environnement et du cadre de vie*, elle regroupe les informations nécessaires quant à la protection liée au bruit au CIDB<sup>132</sup>, *Centre d'Informations et de Documentation sur le Bruit*. Depuis 2003, cette association est sous la tutelle du *ministère de l'Écologie et du Développement durable*. En 1979, des opérations villes-pilotes testent ces nouvelles politiques antibruit, développées à l'échelle locale (cf. fig. 13, p. 48). L'enjeu de ces campagnes est de sensibiliser et d'informer les riverains sur les comportements individuels à établir, mais également sur les nouvelles démarches d'aménagement public et les principes d'insonorisation des bâtiments publics. Le *Conseil National du Bruit* (CNB), instance officielle consultative du ministère de l'environnement, réalise, quant à elle, des cartes du bruit (cf. fig. 11, p. 46) et améliore les dispositifs concernant la lutte antibruit.

« Cette double action représente les aspects techniques de la campagne contre le bruit, [...] qui doit être menée à l'échelle nationale, voire internationale [...]. Cette action doit aussi avoir un aspect moral. C'est là son caractère éducatif. [...] Si ces mesures intéressent l'administrateur, le technicien, l'urbaniste, l'architecte, l'action morale intéresse l'éducateur »<sup>133</sup>.

120 *Ibid*, p. 88.

131 P.H. Lem, *Op. Cit.*, 1957 (p. XVII).

132 *Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit*, consultable en ligne au lien suivant : <http://www.bruit.fr/> (consulté le 15/05/2019).

133 P.H. Lem, *Op. Cit.*, 1957 (p. XVII).

En 1992, un tournant législatif est marqué par la création de la loi cadre « Bruit »<sup>134</sup>, plaçant cette lutte comme question relevant de la santé publique. Le texte de loi annonce principalement que :

« Toute personne qui aura été à l'origine par elle-même ou par l'intermédiaire d'une personne, d'une chose dont elle a la garde, ou d'un animal placé sous sa responsabilité, d'un bruit de nature à porter atteinte à la tranquillité du voisinage par sa durée, sa répétition ou son intensité, est passible d'une contravention de troisième classe. La constat de ces bruits s'effectue sans mesure acoustique »<sup>135</sup>.

Les notions de tapages diurnes et nocturnes, punissables par la loi (relevant d'une infraction), sont précisées et traduisent une réglementation liée aux comportements individuels à adopter face à l'exposition au bruit. Certains conseils sont souvent donnés, que ce soit au CIDB ou dans le texte de loi cadre « Bruit » où il est même envisagé « d'acheter du silence »<sup>136</sup> (dispositifs antibruit, matériel insonore, qualité acoustique de l'habitat..., la *marchandisation du silence* est toujours d'actualité) ou encore d'adopter certaines attitudes pour « faire moins de bruit »<sup>137</sup> et donc évoluer grâce à une éducation au silence. En ce sens, une série d'associations et d'organismes à but non lucratif sont créés, telles que les associations des victimes de trouble du voisinage, la *Ligue française contre le bruit, S.O.S. Bruit*.

Le bruit étant un « fléau » à combattre, la discipline de l'acoustique représente une des solutions envisagées quant à la limitation des nuisances sonores. Au début des réflexions, un *label acoustique* est créé en 1972, incitant surtout les constructeurs à adopter certains procédés de conception. Ce label est rendu visible par un arrêté ministériel, mais demeure restreint uniquement aux nouvelles constructions. Une série de décrets et d'arrêtés complètent progressivement cette réflexion sur les liens évidents entre programmation et traitements acoustiques. La nature des programmes évolue en ce sens allant des infrastructures de transports terrestres<sup>138</sup> (contexte de la première source sonore liée à l'automobile en espace urbain), au traitement des édifices habités déjà exposés au bruit<sup>139</sup>, aux établissements de santé, d'enseignement et hôtels<sup>140</sup>. En 2000, une réglementation acoustique concernant la construction de logements neufs s'instaure avec une évolution quant à la prise en compte globale du bâtiment pour les mesures et calculs acoustiques. Régulièrement les dispositifs acoustiques, en lien avec l'évolution technique et technologique de la production constructive sont actualisés. Par exemple, récemment en 2018,

134 **Loi « Bruit »** n°92-1444 du 31/12/1992 est relative à la lutte contre le bruit et codifiée aux articles L.571.1 à L.571.26 du Code de l'environnement et art. R.48-2 du code de la santé publique (décret n°95-408 du 18/04/1995).

135 Texte de loi entier consultable au lien suivant : <http://www.bruit.fr/boite-a-outils-des-acteurs-du-bruit/recueil-des-textes-officiels/loi-cadre-sur-le-bruit/> (consulté le 10/05/2019).

136 **Ministère de l'Aménagement du territoire et de l'environnement**, *Les bruits du voisinage, les particuliers*, publication de Mars 2000, p.14.

137 *Ibid*, p.15.

138 Décret n°95-21 du 09 janvier 1995 relatif au classement des infrastructures de transports terrestres (modifie ainsi le Code de l'urbanisme et le Code de la Construction et de l'Habitat). Ce décret donne naissance à un arrêté du 30 mai 1996 relatif aux modalités de classement des infrastructures de transports terrestres et l'isolement acoustique des bâtiments d'habitations dans les secteurs affectés par le bruit.

139 Arrêté du 30 juin 1999 (R-114-4 du Code de la Construction et de l'Habitat) relatif aux caractéristiques acoustiques des bâtiments d'habitation et à ses modalités d'application. Des prescriptions acoustiques concernent les bruits extérieurs. Un seuil de 30dB maximum est instauré. Les enjeux de la rénovation introduisent également la question de l'acoustique.

140 Arrêté donnant sur une circulaire du 25 avril 2003 relative à la limitation du bruit dans les établissements de santé, dans les établissements d'enseignement et dans les hôtels ( R. 111-23-1, R. 111-23-2 et R. 111-23-3 du Code de la Construction et de l'Habitat)

l'association *QUALITEL* publie un « guide acoustique d'amélioration acoustique du logement collectif ».

Alors que l'acoustique représente la discipline de prédilection, l'isolation phonique et acoustique s'inscrit dans cette continuité, au service d'une réflexion acoustique de *l'environnement sonore* en ville. Des organismes professionnels représentent cette démarche constructive, inscrite dans un marché de la construction spécifique qu'est celui du traitement acoustique (cf. *marchandisation du silence*). Le *Syndicat National de l'Isolation* (SNI) est l'une des principales instances représentatives. Leur expertise et leur savoir-faire partagés garantissent le développement des métiers concernés dans le secteur du bâtiment. Il s'agit, pour reprendre la description officielle rédigée par le syndicat lui-même, d'une « organisation professionnelle chargée de promouvoir la filière professionnelle de l'isolation thermique et acoustique en France ainsi qu'en Europe et d'accompagner ses adhérents dans les domaines techniques, juridiques et sociaux »<sup>141</sup>. Une section est dédiée à l'acoustique et un code de la garantie acoustique est instauré en conséquence.

Ainsi, cette institutionnalisation et professionnalisation exprime la pluralité des acteurs engagés derrière la double action de lutte contre le bruit et de défense pour le silence. Ces différents acteurs traduisent également cette nécessité *pluridisciplinaire* pour aborder la question du silence dans la ville, et ce, à différentes échelles (territoire, quartier, îlot, immeuble, pièces...). En termes de programmation architecturale et urbaine, le silence est rarement évoqué à l'inverse du bruit, témoignant de cette définition par la négative largement considérée dans les discours institutionnels. Il n'existe pas de *programmation du silence* à proprement dit : elle est induite que ce soit dans la conception ou dans la programmation (des programmes ont été précédemment mentionnés). Toutefois et ce dans un contexte de la loi 1905 séparant l'Église de l'État, il ne s'agit que de programmes laïcs ; aucun programme religieux n'est considéré (relevant alors des ordres monastiques ou des textes bibliques présentés en ce début de chapitre 1). Seul le silence technique, comme silence de bien-être, est mis en avant à travers ce corpus de textes réglementaires.

Ainsi, l'architecte-urbaniste, Pascal Amphoux, précise compte tenu de ces réglementations que l'on est passé progressivement d'un *droit* du silence (normes juridiques) à un *devoir* au silence (normes sociales). Il existe certes moins de bruits grâce à ces réglementations mais ce n'est pas pour autant qu'il existe plus de silence, comme le démontrent les recherches du laboratoire CRESSON.

141 Consultation de cette présentation au lien suivant : <https://snisolation.fr/presentation/> (site officiel du SNI consulté le 09/05/2019).

### 3.3. Interdisciplinarité et laboratoires de recherche, entre commande étatique et questionnements méthodologiques

Comme nous l'avons précédemment évoqué, le silence représente également un objet de recherche considérable. L'Ircam et le CRESSON sont les deux institutions majeures ayant comme *objet de recherche* le silence, et ce, selon différents axes, soit en lien avec la musique et l'acoustique, soit en lien avec l'espace architectural et urbain, témoignant du caractère *protéiforme* du silence. Dans la continuité de l'institutionnalisation et de la professionnalisation des acteurs au service du silence, les laboratoires, eux-même pluridisciplinaires participent à la définition du silence dans son champ de recherche.

Concernant l'Ircam, l'architecture et l'implantation du laboratoire sont elles-même valeurs d'exemple du traitement acoustique nécessaire pour le développement de la recherche expérimentale. Situé principalement en sous-sol, l'institut conçu par l'architecte Renzo Piano, se compose d'une série de dispositifs techniques et matériels du son : des studios d'enregistrement, des salles de représentations musicales, des auditoriums, une bibliothèque (fond de la recherche *in situ*), et surtout une *chambre anéchoïque*, dite « chambre sourde » (cf. fig.14, p.52). Cette dernière, emblématique du lieu, est représentative de ces questions croisées entre silence et développement sonore et musical. Véritable outil de travail et de recherche, cette *pièce de silence* suscite l'intérêt des musiciens, acousticiens, compositeurs (tels que John Cage, cf. Chapitre 2), mais également de techniciens pour les démarches de conception et d'expérimentation (exemple des constructeurs automobiles ou aérospatiales). L'architecte - musicien, et grand collaborateur de Le Corbusier, Iannis Xénakis, précise :

« Le son a besoin d'un conditionnement de l'espace, il n'y a pas de son dans l'abstrait. Le son dans l'abstrait serait le son dans une chambre totalement sourde. Mais il est intéressant dans l'avenir, de penser à l'exploitation de la chambre sourde en tant que lieu de formation de la musique, et aussi en tant que lieu d'écoute de la musique, parce que là le conditionnement des parois est nul, par définition [...] nécessitant l'absolutisme de la chambre sourde, c'est-à-dire l'absence d'une perturbation quelconque venant d'une architecture extérieure »<sup>142</sup>.

Il rajoute que « le conditionnement de l'espace joue un rôle formidable dans l'écoute de la musique »<sup>143</sup> (cf. contexte du silence de l'écoute). Les parois sont composées de dièdes en laine de verre ou en mélamine et sont totalement recouvertes pour absorber tous types de fréquences. Le volume sonore ambiant de la chambre est inférieur à 10 dB, soit un silence assourdissant pour l'oreille humaine.

Grâce à ces dispositions matérielles et acoustiques, l'Ircam a pour mission fondamentale « de susciter l'accueil et la coordination de points de vue scientifiques variés sur le phénomène musical, issus de la physique (acoustique, mécanique, du traitement de signal, de l'informatique, de la psychologie cognitive, de la musicologie »<sup>144</sup>. Cette vocation pluridisciplinaire

<sup>142</sup> Iannis Xénakis, *Musique de l'architecture*, Marseille, éd. Parenthèses, 2006, chapitre « Topoi », p.211.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>144</sup> Ircam, *op. cit.*, 2016, chapitre « Organisation et domaines d'activité », p.7



**Figure 14 -** La Chambre anéchoïque à l'Ircam.

(mesures de rayonnement de source, champ acoustique rayonné du violoncelle )

Sources : <http://web4.ircam.fr/1039.html> (site officiel de l'Ircam), cliché photographique de DR

regroupe ainsi les différents domaines suivants : l'acoustique instrumentale, les espaces acoustiques et cognitifs, la perception et le *design* sonores avec notamment le contexte de la psychoacoustique et la perception des sons et actions de création et de pédagogie, et enfin le *design sonore* en lien avec la signalétique sonore dans les espaces publics.

Concernant le Cresson, le silence est à mettre directement en corrélation avec le contexte architectural, urbain et paysager. L'enjeu principal de ce laboratoire de recherche, dépendant de l'ENSAG, est d'aborder la complexité de l'espace urbain sonore, croisant à la fois des données physiques avec des données sociologiques et culturelles. Dans cette logique et après certains remaniements, le Cresson est aujourd'hui regroupé avec le Crenau ( Centre de Recherche Nantais Architectures Urbanités) au sein de l' UMR 1553 AAU (Ambiances Architectures Urbanités), sous la tutelle générale du CNRS et du Ministère de la Culture et de la Communication, ainsi marqué par des commandes étatiques. Dans le cadre de notre recherche, les travaux portés par le Cresson concernent davantage notre sujet d'étude. Même si la nature des sujets de recherche portés par le Cresson relève dans l'ensemble du rapport entre son et espace architectural et urbain, la thématique « des silences dans la ville »<sup>145</sup> représente une des clés de lecture considérable. La période de la recherche s'inscrit dans la continuité des Trente Glorieuses (à partir des années 1980), période emblématique dans la production architecturale et urbaine. Alors que les questions acoustiques et d'insonorisation étaient principalement traitées selon le point de vue technique du silence, de nouveaux questionnements, encore d'actualité en 2019, interrogent les points de vue sociologiques et culturels du silence. C'est en ce sens que Pascal Amphoux, déjà introduit, exprime que « le silence apparaît donc comme une question pertinente pour l'aménagement de l'espace sonore et du temps urbain, comme pour la reconnaissance des identités sonores de la ville »<sup>146</sup>, soit un outil de requalification urbaine. L'architecte-géographe rajoute, à cet effet, que « nous soutenons que si l'action palliative se contente de régler le problème acoustique par un abaissement technique des niveaux sonores, elle est incomplète et insuffisante »<sup>147</sup>, dépassant ainsi la notion de silence acoustique préalablement introduite.

Pour répondre et s'inscrire dans le champ de recherche du silence urbain, le laboratoire de recherche est composé d'une équipe pluridisciplinaire, à la fois d'architectes, d'urbanistes, de géographes, de sociologues, d'anthropologues, d'ethnologues, et d'acousticiens. Les publications du Cresson (rapports, articles, colloques, séminaires...) regroupent un corpus considérable de documents dans les champs de la recherche sur le silence en ville mais également dans son champ d'application.

En effet, à l'image de certains chercheurs de ce laboratoire, également praticiens, ces publications ont une double vocation : proposer des démarches méthodologiques d'analyse et de qualification du son et du silence dans l'espace, mais également des

<sup>145</sup> Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud, « L'environnement, question sociale « des silences dans la ville », publication du Cresson, 2001.

<sup>146</sup> Pascal Amphoux, « Le temps du silence, urbanités et socialités », article du Cresson, 1993, p.2.

<sup>147</sup> Pascal Amphoux, « Le bruit dans la ville, dix fragments pour une écologie sonore », publication du Cresson, 2011, p.3.

outils d'évaluation et de conception dédiés aux architectes, urbanistes et acousticiens.



**Figure 15** - Schéma 1, *Analyses sémantiques* (production personnelle)

Références des données conceptuelles : Cresson, *Au seuil de l'audible*, Tome 1, p. 128 (Jean-Paul Thibaud)

Ce premier schéma méthodologique, sur les réflexions du Cresson, illustre les rapports qui s'opèrent dans le monde sonore et distingue l'*environnement* du *milieu* et du *paysage* sonore. Chaque recherche doit préciser le contexte dans lequel l'objet d'étude du silence (caractérisé) s'inscrit, au risque de ne pas générer de confusions dans le choix sémantique. En fonction du contexte dans lequel se situe la recherche (environnement, milieu ou paysage), différents points de vue, ou clés d'analyse, peuvent préciser l'axe de la problématique. Le schéma suivant présente les trois points de vue retenus par le Cresson : le point de vue acoustique, socioculturel et technique ou technologique (cf. fig. 16, p.56).

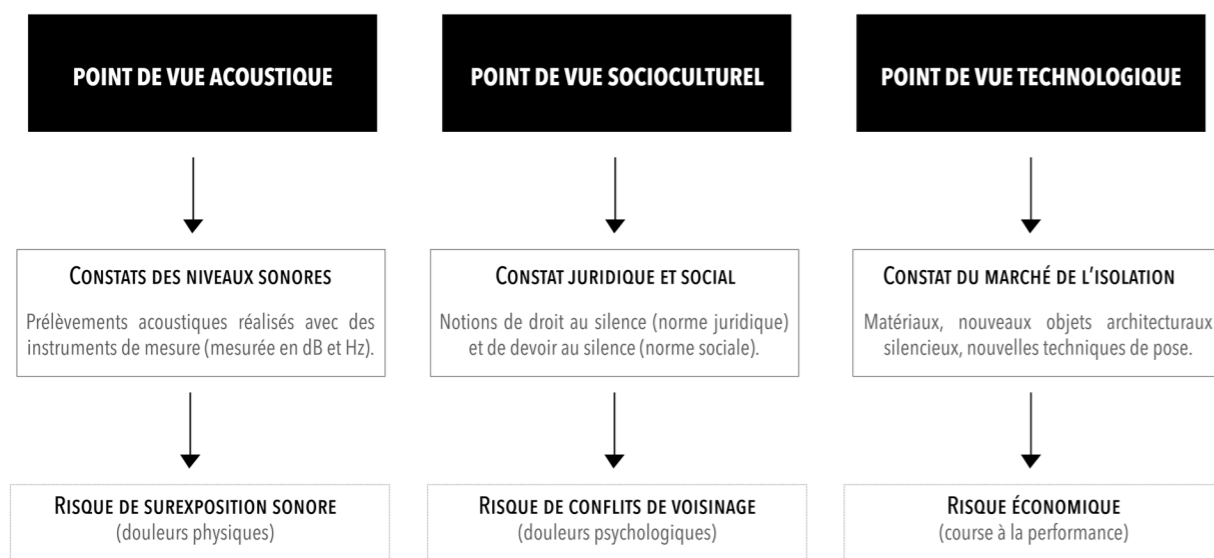


Figure 16 - Schéma 2, Points de vue d'analyse (production personnelle)

Références des données conceptuelles : Cresson, *Au seuil de l'audible, Tome 1*, pp. 7-8 (Pascal Amphoux)

Il est donc nécessaire de croiser les différents points de vue (que nous compléterons selon un croisement discursif dans le chapitre 2) afin d'être le plus pertinent et précis dans l'analyse. Ce croisement caractérise cette « notion polysémique du silence »<sup>148</sup> et évite le risque d'être dans une approche duale du silence, considérée comme restreinte. Par exemple, nous avons pu voir que considérer le silence comme simple *absence de bruit* et proposer une réglementation et un zonage en fonction, risque de créer un nouveau paysage sonore *muette*, vecteur d'isolement social. Cette notion polysémique rappelle alors le concept de silence *relatif* et l'introduit également dans sa dimension temporelle (en plus de l'espace). Jean-Paul Thibaud, sociologue du son et chercheur du Cresson précise que le silence s'inscrit nécessairement « dans une dynamique. Le silence n'existe pas en soi, il s'effrite dans une comparaison de l'avant et de l'après »<sup>149</sup>. Il rajoute, dans la logique de ce *silence dynamique*, qu'il faut travailler « sur la gestion temporelle du silence, pas seulement spatiale »<sup>150</sup>.

148 Expression méthodologique empruntée au Cresson et repris dans plusieurs articles dédiés au silence.

149 Antonio Fischetti, *op. cit.*, 2016.

150 *Ibid.*

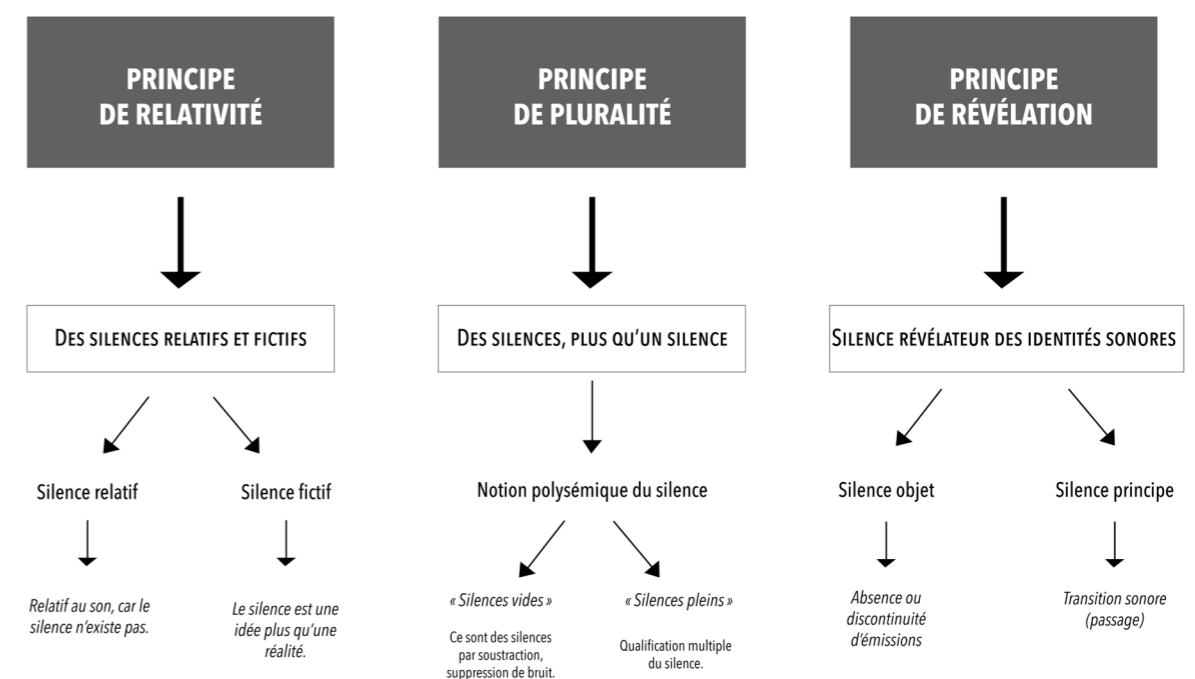


Figure 17 - Schéma 3, les « principes générateurs du silence » (production personnelle)

Références des données conceptuelles : Pascal Amphoux, *Le temps du silence, urbanités et sociétés*, 1993, p. 3 (hypothèses de travail)

Pour compléter cette notion polysémique du silence, le Cresson propose également de suivre « trois principes générateurs »<sup>151</sup>, que l'on retrouve dans le troisième schéma (cf. fig. 17, p. 57). En effet, le silence étant à la fois spatial, social et temporel, il dépend également des perceptions de la représentation du silence déterminantes pour la conception. Ces trois principes de relativité, de pluralité et de révélation du silence découlent sur trois principes de conception de l'environnement sonore urbain qui relativisent, révèlent et pluralisent ces silences. Ainsi, ces principes représentent des « outils de conception qui demandent à être réinterprétés en fonction d'un contexte particulier »<sup>152</sup>. Ces démarches méthodologiques sont apparues principalement à l'issue de cette première publication d'un rapport constitué de deux tomes en 1996, découlant du programme du GEUS, *Gestion de l'Environnement Urbain Sonore*, subventionné par la *Direction de la Recherche et des Affaires Économiques et Internationales* du *Ministère de l'Environnement*<sup>153</sup>. Cette recherche est exemplaire dans la mesure où elle illustre la démarche interdisciplinaire du laboratoire. Le tome 1 regroupe environ 180 aphorismes croisant les différents champs disciplinaires et révélant ces variations sémantiques du silence allant de « symboles de pouvoir », à « indices de sociabilité » ou encore « icônes sensibles », pour reprendre les catégories de regroupement. Ces variations conduisent trois

151 Ces « trois principes générateurs » ont été pensés par l'équipe du Cresson et constitue une autre base de leur démarche méthodologique.

152 Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, 2001, p.8.

153 AMPHOUX Pascal, BARDYN Jean-Luc, CHELKOFF Grégoire, LEROUX Martine et THIBAUD Jean-Paul, *Au seuil de l'audible*, rapport de recherche du CRESSON, n°31

contextes d'analyse : le connu - le vécu et le sensible<sup>154</sup>.

Cependant, afin d'être complémentaire avec ces recherches théoriques et littéraires, l'équipe du Cresson donne une importance aux enquêtes de terrain (approche empirique). Afin de contextualiser ces enquêtes, des monographies sont publiées comme c'est le cas du Tome 2 du rapport n°31, déjà mentionné, offrant notamment des représentations du silence dans la ville de Marseille. Cette enquête s'appuie sur un usage de cartes mentales, d'entretiens « phonoréputationnels » et « d'écoutes réactivées ». Pour nourrir et capitaliser autour de ces enquêtes de terrain, une bibliothèque sonore a été mise en ligne, le *Cressound*<sup>155</sup>. Cette bibliothèque regroupe des enregistrements sonores accompagnés de descriptions critiques. Ces enregistrements retranscrivent donc des temporalités et peuvent être également cartographiés à partir du *field recording* (relevé sonore). Un *répertoire* des effets sonores a d'ailleurs été élaboré dès l'origine du Cresson, progressivement complété et affiné en termes de restitution méthodologique<sup>156</sup>. À l'image de ces croisements discursifs, l'effet sonore met en corrélation la source sonore (acoustique et physique appliquée) avec l'action (sociologie et culture du quotidien) et la perception (psychologie et physiologie) que l'on se fait du son émis. Ce vocabulaire précisément défini devient alors un outil à la conception (dépendant de l'ambiance recherchée) et à la composition de l'espace sonore.

Ce premier chapitre tente de mettre en exergue les différents rapports (cf. caractéristiques du silence) induits du silence dit *relatif*. D'un champ d'application à un champ de recherche, le silence soulève une pluralité de questionnements témoins d'un sujet pluridisciplinaire. Les réflexions et les démarches méthodologiques impulsées par les laboratoires de recherche de l'Ircam, et surtout du Cresson, ouvrent sur les possibilités de considérations disciplinaires (musicologie, acoustique, sociologie, architecture, urbanisme). Ce croisement disciplinaire est évident dans un contexte sensible et perceptible en permanente mutation sociétale, témoin de la *dialectique* du silence. Alors que nous venons de présenter les différentes approches réflexives et institutionnelles de cet objet de recherche du silence, il est nécessaire de croiser davantage les disciplines afin de présenter les principaux discours de ce dit « silence protéiforme ». Le silence est un support de l'interdisciplinarité. Il représente en ce sens un enjeu dans les démarches de conception et de programmation collaborative.

(Tomes 1 « Expressions littéraires du silence » et 2 « Trois études sur le silence urbain », Ministère de l'environnement, 1996.

154 *Ibid*, tome 1, p.22.

155 Le *Cressound* est consultable au lien suivant : <https://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/silences-a-marseille-audio/> (consulté le 28/04/2019).

156 Jean-François Augoyard, Henry Torgue, *A l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores*, éd. Parenthèses, Marseille, 1995.

## CHAPITRE 2

### LE « SILENCE PROTÉIFORME », UNE CONCEPTION ET PROGRAMMATION CROISÉE AVEC LE SILENCE



## ANALYSES DISCURSIVES ET DÉMARCHES DE CONCEPTION ET DE PROGRAMMATION COLLABORATIVE AUTOUR DU SILENCE

« Le silence protéiforme »<sup>157</sup>, pour reprendre l'expression d'Antonio Fischetti, enseignant-chercheur en physique-acoustique, illustre l'amorce de ce premier chapitre dédié aux caractéristiques du silence dans l'espace exclusivement physique (architectural, urbain et paysager), allant d'un champ d'application vers un champ de la recherche. Même si l'introduction aux démarches méthodologiques du CRESSON, ainsi que l'institutionnalisation et la professionnalisation du silence, font émerger ce discours programmatique et conceptuel du silence dans l'espace architectural, urbain et paysager ; nous ouvrons la réflexion à d'autres types de discours importants (philosophique, psychologique, sociologique, anthropologique et même artistique), nécessaires à la compréhension plus fine du rapport induit entre silence et espace architectural, urbain et paysager. Pour reprendre l'expression de Fischetti, nous adoptons ainsi « une approche transdisciplinaire »<sup>158</sup>, pour analyser et transmettre une lecture contemporaine du silence en architecture et en urbanisme.

Pour ce faire, nous établissons dans ce deuxième chapitre un croisement discursif qui s'appuie et se nourrit de choix bibliographiques diversifiés dans leur(s) approche(s) disciplinaire(s) et dans leur(s) rapport(s) au silence. Une typologie des discours permet de préciser le(s) champ(s) disciplinaire(s) dans le(s)quel(s) nous inscrivons la réflexion. À partir de cette typologie, nous précisons la nature du silence de laquelle nous parlons (contexte spatial et théorique). Nous analysons, par la suite, les figures et les réalisations emblématiques illustrant ce besoin de croisement discursif et faisant émerger la dite notion de *silence protéiforme*. Les valeurs d'exemples choisies permettent ainsi d'amorcer le dernier chapitre, lui-même valeur d'expérimentation de terrain et de croisements discursifs dans un contexte contemporain.

### 1 - APPRÉHENDER LA RECHERCHE SELON UNE TYPOLOGIE DES DISCOURS ENTRE RECHERCHE ET EXPÉRIMENTATIONS AUTOUR DU SILENCE

Même si nous abordons la restitution des principaux discours relevés sous forme de classement typologique, nous encourageons aux croisements disciplinaires, afin d'avoir une lecture critique de ces multiples espaces de silence. Ce classement s'opère selon des critères liés aux champs disciplinaires et de l'approche du silence choisie, ouvrant alors sur des catégories possibles de silence. Cette recherche est ainsi à mettre en corrélation avec les processus de programmation et de conception

157 Antonio Fischetti, *Op. Cit.*, 2016.

158 *Ibid.*

architecturale, urbaine et paysagère du silence.

#### 1.1. Discours philosophique et conceptuel, vers « un silence intérieur »

Alors que le premier chapitre introduit le silence religieux et spirituel, nous observons une « profanisation » du silence allant vers ce concept de « silence intérieur », repris par plusieurs auteurs, philosophes ou non.

Murray Schafer, musicologue et compositeur de musique déjà présenté, évoque, pour introduire la dimension philosophique et conceptuelle la notion d'« *espace intérieur* »<sup>159</sup> :

« L'espace acoustique le plus intime qui soit est celui que créent les écouteurs ; les messages qu'ils transmettent sont toujours propriété privée. [...] Dans cet espace de la tête que lui révèlent les écouteurs, les sons non seulement enveloppent l'auditeur, mais semblent littéralement émaner de divers points du crâne, comme si conversaient entre eux les archétypes de l'inconscient. Le rapprochement s'impose avec le *nada yoga*, où le son intériorisé (la vibration) abstrait l'individu de ce monde, l'élève jusqu'aux sphères supérieures de l'existence »<sup>160</sup>.

Nous ne sommes pas dans un discours physiologique, mais relevant de l'inconscient lié à cette approche philosophique et conceptuelle. Alors que le son (considéré comme bruit) est souvent rejeté, l'auteur canadien nous évoque un tout autre discours lié à cette notion de *soundscape*, dit « paysage sonore » (titre éponyme de son ouvrage de référence ayant été repris dans le vocabulaire du CRESSON). C'est dans une approche d'*écologie sonore* que l'environnement est considéré « comme une immense composition musicale, qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs »<sup>161</sup>. Ce discours relève ainsi d'une plénitude du silence: un « *silence positif* »<sup>162</sup> où les individus seraient empreints à considérer ce silence à part entière. L'auteur rajoute qu'il s'agit bien là d'« une réhabilitation de la contemplation [qui] nous apprendrait à voir dans le silence un état positif et heureux en soi, comme le grand et beau retour sur soi-même par lequel l'action s'élabore et qui sans lui n'aurait aucun sens, ni même en vérité ne saurait exister »<sup>163</sup>.

Bien évidemment, cette approche philosophique et conceptuelle de l'espace peut facilement transgresser vers un autre type de discours plus artistique (notamment celui de la poésie). Jérôme Lèbre, philosophe français, évoque également dans la continuité de Schafer, un « espace intérieur » où « le rythme de ces arrêts donne la pulsation d'un espace où se creuse le silence de l'être qui s'écoute : un espace intérieur qui est lui-même rythme [où] perdu dans ce murmure immense, c'est encore un

159 Murray Schafer, *Op. Cit.*, 2010, chapitre « Vers la plénitude de l'espace intérieur », p.180.

160 *Ibid.*, p. 181.

161 *Ibid.*, pp. 281-282.

162 *Ibid.*, chapitre 19 « Le Silence » (pp. 361 - 369), p. 368.

163 *Ibid.*



**Figure 18** - John Cage contemplant le Roann-ji (Kyoto, Japon)  
Sources : Kyle Gann, *No Silence, 4'33"*, Paris, éd. Alia, 2010, p. 113.



**Figure 19** - La partition originale de 4'33", paragraphe introductif, mention de TACET, 1952  
Sources : Henmar Press Inc., New York, États-Unis, 1960.

silence humain qui cherche sa place dans un espace et qui ne peut être apprivoisé par la vision. [...] Le mystère du silence repose [...] dans le fait de ressentir physiquement ce soudain vide de l'espace. En ce sens il ne serait pas *simple absence*, mais plutôt étrange entrée en résonance avec ces différents rythmes intérieurs »<sup>164</sup>. En effet, ce « silence humain » relèverait de ce « silence intérieur », traduisant un « espace intérieur » mais également ces « rythmes intérieurs », faisant du silence un concept relatif au temps et à l'espace, mais également à l'esprit.

John Cage, compositeur de musique contemporaine emblématique du XX<sup>e</sup> siècle, a largement œuvré et philosophé sur la notion de silence au prisme de la musique : il « fut davantage un philosophe de la musique qu'un compositeur »<sup>165</sup>. Sa pièce musicale intitulée 4'33" <sup>166</sup>, rassemble trois mouvements dédiés au silence. Cette musique silencieuse n'a pas été composée telle quelle, tout un cheminement réflexif, philosophique et expérimental de la musique ont conduit le compositeur vers cette consécration du silence. Nous retranscrivons ici l'essentiel des principales sources d'inspiration en lien avec le discours philosophique et conceptuel développé. Ses recherches sur le silence prennent largement source dans la philosophie zen d'extrême orient. Nous pouvons citer par exemple les divers visites de temples bouddhistes résonnants de chants monacaux ainsi que des jardins, pour faire une redondance, de méditation zen empreints de silence profond (cf. fig. 18, p.62)<sup>167</sup>. Alors que cette perspective du silence zen<sup>168</sup> explique en grande partie le titre originel de son œuvre silencieuse, *Silent Prayer*, une seule indication est inscrite sur la partition originelle *TACET*, soit « il se tait » en latin (cf. fig. 19, p.62). Notons qu'Erik Satie, autre compositeur de musique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début XX<sup>e</sup> siècles, avec ses « musiques d'ameublement »<sup>169</sup> pour appartements, représente également une source d'inspiration qui permet de reconsidérer l'écoute pour le compositeur étasunien John Cage. C'est en ce sens que la *muzak*<sup>170</sup>, ou l'*ambient music* « pourraient être vues comme l'envers de 4'33" »<sup>171</sup>. Luigi Russolo, compositeur quant à lui d'origine italienne du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec son concept de *bruitisme* n'est pas plus inexistant dans la pensée de Cage, et peut d'ailleurs faire écho avec le *soundscape* de Schafer. En effet, « l'idée selon

164 Jérôme Lèbre et Claire Mélot, *Op. Cit.*, p. 11.

165 Kyle Gann, *No silence, 4'33" de John Cage*, Paris, éd. Allia, 2014, p. 67.

166 John Cage, *4'33"*, interprétation par le pianiste David Tudor, Maverick Concert Hall de Woodstock, New-York, éd. Peters, n° EP 6796, New York, 1952. (4 min.33)

167 Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, chapitre 23 « Gloses sur le Ryoan-ji » (pp.301-323), Union générale d'éditions, coll. « 10/18- Série Esthétique » (n° 1212), 1978 .

168 John Cage, *Silence* [1958], trad. Monique Fong, Paris, éd. Denoël, 2004, p.103 : « Dans le zen, on dit : si quelque chose est très ennuyeux au bout de deux minutes, il faut l'essayer pendant quatre minutes. Si c'est encore ennuyeux, il faut l'essayer pendant huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. Finalement, on découvrira que ce n'est pas ennuyeux du tout, mais très intéressant ».

169 Regroupement de pièces entre 1917 et 1923. Erik Satie : « Il y a tout de même à réaliser une musique d'ameublement, c'est-à-dire une musique qui ferait partie des bruits ambiants [...] elle meublerait les silences pesants parfois entre les convives [...] Elle neutraliserait en même temps les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion. » ( Fernand Léger, « Satie inconnu », dans *La Revue musicale*, n0386-387, cité par Jean-Pierre Armengaud, Paris, éd. Fayard, 2009, p.621).

170 Kyle Gann, *Op. Cit.*, 2014, pp. 107 - 112 : Muzak est une société des États-Unis qui détient un brevet pour diffuser de la musique d'ambiance dans les années 1920. Parfois, l'appellation « musique d'ascenseur » est empruntée pour caractériser ce style musical, désormais à part entière. « La musique est désormais diffusée dans les banques, les compagnies d'assurance, les maisons d'édition, et autres bureaux où les cerveaux des travailleurs trouvent qu'elle réduit les tensions et maintient tout le monde dans une disposition d'esprit plus joyeuse », citation extraite du magazine *Forbes*, 1946.

171 *Ibid*, p. 70.





**Figure 20** - Extrait de la partition de 4'33'', premier mouvement, 1952.

Sources : François Gorin, « 4'33'' ou John Cage franchit l'épure du son », art. extrait de *Télérama*, 10/08/2016



**Figure 21** - John Cage faisant l'expérience de la chambre anéchoïque (Harvard, États-Unis), 1969.

Sources : <http://entzuten.net/en/escucha-critica/we-are-listening-in-a-room/>

laquelle une telle musique de bruits améliorera, chez l'auditeur, son appréciation de la vie moderne préfigure Cage avec une singularité remarquable »<sup>172</sup>. L'écoute de 4'33'' relève d'une mise en abîme même du *silence de l'écoute* : les auditeurs écoutent l'œuvre silencieuse en silence, qui elle-même se situe dans un environnement silencieux créant ainsi un syllogisme vers un *silence intérieur*, un silence vers soi.

« Dans cette nouvelle musique écrite, rien d'autre n'a lieu que des sons : ceux qui sont notés et ceux qui ne le sont pas. Ceux qui ne sont pas notés apparaissent dans la musique écrite comme des silences, ouvrant les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement (cf. fig. 20, p. 64). Cette ouverture existe dans les domaines de la sculpture et de l'architecture. [...] Un espace vide ou un temps vide n'existent pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. En fait, on a beau essayer d'obtenir le silence, impossible d'y arriver »<sup>173</sup>.

D'ailleurs, cette citation même de John Cage confirme, une fois de plus, que le silence absolu, ou l'absence de son, n'existe pas. Toutefois, l'expérience vécue par le compositeur-philosophe d'une visite de chambre anéchoïque (cf. fig. 21, p.64), montre qu'il essaye de se rapprocher des conditions acoustiques d'un silence absolu menant davantage vers la psycho-acoustique voire philosophique selon sa démarche. Il nous témoigne à cet égard :

« C'est après m'être rendu à Boston que je suis entré dans la chambre anéchoïque de l'université Harvard. [...] Dans cette chambre silencieuse, en tout cas, j'ai entendu deux sons, l'un aigu, l'autre grave. J'ai ensuite demandé à l'ingénieur compétent pourquoi, puisque la pièce était silencieuse, j'avais entendu deux sons. Il a dit : "Décrivez-les." Je me suis exécuté. Il a dit : "Le son aigu, c'est votre système nerveux. Le grave, la circulation de votre sang" »<sup>174</sup>.

Finalement, 4'33'' est loin d'être une pièce silencieuse<sup>175</sup> comme nous avons pu l'introduire, seule la *dialectique du silence* permet de saisir l'essence même de la pièce musicale.

D'autres auteurs comme Marc de Smedt, littéraire spécialiste des techniques de méditation, évoque le silence comme « le lieu de la conscience profonde, il fonde notre regard, notre écoute, nos perceptions »<sup>176</sup>. Le *silence intérieur* correspond, selon lui, à trouver le silence en soi, et donc à oublier nos pensées, nos fantasmes et les images qu'ils peuvent produire. « Par le silence intérieur, il suscite ; le son mélodieux peut être un moyen de connaissance et d'accès à des états supérieurs »<sup>177</sup>, et renvoie donc à cet état méditatif, que John Cage cherchait à travers ses recherches et sa création musicale de 4'33''. C'est

<sup>172</sup> *Ibid*, p.75. Cette citation met en avant l'ouvrage manifeste de **Luigi Russolo**, *Op. Cit.*, 2001, pp. 58-59 : « les fameux silences qui charment les poètes, grâce auxquels la campagne restaure les nerfs ébranlés par la vie des villes, sont remplis d'une infinité de bruits et comment ces bruits ont leurs timbres, leurs rythmes et une échelle enharmonique très délicate dans ses tons ».

<sup>173</sup> **John Cage**, *Silence : conférences et écrits* [1973], trad. Vincent Barras, Genève, éd. Héros-Limite, 2003, p.9.

<sup>174</sup> **John Cage**, *A year from Monday*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1969, p.134 (traduction française de 2006, p. 146).

<sup>175</sup> **Helen Wolff**, *Lettre à John Cage*, 1954 (lettre fournie par le fils Christian Wolff) : « En fait, la pièce n'est pas silencieuse (il n'y aura jamais de silence avant que la mort ne vienne, et elle ne viendra jamais) ; elle est pleine de sons, mais de sons auxquels je n'avais pas pensé au préalable, que j'entends pour la première fois en même temps que les autres les entendent. Ce que nous entendons est déterminé par notre propre vide, notre propre réceptivité ; nous les recevons dans la mesure où nous en sommes vides ».

<sup>176</sup> **Marc de Smedt**, *Op. Cit.*, p.11.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 83.

pourquoi l'auteur ajoute qu'il est nécessaire, pour trouver ce *silence intérieur*, d'être dans une « introspection méditative »<sup>178</sup>. Il s'appuie également sur la philosophie du zen et cite un adage exprimé par Tchoung Tseu, philosophe et écrivain chinois du IV<sup>e</sup> siècle avant J.C., père fondateur du taoïsme :

« Ne pas écouter par l'oreille mais par l'esprit. Ne pas écouter par l'esprit mais par le souffle. [...] Le vide purifie l'esprit, dans le vide de l'espace, pénètre la lumière comme le paysage par la fenêtre d'une pièce vide »<sup>179</sup>.

## 1.2. Discours social et culturel, entre rejet et recherche du silence

Le discours sociologique peut s'étudier historiquement (démarche socio-historique). Alain Corbin, déjà cité comme historien, évoque dans un chapitre les relations entre « silence et ordre établi »<sup>180</sup>, ce silence s'inscrit dans la continuité d'un apprentissage. En ce sens, les injonctions de silence données par l'autorité révèle un contrôle actif sur celui-ci. Les rapports entre enfants/parents, élèves/professeurs, serviteurs/maîtres, employés/employeurs sont des exemples où le silence est induit par rapport d'autorité. De plus, le silence s'impose quotidiennement dans la société. Les attitudes et les mœurs peuvent donc être liés au silence, inscrites dans le cadre d'une bienséance. Le silence évoque également un processus de distinction sociale et devient alors un marqueur social (d'où une marchandisation du silence et une privatisation du silence) : c'est donc un marqueur spatial et social. Par exemple, l'historien nous précise qu'« au sein des élites sociales, le tapage est associé à un comportement populaire [...] et il devient de moins en moins tolérable »<sup>181</sup>. Claire Mélot rajoute à cet effet que « l'habitation ouvrière est la plus bruyante »<sup>182</sup> inscrite dans un contexte de rues très bruyantes (cf. crieurs de rue évoqué par Schafer) à la différence de l'affirmation des lieux intimes dans les classes nobles et bourgeoises. Toutefois, le rapport au silence est toujours à nuancer et à contextualiser, car il peut également relever de l'ignorance ou à l'inverse d'une très grande connaissance et de rapports intimes (cf. silence de l'intime), tout dépend « des tactiques »<sup>183</sup> retenues. C'est en ce sens que Marc de Smedt, précédemment introduit, précise que « dans les échanges sociaux le silence est à la fois lieu d'observation et lieu de repli stratégique »<sup>184</sup>. Le repli sur soi exprime alors un « mutisme habile ». Pourtant, le véritable silence, « c'est l'envers de la façade, l'envers du masque, la face cachée de la personne »<sup>185</sup> ou alors la personne authentique et réelle. L'évolution historique par rapport à la nature de la quête

178 *Ibid.*, p.228.

179 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, chapitre XV Le calme méditant, p.219.

180 Alain Corbin, *Op. Cit.*, chapitre « Apprentissage et disciplines du silence », p. 96.

181 *Ibid.*, p. 94.

182 Claire Mélot & Jérôme Lèbre, *Op. Cit.*, p. 25.

183 Alain Corbin, *Op. Cit.*, chapitre « les tactiques du silence », p.127.

184 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.43.

185 *Ibid.*, p. 46.

du silence, est donc en étroite corrélation avec l'évolution des mœurs de la société et de la tolérance au bruit.

Georg Simmel, sociologue allemand du XIX<sup>e</sup> siècle, étudie les comportements et les rapports sociaux dans l'espace public au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>186</sup>. Son laboratoire de recherche est la métropole car elle est, selon lui, « une entité sociologiquement et spatialement formée »<sup>187</sup>. Il propose, à partir de cette entité géographique, d'établir une « lecture sensitive de la ville »<sup>188</sup>. Pour ce faire, il observe les comportements et les attitudes silencieuses dans l'espace public, notamment dans les transports en commun. Les principaux constats inscrits dans la grande ville relèvent de comportements rapides, nerveux, fugitifs et discontinus. La ville est marquée par une surcharge de *stimuli* pour le citoyen, confronté à une *hyperesthésie* (augmentation des sensations) et une *anesthésie* (diminution de la sensibilité), pour reprendre les termes de l'auteur. Dans sa « sociologie des sens », il décrit un rapport dialectique entre une « construction sociale du sensible et [une] construction sensible du social »<sup>189</sup>. Les perceptions évoluent selon l'histoire et les évolutions de la société. C'est pourquoi « l'approche sensitive inaugurée par Simmel conduira davantage les urbanistes à prendre en considération la façon dont les sens permettent de renouer avec les qualités qui font du citoyen un être sensible aux espaces »<sup>190</sup> ayant ainsi des répercussions dans la conception et la programmation architecturale et urbaine. Toutefois, Murray Schafer nuance le propos :

« La législation contre le bruit est intéressante, non pas pour son efficacité, qui est relativement réduite, mais pour les renseignements concrets qu'elle fournit sur les phobies et les nuisances acoustiques. Ses diverses orientations correspondent à l'évolution des comportements sociaux ainsi que des perceptions, et celles-ci sont importantes si l'on veut étudier avec précision le symbolisme des sons [et des silences] »<sup>191</sup>.

Spatialement, le silence peut s'étudier selon une approche culturelle démontrant les différentes appréhensions de l'espace en fonction du silence. Edward T. Hall, anthropologue et sociologue étasunien du XX<sup>e</sup> siècle, définit la culture comme « une forme de communication »<sup>192</sup>, une connaissance de soi<sup>193</sup>, propice dans le silence, pour comprendre la culture des autres. Pour reprendre Georg Simmel, la métropole ou la grande ville est propice à la « culture individuelle » où les citoyens acceptent leur condition de ville, marquant un repli sur soi, qui socialement devient difficile. Une grande différence culturelle s'établit entre l'Orient et l'Occident, traduisant des relations différentes au silence et à l'espace notamment public. Par exemple, au

186 Cette publication est certes datée d'un siècle en arrière mais reste toujours d'actualité aujourd'hui au XXI<sup>e</sup> siècle et constitue une base pour la critiques des comportements établis selon des ordres sociaux.

187 Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit, suivi de Sociologie de l'esprit*, Lausanne, éd. Petite Bibliothèque Payot, 2013, introduction, p.8.

188 *Ibid.*

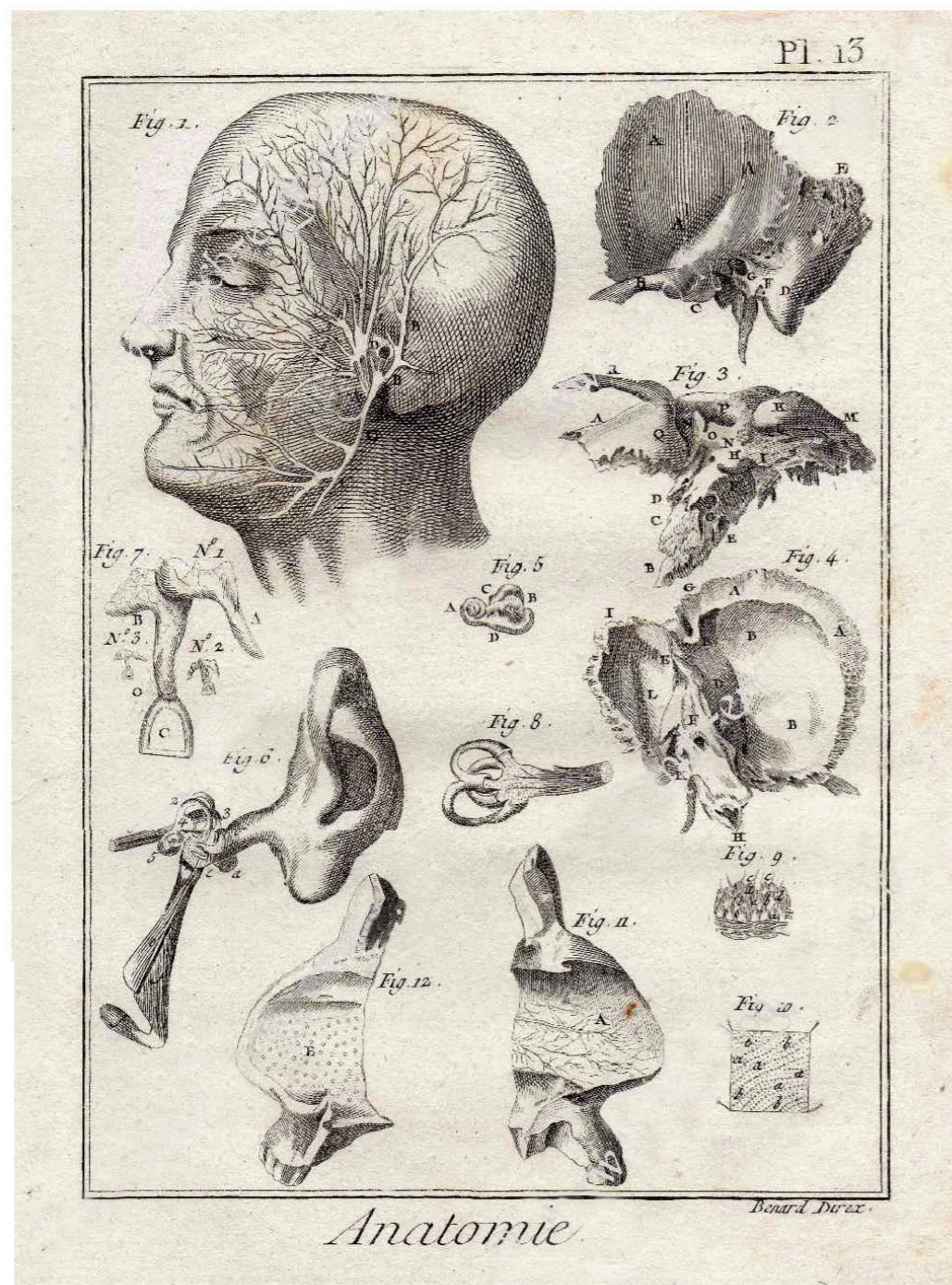
189 *Ibid.*, p. 25.

190 *Ibid.*, p. 36. On pense notamment aux chercheurs du Cresson dont les recherches précurseurs de Simmel ont constitué une base de réflexion sociologique théorique.

191 Murray Schafer, *Op. Cit.*, p. 111 (exemple de la lutte sélective par rapport aux crieurs de rue où on passe d'une lutte qualitative à une lutte quantitative).

192 Edward T. Hall, *Le langage silencieux*, Paris, éd. Points, 1984, p. 46.

193 *Ibid.*, « [...] la culture agit directement, profondément et de manière durable sur le comportement [...] » (p.43), il rajoute que « le meilleur moyen d'approfondir la connaissance de soi est de prendre au sérieux la culture des autres, ce qui force l'homme à être attentif aux détails de sa vie qui le différencient d'autrui » (p.50).



**Figure 22** - Gravure de l'anatomie de l'organe de l'oreille.

Sources : gravure sur cuivre sur papier originale vergé filigrané, Bernard Direxit, 1779, format 21 x 14,5, époque Louis XVI, n FR-16750

Japon, le silence de l'intime se traduit différemment dans l'aménagement intérieur des habitations. Les Japonais utilisent des *shojis*<sup>194</sup>, des parois modulables qui n'enferment pas les espaces intérieurs contrairement à l'Occident. Jun'ichiro Tanizaki, écrivain japonais du XX<sup>e</sup> siècle, décrit que « la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité et d'ombre, se passe de tout accessoire »<sup>195</sup>. En Occident, selon Claire Mélot, « on évite les enfilades pour protéger l'espace intime des traversées. Le salon se distingue de la chambre qui se divise elle-même en lieu où on reçoit (l'antichambre) et un lieu intime (qui garde le nom de chambre). Le vocabulaire architectural s'enrichit pour intégrer ces différents degrés de sociabilité et d'intimité »<sup>196</sup>. Elle rajoute même que « selon nos codes spatiaux occidentaux, plus les seuils sont nombreux, les murs épais, plus l'intime se rencogne, plus le dehors est mis à distance »<sup>197</sup>. Marc de Smedt complète en précisant que « l'Orient perçoit encore ce silence comme une puissance, agissant des profondeurs, qu'il sait discerner, développer et protéger. C'est pourquoi il existe en Orient une *culture du silence*. Elle forme souvent le centre de toute structure de la vie et du monde »<sup>198</sup>. À l'inverse, « en Occident on doit apprendre à utiliser et à maîtriser la richesse de nos espaces de silence au sein même du langage et de la vie quotidienne : se trouve probablement là une des portes de sortie à nombre de maux psychosomatiques et socioculturels »<sup>199</sup>. Cette différence culturelle s'explique également en fonction du rapport à la mort qui diffère entre Orient (mort égale à la réincarnation, renaissance) alors qu'en Occident elle a valeur de *catharsis*, de désolation, voire de drame. Il s'agit bien d'une portée du silence différente, selon l'ancrage culturel et les perceptions qui en découlent, car comme dit l'architecte Attila Batar, « tous perçoivent ce qu'ils entendent comme une image évoquée par l'imagination, la culture et les mémoires de chacun. La scène sera différente dans l'esprit de chacun »<sup>200</sup>.

### 1.3. Discours psychologique et sensoriel, le silence physiologique

Même si le silence relève d'une construction sociale et culturelle, de l'ordre de la perception, il est aussi d'ordre physiologique et psychique et donc de la sensation. Pour reprendre le concept de Georges Matoré, lexicologue français du XX<sup>e</sup> siècle, aborder un discours sur la dimension sensorielle et psychologique du silence relève de « l'espace humain »<sup>201</sup>, où

194 Junichirō Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, éd. Verdier, 2011. Citons à cet égard sur les pavillons de thé « toujours à l'écart du bâtiment principal, ils sont disposés à l'abri d'un bosquet [...] après avoir, pour s'y rendre, suivi une galerie couverte, accroupi dans la pénombre, baigné dans la lumière douce des *shōji* et plongé dans ses rêveries [...] J'ajouterais d'ailleurs qu'une certaine qualité de pénombre, une absolue propreté et un silence tel que le chant d'un moustique offusquerait l'oreille, sont les conditions indispensables ». (pp. 19-20).

