



HAL
open science

Cris et murmures de lieux

Henry Torgue

► **To cite this version:**

Henry Torgue. Cris et murmures de lieux. Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2009, Sep 2012, Cerisy-la-Salle, France. pp.38-51. hal-00993665

HAL Id: hal-00993665

<https://hal.science/hal-00993665>

Submitted on 21 Jan 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ACTES DU COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE :
DONNER LIEU AU MONDE, LA POÉTIQUE DE L'HABITER.
10-17 septembre 2009 :