195 *Ibid.*, p. 44.

196 Claire Mélot & Jérôme Lèbre, *Op. Cit.*, p. 24.

197 *Ibid.*

198 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.75.

199 *Ibid.*, p. 58.

200 Attila Batar, *Op. Cit.*, p.26.

201 Georges Matoré, *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains* [1962], Paris, éd. A.G. Nizet, 1976.

il définit notamment la « géométrie inconsciente »<sup>202</sup> de l'esprit humain (réactions corporelles non conscientisées). Même si la figure 22, p. 68 illustre la complexité du fonctionnement de l'oreille (allant de l'oreille externe à l'oreille interne), Jean-Michel Delacomptée, nous précise bien que « les sons ne concernent pas seulement les oreilles, mais l'existence du corps »<sup>203</sup> (cf. expérience de la chambre anéchoïque de John Cage et la perception des sons intraphoniques). Les vibrations sont transmises par les nerfs dans tout le corps, (cf. fig. 22, p. 68)<sup>204</sup>. Tout est perçu par l'ensemble du corps, puisque nous sommes constitués d'un système nerveux général, permettant d'activer ensuite les sens. De plus, les sons peuvent représenter un danger et avoir « des conséquences physiologiques »<sup>205</sup> (cf. lutte contre le bruit liée au discours hygiéniste)<sup>206</sup>. Même si la quête de silence apparaît comme une solution palliative, la privation totale de son n'est pas non plus tolérée : il convient donc de trouver un équilibre entre sons et silences. Dans la même logique, le sociologue Georg Simmel rajoute que « la perception sensorielle d'un être éveille en nous des sensations de plaisir et de déplaisir, de saisissement ou d'abattement, d'excitation ou d'apaisement à sa vue, ou au son de sa voix, du seul fait de sa présence sensible dans la même pièce »<sup>207</sup>. Il est certes, avant tout, sociologue mais il évoque des « rapports sociologico-sensoriels » : les rapports sociologiques induisent des réactions sensorielles et *vice versa*. C'est en ce sens que Vincent Battesti, anthropologue-chercheur au CNRS, précise :

« L'appareil d'écoute n'est pas "neutre", parce que nos instruments des sens et des perceptions ont été formés, ont une histoire : on apprend à percevoir, en restreignant (absence de stimulation) ou en augmentant (stimulation, hyper stimulation) la sensorialité possible (ou le possible des sensorialités). Cela tient à son histoire personnelle [...] dans l'apprentissage [...] et par conformation sociale; car apprendre à "ressentir" son environnement se fait d'abord avec les autres, avec les différents groupes sociaux auxquels on appartient. Cette organisation des sens est donc sociale »<sup>208</sup>.

Ainsi, il croise deux types de discours sociologique et sensoriel. Il faut préciser que l'oreille est selon lui « un organe égoïste »<sup>209</sup> : elle reçoit mais ne renvoie pas contrairement aux yeux, et elle ne peut se fermer et couper le son (être en silence), contrairement aux yeux. L'écoute est permanente, pouvant justifier le mal être lié aux nuisances sonores dues à la répétition. Seule la conception

202 *Ibid.*, p. 120.

203 Jean-Michel Delacomptée, *Op. Cit.*, p. 26.

204 E.T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, éd. Seuil, 1971, chapitre « La perception de l'espace. Les récepteurs à distance : les yeux, les oreilles, le nez » (pp. 61-66) L'oreille est un récepteur à distance contrôlé par le nerf acoustique. Si les nerfs sont trop stimulés, ils peuvent générer des répercussions sur le bien être psychologique de l'individu. La vitesse du son agit sur les stimuli de l'oreille.

205 *Ibid.*, p. 27.

206 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p.25, en évoquant les traumatismes liés aux sons : « Des troubles somatiques divers découlent en effet des nuisances sonores, troubles qui touchent aussi bien la muqueuse gastro-intestinale par des ulcères divers, que par la circulation sanguine, le système cardiaque et les sécrétions glandulaires, le tout accompagné de troubles psychiques, multiples qui, du déplaisir à l'angoisse, s'avèrent aptes à développer l'irritabilité, l'agressivité, l'anxiété, puis générer de graves désordres pathologiques ». Même si l'individu est confronté à une qualité de silence, certaines fréquences sont inaudibles et pourtant perceptibles par le système nerveux du corps humain ... Le silence ne résout donc pas tout.

207 Georg Simmel, *Op. Cit.*, p. 80.

208 Joël Candau et Marie-Barbara Le Gonidec, *Paysages sensoriels, Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Lassay-les-Châteaux, éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013, art. « "L'ambiance est bonne" ou l'évanescence rapport aux paysages sonores au Caire, Invitation à une écoute participative et proposition d'une grille d'analyse », cit. p. 75. Ce recueil d'articles illustre les variations sensorielles en fonction de la culture et du groupement social avec des exemples monographiques (Le Caire, Naples, Malte, Sud de la France, Albanie) ainsi que des outils méthodologiques d'analyse et de restitution de ces dits « paysages sensoriels », en grande partie influencées par l'ouvrage de Schafer et les démarches méthodologiques du Cresson.

209 Georg Simmel, *Op. Cit.*, p.94.

spatiale architecturale et urbaine peut compléter les limites de l'organe audible des oreilles. La relation espace/sens est également à prendre en considération dans les démarches de conception architecturale et urbaine. L'espace a des répercussions sur les perceptions sensorielles des hommes. L'un des enjeux est de réduire les interférences auditives, notamment dans des espaces ayant une résonance propre (liée aux matériaux et à l'agencement). Même si l'oreille est « un organe égoïste », Jankélévitch reprend les idées du philosophe français du XIX<sup>e</sup> siècle, Henri Bergson : l'interpénétration des sens et surtout leur caractère est dépendante et palliative. Les sens se complètent et se substituent en l'absence d'un d'entre eux. Le néant absolu n'existe pas selon Bergson et le silence ne peut être le néant. Aussi, « le silence développe une sorte d'audition seconde, une finesse d'oreille par laquelle l'homme perçoit les plus légers murmures de la brise et de la nuit. Le silence est bon conducteur [...] »<sup>210</sup> : le silence accroit et révèle l'ouïe. Toutefois, Marc de Smedt précise que l'oreille devient un microphone et le silence en ce sens une condition *sine qua non* de sa réussite : « l'oreille a un psychisme. L'intégration ne se fait que si le sujet a envie d'entendre »<sup>211</sup>, reprenant quelque part l'idée de Edward T. Hall. Alain Berthoz, physiologiste français, rajoute en ce sens que « l'écoute n'est pas naturelle, elle est toujours sélective »<sup>212</sup> (en lien avec une éducation à l'écoute et au silence). Ce n'est pas non plus pour rien si des architectes tels que Peter Zumthor conçoivent leur architecture sur leur « perception émotionnelle [...] une perception d'une rapidité inouïe et qui nous sert, à nous autres être humains, apparemment pour survivre »<sup>213</sup>.

#### 1.4. Discours technique, le silence acoustique

Dans cette partie, le discours a déjà été insufflé dans le chapitre 1 notamment dans le contexte de la lutte contre le bruit et la mise en place de solutions acoustiques. En effet, l'architecture et le discours des architectes sur l'acoustique se retrouvent assez facilement, relevant d'une question technique. Par exemple, l'architecte Attila Batar, déjà introduit, décrit que « les bâtiments se prêtent à régler la diffusion du son accidentellement ou bien avec les intentions et la volonté de l'architecte. Toute caractéristique de l'architecture va altérer le parcours du son, en l'arrêtant et en faisant changer sa direction, le forçant ainsi à suivre de nouveaux parcours »<sup>214</sup> (cf. fig. 23, p. 72). La conception spatiale et matérielle réagit directement avec la trajectoire du son, comme l'illustre la réalisation de l'architecte mexicain Luis Barragan, *La fontaine des Amants* (cf. fig. 24, p. 72). De plus, un rapport dialectique peut s'opérer entre espace sonore et espace architectural où « le son nous donne des

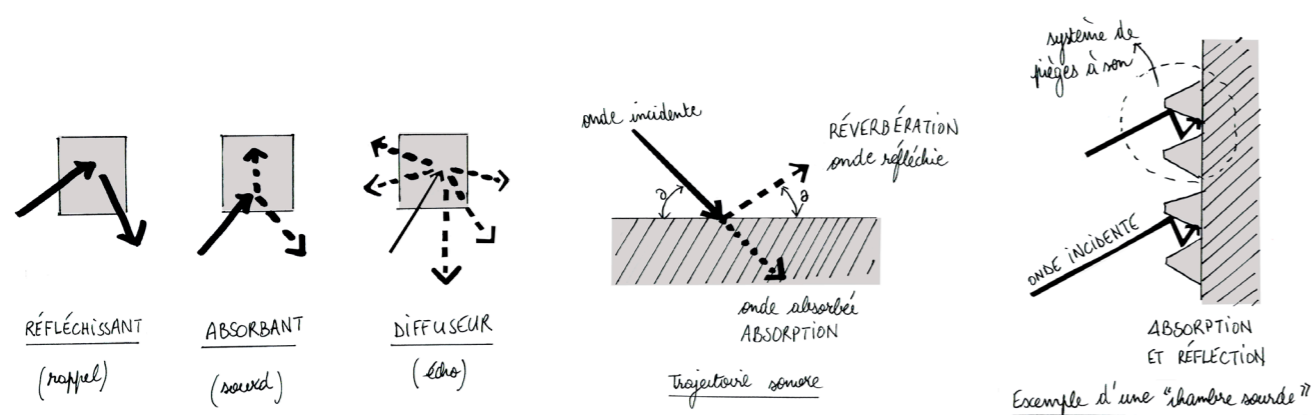
210 Jankélévitch, *Op. Cit.*, p. 169.

211 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p. 77.

212 Van Reeth Adèle, *Philosophie du son 1/4 : le son peut-il se passer d'images ?*, France Culture, émission Les chemins de la philosophie, Avril 2018.

213 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Bâle, éd. Birkhäuser, 2008, p.86.

214 Attila Batar, *Op. Cit.*, p. 17.



**Figure 23** - Trajectoire du son et système de propagation à travers l'espace architectural.

Sources : réalisation personnelle



**Figure 24** - Luis Barragan, *Fuente de los Amantes*, Mexique, 1964.

L'architecte mexicain utilise des « murs solitaires » pour renvoyer la trajectoire du son dans plusieurs directions du bruit généré par l'eau de l'exutoire de la fontaine, elle-même intégrée dans le dispositif scénique de l'enceinte de la villa. Seule une écoute silencieuse permet de discerner finement la trajectoire du son.

Sources : clichés photographiques pris par Rodrigo Flores @guitarshock

informations ; il erre dans l'espace et nous offre des descriptions » et d'un autre côté « l'espace transforme les sons de la même manière où les sons influencent nos impressions de l'espace. [...] La nature du son dépend [donc] du milieu architectural »<sup>215</sup>.

Toutefois, Catherine Lavandier, enseignante, chercheuse et acousticienne, en parlant de la chambre anéchoïque, décrit qu'il s'agit d' « une pièce extrêmement isolée de l'environnement extérieur [avec] deux épaisseurs de murs [...] construite sur des ressorts pour qu'aucune vibration extérieure ne viennent pénétrer dans la pièce »<sup>216</sup>. Le discours acoustique est cependant limitant pour qualifier l'espace de *silencieux* ; les seuils physiques ne peuvent décrire le silence et les seuils de perception. Avec la création de chambres *sourdes*, il est possible d'entendre les sons intraphoniques, les sons internes à notre organisme (oreille interne). Les dispositifs acoustiques permettent d'atteindre la psycho-acoustique (croisement disciplinaire). Notre corps devient l'amplificateur de ces sons « internes » dits intraphoniques.

Maryse Quinton, déjà introduite dans le chapitre 1, va au-delà des réponses purement techniques, et précise qu'aujourd'hui, « au-delà des contraintes techniques et des défis architecturaux, les dispositifs acoustiques jouent désormais la carte de l'intégration et de l'esthétique »<sup>217</sup>. La conception architecturale ne doit pas uniquement soulever des questions techniques dédiées à l'acoustique, elle peut être croisée à un discours plus esthétique. C'est pourquoi l'acoustique ne doit pas correspondre à des solutions après coups, mais bel et bien à une démarche de conception : « dans les projets d'architecture, et plus particulièrement les salles de concert [...] pas question de rapporter des solutions toutes faites, mais bien de les intégrer très en amont de la conception. Les volumétries, le choix des matériaux tout comme les partis pris structurels s'inscrivent dans cette volonté de concilier efficacité acoustique et esthétique »<sup>218</sup>. Cette démarche se retrouve également à l'échelle urbaine. Pascal Amphoux nous livre dans cette même logique que le Cresson « a des principes topologiques de conception architecturale et urbaine, aussi bien de l'espace public que de la construction qui sont, de façon évidente, les principes d'isolation, et qui sont des logiques d'écran. Le simple fait de faire un relevé de talus, un mur sont des façons de masquer des environnements sonores. D'une façon différentielle, de donner plus de calme »<sup>219</sup>.

À l'image des « murs sonores »<sup>220</sup>, la musique d'ambiance (cf. Erik Satie, *Muzak*) peut illustrer ces nouvelles formes de silence acoustique. Ce nouveau contexte de « silence sonore », démontre cette évolution sociologique et donc acoustique par rapport au binôme bruits/silences : « les murs servaient autrefois à isoler des bruits. Ce sont aujourd'hui les murs sonores qui

215 *Ibid*, p.23.

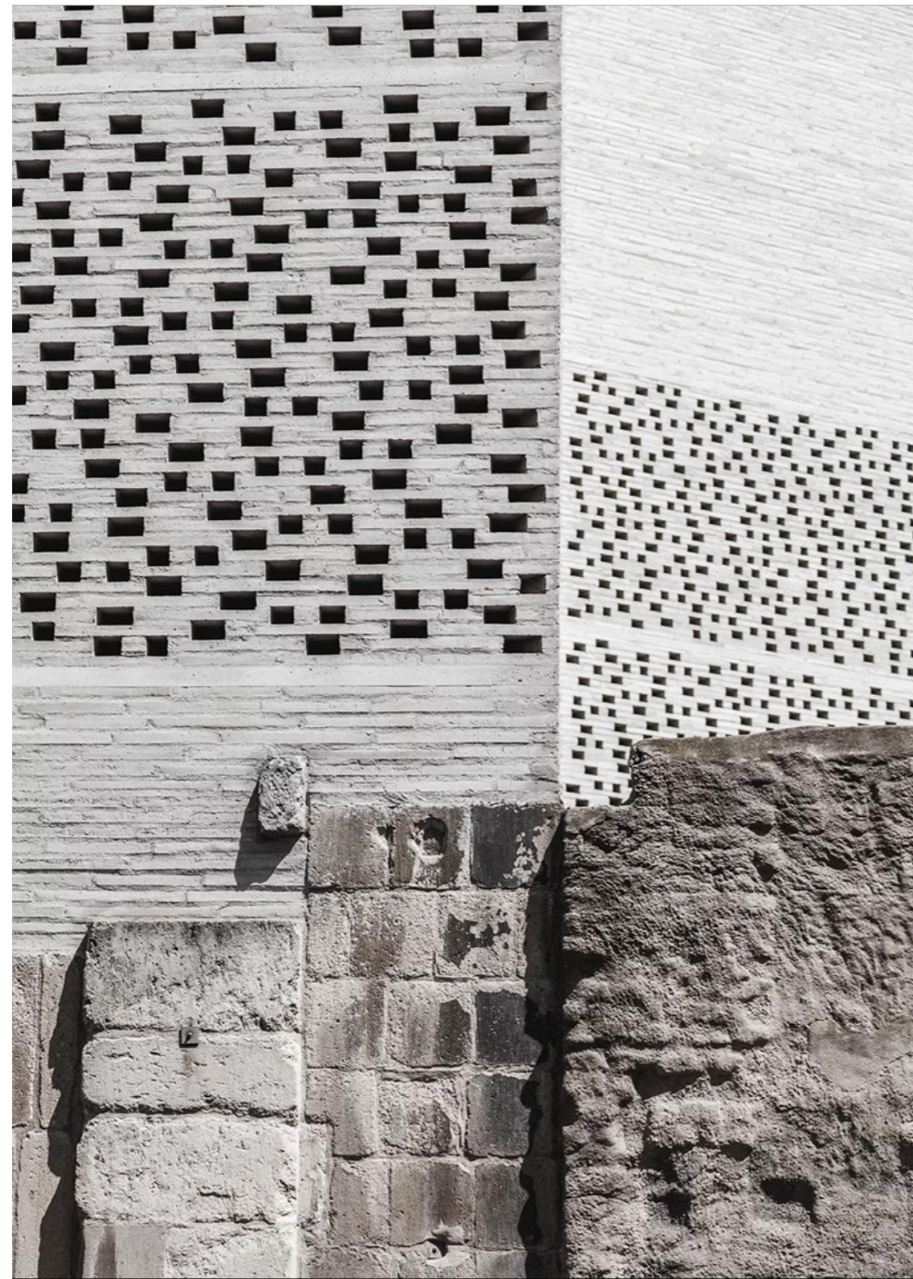
216 Antonio Fischetti, *Op. Cit.*, propos de Catherine Lavandier.

217 Maryse Quinton, *Op. Cit.*, p. 148.

218 *Ibid*, p.148.

219 Pascal Amphoux, « *Les silences de la ville (...)*, op. cit., 2011.

220 Murray R. Schafer, *Op. Cit.*, p. 150.



**Figure 25** - Peter Zumthor, *Le musée Kolumba*, Cologne, 2007 (détail matériel de la façade).

Sources : Rasmus Hjortshøj (crédits photographiques)

en isolent »<sup>221</sup>. Ainsi, le son devient un dispositif acoustique en tant que tel, au profit d'une *quête* de silence. Toutefois, l'auteur canadien Schafer s'engage pour la création d'une « esthétique acoustique [...] à la recherche des principes qui permettront d'améliorer la qualité esthétique de l'environnement acoustique ou paysage sonore »<sup>222</sup>. Il va même plus loin en introduisant la notion d'« écologie acoustique [...] comme l'étude des influences d'un environnement acoustique ou d'un paysage sonore sur les caractéristiques physiques et le comportement des êtres qui l'habitent »<sup>223</sup>. Par « *esthétique acoustique* », nous comprenons bien qu'il s'agit de *bien-être* et pas uniquement de recherches plastiques, même si l'auteur évoque l'idée de composition musicale où tout le monde peut devenir musicien, compositeur et auditeur de son environnement.

Enfin, l'acoustique, telle que nous l'avons introduite avec la description technique de la chambre anéchoïque, relève de choix matériels. L'architecte suisse Peter Zumthor, lorsqu'il parle d'*atmosphères*, d'ambiances, fait référence à la matérialité architecturale (cf. fig. 25, p.75) : « avec chaque composition de matériaux naît quelque chose d'unique. Je suis attentif aux sons dans une pièce, au bruit que font des matériaux qui entrent en contact, au bruit des surfaces, au silence, condition de l'écoute »<sup>224</sup>. Le *silence de l'écoute*, garant de l'acoustique, doit dépasser ses conditions techniques pour aller vers la création d'un univers (cf. rôle esthétique de l'acoustique). Le silence, clé d'analyse et de conception architecturale, nourrit les difficultés posées par l'architecte ; en ce sens, il « trouve magnifique de construire un bâtiment en pensant à partir du silence. Il faudra beaucoup pour le rendre silencieux car notre monde est si bruyant »<sup>225</sup>. Ainsi, Brigitte Labs-Ehlert, précise que « pour Peter Zumthor l'atmosphère est une catégorie esthétique »<sup>226</sup>, qu'elle relève de l'« harmonie des matériaux »<sup>227</sup>. C'est dans cette même logique, qu'il faut « se servir de tout ce qui est disponible, prendre un objet, un matériau, le rendre visible : il suffit parfois de l'isoler ou de le multiplier pour découvrir tout à coup un panel de possibilités, tant techniques qu'esthétiques »<sup>228</sup>, nous témoigne le collectif d'architectes nantais, le Collectif Mit.

Toutefois, Françoise Kaltemback, enseignante et chercheuse en musicologie, précise à l'égard de Pierre Mariétan, compositeur influent français du XX<sup>e</sup> siècle :

221 *Ibid*, p.151.

222 *Ibid*, p. 374.

223 *Ibid*, p. 373, pour compléter la citation Murray Schafer précise en ce point que « l'esthétique acoustique aura, entre autres rôles, celui d'éliminer ou de réduire un certain nombre de sons (lutte contre le bruit), de contrôler tous ceux, nouveaux, que l'on destine à l'environnement, mais également celui de conserver (empreintes sonores), et surtout d'imaginer pour le futur un environnement acoustique agréable et stimulant » (p. 374).

224 Peter Zumthor, *Op. Cit.*, p. 86.

225 *Ibid*.

226 *Ibid*, préface rédigée par Brigitte Labs-Ehlert, 2005, p.7

227 *Ibid*, p. 23.

228 Collectif Mit, *Les hackers de Babel*, texte remis au concours Archi <20, 2012.

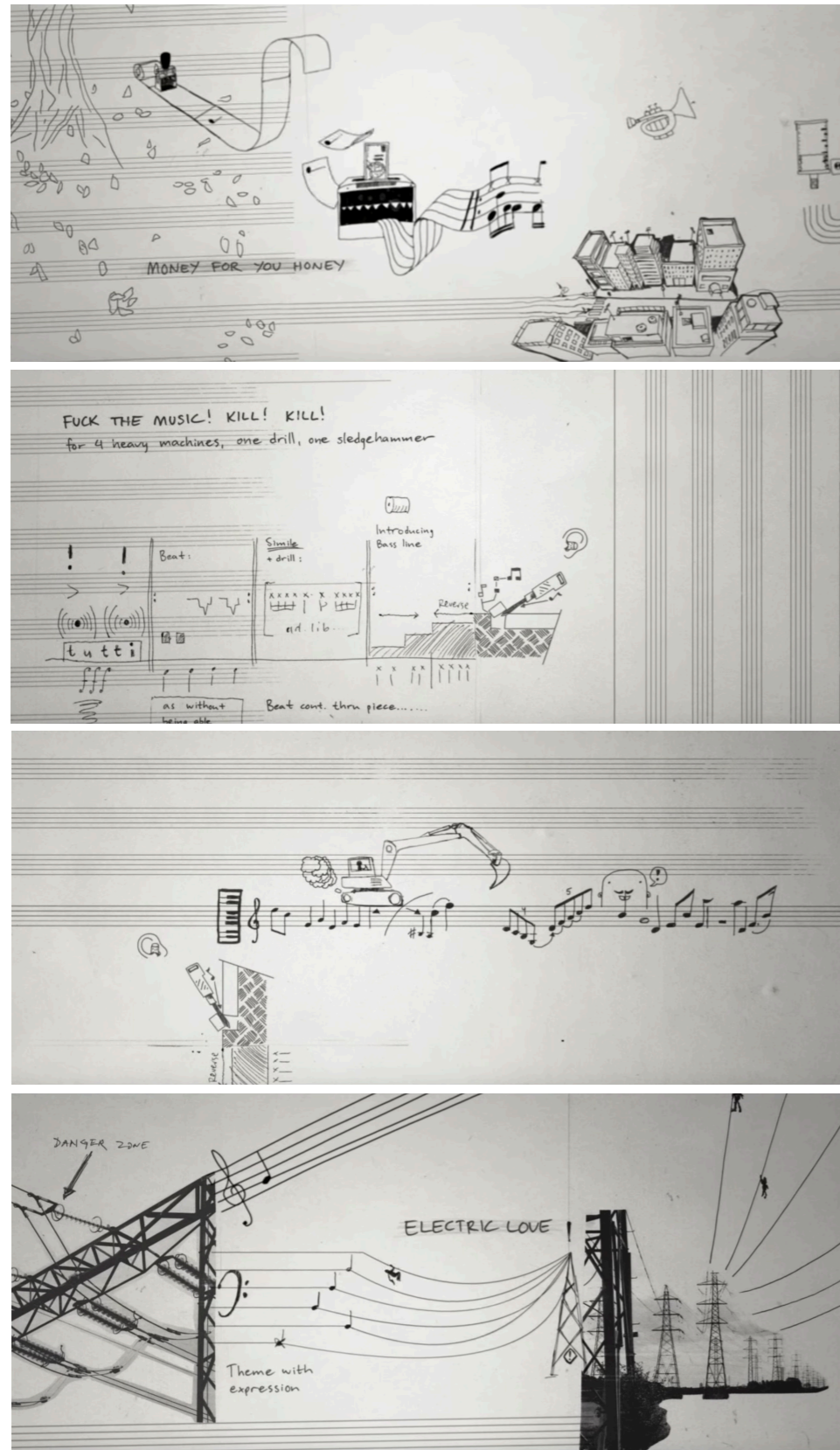


Figure 26 - Ola Simonsson and Johannes Stjärne Nilsson, extraits de la partition de *Sound of Noise*, générique, 2010.

Sources : Kristofer Ström (crédits d'illustration)

« C'est ici que l'esthétique vient au secours de l'acoustique, pour proposer autre chose que des solutions thermiques, des protections antibruit, plus ou moins efficaces d'ailleurs. C'est une esthétique particulière que celle qui est nécessaire à une telle approche, car dans l'esthétique classique c'est le silence qui autorise le concert des beaux sons. L'approche de Pierre Mariétan relève d'une esthétique fonctionnelle, au sens où les sons ne doivent plus être classés selon une hiérarchie du beau au laid, mais selon leur capacité à figurer comme des indicateurs signifiants et non comme des éléments décoratifs »<sup>229</sup>.

### 1.5. Discours esthétique et artistique, le silence entre nouvel ornement et support de dénonciation

Comme nous l'avons déjà évoqué, le silence se questionne philosophiquement à travers la musique, mais il peut aussi être considéré comme un *nouvel ornement* et/ou un *support de dénonciation*. Par exemple, les recherches de Schafer avec son *soundscape*, les courants artistiques impulsés par Luigi Russolo (cas du Bruitisme<sup>230</sup>), ou encore par Pierre Schaeffer, compositeur français emblématique du développement de la musique concrète<sup>231</sup> ont amené les réflexions à évoluer vers une recherche du silence, comme support de création, à travers la musique, mais également, et plus largement en reconsidérant l'écoute de notre environnement sonore (cf. fig. 26, p.76, expérience des sons de la ville comme source de composition à la Schafer). C'est avec la figure emblématique de John Cage, que le silence est exprimé à son paroxysme, notamment dans sa célèbre pièce *4'33''* (que nous avons déjà présenté dans ce même chapitre) et ce dit silence est :

« un état libre d'intention [...]. Nous sommes dans un monde de sons. Nous les appelons silence quand nous ne trouvons pas une connexion directe avec les intentions qui produisent les sons. Nous disons qu'il est un monde silencieux (immobile) lorsque, à cause de notre absence d'intention, il ne nous semble pas y avoir beaucoup de sons. (...) Ce qui va du silence au bruit, c'est l'état de non-intention, et c'est cet état qui m'intéresse »<sup>232</sup>.

Cette « non-intention » relève également de l'*indétermination*, car comme l'illustre le musicien, musicologue et philosophe, Daniel Charles, « l'indétermination de la musique ne renvoie pas à une forme ou à une totalité esthétique préalable : penser, ce n'est pas penser d'abord le vrai, c'est toujours penser le faux, contre les instances oppressives, contre le déjà là de l'Absolu »<sup>233</sup>.

229 Pierre Mariétan, *La musique du lieu : Musique, Architecture, Paysage, Environnement*, Berne, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, 1997, introduction rédigée par F. Kaltemback, p. 21. La réflexion du compositeur nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle rentre une fois de plus dans ce discours de la dialectique du silence où « le premier pas consiste justement à sortir de la dichotomie son/silence. En termes de confort, il semblerait que le silence soit l'élément positif, et le bruit l'élément négatif. [...] Si le bruit est un masque nuisible à l'équilibre auditif et phénoménologique, le problème ne peut être traité simplement de façon quantitative ; le bruit ne peut être purement et simplement supprimé. Il nous faudra apprendre à le transformer, plutôt que de le rejeter. C'est aussi le sens de l'injonction de John Cage : apprendre à écouter le silence. (p. 21)

230 Luigi Russolo, *Op. Cit.* [1913], 1975. Manifeste traitant de l'intérêt des bruits, comme matière sonore et élément de composition et de création musicale. « La vie antique ne fut que silence. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain la sensibilité des hommes. (p.22)

231 Il insère n'importe quel son sur bande magnétique, ne relevant pas spécifiquement d'instruments classiques. Il utilise ainsi tous les bruits à sa disposition dans la même idée que Luigi Russolo.

232 Myriam Arroyave, *Op. Cit.*, 2011, citant John Cage.

233 Daniel Charles, *Op. Cit.*, chapitre « Ouverture et indétermination », p. 37.



AMBIENT #1 MUSIC FOR AIRPORTS  
EEGCD 17  
0777 7 87185 2 9

1/1 16:39

2/1 8:25

1/2 11:36

2/2 9:38

All compositions by Brian Eno except 1/1 which was co-composed with Robert Wyatt (who also played acoustic piano on this track) and Rhett Davies. The voices on 2/1 and 1/2 are those of Christa Fast, Christine Gomez and Inge Zeininger. Engineering was by David Hutchins (2/1, 1/2), Conny Plank (2/2), Rhett Davies (1/1) and Brian Eno. Concept, Design and Production by Brian Eno.  
© & © 1978 Virgin EG Records Ltd. PRINTED IN THE U.K.

**Figure 27** - Brian Eno, *Ambient #1 Music for Airports*, 1978.

Sources : Brian Eno, *Ambient #1 Music for Airports*, Polydor records E.G., Londres, 1978

Cette indétermination est de plus à mettre en rapport avec la notion d'*œuvre ouverte*<sup>234</sup>, car le même auteur précise qu'« il faudrait noter aussi que l'indétermination ne peut se réaliser que si elle prend le masque de l'"ouverture" »<sup>235</sup>. Ainsi, les bruits de l'environnement sonore rendus audibles par la pièce 4'33" participent à la pièce, mais relèvent de ce hasard, de cette *indétermination*, et donc de cette *ouverture* à ces bruits. La partition libre de notation, écrite par Cage, ne se soumet finalement pas à quelque autorité (instances musicales, écriture figée et soumise à sa dimension temporelle) : le silence est *libre* et *atemporel* en même temps, et en ce sens, représente un véritable support de dénonciation politique.

Dans la même veine, le *silence sonore* (silence non silencieux à l'image de Cage) peut également illustrer cette recherche de silence comme ornement dans la conception musicale et spatiale. Les musiques d'ameublement d'Erik Satie (1917), la muzak avec ses *elevator music*, et plus largement la branche de l'*ambient music*<sup>236</sup>, développée par David Toop, musicien et enseignant anglo-saxon en audio-visuel ayant collaboré avec l'un des principaux représentants de ce genre : Brian Eno. Il faut bien préciser que ces recherches ne portent pas exclusivement sur le genre musical mais également sur le lien avec l'environnement (sur les traces de Schafer). Brian Eno, avec ses albums *Ambient 1, 2, 3, 4 : Music for Airports*, propose une musique atmosphérique, hypnotisante et répétitive. L'artiste-compositeur précise sur la jaquette de cet album (cf. fig.27, p.79) : « l'*Ambient Music* entend induire le calme et un espace de réflexion ». Les pochettes d'album de l'artiste sont éloquentes quant au choix graphiques - représentation de cartes aériennes - montrant la géographie des lieux et de nouvelles manières d'écrire la musique. Le lien évident avec l'environnement est illustré dès la pochette de l'album. Seuls les éléments naturels (cours d'eau, espace végétaux minéraux, pas d'implantation bâtie et urbaine) sont représentés, potentiellement en lien avec le silence de la nature.

Ainsi, le XX<sup>e</sup> siècle est marqué par un laboratoire des musiques expérimentales où fusionnent musique et sons de l'environnement. Cette prise de conscience de tout un univers sonore, à la fois silencieux et non-silencieux, questionne le rapport au silence dans l'espace physique et acoustique, comme objet de recherche et d'expérimentations.

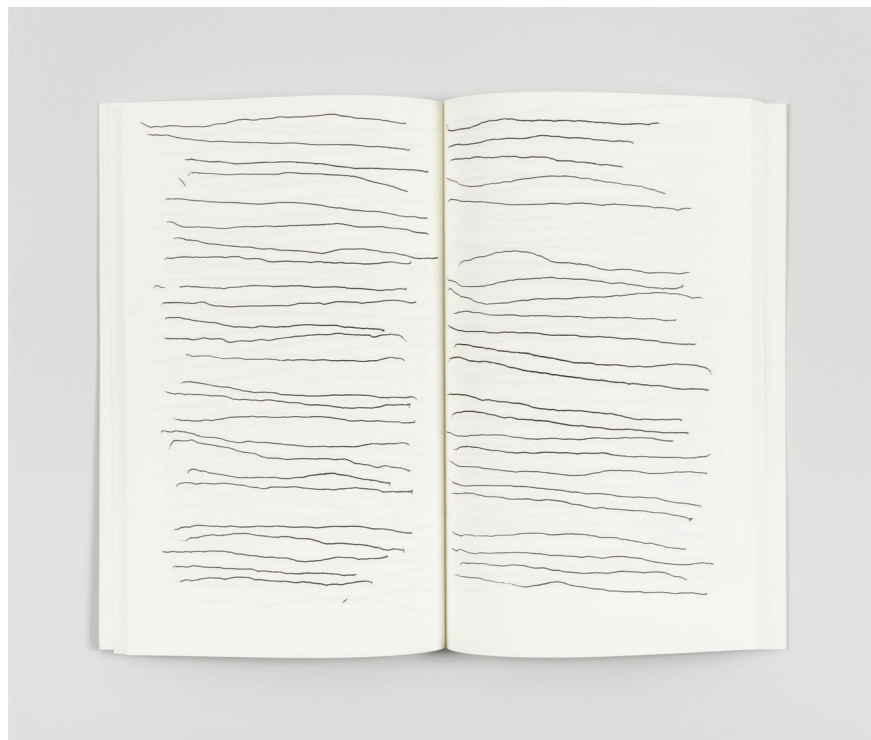
Le silence suscite également l'intérêt dans les arts plastiques en tant qu'objet de représentation et de questionnement. L'œuvre des *White paintings* de Rauschenberg en 1951, présentée en début de cette recherche (cf. fig. 1, p. 2), représente déjà un premier discours du silence : celui de la toile blanche. C'est dans cette même logique que notre attention s'est portée sur le travail récent d'Irma Blank, plasticienne allemande qui questionne le silence comme espace de rien, et pourtant ancré en nous comme support d'expression et de détachement de soi (cf. fig. 28, p.80). L'artiste nous exprime que pour elle « *silence*

<sup>234</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, éd. Points, 2015. Concept développé par le philosophe essayiste italien du XX<sup>e</sup> siècle. Ce concept a largement été reprise dans les réflexions autour de la participation dans les projets urbains et architecturaux mais également dans toutes œuvres artistiques *ouvertes* à la collaboration pour se permettre la redondance.

<sup>235</sup> *Ibid*, p.39.

<sup>236</sup> David Toop, *Ocean of Sound : Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* [1996], Paris, éd. Kargo & l'Éclat, 2004.





**Figure 28** - Irma Blank, *Gehen, second life*, extrait d'une double page du livre, 96 p., 2017.

Sources : <https://www.artribune.com/profession-i-e-professionisti/who-is-who/2018/10/intervista-irma-blank/>  
(crédits photographiques à C. Favero)



**Figure 29** - Chen Zhen, *Obsession de longévité*, l'exposition *Silence Sonore*, Palais de Tokyo, 1995.

Sources : <http://archives.palaisdetokyo.com/chenzhen/echiquier.html>

is nothingness, it is the nothingness into which we go, in which we are, in which we can realise ourselves in order to detach ourselves from everything that surround us »<sup>237</sup>. L'acte artistique, ici l'écriture, permet à l'auteure de se détacher du vide, de ce nouvel espace de la page blanche. Il n'y a pas forcément de sens et de signification attribués au silence dans l'écriture normée (dénonciation de l'insignifiance du langage inutile?). Cette forme de méditation de l'écriture relève d'un choix : être tangible ou rester dans le silence. Le silence, en ce sens, remplit plus la conscience que le langage. Toutefois, elle nous rappelle que le processus d'écriture fait du bruit et que tracer des lignes répétitives génèrent des sons. Une fois de plus, l'acte artistique, témoin de vivant, démontre que le silence absolu n'existe pas.

Une autre intervention artistique d'un artiste franco-chinois, Chen Zhen, questionne également à la fois le silence dans l'espace sonore, et en même temps, révèle un discours culturel, hybride entre l'Occident et l'Orient. L'installation *Silence Sonore*<sup>238</sup>, à qui nous devons l'expression depuis le début de cette recherche, questionne ainsi la pratique de l'artiste quant à son usage du son (cf. fig. 29, p.80). Emprunt de la culture taoïste et bouddhiste, il s'intéresse de près au silence à partir des années 1990. Selon lui, « le son confère une nouvelle dimension à l'objet : il est la prolongation du sens »<sup>239</sup>. Il rajoute à cet égard : « pour moi, le silence peut devenir sonore et le bruit se transformer en silence »<sup>240</sup>, soit une vision du yin et yang et de cette *dialectique du silence*. En plus d'un discours spirituel et culturel, il aborde un discours psychologique faisant du silence un objet de recherche *protéiforme* : « je trouvais que le silence est une autre façon de jouer sur la sonorité potentielle, la résonance psychologique, de cette installation »<sup>241</sup>. Ainsi, l'auteur part du présupposé physiologique que le son attire et suscite l'attention : qu'en est-il alors du silence ? Le silence peut-il attirer ?

Enfin et parce que l'œuvre de Chen Zhen introduit cette perspective de l'ancrage spatial, le silence peut devenir ornemental, un support de dénonciation esthétique et politique dans les domaines de l'architecture et l'urbanisme (cadre d'interventions artistiques dans l'espace public). Comme nous l'avons déjà introduit, les réflexions regroupées dans l'œuvre majeure, *Silence et Lumière*, de l'architecte Louis Kahn interrogent les liens entre architecture et silence. Dans le chapitre éponyme « Silence et Lumière », l'auteur rappelle que « le Silence n'est pas très, très calme. C'est quelque chose qu'on peut dire non lumineux ; non obscur »<sup>242</sup>. Le silence correspond donc, selon lui, à une matière assimilable à la lumière : *un ornement immatériel*. Cela relève, et ce dans sa logique méthodologique, du *non-mesurable* appartenant à l'Homme, au sensible, mais

237 LUCCHI (de) Michele, PERI Fabio, RECALCATI Massimo, « Silence and Emptiness », Milan, revue *DOMUS*, Avril 2018, p. 119, traduction personnelle : « Pour moi, le silence est le rien, c'est dans le rien que nous allons, dans lequel nous sommes, avec lequel nous nous accomplissons dans le but de nous détache de ce qui nous entoure ».

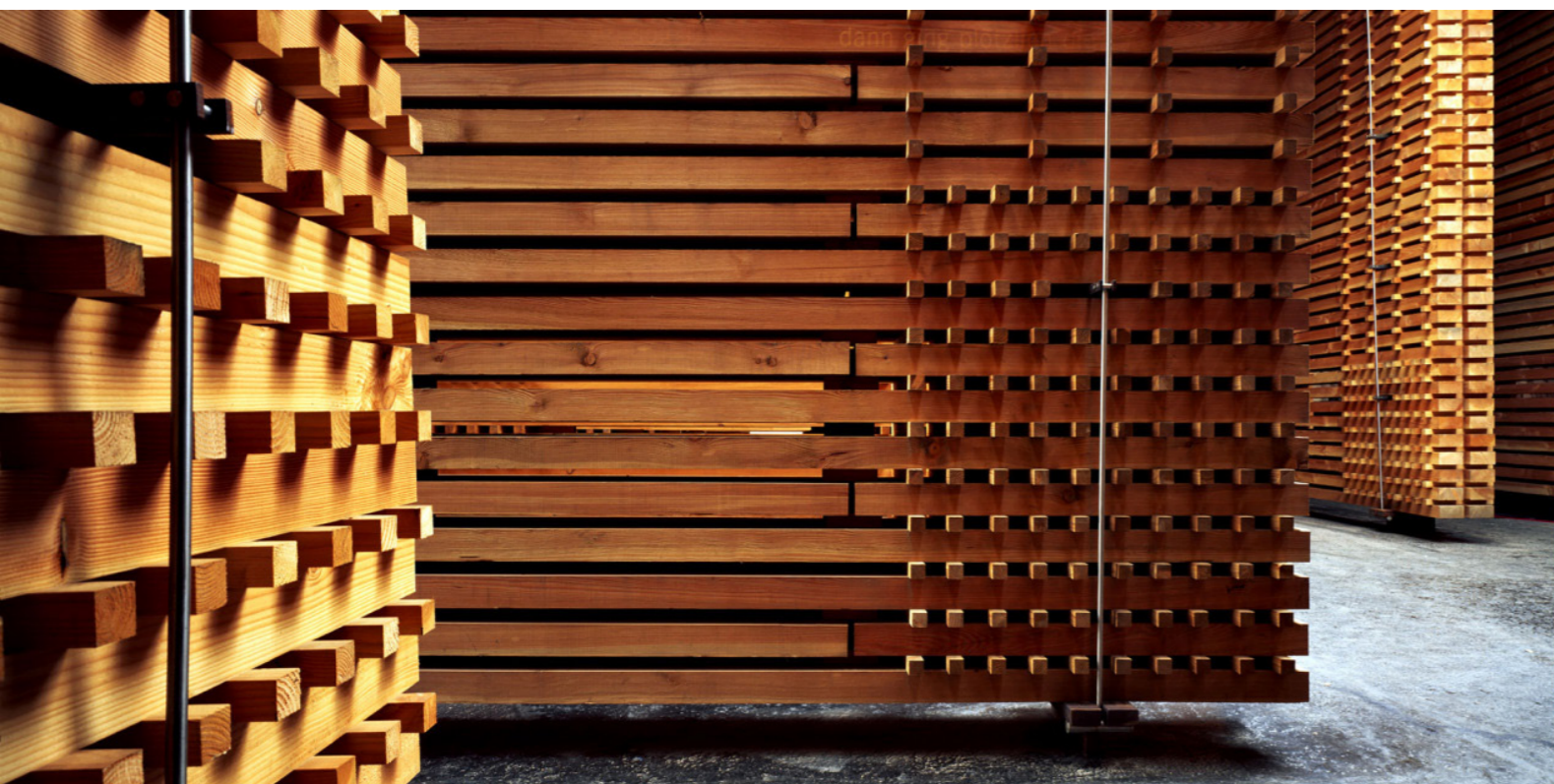
238 Le *silence sonore* a été exposé au Palais de Tokyo entre 2003 et 2004.

239 Jérôme Sans, *Chen Zhen : entretiens*, Paris, éd. Les presses du réel, Collaboration avec Vincent Honoré, 2003, p. 258.

240 *Ibid*, p. 264.

241 *Ibid*, p. 265.

242 Louis Kahn, *Op. Cit.*, p. 164.



**Figure 30** - Peter Zumthor, *Le corps sonore*, Pavillon Suisse à l'Exposition Universelle, Hanovre, 2000.

Sources : <https://fr.wikiarquitectura.com/b%C3%A2timent/pavillon-swiss-sound/#swiss-sound-pavilion-peter-zumthor-06>

rappelons tout de même que « le mesurable est le serviteur du non-mesurable »<sup>243</sup>. Une fois de plus, l'architecte doit dépasser le *mesurable*, soit « le savoir spécifique »<sup>244</sup> (en l'occurrence la statique, l'acoustique) pour atteindre le *non-mesurable*, domaine du sensible qui fait la véritable architecture. Par syllogisme, le silence fait l'architecture plus que les dispositifs acoustiques.

L'architecte suisse Peter Zumthor est également connu pour ses réflexions sur le son et notamment l'ancrage du silence dans la réflexion conceptuelle et matérielle de l'ambiance architecturale. Le chapitre « Le son de l'espace » est emblématique de ce discours: « écoutez ! Chaque espace fonctionne comme un grand instrument, il rassemble les sons, les amplifie, les retransmet. Ce processus dépend de la forme et de la surface des matériaux et de la manière dont ils sont fixés »<sup>245</sup>. L'architecte complète, cette fois-ci, en intégrant la question du silence :

« Je crois que les bâtiments produisent toujours un son. Ils produisent un son par eux-mêmes. [...] Mais c'est seulement lorsqu'on va dans une chambre sourde qu'on sent bien quelque chose de différent. Je trouve ça beau ! Je trouve magnifique de construire une bâtiment en le pensant à partir du silence. Il faudra beaucoup pour le rendre silencieux, car notre monde est si bruyant [...] A partir du silence, s'imaginer alors quels sons donneront telles proportions et tels matériaux »<sup>246</sup>.

Le silence est un support de conception volumétrique, matérielle et sonore, comme illustre la réalisation du *Corps Sonore*, le Pavillon Suisse de l'Exposition Universelle de 2000 à Hanovre (cf. fig.30, p. 82). Il joue également un rôle dans la programmation des usages : « pour un usage déterminé, il est bien plus judicieux de créer un calme, une sérénité, un lieu où vous ne devez pas courir partout et où vous ne devez pas chercher la porte. Où rien ne vous attire, où vous êtes simplement là. Les auditoriums, par exemple devraient être ainsi. Ou les pièces de séjour. Ou les cinémas »<sup>247</sup>. Le silence permet la contemplation et le bon fonctionnement spatial de l'architecture en tant qu'esthétique mais également programme vécu. Entre silence de l'écoute, de l'intime, de contemplation, spirituel, temporel et même de nature... le silence représente bel et bien un objet *protéiforme*, où l'expérience est multiple.

Ainsi, cette typologie est à croiser en fonction des choix disciplinaires retenus. Dans la continuité des œuvres architecturales de Kahn et Zumthor, ces réflexions et pratiques architecturales, certes individuelles, interrogent les démarches de conception et de programmation. Elles ouvrent sur le questionnement des processus collaboratifs, vecteur

243 *Ibid*, p. 166.

244 *Ibid*, p. 171.

245 Peter Zumthor, *Op. Cit.*, p. 29.

246 *Ibid*, p. 31.

247 *Ibid*, p. 43.

de partage de connaissances et d'expériences personnelles et collectives. Alors que le silence suscite l'intérêt à la fois des musiciens, compositeurs, architectes, urbanistes, philosophes, sociologues, littéraires ..., qu'en est-il de la conception et de la programmation architecturale et urbaine du silence ? Cet intérêt, déjà présent à travers les discours où les champs disciplinaires se croisent, traduit cette volonté de collaborer sur les mêmes réflexions afin d'avoir une vision *protéiforme* et *ouverte* du sujet.

## 2 - DES PROCESSUS COLLABORATIFS DE LA CONCEPTION ET DE LA PROGRAMMATION ARCHITECTURALE ET URBAINE DU SILENCE

Les collaborations diffèrent-elles selon la nature des programmes et des liens induits par le silence ? Existe-t-il des nuances, variations entre un programme sonore et un programme d'habitat ou d'espace public ? Les équipes de la conception varient-elles en fonction du programme questionné ? Quels croisements de discours s'opèrent-ils à travers ces collaborations ? Ces processus collaboratifs émanent-ils d'individualités déjà elles-mêmes au croisement disciplinaire ou d'une volonté de complémentarités ? Quelles sont les motivations induites dans ces processus collaboratifs ? En quoi sont-ils des conditions *sine qua non* des démarches de conception et de programmation de la *quête* et de l'*esthétisation* du silence dans l'espace architectural et urbain ?

### 2.1. Processus de collaboration en question, recherches théoriques et perspectives d'actions

Dans le premier chapitre, nous avons pu constater que les équipes de chercheurs, notamment du Cresson, reflètent cette volonté de faire émerger des réflexions théoriques collaboratives. La première partie du second chapitre illustre, quant à elle, cette pluralité du discours en lien avec les perceptions et les critiques analytiques du silence au service d'un silence *protéiforme*. Les recherches théoriques et conceptuelles soulevées nous amènent à questionner la recherche au service de la conception et de la programmation architecturale, urbaine et paysagère.

Les recherches menées par Pascal Amphoux s'inscrivent dans cette perspective de croisement de discours (cf. Chapitre 1, 3.3. sur la démarche méthodologique du Cresson). Dans le rapport « Le bruit dans la ville, Dix fragments pour une écologie sonore », l'auteur rappelle la posture de l'équipe du laboratoire : « nous plaidons en tant que maître d'œuvre [...], pour que toute conception sonore d'un espace rende inséparable la dimension technique, la dimension sociale et la dimension sensible de l'intervention »<sup>248</sup>. Cette citation révèle bien la prospective en termes d'actions destinées aux « maîtres d'œuvre », qui se doivent d'adopter une conception transversale à la croisée de différents champs disciplinaires. Dans le rapport « La Conception

248 Pascal Amphoux, « Le bruit dans la ville, Dix fragments pour une écologie sonore », article du Cresson, 2011, p. 3.

sonore des espaces habités »<sup>249</sup>, Olivier Balaÿ, architecte et urbaniste du Cresson, propose des études de cas et des analyses d'opérations de logements réalisés par le prisme du sonore. En plus d'une approche transdisciplinaire, le jeu des échelles est déployé pour comprendre les stratégies d'implantation bâtie (organisation du logement dans le tissu urbain) et les démarches de programmation, notamment par rapport à la répartition des pièces de silence et des pièces de vie (cf. tome 1 du rapport). Le tome 2 est, quant à lui, plus opérationnel et offre des possibilités de *scenarii* sonores, selon des dispositifs architecturaux et urbains retenus et selon leur faisabilité acoustique. La question des espaces intermédiaires (en termes de conception et de programmation) est notamment soulevée : principe de façade épaisse, des bandes de circulations en extérieur, des terrasses, des balcons et des coursives. Il ne s'agit pas d'appréhender l'acoustique par la matérialité mais bien par la conception multiscalaire. Ces stratégies acoustiques dépendent alors de l'environnement proche (s'il y a une présence de jardins calmes, de rues calmes ou passantes et bruyantes à l'inverse, de l'organisation et de la répartition des pièces des logements voisins). L'auteur emploie l'expression d'« intelligence sonore du plan masse »<sup>250</sup> et précise, par exemple, à la lecture d'un plan d'habitation que la « présence de la nature habille le silence »<sup>251</sup>. Dans l'espace intérieur des habitations, l'usage de pièces tampons tels que des SAS, des espaces servants, des espaces de distribution (couloirs, escaliers, perrons), ou encore des limites épaissies avec des placards est observé au regard de stratégies acoustiques. Toutefois, les usages en lien avec la temporalité dictent avant tout la conception qui ne doit pas se résoudre à sa « dimension technique »<sup>252</sup>. Pour reprendre l'expression de Pascal Amphoux : « la conception sonore du logement ne consiste pas seulement à agir de manière normative par rapport à l'environnement. Plus fondamentalement, elle doit donner à l'habitant ordinaire les moyens de s'approprier ou de se réapproprier son milieu sonore de vie »<sup>253</sup>.

Le compositeur canadien, Murray Schafer, initiait la réflexion en termes de démarches de conception dans son dernier chapitre intitulé « Vers un design sonore »<sup>254</sup>. Il introduit son concept d'*écologie sonore*, comme « étude des sons dans leurs rapports à la vie et à la société. Ce n'est pas une discipline de laboratoire. Elle ne se conçoit que par l'observation sur le terrain de l'influence de leur environnement acoustique sur les êtres vivants »<sup>255</sup>. Cette définition rappelle ainsi la démarche

methodologique du Cresson, qui s'est, notons le, inspirée des réflexions conceptuelles et théoriques de Schafer. *L'écologie*

249 Olivier Balaÿ, *La conception sonore des espaces habités*, rapport du Cresson, 1994.

250 *Ibid*, p. 22.

























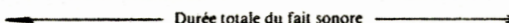
251 *Ibid*, p. 26.

252 Dans le Tome 2, Olivier Balaÿ restitue sous forme de tableaux des données acoustiques (mesures effectuées en dB, relève de l'intensité sonore). Ces mesures sonores sont croisées avec une description physique de l'espace précise (épaisseur des murs, composition matérielle des parois, dimensions de l'espace en surface et en volume. Ces croisements permettent d'effectuer des scénarios acoustiques selon les calculs des niveaux sonores.

253 *Ibid*, p. 46.

254 Murray R. Schafer, *Op. Cit.*, 1977, p.291.

255 *Ibid*, p. 293.

Description physique	Attaque	Corps	Chute
Durée	 abrupte  modérée  lente  multiple	 nul  bref  moyen  long  continu	 rapide  modérée  lente  multiple
Fréquence/Masse	 très haute  haute  moyenne  basse  très basse		
Fluctuations/Grain	 lisse  transitoire  transitoires multiples  frémissement  pulsation moyenne  pulsation lente		
Dynamique	<b>ff</b> très fort <b>f</b> fort <b>mf</b> relativement fort <b>mp</b> relativement faible <b>p</b> faible <b>pp</b> très faible <b>f &gt; p</b> decrescendo <b>p &lt; f</b> crescendo		
			







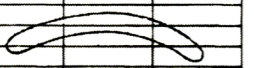
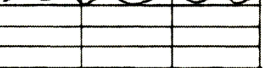







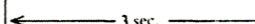
Aboiement d'un chien			Chant d'un oiseau		
attaque	corps	chute	attaque	corps	chute
					
					
					
<b>f</b>		<b>f</b>	<b>mf</b>	<b>mf</b>	<b>mf</b>
					

Figure 31 - Murray R. Schafer, exemple de tableau pour décrire le fait sonore et son application.

Sources : Murray R. Schafer, *Op. Cit.*, 2010, pp. 203-205.

*sonore* croise alors deux champs d'études : celui des mécanismes de compréhensions spatiales (environnement, milieu, espace) et des mécanismes de compréhensions acoustiques (le son à travers ces entités spatiales). L'expérimentation de terrain, selon Schafer, s'inscrit dans une logique de préconisation « d'éducation à l'oreille »<sup>256</sup>. Il introduit, à cet effet, l'outil des *soundwalks*<sup>257</sup>, dites « marches sonores », à ne pas confondre avec les « promenades d'écoute »<sup>258</sup>, aussi utile à cet apprentissage de l'écoute (cf. fig.32,p.87). Les *marches sonores* relèvent, quant à elles, d'« une exploration du paysage sonore dans un lieu donné, guidée par une partition. La partition consiste en une carte indiquant le climat sonore et les sons inhabituels qui se présenteront tout au long du trajet »<sup>259</sup>. Cette définition témoigne d'un rapport à l'espace sonore inscrit dans l'environnement comme un support de conception (ici musicale), en plus d'un support d'analyse. D'autres outils méthodologiques (grilles d'observation, tableaux de croisement de données, choix sémantiques, notations, cartographies ) en lien avec la restitution écrite sont également proposés (cf. fig. 31, p. 86).

Dans ce dernier chapitre, l'auteur émet également une critique sur le métier des architectes face à ce *paysage sonore* et notamment de ses considérations acoustiques, largement respectées pendant l'Antiquité<sup>260</sup>. En ce sens, l'évolution des mœurs a directement eu des répercussions sur ces considérations acoustiques :

« Les constructions anciennes étaient-elles des spectacles acoustiques aussi bien que visuels. [...] Mais lorsque ces lieux n'ont plus été les épicentres acoustiques de la communauté, et n'ont plus servi que d'espaces fonctionnels au travail silencieux, l'architecture a cessé d'être l'art d'une esthétique sonore positive [et depuis] l'architecte d'aujourd'hui travaille pour des sourds. Il a lui-même les oreilles bouchées. [...] L'étude des sons n'entre aujourd'hui dans les écoles d'architecture que pour ce qui intéresse leur réduction, leur isolation et leur absorption »<sup>261</sup>.

C'est pourquoi on observe désormais des phénomènes de *silence sonore* où la *Muzak* et les bruits blancs sont omniprésents, ce que Schafer appelle « techniques de masque »<sup>262</sup>. Toutefois, et ce pour introduire des réflexions plus contemporaines sur la question de conception et de programmation architecturale et urbaine : « l'esthétique acoustique n'est pas seulement l'affaire des acousticiens. C'est une tâche qui requiert la collaboration de beaucoup de gens : professionnels, amateurs, jeunes - tous ceux qui possèdent une bonne oreille »<sup>263</sup>.

Les recherches de Schafer ont été largement reprises par nombreux concepteurs et chercheurs en France (cf. Cresson

256 *Ibid*, p. 297.

257 *Ibid*, p. 304.

258 *Ibid*, « Une promenade d'écoute est simplement une marche au cours de laquelle on se concentre et on écoute. Elle a lieu au pas de la promenade, et si elle est faite en groupe, il est bon d'espacer les participants de façon qu'ils n'entendent pas le bruit des pas de leurs voisins ».

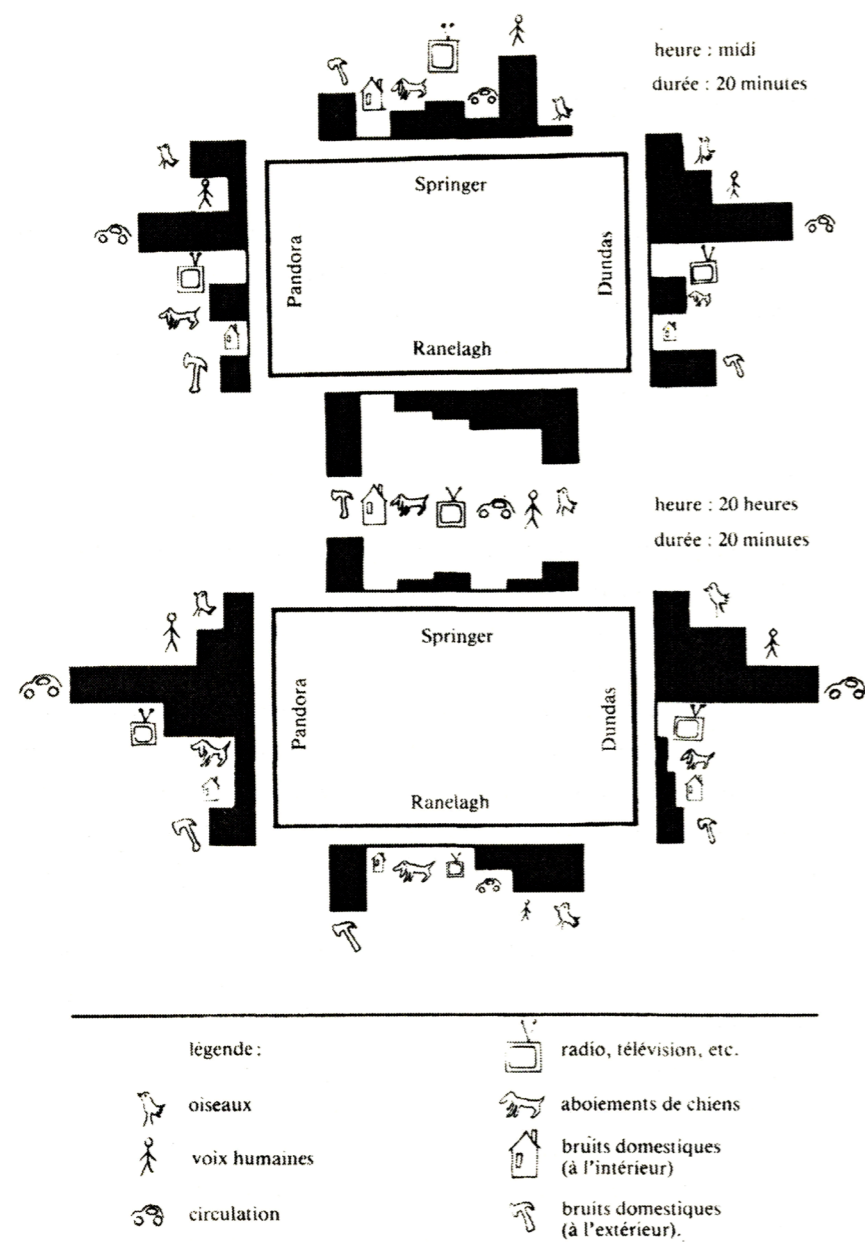
259 *Ibid*.

260 *Ibid*, p. 315 « Les premiers bâtisseurs construisaient avec l'oreille aussi bien qu'avec l'œil. L'acoustique exceptionnelle des amphithéâtres grecs [...] montrent avec certitude qu'une philosophie générale se dégageait de l'architecture, où les considérations acoustiques aidaient à déterminer la forme et la situation de l'édifice ».

261 *Ibid*, pp. 318 - 319.

262 *Ibid*, pp. 319-321.

263 *Ibid*, p. 282.



Autre forme de carte sonore établie à deux moments différents d'une « marche sonore » autour d'un pâté de maisons. À chaque type de son correspond une représentation graphique dont la taille varie suivant l'intensité sonore. Cette carte indique l'activité générale et permet d'établir aisément des comparaisons historiques et géographiques des faits sonores.

**Figure 32** - Murray R. Schafer, *Exemple de carte sonore* réalisée à partir de *marche sonore*.

Sources : Murray R. Schafer, *Op. Cit.*, 2010, p.379.

et autres laboratoires de recherche sur la conception des ambiances sonores urbaines). Nous pouvons introduire les réflexions contemporaines universitaires d'Elise Geisler, chercheuse au laboratoire ESO et Théa Manola, architecte post-doctorante, intervenant au Cresson et à l'atelier de recherche Politopie, dans le recueil *Soundspace*<sup>264</sup>, reprenant la même dénomination que Schafer, dans un article intitulé « Quand le sonore bouscule les métiers de la conception de l'espace »<sup>265</sup>. Cet article met en exergue la difficulté « de rendre opérationnelle la question du sensible, notamment dans la conception de l'espace »<sup>266</sup>. Pour ce faire, les deux auteures préconisent « une "vision" plus sensible, sociale, plus ordinaire, plus interdisciplinaire, et peut-être plus humaine de l'espace. Le concepteur est convié à abandonner son rôle d'expert esthétique et technique unique, pour devenir potentiellement médiateur, accompagnateur d'une création spatiale collective »<sup>267</sup>. De plus, à l'image du discours de Schafer, elles précisent qu'il est nécessaire de dépasser « l'approche uniquement visuelle de l'espace », d'accepter « la pluridisciplinarité voire l'interdisciplinarité dans la conception de l'espace » et d'envisager cette co-conception (avec d'autres professionnels aux champs disciplinaires variés ou avec des non-professionnels comme les habitants / usagers) comme « un processus, une démarche »<sup>268</sup>. Pour répondre à ces orientations, deux perspectives d'actions sont dessinées :

- « Des actions de protection et de valorisation du patrimoine sonore »<sup>269</sup>, en lien avec la notion de paysage sonore prônée par Schafer et reprise par le Cresson. Quelques outils sont proposés tels qu'un inventaire participatif géo-référencé de ce dit paysage, des promenades sensorielles (soient les *dites* promenades sonores de Schafer).
- « Des créations éphémères ou pérennes visent également la modification et l'aménagement de l'espace »<sup>270</sup>, à savoir l'intervention d'artistes qui peut favoriser l'éveil des sens des usagers et des riverains sur leur environnement sonore (exemple du *soundwalking*, des balades sonores).

Avec ces nouvelles considérations de démarches de conception et de programmation de l'environnement sensible, il est, certes, important de développer de nouveaux outils de conception et de collaboration (cadre méthodologique), mais,

<sup>264</sup> FABUREL Guillaume, GUIU Claire, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORQUE Henry, WOLOSZYN Philippe, *Soundspace, Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, éd. PUR, 2014. Cet ouvrage met à l'honneur les recherches théoriques de Schafer et de son écologie sonore prônée dans les années 1970. Cette publication prône un discours inter-disciplinaire qui offre un aperçu des réflexions contemporaines sur ces croisements *espace* et *son* en termes d'études et de pratiques expérimentales.

<sup>265</sup> *Ibid*, pp. 315 - 329.

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 315.

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 316.

<sup>268</sup> *Ibid*, p. 319.

<sup>269</sup> *Ibid*, p. 320.

<sup>270</sup> *Ibid*.

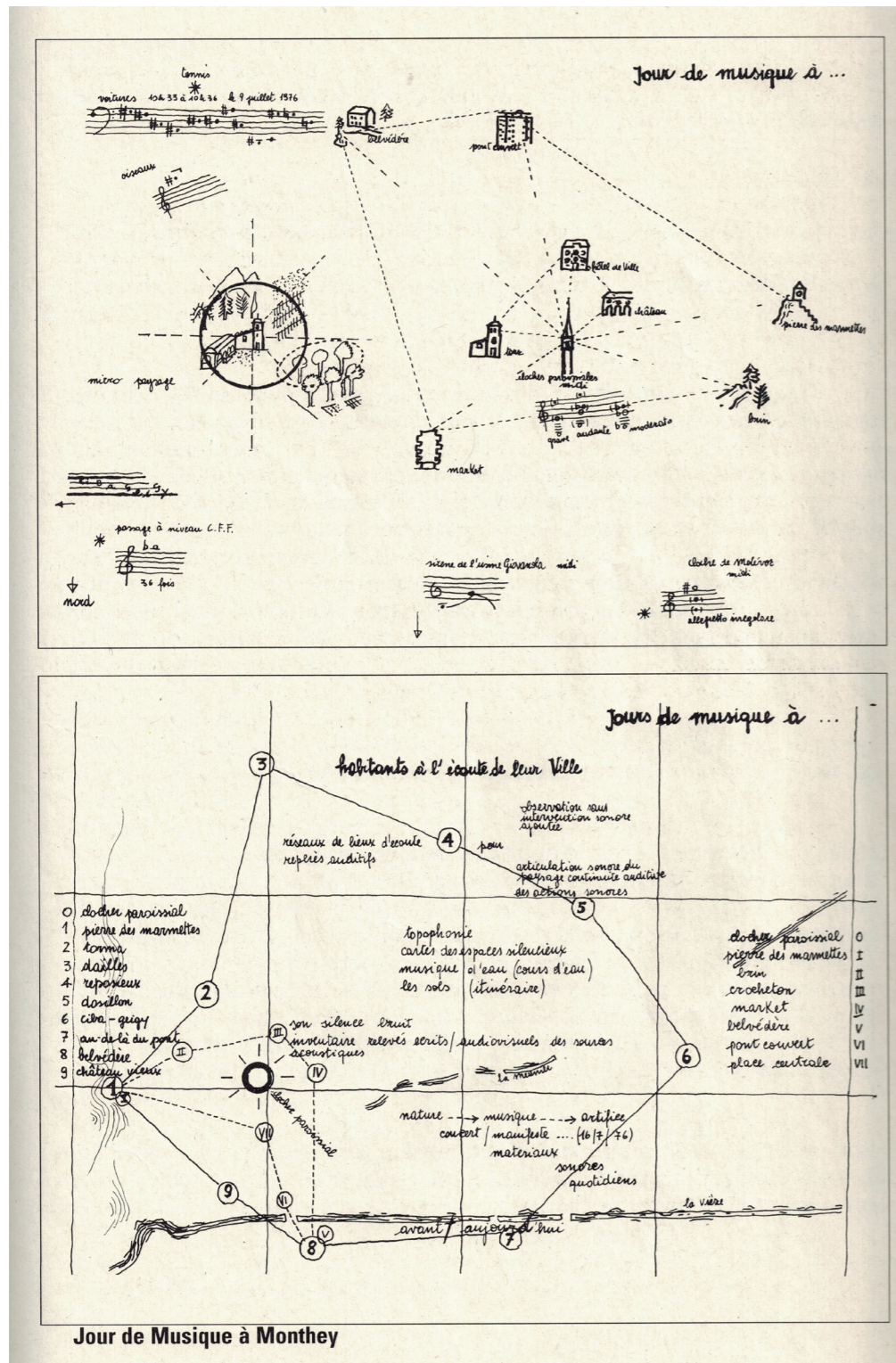


Figure 33 - Pierre Mariétan, *Musique du lieu*, exemple de carte sensible utilisant le *field recording*, enquête et action socio-musicale, Juillet 1976.

Sources : Pierre Mariétan, *Op. Cit.*, p.65

également de questionner leur apprentissage (reconsidération de l'enseignement des métiers de *designer sonore*, pour reprendre l'expression de Schafer). Cet enseignement s'ouvre sur deux perspectives : celle de l'approche sonore de l'espace (dépassant la dimension exclusivement technique) et celle de la co-conception en proposant des ateliers de projets empreints de ces thématiques d'investigation. Pour cela, il est évident qu'une approche de terrain *in situ* est une condition *sine qua non* de cette appropriation de l'environnement sonore. La carte sensible sonore (cf. fig. 33, p.90) représente une véritable source archivistique et préserve la mémoire des identités sonores des paysages étudiés. Ce renouveau de la conception et de la programmation architecturale et urbaine dépend ainsi des évolutions sociales et de la pratique de l'espace. Cette démarche de conception - construction est-elle, pour autant, possible avec le silence ? Il semblerait, si l'on reprend les réflexions de Cage, que le silence permet l'*œuvre ouverte* et donc cette potentielle démarche de co-conception.

## 2.2. Des figures et opérations emblématiques, sources de valeur d'exemple confrontant la théorie à la pratique

Comme nous venons de le voir, avec le point de vue des chercheurs et les démarches méthodologiques avancés, il apparaît que, tout comme le son, le silence est sujet à concertation et questionne les démarches de conception et de programmation. Du point de vue du praticien, certains exemples emblématiques illustrent cette considération du silence inscrite dans des processus de conception collaborative. À travers le chapitre 1, nous avons constaté que les programmes d'habitat groupé ainsi que la conception de lieux sacrés tels que la Chapelle de Ronchamps ou le couvent de la Tourette, illustrés notamment par les expérimentation de l'architecte Le Corbusier, ont suscité l'intérêt sur la question du silence (demeurant une question technique et esthétique). Iannis Xénakis<sup>271</sup>, un de ses collaborateurs, possède un double ancrage à la fois dans les domaines de l'architecture et de la musique. La notion de « synthèse des arts »<sup>272</sup>, traduit cette volonté de conception pluridisciplinaire voire interdisciplinaire. Dans notre cas d'étude, reprenant principalement les recherches académiques de l'architecte-musicienne, également à la direction de cette initiation à la recherche, Séverine Bridoux-Michel, les liens étroits entre musique et architecture se regroupent autour de cette notion de *diathèse*, développée dans sa thèse de 2006<sup>273</sup>. Ce binôme disciplinaire permet évidemment d'intégrer le concept de silence dans l'architecture.

Une des figures emblématiques d'architectes ayant intégré cette notion de silence, source de conception collaborative

271 Séverine Bridoux-Michel, *Op. Cit.*, 2007, chapitre dédié à l'œuvre de Iannis Xénakis avec l'exemple du Pavillon Philips réalisé à l'occasion de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958.

272 Intitulé de l'exposition sur Le Corbusier au musée de Rath en 2005.

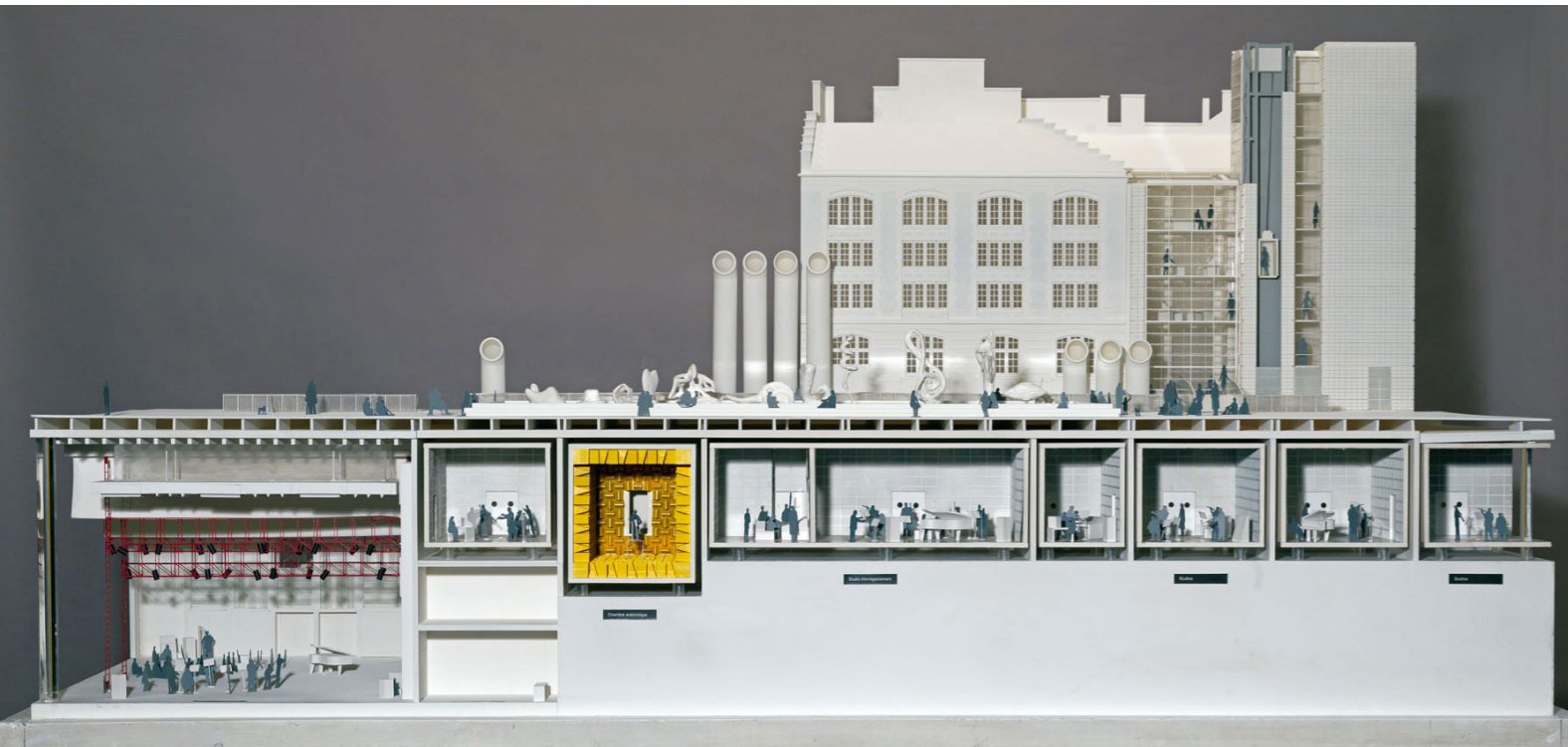
273 Séverine Bridoux-Michel, *Architecture et musique : croisement de pensées après 1950, la collaboration de l'architecte et du musicien, de la conception à l'œuvre*, Lille, thèse sous la dir. de Joëlle Caullier, 2006.

est l'architecte Renzo Piano<sup>274</sup>, introduit dans le milieu de la musique assez tôt<sup>275</sup>. Le premier exemple reste la conception et création de l'Ircam (cf. fig. 34, p. 92). L'architecte précise en guise de témoignage sur l'expérience pluridisciplinaire dans le processus collaboratif de la conception :

« L'IRCAM ! C'était il y a trente ans, ce n'est pas rien. Nous formions vraiment une belle équipe. Il y avait Pierre Boulez, et aussi Luciano Berio. [...] On réunissait dans un même groupe les apports du physicien, de l'acousticien, du musicien, du mathématicien, du constructeur, de "l'artisan". Nous nous doutions que chacun allait devoir changer de métier, que nous allions opérer par contamination. L'architecture est un art de frontière»<sup>276</sup>.

Le programme est à l'initiative du compositeur Pierre Boulez en 1969 (cf. chapitre 1), et l'édifice fut construit en 1977. L'acoustique du bâtiment et les questionnements liés au silence urbain sont évidents quand on analyse la coupe du bâtiment, situé principalement en sous-sol, comme le montre la maquette-coupe (cf. fig. 34, p.92). L'architecte utilise le principe de «boîte dans la boîte», où les boîtes sont étanches et indépendantes, à l'image du bouteiller de Le Corbusier (cf. chapitre 1). En ce sens, les recherches universitaires de Valentin Boucher, témoignent de cette volonté implicite de concevoir le silence de l'espace ou l'espace de silence : « par analogie avec le phénomène sonore et la musique, il n'est pas anodin que l'Ircam soit une architecture qui ne soit pas faite pour être vue. Le bâtiment n'a pas de forme : il n'est qu'un intérieur, on ne peut le percevoir que depuis l'intérieur ; il n'est qu'espace, à défaut d'exister en tant qu'objet »<sup>277</sup>. Ainsi, nous pourrions considérer l'Ircam comme enchaînement de *pièces de silence*.

Toutefois, c'est probablement l'ouvrage plus récent de *Prometeo* (1983 - 1984), étudié par Séverine Bridoux-Michel, qui représente cette consécration de la recherche sur le silence, comme vecteur de conception collaborative<sup>278</sup>. À l'image de l'Ircam, Luigi Nono, compositeur italien emblématique du XX<sup>e</sup> siècle, fait appel à l'architecte Renzo Piano pour intervenir dans la concrétisation spatiale de son projet d'opéra, en cours d'écriture, *Prométhée*, diffusé et représenté dans la chapelle vénitienne de San Lorenzo. Influencé notamment par les travaux de Cage, le silence représente un « matériau sonore »<sup>279</sup> par



**Figure 34** - Renzo Piano, *Ircam*, maquette-coupe du programme (en jaune, la chambre anéchoïque).

Sources : photographie disponible sur le site de l'Ircam, <http://web4.ircam.fr/1039.html>.

274 *Ibid*, p. 492 : « A travers ce portrait de Renzo Piano, nous proposons de montrer que la multiplication des projets de l'architecte liés à la musique et au(x) musicien(s) [l'Ircam et l'auditorium de Rome], n'est pas le simple fait d'un hasard. Nous montrerons ainsi qu'elle est au contraire le fruit d'une lente recherche sur la conception architecturale et le processus de création, sur le volontaire dépassement des frontières disciplinaires, sur la pluridisciplinarité en tant que décloisonnement des spécialités constituant *Immatériaux* - sans forme, sans poids, sans limite... - , choses que le compositeur semble peut-être manipuler simplement avec les éléments sonores constituant sa discipline - musicale. C'est en tout cas ce que pense Renzo Piano en concevant non seulement des espaces *pour* la musique, mais aussi et surtout l'espace *comme* musique ».

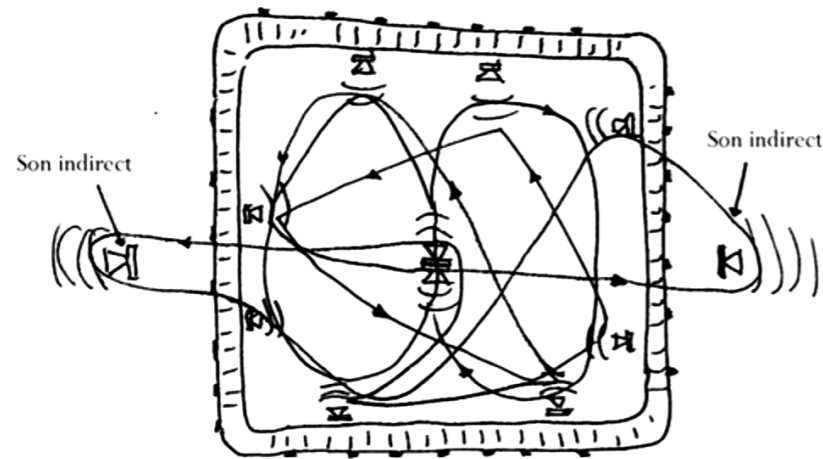
275 **Renzo Piano**, *La désobéissance de l'architecte : conversation avec Renzo Cassigoli*, Paris, éd. Arlea, 2009, pp.130 - 131 : « Ça fait trente ans que je travaille dans des lieux consacrés à la musique. Depuis 1974, quand j'ai commencé à collaborer avec John Cage, Pierre Boulez et Luciano Berio. En 1983, avec Claudio Abbado et Luigi Nono, nous avons réalisé *Prometeo* ».

276 *Ibid*, p. 131.

277 **Valentin Boucher**, *Architecture et musique : influences réciproques*, Mémoire de Master ayant reçu le prix Butler 2018, sous la direction de Paola Amaldi, Philippe Potié et Eliza Culea-Hong, E.N.S.A.V., 2017, « Chapitre Architectures de l'écoute », p. 95.

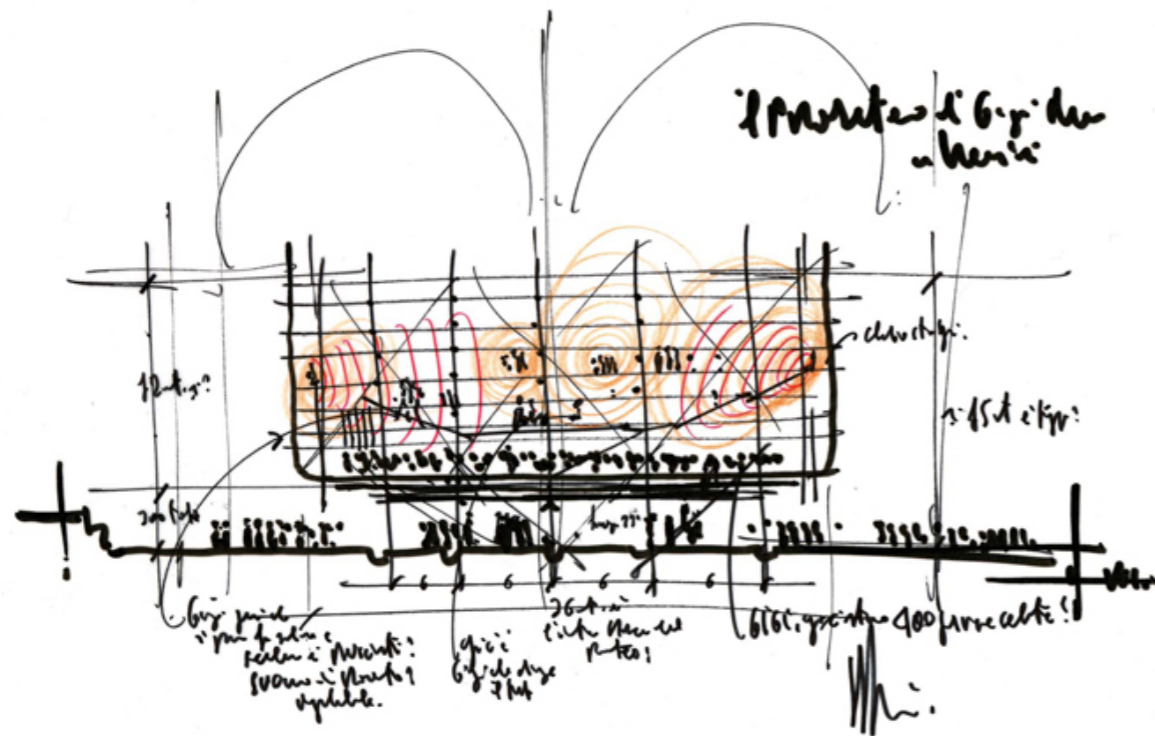
278 L'opération de *Prometeo* est constituée d'une équipe pluridisciplinaire d'intellectuels : Massimo Cacciari, philosophe, Emilio Vedova, peintre, Claudio Abbado, chef d'orchestre, Renzo Piano, architecte et bien évidemment Luigi Nono, compositeur de musique à l'initiative du projet.

279 **Séverine Bridoux-Michel**, *Op. Cit.*, p. 430 : « Ainsi, l'espace dans lequel nous vivons dévoile le son jusqu'à d'innombrables possibilités qui se révéleraient notamment dans l'indicible et l'inaudible. Il transforme le matériau sonore jusqu'au *silence*, un silence qu'habite l'espace dans lequel le compositeur, auditeur et instrumentiste se rejoignent ».



**Figure 35a** - Renzo Piano, schémas de circulation/diffusion des sons dans l'espace et du placement des musiciens, 1983.

Sources : Dautrey, Jehanne. « Une hétérotopie musicale : la collaboration entre Renzo Piano et Luigi Nono sur Prometeo », Rue Descartes, vol. 56, n°2, 2007, p. 20.



**Figure 35b** - Renzo Piano, Croquis de la scénographie de l'Opéra : un public en immersion, 1983.

Sources : illustration disponible sur le site suivant : <http://www.musicainformatica.it/risorse/foto-storia-2-luigi-nono.php> (hébergeur : Alex Di Nunzio)

lequel l'espace de l'écoute se déploie. C'est pourquoi « [...] en prenant l'espace de San Lorenzo comme origine ; le spectateur est mis en situation d'écoute, voire de recueillement dans ce lieu de silence. Dès les premières esquisses, le projet s'articule autour de l'écoute »<sup>280</sup> (cf. fig. 35a, p. 94). Dans ce contexte de mise en abîme du silence et de « tragédie de l'écoute », développée dans l'opéra de *Prométhée*, « la musique interagit avec le lieu d'exécution de *Prometeo*, jusqu'à donner voix au silence : *Prometeo* s'achève sur le "désert invincible" »<sup>281</sup>. Les deux principaux interlocuteurs, Renzo Piano et Luigi Nono, se retrouvent d'ailleurs concernant ce rapport au silence, ayant tous deux collaboré avec Cage et établissant une analogie entre les réflexions de l'architecte et celles du compositeur de musique : « les transparences et les vibrations de la lumière sont ces caractéristiques dont Renzo Piano se nourrit, au même titre que les silences et les sons pour un compositeur »<sup>282</sup>.

Rappelons que c'est dans le contexte particulier du XX<sup>e</sup> siècle, que l'opéra se crée, « dans des contextes divergents et avec des moyens fort différents - la reconquête par la musique de deux de ses dimensions essentielles, délaissées depuis l'époque du classicisme : celle de l'espace musical et celle du silence »<sup>283</sup>. Luigi Nono, en tant que compositeur de musique engagé, s'est emparé de cette reconquête, illustrée par cette *tragédie de l'écoute*, pour remettre en avant le silence et faire de son opéra une méditation du son. C'est pourquoi le compositeur s'est inspiré des réflexions de Schafer en disant qu'« à la fin, le pouvoir, c'est le silence, comme le pouvoir des dieux est d'être invisible. C'est le secret des mystiques et des moines ; et ce n'est que par lui que peut se clore toute réflexion sur les sons dignes de ce nom »<sup>284</sup>.

En terme de conception musicale, à l'image des préconisations précédemment développées, il expérimente *in situ* l'espace de l'église San Lorenzo : « j'ai l'impression d'occuper l'espace et les silences de San Lorenzo. Je me laisse habiter par eux. [...] Ma tête ne m'appartient plus. J'écoute. À chaque instant, il y a des possibilités. Ma musique, qui n'existe pas encore, naît à chaque instant de cette écoute »<sup>285</sup>. Pour répondre architecturalement à cette dimension du silence, « [...] l'architecte conçut l'arche [en bois et en acier] de telle sorte que le moindre son situé aux frontières de l'espace auditif, quelque soit sa provenance, puisse emplir l'espace acoustique [d'une église en pierre], et s'y perdre aussi. Il donnait ainsi les moyens au compositeur de concevoir une œuvre ouverte - permettant notamment le mouvement des interprètes et des sons dans cet

<sup>280</sup> Ibid, p. 514.

<sup>281</sup> Ibid, p. 511.

<sup>282</sup> Ibid, p. 502, pour compléter et préciser la citation : « Chez Piano, la dissolution de la matière architecturale semble ainsi rejoindre l'immatérialité que dégage la musique, et tend à repousser les limites du possible. Mais la discipline musicale n'est pas un modèle en soi pour tout architecte, encore moins un modèle théorique. Elle constitue en revanche, pour celui qui la choisit, un moyen de dépasser les limites et les règles préétablies dans sa propre discipline, un moyen de rejeter les étiquettes disciplinaires. Le projet de dissoudre la matière est utopique pour l'architecte, sauf lorsqu'il déplace son champ disciplinaire vers d'autres champs dans lesquels la matière est impalpable et quasi immatérielle. En ce sens, du point de vue de l'architecte, la musique fournit cette part d'immatérialité ».

<sup>283</sup> Ibid, chapitre IV, partie « Espace et silence » (pp. 534 - 537), p. 534, citant Ivanka Stoianova, « L'exercice de l'espace du silence dans la musique de Luigi Nono », article extrait de la revue *L'espace : Musique / Philosophie*, Paris, éd. L'Harmattan, 1998, p.425.

<sup>284</sup> Ibid, p. 535, citant Schafer, *Op. Cit.*, p.277.

<sup>285</sup> Martine Cadieu, *Présence de Luigi Nono*, Isles-lès-Villenois, éd. Pro Musica, 1995, p.164.



espace - pouvant jouer avec les frontières du silence »<sup>286</sup> (cf. fig. 35b, p.94). À l'image de Cage et de son engagement politique à travers l'art de la musique, « Luigi Nono ne reste pas silencieux devant la critique du monde musical - notamment celle du monde musical allemand, mené par le pouvoir institutionnel des radios de l'Allemagne de l'Ouest - rejetant les compositions dénotant un engagement trop radical »<sup>287</sup>. Les différents rapports au silence sont donc *protéiformes* : on retrouve le silence à la fois comme un nouvel ornement musical et spatial (silence de l'écoute), mais aussi comme un support de dénonciation (attitude politique non silencieuse).

Cette évolution discursive, liée à l'apparition de centres de recherches scientifiques et à la prise de conscience générale d'ouvrir la réflexion architecturale et urbaine à l'acoustique, offre de nouvelles perspectives dans l'évolution programmatique et conceptuelle de l'architecture et urbanisme. Les propositions théoriques amènent à la pratique spatiale et sonore. Nous avons d'ailleurs expérimenté lors d'un workshop Architecte - Musique, à l'initiative de Séverine Bridoux-Michel, l'expérience de la conception sonore de l'espace, et notamment celle du silence. Une installation scénographique intitulée le coquillage - oreille reprend les codes de la pratique spatiale selon le silence de l'écoute, mais également le silence de l'intime et du souvenir<sup>288</sup>. Toutefois, nous décidons de ne pas l'incorporer directement dans notre recherche mettant en avant la conception à travers un angle d'attaque précis : celui des *pièces de silence*. L'évolution de cette programmation introduit notamment l'apparition d'un programme, nominativement identifié, et discutable selon son contexte d'implantation : la *pièces de silence*, comme nouveau champ de la recherche sur le silence en architecture et urbanisme.

286 Séverine Bridoux-Michel, *Ibid*, pp. 536-537.

287 *Ibid*, p. 418.

288 Pour plus de précisions, se référer aux Annexes (détails sur le Workshop Architecture - Musique, sur les traces de Xénakis, Janvier 2019).

## CHAPITRE 3

### PERSPECTIVES CONTEMPORAINES DU SILENCE EN ARCHITECTURE ET URBANISME



## ÉTUDE DE CAS DES PIÈCES DE SILENCE

« Il serait nécessaire de comprendre un jour, et probablement ce jour est-il proche, ce qui manque avant tout à nos grandes villes : des lieux de silence, spacieux et fort étendus, destinés à la méditation, [...] où ne pénètre nulle rumeur de voitures ni de crieurs, et où une bienséance plus subtile interdirait même au prêtre l'oraison à voix haute : des édifices et des jardins qui dans leur ensemble exprimeraient la sublimité de la réflexion et de la vie à l'écart ! »<sup>289</sup>.

Ce dernier chapitre croise les recherches conceptuelles, théoriques et historiques des relations qui s'opèrent entre silence et espace architectural, urbain et paysager à travers trois études de cas, géographiquement concentrées en Europe du Nord-Ouest (Belgique et Angleterre). Cette proximité géographique avec Lille nous permet d'expérimenter les terrains d'enquête et d'observations *in situ*. L'enjeu de cette dernière partie est de mettre en exergue un croisement réflexif entre la capitalisation des données théoriques, explicitées dans les deux premiers chapitres, avec la pratique d'espaces emblématiques et contemporains du silence que sont la *Chapelle du silence*, située dans la Maison de l'Écoute de Mons (Belgique, 2015) ainsi que les deux programmes éphémères de la *pièce de silence*, la *silence room* du Selfridges (Londres, 2013) et de la *pièce silencieuse* V0.2, la *silent room* V0.2 exposée à la Biennale du Design 2018 (Londres, 2018). Le choix de ces trois études de recherches expérimentales contemporaines croisent le silence selon divers domaines artistiques que sont principalement l'architecture, l'urbanisme, l'acoustique, la musique, la scénographie et le design. Ces questionnements s'inscrivent dans un contexte historique contemporain, participant aux réflexions en cours sur la recherche des croisements disciplinaires.

À partir de ces études de cas, nous tentons de montrer en quoi les *pièces de silence* représentent une nouvelle considération du silence dans l'espace architectural. C'est par le prisme de la programmation (soit la commande initiale en question) et de la conception (réponses à cette commande initiale) que sont abordées les observations et enquêtes de terrain *in situ* et nous amènent à interroger le discours sur le silence à travers l'architecture et l'urbanisme. Dans la continuité des discours établis dans les deux premiers chapitres, la propension de cette *quête* de silence est un témoin de l'évolution des mœurs et des pratiques de la ville, montrant dans cette dernière partie l'usage de plus en plus fréquent d'espaces d'isolement sonore et traduisant ce renouveau programmatique. Toutefois, nous interrogeons, à partir de ces études de cas, dans quelle(s) mesure(s) ce type de programme trouve sa pertinence. Loin d'une vision et d'une appréhension unique du sujet, le silence est une fois de plus ouvert au champ des possibles en termes de réflexion et d'appropriation des données. L'approche dialectique, afin de rester cohérent avec le discours critique des deux premiers chapitres, est conservée dans cette dernière partie. Nous rappelons, en termes de préconisations méthodologiques, que notre propos s'appuie sur un croisement de données recueillies dans les revues spécialisées (*Architecture d'Aujourd'hui*, *d'Architecture*, *Techniques et Architecture*), d'une observation *in situ*

<sup>289</sup> Friedrich Nietzsche - *Le Gai savoir*, § 280 « L'architecture des contemplatifs », éd. Gallimard, trad. A. Vialatte, Paris, 1985, p.220.

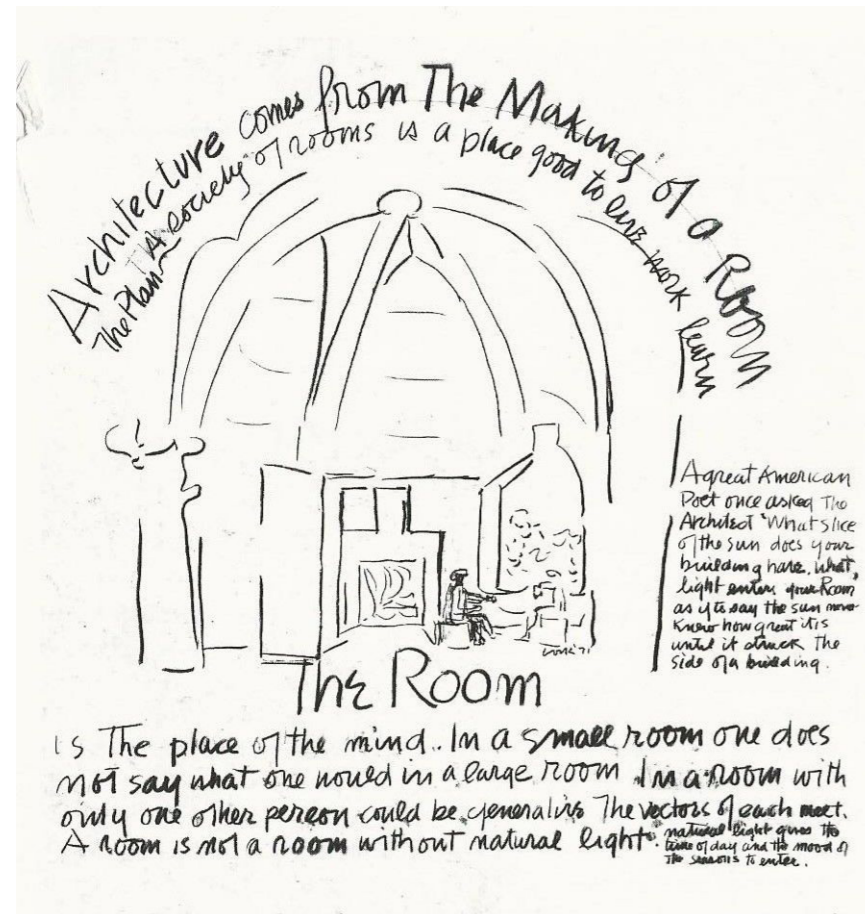


Figure 36 - Louis I. Kahn, *La pièce et le contrat humain*, 1971.

Sources : Louis I. Kahn, *Op. Cit.*, 1996, p. 17 (dessin, mine de crayon de bois sur papier jaune).

« L'architecture commence avec la fabrication d'une pièce. [Elle] est un lieu de l'esprit. Dans une petite pièce, on ne dit pas ce que l'on dirait dans une grande pièce. ». « La pièce est le commencement de l'architecture. C'est le lieu de l'esprit. On est dans la pièce, avec ses dimensions, sa structure, la lumière qui lui donne son caractère, son aura spirituelle, et on prend conscience que tout ce que l'homme propose et fait devient vie ». (Louis I. Kahn, Chapitre « La pièce, la rue et le contrat humain »).

Louis I. Kahn, *Op. Cit.*, 1996, p. 223

dans le cas d'un programme permanent et complétée, systématiquement, par des entretiens auprès de la maîtrise d'ouvrage (pour le discours programmatique) et de la maîtrise d'œuvre (pour le discours de la conception).

## 1 - DES ÉVOLUTIONS PROGRAMMATIQUES : (RE) NAISSANCE DES PIÈCES DE SILENCE

Avant d'introduire les trois pièces de silence retenues pour ce dernier chapitre, il est important de souligner l'apparition grandissante de ce programme de *pièce de silence*, et ce, dans diverses situations architecturales, urbaines et paysagères. Cette première partie aborde la nature et l'émergence des diverses pièces de silence emblématiques relevant de notre sujet de recherche. Une typologie de ces *pièces de silence* est possible, dans la mesure où celles-ci traduisent une imbrication programmatique, où elles sont relatives et dépendantes de la nature du programme initial d'accueil (en lien avec le sonore et la musique, avec le silence de bien-être, ou encore avec le silence acoustique...).

### 1.1. La pièce de silence comme espace de recherches, d'apprentissage et de travail

Cette première catégorie de *pièces de silence* regroupe par exemple les *chambres anéchoïques* (déjà introduites), les programmes d'espace de *co-working*, les espaces de silence à l'université ou encore les bibliothèques. Tous ces programmes ont déjà la vocation à intégrer cette dimension silencieuse de l'espace (cf. chapitres 1 et 2). Toutefois, de nos jours, le silence est précisément visible dans le programme et les plans de conception, regroupé dans des espaces clos, relevant de l'échelle de la pièce (cf. fig. 37, p. 100). Alors que les espaces sont déjà silencieux, nous pouvons nous demander en quoi ces pièces de silence ou de repos, pour reprendre les appellations observées, ont leur pertinence. Une des premières réflexions est d'établir une échelle des variations et des intensités de silence, allant d'un silence *induit* par la bienséance jusqu'à un silence *ordonné* par la précision programmatique de l'espace mise en évidence dans la signalétique. L'*évidence* du silence est désormais assumée avec l'exemple de ces programmes de *pièces de silence*, il contraste avec le reste du programme où l'agitation (mouvement des usagers, bruitages) peut perturber cette *quête* de silence. Claire Mélot et Jérôme Fèvre, précisent que désormais « les architectes d'intérieur rivalisent d'ingéniosité pour transformer l'*open space* en paysage, pour inventer des meubles de travail isolants, pour aménager des pièces de repos. On crée aussi, à l'intérieur des *open spaces*, des bureaux qui isolent le bruit tout en gardant une transparence [...]»<sup>290</sup>. Cette quête nous rappelle le silence de l'écoute présenté dans le premier chapitre, soient des silences de concentration, d'apprentissage et de repos. Pour illustrer ce discours, les bureaux *SquareTrade* à San Francisco

290 Claire Mélot & Jérôme Fèvre, *Op. Cit.*, p.19

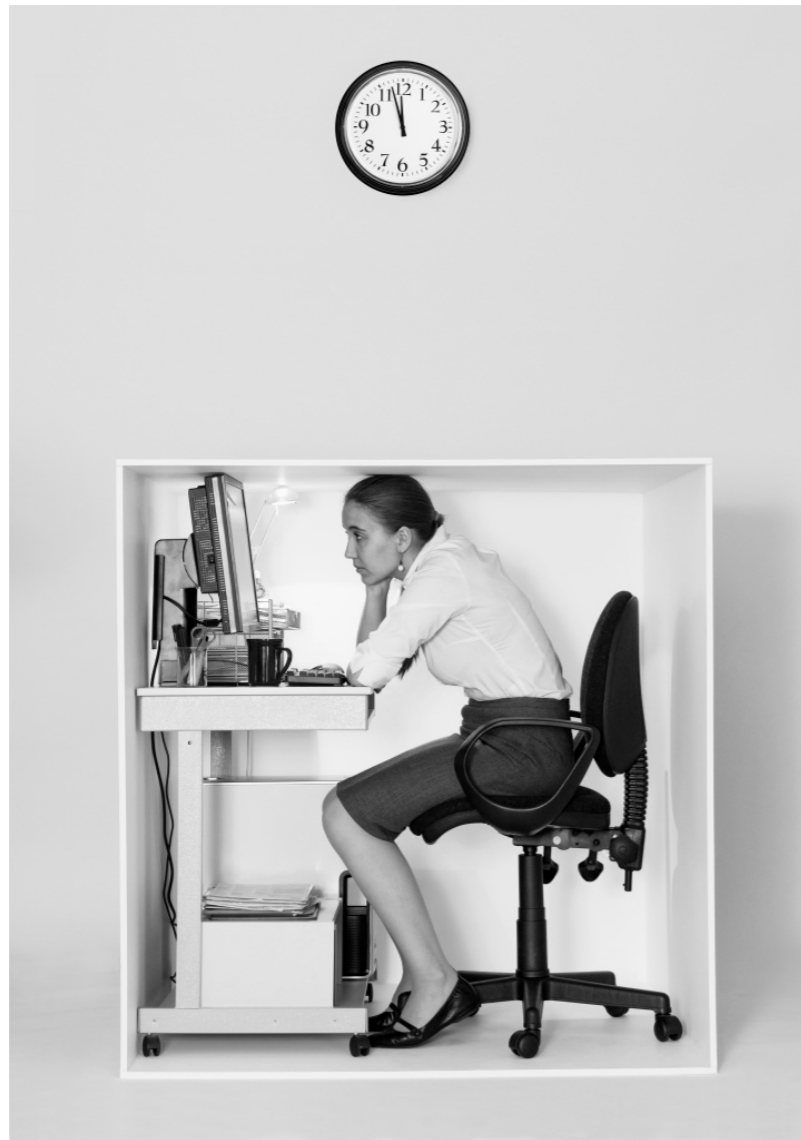
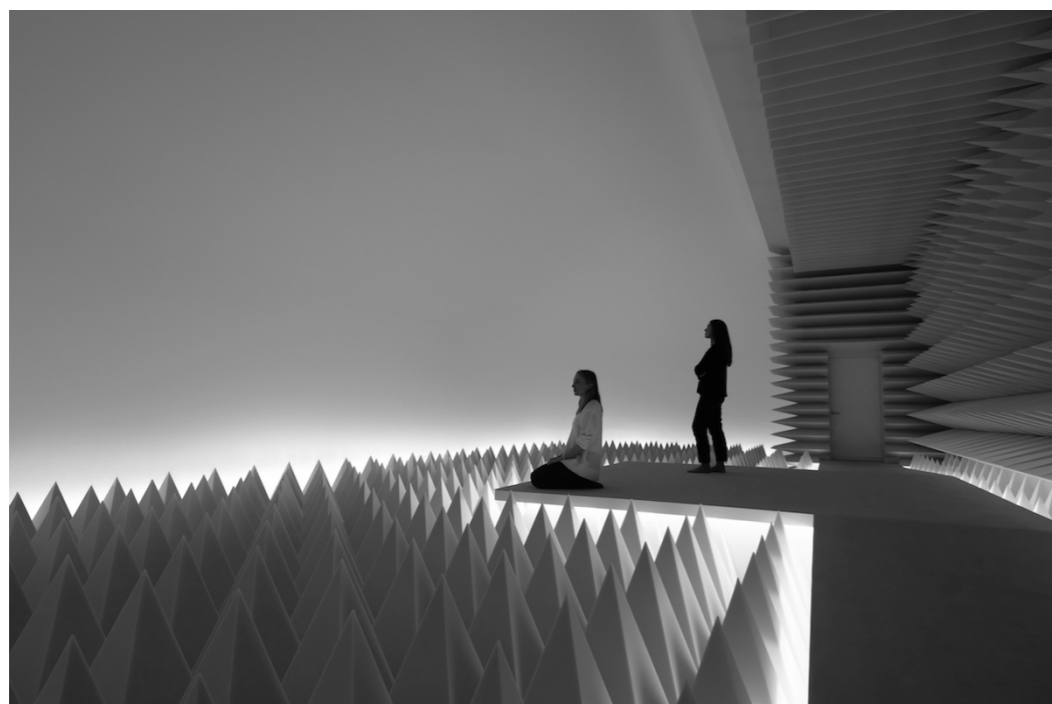
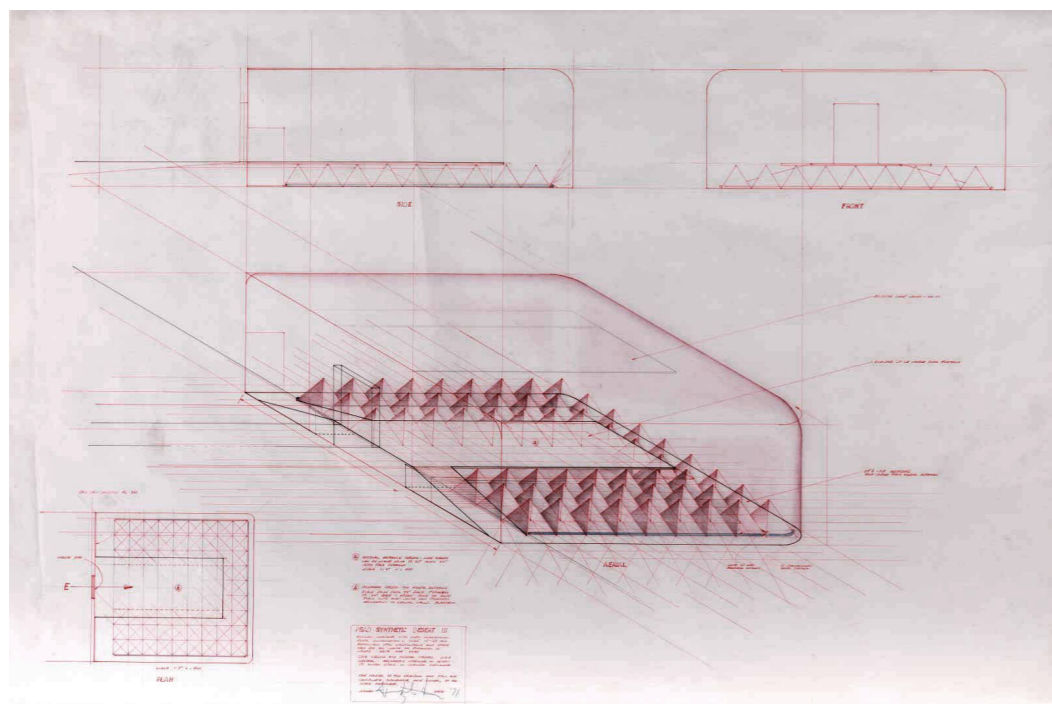


Figure 37 - The Silent "Desk Rage" Epidemic, 2013.

Sources : <http://newsfeed.time.com/2013/08/20/the-silent-desk-rage-epidemic/> (hébergé par Getty Images)



**Figure 38a** - Doug Wheeler, *PSAD Synthetic Desert III*, vue intérieure, 2017.



**Figure 38b** - Doug Wheeler, *PSAD Synthetic Desert III*, dessin axonométrique du dispositif acoustique, 2017.

Sources : Collection du Guggenheim museum (New York, 2017)

proposent différents espace, alors que l'*open space* règne partout : « pour garantir le calme des employés qui travaillent à proximité, deux rangées d'alcôves offrent des espaces plus sereins qui agissent comme des tampons acoustiques »<sup>291</sup>. Ces alcôves rappellent la conception de la *Exceter Library*, de Louis Kahn où les espaces de lectures étaient proches de la lumière et isolés avec des étagères de livres (cf. fig. 5p. 26). Pour rappel, la bibliothèque est un ensemble de *pièces de silence* par excellence : une « machine à silence »<sup>292</sup>. Nous pouvons rajouter à cet effet, que « le silence de la bibliothèque absorbe, étouffe toute pensée divergente [...] La salle de lecture demeure, comme ce lieu où le silence est imposé »<sup>293</sup>. La gradation de silence est explicite au sein même du programme. Plus l'échelle spatiale se resserre, allant jusqu'à l'isoloir, plus le silence semble intense et se rapprocher idéalement du silence absolu.

## 1.2. La *pièce de silence* comme support artistique de dénonciation

Les deux exemples étasuniens récents, présentés ci-après, participent au mouvement artistique « *Light and Space* », majoritairement développé et initié durant les années 1960. Les expériences artistiques de James Turrell s'inscrivent d'ailleurs dans cette mouvance. Doug Wheeler est l'un des pionniers à avoir expérimenté l'espace à partir de la lumière, et indirectement du sonore. Les *pièces de silence*, proposées dans ce contexte artistique, relèvent de réflexions portées sur l'immatérialité comme l'illustre le silence (cf. conception de l'opéra de *Prométhée*, Chapitre 2). Pour l'artiste, nous retrouvons l'esthétique de la chambre anéchoïque où le dispositif acoustique est extrême, inférieur à 10 dB (cf. fig. 38b, p.102). Cette œuvre immersive, limitée à 20 minutes maximum de présence à l'intérieur, propose un espace infini où on ne distingue pas les limites, similaire aux travaux de Turrell (cf. fig.38a, p. 102). L'expérience de l'installation est inédite : « *I walked up a ramp into the silence and waited for nothing to happen. Every movement made noise* »<sup>294</sup>. Seul le son semble dessiner les limites de l'espace géométriquement infini. Le contraste avec les bruits de la ville extérieure s'intensifie : œuvre d'un silence révélateur.

L'œuvre également récente de 2016 de Simon Heijdens, la *Silent Room* située à Austin dans l'État du Texas, est un autre exemple d'intervention artistique de *pièce de silence*. Cette fois-ci l'installation se situe dans l'espace public ne supposant pas la même intervention. Longue de 12 mètres, le conteneur noir (choix de la couleur en accord avec le message

291 Maryse Quinton, *Op. Cit.*, p. 152

292 Claire Mélot & Jérôme Fèvre, *Op. Cit.*, p.19.

293 *Ibid.*

294 Daniel McDermon, "How much silence is too much? I found it", New York, New York Times, 07/04/2017, traduction personnelle de la citation : « J'ai suivi la rampe d'accès vers le silence et j'ai attendu alors que rien ne se produisait. Chaque mouvement faisait du bruit ».



**Figure 39** - Simon Heijdens, *Silent room*, installation artistique sur l'espace public, 2016.

Sources : <http://www.simonheijdens.com/indexbig.php?type=project&name=Silent%20Room>



**Figure 40** - *Quiet room*, station pour le tunnel sous la Manche, Douvres, Avril 2019.

Sources : clichés photographiques personnels

silencieux de l'installation) est une invitation à l'isolement de l'environnement sonore. En ce sens, il s'agit d'une « *immersive experience of silence and peace, devoid of any visual or audible manifestation but the self – a rare, unmediated state* »<sup>295</sup>. Cette installation n'est autre qu'une introduction à notre étude de cas de Nathalie Harb à Londres que nous allons présenter dans ce même chapitre. Toutefois, elle est mobile et a été réimplantée dans différentes localisations. Peu importe le contexte, elle a vocation d'interroger voire de dénoncer les méfaits de l'environnement sonore, même si l'herméticité du volume questionne cependant sa relation au contexte.

### 1.3. La pièce de silence comme espace de repos et de méditation

Un autre constat est également effectué dans les lieux à forte affluence et fortement exposés aux nuisances sonores (aéroports, gares), où de plus en plus de *pièces de silence* sont conçues et rajoutées dans ces programmes. La *pièce de silence* apparaît comme un espace palliatif à la situation sonore extrême vécue par les usagers de ces programmes hautement exposés au bruit. Leur architecture est souvent minimaliste, relevant d'une mise à disposition d'un espace le plus souvent déjà existant, comme l'illustre la photographie ci-jointe récemment prise dans la gare de l'Eurostar entre Douvres et Calais (cf. fig. 40, p. 104). Seul le constat lié à des observations depuis quelques années introduit cette prise en considération du silence dans les programmes surexposés au bruit. Parfois, ces *pièces de silence* peuvent avoir une vocation religieuse et spirituelle, comme c'est le cas de l'aéroport d'Orly, où une chapelle œcuménique a été érigée en 1961. Dans notre dernier chapitre de cas d'étude, nous nous intéressons uniquement aux espaces n'ayant pas vocation spirituelle et religieuse, simplement empreinte de l'*ars meditant* (art de la méditation).

## 2 - ÉTUDE DE PIÈCES DE SILENCE EMBLÉMATIQUES D'EUROPE DU NORD-OUEST

Le programme d'étude de *pièces de silence* a été découvert à partir de quelques articles concis d'introduction dans des revues spécialisée françaises, telles que *Architecture d'Aujourd'hui*<sup>296</sup>, *D'Architecture*<sup>297</sup> ou belge comme la revue *Visions, Architectures publiques*<sup>298</sup>. Toutefois, leur contenu se limite à une vision descriptive du programme. Une observation *in situ* et des rencontres auprès des acteurs engagés sont donc nécessaires pour les compléter en vue de faire émerger une critique.

<sup>295</sup> Simon Heijdens, site officiel, consulté le 05/05/2019 : <http://www.simonheijdens.com/indexbig.php?type=project&name=Silent%20Room>, traduction personnelle : « une expérience immersive de silence et de paix, déviant toute manifestation visuelle ou audible, si ce n'est soi - un état rare et sans quelconque méditation ».

<sup>296</sup> Maryse Quinton, *op. cit.*, paragraphe sur la *silence room* du Selfridge (p. 157).

<sup>297</sup> Richard Scoffier, « Espaces acoustiques, Arsonic, une Maison de l'écoute à Mons », revue *D'Architectures*, vol. 241, Paris, 2016 (pp. 86-89).

<sup>298</sup> Chantal Dassonville et Maurizio Cohen, « Arsonic, Maison de l'Écoute, Mons », coll. *Visions Architectures publiques*, vol. n°12, ed. Cellule architecture, Bruxelles, 2016.

## 2.1. La Chapelle du Silence, un croisement hybride dans son usage, 2015

### Une situation géographique d'exception, symptomatique des évolutions urbaines et patrimoniales de Mons

« Ce lieu est le résultat de tout cela. Je ne voulais pas d'un lieu de musique qui soit un lieu de consommation musicale habituel. Au moment où je suis arrivé ici à Mons pour diriger un orchestre très classique, mais en emmenant avec moi un ensemble de musique contemporaine que je dirige toujours, *Musiques Nouvelles*, j'ai découvert une ville où il manquait une salle de concert. [...] Sous-jacente à cette nécessité, il y avait un arrière fond qui était moins divulguable dans l'énoncé, mais qui était le plus important pour moi, que ce soit un lieu où il y ait un esprit, où il y ait une vue d'esprit spirituelle »<sup>299</sup>.

Située en Belgique, dans la ville de Mons, Arsonic, la Maison de l'Écoute, a été inaugurée en 2005, à l'initiative de Jean-Paul Dessy, compositeur et musicien belge. Cet équipement culturel et sonore offre de nouvelles expériences à la fois aux riverains mais aussi aux visiteurs, venus spécialement pour la pratique et l'expérience de l'écoute. L'édifice réhabilité s'inscrit dans un tissu urbain en périphérie du centre-ville, toutefois *intramuros*, précisément dans le quartier Léopold. Ce quartier, en pleine mutation sociale et urbaine, se transforme avec la construction de nouveaux logements collectifs, de nouveaux espaces publics, d'un nouveau théâtre, *Le Carré des Arts*, le *106*, autre programme culturel ainsi que de nouveaux bureaux. Il est depuis peu considéré comme un « nouveau pôle culturel et architectural »<sup>300</sup> montois. L'ensemble de ces nouveaux programmes environnants, Arsonic compris, traduit une nouvelle « écriture architecturale contemporaine »<sup>301</sup>, jouant sur les perspectives mises en dialogue avec le patrimoine traditionnel montois déjà là. La notion de *palimpseste* est d'ailleurs mise en avant dans les discours des différentes équipes architecturales<sup>302</sup>. C'est à la croisée de plusieurs axes distributifs de la ville que la *Maison de l'Écoute* s'est stratégiquement implantée (cf. fig.41, p. 106), directement sur l'ancien site d'une caserne - initialement de cavalerie - dénommée « Caserne Léopold », devenue par la suite une caserne de sapeurs pompiers (cf. fig.42, p. 106). C'est dans un contexte contraint par la taille du site mais également le patrimoine conservé de la caserne que les équipes de maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine ont du envisagé la reconversion du site en lieu d'écoute, comme en témoigne la citation suivante d'Etienne Holoffe, architecte en chef retenu pour le projet Arsonic.

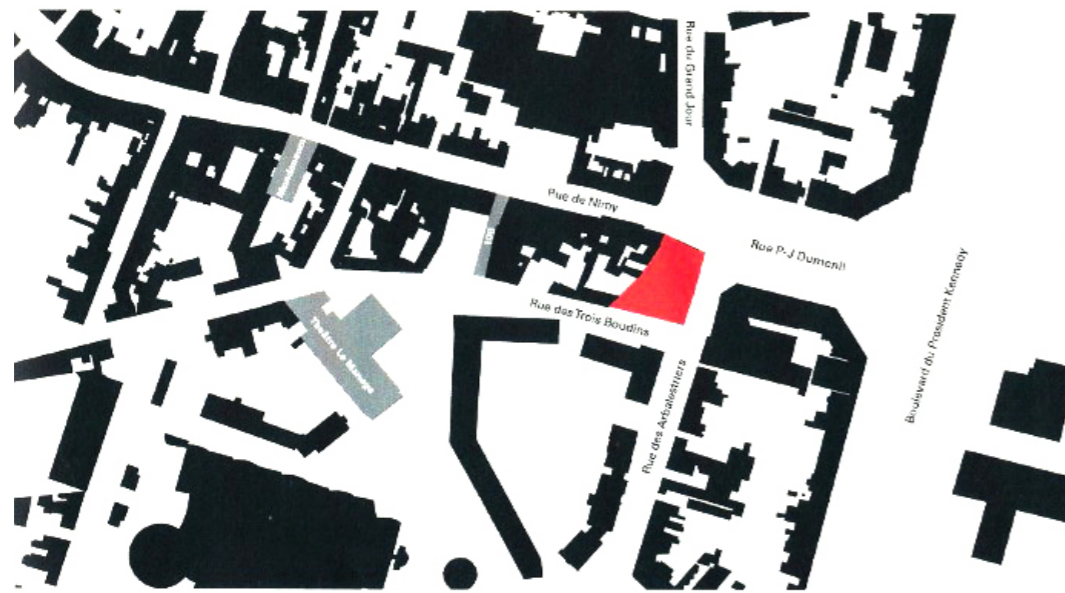


Figure 41 - Plan de localisation dans le quartier Léopold, nouveau quartier d'arts de Mons, réalisation H&V.

Sources : Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen, *op.cit.*, p. 85.



Figure 42 - L'ancienne caserne Léopold, rue de Nimy, Mons, architecte Charles-François Sury, 1838-1841.

Sources : archives municipales de la ville de Mons

<sup>299</sup> Jean-Paul Dessy, Entretien du 30/04/2019, Chapelle du Silence, Mons (cf. Annexe). Pour précisions, Jean-Paul Dessy, compositeur de musique, est à l'origine de la création du programme Arsonic et de la Chapelle du Silence (contexte similaire du *Prometeo* de Luigi Nono). Toutefois, l'équipe mandatée pour la conception et réalisation a été choisie après un lancement d'appel d'offre et d'un concours, et ne connaissait préalablement pas le commanditaire.

<sup>300</sup> Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen, *op.cit.*, p. 52, Marie-Cécile Guyaux, article « Recherches sonotopiques ».

<sup>301</sup> *Ibid*, H&V, partie « Interprétation », p. 86.

<sup>302</sup> Auteur inconnu, site internet de l'association de Jean-Paul Dessy, *Nouvelles Musiques*, archives consultables au lien suivant : <https://musiquesnouvelles50ans.wordpress.com/2015/02/24/arsonic-des-militaires-aux-musiciens/>. (consulté le 20/02/2019)



**Figure 43** - Photographie extérieure Arsonic depuis la rue de Nimy, accès principal.

Sources : Association musicale de J.P. Dessy, [musiquesnouvelles.com](http://musiquesnouvelles.com)



**Figure 44** - Plan de sol à la croisée des rues des Trois Boudins, des Arbalétriers et de Nimy.

Sources : Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen, *op.cit.*, p. 88.

« On est dans une ville historique, avec un *intramuros*, des questions de préservation, une attitude à avoir par rapport à l'existant et puis un contenu qui commençait à être très intrigant pour les architectes, parce qu'il y avait évidemment un programme qui définissait un objet "sale" et il y avait aussi le lieu dans lequel on se trouve (la Chapelle du Silence), dont on va parler probablement pendant l'interview, mais qui était un monde en soi »<sup>303</sup>.

La capacité volumétrique et structurelle de cette caserne permet d'accueillir une nouvelle programmation comme Arsonic. Par sa vocation sonore et musicale, Arsonic est « un espace d'expérimentations sonores répondant à la musique délocalisée et sans traçabilité telle qu'elle s'impose partout aujourd'hui »<sup>304</sup>, nous précise Richard Scoffier, architecte et critique d'architecture français. Marqué par « un parcours sensoriel »<sup>305</sup>, l'édifice est exemplaire en termes de démarche de conception acoustique et sensible. La réflexion s'opère dès l'espace public : la façade absorbante extérieure en briques a été conçue avec l'intégration de pièges à son directement placés dans les interstices de la paroi. La façade exprime, certes, une vision mélodique, mais surtout une réflexion sur l'acoustique et les possibilités du bâtiment à se protéger des bruits urbains, liées à cette *quête* de silence (cf. fig.43, p.108). En ce sens, l'architecte nous confie lors d'un entretien mené le 30 avril 2019 :

« Cela a donné quelque chose d'assez compact, d'assez imbriqué, qui s'adapte un peu comme un instrument le fait. On aimait bien cette métaphore de l'instrument qui s'adapte, qui devient ergonomique, qui est tassé sur lui-même et qui va chercher ce qu'il a à trouver là où cela se trouve sans perturber son environnement »<sup>306</sup>.

À l'intérieur de l'édifice, « des espaces-instruments »<sup>307</sup> s'enchaînent selon la définition programmatique et spatiale de Arsonic. La salle de concert modulable est un « espace protéiforme, capable de s'adapter à toutes les musiques comme à tous les publics »<sup>308</sup>. Avec une hauteur sous plafond importante, elle permet d'accueillir autant de productions sonores amplifiées de grandes représentations que de concerts intimes. Cette surélévation permet également d'accueillir un ensemble de locaux techniques, ainsi dissimulés de la vue du grand public (cf. fig. 43, p. 108). Au-delà de ce programme traditionnel d'auditorium, Arsonic s'organise autour d'une galerie couverte, considérée comme la colonne vertébrale d'Arsonic (intégrée au bâtiment existant) : le *Passage des Rumeurs* (cf. fig.44, p.108). Traversant en diagonale le bâtiment, cet espace de transition est un potentiel supplémentaire de représentations sonores et visuelles (expositions artistiques, performances musicales). Les voûtes découvertes par l'équipe d'architectes représentent un dispositif géométrique et architectural favorisant la propagation du son, d'autant plus lorsqu'elles sont en briques (trajectoire réverbérée). Des salles de répétition et d'émerveillement sonore permettent également au programme, de devenir, plus qu'un lieu de représentation, mais un lieu d'apprentissage et de

303 Etienne Holoffe, entretien du 30/04/2019, Chapelle du Silence, Mons (cf. Annexe).

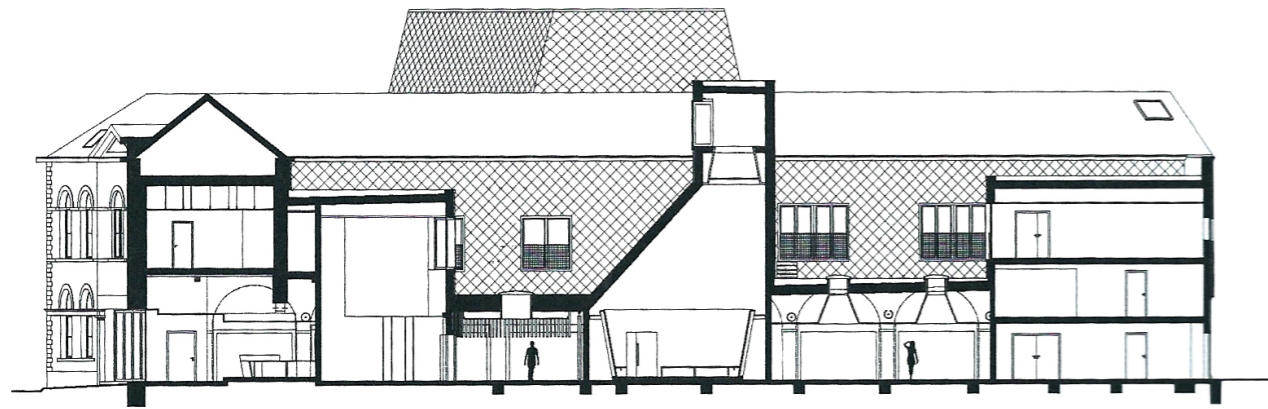
304 Richard Scoffier, *op. cit.*, p.86.

305 *Ibid.*

306 Etienne Holoffe, entretien du 30/04/2019, cf. Annexe.

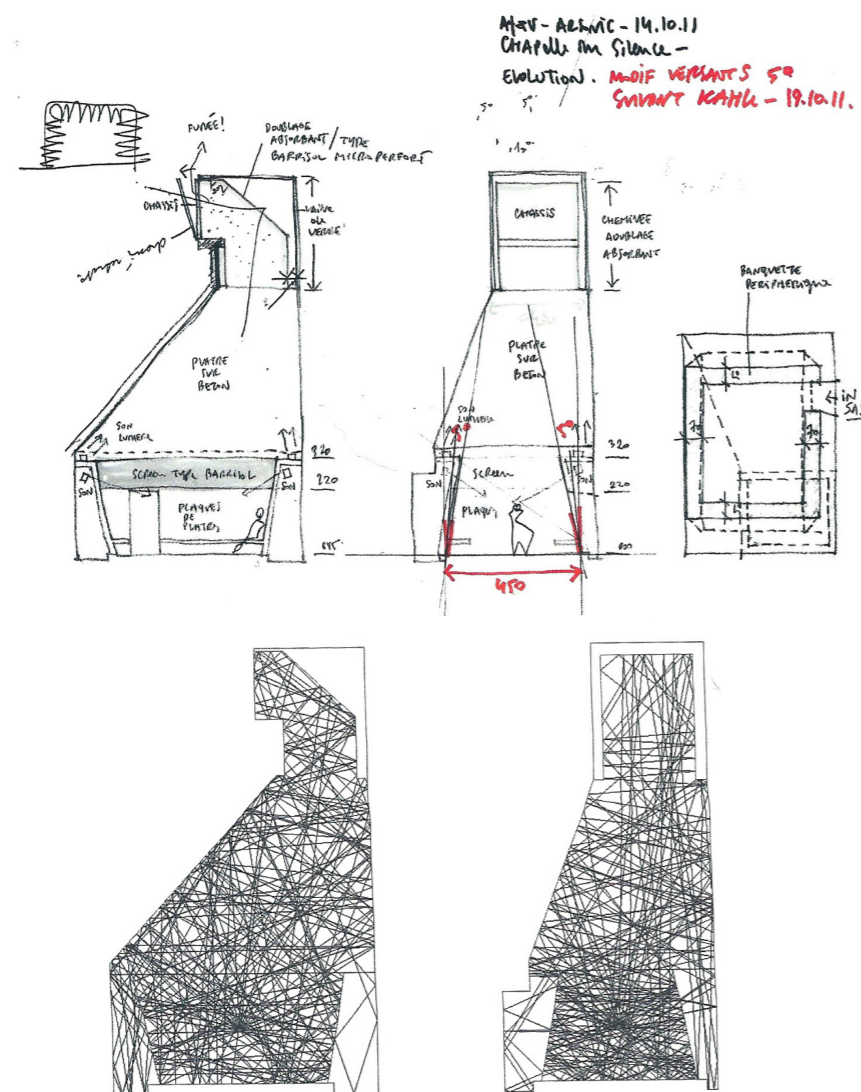
307 Richard Scoffier, *op. cit.*, p.87.

308 *Ibid.*, p.89.



**Figure 45** - Coupe longitudinale où la Chapelle du Silence se distingue au centre, marquée par une forme géométrique angulaire.

Sources : Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen, *op.cit.*, p. 93.



Echographies de la Chapelle du silence / Ultrasounds of the Chapelle du silence

**Figure 46** - Coupes schématiques et acoustiques de la Chapelle du Silence.

Sources : Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen, *op.cit.*, p. 96.

production sonore.

« Je rêvais d'une *Chapelle de silence*, c'est-à-dire d'un lieu où on puisse entrer sans que l'on vous demande quoi que ce soit, sinon que vous allez bénéficier d'une atmosphère, d'une situation propice à la méditation. Depuis 30 ans, je médite et je suis convaincu que notre humanité, affamée de cette réalité d'intériorité, et donc ma vocation c'est, à travers mes concerts et maintenant à travers ce lieu, de transmettre, de partager et d'offrir des occasions d'ouverture du cœur par le son, par la musique et par les lieux qui hébergent »<sup>309</sup>.

La particularité de cette réhabilitation réside dans la création du programme architectural, la *Chapelle du silence*<sup>310</sup>, volonté du compositeur Jean-Paul Dessy. Directement accessible en rez-de-chaussée depuis le *Passage des murmures*, elle se situe dans la partie existante de la caserne, soit la partie réhabilitée de la caserne, et s'intègre totalement dans le corps du bâtiment initial<sup>311</sup> (cf.fig.45,p.110). Il est, dès lors, évident que le choix de son implantation spatiale dans le programme architectural de la maison de l'écoute, en retrait de la rue, au cœur de l'édifice, relève d'un choix stratégique. Même si un traitement acoustique est nécessaire pour rechercher cette qualité silencieuse de la Chapelle, l'emplacement, au cœur de Arsonic, s'intègre aussi dans cette démarche de conception acoustique du lieu et témoigne d'une réelle anticipation des contraintes de site. La stratégie d'implantation complète ainsi les réflexions techniques et matérielles de la recherche acoustique<sup>312</sup>.

### La Chapelle du Silence, exemple emblématique de pièce de silence

Jean-Paul Dessy, à l'origine du programme, a une vision précise et personnelle du silence, influencée par celle d'un compositeur de musique et grand amoureux du silence :

« Il faut savoir que pour moi la lumière et le silence ce sont deux entités qui présentent des identités. A savoir que, la lumière on ne la voit pas, mais elle fait tout voir. [...] Le silence c'est pareil, on ne l'entend pas mais il fait écouter. Il permet l'écoute. [...] C'est la même chose avec un musicien, c'est pour ouvrir un champ subtil d'audibilité, d'écoute, qui ne s'arrête pas à la surface du son »<sup>313</sup>.

C'est en ce sens que la Chapelle du Silence n'est pas un lieu silencieux, ou du moins, qui invite à cette *dialectique du silence*, soit apprécier un silence relatif et protéiforme. Elle relève d'un *silence de l'écoute*, une écoute collective, individuelle ou une

309 Jean-Paul Dessy, entretien du 30/04/2019, Chapelle du Silence, Mons (cf. Annexe)

310 Jean-Paul Dessy, *Cahier spécial des Charges*, § la Chapelle du silence, document reçu par la maîtrise d'œuvre H&V. (cf. Annexe)

311 Etienne Holoffe, entretien du 30/04/2019 (cf. Annexe) : « C'était totalement un support dédié à s'affranchir du milieu urbain, et pénétrer un peu par couches, ou par filtres, vers un endroit protecteur. Je me souviens du mot "homéopathique" au niveau de la diffusion du son ».

312 Jean - Paul Dessy, *Op. Cit.*, p.16 : « La Chapelle du Silence est le cœur d'Arsonic. Cet espace dépouillé, naturellement réverbérant, légèrement ouvert à la lumière naturelle serait un espace de recueillement et d'écoute intime » (voir Annexe).

313 Jean-Paul Dessy, entretien du 30/04/2019, cf. Annexe.





**Figure 47** - Vue intérieure de la *Chapelle du Silence*, aperçu de la Rumeur, sculpture sonore située au centre.

Sources : **Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen**, *op.cit.*, p. 96.

écoute de soi, car comme précise de nouveau le compositeur, « le silence n'est pas l'absence de son, mais la présence à soi »<sup>314</sup>. En ce sens, « la Chapelle nous invite à la vie contemplative », et elle participe à cette quête d'un « silence intérieur »<sup>315</sup>, pour reprendre les termes du compositeur.

La Chapelle, cette « sculpture creuse »<sup>316</sup>, est « un puits réverbérant qui amplifie le moindre souffle et monte à la verticale vers un lanterneau d'où la lumière tombe en cascade »<sup>317</sup>, nous décrit le critique d'architecture Richard Scoffier. Comme l'illustrent les coupes acoustiques schématiques et échographiques (cf.fig.46,p.110), la propagation du son recouvre pratiquement l'entièreté du volume de la Chapelle. L'architecte nous précise, dans la même logique :

« Ici, on était essentiellement dans une réflexion sur le temps de réverbération et la diffusion du son dans le temps le plus long possible. Les simulations de l'acousticien ont déjà donné ce qui permettait virtuellement d'aborder un chiffre prometteur, et puis ensuite dans l'espace il y a eu deux moments clés du chantier, avant les habillages »<sup>318</sup>.

Le volume de cette chapelle évoque, par sa forme et le système de renvoi sonore, l'image d'un instrument de musique, ou d'une caisse de résonance (fig.47,p.112). Cette Chapelle n'est donc aucunement un espace exclusivement dédié au silence absolu, mais plutôt un outil sonore, développant les capacités auditives liées à l'écoute. L'expression d'« espaces-instruments » prend ainsi tout son sens. Maurice de Guérin, poète et écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, exprime dans la même continuité, que « certains sons, font résonner le silence et confèrent, dans le même temps, de la profondeur à l'espace »<sup>319</sup>.

« L'acoustique d'Arsonic, par l'écoute subtile que la salle suscite, permet d'ouvrir notre espace intérieur. Elle sublime chaque son qui y résonne et invite à une écoute recueillie, approfondie. Cette fine écoute nous rend plus présent à la musique, à nous-même et au monde »<sup>320</sup>.

De plus, cet espace s'apparente à un lieu de méditation dont l'intention se traduit au sein même de la programmation culturelle <sup>321</sup>. Les méditations sonores dites *Sound Meditations* <sup>322</sup> ainsi que les rendez-vous bi-mensuels « Sons et soins »<sup>323</sup>, auxquels j'ai pu assister à deux reprises <sup>324</sup>, invitent l'auditeur à bénéficier d'une thérapie sonore, thérapie dans laquelle le son devient le principal remède. L'expérience de ces deux rendez-vous représente une opportunité pour mener des enquêtes de

314 **Jean-Paul Dessy**, entretien du 30/04/2019, cf. Annexe.

315 *Ibid.*

316 **Richard Scoffier**, *op. cit.*, p.89.

317 *Ibid.*

318 **Etienne Holoffe**, entretien du 30/04/2019, cf. Annexe.

319 **Maurice de Guérin**, Le cahier vert, dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2012, p.22.

320 **Chantal Dassonville et de Maurizio Cohen**, *op. cit.*, Pierre Mertens, article "Prendre la mer\*", 2016, p.35

321 Les *Sound Meditation* et les *RDV Sons et Soins* proposés par la programmation culturelle de la ville de Mons prennent place dans la Chapelle du Silence.

322 Programme de 2019, 3ème édition, disponible au lien suivant : <http://surmars.be/evenement/sound-meditation-3/>. (consulté le 10/01/2029).

323 Programme de 2019 consultable au lien suivant : <http://surmars.be/evenement/rendez-soins-sons-2/2019-03-26/>.(consulté le 10/01/2019)

324 J'ai assisté notamment au rendez-vous avec Laure Stehlin, flûtiste belge, le mardi 13 Février 2019 ainsi que celui avec la présence du compositeur et concepteur de Arsonic, Jean-Paul Dessy, le mardi 30 Avril 2019.



**Figure 48** - Vue de la Chapelle pendant le chantier en présence de J.P. Dessy et Etienne Holoffe.

Sources : crédits photographiques, Isabelle Françaix (consultable sur le site <https://musiquesnouvelles50ans.wordpress.com/>)

terrain auprès des usagers de la *Chapelle*. En participant à ces séances, l'enquête s'appuie sur deux démarches préalables :

- **Une démarche d'observation *in situ*** qui s'inscrit dans une perspective sociologique de l'appropriation de l'espace, notamment des interactions entre espace physique (architecture du lieu) et espace sensible (perceptions sensorielles). Les séances « Sons et Soins » correspondent à du yoga ou à de la méditation sonore. J'ai pu notamment observer les usagers (habituels) et les participants (ponctuels) pendant ces deux séances proposées, sans pour autant effectuer des clichés photographiques personnels afin de respecter l'intimité des moments partagés.
- **Une démarche d'enquête sociologique** : les usagers et les participants sont amenés à répondre à un questionnaire donné en fin de séance pour ne pas perturber le déroulement et l'organisation programmée du temps de méditation. Ils sont libres d'y répondre sur le moment ou *a posteriori*, en dehors du contexte de l'enquête, avec une prise de recul sur l'expérience vécue<sup>325</sup>. Ces questionnaires d'usages sont complétés par des entretiens menés auprès de la maîtrise d'œuvre (architectes) et du commanditaire (compositeur de musique). Ces deux entretiens permettent également de mettre en corrélation des discours sur la conception et la programmation d'*Arsonic*, en ayant des retours sur la collaboration menée durant la phase de conception et d'exécution.

#### **Entre conception et collaboration, exemple emblématique d'un travail d'orchestration du lieu**

« Nous, on a eu la chance d'avoir à la programmation quelqu'un qui définissait le lieu déjà par la lettre mais qui ensuite est devenu notre partenaire, parce qu'on a fait un travail de mise au point entre la version du concours qui contient déjà dans ses germes à peu près l'essence du projet, mais celui-ci a pu évoluer par le dialogue. Toutes les réunions et toutes les prises de position qu'on a faite, que ce soit sur des 3D ou des maquettes. On s'est vu, même parfois très rapidement sur un coin de table, mais de manière assez continue. Il y avait ce côté d'une histoire, qui avance ensemble. [...] Ce sera le fruit d'un travail collectif ; cela a toujours été un climat de confiance, et il faut le souligner. [...] Tout le monde était préoccupé avec la même ligne de conduite, dans un climat de confiance totale de la part, pas uniquement de Jean-Paul et de son équipe, qui étaient finalement aussi les auteurs du projet »<sup>326</sup>.

L'architecte Etienne Holoffe explique que la collaboration s'est mise en place dès le début du lancement du projet, après les résultats du concours. C'est en ce sens que l'expérience relève bien d'une conception collaborative, comme nous avons pu également illustrer dans le Chapitre 2 avec l'exemple de *Prometeo*. Les outils mobilisés (maquettes 3D et maquettes physique au début) ont permis d'ouvrir le dialogue. Les rencontres réelles *in situ* représentent également une démarche de collaboration directement connectée au site (cf. fig.48, p.114).

<sup>325</sup> Le questionnaire est consultable en annexe. Il a été élaboré spécifiquement dans le cadre de cette initiation à la recherche et enquête de terrain de la *Chapelle du Silence* à Arsonic de Mons.

<sup>326</sup> Etienne Holoffe, entretien du 30/04/2019, cf. Annexe.



**Figure 49a** - Vue de la Chapelle pendant les rendez-vous "Soins et Sons".

Sources : crédits photographiques, David Bormans, (consultable sur le site : <http://surmars.be/evenement/rendez-soins-sons-2/2019-05-28/>)



**Figure 49b** - Atelier découverte de yoga sonore, usage d'instruments ayant une longue résonance, Mai 2017.

Sources : Publication de l'Association Les Amis d'Arsonic, faisant la promotion du programme culturel de SurMars (Mons)

« Moi, je ne suis pas musicien. Je ne joue pas, contrairement à vous deux qui êtes des musiciens. Moi je ne connais pas la musique ; je l'écoute beaucoup, des choses très très diverses. Pour moi, je n'ai pas cette lecture là au départ. Alors peut-être que c'est bien hein. Mais il y a un troisième partenaire qui n'est pas là mais qui faisait équipe avec les architectes : c'est l'acousticien »<sup>327</sup>.

Avec humilité, l'architecte précise également que les champs de compétence de chacun se complètent, en faisant notamment référence à l'acousticien et au compositeur de musique, Jean-Paul Dessy. La simulation dynamique<sup>328</sup> de la Chapelle a été un outil de co-conception entre architecte et acousticien.

### La Chapelle du Silence, retours sur la pratique du terrain à la rencontre des usagers

Pour compléter les entretiens menés avec Etienne Holoffe et Jean-Paul Dessy, et les articles de revue précédemment évoqués, l'analyse sur la *Chapelle du Silence* prend en considération le retour des usagers rencontrés directement sur place. Le programme pérenne depuis 2015 accueille toutes les semaines des visiteurs, habitués ou non, du lieu <sup>329</sup> (cf.49a-b, p. 116).

23 questionnaires sur les 64 participants rencontrés (certains ont participé aux trois séances auxquelles j'ai assisté<sup>330</sup>) constituent les résultats de cette enquête. Notre échantillon d'enquêtés est approximativement à moitié représentatif de la présence des participants. Même si l'échantillon semble incomplet et pas assez couvert, il permet toutefois d'émettre de premières hypothèses<sup>331</sup> quant à la fréquentation du lieu. Le profil des enquêtés, peu importe les séances, est majoritairement féminin (20/23). Des variations d'âge sont à noter entre les deux premières séances plus « âgées » (6/10 ont plus de 60 ans et sont pour la plupart à la retraite et le reste a entre 30 et 60 ans), alors que dans la séance avec Jean-Paul Dessy, les tranches d'âge concernées sont plus jeunes (6/12 ont entre 30 et 60 ans, 4 moins de 30 ans et 2 plus de 60 ans). Cette tranche d'âge est à mettre en corrélation avec la fréquentation du lieu. En effet, les personnes de plus de 60 ans sont pour l'ensemble des habitués et fréquentent presque toutes les semaines la *Chapelle du Silence*, alors que les tranches d'âge plus jeunes participent davantage aux séances ponctuelles du programme *Mons Art* (séances sons et soins), et à des horaires probablement plus adaptés (en soirée).

En fonction des dispositions de la pièce (présence de la sculpture sonore la *Rumeur*, présence de coussins,

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Etienne Holoffe, *Op. Cit.*, Annexe : « Il y a une simulation qui est virtuelle. C'est un modèle 3D qui est exporté de chez nous et qui va vers l'acousticien, qui lui sert de support pour des tests essentiellement sur le temps de retour, qui était le sujet de la salle mais aussi d'ici ».

<sup>329</sup> Séance de méditation ouverte et gratuite tous les mercredi matins dans la Chapelle du Silence.

<sup>330</sup> J'ai assisté aux deux séances de Sons et Soins, une avec Laure Stehlin flûtiste et l'autre avec Jean-Paul Dessy, violoncelliste et compositeur belge largement reconnu dans le pays, et notamment à Mons. J'ai également assisté à une séance de méditation ouverte, un mercredi matin au hasard.

<sup>331</sup> Voir le tableau de restitution des enquêtes en annexe.

d'instruments de musique), les retours d'usagers diffèrent. Par exemple, lors de la première séance, il n'y avait pas assez de coussins. Les bancs apparaissaient comme inconfortables<sup>332</sup>, ceci pouvant être lié à un manque d'habitude de la pratique de la méditation. De plus, la présence de la sculpture sonore a perturbé la séance, autant pour les usagers que l'animatrice (Laure Stehlin). En revanche, dans le cadre des séances de méditation ouvertes le mercredi la sculpture est perçue comme agréable et une aide à la pratique de la méditation. Même s'il n'y a pas de coussin, les participants ne soulignent pas l'inconfort, et anticipent même cela en ramenant leur propre coussin.

Concernant l'espace de la Chapelle du Silence, une série d'adjectifs qualificatifs et de termes se retrouvent dans plusieurs entretiens : « détente » - « bien être » - « vibration » - « retour à soi » - « lumière » - « agréable » - « calme » - « résonance » - « apaisant » des adjectifs les plus retrouvés, peu importe la tranche d'âge et le rapport à la méditation. La qualité du son et le principe de résonance se prêtent bien, selon l'ensemble des usagers, à la pratique de la méditation sonore. L'architecture du lieu (couleur, lumière naturelle, minimalisme de l'espace) est soulignée par l'ensemble des enquêtés, même si certains usagers critiquent l'espace de confinement (manque d'air) ou des formes géométriques moins angulaires (pièce ronde imaginée). Un des usagers nous confie à travers le questionnaire :

« Bien que n'étant pas croyant, j'apprécie les édifices religieux favorisant le calme (monastères, églises, nature, sentiers...). La Chapelle a une configuration générale ++, les couleurs, la lumière, et le silence, isolement de la ville. La présence de semblables espaces est à souhaiter avec un accès simple, facile et permanent. La *Chapelle du Silence* est un lieu unique sans connotation religieuse »<sup>333</sup>.

Dans l'ensemble, l'architecture du lieu est appréciée. Seul le mobilier et les artefacts tels que la sculpture sonore peuvent perturber la pratique du lieu, comme espace de méditation sonore. La neutralité du lieu est souvent soulignée, elle favorise la programmation d'Arsonic et notamment de la *Chapelle du Silence*. Le discours des usagers est donc à la hauteur des attentes de Jean-Paul Dessy qui souhaitait faire de cette Chapelle, un lieu de « présence à soi ». Cependant, un autre usager précise : « Le silence n'est pas du tout indispensable pour moi, c'est un facilitateur (important quand on débute) »<sup>334</sup>. La véritable perception du silence se trouve dans son *intérieur*, si l'on reprend les chapitres 1 et 2 sur le silence spirituel et religieux, soit un discours de « silence intérieur ».

La Chapelle du Silence représente ainsi un de ces lieux « [...] réservés à la méditation, [qui] sont à la fois ceux qui ménagent toujours autant la possibilité du silence que celle de la voix, parlée ou chantée »<sup>335</sup>. Le silence *protéiforme*

332 cf. tableau de restitution des enquêtes, témoignage d'un usager, 19/02/2019 : « Si je m'appuie au mur, mes pieds ne touchent plus le sol car la banquette est profonde. J'aimerais qu'il y ait des coussins ou une méditation par terre ».

333 Tableau de restitution d'enquête usagers, séance de méditation ouverte du 13/03/2019, cf. Annexe.

334 *Ibid.*

335 Claire Mélot & Jérôme Fèbre, *Op. Cit.*, p.15.



**Figure 50** - Vue extérieure du Selfridges, visite sur site du 02/05/2019.

Sources : cliché photographique personnel



**Figure 51** - Photographie ancienne du Selfridges, avec une mention sur la *pièce de silence* originelle.

Sources : archives du Selfridges (cliché récupéré auprès de Linda Hewson)

se retrouve dans cette étude de cas, entre silence de l'écoute, de l'intime, individuel ou de communion. De plus, Marc de Smedt précise que les lieux de méditations varient « avec l'architecture du lieu comme si espace, énergie du lieu et silence osmosaient pour créer une entité à chaque fois différente. Le lieu, de par sa situation, ses formes, le temps qu'il fait, l'énergie minérale du sol ... influent sur la qualité du silence retrouvé par les pratiquants »<sup>336</sup>.

## 2.2. La *Silence Room*, un programme de *pièce de silence* à controverse, 2013

L'étude suivante de la *pièce de silence* du centre commercial le *Selfridges*, située rue Oxford dans l'hypercentre de Londres, illustre un nouveau rapport entre silence et espace de consommation (cf. fig.50, p. 120). Le choix de cette étude se situe dans un contexte géographique emblématique, celui de la grande métropole (faisant écho aux réflexions du sociologue Georg Simmel, chapitre 2). Cette implantation géographique permet d'aborder les questions contemporaines du silence au regard du développement de la société de consommation. L'étude, ayant un ancrage géographique anglo-saxon ainsi qu'une faible représentativité des données en France, est majoritairement rédigée en anglais<sup>337</sup>.

### Les origines de la commande : les démarches méthodologiques en question

Fondé en mars 1909, l'investisseur étasunien Harry Gordon Selfridge<sup>338</sup> créa le Selfridges du même patronyme, un programme emblématique de *department stores*<sup>339</sup>. Suivant les influences architecturales et constructives d'époque victorienne (architecture néo-classique), la conception revient à Daniel Hudson Burnham, architecte déjà connu pour la création du *Marshall Field's & Co* à Chicago. La rue d'Oxford n'est à ce moment pas très populaire. Avec l'apparition de ce *department store*, sa vocation commerciale est de plus en plus identifiée dans la capitale. Le *Selfridges* devint par la suite un des temples de la consommation des plus emblématique et influent du monde. Londres n'est alors pas innovante en termes de commerce et de magasinage. En ce sens, H.G. Selfridge était, quant à lui, précurseur : « une grande surface devrait être un centre social, pas simplement un lieu où on achète »<sup>340</sup>. Le fondateur envisage un espace silencieux où les visiteurs peuvent

<sup>336</sup> Marc de Smedt, *Op. Cit.*, p. 171.

<sup>337</sup> Sauf mention contraire, j'effectue la majorité des traductions des propos recueillis, que ce soit dans les articles mentionnés ou durant les entretiens. Ces traductions sont donc elles-même exposées à un degré d'interprétation de la démarche linguistique (traduction de l'anglais vers le français), qu'il est important de préciser en amont de cette étude.

<sup>338</sup> Auteur inconnu, l'histoire biographique d'Harry Gordon Selfridge est consultable au lien suivant, à la rubrique «heritage» : <https://www.selfridges.com/GB/en/features/info/our-heritage/>.

<sup>339</sup> Selon le site officiel de traduction *Linguee*, un *department store* peut se traduire par « grand magasin » ou « grande surface ».

<sup>340</sup> H.G. Selfridge, *op. cit.* (rubrique "Our heritage").



**Figure 52** - Vue intérieure de la *Silence Room*, à l'usage en Février 2013.

Sources : thewildmagazine.com

s'échapper du monde bruyant et publicitaire <sup>341</sup> (cf. fig.51, p. 120). En effet, « le *Selfridges* est aujourd'hui plus que la simple somme de ses produits - c'est une expérience du shopping qui réserve des surprises, divertit et amuse ses consommateurs en lui offrant des expériences hors normes »<sup>342</sup>, comme nous précise l'enseigne sur son site internet officiel. En 2013, une nouvelle campagne publicitaire, *No Noise* <sup>343</sup>, est lancée par l'enseigne même du magasin <sup>344</sup>.

« *No Noise* a été inspiré par Harry Gordon Selfridge. À l'origine, lorsque le magasin a ouvert ses portes, il existait une pièce de silence et je voulais ramener cette idée de manière contemporaine. *No Noise* consiste donc à nous faire prendre conscience sur nous-mêmes et notre rapport aux distractions de la vie moderne, qu'elles soient électroniques ou en termes d'information et de communication »<sup>345</sup>.

L'idée est donc de « célébrer le pouvoir de la tranquillité en trouvant le calme au milieu de la foule »<sup>346</sup>. Les commanditaires, à savoir le *Selfridges*, décident de remettre à l'honneur cette idée originelle de *Silence Room*. « Nous avons créé la pièce de silence en guise d'espace de relaxation, de détente et de limitation du stress »<sup>347</sup>, nous précise l'enseigne officielle. Cette réinvention de *Silence Room* peut alors servir de refuge pour les visiteurs et/ou consommateurs venus au *Selfridges* pour, éventuellement, chercher un peu de calme (cf. fig. 52, p. 122). Andy Puddicombe, co-fondateur de *Headspace*, agence spécialisée en pratique de la méditation et mandatée par le *Selfridges*, nous décrit la démarche sous-jacente au programme *No Noise* :

« L'idée est de montrer aux personnes de façons différentes l'usage du silence dans la vie de tous les jours. Il ne s'agit pas seulement de fuir la vie, mais bien de mettre l'accent sur la concentration, de créer de l'activité, voire d'améliorer les relations humaines et sociales »<sup>348</sup>.

Un volume intérieur est créé au sein du volume général du centre commercial : une « chambre de silence »<sup>349</sup>, « un espace

341 **Auteur inconnu**, mention visible sur le site officiel du *Selfridges* au lien précédemment cité et également précisée dans la vidéo officielle disponible sur le compte officiel YouTube du *Selfridges*, publiée le 11 Janvier 2013 : [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_BHskOcy7k](https://www.youtube.com/watch?v=a_BHskOcy7k). (consultation du 15/04/19).

342 **Auteur inconnu**, rubrique "our heritage" du site officiel du *Selfridges* : « Le *Selfridges* est aujourd'hui plus qu'une somme de produits - c'est une expérience du shopping qui promet d'être surpris et qui divertit ses consommateurs en lui procurant des expériences extraordinaires ». (consultation le 12/04/19).

343 "No Noise" signifiant "sans bruit" est une campagne lancée par le centre commercial du *Selfridges* en 2013. Cette campagne est également consultable sur le lien YouTube précédemment mentionné.

344 **Linda Hewson**, entretien téléphonique du 13/05/2019, cf. Annexe, « Clairement, une des choses importantes à relever concernent la dépendance aux technologies et les répercussions sur nos vies. Le programme *No Noise* s'inscrit dans cette conscientisation de la culture et le sentiment de recentrer le propos sur l'humain. Ce serait quelque chose de plus humain dans un monde chaotique de plus en plus connecté à ces technologies. La campagne ne rejette pas nécessairement les technologies, mais plutôt comment faire une pause avec ».

345 **Alannah Weston**, directrice artistique du *Selfridges*, consultable sur YouTube : "No Noise was inspired by Harry Gordon Selfridge, originally when the store opened, he had a silence room and I wanted to bring it back but really in a contemporary way. So No Noise is about reading ourselves of all the distractions of modern life be they, electronic or in terms of information and communication" (consultation du 15/04/19).

346 **Auteur inconnu**, rubrique "our heritage": "the project that celebrate the power of quiet and finding calm among the crowd".

347 *Ibid*, "We created the Silence Room as a place to relax, unwind and de-stress", consultable également sur le site officiel du *Selfridges*.

348 **Auteur inconnu**, court métrage publicitaire de *No Noise*, 11 Janvier 2013 : "The idea is to show people with lots of different ways, kind of using silence in life. It is not just escaping life, it is about tapping into focus, to create activity, maybe improving relationships" (consulté le 12/04/19).

349 **Dan Howarth**, "The Silence Room at Selfridges by Alex Cochrane Architect", publication sur *Dezeen*, 19/01/2013 : <https://www.dezeen.com/2013/01/19/the-silence-room-at-selfridges-by-alex-cochrane-architects/> (consultation du 10 Avril 2019).

pour se retrouver dans la paix et le calme »<sup>350</sup>. La disposition suit la logique « de boîte dans la boîte »<sup>351</sup>. N'ayant pas trouvé d'écrits universitaires à ce sujet, pour restituer authentiquement le contexte de la commande, notamment les démarches de conception et de programmation *desdites* pièces de silence, nous effectuons deux entretiens auprès des acteurs engagés<sup>352</sup>.

### Analyses documentaires et questionnements autour de la programmation et des démarches de conception de la *Silence Room*

À la différence de la Chapelle du Silence, la *Silence Room* est un programme éphémère ayant été opérationnel pendant deux mois<sup>353</sup>, il est donc impossible d'envisager une enquête de terrain d'observations *in situ*. Nous pouvons ainsi envisager une lecture critique à partir d'un corpus de documents graphiques et textuels, recueillis sur les sites officiels<sup>354</sup> ; ainsi que des revues spécialisées en ligne<sup>355</sup> et les entretiens menés auprès de la maîtrise d'œuvre et d'ouvrage.

« We did this corridor. You walk into this block and you pick your shoes away. All is lighted and felt. It is very quiet and very dark. The lights lead you all around and you walk into this until the Silence Room. The walls are 0.800m of weight. The benches, some of them are standard sizes and others are deeper long sizes. So people can lay down. The idea is you walk into a very dark space »<sup>356</sup>.

L'organisation de l'espace, à partir des photographies et du plan de sol (cf. fig.53 - 54, p. 124), permet de repérer l'existence d'un sas, comme lieu de transition. Cet agencement spatial joue un rôle de tampon acoustique et visuel avec l'extérieur. Ce dispositif de sas et de lieu de stockage permet notamment d'intégrer un nombre limité de rangements (casiers individuels) et d'assises pour mettre en condition l'utilisateur, qui doit se séparer des objets électroniques ainsi que de ses chaussures<sup>357</sup>. Il est possible de marcher sans chaussures grâce à la pause de laine naturelle feutrée (qualités tactiles et

350 *Ibid*, "a space to find peace and quiet amid".

351 **Maryste Quinton**, *op. cit.*, p.153. Ce dispositif architectural évoque notamment les réflexions de Louis I. Kahn et de son principe d'insonorisation de «boîte dans la boîte», agencement repris notamment dans son ouvrage d'Exeter Library.

352 Rencontre le 02/05/2019 avec Alex Cochrane, architecte et entrevue téléphonique avec Linda Hewson, nouvelle directrice artistique du Selfridges le 13/05/2019.

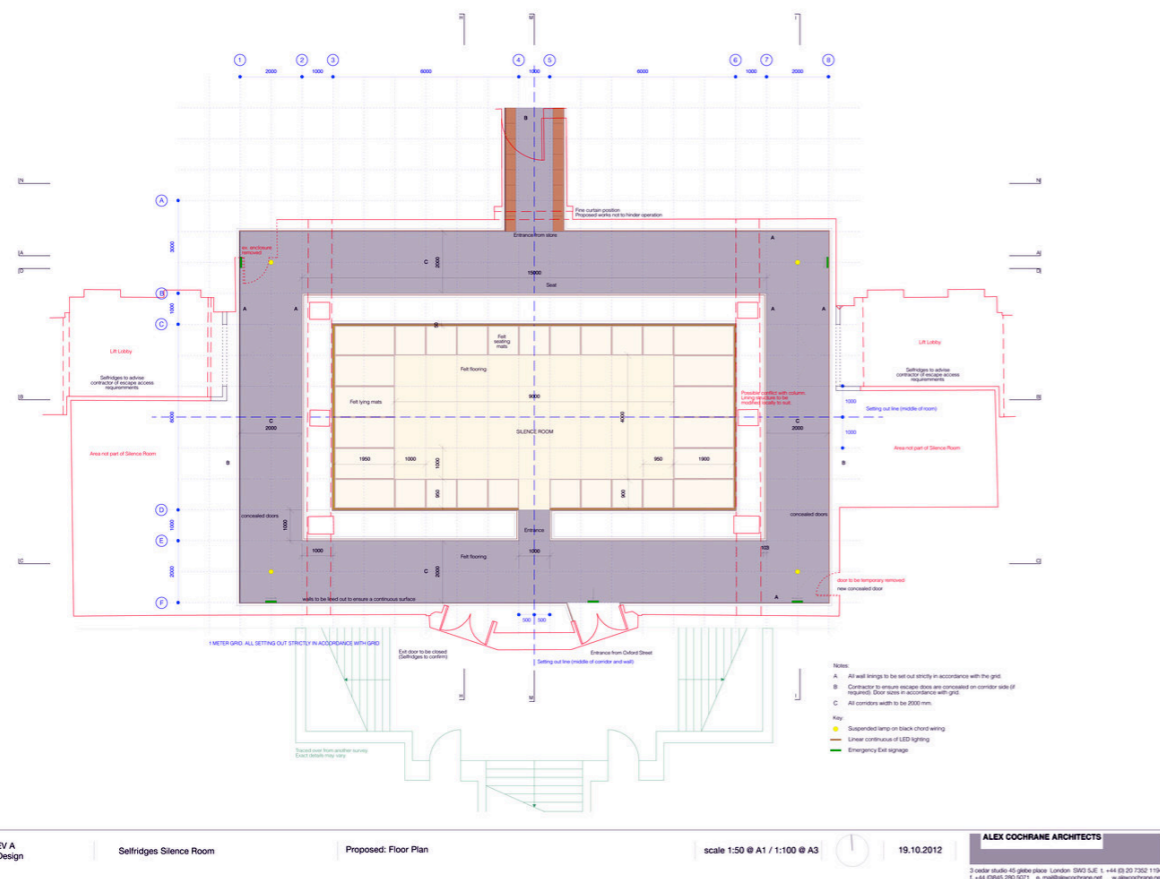
353 **Linda Hewson**, Entretien téléphonique du 13/05/2019 (Annexe) : Parce qu'il s'agissait d'un projet temporaire, nous n'avons pas un budget énorme. Ce ne sont pas tous les architectes qui seraient ouverts à ce genre de situation, rapide, temporaire et très contraint. C'était plus facile de travailler avec quelqu'un que nous connaissions ».

354 Voir les revues internet journalistique comme BBC, CNN, Daily Mail ou les sites officiels d'Alex Cochrane et du Selfridges.

355 Voir *Archdaily* pour les documents d'architecture techniques, *Dezeen* pour les ambiances spatiales et les supports photographiques, et *Frameweb* pour le regard de designer.

356 **Alex Cochrane**, entretien du 02/05/2019, cf. Annexe, « Nous avons conçu ce couloir et cet espace de transition. Tu marches à l'intérieur du sas pour enlever tes chaussures. L'espace est éclairé et recouvert de feutre. C'est très calme et sombre. Les lumières te guident tout autour pour atteindre la pièce de silence. Les murs ont une épaisseur de 0,8m. Les bancs, certains d'entre eux sont de taille standard alors que d'autres sont plus larges. Certaines personnes peuvent ainsi s'étendre. L'idée était vraiment de progresser dans un espace très sombre ». L'architecte fait également référence à l'ouvrage *Eloge de l'ombre*, Junichiro Tanizaki.

357 **Linda Hewson**, entretien téléphonique du 13/05/2019, Annexe, « A l'entrée de la pièce de silence, les visiteurs étaient encouragés à retirer leurs chaussures et rangés leurs téléphones dans des casiers sécurisés. Ils avait l'option de porter des boules *Quiès* à l'intérieur de l'espace. Vous obtenez ainsi une expérience plus profonde, mais ce n'était pas une obligation. C'est assez amusant car certaines personnes pouvaient facilement se séparer de leur téléphone que de leurs chaussures dans cet espace ouvert au public. Le fait d'enlever tes chaussures donne la sensation que tu es vraiment dans un espace différent ».



Figures 53 - Plan de sol, document d'exécution de la *Silence Room*.

Sources : production Alex Cochrane Architects, consultable sur Archdaily.com



Figures 54 - Couloir périphérique faisant tampon acoustique, transition lumineuse.

Sources : consultable sur le site officiel - alexcochrane.com

acoustiques). L'espace transitionnel permet de contrôler la circulation et les flux internes de cet espace, limitant ainsi l'accès. L'idée n'est pas de recréer le vacarme du monde extérieur londonien, quotidiennement rythmé par les mondes économiques du travail, de la consommation et des mobilités pendulaires. L'obscurité du couloir de desserte, situé en périphérie de la pièce de silence, entre le SAS d'entrée principale et la *pièce de silence* conditionne le visiteur à un nouveau type de luminosité totalement artificielle, mais participe à cette nouvelle ambiance, en contraste avec le monde extérieur (transition lumineuse). Le plan de sol nous montre qu'un couloir périphérique détient un éclairage plafonnier minime (usage de suspension au quatre coins, signe de changement de trajectoire). Les lumières de sortie de secours sont également annotées sur le plan afin d'éviter d'avoir une nouvelle source lumineuse dans la pièce. Ce couloir obscur possède une fonction acoustique de protection. La *pièce de silence*, située au centre, se trouve éloignée des magasins adjacents et de la proximité immédiate avec une façade sur rue.

La *Silence Room*, soit le cœur du dispositif, adopte une forme rectangulaire, calée sur la trame existante du bâtiment (cf. fig.53, p.124, représentation en rouge sur le plan de sol). L'épaisseur des parois encerclant la *pièce de silence* est de 0.80m, intégrant ainsi la composition existante des poteaux dans l'épaisseur des murs. « La question acoustique est résolue par l'épaisseur des murs et l'utilisation de matériaux appropriés »<sup>358</sup>, nous précise d'ailleurs l'architecte Maryse Quinton. L'espace central limité par les assises périphériques, reste vide, libérant les circulations contrairement aux agencements des deux autres études de cas de la *Chapelle du Silence* et des *silent room VO.1 et VO.2*. Un banc continu se situe tout autour de cet espace vide, en appui simple sur les quatre murs. La profondeur d'assise varie entre 0,90m sur les parois longitudinales et 1,95m sur les parois latérales. Cette variation permet de se tenir adossé, assis en tailleur, voire allongé comme en témoignent les photographies, le plan de sol ainsi que les coupes techniques de la pièce de silence. Le traitement lumineux souligne discrètement le mobilier et l'architecture du lieu (cf. schéma d'Alex Cochrane, annexe p. 166). Il ne s'agit absolument pas, et ce dans la continuité du discours de *No Noise*, de perturber visuellement les visiteurs. Le choix de la lumière chaude accompagne l'emploi de matériaux sobres (chêne pour les bancs). L'usage de bandes LED permet d'obtenir des lueurs plus que des lumières directes plus intenses. Cette lumière filaire souligne également la sobriété du geste architectural. Le plafond rappelle l'ancrage géographique de la *Silence Room*. En effet, les gaines techniques demeurent apparentes (pour des raisons de sécurité), même si le choix de la couleur noire atténue la perception de cette technicité. Ne pas avoir envisagé de faux plafond relève soit d'un choix technique, soit rappelle visuellement le bruit environnant toujours présent<sup>359</sup>. En d'autres termes, c'est aussi un rappel du lieu dans lequel le visiteur se situe, à savoir la grande enseigne du *Selfridges*.

D'une manière générale, les options colorimétriques ont été conçues en accord avec cette recherche de thématique

358 Maryse Quinton, *op.cit.*, p.153.

359 Dan Howarth, «The Silence Room at Selfridges by Alex Cochrane Architects», publication sur *Dezeen*, 19/01/2013, consultation du 10 Avril 2019. Alexander Cochrane : "We wanted to keep the visual noise from the ceiling. We wanted it to serve as a reminder of being in a commercial institution such as Selfridges".

de *quête* du silence sonore et visuel. Adopter un nuancier permet à l'œil humain de ne pas être trop sollicité par des teintes agressives. Les teintes crèmes dans la pièce de silence reposent ainsi la vue. Il semble évident que ces choix s'opposent à la démarche publicitaire du monde extérieur, que ces publicités soient lumineuses (rétro éclairées) ou sonores (mégaphones dans l'espace public et commercial), qui à l'inverse stimulent les passants, considérés comme des potentiels consommateurs. L'association de la lumière et du silence est, une fois de plus, une condition *sine qua non* de la perception de ce dernier. Les formes architecturales et matérielles choisies relèvent d'une approche minimaliste. Ainsi, l'observation spatiale démontre une perspective d'ambiance chaleureuse et sobre.

Concernant la conception collaborative, elle est quasiment inexistante. Que ce soit avec Alex Cochrane ou Linda Hewson, tous deux interrogés sur le sujet, ils répondent que, pour des raisons de temps et d'argent<sup>360</sup>, ils ne peuvent constituer une équipe pluridisciplinaire. Il n'y a pas eu également de concours et l'opération s'est principalement réalisée en interne. C'est en ce sens que les pièces graphiques rendues relèvent plus du dessin technique d'exécution<sup>361</sup>. Le projet se voulait opérationnel et l'échelle d'intervention a permis de le réaliser dans des temps records.

### Le silence de la *Silence Room*, un objet d'étude aux perspectives critiques

L'architecte en charge de la conception de cette pièce de silence, Alexander Cochrane, rappelle la démarche générale de la conception de cet espace : « L'espace n'est pas conçu pour être totalement silencieux, mais bien pour encourager les visiteurs à diminuer le ton de la voix et à prendre le temps de se détendre »<sup>362</sup>. Par cette citation, nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'une chambre anéchoïque, à savoir un espace exposé à un silence proche des 0 dB. Malgré le traitement acoustique particulier (choix de matériaux absorbants tels que la laine naturelle, épaisseur des murs d'un mètre, tampons acoustiques), la pièce relève d'un « silence relatif »<sup>363</sup>. L'espace représente un support d'expression, en l'occurrence une expression silencieuse. Le traitement lumineux, acoustique et spatial permet d'orienter les usagers et de les accompagner dans un autre état de perception individuelle. La qualité du silence se définit dans un contexte temporel évolutif. Cette *pièce de silence* n'est

360 Alex Cochrane, entretien du 02/05/2019, Annexe, « Nous n'avons pas beaucoup de consultants à cause du temps, mais généralement oui (acousticiens, ingénieurs de la construction et des fluides, ouvriers techniciens ...). En temps normal, nous réalisons des ouvrages à plus grande échelle en collaboration avec des concepteurs lumière, des chefs de projet, concepteurs du Selfridges. Parfois, aux réunions nous pouvions être 25 réunis pour travailler tous ensemble sur le même projet. Ils nous ont attribué l'emplacement, nous n'avons pas eu le choix ».

361 *Ibid*, Annexe: « Lorsque nous concevons, nous utilisons généralement les vues en modélisation 3D. La pièce de silence nous est apparue rapidement. Je pense qu'il n'y a qu'une seule image modélisée en 3D, une image relativement simple qui montre la conception. La conception était basique d'une certaine manière. Je pense qu'une seule image suffisait pour dire à Selfridges : " Voici ce que nous allons faire. Ils peuvent ainsi comprendre " ».

362 *Ibid*, "The space is not intended to be completely silent but rather encourage visitors to lower their voices and take time to unwind".

363 Linda Hewson, entretien téléphonique du 13/05/2019, Annexe, rajouté à cet effet : « Ce n'est pas vraiment une pièce de silence parce qu'elle n'est pas complètement silencieuse. Cela relève plus d'une salle de relaxation où tu peux qu'en même entendre les bruits extérieurs. [...] Je pense qu'au final cela allait car c'était tout de même un espace éloigné de la foule et du chaos des lumières aveuglantes et du bruit. Mais cela sonnait comme un espace calme, à 75% silencieux. [...] Les autres bruits éloignés étaient tout de même intéressants car ils rappelaient le contexte d'implantation de la pièce. Tu es toujours conscient d'être en ville mais dans un de ses espaces sécurisés, paisibles ».



silencieuse que parce qu'elle contraste avec le *Selfridges*, qui lui même contraste avec la rue d'Oxford.

Dans la continuité du discours de H.G. Selfridge, le silence est également un nouveau support de communication, et peut ironiquement devenir un atout commercial. Si les espaces saturés en bruits et en images donnent la possibilité aux usagers de s'aérer la vue, les oreilles et l'esprit ; cela peut avoir des conséquences *in fine* sur le temps de fréquentation allongé de ce type d'espaces, usuellement exposés à la pollution sonore et visuelle. Les usagers, après avoir fréquenté la *pièce de silence*, peuvent éventuellement revenir dans le rythme de la consommation. Le silence, dans ses tenants et ses aboutissants, est une fois de plus *dialectique*. Seule l'interprétation des usagers et le rapport qu'ils ont avec le silence recherché dans cet espace dictent les réactions et l'apprentissage, induits ou non, à ce dernier. Un adepte du silence peut, par exemple, exclusivement venir se ressourcer dans cette *pièce de silence* sans pour autant consommer, faisant alors de ce programme une véritable réussite sur le plan spirituel et médiatique <sup>364</sup>. En revanche, un novice découvrant pour l'une des premières fois un espace vide de sons et d'images pourrait avoir la réaction inverse : c'est-à-dire fuir le lieu et implicitement le silence dédié. L'expérience du lieu ne dépend donc pas uniquement de l'espace mais bel et bien de l'individu. Les perceptions sensorielles ainsi que le vécu personnel des individus participent ainsi à la construction physique et mentale de l'espace. C'est dans ce contexte que nous comprenons le discours d'Alexander Cochrane : « nous avons vu des gens dormir ici, méditer (et même) prier »<sup>365</sup>. Il existe ainsi une corrélation entre les agencements spatiaux et la pratique des usagers. Le traitement minimal a permis, dans le contexte de cette *pièce de silence*, d'ouvrir le champ des possibles en termes d'usages (*silence œuvre ouverte*), qui dépendent donc de l'histoire des individus.

Aujourd'hui, force est de constater que de plus en plus de lieux, et notamment les centres commerciaux, à l'image des lieux fortement exposés tels que les aéroports et les gares, proposent des espaces de détente, voire de méditation (cf.fig.40, p.104). Comme nous l'avons évoqué dans les chapitres précédents, le silence peut aussi être sonore. Il n'est pas rare d'entendre des musiques d'ambiance de fond (cf. Muzak) dans les couloirs de ces centres commerciaux. Ces dispositifs de détente et de bien-être introduisent l'idée d'un repli sur soi significatif des espaces publics à vocation privée (statut ambivalent). Comme nous l'avons déjà introduit, le silence permet un retour sur soi et limite, une fois de plus, les interactions avec autrui. En considérant la *dialectique du silence*, il peut cependant devenir aussi un palliatif, un remède à la surexposition au bruit et à la parole.

Dans le contexte d'un espace commercial, le rapport au silence est toutefois discutable. En tant que silence relatif, ce rapport demeure superficiel dans ces contextes architecturaux et urbains spécifiques. L'intégration du silence dans le programme permet simplement d'introduire les riverains et les usagers urbains à une ouverture sur d'autres pratiques de la

364 Entretien téléphonique avec Linda Hewson, cf. annexe .

365 Alex Cochrane, entretien du 02/05/2019, Annexe, "We have seen people sleeping there, meditating there (and also) praying".

ville. Cette *pièce de silence* n'est pas un programme fini et achevé dans ses recherches de silence, mais une initiation à d'autres perceptions de l'espace urbain. Découvrir ainsi des espaces dédiés au silence, plus largement au bien-être, ouvre de nouvelles perspectives d'investigation du terrain de la ville et de l'architecture. En effet, d'autres espaces similaires, tels que les édifices religieux, les parcs et autres espaces verts, en retrait d'importantes sources sonores, sont ou peuvent devenir de nouveaux refuges pour les citoyens. Le silence peut, à l'inverse, freiner les démarches consuméristes des citoyens, ou au contraire leur offrir un temps de pause possible avant de reprendre les activités en cours. Dans tous les cas, qu'il soit vecteur de pouvoir d'achat ou non, la disposition de ces espaces et les démarches programmatiques questionnent les nouvelles pratiques de l'espace urbain de consommation.

Ainsi, nous sommes exposés, dans ce cas d'étude, à une définition par la négative du silence, comme *absence de bruit et de parole*. Plus qu'une opposition au contexte environnant, le silence représente un support de réactions, de nouvelles perspectives d'évolution des pratiques urbaines. Les démarches programmatiques architecturales et urbaines induisent, dans ce cadre, un nouvel apprentissage ou un rappel sur ce que représente le silence. Malgré les évolutions sociétales et la prise de conscience sur la problématique du bruit en ville, comme problème de santé publique, notamment dans les sphères de l'habitat et du travail, l'objet d'étude doit pouvoir s'étendre à d'autres programmes tels que les espaces de commerce comme nous venons de le voir. Même si son implantation est discutable, il constitue une opportunité supplémentaire d'exposition au silence, bien-être reconnu par la santé publique, car comme le souligne Maryse Quinton, « les différentes enquêtes relatives au bien-être en ville, dans le logement, les environnements de travail ou encore les lieux publics, le confort sonore figure systématiquement parmi les préoccupations premières des utilisateurs »<sup>366</sup>.

### 2.3. Les deux *Silent rooms* V0.1 et V0.2 de Nathalie Harb, 2017 / 2018, démarches artistiques et revendications politiques autour du silence

#### Origines du concept et revendications politiques de l'artiste

« La pièce silencieuse est un espace de l'absence de la ville contemporaine »<sup>367</sup>, introduit Nathalie Harb <sup>368</sup>, à l'initiative de ces *pièces silencieuses* V0.1 et V0.2. Situées dans l'espace public, la construction de ces *pièces silencieuses* interroge

366 Maryse Quinton, *op. cit.*, p. 148.

367 Nathalie Harb : "The Silent Room is a site of absence located within the contemporary city", site internet officiel de Nathalie Harb : <http://nathalieharb.com/the-silent-room/>.(consulté le 02/04/2019).

368 Nathalie Harb est une scénographe pluridisciplinaire. Elle questionne à travers ses installations l'histoire des espaces privés et publics de la ville. Les thématiques d'abris, d'exil et d'habitat se retrouvent souvent dans ses réflexions et recherches.



**Figures 55** - Photographie aérienne de l'intersection de la *pièce de silence* originelle à Beyrouth (2017)

Sources : photographie disponible sur le site officiel de [nathalieharb.com](http://nathalieharb.com)

directement l'échelle urbaine de la grande métropole, en ce qu'elles peuvent représenter pour ses citoyens, ses travailleurs, ses touristes ou tout simplement ses usagers. Considéré comme un luxe, le silence est, selon la scénographe, une source de bien-être<sup>369</sup>. Les deux projets de *silent rooms* sont des témoins de cette volonté de revenir sur soi et sur le besoin vital de silence. L'expérience émotionnelle de ces *pièces silencieuses* contraste avec le contexte urbain environnant généralement bruyant (cf.fig.55,p.130). Imaginer et créer ce nouveau type d'espace, précisément localisé, n'est autre qu'un moyen de dénoncer les méfaits de la grande ville (accélération du rythme, pollution sonore et visuelle, relégation des quartiers populaires dans les zones surexposées au bruit). Le choix de la ville de Beyrouth<sup>370</sup>, comme première expérience, n'est d'ailleurs pas anodin, dans la mesure où elle incarne un imaginaire de villes bruyantes, toujours en mouvement. Nathalie Harb, étant libanaise<sup>371</sup>, est légitime pour interroger les liens entre statut social et rapport à la ville. L'un de ses principaux constats est que « la population urbaine la plus pauvre vit généralement dans des zones densément peuplées, proche des autoroutes, des aéroports et des zones industrielles »<sup>372</sup>. Les populations les plus défavorisées sont donc davantage exposées aux inconvénients de la ville, que la pollution sonore illustre très bien. L'implantation choisie de ces pièces silencieuses permet donc de maintenir cette *lutte* toujours active contre le bruit. Dans ces contextes métropolitains en pleine croissance et expansion urbaine comme à Beyrouth, ces luttes sont toujours d'actualité au XXI<sup>e</sup> siècle : « la pièce silencieuse est un espace, *ouvert à tous*, dans laquelle la quantité d'informations présentes dans la ville est radicalement réduite. Elle procure la liberté d'entendre, de voir et de toucher dans un contexte d'extrême modération »<sup>373</sup>, nous confie la scénographe. Ainsi, elle offre un nouveau cadre d'appréciation de la ville<sup>374</sup>, exposée au calme et à d'autres perspectives d'observations, avec l'exemple d'une fenêtre sur le ciel. Le choix d'implantation urbaine relève ainsi d'un choix politique, dans lequel Nathalie Harb devient actrice :

369 **Nathalie Harb** : « Silence has become a luxury, turned into an expensive commodity in a widespread wellness culture. The Silent Room is a project motivated by the belief that we all need silence to reclaim authorship of our thoughts and of ourselves », extrait d'une vidéo, 08', consultable au lien suivant : <http://nathalieharb.com/the-silent-room/>. (consultation du 02/04/19)

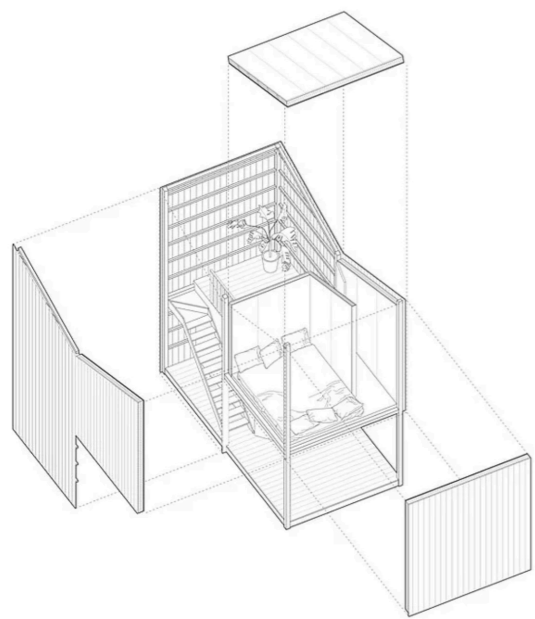
370 La pièce silencieuse a été ouverte pour la première fois au public pendant une quinzaine de jours en Juin 2017. Localisée sur un parking au croisement d'une autoroute, d'un site industriel et de quartiers très populaires, elle dénotait avec le contexte urbain environnant. Cette pièce silencieuse a été relocalisée à Hamra en 2018 (contexte de la Biennale du Design à Beyrouth) dans la rue Jeanne d'Arc sur une friche où les bâtiments venaient d'être démolis quelques mois auparavant. Le choix de cette relocalisation porte peut être un nouveau message quant au deuil et à la mémoire des traces disparues.

371 **Nathalie Harb**, entretien du 01/05/2019, Annexe, témoigne dans la langue originelle : « [...] parce que je suis de Beyrouth, j'ai une relation à l'espace qui est très conflictuelle. Je suis née durant la guerre en 1977. La guerre a commencé en 1975. J'ai vraiment connu l'abri, et l'abri est en fait un espace et même tous les espaces que tu connais à travers la guerre sont des espaces où le temps est suspendu. Pour la perception des autres vers ceux qui voient de l'extérieur, tu as l'impression que c'est quelque chose d'effrayant, alors que quand tu es dans l'abri, d'un espace qui te protège du danger, tu te sens alors particulièrement bien. Tu as alors vraiment conscience de la protection en même temps que tu as la notion du danger. Cela fonctionne donc ensemble ».

372 **Nathalie Harb** : "The city's poorest people live in its most densely populated areas, close to the constant assault of motorways, airports and industry", <http://nathalieharb.com/the-silent-room/>. (consulté le 02/04/2019)

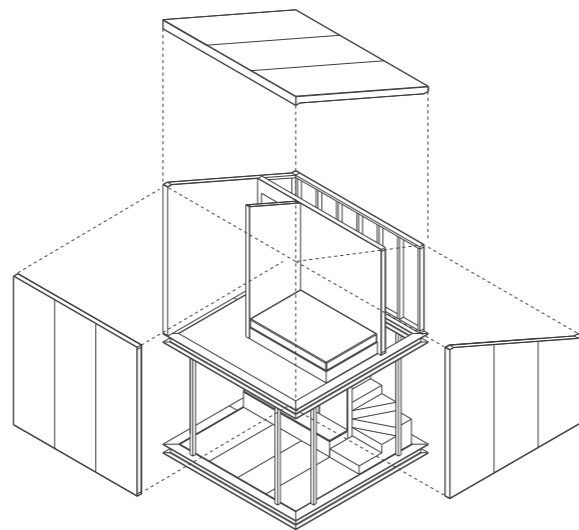
373 **Nathalie Harb**, *ibid* : "The Silent Room proposes a space, available to all, in which the quantity of information present in the city is radically reduced. It frees you to hear, see and touch in a context of extreme sparseness".

374 **Nathalie Harb**, entretien du 01/05/2019, Annexe : « [...] tu n'as pas besoin de prendre un avion et d'aller au bout du diable en fait pour avoir ce moment où tu es avec toi même. Ce n'est pas ta maison, puisque ta maison est chargée du narratif. Ce n'est pas un endroit religieux, parce que l'endroit religieux est un endroit chargé du narratif. Ce n'est pas non plus un centre de yoga parce que c'est aussi quelque chose qu'on te vend qui fait partie de toute cette culture qu'on est en train de vendre ». Elle rajoute dans la même logique, « Je ne veux pas m'échapper de la ville et voyager tout le temps. Je fais partie de la ville. Je voulais donc créer un espace accessible depuis la ville. Tu peux ainsi disparaître de la ville 5/10 minutes alors que la ville continue de vivre. C'est un arrangement entre la ville et toi : juste se reposer, avoir un repos sensoriel ».



**Figures 56a** - Axonométrie, Silent Room V0.1 (Beyrouth)

Sources : büfarchitecture.com



**Figures 56b** - Axonométrie, Silent Room V0.2 (Londres)

Sources : büfarchitecture.com



**Figures 57a** - Vue extérieure, Silent Room V0.1 (Beyrouth)

Sources : nathalieharb.com



**Figures 57b** - Vue extérieure, Silent Room V0.2 (Londres)

Sources : nathalieharb.com

« I wanted to create this space where you have to do nothing, where you achieve nothing, you have to consume nothing. I was also thinking how cities are device before the urban planning. I think there was a government or an architecture that was bothered with the well-being of the citizens. Now, the high development of the cities even public spaces are becoming private spaces, but you don't know »<sup>375</sup>.

### Démarches de conception et appréhension du silence urbain

Comme l'illustre les deux axonométries produites par l'agence d'architecture BÜF (cf.fig.56a -56b, p.132), en charge des deux projets, les visiteurs sont amenés à retirer leurs chaussures et se séparer de leurs appareils électroniques, comme dans la *pièce de silence* du Selfridges. L'espace transitionnel du R.D.C. permet, une fois de plus, d'introduire les visiteurs dans un nouveau contexte spatial et sonore. Un traitement acoustique, avec une diminution de 30 dB par rapport à l'intensité sonore extérieure<sup>376</sup>, a été pensé dans la conception de cette pièce urbaine. C'est grâce à une surélévation de la pièce que le silence peut s'apprécier, limitant les répercussions des vibrations du sol. Même si la ville semble coupée de la réalité depuis l'intérieur de la *pièce silencieuse*, l'observation à travers des dispositifs structurels et matériels permettant de maintenir cet ancrage spatial avec l'existant. Le choix d'un parement bois assure un jeu avec les interstices entre les lattes de bois peintes. La ville, presque invisible, continue toutefois d'exister en arrière plan visuel et sonore. Elle n'est plus au centre de l'attention et de l'appréhension de l'espace. Ainsi, le « silence relatif » obtenu questionne l'usager dans son rapport à la ville bruyante et fortement exposée aux nuisances sonores. À l'image des deux autres *pièces de silence*, le traitement architectural de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur, reste minimal. Toutefois, le choix de la couleur (une couleur vive) reprend les codes visuels de la publicité pour attirer les potentiels passants (cf. fig.57a-57b,p.132). La philosophie du *less is more*<sup>377</sup> se retrouve ainsi dans les trois études de cas et témoigne d'une volonté de travailler aussi sur le sens de la vue. La privation d'éléments visuels et sonores distinctifs permet à l'usager de se retrouver avec lui même. L'élévation sur deux étages pourrait également relever d'une ascension autre, plus spirituelle cette fois-ci.

À la réception de l'installation, la fréquentation n'a pas été autant importante qu'espérée (cf. *Silent room V0.1 à Beyrouth*). Nathalie Harb précise à cet égard : « I think this is the problem with public intervention that are temporary. If you have not communicated enough with the people on the ground, they will not come or they will identify as a design piece and

<sup>375</sup> *Ibid*, « Je voulais créer cet espace où tu n'as rien à faire, où tu n'accomplis et consomme rien. Je pensais à la ville avant toute planification urbaine. Je pense qu'avant le gouvernement et l'architecture s'imprégnait tous deux de cette dimension du bien être des citoyens. Désormais, le développement des espaces publics de ces grandes villes est de plus en plus privé, mais tu ne t'en rends pas compte ».

<sup>376</sup> **Nathalie Harb**, *ibid* : "Visitors are invited to remove their shoes, leave their digital devices behind, and come in to enjoy the space individually. The interior space is acoustically isolated, reducing the surrounding urban noise to approximately thirty decibels. The soundscape in the room is a composition of the existing sounds of the city recorded at its quietest hours", vidéo, 1'56".

<sup>377</sup> **Robert Browning**, *Men and women* (recueil de poèmes), 1855. Citation reprise largement par l'architecture étatsunien Ludwig Mies Van der Rohe et du développement du minimalisme architectural.



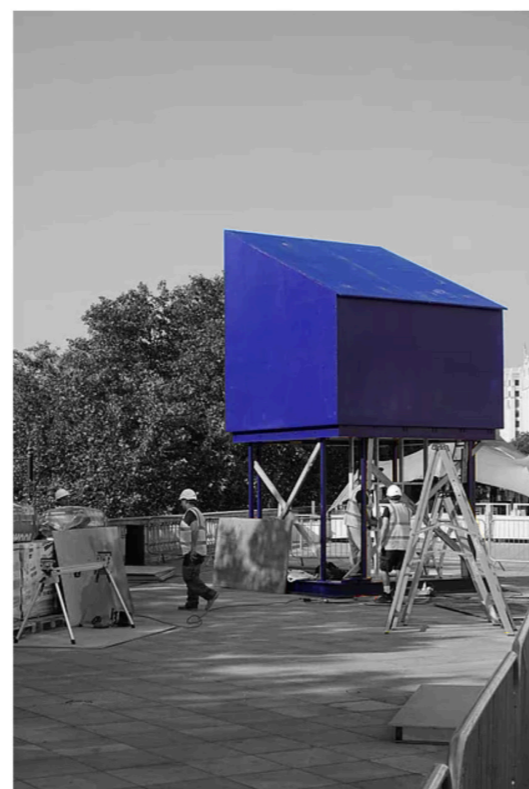
**Figures 58** - Collage de la Silent Room V0.2 (Londres, 2018)

Sources : büfarchitecture.com



**Figures 59a** - Chantier de la Silent Room V0.2, pause de la structure fondatrice (poutres IPN calées sur la trame de la terrasse)

Sources : büfarchitecture.com



**Figures 59b** - Chantier de la Silent Room V0.2, pause des panneaux préfabriqués sur la structure poteaux-poutres

Sources : büfarchitecture.com

would be scared of it and will not think it is theirs»<sup>378</sup>. Toutefois, elle nous précise que les enfants du quartier ont investi le lieu, considérant l'espace comme une cour de récréation, mais ce dans l'intimité <sup>379</sup>. À l'inverse, la pièce de silence londonienne, installée dans un contexte précis, est exposée à une plus grande fréquentation, qui nécessite d'ailleurs une régulation.

### La London Design Biennale, un contexte artistique et spatial singulier

La pièce silencieuse VO.2 représente l'héritage de la première version *Lebanon*, soit *libanaise* en anglais. Elle se situe sur la terrasse de la *Somerset house* et fut construite et implantée à cet effet dans le cadre de la Biennale du Design de Londres en Septembre 2018 pendant la durée de la Biennale (deux semaines). En observant les photographies et l'axonométrie de cette installation (cf.fig.56b-57b-58,pp.132-134), la forme architecturale est similaire à la première réalisation libanaise <sup>380</sup>. Seule la matérialité et les choix colorimétriques diffèrent. Une fois de plus, la couleur bleue klein dénote dans l'espace public londonien. Le choix de la brique fait référence au contexte local de l'architecture vernaculaire anglaise, car comme précise Nathalie Harb, « on voulait répondre au paysage urbain de Londres »<sup>381</sup>. D'ailleurs, Neil Ferries, architecte en charge du projet londonien, témoigne également que le *Somerset House* a servi de source d'inspiration dans les démarches de conception<sup>382</sup>. La complexité de cette deuxième intervention relève de son ancrage au sol instable et irrégulier, comme nous témoigne l'architecte Neil Ferries <sup>383</sup>. L'ensemble de la structure repose sur une structure poteaux-poutres en acier IPN, laissant du jeu entre la planéité de l'installation et le sol du palais (cf.fig.59a-59b,p.134). Les briques sont utilisées en parement afin d'alléger la structure. Les mêmes problématiques de stabilité se posent concernant le montage de ces briques, qui s'établit au fur et à mesure. Afin de solidariser l'ensemble, des tiges en métal sont glissées sur la hauteur totale sous plafond.

Concernant les démarches de collaboration, les deux entretiens révèlent l'évidence de la complémentarité des compétences entre scénographie et construction. Nathalie Harb nous confie à l'origine du projet à Beyrouth, début de cette collaboration :

378 **Nathalie Harb**, entretien du 01/05/2019, Annexe : « Je pense que le problème relève de la temporalité éphémère de l'intervention publique. Si tu ne communique pas assez dessus, les riverains et visiteurs ne viendront pas, parce qu'ils identifieraient cette pièce de silence à un lieu sacré qui ne leur appartient pas ».

379 *Ibid*, « Les enfants ont, quant à eux, des réactions instinctives. Ils ne s'inquiètent pas de savoir si l'espace leur appartient ou s'il relève d'une exposition du design. Ils sont en dehors de tout cela. Ils étaient fantastiques. Ils venaient tous les jours dès que cela ouvrait entre 15 et 18h ».

380 **Neil Ferries**, entretien du 03/05/2019, Annexe : Une des premières problématiques était le poids de la structure libanaise. En effet, la charge initiale était trop conséquente pour être supportée par la terrasse de la *Somerset House*. La Silent Room V0.2 a ainsi une nouvelle forme, une nouvelle structure et de nouveaux matériaux. Elle est donc plus petite (réduite de moitié), plus légère mais conserve la même idée initiale.

381 **Nathalie Harb**, entretien du 01/05/2019, Annexe.

382 **Neil Ferries**, entretien du 03/05/2019, Annexe : L'équipe de BÜF s'est inspirée des caractéristiques architecturales de la *Somerset House*. Ils se sont appuyés de ce principe de *rustication*. Terme architectural très employé dans le vocabulaire anglo-saxon, il désigne un dispositif de maçonnerie où les pierres de taille ressortent de la façade. Les joints ne sont pas lisses, mais recouvrent seulement la moitié de la profondeur de la pierre de parement et/ou structurelle. Les joints horizontaux et verticaux ressortent ainsi davantage. Ce dispositif visible sur la façade de la *Somerset House* a ainsi donné cette idée d'ajourner une brique sur deux au premier étage de la *Silent Room V0.2*. Ils composent également avec la trame pavée existante de la *Somerset House* toutefois ré-orientée à 45°. Afin de trouver une stabilité sur le sol pavé de la terrasse, les poutres forment un quadrillage dépassant la surface initiale du carré de l'installation finale et seront ajustées après stabilisation.

383 Entretien avec le directeur de la structure BÜF, Neil Ferries, le 03/05/2019, Annexe.

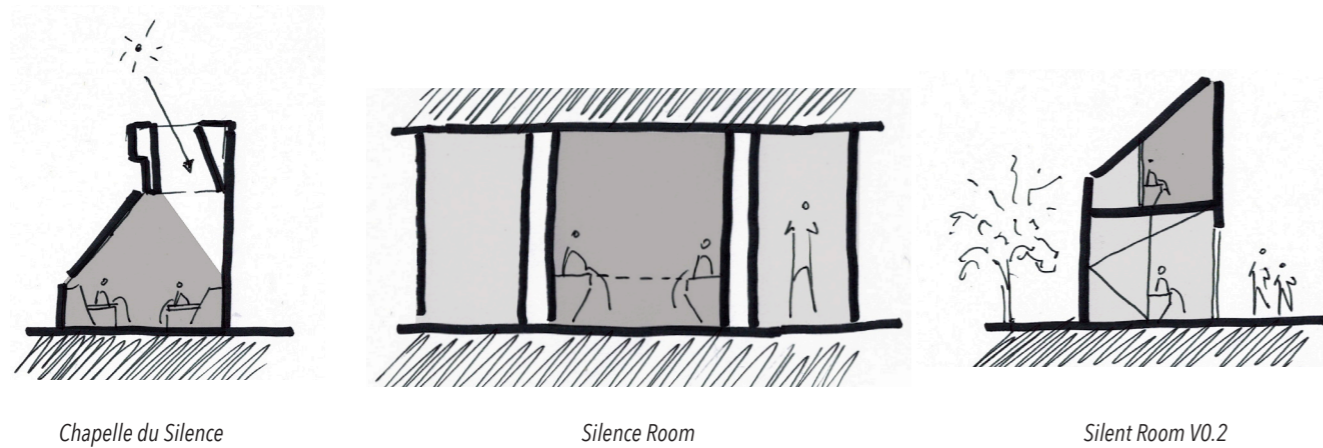
« Basically, I collaborated with three people : BÜF, the acousticians 21 dB and Kahled Yassine, the sound designer. The first person I collaborated with was Kahled Yassine, also from Liban. I told him about this space I wanted to create and I knew I wanted it silent. It is not about silence it is about how to procure silence. We talk about the different types of silence and what it could be. He asked if it would be a composition and then it became the sound of the city »<sup>384</sup>.

C'est donc avec le concepteur sonore que la scénographe a construit l'idée originelle du projet de *pièce silencieuse*. Toutefois, les équipes des architectes et des acousticiens ont été simultanément consultées :

« I started to work with the architects, one of the four of the collectif of BÜF. I started in Beirut to work with Patrick and simultaneity with the acoustician. Directly, with the acoustician we had established clearly that we needed to be elevated from the ground because that would generate radiations. In Beirut, the construction is 6 meters high and you need to walk up by a staircase. There was this need for the acoustic and there was also a desire to make it as a tree house. I wanted it to be like a rural shelter »<sup>385</sup>.

### Mondialiser le concept ?

L'une des perspectives de Nathalie Harb, confie-t-elle, serait de pouvoir pérenniser ces installations dans l'espace public. Le silence doit être tout le temps accessible à tous. L'installation aurait toujours cette vocation sociale, comme la scénographe rappelle que : « Future iterations of the Silent Room are to be installed in places of the greatest public accessibility and need. This includes neighborhoods afflicted by excessive noise pollution and currently lacking in spaces of privacy and quiet, and at sites of conflict and trauma »<sup>386</sup>. La conception de ces *pièces de silence* devrait aussi être plus modulable et s'intégrer, par exemple, à des contextes urbains plus denses où le bâti est tenu. À l'origine, le premier modèle devait être éventuellement exporté à Londres, mais pour des questions de poids et de tailles, cela a été abandonné. Des questions se posent toutefois sur la systématisation d'un tel programme (Sous quelle forme ? Standardisé ? Choix stratégiques d'implantation ?). Comme on a pu le voir dans les deux chapitres précédents, le silence est *protéiforme* et dépend de plusieurs discours. En mondialisant le principe, la standardisation de ce module de *pièce de silence* ne répond pas au discours social et culturel du silence. Dans une approche *dialectique du silence*, en proposant des espaces vides et minimaux comme formes de standardisation (et c'est ce que nous observons actuellement des *pièces de silence*), seuls les usages traduisent ces variations de perception et d'appropriation de ces *pièces de silence*.



Figures 60 - Coupes schématiques de synthèse des trois pièces de silence

Sources : réalisation personnelle

384 Nathalie Harb, entretien du 01/05/2019, Annexe, trad. personnelle : « J'ai principalement collaboré avec trois personnes : BÜF, les acousticiens 21dB et Khaled Yassine, le concepteur sonore. La première personne avec qui j'ai collaboré est Khaled Yassine, aussi libanais. Je lui ai dit que je voulais créer un espace qui se voulait silencieux. Ce n'est pas se demander ce qu'est le silence, mais de se demander comment procurer du silence. Nous avons évoqué les différents types de silence possibles et ce que cela pourrait représenter dans cet espace. Il m'a conseillé de partir sur une composition et c'est devenu un silence en réponses aux sons de la ville ».

385 Ibid, trad. personnelle : « J'ai commencé à travailler avec les architectes, un des quatre membres du groupe BÜF. J'ai commencé à Beyrouth avec Patrick et simultanément avec l'acousticien. Avec l'acousticien, nous avons rapidement convenu de ce dont nous avons besoin : s'élever du sol à cause des radiations perturbatrices. A Beyrouth, la construction était haute de 6m et accessible par un escalier. Il y avait donc ce besoin acoustique mais il y avait également le désir de créer une cabane dans les bois. Je souhaitais une pièce silencieuse à l'image d'une cabane de campagne ».

386 Ibid, trad. personnelle : « Les prochaines itérations de la pièce silencieuse doivent être installées dans les espaces accessibles où il y en a le plus besoin. Cela inclut les quartiers surexposés à la pollution sonore manquant d'espaces intimes et calmes où les usages sont conflictuels et traumatisants ».

## 2.4. Croisements réflexifs et émergence d'une critique programmatique et conceptuelle de la pièce de silence

À partir d'un tableau de synthèse comparatif<sup>387</sup> regroupant les trois études de la *Chapelle du Silence*, la *Silence Room* et les deux *Silent Room*, nous pouvons faire émerger les variations et les permanences entre les trois types de pièces de silence, dont les dénominations sont d'ailleurs éloquentes. La localisation est le premier point de différence oscillant entre ville moyenne (cf Mons en Belgique) et la mégapole (Londres). Les répercussions de fréquentation et de retombée ne sont donc pas les mêmes. Le programme initial d'accueil induit également des variations en termes de conception, de programmation et *de facto* d'appropriation (cas d'un programme musical, cas d'un centre commercial et cas d'un programme indépendante sur l'espace public respectivement). Même si dans les trois cas d'études, le silence est recherché, il est une fois de plus *relatif* à ce programme initial (silence de l'écoute intérieure musicale et méditative, silence de repos et d'isolement, silence de pause et d'écoute environnante).

Toutefois, les trois études illustrent un *retour sur soi*, peu importe la situation, ce qui relève quelque part d'un silence de l'intime voire d'un silence intérieur. La temporalité d'ouverture est un facteur supplémentaire de variation : la *Chapelle du Silence* est un ouvrage permanent ayant en 2019 quatre ans, alors que les deux autres programmes sont éphémères (deux mois pour la *Silence Room* et deux semaines pour les *Silent Rooms*). Les deux cas éphémères témoignent toutefois d'une volonté de réitérer l'expérience voire de la pérenniser<sup>388</sup>. Les démarches de conception et de programmation diffèrent également selon la temporalité de l'ouvrage et du temps de chantier pour l'exécution. Des démarches collaboratives sont très affirmées dans le cas Arsonic et les deux *silent rooms* conçues par Nathalie Harb, contrairement à la *Silence Room* du Selfridges pour des raisons d'argent et de temps.

Même si le cas du Selfridges diffère, tout comme les deux autres opérations, une réflexion acoustique (à la fois technique et relevant de l'ambiance) a systématiquement été envisagée. L'implantation géographique des pièces de silence traduit également des variations en termes de dispositifs acoustiques. Dans tous les cas, on note des dispositifs de SAS prenant des formes variées (double portes, antichambre, couloir acoustique) pour isoler l'intérieur des pièces de silence des nuisances extérieures (ville, centre commercial, sol de la terrasse, etc.). La conception formelle et architecturale de ces pièces de silence permet de considérer les trajectoires du son (angles cassés dans la *Chapelle du Silence*).

La matérialité (choix de matériaux absorbants, épaisseur de murs importante) joue enfin un rôle prépondérant dans l'acoustique,

387 Tableau comparatif, cf. Annexe.

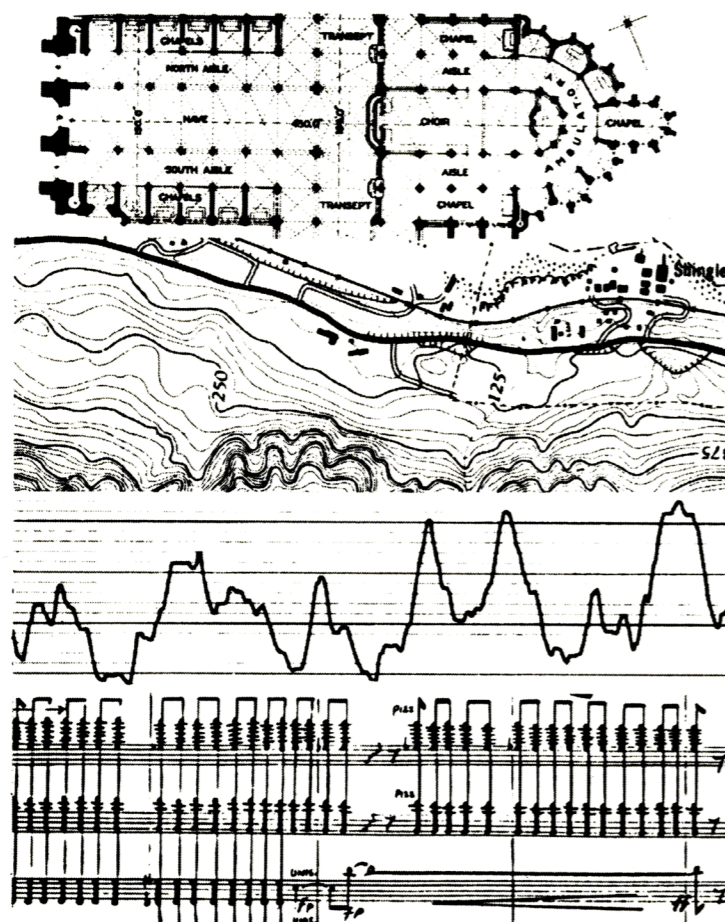
388 Voir les entretiens avec Nathalie Harb et Linda Hewson, cf. Annexe.

et les actions sur la propagation du son. Même si ces récurrences traduisent une recherche acoustique et d'insonorisation par rapport à l'extérieur, elles ne traduisent pas la même volonté de propagation sonore dans l'espace intérieur. La *Chapelle du Silence* cherche une résonance, comme nous avons pu observer et constater avec les enquêtes d'usagers, un dispositif de réverbération (béton, plâtre, pierre bleue), alors que la *Silence Room* met en avant un dispositif d'absorption (moquette, feutre, bois) et les deux *Silent Room* cherchent à minimiser les nuisances sonores de la ville mais ne peuvent en aucun cas réduire considérablement l'intensité sonore (chantier rapide pour un projet éphémère).

En plus de la recherche matérielle et formelle, la lumière participe aussi à l'ambiance de ces pièces de silence. Il n'y a pas de systématisation, oscillant entre lumière naturelle zénithale (*Chapelle du Silence*), lueurs lumineuses indirectes de faible intensité (*Silence Room*) ou une combinatoire entre failles de lumière naturelle et lumière artificielle de LED avec faible intensité (*Silent Room*). Par la récurrence de l'aménagement d'espaces *vides* (seulement des assises périphériques sont systématiquement envisagées libérant l'espace intérieur), la lumière et les choix colorimétriques représentent ainsi des éléments ornementaux majeurs : ils illustrent quelque part le silence de l'architecture (idée de Louis Kahn).

Toutes ces variations d'ambiance traduisent *in fine* les variations d'appropriation et d'usages. À l'image de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco, reprise par Cage dans sa philosophie et la profondeur recherchée dans son œuvre *4'33"*, ces pièces de silence illustrent également ce degré d'ouverture. Entre pratiques collectives et individuelles, il y a autant de formes d'appropriation (ou non d'ailleurs) du silence, qu'il n'y a de perceptions individuelles. En ce sens, Marc de Smedt exprime qu'un « espace vide, ouvert »<sup>389</sup> permet au corps et à l'esprit de s'ouvrir. La formalisation et l'architecture de l'espace stimule et oriente ainsi l'esprit et la pratique méditative. Des éléments d'accompagnement architecturaux tels que les supports d'assise déterminent alors la pratique du lieu (être assis, déambuler...). Toutefois, et pour conclure sur cette tentative de croisement de recherches sur les pièces de silence : la commande initiale détermine le rapport à la recherche de silence, le programme se définit ensuite et la conception *in fine*. La conception questionne ainsi le programme, et il s'agit là d'un jeu de va et de vient.

389 Marc de Smedt, *Op. Cit.*, sur « L'espace-temps de la méditation », p. 232.



**Figure 61** - Entre échelle spatiale et échelle sonore, les silences de la vie  
Sources : Murray R. Schafer, *Op. Cit.*, 2010, p.183.

Pour reprendre Marc de Smedt, rappelons que « le silence est bien l'arrière-fond permanent. Le témoin absolu. Présence. Émotion fragile, sentiment de participer à la création permanente. [...] Inutile de chercher, tout est là. Dans la conscience pleine de chaque instant, laisser parler le silence »<sup>390</sup>. Cette citation répond ainsi aux mots de Paul Valéry, introduits en ce début de recherche<sup>391</sup>. Cette étude démontre qu'il n'y a nul besoin de chercher le silence dans un type d'espace, même si cela peut aider à prendre conscience de son existence, mais que le silence se déploie partout et tout le temps : c'est un état d'être et de conscience, une présence. En ce sens, le silence est bien *relatif*, comme nous l'avons démontré tout au long de la recherche, mais il est avant tout relatif à la perception humaine, elle-même relative à l'espace et au temps.

Le silence, même s'il est présent partout et tout le temps, a toujours suscité un intérêt conceptuel (formalisation et esthétisation du silence) et programmatique (besoins du silence) dans les réflexions disciplinaires de l'architecture et de l'urbanisme (cf. chapitre 1 avec son émergence et chapitre 2 avec sa concrétisation). Une *dialectique du silence* est nécessaire pour formaliser le concept et le qualifier. Le silence ne peut être une entité absolue, il est nécessairement *relatif* et *protéiforme*. Que ce soit l'étude théorique du croisement silence, architecture et urbanisme ou d'une analyse d'études de cas, le silence se déploie, à la fois dans son champ d'études et dans son champ d'application (*étude des pièces de silence*). Avec l'essor de tels programmes, les *pièces de silence* continuent de mettre en tension ce binôme silence-espace multiscalaire (architectural, urbain, sensible et sonore). En considérant qu'il existe *des* silences, il ne peut pas y avoir *de facto* un type de programmation unique ou une démarche mono-centrée de conception, mais *des* démarches de conceptions et de programmations architecturales et urbaines du silence. Le silence est ainsi étudié, testé, expérimenté, appréhendé, critiqué dans tous ses états. Ainsi, nous pouvons noter une permanence dans ce rapport *dialectique* du silence à la fois partout et nulle part, continu et éphémère, réel et irréel, audible et inaudible, désiré et rejeté, fable et ineffable où tant le *sujet* que l'*objet* de recherche se sont construits au fur et à mesure, et continuent encore dans la mesure où le silence est condition permanente de la vie et de la société. Claire Mélot et Jérôme Fèbre disaient en ce sens que « le silence est toujours habité. Un bâtiment peut être volontairement configuré pour le silence, mais ce sera toujours la part d'habitation qui y prendra place qui donnera sa qualité du silence : le silence est en ce sens un rythme et un lieu à la fois »<sup>392</sup>. La recherche théorique et expérimentale du silence que ce soit en architecture, en urbanisme ou d'autres champs disciplinaires concernés reste donc *a-temporelle*.

<sup>390</sup> Marc de Smedt, *Op. Cit.*, chapitre 17 « Les échos du silence », p.244.

<sup>391</sup> cf. Introduction, p.8.

<sup>392</sup> Claire Mélot & Jérôme Fèbre, *Op. Cit.*, p.11.

# SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

## OUVRAGES

**BACHELARD Gaston**, *La poétique de l'espace*, Paris, éd. Quadrige, 1957.

**CAGE John**, *Silence, Conférences et écrits*, Genève, éd. Contrechamps et Héros-Limite, 2017.

**CANAU Joël et LE GONDEC Marie-Barbara**, *Paysages sensoriels, Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Lassay-les-Châteaux, éd. du Comité de travaux historiques et scientifiques, Coll. «Orientations et méthodes», 2013.

**CHARLES Daniel**, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18- Série Esthétique » (n° 1212), 1978.

**CORBIN Alain**, *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*, Paris, éd. Albin Michel, Coll. A.M Histoire, 2016.

**DELACOMPTÉE Jean-Michel**, *Eloge des petits amoureux du silence*, Paris, éd. Folio, 2011.

**FABUREL Guillaume, GUIU Claire, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORQUE Henry, WOLOSZYN Philippe**, *Soundspaces, Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, éd. PUR, 2014.

**GANN Kyle**, *No silence, 4'33" de John Cage*, Paris, éd. Allia, 2014.

**HALL Edward Twitchell**, *La dimension cachée*, chap. «La perception de l'espace. Les récepteurs à distance : les yeux, les oreilles, le nez» (pp. 61-66), Paris, rééd. Seuil, 1971.

**HALL Edward Twitchell**, *Le langage silencieux*, Paris, rééd. Seuil, 1984.

**JANKÉLÉVITCH Vladimir**, *La musique et l'ineffable*, chap. « Musique et silence » (pp. 145 - 171), Paris, éd. Points, 2015.

**KAHN Louis Isadore**, *Silence et lumière*, Paris, rééd. du Linteau, 1996.

**MARIÉTAN, Pierre**, *La musique du lieu : Musique, Architecture, Paysage, Environment*, Berne, Commission Nationale Suisse pour l'UNESCO, 1997.

**MERLEAU-PONTY Maurice**, *Le visible et l'invisible*, chapitre « Interrogation et dialectique » (pp.74-140), Paris, éd. Gallimard, 1964.

**MICHAUX Henri**, *Jours de silence*, Saint-Clément, éd. Fata Morgana, 1978.

**NIETZSCHE Friedrich**, *Le Gai Savoir, la gaya scienza*, extrait intitulé « L' Architecture des contemplatifs », § 280, traduction de Pierre Klossowski, Paris, éd. Folio, 1989.

**RUSSOLO Luigi**, *L'Art des bruits*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1975.

\$

**SCHAFER Raymond Murray**, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, éd. Wildproject, coll. domaine sauvage, 2010.

**SIMMEL Georg**, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie de l'esprit*, Lausanne, éd. Petite Bibliothèque Payot, 2013.

**SMEDT (de) Marc**, *Eloge du silence*, Paris, éd. Albin Michel, 1989.

**TERRYL N.**, *L'architecture du silence, les abbayes cisterciennes de France*, Paris, éd. de la Martinière, 2000.

**TOOP David**, *Ocean of Sound : Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther* [1996], Paris, éd. Kargo & l'Éclat, 2004.

**XENAKIS Iannis**, *Musique de l'architecture*, Marseille, éd. Parenthèses, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présents et commentés par Sharon Kanach, 2006.

## PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES

**AMPHOUX Pascal, BARDYN Jean-Luc, CHELKOFF Grégoire, LEROUX Martine et THIBAUD Jean-Paul**, *Au seuil de l'audible*, rapport de recherche du CRESSON, n°31 (Tomes 1 « Expressions littéraires du silence » et 2 « Trois études sur le silence urbain », Ministère de l'environnement, 1996.

**AMPHOUX Pascal**, *Le bruit dans la ville : dix fragments pour une écologie sonore. Place Publique, Nantes / Saint-Nazaire*, 2011, pp. 130-133.

**AMPHOUX Pascal**, « Le temps du silence : Urbanité et socialité », Conférence, École Polytechnique fédérale de Lausanne, 1993.

**AMPHOUX Pascal**, *L'identité sonore des villes européennes*. [Rapport de recherche 26], CRESSON; IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit). 1993.

**AMPHOUX Pascal, AUGOYARD Jean-François et CHELKOFF Grégoire**, *La production de l'environnement sonore: analyse exploratoire sur les conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement urbain*. [Rapport de recherche 06], CRESSON, Secrétariat d'État à l'Environnement, SRETIE. 1985.

**AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul**, *Des silences dans la ville*. Michel Boyer ; Guy Herzlich ; Bruno Maresca (dir.). L'environnement, question sociale, éd. Odile Jacob, pp. 83-90, 2001.

**AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul**, *Silencing the city?. SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 2013, vol. 3 (n°3), pp. 62-70.

**AUBRUN Juliette, BRUANT Catherine, KENDRICK Laura, LAVANDIER Catherine, SIMONOT Nathalie (dir.)**, *Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, sous l'égide de la Fondation des sciences du patrimoine, LabEx Patrima, éd. Harmattan, publication à l'issue d'un colloque international, 15/11/ 2012.



**AUGOYARD Jean-François, TORQUE Henry (sous la direction)**, À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores, éd. Parenthèses, publication pour le compte du CRESSON, Marseille, 1995.

**BOUCHER Valentin**, *Architecture et musique : influences réciproques*, Mémoire de Master ayant reçu le prix Butler 2018, sous la direction de Paola Amaldi, Philippe Potié et Eliza Culea-Hong, E.N.S.A.V., 2017.

**BRIDOUX-MICHEL Séverine**, *Architecture et musique : croisement de pensées après 1950, la collaboration de l'architecte et du musicien, de la conception à l'œuvre*, Lille, thèse sous la dir. de Joëlle Caullier, 2006.

**Olivier BALAÏ, Jean-Pierre ODION, Bruno De LESCURE, Dominique NOËL, Cécile RÉGNAULT**, *La conception sonore des espaces habités : une démarche exploratoire avant expérimentation*. [Rapport de recherche 27], CRESSON. 1994.

**MÉTIER Mélanie**, *Silence ! on isole ! : la lutte contre le bruit dans l'architecture française de 1947 à 1973*, mémoire de recherche sous la dir. de Richard Klein, E.N.S.A.P.L., 2012.

### ARTICLES DE PRESSE

**BATAR Attila**, « Du son, du bruit et du silence », Paris, revue *Le Carré bleu* n°3-4, 2007 (pp. 15-29).

**BOISSEAU Rosita**, « Le silence tout un art », Paris, journal *Le Monde*, 2016 (pp.16-27).

**BRIAND Julie**, « Le silence est ovni, une espèce en voie de disparition », Paris, journal *l'Humanité*, 2016 (pp.19-21).

**CAGE John, CHARLES Daniel**, « Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique », revue *Les carnets du paysage*, vol. n°28, 1998 (pp.20-39).

**DASSONVILLE Chantal et COHEN Maurizio**, « Arsonic, Maison de l'Écoute, Mons », coll. *Visions Architectures publiques*, vol. n°12, Bruxelles, éd. Cellule architecture, 2016.

**DUPUY Dominique (dir.)**, *Silence {s}*, revue *Les InRockUp- tibles*, Paris, Hors série, 2016.

**LÈBRE Jérôme et MÉLOT Claire**, *Architecture du silence*, Conférence prononcée à deux voix dans le cadre de l'événement "Silence{s}" organisé le théâtre National de Chaillot sous la direction de Dominique Dupuy, Paris, 25 Mars 2017.

**LEMARCHAL Guillaume**, « Le cri du silence », Paris, revue *Techniques & architecture*, vol. n°491, 2007 (pp. 8-20).

**LEM P.H.**, « La conquête du silence, le bruit un fléau moderne », Paris, revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. n°74, 1957 (p. XVII).

**LUCCHI (de) Michele, PERI Fabio, RECALCATI Massimo**, « Silence and Emptiness », Milan, revue *DOMUS*, Avril 2018.

**PORTEVIN Catherine**, « Les mondes du silence », Paris, revue *Philosophie Magazine*, Sept. 2016 (pp. 40 - 45).

**QUINTON Maryse**, « Acoustique et esthétique », Paris, revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. n°402, 2014 (pp. 148-157).

**R.M.**, « Appréciez le silence. Isolation acoustique des bâtiments », Paris, revue *Techniques et Architecture*, vol. n°470, 2004 (pp. 122-127).

**SCOFFIER Richard**, « Espaces acoustiques, Arsonic, une Maison de l'écoute à Mons », Paris, revue *D'Architectures*, vol. 241, 2016 (pp. 86-89).

**VIGNANDO Dorane**, « On en parle Chuuuut ... », Paris, hebdomadaire *l'OBS*, Février 2017 (pp. 106 - 107).

### ÉMISSIONS DE RADIO (PODCAST)

**ALBERGANTI Michel**, « Quelle place accorder au sonore dans la protection de notre environnement ? », France Culture, émissions dans la rubrique Science publique, avec les intervenants Théa Manola, Fanny Mietlicki, Christian Hugonnet et Cécile Régnauld, 22 Janvier 2016 (55 min.).

**FINKIELKRAUT Alain**, « Le prix du silence », France Culture, émission *Répliques*, avec l'intervention d'Alain Corbin et Jean-Michel Delacomptée, 17 Septembre 2016 (52 min.).

**FISCHETTI Antonio**, « Que dit le silence ? », R.F.I., émission *Les voix du monde*, 26 Juillet 2016 (46 min.). Les intervenants sont l'historien Alain Corbin et l'architecte Pascal Amphoux.

**RICHEUX Marie**, « Silence (s) 1/5 : une anthropologie du silence », France Culture, émission intitulée "Pas la peine de crier" avec le professeur de sociologie et d'anthropologie, David Le Breton, 22 Avril 2013 (59 min.).

**VAN REETH Adèle**, « Le silence a-t-il une histoire ? », France Culture, émission *Les Chemins de la Philosophie*, avec l'intervention du professeur émérite d'histoire Alain Corbin, 01 Mars 2017 (51 min.).

**VAN REETH Adèle**, « Musiques et philosophies (1 /4) : le silence peut-il être musical ? », France Culture, émission *Les chemins de la philosophie*, avec la participation du professeur de théorie du droit Laurent de Sutter et le pianiste Kim Van Den Brempt, 01 Septembre 2014 (53 min.).

**VAN REETH Adèle**, « Philosopher avec Stanley Kubrick : 2001 : l'odyssée de l'espace », France Culture, émission *Les Chemins de la philosophie*, avec l'intervention de l'historienne du cinéma Carole Desbarats, 09 Septembre 2013 (49 min.).

**VAN REETH Adèle**, « Philosophie du son 2/4 : Rêverie sonore de Gaston Bachelard », France Culture, émission *Les chemins de la philosophie*, 04 Avril 2018 (40 min.). Entretien avec Vincent Bontems, philosophe des sciences et des techniques.

**VAN REETH Adèle**, « Philosophie du son 1/4 : le son peut-il se passer d'images ? », France Culture, émission *Les chemins de la philosophie*, 02 Avril 2018 (59 min.). Entretien avec Daniel Deshays, ingénieur et concepteur du son, professeur H.D.R..

## **DISCOGRAPHIE**

**CAGE John**, 4'33", interprétation par le pianiste David Tudor, Maverick Concert Hall de Woodstock, éd. Peters, n° EP 6796, New York, 1952. (4 min.33)  
4'33" No. 2, 1962. (2ème édition)

**ENO Brian**, *Ambient 1 : Music for Airports*, E.G. Records, Londres, 1978. (40 min. 39)  
*Ambient 4 : on Land*, E.G. Record, Londres, 1982. (44 min. 35)  
*Discreet Music*, E.G. Records, Londres, 1975. (54 min. 07)

**KLEIN Yves**, *Monotone-Silence Symphony*, 1949.

**LIGETI György**, *Trois bagatelles pour David Tudor*, tacet movements, 1961.

**SIMON Paul et GARFUNKEL Art**, "The Sound of Silence", album *Wednesday Morning, 3 A.M.*, Columbia Label, 1964. (3 min. 05)

**SATIE Erik**, *Musique d'ameublement*, série de pièces écrites entre 1917 et 1923, représentation unique, galerie Barbazanges, Paris, 8 mars 1920.

**SCHULHOFF Erwin**, *In futurum*, 1919. (approx. 2 min.)  
*Sonata Erotica*, 1919. (approx. 6 min.30)

**VARÈSE Edgar**, *Le poème électronique*, collaboration avec Le Corbusier, Exposition Universelle du Pavillon Philips, Bruxelles, 1958. (8 min.)

## **FILMOGRAPHIE**

**KUBRICK Stanley**, *2001: L'Odyssée de l'espace*, prod. Metro-Goldwyn-Mayer et Polaris, Etats-Unis, 1968. (149 min.)

**SCORSESE Martin**, *Silence*, prod. Cappa Defina, Cecchi Gori pictures, Fàbrica de Cine, SharpSword Films, Verdi Productions et Waypoints Entertainment, Etats-Unis, Taiwan, Mexique, 2016. (161 min. version longue)

**SIMONSSON Ola et STJÄRNE NILSSON Johannes**, *The Sound of noise*, prod. Nordisk Film (Suède) et Wild Bunch Distribution (France), Suède et France, parution de 2010. (102 min.)

**TATI Jacques assisté d' ETAIX Pierre et de MARQUET Henri**, *Mon Oncle*, Specta-Films, prod. Gray-Films, Alter-Films (Paris), Film del Centauro (Rome), France, parution de 1958. (110 min.)

**TATI Jacques**, *Playtime*, prod. Specta et Jolly Films, France, Italie, parution de 1967. (124 min.)

## **SITES INSTITUTIONNELS**

<http://aau.archi.fr/cresson/> : site du CRESSON qui dépend de l'A.A.U. localisé à Grenoble au sein de l'E.N.S.A.G. regroupée avec d'autres écoles partenaires du programme de recherche-action.

<http://www.bruit.fr/> : site du Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit (CIDB).

<http://www.cartophonies.fr/> : site qui permet d'explorer des expériences sonores diverses à l'époque contemporaine. Le site compose aussi des carnets de recherche disponibles sur ce même lien hypertexte.

[www.environnement.gouv.fr/dossiers/bruit/](http://www.environnement.gouv.fr/dossiers/bruit/) : site de la mission Bruit dépendant du Ministère de l'Environnement localisé à Paris.

<https://www.ircam.fr/> : site de l'IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique / musique, localisé sur Paris et inscrit dans le programme du centre culturel de G. Pompidou.

<http://www.silence-s.fr/> : site dédié à un projet autour du silence entre Septembre 2016 et Décembre 2017 localisé dans toute la France, à l'initiative de Dominique Dupuy et du Théâtre National de Chaillot.

<http://www.snisolation.fr/> : site du Syndicat National de l'Isolation, fondé en 1936, regroupant des organisations professionnelles dans le but de promouvoir la filière professionnelle de l'isolation thermique et acoustique en France et en Europe.

<http://surmars.be/lieu/arsonic/> : site officiel de la programmation culturelle de Mons avec ARSONIC, la «Maison de l'Écoute».

# TABLE DES FIGURES

<b>Fig. 1</b> - Robert Rauschenberg, <i>White paintings</i> , Black Mountain College, 1951. ....	4	<b>Fig. 36</b> - Louis I. Kahn, <i>La pièce et le contrat humain</i> , 1971. ....	98
<b>Fig. 2</b> - David Heald, <i>Le silence de la Chapelle du Thoronet</i> , 2000. ....	18	<b>Fig. 37</b> - The Silent "Desk Rage" Epidemic, 2013. ....	100
<b>Fig. 3</b> - Vincent Van Gogh, <i>La chambre à coucher à Arles</i> , 1888. ....	20	<b>Fig. 38a</b> - Doug Wheeler, <i>PSAD Synthetic Desert III</i> , vue intérieure, 2017. ....	102
<b>Fig. 4</b> - Caspar David Friedrich, <i>Le voyageur contemplant une mer de nuage</i> , 1818. ....	24	<b>38b</b> - Doug Wheeler, <i>PSAD Synthetic Desert III</i> , dessin axonométrique du dispositif acoustique, 2017. ....	102
<b>Fig. 5</b> - Louis Isadore Kahn, <i>Intérieur de la bibliothèque universitaire d'Exeter</i> , 1972. ....	26	<b>Fig. 39</b> - Simon Heijdens, <i>Silent room</i> , installation artistique sur l'espace public, 2016. ....	104
<b>Fig. 6</b> - Harpocrate, <i>le Dieu du Silence</i> . ....	28	<b>Fig. 40</b> - <i>Quiet room</i> , station pour le tunnel sous la Manche, Douvres, Avril 2019. ....	104
<b>Fig. 7a</b> - 2001, <i>L'Odyssée de l'Espace</i> , le monolithe (13'47"). ....	32	<b>Fig. 41</b> - <i>Plan de localisation dans le quartier Léopold</i> , nouveau quartier d'arts de Mons, réalisation H&V. ....	106
<b>7b</b> - 2001, <i>L'Odyssée de l'Espace</i> , le silence de la nature (13'49"). ....	32	<b>Fig. 42</b> - <i>L'ancienne caserne Léopold</i> , rue de Nimy, Mons, architecte Charles-François Sury, 1838-1841. ....	106
<b>7c</b> - 2001, <i>L'Odyssée de l'Espace</i> , le silence de la mort et de l'espace infini (90'05"). ....	32	<b>Fig. 43</b> - <i>Photographie extérieure Arsonic depuis la rue de Nimy</i> , accès principal. ....	108
<b>Fig. 8a</b> - La courbe isosonique de Fletcher, <i>les seuils de l'audible croissant intensité sonore (dB) et fréquence (Hz)</i> , 1933. ....	34	<b>Fig. 44</b> - <i>Plan de sol à la croisée des rues des Trois Boudins, des Arbalétriers et de Nimy</i> . ....	108
<b>8b</b> - L'échelle de bruit en fonction des bruits de la ville. ....	34	<b>Fig. 45</b> - <i>Coupe longitudinale</i> où la Chapelle du Silence se distingue au centre, marquée par une forme géométrique angulaire. ....	110
<b>Fig. 9a</b> - Le Corbusier, <i>Unité d'habitation de Marseille, système poteaux-poutres en béton</i> , 1947 - 1948. ....	36	<b>Fig. 46</b> - <i>Coupes schématiques et acoustiques</i> de la Chapelle du Silence. ....	110
<b>9b</b> - Le Corbusier, <i>Unité d'habitation de Marseille, système du bouteiller</i> , 1947 - 1952. ....	36	<b>Fig. 47</b> - <i>Vue intérieure de la Chapelle du Silence</i> , aperçu de la Rumeur, sculpture sonore située au centre. ....	112
<b>Fig. 10</b> - Architecture d'Aujourd'hui, <i>exemples de publicités de la marchandisation du silence</i> , 1958 - 1963. ....	40	<b>Fig. 48</b> - <i>Vue de la Chapelle pendant le chantier</i> en présence de J.P. Dessy et Etienne Holoffe. ....	114
<b>Fig. 11</b> - Voyou ft. Yelle, <i>Les bruits dans la ville</i> , 2018. ....	44	<b>Fig. 49a</b> - <i>Vue de la Chapelle pendant les rendez-vous "Soins et Sons"</i> . ....	116
<b>Fig. 12</b> - Nantes Métropole, <i>Cartographie sonore de Rezé de jour</i> , 2019. ....	46	<b>49b</b> - <i>Atelier découverte de yoga sonore</i> , usage d'instruments ayant une longue résonance, Mai 2017. ....	116
<b>Fig. 13</b> - Mission Bruit, <i>Affiches de campagne ministérielles contre le bruit, Opération villes-pilotes</i> , Années 1980. ....	48	<b>Fig. 50</b> - <i>Vue extérieure du Selfridges</i> , visite sur site du 02/05/2019. ....	120
<b>Fig. 14</b> - La Chambre anéchoïque à l'IRCAM. ....	52	<b>Fig. 51</b> - <i>Photographie ancienne du Selfridges</i> , avec une mention sur la <i>pièce de silence</i> originelle. ....	120
<b>Fig. 15</b> - Schéma 1, <i>Analyses sémantiques</i> (production personnelle) ....	55	<b>Fig. 52</b> - <i>Vue intérieure de la Silence Room</i> , à l'usage en Février 2013. ....	122
<b>Fig. 16</b> - Schéma 2, <i>Points de vue d'analyse</i> (production personnelle) ....	56	<b>Fig. 53</b> - <i>Plan de sol</i> , document d'exécution de la <i>Silence Room</i> . ....	124
<b>Fig. 17</b> - Schéma 3, <i>les « principes générateurs du silence »</i> (production personnelle) ....	57	<b>Fig. 54</b> - <i>Couloir périphérique faisant tampon acoustique</i> , transition lumineuse. ....	124
<b>Fig. 18</b> - John Cage contemplant le Roann-ji (Kyoto, Japon) ....	62	<b>Fig. 55</b> - <i>Photographie aérienne de l'intersection de la pièce de silence originelle à Beyrouth</i> (2017). ....	130
<b>Fig. 19</b> - La partition originale de 4'33", paragraphe introductif, mention de TACET, 1952. ....	62	<b>Fig. 56a</b> - <i>Axonométrie, Silent Room V0.1</i> (Beyrouth). ....	132
<b>Fig. 20</b> - Extrait de la partition de 4'33", premier mouvement, 1952. ....	64	<b>56b</b> - <i>Axonométrie, Silent Room V0.2</i> (Londres). ....	132
<b>Fig. 21</b> - John Cage faisant l'expérience de la chambre anéchoïque (Harvard, États-Unis), 1969. ....	64	<b>Fig. 57a</b> - <i>Vue extérieure, Silent Room V0.1</i> (Beyrouth). ....	132
<b>Fig. 22</b> - Gravure de l'anatomie de l'organe de l'oreille. ....	68	<b>57b</b> - <i>Vue extérieure, Silent Room V0.2</i> (Londres). ....	132
<b>Fig. 23</b> - Trajectoire du son et système de propagation à travers l'espace architectural. ....	72	<b>Fig. 58</b> - <i>Collage de la Silent Room V0.2</i> (Londres, 2018). ....	134
<b>Fig. 24</b> - Luis Barragan, <i>Fuente de los Amantes</i> , Mexique, 1964. ....	72	<b>Fig. 59a</b> - <i>Chantier de la Silent Room V0.2, pause de la structure fondatrice</i> (poutres IPN calées sur la trame de la terrasse). ....	134
<b>Fig. 25</b> - Peter Zumthor, <i>Le musée Kolumba</i> , Cologne, 2007 (détail matériel de la façade). ....	74	<b>59b</b> - <i>Chantier de la Silent Room V0.2, pause des panneaux préfabriqués sur la structure poteaux-poutres</i> . ....	134
<b>Fig. 26</b> - Ola Simonsson and Johannes Stjärne Nilsson, extraits de la partition de <i>Sound of Noise</i> , générique, 2010. ....	76	<b>Fig. 60</b> - <i>Coupes schématiques de synthèse des trois pièces de silence</i> . ....	136
<b>Fig. 27</b> - Brian Eno, <i>Ambient #1 Music for Airports</i> , 1978. ....	78	<b>Fig. 61</b> - <i>Entre échelle spatiale et échelle sonore, les silences de la vie</i> . ....	140
<b>Fig. 28</b> - Irma Blank, <i>Gehen, second life</i> , extrait d'une double page du livre, 96 p., 2017. ....	80		
<b>Fig. 29</b> - Chen Zhen, <i>Obsession de longévité</i> , l'exposition <i>Silence Sonore</i> , Palais de Tokyo, 1995. ....	80		
<b>Fig. 30</b> - Peter Zumthor, <i>Le corps sonore</i> , Pavillon Suisse à l'Exposition Universelle, Hanovre, 2000. ....	82		
<b>Fig. 31</b> - Murray R. Schafer, exemple de tableau pour décrire le fait sonore et son application. ....	86		
<b>Fig. 32</b> - Murray R. Schafer, <i>Exemple de carte sonore</i> réalisée à partir de <i>marche sonore</i> . ....	88		
<b>Fig. 33</b> - Pierre Mariétan, <i>Musique du lieu</i> , ex. de carte sensible ( <i>field recording</i> ), enquête et action socio-musicale, 1976. ....	90		
<b>Fig. 34</b> - Renzo Piano, <i>Ircam</i> , maquette-coupe du programme (en jaune, la chambre anéchoïque). ....	92		
<b>Fig. 35a</b> - Renzo Piano, <i>schémas de circulation/diffusion des sons dans l'espace et du placement des musiciens</i> , 1983. ....	94		
<b>35b</b> - Renzo Piano, <i>Croquis de la scénographie de l'Opéra : un public en immersion</i> , 1983. ....	94		

# ANNEXES



# TABLE DES ANNEXES

<b>1 - Restitution d'enquête et d'entretiens</b> .....	<b>154</b>
1a. ARSONIC, <i>CHAPELLE DU SILENCE</i> , enquête des 19/02/2019, 13/03/2019 et 30/04/2019 avec les usagers de la <i>Chapelle du Silence</i> .....	154
1b. ARSONIC, <i>CHAPELLE DU SILENCE</i> , Restitution des questionnaires (23 retours) .....	156
<b>2. Arsonic, <i>Chapelle du silence</i>, entretien du 30/04/19, avec Jean-Paul Dessy, compositeur de musique à l'initiative du programme &amp; Etienne Holoffe, architecte-concepteur en charge du projet</b> .....	<b>160</b>
<b>3 - Enquête de la <i>Silence Room</i>, Londres</b> .....	<b>167</b>
3a - <i>SILENCE ROOM</i> , LONDRES, entretien du 02/05/2019 avec Alex Cochrane, architecte en charge de la conception et réalisation. ....	167
3B - <i>SILENCE ROOM</i> , LONDRES, entretien téléphonique du 13/05/2019 avec Linda Hewson, directrice artistique du Selfridges en charge de la <i>Silence room</i> en 2013. ....	171
<b>4 - Enquête <i>Silent Room V0.1</i> et <i>V0.2</i>, Beyrouth, Londres</b> .....	<b>175</b>
4a - <i>SILENT ROOM V0.1 ET V0.2</i> , Londres, entretien du 01/05/2019 avec Nathalie Harb, designer-scénographe à l'initiative des deux <i>Silent room</i> . ....	175
4b - <i>SILENT ROOM V0.1 ET V0.2</i> , Londres, entretien avec Neil Ferries du 02/05/2019, BÜF Architecture, équipe d'architectes mandatée par Nathalie Harb pour les deux opérations. ....	179
<b>5 -Tableau comparatif - Points de convergence et de divergence entre les trois pièces de silence</b> .....	<b>184</b>
<b>6 - Documents complémentaires</b> .....	<b>186</b>
6a - Relatif à la <i>Chapelle du silence</i> : cahier des charges spéciales définissant le programme initiale .....	186
6b - Relatif à la <i>Chapelle du silence</i> : modélisation 3D et acoustique de la <i>Chapelle</i> .....	187
6c - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : dessin techniques de plans de la <i>Silent Room V0.2</i> .....	188
6d -Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : coupes techniques de la <i>silent room</i> avec matériaux précisés .....	189
6e - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : coupe détail des jonctions planches - murs .....	190
6f - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : photographies complémentaires du chantier .....	191
<b>7 - Workshop <i>Architecture - Musique « Entre les Mondes »</i></b> .....	<b>192</b>

**1- RESTITUTION D'ENQUÊTE ET D'ENTRETIENS**

**1.A. ARSONIC, CHAPELLE DU SILENCE, enquête des 19/02/19, 13/03/19 et 30/04/2019 avec les usagers de la Chapelle du silence** - Exemple de questionnaire rempli par les usagers à la main, restitué sur le moment.

**Grille d'entretien Usagers - Chapelle de Silence**  
Mardi 19 Février 2019 (18h - 19h30)

PROFIL DE L'ENQUÊTÉ

Sexe **F**  **M**  Tranches d'âge (<18)  (18-30)  (30-60)  (>60)

Activité(s) professionnelle(s) (étudiant, métiers exercés, sans activités, retraités...)  
*inspectrice (contrôle de subventions)*

Lieu de résidence (Pays, Ville) *Belgique, Tons*

Avez-vous un lien avec la musique, ou le sonore en général ? Si oui, précisez (musicien, mélomane, ou autres ...) *je fais du chant choral depuis 28 ans et j'écoute beaucoup de musique*

**RAPPORT À L'ARSONIC ET À LA CHAPELLE DU SILENCE**

**L'Arsonic, la maison de l'Ecoute**

Depuis quand connaissez-vous l'Arsonic ? Comment avez-vous connu le lieu ? (Bouche à oreille, publicités, Mons Capitale mondiale de la culture, autres lieux de cultures ou autres)  
*Depuis le début des 2015, je fais partie des amis de l'Arsonic.*

Quelles sont vos motivations pour venir dans ce lieu ? A quelle fréquence visitez-vous la maison de l'écoute ? *je viens 3x/mois écouter un concert*

Si vous êtes déjà venus, quel programme suivez-vous ? (Concerts, Ateliers autour du son, pratique musicale ou autres) *concerts*

**La Chapelle du Silence**

Etes-vous familier à cet espace, particularité de la maison de l'écoute ? Si oui, pour quelles raisons (préciser) ? *je n'en connais pas d'autres quand je travaille*

Est-ce la première fois que vous participez à une séance «Sons et Soins» ? Connaissez-vous ce programme avant ? Si oui, comment ? *non via le programme de centre culturel de Tons, DARS*

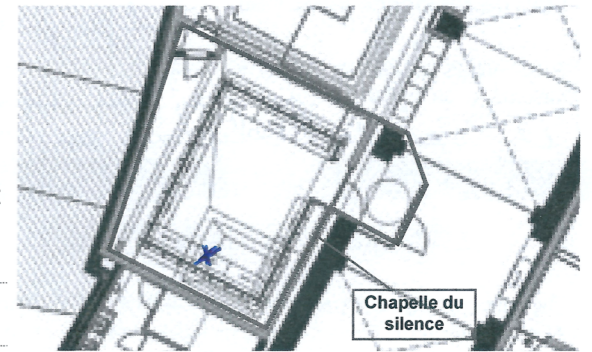
Etes-vous familier avec les espaces de détente, ou dédiés à une qualité de silence ? Si oui, quels autres espaces avez-vous déjà visité / pratiqué ? (exemple : les espaces de détente dans les aéroports / gares ..., les édifices religieux, des espaces de méditation, ou autres ...)  
*j'aime le silence des églises mais il y fait souvent trop froid pour parler de détente*

**Pour me contacter et échanger, si besoin :**  
Gwenaëlle, étudiante à l'ENSAPL, g-bihl@lille.archi.fr

Etes-vous un amateur de la méditation ? Si oui, à quelle fréquence et comment la pratiquez-vous (chez vous, à l'extérieur, ou tiers lieu dédié) ? Selon vous, le silence est-il une condition *sine qua non* et suffisante ? *oui je pratique peu je m'arrête pas de réfléchir mais j'ai besoin d'un animateur, d'un <sup>ou</sup> *prayer + confort**

**RAPPORT À LA SÉANCE «Sons et Soins» du Mardi 19 Février 2018**

Localisez votre emplacement sur le plan par un point d'origine (précisez avec des flèches vos éventuels déplacements)



Quel a été votre ressenti pendant la séance ? (donner des mots clés)

*bien-être  
♥ peut-être  
chaleur aux pieds*

Quelle position / attitude avez-vous adoptée pendant la séance ? (debout, assis en tailleur, à genou, les yeux fermés, usage de la parole entres autres ?)

*assis bien droit  
sans avoir les pieds ancrés - yeux fermés principalement*

L'espace environnant de la chapelle influe-t-il sur votre perception de l'écoute ? Si oui, quelles qualités retirez-vous de cet espace ? (Lumière, matières, architecture et agencement du mobilier, sculpture sonore, ou autres...)

*le blanc - le sol chaud  
le lisse (mur & sol)*

Auriez-vous des recommandations, en tant qu'usager du lieu, à donner concernant une éventuelle amélioration de la Chapelle du Silence ou la construction de «pièce de silence» ? Si oui, précisez (en lien avec l'espace, avec la qualité sonore, avec la configuration du lieu, avec les matières, avec la programmation dédiée ou autres).

*les bancs ne sont pas confortables - si je m'appuie au mur, mes pieds ne touchent pas le sol car la banquette est trop haute. j'aimerais qu'il y ait des coussins de méditation*

Recommanderiez-vous cette Chapelle ? Le programmes «Sons et Soins» à votre entourage ? Si oui, pour quelles raisons (donnez des mots clés) ?

*oui  
le bien-être qu'on y ressent - la messagerie par vibration  
Commentaire (s) libre (s) : bon choix de animateurs aussi*

## 1.B. ARSONIC, CHAPELLE DU SILENCE, Restitution des questionnaires (23 retours) - Tableau de synthèse

Restitution des enquêtes usagers - Chapelle du Silence 2019				
"Sons et Soins" avec Laure Stehlin, 19/02/2019 (7 / 15 retours)				
Profil enquêté	Rapport à ARSONIC	Rapport à la méditation	Rapport à la séance	Rapport au silence et à la Chapelle
La Chapelle du Silence était en partie modifiée : pause de petits coussins, mais en nombre insuffisant. La Rumeur est restée au centre de l'espace, mais le son était arrêté. L'organisatrice de la séance a dû installer les instruments sur un des bancs à l'entrée, limitant les places assises. Les participants ont été invités à utiliser les instruments rapportés par Laure Stehlin et jouer en communion. Ils avaient le choix dans les instruments et devaient se déplacer pour aller les chercher. Laure Stehlin a joué à plusieurs reprises de la flûte traversière, a fait chanté les participants (pratique du humming).				
Femme, > 60 ans, retraitée, Belge, mélomane	Connaissuse d'Arsonic, assiste régulièrement aux concerts programmés par Mons Art.	Pratique de la méditation à ARSONIC, ou édifices religieux, monastères, centres religieux et 2-3 fois par semaine à la maison	Bien-être, détente, assise parfois les yeux fermés	Des bancs plus pratiques et confortables, mais sinon espace détente et de bien être avec une intimité et une lumière de qualité.
Femme, > 60 ans, retraitée, Lilloise, mélomane	Connaissuse depuis 2018, festival organisé, adepte du lieu, une fois par mois	Participe aux séances sons et soins, méditations ouvertes. Pratique également personnelle chez elle au quotidien, le silence n'est pas du tout indispensable pour elle, c'est juste un facilitateur (important quand on débute)	Harmonie, joie, vibration, assise yeux fermés, peu de parole, sentiment de cocon lié à une qualité du son	" J'aime les lieux propres au recueillement, à la vie intérieure, la nature, certains espaces religieux, des lieux de pratiques de détente, pas toujours connectés au silence, mais avec une belle vibration. Bancs moins profonds."
Femme, 30/60 ans, musicienne, Belge	Intervenante à ARSONIC, recherche de qualités acoustiques, pratique des concerts et des répétitions	Méditation quotidienne, le silence favorise, pour moi c'est le silence intérieur qui est un condition.	Bien-être, anime la séance, qualité de présence et de disponibilité des participants.	Recherche de lieux de silence dans la nature et les églises. Préférerait le lieu sans la rumeur. Harmonie du lieu.
Femme, > 60 ans, professeur, Belge, mélomane.	"Amis de Arsonic", amour du lieu et de la musique. Son unique. Participante à tout le programme.	Une fois / semaine à la chapelle du silence et chez soi quand elle se sent en conditions.	Impression de chorale, assise, yeux ouverts	Espace unique, seul problème le manque d'air. Silence qui relève du bonheur, retour à soi mais aussi ouverture aux autres.
Femme, 30/60 ans, inspectrice, Belge, pratique du chant choral, mélomane	"Amis de Arsonic", 3 fois par mois, écoute de concerts et des séances sons et soins (pas méditation ouverte car elle travaille).	Participation faible, besoin de faire de la méditation guidée dans un lieu dédié.	Bien-être, cœur qui bat fort, chaleur dans les pieds, assise bien droite avec les pieds ancrés, yeux fermés principalement. Les messages par vibration, l'animation de qualité.	"J'aime le silence des églises mais il y fait souvent trop froid pour parler de détente. Apprécie le blanc, le sol chaud et lisse. Les bancs ne sont pas confortables. Si je m'appuie au mur, mes pieds ne touchent plus le sol car la banquette est profonde. J'aimerais qu'il y ait des coussins ou méditation par terre".

Homme, 30/60 ans, ingénieur en usine, Belge, mélomane	Découverte récente, deuxième participation aux séances Sons et Soins.	Pratique de méditation au dojo, art martial. Par intermittence, pratique chez soi de la méditation. Pratique le soir, couché dans son lit.	Vibration, amusement, bienveillance, assis, yeux fermés, mains jointes à plat sur mes cuisses.	Fréquentation d'églises (enfance). Chapelle avec une lumière douce et indirecte. Espace "sans" limite vers le haut. Critiques : meilleurs appuis pour le dos, pièce ronde au lieu de carré, une sculpture plus grande mais pas plus haute au centre.
Femme, 30/60ans, professeure, Belge	Peu habituée, deuxième participation	Cours de Yoga, pratique de la méditation 3 fois par semaine.	Joie, assise, lumière et couleur qui accompagnent la séance.	"Cela fait du bien et cela change la routine" d'être à la Chapelle, toutefois plus de coussins.
Méditation ouverte avec Hedwige Whyshoff, 13/03/2019 (4 / 10 retours)				
Profil enquêté	Rapport à ARSONIC	Rapport à la méditation	Rapport à la séance	Rapport au silence et à la Chapelle
Les séances de méditation du mercredi matin (10h - 11h) sont ouvertes et gratuites. L'espace de la Chapelle de Silence est laissé tel quel, pas de coussin et la Rumeur continue de fonctionner sans s'arrêter. Les séances regroupent un nombre d'habités qui se saluent et papotent longuement avant et après la séance. Hedwige Whyshoff, Amis d'Arsonic, a animé l'espace de la Chapelle du Silence, uniquement à l'aide de sa voix et de quelques mantras chantés.				
Femme, 30/60 ans, enseignante sage-femme, Belge, choriste et musicienne	Connaissuse depuis deux ans, fréquentation tous les 15 jours, concerts, séance de méditation	Fréquente des espaces de méditation. Pratique de la méditation deux fois par mois, le silence n'est pas nécessaire.	Assise yeux fermés.	La chapelle est un "endroit agréable".
Homme, >60ans, retraité, Belge, mélomane	"Amis d'Arsonic", présence 3 fois par semaine aux concerts et aux séances de méditation ouverte, séances Sons et Soins	Pratique de la méditation presque quotidienne. Silence et calme indispensables.	Calme, joie, retour vers soi, bonheur, assis dans la position traditionnelle	" Bien que n'étant pas croyant, j'apprécie les édifices religieux favorisant le calme (monastères, églises, nature, sentiers...) La Chapelle a une configuration générale ++, les couleurs, la lumière, le silence, isolement de la ville. La présence de semblables espaces est à souhaiter avec un accès simple, facile et permanent. La Chapelle du Silence est un lieu unique sans connotation religieuse".
Femme, > 60 ans, retraitée, Belge, pianiste	"Amis d'Arsonic", recherche du silence et améliorer la méditation, présence à des concerts. Accueil des nouveaux venus comme bénévole.	Une fois par semaine chez moi, excepté une fois par semaine à la Chapelle du silence.	Relaxation, calme, détente, assise sur un banc, yeux fermés, récitation des mantras et voyelles. la sculpture sonore contribue à la méditation.	Recherche de la détente et du silence. Promenade dans la nature et en silence à l'écoute des bruits (vent, oiseaux...). Possibilité de régler le volume sonore de l'intérieur, pour obtenir le niveau du son optimal. Convivialité du lieu, enjeux de mieux faire connaître le lieu et les bienfaits du "silence".

Femme, > 60ans, retraitée de l'enseignement, Belge, mélomane	Connaissuse, pour satisfaire mon goût pour la musique, aussi souvent que l'occasion se présente. Concerts et méditation.	Pratique de la méditation les mercredi à la Chapelle. J'apprécie le calme et le silence dans ces instants privilégiés. "J'ai besoin de silence!" Pas forcément adepte à l'origine de la méditation.	Assise, je n'oublie pas mon coussin. Sculpture sonore et lumière. Très apaisant !	Chapelle calme, le lacher prise, une réflexion intérieure!
<b>"Sons et Soins" avec Jean-Paul Dessy, 30/04/2019 (12 / 34 retours)</b>				
<b>Profil enquêté</b>	<b>Rapport à ARSONIC</b>	<b>Rapport à la méditation</b>	<b>Rapport à la séance</b>	<b>Rapport au silence et à la Chapelle</b>
Il y a eu deux séances, car Jean-Paul Dessy est connu dans le milieu artistique et musical. J'ai assisté à la première séance entre 18h30 et 20h, à laquelle j'ai retrouvé un certain nombre d'habitues (qui n'ont donc pas répondu au questionnaire). La seconde séance avait lieu entre 20h30 et 22h, c'est Maria Seminara, qui s'est chargée de la transmission des entretiens et me les a transférés par la suite. Les enquêtés ayant répondu correspondent uniquement à la seconde séance. Nous avons observé que la Rumeur avait été retiré, contrairement aux deux autres séances. Des coussins ont été mis en fonction du nombre de participants. Les instruments amenés par Jean-Paul Dessy, n'ont pas été utilisés par les participants et se situaient au centre de l'espace. Jean-Paul Dessy a joué du violoncelle à plusieurs reprises.				
Femme, 30-60 ans, artiste, Belge, père musicien	Première fois, bouche à oreille	Novice	Sons nouveaux, lumière, bien être, assise	Peu de rapport au silence, première réelle expérience
Femme, >60 ans, retraitée, Belge	Découverte récente, invitation	Adepte, fréquente des espaces de méditation, édifices religieux et nature (seule)	Vibration, élargissement de la conscience, assise, pied au sol	Espace clair, silence souligné, apaisant, belle acoustique
Femme, 30/60 ans, enseignante Belge, musicienne professionnelle	Habituée, lieu chaleureux, concerts, sons et soins	Pour s'endormir, ou avant concert.	Vibrations, assise, pieds au sol, mains sur les cuisses, très droite	Forêt, beaux jardins, Chapelle avec un beau volume
Femme, 18/30 ans, chanteuse Belge	Première fois, bouche à oreille	Pratique des espaces de méditation, tous les jours.	Paix, joie, plaisir, calme, assise droite les yeux fermés	Dans sa maison, les églises et espaces de méditation. Lumière architecture et résonance de la Chapelle
Femme, 18/30 ans, architecte, Belge, mélomane	Pratique ateliers sons et soins, connu par bouche à oreille.	Pratique occasionnelle à l'aide du silence	Difficultés pour s'imprégner du lieu, assise en tailleur, yeux fermés	Visite de musées. Chapelle du silence avec de beaux détails architecturaux
Femme, > 60 ans, retraitée Belge	Invitation, première fois	Fréquente de temps en temps des espaces de méditation.	Le chant communautaire envoûtant, assise, yeux fermés	Beau lieu avec un bon agencement du mobilier
Femme, 18/30 ans, animatrice socio-culturelle, Belge, musicienne et mélomane	Bouche à oreille, curieuse de découvrir le lieu	Pas familière avec la méditation	Recentrée sur soi, assise yeux fermés, sculpture sonore	Calme, sérénité, se recentrer sur soi mais les assises n'étaient pas confortables

Femme, 30/60 ans, indépendante en hypnothérapie, Belge	Connaissance récente par bouche à oreille, concerts et reconnection à soi.	Introspection avec soi, méditation guidée, pratique de l'hypnose dans des espaces appropriés.	/	/
Femme, 30/60 ans, musicienne, Belge	Connaissuse du lieu, ateliers sons et soins, concerts	Pratique de lieux de méditation	Intériorité centrale, haute vibration, assise, calme avec une qualité du son	Chapelle du silence avec de l'intensité, vibration de qualité
Femme, 30/60 ans, urbaniste, Belge et chanteuse de chorale	Connaissuse du lieu, réconfort, plaisir, délice pour venir dans ce lieu régulièrement	Participation aux ateliers sons et soins, espace de méditation, pleine conscience	/	/
Femme, 18/30 ans, Etudiante Belge	Première visite, connu par bouche à oreille	Pas familière	Séance relaxante même si pas familière, meilleure écoute, assise, silencieuse	Chapelle calme et relax avec une résonance magnifique
Homme, 30/60 ans, employé administratif en pharmaceutique, Belge	Connaissance récente par bouche à oreille, plaisir de découvrir pour la première fois le lieu	Pas familial, première expérience de la méditation	Divers sentiments allant de la tristesse à la joie, assis, yeux fermés	Chapelle où le son y est incroyable ainsi que l'atmosphère. Atmosphère apaisante, ascenseur émotionnel dans le silence



Photographie personne réalisée le mardi 30 Avril 2019, préparation de la séance Soins et Sons.



## 2 - ARSONIC, CHAPELLE DU SILENCE, entretien du 30/04/19, avec Jean-Paul Dessy, compositeur de musique à l'initiative du programme & Etienne Holoffe, architecte-concepteur en charge du projet



Photographie personnelle des deux enquêtés, contents de se retrouver 10 ans après le tout début du projet...

### Conditions d'entretien

L'entretien était initialement prévu en deux temps : un premier temps avec le compositeur de musique, Jean-Paul Dessy à l'initiative du programme et un second temps avec l'architecte, Etienne Holoffe, en charge du projet ARSONIC. Finalement, lorsque je suis arrivée à 15h pour le premier entretien les deux hommes étaient déjà présents. L'entretien s'est ainsi directement déroulé dans la Chapelle du Silence, étude de cas choisie pour notre sujet de recherche.

La disposition du lieu laissait place à une discussion relativement ouverte (entretien semi-directif), légèrement dirigée de temps à autre par moi-même avec quelques questions ouvertes où les deux interlocuteurs pouvaient librement interagir. L'espace dans lequel s'est déployée la discussion était déjà mis en condition pour les deux séances de Sons & soins dirigées par Jean-Paul Dessy, le mardi 30 entre 18h30 et 22h (présence d'instruments et retrait de la Rumeur au centre).

L'acoustique du lieu était caractérisée par le silence voulu du programme de la Chapelle, et d'une forte réverbération des prises de paroles. Il n'y avait pas de perturbations sonores et la discussion était clairement audible.

### Restitution de la discussion

**JPD** : Jean-Paul Dessy, compositeur de musique et violoncelliste belge (à l'initiative)

**EH** : Etienne Holoffe, architecte belge gérant de H&V (concepteur)

**GB** : Gwenaëlle Bihl, étudiante en Master d'architecture à l'E.N.S.A.P.L., initiation à la recherche (études de cas de pièces de silence).

### Présentation des interlocuteurs

**EH** : Puisque l'on a commencé à se connaître par les études, je sors de l'équivalent de vos études les plus littéraires, ce qu'on appelle latin-grec en Belgique. Ce sont donc des études qui sont des humanités très classiques. Au départ, c'est assez littéraire, je n'étais pas franchement branché sur devenir l'architecte ... cela ne me parlait pas, c'était plutôt dans les langues. Et puis finalement, ce sont de nouveaux des rencontres qui font que tout à coup on se retrouve nez-à-nez avec une évidence. J'étais quand même assez attiré par le dessin. Donc, j'ai fait des études d'architecture, ici à Mons. Puis, ensuite je suis parti un peu sur Bruxelles pour y travailler dans différents labos. Puis ensuite je suis revenu sur Mons pour former ma propre agence. C'est une agence qui est plutôt impliquée dans les équipements culturels, les marchés

publics on va dire, donc pas trop une clientèle privée, mais plutôt une agence qui est souvent en concours pour essayer d'aborder des questions posées par une véritable programmation, quelque chose qui adresse une question spatiale, sensible, aux architectes, comme un enjeu culturel. On a un parcours là dedans. Cela fait maintenant une bonne vingtaine d'années. Je suis aussi enseignant, chargé de cours à la faculté d'architecture de Mons, avec un atelier qui est plutôt lié au territoire et au paysage. Parce que c'est aussi une dimension, la grande échelle, et l'architecture en tant qu'ingrédient dans l'environnement, ça c'est un sujet qui moi m'intéresse beaucoup. C'est ce que j'essaye de développer avec mes étudiants : c'est plutôt d'adresser à l'environnement des questions globales dans lesquelles l'architecture vient proposer des supports, vient se mettre au service de situations. Finalement, il s'agit d'induire des programmes plutôt que les définir de manière académique et de les imposer à des étudiants, avec un meilleur, un moins bon, et un rejeté. C'est vraiment l'attitude que je déteste. C'est plutôt les impliquer comme des partenaires, vers des sujets partagés. Alors, si on revient à la situation d'ARSONIC, c'était au départ une situation de concours initiée par la partie francophone belge, donc la fédération wallonie-bruxelles, qui est un peu l'équivalent de votre ministère de la culture. Les affaires culturelles en Belgique francophone sont gérées par cette tutelle là. Il y avait derrière ça un programme qui naissait à travers une série de personnes impliquées dans différents sujets autour de la musique, dont Jean-Paul, que je ne connaissais pas à l'époque, et que j'ai découvert au moment des premières visites et de l'énoncé d'un programme qui définissait des grandes lignes d'ARSONIC. Je suis rentré dans ce sujet-là comme un architecte rentre dans un sujet de concours, avec beaucoup de questions, peu de réponses, et des rencontres à venir que je ne présumais pas, que je pouvais entrevoir. Cela n'a vraiment fleuri que le jour de l'oral, où on a pu, en étant été sélectionné, puisque ça fonctionne comme en France. Vous avez une énorme bagarre - vous allez connaître ça en tant qu'architecte si vous faites un peu de boulot d'agence - où tout le monde pose candidature, et ensuite sur base d'une note d'intention, on est sélectionné ou on est pas sélectionné. Nous étions une des agences qui continuait à être en liste. Il y avait cinq agences en liste. On a gagné la situation après un oral. C'est un long préambule mais c'est ce qui nous amène à l'origine de ce qui a pu devenir un projet d'architecture, c'est que l'ensemble de nos intentions de concours sont celles qui ont trouvé écho, ont pu être comprise à travers un sujet patrimonial. On est dans une ville historique, avec un intramuros, des questions de préservation, une attitude à avoir par rapport à l'existant et puis un contenu qui commençait à être très intrigant pour les architectes, parce qu'il y avait évidemment un programme qui définissait un objet "sale" et il y avait aussi le lieu dans lequel on se trouve (la Chapelle du Silence), dont on va parler probablement pendant l'interview, mais qui était un monde en soi.

**JPD** : Mon parcours, pour ce qui est des études secondaires elles-mêmes, à savoir ce qu'on appelait les humanités latin-grec. Moi aussi j'étais dans ce monde, d'une étude du monde de l'Antiquité très très appuyée, de la littérature, de la musique. J'ai commencé la musique à l'âge de six ans. J'ai rencontré récemment mon premier professeur de solfège qui a 96 ans. Et il m'a dit : "vous saviez lire la musique avant de savoir lire les mots", et c'était vrai. Donc la musique était présente dans ma vie, et comme vous, j'ai plutôt dû affronter un avis négatif par rapport à l'idée que je devienne musicien pour de bien. J'ai fait un parcours de musicien, mais j'ai aussi fait des études de philo-lettres, qui étaient la continuation de mon grand intérêt pour la philo, la littérature, mais aussi la linguistique. Tout cela faisait bon mariage bien évidemment. Mais sinon, l'objectif vraiment unique de réalisation professionnelle, c'était dès mes six ans à la maison. J'ai abordé la musique par un parcours académique classique, au conservatoire etc., mais il y a toujours eu des voies de traverse très importantes dans ma vie de musicien, dès l'adolescence avec les musiques pop-rock, électroniques. J'avais un goût pour tous les chemins de traverse en musique, et qui s'est progressivement confirmé. Ce lieu est le résultat de tout cela. Je ne voulais pas d'un lieu de musique qui soit un lieu de consommation musicale habituel. Au moment où je suis arrivé ici à Mons pour diriger un orchestre très classique, mais en emmenant avec moi un ensemble de musique contemporaine que je dirige toujours, Musiques Nouvelles, j'ai découvert une ville où il manquait une salle de concert. Cela a été un leitmotiv qui a été répété, énoncé, écrit, développé pour que cela devienne le programme que vient d'évoquer Etienne. Pour moi, sous-jacente à cette nécessité, il y avait un arrière fond qui était moins divulguable dans l'énoncé, mais qui était le plus important pour moi, que ce soit un lieu où il y ait un esprit, où il y ait une vue d'esprit spirituelle. Les lieux artistiques, que ce soit des musées, des salles de concert ; souvent dans le monde tel qu'il est aujourd'hui, ce sont des lieux qui sont bâtis indépendamment d'une visée spirituelle. Hors on ne bâtit plus de lieux spirituels dans notre société. On les détruit. Les églises sont en désaffectation où elles sont rasées. C'est une question extrêmement importante qui se pose, d'autant plus depuis dix jours que l'église des églises a été atteinte dans son cœur. Ce patrimoine là est d'abord patrimonial, il est de moins en moins le lieu d'une réalité culturelle, d'une réalité de partage entre une assemblée et des officiants. Donc je pense, à titre personnel, que nous manquons de lieux où souffle l'esprit. Quoi qu'on mette du point de vue des croyances et des confessions ou des raisonnements de l'esprit, il y a une réalité immatérielle qui est divulguée par un travail sur la matière que l'art réalise au plus haut point. En ce qui me concerne, la musique rend audible des choses qui ne le sont pas. Ce projet il était vraiment orienté vers ça. Bien avant que j'arrive à Mons, je rêvais d'une chapelle de silence, c'est-à-dire d'un lieu où on puisse entrer sans que l'on vous demande quoi que ce soit, sinon que vous allez bénéficier d'une atmosphère, d'une situation propice à

la méditation. Depuis 30 ans, je médite et je suis convaincu que notre humanité, affamée de cette réalité d'intériorité, et donc ma vocation c'est, à travers mes concerts et maintenant à travers ce lieu, de transmettre, de partager et d'offrir des occasions d'ouverture du cœur par le son, par la musique et par les lieux qui hébergent. D'un autre côté, j'ai fait presque 1500 concerts dans ma vie, une bonne partie de ces concerts pour un concertiste de type musique acoustique violoncelle. On doit souvent affronter l'hostilité acoustique des lieux. Alors que ce sont des lieux -qui sont polyvalents-, mais qui ont été bati pour l'art, pour le partage. On se retrouve à devoir affronter une hostilité invisible pour le public, mais très sensible pour le musicien qui est une non-acoustique. Je me suis dit qu'il faut aider les autres musiciens, qu'il faut leur offrir des conditions de travail respectueuses, et mieux, qui nous inspirent. L'objectif de la salle de concert, pour moi, c'était que l'on crée un temps pour le sanctuaire destiné à ce que la meilleure part, la plus spirituelle, la plus immatérielle, du public soit favorisée, soit appelée, sans que l'on mette des mots dessus, et que surtout les musiciens puissent bénéficier d'une acoustique qui les portent, qui les inspirent, qui soit inspirante, que ce soit l'instrument de musique - le méta instrument de musique c'est celui qui contient tous les instruments et qui les fait jouer mieux. Ici, c'était vraiment d'être convaincu que nous avons besoin de ce genre de lieux. J'en suis convaincu au point qu'il fallait que je me batte pour que cela fasse partie d'un projet qui pouvait être accepté culturellement. Une salle de concert cela ne semble pas tout à fait déviant de mon projet ; la chapelle du silence j'avais peur qu'il y ait des levées de bouclier face à ce projet étrange.

**EH :** Cela faisait initialement partie de la programmation. Le projet, dans l'idée de ce lieu, il y a un endroit - scène. "Inventez-le". "Qu'est-ce que c'est pour vous ?" "Quelle est votre proposition architecturale ?" On savait qu'on allait au devant d'une exigence acoustique puisqu'on était face à l'idée d'une intimité, mais d'une grande connivence à entretenir avec le musicien. Donc le choix de la disposition de la salle, de sa configuration, de l'amplitude qu'elle devait avoir, malgré son contexte un peu étrié. On est en centre-ville. Si vous jetez un oeil autour du quartier, on n'est pas en site libre. On n'est pas en train de déployer ce qu'on veut. Il faut jouer serré, donc il y avait beaucoup d'enjeux concentrés sur une qualité de volume. Et à l'intérieur du programme il y avait cette endroit, "chapelle du silence", qui portait déjà ce nom.

**GB :** Ce nom est éloquent ; le choix du mot "chapelle" ayant une connotation exprimée en lien avec la spiritualité.

**JPD :** Oui, tout à fait. C'est-à-dire que certains, depuis un célèbre roman qui s'appelle 1984, les mots n'ont plus de sens, les mots soient vidés de leur substance voire que les mots disparaissent. Effectivement, on ne peut pratiquement plus rien désigner sans que cela rentre dans des schémas qui peuvent être réducteurs, dans l'échelle de ceux qui veulent les réduire à ce qu'ils redoutent ou à ce qu'ils désirent. Il n'y a pas bcp de mots pour désigner un lieu qui puisse désigner un lieu de recueillement, un lieu de vie contemplative. "Chapelle" vient de "chapeau". J'ai très clairement rendu consubstantiel à l'écriture de ce programme l'existence de ceci, en craignant que du point de vue des tutelles, des vieilles luttes de tranchée d'un monde laïc contre un monde pratiquement réveillé. En fait, cela a été vraiment pratiquement inexistant. Ce dont je me suis vraiment réjoui car cela prouve que cela ne balise pas tout du schéma d'organisation de la pensée dans notre société. Cette chapelle est une chapelle dans sa parfaite nudité, donc laïque ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas de signes d'adhésion, d'aucune obéissance. On peut dire hyper-oecuménique puisque l'absence de signe peut être interprété comme étant l'ouverture à tous, à toutes les traditions spirituelles, même si chacun y apporte la sienne évidemment dans le beau secret de son fort intérieur. Pour moi, elle est une chapelle inscrite dans ma tradition spirituelle aussi, c'est-à-dire dans mon cheminement de vie, où j'ai beaucoup passé de tps dans les chapelles occidentales, dans des églises romanes, dans des lieux de retraite spirituelle, dans des monastères etc. Donc, elle est aussi inscrite à titre personnel, mais je n'ai pas besoin d'en faire l'étalage, surtout pas, je ne voudrais vraiment pas.

**EH :** Il n'y avait aucune orientation dans ce sens là dans le programme. C'était totalement un support dédicacé à s'affranchir du milieu urbain, et pénétrer un peu par couches, ou par filtres, vers un endroit protecteur. Je me souviens du mot "homéopathique" au niveau de la diffusion du son. Ce n'était pas forcément central, mais nous l'avons interprété comme le centre du projet. On sentait qu'il devait ancrer le projet, et que cela ne soit pas un élément conflictuel avec la salle forcément, mais qu'il allait jouer un rôle ... d'équilibre, de pôle ; une espèce de polarité. Nous avons forcément dû l'interpréter. Il y avait une lettre, et il fallait la traduire spatialement. Là, c'est une aventure un peu plus plastique, parce qu'il faut donner corps à une amplitude, à de la réverbération, à l'intimité, à la lumière qui doit être diffusée. Cette idée d'absence de signes qui seraient connotés religieux, nous l'avons aussi interprété sur l'absence de signes qui seraient connotés architectural. On est donc entré dans des références beaucoup plus plastiques, et qui s'inspirent plutôt de travaux de plasticiens ou de sculpteurs plutôt que d'architectes. Donc, c'est comme cela que nous avons approché la situation pour lui donner forme. C'est plus réapprendre à écrire une architecture qui ne soit pas pour l'oeil mais pour l'oreille, pour le sens, pour la progression au travers d'un patrimoine pour aller vers des lieux

contemporains. Vous venez de rentrer par une porte, vous avez traversé une charnière centrale et puis vous vous propagez dans l'ARSONIC en franchissant par des passe-murailles. On passe dans les murs et puis on tombe sur les fragments contemporains. On sent qu'au départ on est quand même tenus dans les murs historiques. Donc c'est quelque chose qui devient assez complexe comme travail.

**GB :** J'ai consulté l'ouvrage publié Vision Architecture Publique. A un moment, les paroles sont mises en avant des acteurs du projet et de la réalisation. Ils montrent, à un moment donné, les candidats retenus sur la fin, au nombre de cinq. On voit ainsi les différentes propositions. Le constat que j'ai fait relève plus de l'écriture architecturale, en tout cas de c'est tenu dans la forme, la typo morphologie urbaine existante, comme vous l'avez dit, et le côté compact c'est aussi cela qui a fait que par rapport à d'autres projets, il a été retenu (en ce qui concerne les critères de sélection).

**EH :** Je pense oui, c'était le plus inscrit.

**JPD :** Moi je faisais partie du jury donc euh ... (rires de JPD)

**EH :** Moi, je ne suis pas musicien. Je ne joue pas, contrairement à vous deux qui êtes des musiciens. Moi je ne connais pas la musique ; je l'écoute beaucoup, des choses très très diverses. Pour moi, je n'ai pas cette lecture là au départ. Alors peut-être que c'est bien hein. Mais il y a un troisième partenaire qui n'est pas là mais qui faisait équipe avec les architectes : c'est l'acousticien. Et donc dans la manière d'avancer, pourquoi se laisser guider par telle piste plutôt qu'une autre. C'est clair que contrairement à beaucoup d'autres projets où on va faire les choses pour l'image finale, ce n'est pas quelque chose qui nous a obsédé du tout, et qui pourtant, a trouvé du sens chez tout le monde. Le résultat esthétique parle énormément, de manière assez juste, et en priorité aux musiciens et je prends tous les retours que l'on a eu du projet en terme de publics, c'est fantastique pour des architectes d'entendre cela. De se dire qu'il y a autant de gens qui ont une émotion relative à des espaces comme ça, autant qu'ils ne soient pas codés par les images architecturales classiques, c'est-à-dire qu'on a l'habitude de voir et de comparer. Pour revenir sur le projet, nous en tout les cas ce qu'on a pris en tout cas comme attitude, c'est de se dire que "l'existant a une valeur". Cet endroit ci était très imbriqué de toutes sortes d'époques, parce qu'au départ quand on hérite de la situation, c'est une ancienne caserne de pompiers, ie qu'il y avait toute une couche 20ème (siècle) qui était quand même faite de hangars et d'adaptations assez pauvres, mais sur une base historique d'un bâtiment de fortifications, plutôt d'occupation hollandaise ici à Mons. On a extrait de la situation ce qui nous semblait être l'ancrage, pour qu'ensuite vienne s'ajouter l'aventure contemporaine. Cela a donné quelque chose d'assez compact, d'assez imbriqué, qui s'adapte un peu comme un instrument le fait. On aimait bien cette métaphore de l'instrument qui s'adapte, qui devient ergonomique, qui est tassé sur lui-même et qui va chercher ce qu'il a à trouver là où cela se trouve sans perturber son environnement. On a composé quelque chose, qui au final, a été lu comme vous le dites, et critiqué au sens de la comparaison du concours comme une compacité et comme quelque chose qui a pris corps dans le tissu, dans les lignes. C'est ce que l'on voulait. On ne voulait pas commencer à nier un contexte, on voulait s'y accoler, s'y adapter, jouer avec lui, en tirer finalement de ses contraintes la force. En fait, tout le reste n'est qu'un enchaînement de sujets, espaces intérieurs, façade... Que dire avec la façade ? Comment travailler les accès ? Qu'est-ce que cela veut dire ? De magnifier ce qui est la charnière centrale (soit l'ancienne écurie hollandaise), ie le passage principal du projet, qui sont des voûtes que tout le monde avait oublié. Quand on s'est projeté ici la première visite du lieu, c'était complètement invisible, complètement caché par toute une série de couches, de faux-plafonds, de cloisonnements, de choses rapportées qui rendaient absolument illisibles. On a commencé à retravailler là-dessus. On va chercher cela. Et cela a une valeur, et ensuite on en fait une force. C'est cela qui a donné, contrairement si vous regardez et que vous lisez les autres projets, ils taillent dans cette situation - c'est difficile de parler des concurrents - mais je dirai avec moins de discernement. Ils ont taillé dedans pour des raisons fonctionnelles, voire se sont mis à côté pour des raisons de provocation. Il y a des attitudes de provocation. Les architectes vous savez ce que c'est hein. Comment se démarquer ? Comment faire parler de soi ? Et finalement comment en l'occurrence faire du bruit ? (rires) C'est peut-être cela qui nous a identifié comme l'équipe qui était le plus dans l'accord, le plus dans la promesse d'aller vers ce qui était le germe du programme : c'est l'inscription. Je la revendique totalement.

**GB :** Avez-vous (à JPD) déposé un appel à projet ? Est-ce ensuite la fédération qui a décidé de projeter le financement ?

**JPD :** Oui, c'est cela. A un moment donné, quand il a été clair que, pour moi, cette ville devait avoir une salle de musique. J'ai commencé à en parler d'abord, puis à écrire des textes et à y réfléchir, à me renseigner dans la manière la plus efficace d'arriver à bon port pour qu'un

lieu soit construit. Le premier rendez-vous que j'ai eu était avec Chantal d'Asponville (à la tête du service urbanisme), que j'avais par ailleurs rencontré parce qu'un théâtre (le théâtre du Manège) s'était créé en 2004 ici et j'ai assisté aux deux dernières années de réunion, à certaines réunions et à certains moments de développement du projet théâtre. C'est là où je me suis rendu compte qu'il fallait que des personnes qui avaient une capacité à faire institutionnellement avancer les choses. J'ai eu un rendez-vous avec cette personne qui était à la tête du service d'architecture pour les bâtiments culturelles, d'infrastructures culturelles. On a déjeuné et cela a été vraiment le geste matriciel, parce qu'elle évidemment c'était son boulot quotidien ; elle m'a guidé et on a mis avec elle en place la procédure qui amenait à l'appel à candidature et à la désignation du projet d'Etienne. On m'a demandé de formuler les choses un peu plus précisément. J'ai dû faire un exercice que je n'avais jamais fait jusque là : décrire quelque chose qui corresponde à une lecture possible pour les différents candidats. Il y a eu une étape qui m'a beaucoup réjoui : c'est celle où tous les postulants étaient réunis à cet appel à projet. On était réuni là un été, il y avait beaucoup de monde déjà, et j'ai senti que la chapelle du silence générait un interpellent. Je me suis dit "quel soulagement !", j'ai senti que c'était ressenti comme un intérêt stimulant pour les bureaux d'architecture. Le projet les stimulait. Je me suis dit que déjà cela partait sur une bonne base. Dessine moi un silence (rires).

### **GB : Quel a donc été le site pressenti pour y apposer ce programme?**

**JPD :** Il y a eu un autre site à un moment donné. Moi j'ai cru à un autre site à un moment. C'est une petite ville, on ne peut pas faire un lieu culturel extramuros. Les abattoirs, à un moment donné, je me suis dit que c'était le lieu dont je me disais là il y avait un potentiel. On ne peut pas faire une salle de concert excentré ici, ce n'est pas possible, surtout dans nos habitudes urbaines ici d'Europe du Nord. Pour **les** abattoirs, il se trouve qu'un autre projet a été destiné à ce lieu, et tant mieux. Et puis ce lieu s'est libéré et a été occupé après les pompiers par les services de nettoyage de la ville. Le maire de l'époque était un homme politique avec une visée d'homme d'Etat. Le concours a été gagné en 2009. Quand j'ai déposé le projet, la ville n'avait pas encore déposé sa candidature pour éventuellement être capitale européenne de la culture. Le projet était bien antérieur à cela, et même la mise en place de toute la mécanique, qui est longue et lente. Cet homme [le maire] a permis la réunion du budget européen et belge pour que ce lieu puisse être l'objet d'appel à brillantes candidatures.

### **GB : On va rentrer dans le vif du sujet, à savoir la chapelle du silence ? Comment s'est déroulé la phase de conception, que ce soit dans la lecture qui en a été faite au niveau de la réponse architecturale et formelle ? Comment le dialogue s'est-il opéré par la suite au moment de la décision ? J'imagine qu'il y a eu des dialogues au moment où l'équipe a été choisi (la vôtre). Comment cela s'est passé en termes de dialogues ? Est-ce qu'il y a eu des ajustements?**

**EH :** Je voudrais d'abord dire quelque chose de toute à fait préliminaire, c'est-à-dire que contrairement à beaucoup de lieux, il y a une programmation qui s'installe avec un commanditaire, mais où les utilisateurs ne sont pas connus, et où il y a aussi beaucoup de frictions entre ce qui est livré, qui a fait l'objet d'une certaine vision de mise au point, et celui qui arrive et qui s'installe dans le lieu et qui dit "il ne me plaît pas, je ne me sens pas bien ici". Nous, on a eu la chance d'avoir à la programmation quelqu'un qui définissait le lieu déjà par la lettre mais qui ensuite est devenu notre partenaire, parce qu'on a fait un travail de mise au point entre la version du concours qui contient déjà dans ses germes à peu près l'essence du projet, mais celui-ci a pu évoluer par le dialogue. Toutes les réunions et toutes les prises de position qu'on a faite, que ce soit sur des 3D ou des maquettes, on s'est vu, même parfois très rapidement (sur un coin de table), mais de manière assez continue. Il y avait ce côté une histoire, qui avance ensemble. Cela est quand même assez particulier, ce projet est parvenu probablement à trouver ce qui était la meilleure promesse, parce qu'il y a ce dialogue qui a pu exister. La communauté aurait pu lancer un appel d'offre, sur base d'une note dans laquelle Jean-Paul n'aurait absolument eu rien à dire et rien à voir, ni rien à faire, et puis débarquer dans un lieu sur lequel il se dit "mais ce n'est absolument pas ça que je voyais". Il ne sonne pas. Cela a donc fait l'objet de pas mal de maquettes et de mises au point et de travail avec l'acousticien. Je me souviens très bien d'un moment à l'oral où j'ai évoqué un peu l'atmosphère plastique dans laquelle on souhaitait travailler. J'ai cité James Turrell et j'ai vu dans son oeil que cela lui parlait, et pourtant on ne se connaissait pas. J'ai vu au moment où on expliquait, sur base de nos panneaux et des premières transcriptions qu'on faisait de ce que pouvait être cette chapelle, j'ai dit que c'est un espace qui pourrait s'assimiler au travail d'un James Turrell.

**JPD :** En fait, je faisais partie des membres du jury. L'ordre avait été tiré au hasard. Ils sont passés les premiers. J'étais à côté de Maronel Borello, qui était l'administrateur de l'institution culturelle à l'époque, et qui m'a beaucoup beaucoup aidé pour avoir la force de porter ce projet jusqu'à ce qu'il soit vraiment dans la tuyauterie, qui l'amène à vivre une vie dans une procédure qui bat son chemin institutionnellement.

Il était à côté de moi cet ami administrateur, et j'ai écrit "c'est ce projet là, et pas un autre". Pour moi, tout était déjà là. C'est ok, on est sauvé. Imaginez-vous que parmi les cinq projets il n'y ait eu des projets où l'architecte, comme c'est souvent le cas, je ne vais pas citer de nom, se sert avant de servir le projet, de servir les utilisateurs, de servir la philosophie, de servir la visée spirituelle du lieu. Cela peut être une catastrophe. Dans combien de salles nouvelles n'ai-je pas joué, j'emploie le mot nouvelle à bon escient où c'est un enfer pour les musiciens dans sa loge, sur scène, etc. pour toutes sortes de raison qui n'apparaissent pas, car du point de vue du premier regard "wow", par contre du point de vue de l'utilisateur musicien "ah ... pénible". Je craignais vraiment cela.

**EH :** Pourquoi James Turrell ? Parce que l'immatériel, parce que le travail sur la limite, sur la perception sur tout sauf quelque chose d'explicite qui serait un mystère, quelque chose qui s'approche de l'image du silence. Cette expérience qu'on peut avoir dans une installation de James Turrell, on l'a retrouve ici sur la prise de lumière, essayer de la rendre invisible, de la rendre présente mais sans savoir d'où elle vient. Cette cuvette dans laquelle on se trouve qui se décolle elle-même de la peau extérieure, qui s'en affranchit ; la géométrie qui est un peu tronquée, on ne sait plus trop bien quelle ligne appartient à laquelle. Les versants, bon tout est un peu, pas gauche, mais .. pas chaotiques, mais ... ce n'est pas repérable, identifiable de manière très claire. Cela participe donc à l'idée d'être immergé dans quelque chose qui est à la fois accueillant, mais qui est un peu hors limite, hors limites habituelles dans tous les cas.

**JPD :** Il faut savoir que pour moi la lumière et le silence ce sont deux entités qui présentent des identités. A savoir que, la lumière on ne la voit pas, mais elle fait tout voir. C'est pour cela que c'est un terme qui spirituellement est tellement présent dans toutes les traditions, et pour plein d'autres raisons aussi. Le silence c'est pareil, on ne l'entend pas mais il fait écouter. Il permet l'écoute. Je crois que c'était l'obsession de Turrell, c'est devenu une association, d'ouvrir notre regard et de ne pas nous imposer quelque chose qui est à voir, mais d'ouvrir une subtilité de notre sensorialité visuelle. Et pour moi, c'est la même chose avec un musicien, c'est pour ouvrir un champ subtil d'audibilité, d'écoute, qui ne s'arrête pas à la surface du son.

### **GB : Il y a un adjectif qu'utilise Turrell qu'est immersif. Je m'interrogeais sur les possibilités de dialogue. Ce que je comprends bien, c'est qu'il y a eu une prédisposition à poursuivre ce dialogue et jusqu'au bout à pouvoir adapter en fonction du ressenti et du vécu sur le moment, parce que c'est aussi cela la difficulté de l'enjeu de traduire par l'écrit, de retranscrire une ambiance.**

**EH :** Vous avez un commanditaire, qui est le payeur, pour parler de façon très pragmatique, qui nous a laissé la liberté de pouvoir se rencontrer, de pouvoir rencontrer les scénographes, l'acousticien, à notre mesure, pour pouvoir développer le projet vers la meilleure orientation. Il y avait une confiance, ce qui est rare, ce qui est précieux. Je parle à ce moment là en tant qu'auteur de projet pour pouvoir dire à son équipe "on y va". Quand on va déposer notre version des choses dans l'évolution du projet, il n'y aura pas besoin de s'expliquer pendant des heures. Ce sera le fruit d'un travail collectif ; cela a toujours été un climat de confiance, et il faut le souligner. Quand on dépose son dossier au concours, on constitue son équipe. L'acousticien, je le connaissais d'une époque antérieure. Par contre, les scénographes je les connaissais via une autre agence qui est à Paris et qui sont habitués aux lieux de théâtre et de musique. On a eu des réflexes communs, cela s'est bien passé. Si on ne voit pas la technique dans tout ceci, si dans la salle les choses sont aussi subtiles, c'est parce que tout le monde a bossé sur un chemin commun, sans se pirater, en faisant des efforts vers les mêmes objectifs, tous ensemble, que ce soit un ingénieur-technicien, que ce soit un scénographe, ou que ce soit un acousticien. Tout le monde était préoccupé avec la même ligne de conduite, dans un climat de confiance totale de la part, non pas uniquement de Jean-Paul et de son équipe, qui étaient finalement aussi les auteurs du projet. Par rapport à la tutelle, c'était "allez-y quoi". Alors pas "allez-y et faites n'importe quoi, on s'en fout et il y a de l'argent à l'infini". Non. On était dans des enveloppes précises. Il a fallu franchir des étapes et se contraindre pour être très efficaces avec des moyens qui étaient ce qu'ils étaient, mais dans un climat de confiance et cela c'était très précieux je trouve, par rapport à beaucoup d'autres contextes professionnels où on pourrait avoir quelque chose de beaucoup plus sectaire au niveau du contrôle. Là, il y avait une marque de confiance par rapport à l'aventure, et c'est précieux.

### **GB : Vu qu'il y a une réflexion sur la trajectoire et de la propagation du son, est-ce qu'il y a eu des tests effectués ? Est-ce qu'il y a eu une confrontation au réel, en même temps pendant le chantier ? C'est vrai qu'il y a une réverbération assez forte comme on peut l'entendre pendant cet entretien ...**

**EH :** Il y a une simulation qui est virtuelle. C'est un modèle 3D qui est exporté de chez nous et qui va vers l'acousticien, qui lui sert de

support pour des tests essentiellement sur le temps de retour, qui était le sujet de la salle mais aussi d'ici. A la différence d'un programme scolaire comme nous pouvons à l'heure actuelle travailler dessus, où le son est ici absorbé (corrections du bruit, considéré comme une nuisance, par absorption). Ici, on était essentiellement dans une réflexion sur le temps de réverbération et la diffusion du son dans le temps le plus long possible. Les simulations de l'acousticien ont déjà donné ce qui permettait virtuellement d'aborder un chiffre prometteur, et puis ensuite dans l'espace il y a eu deux moments clés du chantier, avant les habillages. A savoir, quand le volume de la salle et ceci est devenu une première réalité physique, on est venu avec une mesure. Et puis ensuite, un deuxième moment, en tout cas dans la salle, quand les habillages ont commencé à être mis en place ; tous les mureaux. Donc, il y a différents moments de contrôle, ou de mesure, écran, pour être dans une épure qui tient la route, et puis sur place à des moments habillés/non habillés.

**GB : Quels sont les critères, selon vous, pour qualifier un espace de "silencieux" ? Avez-vous des exemples de silences emblématiques, par exemple, à proximité de Mons ou pas ? Qu'est-ce qui caractérise, pour vous, un espace de "silencieux" ?**

**JPD :** Il faut définir évidemment ce qu'est le silence pour moi. La définition sur laquelle je m'appuie toujours c'est : "le silence n'est pas l'absence de son, mais la présence à soi". C'est mon blason de la définition du silence. Donc, le silence n'est pas l'absence de son, ce n'est pas l'isolation, ce n'est pas la chambre anéchoïque : c'est une qualité d'être. Une chapelle de silence est un endroit où nous pouvons plus facilement nous reconnecter avec cette qualité d'être, avec cette subtilité énergétique de notre être, qu'est la présence. On peut l'appeler comme cela, c'est-à-dire l'endroit où l'immatériel et le matériel se rejoignent, ne font plus qu'un. Il y a des musiques et des sons qui aident à cela, et il y a aussi des lieux paisibles, peut-être protégés d'une certaine manière, du bruit. L'autre sentence c'est que le bruit nous divise, il nous éclate au sens propre, on est écartelé, et le silence nous divinise. La musique nous divinise, elle nous fait accéder à la dimension la plus élevée de notre être. Mais le but n'était pas de faire un bunker protégé de toute atteinte sonore extérieure. Et si vous restez ici dans ce lieu vous pouvez constater une porosité parce que cela n'a pas été le but de faire un endroit dans lequel aucun son de la vie extérieure ne puisse arriver. En même temps, c'est un lieu protégé : il y a un sas, il y a tout ce qu'il faut pour que l'on ne soit pas dans une fragilité par rapport aux nuisances sonores. Ce n'est pas non plus le projet fantasmagique de vouloir faire un lieu où il n'y a pas d'incursions sonores extérieures et où, par exemple, il y aurait un environnement à moins de 30 db, ce qui rend fou. C'est un endroit où on permet à l'être, qui en nous n'attend que cela : d'être en situation, de se retrouver dans la quiétude la plus grande de lui-même. Le silence est une métaphore pour évoquer un état de béatitude, d'accomplissement de la meilleure part de nous-même, celle qui n'a plus besoin de pouvoir, de savoir, d'avoir, qui peut juste être dédiée à être. C'est cela le silence intérieur. On peut l'appeler de beaucoup de noms dans les traditions religieuses. C'est un mot très utile car il permet de ne pas entrer dans les désignations qui font obstacle, quand on est encore dans des pensées clivantes, religieuses ou confessionnelles, ou spirituelles, c'est un mot très utile. Plutôt que dire la "chapelle du recueillement" ou la "chapelle de l'adoration" ou la "chapelle de la prière perpétuelle" ; ce sont des mots qui tentent de dire quelque chose de semblable. C'est l'expérience de nous offrir à notre propre présence de tout ce qui est. C'est la vie contemplative, la chapelle nous invite à la vie contemplative.

**EH :** Moi je ne lui donne pas une forme précise. J'ai différentes situations en moi qui sont des souvenirs ... Moi je dirais que c'est de l'apaisement et puis c'est le moment où on commence à entendre autre chose. On quitte un état quotidien de perceptions, d'environnements bruyants, ou par tout ce qui nous entoure, que ce soit le bruit du téléphone ou le bruit de la circulation, ou tout ce qui nous arrive comme signaux. Arrivé dans une situation d'apaisement, où la situation se calme et où une forme de silence apparaît, c'est ce qui m'apparaît comme le seuil où je peux à entendre autre chose, peut-être moi-même, peut-être ce que je suis en train de lire, quelque chose qui passe là, derrière mes yeux, et qui me permet d'aller autre part. Les souvenirs les plus marquants sont peut-être les forêts. J'assimile, peut-être, les lieux d'apaisement ou de plénitude que j'ai ressentis le plus fort quand je suis dans une très très grande forêt où je n'ai plus de limites perceptibles. Il y a une espèce d'infini autour de moi, où j'ai uniquement des bruissements, des murmures de choses que je ne connais pas forcément, que je ne vois pas forcément, mais qui m'installe dans un espèce d'état second qui peut m'envoyer autre part.

Ou un livre ouvert. Pour moi, la lecture c'est une forme de pénétration dans un autre monde où je passe dans un sas, que je pourrais qualifier de moment de silence, mon silence à moi. C'est cela pour moi si je pouvais le traduire. Je serais plutôt pour un apaisement qu'une contemplation.

Je cours assez bien ; et quand je cours, je ne pense plus à rien. Cet espèce d'état de mise en route physique qui va au-delà du quotidien et qui est autre chose fait que, en soi, ce qu'on constate, c'est qu'après c'est une espèce de décontraction qui vient d'une longue période, cela

peut être une heure, une heure et demie, continue qui était un moment de déconnexion. C'est aussi une forme, je pense, de recherche de silence. Je ne le fais pas en groupe, mais tout seul, et je n'ai pas d'écouteurs et je n'écoute pas de musique. Cet espèce de rythme de fond, cette course de fond (plutôt Haruki Murakami, Autoportrait de l'auteur en coureur de fond) qui se met en route. C'est aussi une des sensations que j'ai, qui n'est pas celle d'un souvenir d'adolescent ou d'enfant, mais quelque chose qui fait partie aujourd'hui de mes moments de seuil de silence, de seuil d'ouverture à autre chose. C'est une recherche d'apaisement. Courir c'est de l'apaisement, encore une fois ce n'est pas contemplatif. Une recherche d'un autre état et d'un apaisement dans le rythme.

**JPD :** Le mot silence est la voie de réunion de toutes les démarches spirituelles. Toutes incluent une dimension de silence, quels que soient les mots que l'on emploie pour approcher cette dimension là. C'est ce qui permet d'avoir une désignation commune interprofessionnelle extrêmement oecuménique, parce que toute pratique spirituelle inclut une pratique de silence, une pratique où on permet à notre sensorialité de ne plus être dominante, que ce soit la vue, les autres sens. Et surtout, on permet à notre mental de déposer les armes. Krishnamurti, grand penseur de la spiritualité indienne de la fin du 20e siècle, définissait la méditation comme étant le silence de la pensée. Une très belle définition, succincte. Le silence renvoie à une quête humaine. Ce mot là rassemble des voies très disparates, mais qui convergent au croisement de ce que ce mot invite intuitivement à évoquer.

### 3A - SILENCE ROOM, LONDRES, entretien du 02/05/2019 avec Alex Cochrane, architecte en charge de la conception et réalisation.



Alex Cochrane, dans son agence lors de notre entretien



Vue de l'agence et des collaborateurs en plein travail

#### Conditions d'entretien

L'entretien s'est déroulé dans son agence, située au sous-sol de son habitation. Elle comprend différents espaces, un espace ouvert avec des rangements et deux bibliothèques donnant sur un patio. L'espace ouvert se divise en deux sous-espaces. Un premier grand espace regroupe l'ensemble des collaborateurs de l'agence autour d'un même bloc de tables. Un second espace plus petit situé au fond du grand espace, correspond à un petit espace de discussion en aparté du grand groupe. L'entretien s'est déroulé dans ce second petit espace, mais l'ensemble des collaborateurs pouvaient prendre part, s'ils étaient sollicités par Alexander Cochrane ou s'ils le désiraient. Suite à l'entretien une visite des locaux s'est instaurée. J'ai pu découvrir la matériauthèque située dans les couloirs de distribution. Des espaces servants complètent l'espace du sous-sol (sanitaires, rangements, cuisine). Tout comme les autres entretiens, j'avais amené des documents graphiques comme supports de discussion. L'entretien était semi-directif. Alex Cochrane était libre d'interprétation.

## Alexander Cochrane introduction

*I have been everywhere. I did Fine Arts, a sociologist project of fine art. I wanted to be an artist and then my work was quite sort of abstract and spatial. So I wanted to continue into interior architecture, a special architecture. I went to Somerset House, I went to College of Art. And then, from there, I wanted to continue into architecture. So I did everything for a long time. I went to the AA at the end and did architecture. That is the kind of my background. So generally we are influenced a lot as well to me by colours. I am both artist and architect, and both can help each other. This is my professional background. Before that, I studied in an english school very good in arts. They didn't do any architecture when you are kid. It is a natural development of yourself.*

## About the origins of the project

*Selfridges, they organized everything. We wanted a place where people could escape the shops' floor and have a magnum of peace and quiet. I don't think they call it the Silence Room. I don't think there was a name for it. I think it became afterwards the Silence Room. I am not sure but I think it turned like that when we started to call it. They did come to us and said : "Alex, we want a silence place that gonna be a place of silence and the people will leave. So it was our idea to come up with the design with the silence room based on the project." There is a question inside where you say : "Why do you think we were chosen to do it?" There is a number of reasons : one it is because my wife a member of Selfridges but the other it is properly because we did the back house and in a very quiet space. Inside, it was very peaceful, very minimal. It is small but very understated. So I think based on thoughts that we could do, they require us. Outside of the space, it is a really noisy restaurant. You see a restaurant now. Nowadays, there are privates stuffs of Selfridges. But outside of that room, one of the Selfridges restaurants. So it is lowd.*

## About the design

*We did this corridor. You walk into this block and you pick your shoes away. All is lighted and felt. It is very quiet and very dark. The lights lead you all around and you walk into this until the Silence Room. The walls are 0.800m of weight. The benches, some of them are standard sizes and others are deeper long sizes. So people can lay down. The idea is you walk into a very dark space. The street is located upstairs. The Silence Room is located in the basement (low ground floor). You don't hear the silence from the street. We didn't work with an acoustician consultant but we investigated the acoustic properties of felt which is very good. Felt is very good for acoustic. How do we make the silence? And in that way, we looked for properties of different materials. Felt came pretty much immediately. So we looked into that. We didn't have an acoustic consultant because we didn't have the time and all the money. The project is quite a very much a project room. You can see the space is actually bigger (including the corridor all around). We wanted the space smaller and more minimal. We cut off the space. The columns are original and told us how thick the walls would have been. The Silence Room has stayed up for two months, I think. You know a lot of people have read about it and have been visited this room, because it is very noisy there. It is a very nice project for us because we have down retail before and this time it was not retail, it was empty retail. We did some design on the first floor. It was quite nice because it was not a design about selling, anti commercial. Harry Gordon Selfridges loved social spaces you know. There was a silence room, but no one really knows. But no one is 100% sure of what it looks like. Harry liked theater, he liked spaces generally loud, and noisy and busy. The idea of people being silent is a bit strange for someone like Harry. I think he did have a place and particularly the things for pregnant women. We don't know how but we tried to get some informations. Linda might have more informations.*

*When we do a project, we use exploring a lot 3D perspective views. The Silence room came quickly. I think there is one 3D image which is a software image, quite a basic image which shows the conception. The design was so simple in a way. I think just one image was enough to tell Selfridges : "this is what we are going to do. They can understand." We had the plans as well. So with the plans, there is one image. They said : "let's do it". It is a different sort of images compared to what we do nowadays, as it calculates. There is different sort of imageries : some are photoshop, most like collages.*

*Then, we went straightly to technical, because we had to. It has going very quick. To design, I think we had 2-3 weeks. Our response to the space was immediate. It was clear what we had to design a room inside a room because it is the only way we can sound acoustic, or better acoustic. The room given was a big place. After us, I think it was a cool house. The Silence Room was integrated in the No Noise program. We were giving*

*them this space and we walked there. It is very noisy. Linda will talk more precisely about No Noise Campaign.*

## What were the specific materials?

*The felt was a nice little texture to it. The benches are made of oak and in such, in the oak was quite thick felt cushions which is a different type of felt to the walls but they look the same color. This is softer. That was more rigide. It is generally all natural felt so it is all recyclable. I cannot remember if the black floor was felt or carpet. I think it was actually carpet. We wanted felt but I think it was too expensive so we went for carpet. Inside, it was also felt. And then we didn't have any sort of head lighting, just the recess lighting. The lights were integrated in the benches (small section drawings of detail).*



Vue de l'agence et des nombreux échantillons de la matériauthèque

## How was the collaboration with Selfridges (which tools do you use)?

*Generally, I sketch by hand. This time, it was very quick. We had a lot of technical things to do. To us, it seems very logical. Once we came up with the sketch because of the time issue, we just straight on to technical drawings. As a process we sketch things and talk a lot. We also develop materials. Working in the retail you come up with this network. We develop relationships with makers (acoustic panels for example). We have got a storage and sometimes some of them are quite nice, are unique materials. We don't do enough models. I think it is hard sometimes. It takes a lot of space, we don't have enough. We are also good at 3D modeling on computer. But if you want to play with lights and shades, the best ones are the physical models. But at the same time, once you get beyond that stage of lights and shades and you start testing specific elements of the materials such as colors or terms. The 3D is very quick and good to test. We use Photoshop, Vray, sketchup, afterworks. In the office, we are about five collaborators plus me. Everyone is architect but they are also interior designers. We didn't have a lot of consultants because of the time but generally we do (acoustics, ingeniors, mechanicals works...). Generally, we do bigger things with light designers, project managers, designers from Selfridges. Sometimes, during a meeting we can be around 25 people and working on the same project at the same time. They give us the place, we didn't decide. We could just cut a bit the first area. You manipulate with the boundaries to make it work.*

## Have you visited places like a silent room for example in London and nearby?

*I think today a lot of new commercial, retail development big ones they all include places of prayer, of multi faith spaces where different faiths can go and pray (muslim religions, or catholic or something else...). They don't necessary call it the silence rooms, they are just places where people can go and pray. You have, by the way, to enter in silence.*

*(Alex Cochrane asks his collaborators about other examples in London)*

*There is a London Buddhist Center in where there is a room with a specific acoustic. You can hear your heart and body stuffs. It is kind of quiet*

and the design is related to. There are free meditation sessions. It is at least 50 years old.

Alex : It makes me think about the Morocco area and out of the souks where it is very busy. You have all the Riyads and then when you are inside it is completely silent and for the plants. They are not masked. And the hamman is also a place of silence. I think in the world there are a lot of place of escape.

A collaborator : I was thinking about James Turrell, the skylscapes and the work of lights. They also mention the Studio Octopi in Runnymede park. Also, there are internal spaces, outside landscapes. The landscapes are also silent. Also the Dungeness listening station. It is a world war heritage and the silent around is amazing, quiet and weird. (sound mirrors and listening walls). Also, in the bunkers are very silent. One last example is the Orangerie, and the famous paintings of Money, painted out of context which can be a silent discussion with the visitors.

The VR (virtual reality) is also a way of silence imagination. For example, in the Saatchi gallery in London they use the VR to escape visitors from the reality. It is kind of freaky. It is probably the future way to escape our natural world, sadly. Maybe silence will be part of VR.

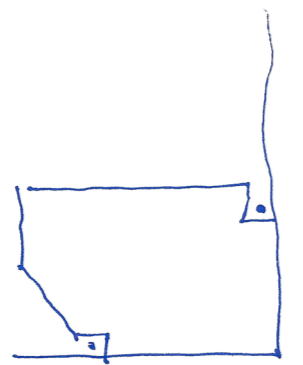
### About the relation with silence (personal feelings, references...)

I found responses in any places of prayer, no matter what religion, you get this magnificent silence within the space. I am not necessary religious but I think churches, cathedrales, temples can give this kind of peace. There have been many I have visited. Japanese architecture is a big one. Temple architecture. Minimal architecture, minimal spaces, I found in modern. Primitive architecture also with mud bricks or mud art architecture. I like peaceful spaces, quiet spaces not necessary architecture of religious. There is a book you have probably read : In praise of shadow, Junichiro Tanizaki. That was very much the idea that you go from black dark spaces into a much more positive light space. Peter Zumthor and its Swiss Pavilion is also a big reference. Zumthor is very good especially if you think about at Vals ( the dark corridor very atmospheric, lights and shades and also materials...).

### About the personal relation to silence

Some people are uncomfortable with silence. I get uncomfortable if I don't have silence. If you speak to my wife, she doesn't like too much silence. She needs interactions, she needs talking a lot. She needs noise I suppose. She needs listening to things. I find silence in the nature. The thing in Runnymede from Studio Octopi, you guarantee to have other people in that space. A space like that you really need no one around. That is how it really works and it is so hard to get that so nowadays in our world. So generally, I find this quietness from visiting landscapes, woodlands. I can feel something about silence.

In London, the churches stay are the last places where you can find silence for free. Some people during lunch times will go to the garden squares, to the parks and the churches.



LIGHTING DETAIL

Croquis dessiné à la main pendant l'entretien par Alex Cochrane

## 3B - SILENCE ROOM, LONDRES, entretien téléphonique du 13/05/2019 avec Linda Hewson, directrice artistique du Selfridges en charge de la Silence room en 2013.

### Conditions d'entretien

N'étant pas présente sur Londres à la période de mon déplacement, nous avons convenu d'un entretien téléphonique à mon retour en France. Avant l'appel téléphonique, j'ai envoyé ma série de questions ainsi qu'une note explicative de la recherche engagée sur les pièces de silence. L'appel téléphonique a duré approximativement une heure. Ayant été enregistré, nous décidons de retranscrire, par citations, l'essentiel de cette conversation libre.

Linda Hewson est en 2019, la directrice de la création du Selfridges. Elle a surtout oeuvré dans la scénographie visuelle des vitrines du grand magasin. En Février 2014, elle remplace Alannah Weston et devient donc directrice artistique.

### GB : What were your tasks and your status within the project of silence room ?

LH : My current position is the Selfridges creative director, since 4 months. Not only looking at Selfridges but also looking at the other businesses within the Selfridges group (Canada, Holland, Ireland). It's a strategic position now, looking how to bring kind of a creative thinking into the broader business. That's my current role now. But before that, I worked 17 years for Selfridges in various different creative roles including overseeing window design, visual merchandising. For a long time, I worked directly with the loaner Alannah Weston. I've been here a long time.

### GB : What's your academic background?

LH : I came from an art background. I've studied fine arts with a kind of community contact, essentially like public arts. Then I specialized in photography, and after that I started working in retails, but only as a part-time role for Habitat. That's where I started to learn about kind of angle to retails. I've become very interested in that. I ended up kind of designing the windows which was exactly what I had studied.

### GB : Are you talking about designing the windows of Selfridges?

LH : I think we are one of the few departments or brands that has protected the windows from being used for advertising. It tends to be our own creative concepts that we show in the windows. We have a whole team kind of just focusing on that.

### GB : "No Noise" was not only about the silence room, it was all over the shopping mall. Who decided this program?

LH : It came from me and my creative team at the time. The creative direction team was quite an usual team for a retailer to have. Essentially it was a team of people who were creative researches. So they looked at "culture" I suppose. They looked across art, music, politics, fashion, fiction. All of the different aspects of culture and looked at what was happening at the moment and in any given time and really looking for that and try to wide and message about that and nest over that. They started to pull away things that we think emerges in terms more of an anthropological level. The way we tend to approach like a year ... we think of one thing to summarize a whole year in Selfridges. It's not necessarily something we talked about publicly but it's a way for us to kind of our ideas and our thinking to then what comes to a creative calendar for the year. So in that particularly year, we were looking at this thing that we were calling "Tomorrowland". It was very much about the fact that we were in a shift in terms of humanity and the things that were coming down we were reacting to it. Obviously, one of those things was very much about the impact of technology and how it impacts our lives. I guess "No Noise" was kind of a paradized shift in this kind of cultural consciousness and the feeling of the return of more human focus. Something more human in this increasingly chaotic connected world because of technology. It was not about rejecting technology, it was more about exploring how do you take a pause. How do we just stop for a second. Appreciate silence and simplicity in this increasingly buzzy world that we live in. What we discovered with this

concept of “No Noise” is what the Selfridges was all about in those days [1906]. It was kind of an exchange compelled by philosophy, about the democratization of shopping and also tangible experiences that goes beyond consumerism. Even over 100 years ago our founders thought that people need space where they could relax, and think, and contemplate. That was really progressive thinking I think for the time. So if we were to recreate that today, what would that be?

We wanted to explore this stored campaign of “No Noise” in multi-layered ways. There were a lot of different components in the project. We felt we needed an anchor for the project. The silence room gave us that. A destination that could really speak about what we were trying to portray. That’s the point we went to Alex [Cochrane] to think about that.

We chose him directly, and there were a few reasons for that. Because it was a temporary project, we didn’t have a huge budget. Not every architect is opened to doing something that is kind of fast, kind of temporary, that has restrictions in terms of the things you can do. It would be easier to work with someone we know. That led us to Alex.

I think the silence room was there for about two months. Not a long time because of how retail is: you do a project and then you move on to the next one. It was early January and it went on until the beginning of March [2014].

It would have taken not much more than two weeks to build it [the silence room]. The concept took two weeks to design, and then the production-preparation-fabrication was a six-weeks process. The actual build of the space was about two weeks. It was most likely a 2-3 months process.

We have a space in the basement that we call the “ultra-lounge” which has doors that reach out to the outer streets. It goes four inches to the next around it which is quite interesting. It is not a space that has been very successful for commercial retail. It’s a space we have often used for different things such as creative exhibitions whether it’s an event or a party or music performances. So it’s a space that we change frequently. We decided that was the right space for the silence room because we liked the fact that it had direct access to the outer street, which is the busiest street in Europe. There was something quite interesting with the fact that people could access this space very very quickly from the busiest street.

### **GB : What about the technical and acoustic concepts. Who were the companies alongside this project (especially for the execution)?**

**LH :** It was a company called Emerald Health. We previously worked with them to build temporary things like puppet shops, window displays, shop floor installations, things more temporary than permanent. They have the ability to build things very quickly, but they also have within the company a design team, someone that can create visuals and they work out what materials can be used, how to construct, how to put it together. And then I think Alex worked with some of them in terms of providing fabric of the space. It was mainly to build the sound as well. I think he worked with them on that as well.

At Selfridges, within our creative team, we also have a production team. In particular, we had what we called our 3D creative manager. It’s a one-call character (or coworker). She is the person who works from the creative bridge and then chooses the right contractor company who is the right person to realize that bridge. And then it is that team’s role to bring the two together and project manage that whole process.

### **GB : How was it when you opened up the silence room’s space?**

**LH :** The difficult part of this project was the nature of the “extra-lounge”. Effectively, what Alex asked us to do is to design a room within a room. So you’re entering one room, to the “extra-lounge”, and then you have to enter the silence room itself. The restrictions we had were that you can’t go onto the silence room. You couldn’t walk out all of the sound. I think the challenge was ... it isn’t really a silence room because you can’t make it completely silent. It’s more of a quiet room. You could hear from the outside. For example, the “extra-lounge” is next to a cafe, so even when you’re in the silence room, you could hear the sound of the restaurant door in the background. You could hear like plates, and people in the cafe talking, you could hear on the roar of street, the buses going by, you could hear emergency sirens too. So there was no possible way that we could block out all of the sounds. That was tricky, because we had to decide whether that was a fundamental problem or whether we could live with that. The reason we couldn’t honor a closed ceiling was because of the fire alarm system. Selfridges’ building is a grade one listed building and has very tight restrictions around fire alarms so we couldn’t close the top of the silence room. That’s why a lot of fabrics

what used to absorb a lot of sounds. I think in the end it was ok because it was still a space away from crowds and chaos and flashing lights and noise, it still sounds like a place of calm and stillness even though it wasn’t completely done. I’d say it was 75% silent. It was not perfect but in many ways it was kind of like you know ... you go into nature, you go into the forest, you leave the city and you go to the countryside. It’s much much much quieter. Then you tune in to the other sounds around you whether that’s birds, or whatever it is. It felt like that. The other noises became distant, which is interesting, because it still gives you a sense of place, you are still aware that you are in the city but you’re in this kind of secure peaceful place within the city. And I think that was quite good!

### **GB : Did you have some acoustic test control? Any measures recorded?**

**LH :** No, we didn’t. We didn’t do that. I don’t know why. Maybe because of budget reasons or maybe the technology was not available then, I don’t know. One of the partners we worked with in the broader project was Beats by Dr. Dre, the headphones brand. They provided us with a whole load of noise canceling headphones. They brought out a limited edition version in white especially for the project. With the silence room, at the entrance, people were encouraged to take their shoes off and then lock their phones into lockers. They had the option of taking up the noise canceling headphones to enter into the space. You get a deeper experience, but not everyone chose to take the headphones. Funnily enough, I think it was easier for people to leave their mobile phone in a locker than it is to take their shoes off in a public space. The motion of taking your shoes off makes you feel like you are in a very different kind of space. The floor was carpet. The structure was in wood. And then everything was felt. And then you had the black carpet. So there was a lot of fabrics even though the space is very minimal. It had a lot of straight lines, it felt quite soft. There was a control access. I can’t remember the exact account but not much more than fifteen/twenty people at one time. People would go in there and would spend a long time. Some people would just go in, sit down, look around and leave. But some people would go there and lie down on the benches, spending an hour or two there. The staff could go in there as well, mostly during lunch breaks. The project attracted a lot of people interested in the arts and the culture. Maybe they don’t come always to the Selfridges as a shopper, but there would have been people here that would write about it and see what that is, which is good. I went nearby and in the silence room as well, to see how people engage. Every time I went in there, I definitely noticed staff members looking to sit quietly and relax. Often you will have people in couples. But they would find it very difficult to not talk to each other. They would whisper. And then you would have people that properly engaged [with the silence room], they would lie down and really think about the whole concept. They would be the people that would stay there a long time. Definitely a mixture of people. I would say young adults.

### **GB : Would you consider Silence room as a permanent space in a shopping mall?**

**LH :** I always felt that it was something we should bring back on a permanent basis. I always thought that was the right thing to do. The more we create experiences around consumption, the more I think about the silence room, because actually I wish it could have stayed permanently. Unfortunately, the space that it was in has to do many things. Maybe it would be on a rooftop. Or maybe it would be somewhere where there’s natural light. And maybe it would be somewhere where we could achieve total silence.

### **GB : What are your own criteria to define silence spaces?**

**LH :** Philosophically, the feeling you have when you’re on a rooftop compared to how you feel when you are in a basement is very different. On the rooftop, specially in a city like London, there’s a need to be above, higher up, to get that sense of sky and that sense of space. In a basement, it’s a very different feeling. You may have a feel of security and maybe warmth and safety but also a lot of people feels claustrophobic. So as a Londoner, you do spend a lot of time underground. So I don’t know if they always associate the basement with a feeling of peace. For Alex it was a real challenge you know: “how do you do that?”

### **GB : Did you visit other silent places in London or somewhere else?**

**LH :** We were talking about natural lights. I was thinking of Tate, modern art museum in London, they have the “Rocho to room”. They have all his famous black paintings. They have one room dedicated to his paintings and it’s quite dark. It’s quite somber. It’s definitely quiet and peaceful but the feeling up there is quite heavy. It’s more of a somber melancholy kind of feeling because it’s slightly darker. Alex was quite clever with the lightning [in the silence room] that he puts underneath the sittings and in between the panels. The lightning felt - although it was artificial - it felt like a quiet space. The lights were more warm, with a yellowish tint.

As society progresses, will we carry on more and more a need of spaces like this, or will we find a way to control our lives to be able to protect ourselves from this bombardment of noise?



Visite personnelle du musée d'exposition du Selfridges



Carte postale ancienne du toit-terrasse du Selfridges, désormais fermé au public, considéré comme "un oasis de calme dans la ville".



Maquette de vitrine du programme "No Noise" en 2013, visible à l'exposition

#### 4A - SILENT ROOM V0.1 ET V0.2, LONDRES, entretien du 01/05/2019 avec Nathalie Harb, designer-scénographe à l'initiative des deux *Silent room*.



Photographie de Nathalie, pendant notre entretien au Centre de Rive Sud de Londres

#### Conditions d'entretien

Le rendez-vous a été fixé par Nathalie Harb à *Southbank Center* à Londres même. Le centre de *Southbank* correspond à un programme mixte regroupant espaces de concerts et terrasses de cafés / restaurants. Nous avons réalisé l'entretien à l'intérieur du bâtiment dans un interstice situé à côté d'un café relativement bruyant. Nous pouvons noter la présence de beaucoup de réverbérations et d'un bruit permanent en arrière fond sonore. L'entretien semi-directif a duré approximativement une heure. Nathalie Harb a utilisé et mentionné les espaces à partir d'illustrations que j'avais apporté afin de préciser à chaque prise de parole le contexte de la discussion et de quelle *silent room* il s'agissait.

#### Présentation de Nathalie Harb

Je suis scénographe. Je suis libanaise. J'ai vécu à Beyrouth jusqu'à 24 ans puis je suis venue à Londres. J'ai vécu 8 ans à Londres puis je suis repartie à Beyrouth, puis à nouveau ici. J'ai fait des études de cinéma et puis juste après en fait j'ai commencé à travailler dans le cinéma. Je réalisais que j'avais besoin d'un autre médium que le cinéma pour raconter des histoires. Ce médium est l'espace, l'espace et le temps. L'espace puisque le cinéma prend en considération le temps. Je pense que ce que je fais, la scénographie qui se décline en interventions publiques, en intérieur, en décor de théâtre ou de cinéma répond à cette envie, cette recherche et ce moyen d'expression qui est en fait raconter une histoire à travers l'espace et les objets.

A part pour les commandes, assez spécifiques à chaque projet, je crois que ce qui m'intéresse c'est de créer des espaces qui seraient des espèces d'abris (pas un abris d'urgence). Ce sont des espaces où tu peux te sentir bien, c'est-à-dire connectés à toi même, ou en contact *non compromised with either nature, or the city, or whatever is your environment. You are kind of protected but also* parce que je suis de Beyrouth, j'ai une relation à l'espace qui est très conflictuelle. Je suis née durant la guerre en 1977. La guerre a commencé en 1975. J'ai vraiment connu l'abri, et l'abri est en fait un espace et même tous les espaces que tu connais à travers la guerre sont des espaces où le temps est suspendu. Pour la perception des autres vers ceux qui voient de l'extérieur, tu as l'impression que c'est quelque chose d'effrayant, alors que quand tu es dans l'abri, d'un espace qui te protège du danger, tu te sens alors particulièrement bien. Tu as alors vraiment conscience de la protection en même temps que tu as la notion du danger. Cela fonctionne donc ensemble.

#### Perceptions spatiales et recherche de silence

Ma notion de l'espace a toujours été très binaire, ou conflictuelle ou submitted, it exerce ignologies into sites. J'ai grandi dans Beyrouth. Et puis j'ai beaucoup voyagé. J'aime beaucoup les villes. Je suis fascinée par les villes. J'aime beaucoup la nature aussi, donc j'ai souvent fait des voyages seule en Inde ou en Argentine ou en Islande. J'avais besoin de trouver ces paysages extrêmes, où tu es en contact avec rien qui te ressemble. J'ai toujours eu besoin de l'ailleurs, parce que l'ailleurs pour moi, *it saves you, basically it escapes you from the*



city somehow. So l'ailleurs is safety place. Then, when vertically the city is becoming more and more dense, the informations becoming more and more dense. Not just the city, it is the information you received within the city. How much you are subjected to informations, to internet, to news, going from all the different sizes, from all different sources. I think we live in an era where journalists have to do fact checking basically. Tu en reçois de tous les côtés. Comment toi en tant qu'individu, you can control and check everything? On est overstimulated par un tas de chose, par des odeurs, des couleurs, des visuels, des choses à acheter et des images de représentations. You are a representation, everywhere you go you are in a representation. So I just wanted to have a space in the city where you don't have to escape the city anymore. Tu sais, tu n'as pas besoin de prendre un avion et d'aller au bout du diable en fait pour avoir ce moment où tu es avec toi même. Ce n'est pas ta maison, puisque ta maison est chargée du narratif. Ce n'est pas un endroit religieux, parce que l'endroit religieux est un endroit chargé du narratif. Ce n'est pas non plus un centre de yoga parce que c'est aussi quelque chose qu'on te vend qui fait partie de toute cette culture qu'on est en train de vendre.

### Les prémices réflexives du programme

La première fois où j'ai commencé à penser à la Silent Room, c'est pendant la crise de la poubelle à Beyrouth à la fin de l'été 2015. Les poubelles s'entassaient dans les rues. Ils ont commencé à brûler les poubelles pour s'en débarrasser. Quand tu étais chez toi, tu avais la pollution plutôt toxique de la ville. Il y a une rue à Beyrouth, où je passais souvent, et tu achètes plein de choses directement depuis la voiture. Tu n'as même pas besoin de descendre du véhicule. I was thinking of these people basically who are concerning, who are exposed to that and have no choice. They basically live, work very close to the street and I would say I became very aware of my privilege where I could shut the windows and put AC on. Always, you know the silence of politicians and their lack of reactions was indecent. How do they know? They have houses surrounding by gardens, by guards. They are still so far from the reality of the street. I just became aware of all these privileges or how much you are exposed. I love the city. I don't want to escape the city, to always travel. I love to be part of it. I belong to the city. So, I wanted to create a space, a kind of space where you can go within the city. You can disappear for 5-10 minutes or the city can stop. It is an agreement between you and the city : just have a rest of it, a sensoriel rest. Un repos visuel, auditif, olfactif, informationnel et aussi tactile (dans le sens du toucher).

What do we actually need? How much do we need this? You don't need much in fact. At the same, I was also fed up with design, fed up with how many more chairs do we need, how much tables, chairs can be produced. It is enough! I work also partly in advertising to make my living. We live also in a capitalist world. I am not saying I am idealistic. I still function within that system and I still don't know how to subsidize with myself within that system. In that system, you know, you sold the same shampoo in the same bottle. You sold chairs when you actually have enough chairs. You don't need that much more. You don't need everything. They just make you happy. It is consumerism, performance, achievement, representation.

I wanted to create this space where you have to do nothing, where you achieve nothing, you have to consume nothing. I was also thinking how cities are device before the urban planning. I think there was a government or an architecture that was bothered with the well-being of the citizens. Now, the high development of the cities even public spaces are becoming private spaces, but you don't know. They look public spaces but they are actually private spaces, because they are owned by state developers.

**GB : I just make a mention. I read an article about silence and its privatization. How much it cost to profit from the benefits of silence.**

**NH :** Of course, and that is the point. You have to pay for silence. You have to pay the most expensive cars with the speakers. Also, all of this wealthness culture and if you look the financial scale, the ones who are the most exposed to the noise pollution or the ones with less privilege (with plenty of flights, mostly glozed to brick sites or to industries), the noise is less regulated there. But you also have the privilege to turn off your phone. Silence is commodified. It is a revealer of social classes before education. This is how I got the idea of silent room with many layers, with many desires, with many needs : a pure desire to investigate, to think we need that. But is-it the answer? I still don't know. Is-it just an answer? Am-I just taking a capitalist system and ensuring the capitalist system within it? Am-I just not binding to all of this, requiring to do, or can-it actually provide something?

### Recherches conceptuelles et esthétiques

**NH :** As I said, consuming is also colorful. The Silent rooms are very colorful. I wanted to be streaking in the city. To be mental or a reminder or a big warning sign. To raise questions on silence. The colors are to stand in the environment. Just to say : I am here, I am silence. How much do you have with that? Do you need that? I just take the language of capitalism.

**GB : What about the choice of environment? Have you chosen it and why?**

**NH :** J'ai choisi le site à Beyrouth (Silent Room V0.1). Il y a un quartier gentrifié, full of mechanics, little restaurants, design shops, artist places. It is the borough neighborhood. It is also where all inhabitants have been here for ages. This cross is also next to the armenian ghetto. There is also an industrial area with the factories. It is almost like slums. I knew, I just wanted to be on a crossroad of different neighborhoods, very close to a very poor neighborhood, underprivileged neighborhood. Actually, the kids of that neighborhood will always come play in the Silent Room.

**GB : After reception, how did the Silent room live?**

**NH :** They were both in the same context, during Design weeks and Biennale. Une des deux silent room a été ré-installée à Beyrouth où un immeuble avait été détruit. But whatever you do it is always within a design week. This one (the first one) was more real because of the life of the neighborhood was more real. I think this is the problem with public intervention that are temporary. If you have not communicated enough with the people on the ground, they will not come or they will identify as a design piece and would be scared of it and will not think it is theirs. Parce que cela ne leur ressemble pas. Cela ne ressemble pas à leur esthétique, à leur maison. Cela ressemble plus à ce qu'on a vu dans le design. Je crois que pour le faire tu ne dois pas forcément faire comme là où les gens habitent. I wanted to bring quality like the fabrics are fantastic inside. I looked every detail of the blanket. It was handsome. Every stage was worked for me. I think it is like care. For example, your child is sleeping and you cover him. This is what I wanted to bring back that level of hand care. My idea was not : it is going to stay for two weeks but for a longer term (in Beirut), whereas in London it was for a month. If you really want to do a community place, a public space you have to leave there a long enough to see how people react. The kids would have very instinctive reactions. They are not worry about if the space belongs to them or if it belongs to a designcrowd they are excluded from. They were just fantastic. They will come every day and open in the afternoon from 3 to 8. Sometimes, I will rough and I would see all the kids sitting here and would say about too late to leave. There was a monitory outside just to check that not too many people go at the same time. In London, somehow, design is more democratised. It doesn't belong to an elite. A lot of people will come. The direction was fantastic. Some of them would say : "I have been into several silent place in the world, this is not anymore interesting." But the majority of reactions : "We should have more this in the city. We should have more of that everywhere."

**GB : This is interesting those reactions, because I have the feeling there is not so much articles about the silent room and mostly it is about musical or acoustic aspects. I am thinking about the anechoic chamber.**

**NH :** The silent room has a different intention from the anechoic chamber. We had sounds, we had recordings of the city. We could hear the city. The silent rooms don't escape.

**GB : What about the location in London? Was-it the same context as Beirut?**

**NH :** In London, it was the Biennale. That was part of the London Design Biennale, taking place in the Somerset Palace. They saw the one represented in Beirut. I presented basically the first interpretation in Beirut. They had a terrace and I wanted to be this outside again. The Somerset doesn't really need a silent room. If I would have chosen I would put it somewhere else in London. It is already kind of quiet compared to London scale. You don't realize how the city is noisy until you go in a silent space. You still hear the hum of trains, planes, cars but anyway it is a very privileged space against this building. The heritage of this building has indeed been very important to the design. It was, evendough it is a Biennale a way to represent the city with a context of conflicts and difficulties to find the solutions and manage with this all Biennale background. If it was not this context, I would do it in Tottenham area.

### Démarches conceptuelles et collaboration

**GB : What about the design process and the collaboration you have made with the architectural office BÜF and also 21 dB, the acoustician?**

**NH :** Basically, I collaborated with three people : BÜF, the acousticians 21 dB and Kahled Yassine, the sound designer. The first person I collaborated with was Kahled Yassine, also from Liban. I told him about this space I wanted to create and I knew I wanted it silent. It is not about silence it is about how to procure silence. We talk about the different types of silence and what it could be. He asked if it would be a composition and then it became the sound of the city. Wherever you go in any cities and you check for silence, you will still hear the sound of the city. In London, it was another way of representing Lebanon and to move out the sound. It is also the idea of taking somewhere decline the architecture to resemble the urban fabric of the city. This is why we wanted to bricks. And then I started to work with the architects, one of the four of the collectif of BÜF. I started in Beirut to work with Patrick and simultaneity with the acoustician. Directly, with the acoustician we had established clearly that we needed to be elevated from the ground because that would generate radiations. In Beirut, the construction is 6 meters high and you need to walk up by a staircase. There was this need for the acoustic and there was also a desire to make it as a tree house. I wanted it to be like a rural shelter. Tu sais le cabanes de campagne, ou les abris dans les montagnes, les shelters. That is why it is wooden. It has emerging forms with this but it is also familiar. It has something that you can feel. For example, the two sided roof is inverted. I see with Patrick at this time, but I liked the shape of the house. I like the tree house. I like the wood but I want something that is urban. It came up with this and I found it fantastic (the final shape). The circulation is also great, it is a real experience. Tu as un premier patio et tu montes ensuite avec un espace intermédiaire de transition entre les deux : l'extérieur et l'intérieur. La couleur, après, c'est moi qui l'ai choisi. Je voulais que ce soit une couleur qui flashe, proche de la peau. Je voulais que ce soit une couleur qui hurle en fait. Je voulais qu'elle fasse du bruit. Je ne voulais pas d'une couleur sobre, ni une couleur violente ou agressive. En fait, une couleur qui hurle en douceur. Je trouvais celle couleur ludique, qui ne se prend pas au sérieux non plus. A Londres, il s'agissait d'une déclinaison. Je voulais garder la forme, la moitié. On voulait répondre au paysage urbain de Londres. You have to have a smaller footprint because the city is more dense and you have less space. So we reduced it by half and we created all those different spaces within that tower. I wanted again to experiment the color and then I changed it. I loved that blue I found very effective space for a reflective color. The bricks had been made in Spain, because the blue matched with the idea of this color on top. They wanted to keep an open structure, to create this space in-between. I was on site there in London. This project is all initiative and we paid it from our money, the architect contributed a lot as well. With Patrick, I knew his architectural work. He used to work with Chipperfield. I knew that he would understand the relation between silence and architecture. We didn't have to talk a lot, because he could feel what I wanted. He had the inspiration of Peter Zumthor.

**GB : Did you have some architectural or artistic references?**

**NH :** I looked also the work of James Turrell obviously for the lighting inside. Inside, we do have one grey of light. In both cases, there is one tube of light directly integrated in the wall. There was also Rothko, the chapel and the monochromes paintings for example. There is also spaces which are recognized by architects, which are the simplicity of small vernaculars squares like a cube. There is also the dimension of spiritual spaces. I was inspired by this kind of places where you can find the silence inside of them but obviously without the religious signs. Inside, for example it is not colorful at all, it is beige. About the collaboration and my ideas, with Patrick he did some sketchups. Du va et vient sur la forme mais sans les divisions matérielles. C'est beaucoup la circulation qu'on a choisi qui a créé la forme. It was a form that responding to the needs. Every spaces has its importance. Ce sont vraiment des espaces organiques créés du besoin. Comment as-tu besoin d'utiliser ces espaces? Comment se dessine la circulation? J'ai horreur du décoratif. (Elle fait référence à la Fondation Louis Vuitton et la "sur ornementation" de l'édifice, c'est de la noisy architecture, indecent). Then, he had the space and we got deeper. BÜF a réalisé plein de simulations différentes. With 21db, they had a simple requirement, to raise from the ground. When you go inside the silent room, you have a tunnel before you get in the heart. Tu as un tunnel acoustique, avant de rentrer dans le petit espace qui est tout le temps couvert. Il y a un panneau solaire pour alimenter la lumière. 21 dB fait beaucoup de recherches sur comment tu peux atteindre le son optimal que ce soit dans une boîte de nuit, dans une salle de concert, dans une maison. Le directeur a fait sa recherche en doctorat sur le son. Il avait déjà envie de faire une silent room auparavant mais différemment. Basically, that is also how we collaborated because of the idea. He gave me a very simple way to build it with this thick wood. We had the air and we layered the wood. It was not solid wood because it is too expensive. We had on the one hand the layered wood and on the other hand the acoustic tunnel to control the sound. That was basically the conditions. With the solid wood it would have worked better. La pièce de silence était lourde (entre 10 et 12 tonnes). Il y avait des problèmes avec le poids et le rapport à la terrasse.

**GB : To conclude, what are the most important criterias to qualify a space of silent? What is silence for you within the space?**

**NH :** C'est un endroit qui est dépourvu de stimuli sensoriels inutiles. Si quelqu'un choisit de mettre une musique qui est essentielle ou pour moi la chapelle de Rothko, c'est un endroit silencieux. Au Tate, il y a une exposition de six tableaux, les Seagrams paintings, for me they absorb everything that is unnecessary. They confront you to a void, to yourself. And for me, that is a silence space even if you talking inside of it, even if you are seeing something. There is a silent quality to certain spaces, to work, where basically they bring you to that place. Tout ce qui est superflu disparaît en fait. De toute façon, le silence n'existe pas. J'aime beaucoup la 4'33" de John Cage. Je trouve cela magnifique, l'une des plus belles pièces de composition de musique. Le silence n'est pas un silence total. Ce n'est pas un silence absolu, un 0 dB. Ce n'est pas la mort. It is just a different way of approaching the silence.

**GB : Si tu devais réaliser de nouveau cette pièce de silence, la reproduirais-tu en dehors de la Biennale du Design? Quelles sont les éventuelles perspectives**

**NH :** Je suis actuellement sur un projet à Beyrouth situé dans la rue de l'Université américaine, hyper utilisée avec beaucoup de petits commerces servant aux étudiants et aux gens de cette rue. C'était la seule place de Beyrouth où tout est ouvert 24/24. Probablement, une silent room située entre une pharmacie, un restaurant. Ce sera aussi un programme éphémère. J'aurais prochainement des retours sur cette initiative et l'aventure continuera probablement avec la même team, mais cela dépendra de la localisation.

**4B - SILENT ROOM V0.1 ET V0.2, LONDRES, entretien avec Neil Ferries du 02/05/2019, BÜF Architecture, équipe d'architectes mandatée par Nathalie Harb pour les deux opérations.**

#### Conditions d'entretien

L'entretien n'a pas été enregistré et aucune photographie des conditions d'entretien n'ont été réalisées sur demande de l'enquête. Le rendez-vous initial était à la nouvelle agence, dont les travaux de restauration étaient inachevés. Une première visite rapide des locaux de l'agence en cours de rénovation a été effectuée en guise d'introduction à la structure, très jeune. La maquette de la Silent Room V0.2 de Londres ainsi que la brique utilisée était présentes sur une étagère. J'ai pu prendre en photographie les deux supports d'expression du projet. La discussion s'est poursuivie à la terrasse d'un pub à cinq minutes à pied de l'agence. Une fois de plus, les documents visuels ont été utiles à la discussion et ont invité l'architecture à dessiner spontanément. Ces croquis représentent une source supplémentaire d'analyse à la démarche de conception. Nous décidons de retranscrire cet échange verbal sous forme de synthèse critique afin de compléter le discours de Nathalie Harb, scénographe à l'initiative du projet des Silent Rooms.

#### Restitution synthétique

L'entretien se déroule avec Neil Ferries, le directeur de l'agence récemment montée en 2017. Neil, d'origine écossaise a étudié à l'école d'art de Glasgow avant de rejoindre de grandes agences britanniques telles que Nord Architect (Glasgow), Tony Fretton, Duggan Morris Architects ou encore David Chipperfield. Ces dernières ont alors représenté un terreau fertile de références pour la conception à venir. L'agence utilise les outils numériques pour la représentation graphique. Les rendus visuels ont une certaine qualité artistique dans les choix de représentation, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une expérience inscrite dans une Biennale du Design.

La maquette a été réalisée à partir de la découpe laser. Elle est décontextualisée et représente un petit objet léger à transporter. Nous ne pouvons pas observer l'intérieur de la maquette qui est collée. Un échantillon de la brique a été conservée. Elle est vendue déjà

peinte et a été spécifiquement choisie pour cette raison (bleu klein). Ce modèle de brique est espagnol, La Paloma (ville d'Espagne située sur la Costa Brava).

Neil nous parle plus de la Silent Room de Londres, qu'il a personnellement suivi à la différence de celle de Beyrouth où c'était son collaborateur, Patrick connaissant personnellement Nathalie Harb. L'idée originelle était d'exporter la même idée de Beyrouth à Londres. L'enjeu était de garder cette image de pièce de silence dans un nouveau contexte londonien, toutefois similaire restant dans le cadre institutionnel de la Biennale du Design. Une des premières problématiques était le poids de la structure libanaise. En effet, la charge initiale était trop conséquente pour être supportée par la terrasse de la Somerset House londonienne. De plus, les dimensions globales de l'installation ne pouvaient pas passer la porte principale (cf. élévation annotée par Neil). Il convenait donc de revoir la conception formelle et matérielle de la seconde édition de Silent Room. Neil nous rappelle qu'historiquement la Somerset House était un palais d'époque géorgienne avec une architecture néo-classique. Il servait de garnison pour la flotte anglaise au XIXe siècle. Malgré les dimensions des portes d'accès et notamment de la porte principale où les navires arrivaient, la structure libanaise ne pouvait pas passer l'accès. C'est pourquoi la structure a été amputée d'une partie, pratiquement de moitié. La forme de la *Silent Room V0.2* se retrouve ainsi avec une nouvelle forme, mais aussi un nouveau type de structure. Elle est donc plus petite, plus légère mais conserve la même idée initiale.

Une anti-room est toujours pensée comme espace de transition entre l'intérieur et l'extérieur. Elle se situe toutefois en intérieur, contrairement à la première version. Le choix de la brique, certes pour rappeler l'identité locale londonienne, permet aussi de stabiliser la structure en mettant plus de poids au niveau du sol. L'ajournement proposé permet de reprendre l'identité de la façade de la Somerset House - "*Rustication*". Terme architectural très employé dans le vocabulaire anglo-saxon, il désigne un dispositif de maçonnerie où les pierres de taille ressortent de la façade. Les joints ne sont pas lisses, mais recouvrent seulement la moitié de la profondeur de la pierre de parement et/ou structurelle. Les joints horizontaux et verticaux ressortent ainsi davantage. Ce dispositif visible sur la façade de la Somerset House a ainsi donné cette idée d'ajourner une brique sur deux au premier étage de la *Silent Room V0.2*.

Alors que la façade du premier étage est constituée de briques, le second propose un parement en bois, afin d'alléger la structure. Le plan initial représente un carré (cf. schéma structurel), composé de poutre en acier IPN. Les techniques d'assemblage de l'acier ont été inspirés des travaux et recherches de l'architecte Jean Prouvé. La Trame calquée sur celle de la Somerset House est toutefois ré-orientée à 45°. Afin de trouver une stabilité sur le sol pavé de la terrasse, les poutres forment un quadrillage dépassant la surface initiale du carré de l'installation finale et seront ajustées après stabilisation. Le système poteaux-poutres en acier est retenu pour supporter le poids de l'étage supérieur. L'emploi de la brique n'est donc pas structurelle mais a fonction de remplissage. Les mêmes problématiques de stabilité se posent concernant le montage des briques au fur et à mesure. Afin de solidariser l'ensemble, des tiges en métal sont glissées sur la hauteur totale sous plafond (cf. schéma agencement de la tire dans les briques). Il n'y a pas de mortier pour poser les briques les unes sur les autres. L'usage alterné de la brique permet d'obtenir une façade lumineuse et d'avoir une qualité de lumière naturelle dans l'anti room, où les usagers devaient retirer leurs chaussures.

Il s'agissait d'un "stressful project", selon Neil, car le chantier a duré seulement 10 jours et devait s'adapter aux contraintes du site spécifique. En effet, la conception générale correspond à des réponses techniques qui se sont adaptées au site de la terrasse, comme ce fut le cas de l'agencement des briques et du mouvement généré par l'irrégularité du sol.

Un espace de transition est pensé pour atteindre le cœur de la pièce de silence, par un tunnel acoustique. Il entoure d'ailleurs l'espace central et permet de créer un tampon acoustique. Des panneaux acoustiques sont employés pour isoler l'intérieur.

A l'étage, l'espace de silence se retrouve dans l'obscurité, seulement éclairé par des tubes de LED. Les parois intérieures sont de couleurs beige, crème plus apaisant et contrastant avec le bleu électrique choisi pour les façades extérieures.

Neil nous précise que l'acousticien a surtout collaboré pour les détails techniques de jonction entre les différents matériaux.

## Concernant les retours sur expérience

Neil nous raconte certains comportements liés à l'appropriation de l'espace. Certains usagers se sont endormis, d'autres ont fini par pleurer. L'expérience de la Silent Room relevait en effet du champ émotionnel. Une personne malentendante a même qualifié l'espace de "dead space". Le silence n'était évidemment pas absolu, et mort comme pouvait le qualifier l'utilisateur malentendant. La fréquentation importante de la Biennale généra une attente pour l'expérience de cette pièce de silence. Le bruit causé par l'attente des usagers à l'extérieur pouvait altérer les conditions de silence acoustique intérieur. De plus, certains enfants considéraient la pièce de silence comme une cour de récréation, à l'image de ce que Nathalie Harb pouvait décrire de la première édition à Beyrouth.

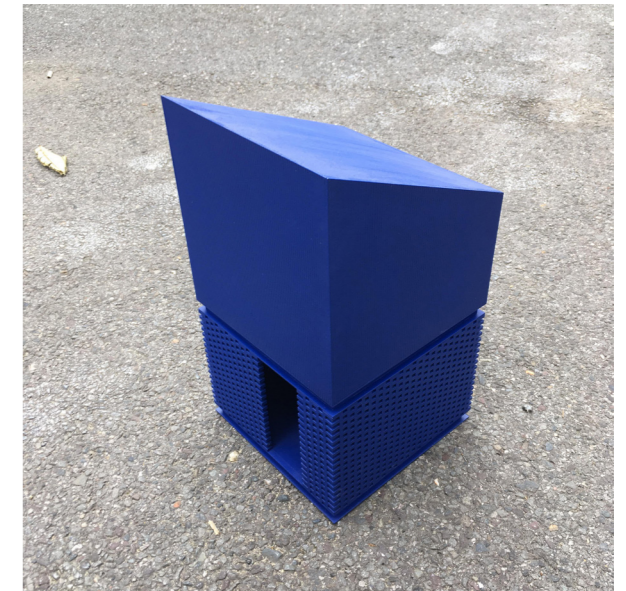
Aujourd'hui, la Silent Room est toujours montée mais stockée dans un entrepôt. Elle pourrait éventuellement servir de nouveau, comme un showcase ou pour une implantation davantage pérenne.

## Le rapport au silence de Neil

Selon lui, les espaces caractéristiques du silence sont les temples ou l'extérieur de la ville, soit la campagne environnante. Venant d'Ecosse, il a connu l'immensité des espaces calmes et paisibles. La recherche de silence amène notre interlocuteur à évoquer le terme "d'apaisement".



Vue de la nouvelle agence BÜF



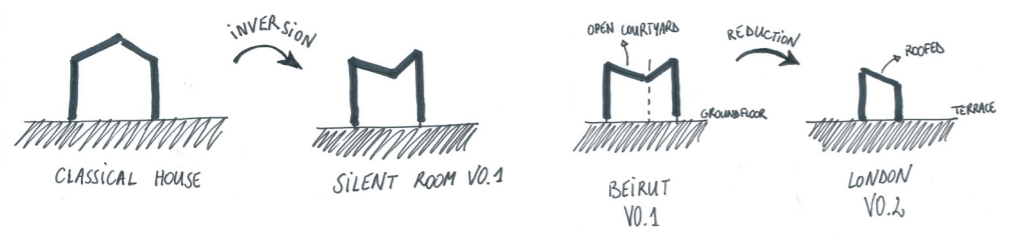
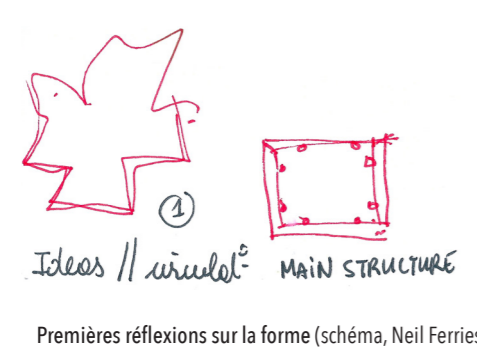
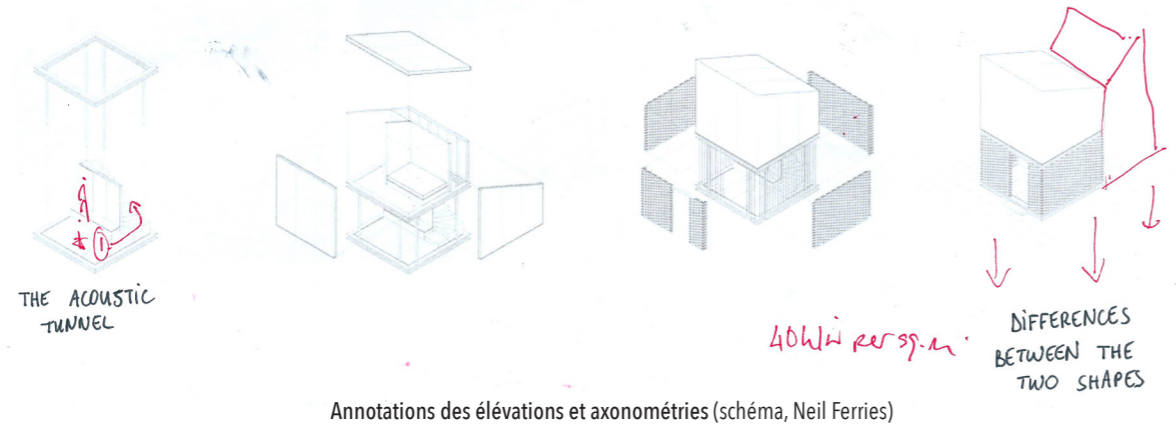
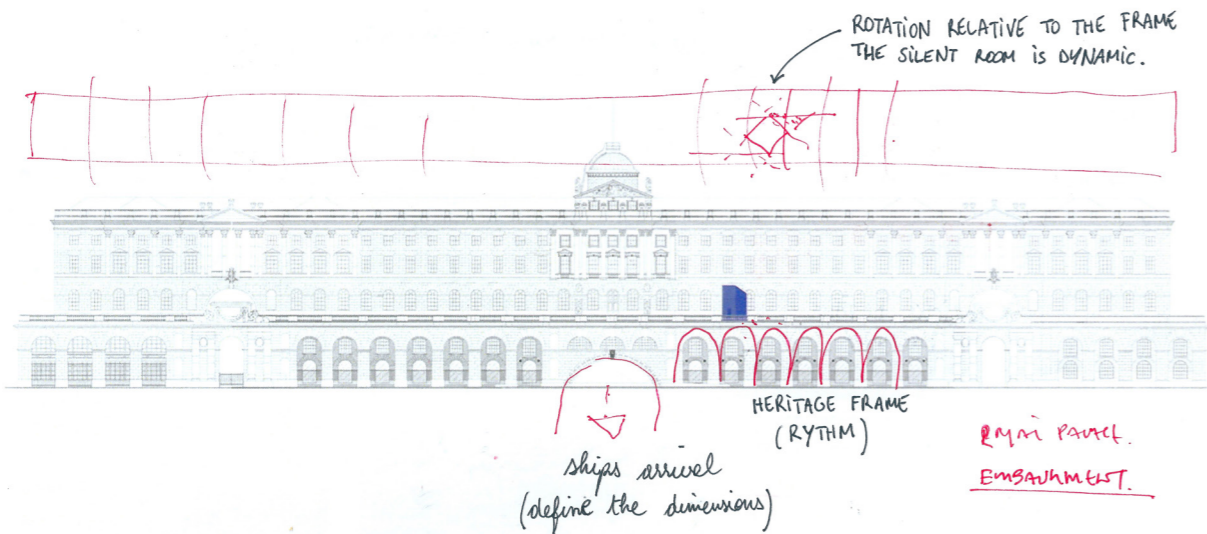
Photographie dé-contextualisée de la maquette *Silent Room V0.2* (Londres)



Échantillon de brique Palerma



Confrontation d'échelle et de colorimétrie



Comparaison de l'évolution dans la conception entre les deux Silent Room (schémas personnels)

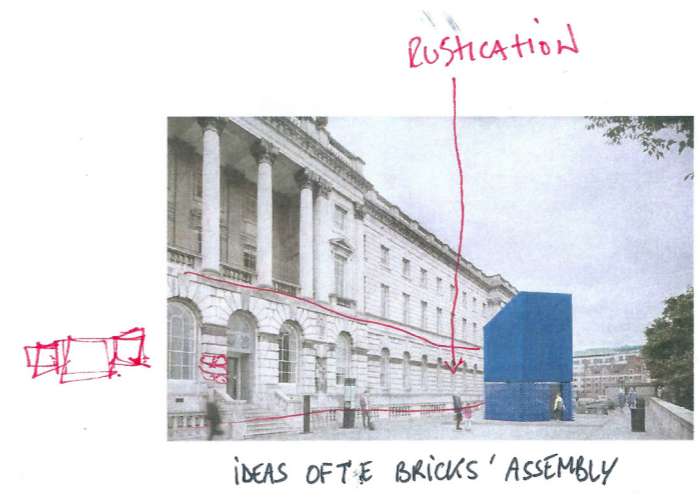
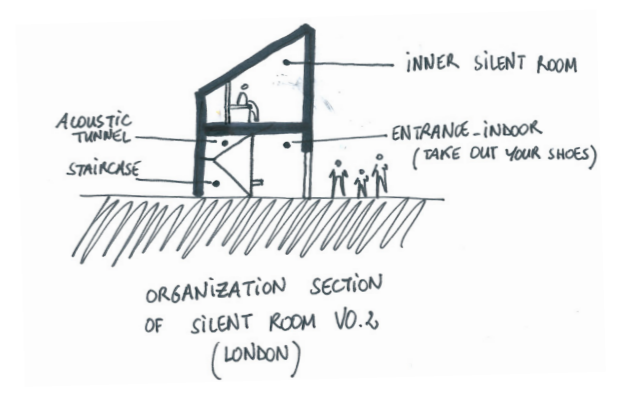
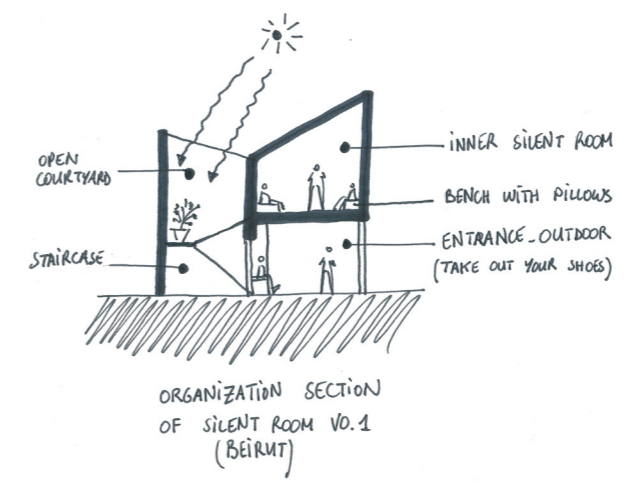
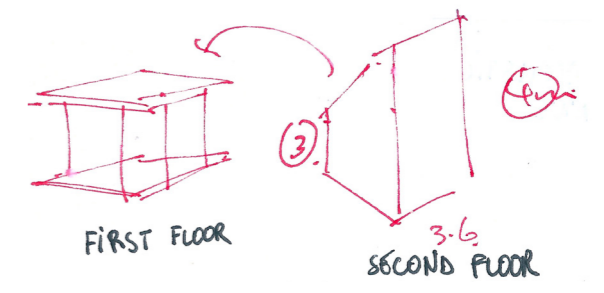
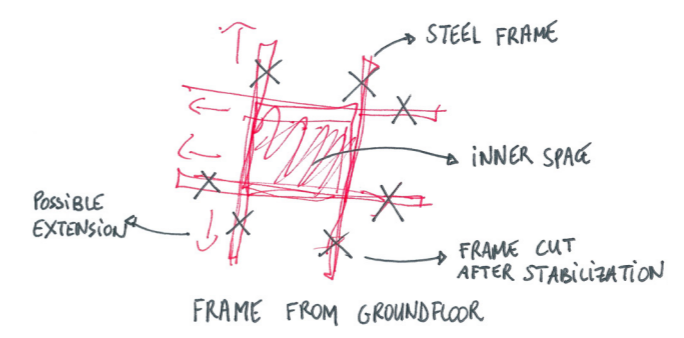
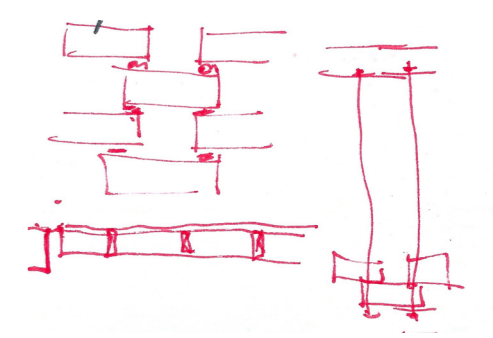



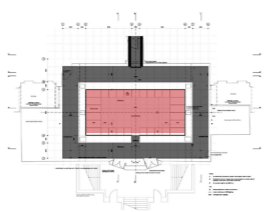
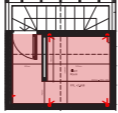
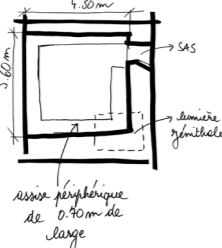
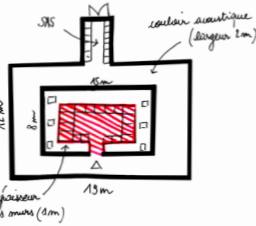
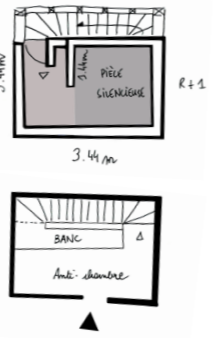
Schéma explication sur la rustication (schéma, Neil Ferries)


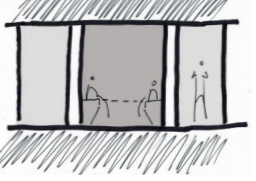
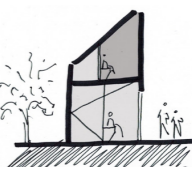


Coupes schématiques de synthèse des deux Silent Room (schémas personnels)

5 - TABLEAU COMPARATIF - Faire émerger les points de convergence et de divergence entre les trois pièces

de silence - Outil à développer et préciser au fur et à mesure (sources réalisation personnelle)

	ARSONIC 2015	SELFRIDGES 2013	BIENNALE DESIGN 2017 / 2018
Dénomination	<i>La Chapelle du Silence</i> Connotation spirituelle exprimée	<i>Silence Room</i> [trad. : pièce de silence] Nom commun attribué Héritage (cf. 1906)	<i>Silent Room</i> [trad. : pièce silencieuse] Le silence relève d'un état plus qu'un fait, comportement implicite
Localisation	Mons, Belgique	Londres, Centre commercial	Londres, Somerset Palace
Temporalité	Pérenne	éphémère (2 mois)	éphémère (2 semaines)
Stratégies d'implantation	 Intérieur, coeur de bâti 25.5m <sup>2</sup> Réhabilitation	 « Pièce, dans la pièce » 120 m <sup>2</sup>	 Installation indépendante (extérieur, étage) 11.8 m <sup>2</sup>
Contexte programmatique	<b>ARSONIC</b> Programme musical / sonore	<b>SELFRIDGES</b>	<b>LONDON DESIGN BIENNALE</b>
Commanditaire (MO)	Fédération Wallonie - Brux. Initiative : JP Dessy	Selfridges, dir. artistique Initiative : Linda Hewson	London Design Biennale Initiative : Nathalie Harb
Conception (MOE)	H&V architecture Choisi sur concours	Alex Cochrane (archi. int.) Choisi en interne	BÜF Architecture Réseau interne
Démarches de collaboration	Collaboration significative avec acousticien et JP Dessy	Pas de collaboration, seulement dialogue court MO / MOE	Collaboration nécessaire, réitérée deux fois.
Plan schématique de synthèse			

Choix de conception	TRAJECTOIRE SONORE	RÉVERBÉRATION / ISOLATION	ABSORPTION / ISOLATION	ABSORPTION / ISOLATION
	MATÉRIAUX	Bois - Assises Pierre bleue - Sol Plâtre peints - murs	Bois - Assises Moquette - Sol Feutre - murs	Bois - Assises Briques ou C.T. - murs Structures Poteaux - poutres IPN
	LUMIÈRE	Lumière naturelle (zénithale)	Lumière artificielle (faible lueur, tubes LED)	RDC : lumière naturelle R+1 : faible lumière artificielle
	COLORIMÉTRIE	Choix neutres (blancs, gris bleu, bois)	Choix discrets (beige, noir, bois)	Choix criards (rose, bleu klein)
DISPOSITIFS ACOUSTIQUES	SAS (double porte) Implantation centrale Épaisseur des parois Tests acoustiques Forme architecturale avec des angles	SAS (double porte) Boîte dans la boîte Épaisseur des parois Couloir acoustique Matériaux absorbants	Anti-chambre (SAS, RDC) Tunnel acoustique (escalier) Élévation du niveau de sol Choix des matériaux isolants et absorbants	
MOBILIER AMÉNAGEMENT	Banc périphérique Dossier en oblique Profondeur assise large Sculpture sonore	Banc périphérique Variation profondeur banc Espace central vide Ornement lumineux	Petites assises latérales Espace vide au centre Espace clôt, sans ouverture à l'étage	
USAGES ET APPROPRIATION	Programmation culturelle dédiée à la méditation sonore (faible affluence mercredi, forte le soir avec séances sons et soins).	Libre accès pendant ouverture du Selfridges Forte affluence (réseaux sociaux) Différentes temporalités des usages	Libre accès pendant Biennale, curiosité artistique et conceptuelle. Au Liban, différence d'usages lié au quartier populaire.	
SCHEMA DE SIMPLIFICATION				

## 2. Chapelle du Silence

- 1- 4 musiciens.
- jauge : +/- 20 personnes assises
- vocation : espace d'écoute intime, concert solo, hörspiel, immersion sonore, ...
- contraintes : espace dépouillé, assez réverbérant, légèrement ouvert à la lumière naturelle mais occultable.

La Chapelle du Silence est le cœur d'Arsonic. Cet espace dépouillé, naturellement réverbérant, légèrement ouvert à la lumière naturelle serait un espace de recueillement et d'écoute intime. Pendant actual d'une petite chapelle romane, c'est un havre de silence ouvert à tous et tous les jours où une vingtaine de personnes au maximum pourraient dans une ambiance particulièrement sereine vivre des expériences d'écoute recueillie : le silence qui y règne sera ponctué d'apparitions sonores discrètement diffusées. La chapelle du Silence accueillerait aussi ponctuellement des toutes petites formes sonores (petits concerts en solo, hörspiel, immersion sonore, poésie sonore,...)

## 3. Salle de répétitions

Essentiellement destinée aux répétitions de l'Ensemble Musiques Nouvelles, accueillir les musiciens (25 musiciens) et leurs instruments (percussions, piano à queue,...). Elle doit avoir une acoustique neutre. Elle bénéficiera de la lumière du jour et sera occultable. La circulation entre la salle de répétition et la salle de concert doit permettre de déplacer facilement les instruments lourds et encombrants d'un lieu à l'autre. Elle pourra selon les besoins accueillir ponctuellement du public (24 personnes) dans le cadre des résidences d'artistes, des échanges entre musiciens,...

## 4. Atelier luthier numérique/espace labo

Cette espace permettra aux luthiers électriques ou électroniques de travailler sur place. Il pourra accueillir 2 chercheurs/luthiers numériques et leurs dispositifs d'informatique et d'électronique musicale. Cet espace tiendra de l'atelier, du laboratoire et du home studio.

## 5. Un home studio

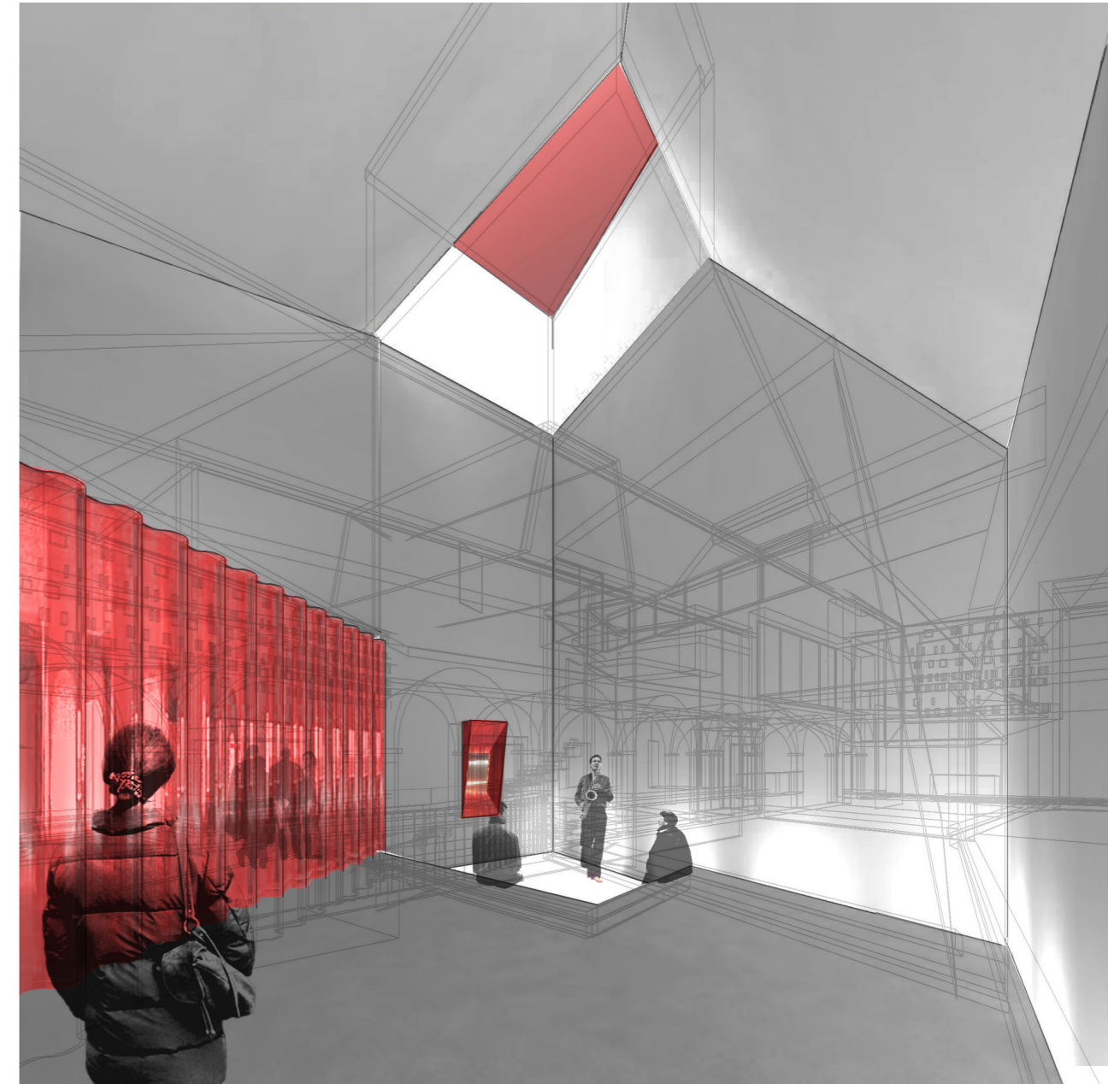
Connecté avec la grande salle et la salle de répétitions avec un studio d'enregistrement, apte pour enregistrer les concerts dans de bonnes conditions.  
Jauge : 10/12 musiciens (= un petit orchestre de chambre)  
Pour y développer des outils informatiques et électroniques de pointe liés au son en partenariat avec des entreprises ainsi qu'avec la faculté polytechnique.

## 6. Un home studio indépendant

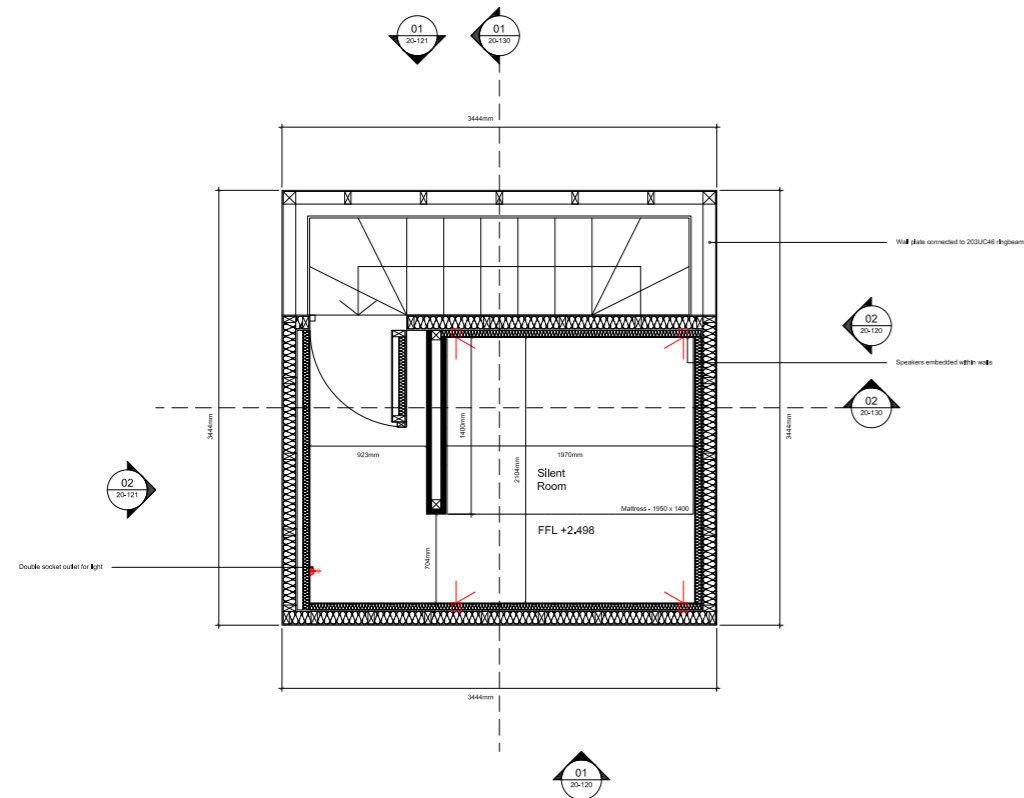
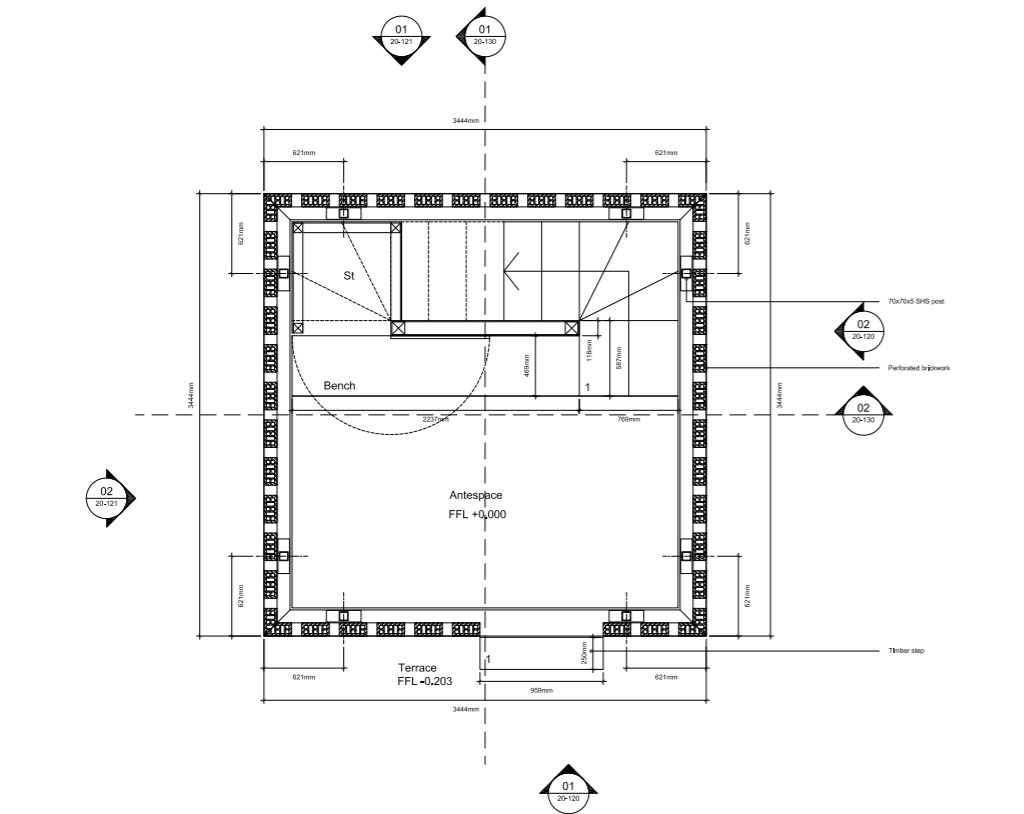
Pour accueillir un artiste et son matériel de travail entièrement numérique. Non connecté ni à la grande salle ni à la salle de répétitions.

## 7. Le passage des rumeurs

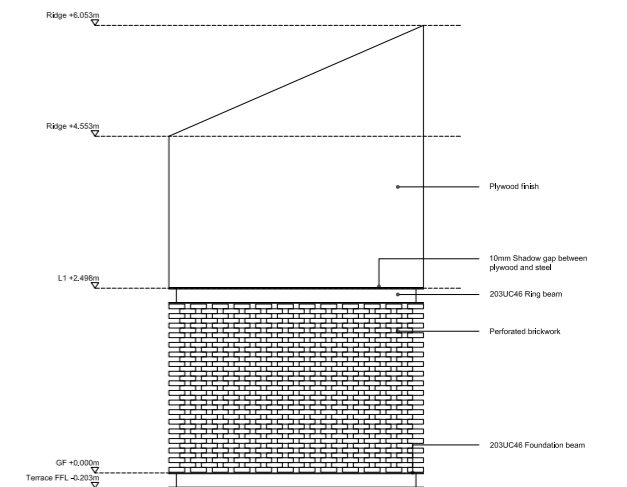
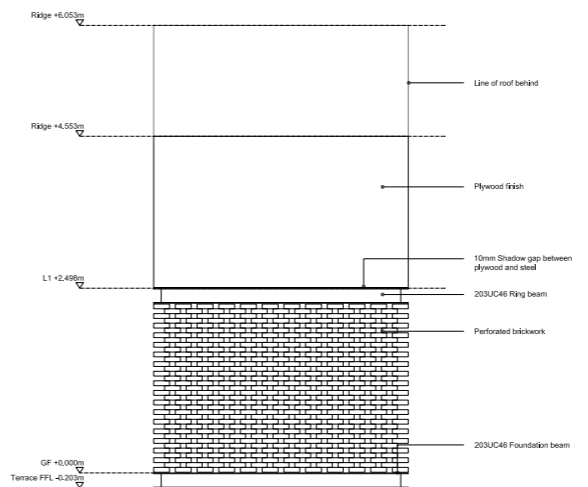
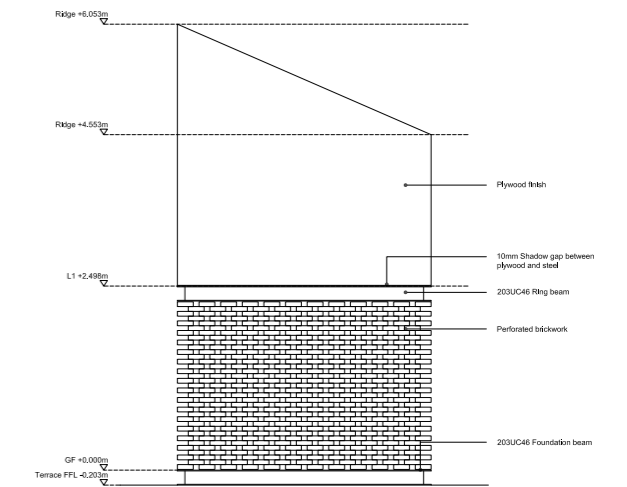
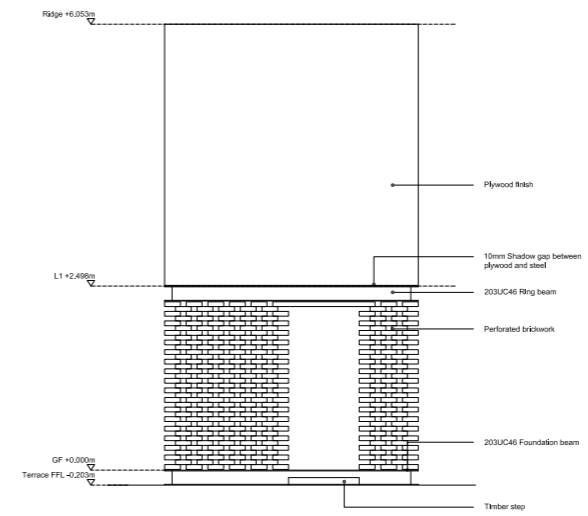
Le long du bâtiment central actuel se trouve ce qui était anciennement une rue passante menant de la rue de Nimy à la rue des Trois Boudins et recouverte aujourd'hui d'une dalle en béton. Ce passage couvert pourrait être une voie d'accès à pied ou en vélo, un raccourci vers le théâtre du Manège et la Fondation Mons 2015. Ce dispositif permettrait de retrouver l'ancienne vocation de ce passage qui faisait la liaison entre l'ancienne caserne de cavalerie (138, rue de Nimy future ARSONIC) et le manège, actuel Théâtre du Manège.



6C - DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES - Dessin techniques de plans de la *Silent Room* V0.2  
(sources BÜF architecture)



6D - DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES - Coupes techniques de la *silent room* avec matériaux précisés (sources BÜF Architecture)





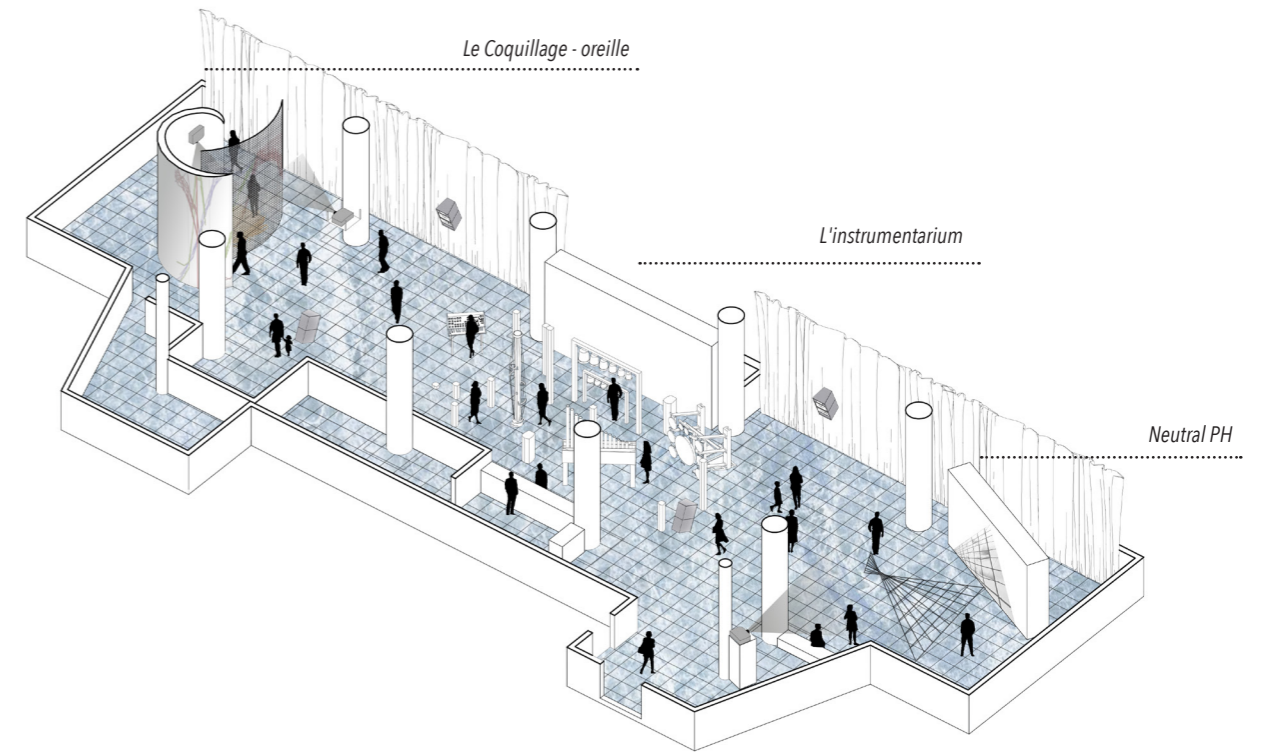


7 - WORKSHOP ARCHITECTURE / MUSIQUE - « Xénakis, entre les mondes »

Expérience d'une semaine à Dunkerque d'une collaboration entre étudiants en architecture, en audio-visuel, en arts graphiques et arts plastiques mais également des musiciens. Installations sonores et visuelles sur les traces de l'architecte - compositeur de musique Iannis Xénakis (en parallèle d'une exposition située au Learning Center de Dunkerque et organisée par l'architecte - musicienne, spécialiste de Xénakis, Séverine Bridoux-Michel).

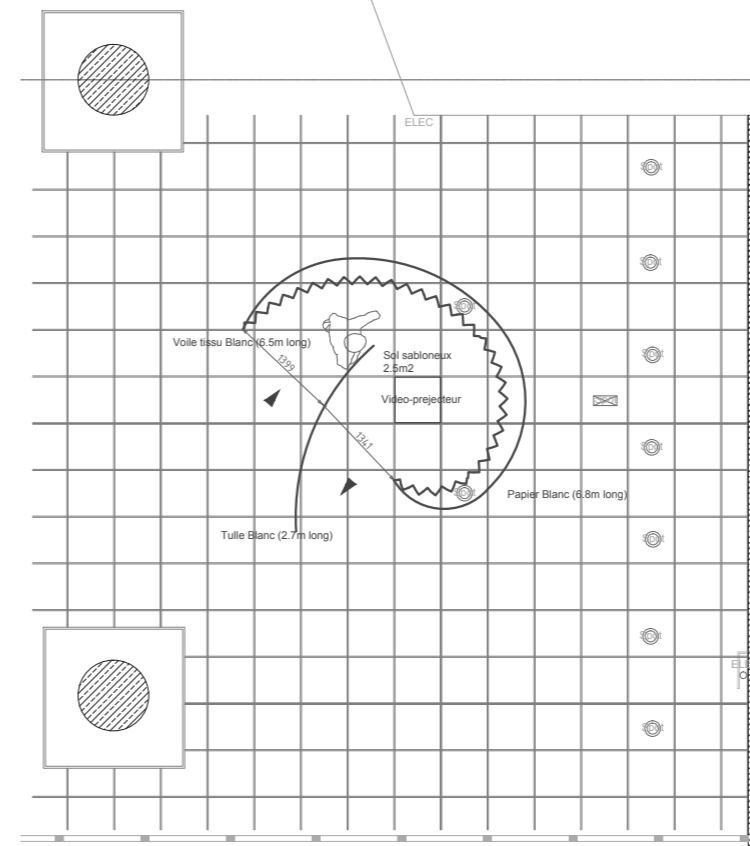


Affiche de présentation et d'invitation au Workshop, organisation ENSAPL (Séverine Bridoux-Michel)

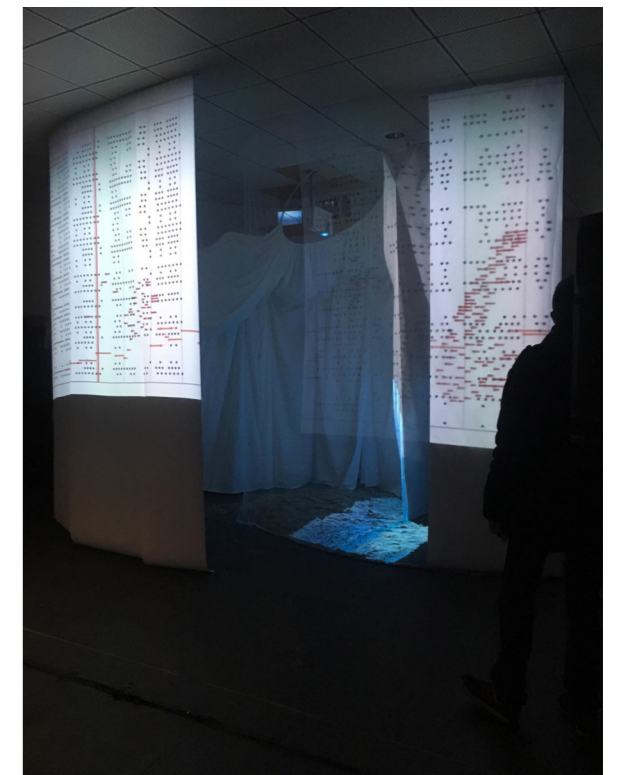


Axonométrie de la scénographie du workshop (réalisation personnelle)

Le coquillage - oreille s'inspire de l'expérience intime de l'écoute d'un coquillage ramassé sur la plage. L'auditeur ne sait pas d'où vient le son et pourtant il le ramène entre une réalité (écoute d'un son) et une fiction (le son de la mer). La promiscuité de l'installation (déambulation individuelle) ramène le spectateur à son écoute intime.



Plan de sol de l'installation entre coquillage et oreille (espace traversant)



Photographie de l'installation intérieure / extérieure (partition projetée)

## RÉSUMÉ

Mots clé : Silences - acoustique - sonore - architecture et urbanisme - « pièce de silence »

La *relation* entre espace architectural, urbain et paysager avec l'espace sonore n'est pas récente. Les recherches autour du silence à travers ce type d'espace ont largement suscité l'intérêt de nombreux professionnels (architectes, urbanistes, géographes, acousticiens, musiciens et même philosophes, ou littéraires) et ce dès les phases de conception et de programmation architecturale et urbaine. Au-delà des réflexions techniques avec l'ingénierie acoustique, des réflexions historiques avec l'émergence d'un champ de recherche et des réflexions programmatiques avec la concrétisation d'un champ d'application, les réalisations et expérimentations du *silence dans l'espace* traduisent cette impermanence du sujet, au croisement des cultures occidentales et orientales.

Entre *silence relatif* et *protéiforme*, pour reprendre l'expression de l'enseignant-chercheur en physique-acoustique Antonio Fischetti, la recherche sur le silence relève du domaine du sensible, du champ des perceptions. Selon l'évolution des discours, le silence comme objet d'étude scientifique dans la recherche en architecture et urbanisme, se retrouve principalement dans les études et travaux d'investigation du laboratoire de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, le CRESSON. Pourtant, de nouveaux programmes architecturaux, urbains, paysagers voire artistiques continuent de soulever des questions sur ce lien entre silence et espace.

Une étude comparée, avec l'exemple de trois programmes récents de *pièces de silence*, emblématiques d'Europe du Nord-Ouest, met en confrontation les recherches programmatiques avec les recherches conceptuelles. L'expérimentation et la manipulation d'outils d'analyse spatiale et sonore, inspirés des travaux du CRESSON permettent de restituer les investigations de terrain. Cette démarche *interdisciplinaire* propose un renouveau dans le questionnement sur les liens qui unissent silence, architecture et Homme. Ainsi, la recherche saisit la *dialectique du silence* dans son essence, comme véritable matière sonore, visible et exprimable, où tant sur le plan de la conception que de la programmation, elle est au centre des recherches et des pratiques spatiales et sonores.

## ABSTRACT

Keywords: Silences - acoustic - sound - architecture and urbanisme - "silence room"

The *relationship* between architectural, urban and landscape space with sound space is not a recent topic. The research around silence within this type of space has largely attracted the interest of numerous professionals (architects, urban planners, geographers, acousticians, musicians, philosophers, and even literary) from the architectural and urban designing and programming phases. Beyond the technical reflections with the acoustic engineering, the historical reflections through the emergence of the field of research and the programmatic reflections by the embodiment of the field of application, achievements and experiments reflect this impermanence of the subject on *silence in space* at the crossroads of Western and Eastern cultures.

Between *relative* and *protean silence*, to quote the teacher-researcher in acoustic physics Antonio Fischetti, silence is in the domain of the sensitive (field of perceptions). According to discourses' evolutions, silence, as an object of scientific study in the research in architecture and urbanism, is mainly found in the studies and investigations works done by the Research Laboratory on the sound space within the urban environment, CRESSON. Yet, new architectural, urban, landscape and even artistic programs still underline the link between silence and space.

A comparative study, through three recent programs of *"silence rooms"*, emblematic of Northwestern Europe's, brings together conceptual and programmatic researches. The experimentation and manipulation of spatial analysis tools and sound, inspired by CRESSON's work, permit to reconstitute the field survey. This *interdisciplinary* approach proposes a renewal in questioning the links that unite silence, architecture and human. Thus, this research integrates the *dialectic of silence* in its essence, as a genuine sound material, visible and expressible, where in terms of both designing and programming, it is at the center of research and spatial and sound practices.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>5</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>7</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>8</b>
<b>INTRODUIRE</b> .....	<b>10</b>
<b>CHAPITRE 1 - LA QUÊTE DU SILENCE DANS L'ESPACE ARCHITECTURAL ET URBAIN</b> .....	<b>15</b>
<b>1. Le « silence relatif », fondements caractéristiques de la recherche</b> .....	<b>16</b>
1.1. Le silence religieux et spirituel .....	17
1.2. Le silence de l'intime .....	21
1.3. Le silence de la Nature .....	23
1.4. Le silence de l'écoute .....	27
1.5. Le silence et le temps .....	30
<b>2. Une nécessité d'ouvrir le champ de la réflexion et d'action pendant les Trente Glorieuses</b> .....	<b>33</b>
2.1. La lutte contre le bruit, une idéologie du silence acoustique .....	35
2.2. La marchandisation du silence .....	39
2.3. Les premiers laboratoires : le silence comme objet de recherche .....	42
<b>3. Pérenniser les recherches, institutionnalisation et professionnalisation en France à la fin du XX<sup>e</sup> s.</b> .....	<b>43</b>
3.1. Ouverture des échelles spatiales de réflexion, politique d'actions et de planification .....	43
3.2. Un réseau d'acteurs institutionnels et associatifs au service du silence .....	49
3.3. Interdisciplinarité et laboratoires de recherche, entre commande étatique et questionnements méthodologiques .....	53
<b>CHAPITRE 2 - LE « SILENCE PROTÉIFORME », POUR UNE CONCEPTION ET PROGRAMMATION CROISÉE AVEC LE SILENCE</b> .....	<b>59</b>
<b>Analyses discursives et démarches de conception et programmation collaborative du silence</b> .....	<b>60</b>
<b>1. Typologie des discours entre recherches et expérimentations autour du silence</b> .....	<b>60</b>
1.1. Le discours philosophique et conceptuel, vers « un silence intérieur » .....	61

1.2. Le discours social et culturel, entre <i>rejet</i> et <i>quête</i> du silence .....	66
1.3. Le discours psychologique et sensoriel, le silence physiologique .....	69
1.4. Le discours technique, le silence acoustique .....	71
1.5. Le discours esthétique et artistique, le silence comme ornement et support de dénonciation .....	77
<b>2. Les processus collaboratifs de la conception et de la programmation du silence</b> .....	<b>84</b>
2.1. Processus de collaboration en question, recherches théoriques et perspectives d'analyse .....	84
2.2. Des figures et opérations emblématiques, sources de valeur d'exemple confrontant la théorie à la pratique .....	91
<b>CHAPITRE 3 - PERSPECTIVES CONTEMPORAINES DU SILENCE EN ARCHITECTURE</b> .....	<b>97</b>
<b>Étude de cas des pièces de silence</b>	
<b>1. Évolutions programmatiques : (re)naissance des pièces de silence</b> .....	<b>101</b>
1.1. La pièce de silence au service de la recherche scientifique .....	101
1.2. La pièce de silence comme support artistique de dénonciation .....	103
1.3. La pièce de silence comme espace de repos et de méditation .....	105
<b>2. Étude de pièces de silence emblématiques et locales</b> .....	<b>105</b>
2.1. La <i>Chapelle du silence</i> , un croisement hybride dans son usage, 2015 .....	107
2.2. La <i>Silence Room</i> , un programme de pièce de silence à controverses, 2013 .....	121
2.3. Les deux <i>Silent Room V0.1</i> et <i>V0.2</i> , démarches artistiques et revendications politiques autour du silence, 2017 et 2018 .....	129
<b>3. Croisements réflexifs et émergence d'une critique programmatique et conceptuelle de la pièce de silence</b> .....	<b>139</b>
<b>CONCLURE POUR OUVRIR</b> .....	<b>141</b>
<b>SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	<b>142</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>148</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>151</b>

<b>TABLE DES ANNEXES</b> .....	<b>153</b>
<b>1 - Restitution d'enquête et d'entretiens</b> .....	<b>154</b>
1a. ARSONIC, CHAPELLE DU SILENCE, enquête des 19/02/2019, 13/03/2019 et 30/04/2019 avec les usagers de la <i>Chapelle du Silence</i> .....	154
1b. ARSONIC, CHAPELLE DU SILENCE, Restitution des questionnaires (23 retours) .....	156
<b>2. Arsonic, Chapelle du silence, entretien du 30/04/19, avec Jean-Paul Dessy, compositeur de musique à l'initiative du programme &amp; Etienne Holoffe, architecte-concepteur en charge du projet</b> .....	<b>160</b>
<b>3 - Enquête de la <i>Silence Room</i>, Londres</b> .....	<b>167</b>
3a - SILENCE ROOM, LONDRES, entretien du 02/05/2019 avec Alex Cochrane, architecte en charge de la conception et réalisation. ....	167
3B - SILENCE ROOM, LONDRES, entretien téléphonique du 13/05/2019 avec Linda Hewson, directrice artistique du Selfridges en charge de la <i>Silence room</i> en 2013. ....	171
<b>4 - Enquête <i>Silent Room V0.1</i> et <i>V0.2</i>, Beyrouth, Londres</b> .....	<b>175</b>
4a - SILENCE ROOM V0.1 ET V0.2, Londres, entretien du 01/05/2019 avec Nathalie Harb, designer-scénographe à l'initiative des deux <i>Silent room</i> . ....	175
4b - SILENCE ROOM V0.1 ET V0.2, Londres, entretien avec Neil Ferries du 02/05/2019, BÜF Architecture, équipe d'architectes mandatée par Nathalie Harb pour les deux opérations. ....	179
<b>5 - Tableau comparatif - Points de convergence et de divergence entre les trois pièces de <i>silence</i></b> .....	<b>184</b>
<b>6 - Documents complémentaires</b> .....	<b>186</b>
6a - Relatif à la <i>Chapelle du silence</i> : cahier des charges spéciales définissant le programme initiale .....	186
6b - Relatif à la <i>Chapelle du silence</i> : modélisation 3D et acoustique de la <i>Chapelle</i> .....	187
6c - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : dessin techniques de plans de la <i>Silent Room V0.2</i> .....	188
6d - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : coupes techniques de la <i>silent room</i> avec matériaux précisés .....	189
6e - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : coupe détail des jonctions planches - murs .....	190

6f - Relatif au <i>Silent Room V0.2</i> : photographies complémentaires du chantier .....	191
<b>7 - Workshop <i>Architecture - Musique « Xénakis, entre les mondes »</i></b> .....	<b>192</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>194</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>195</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>196</b>

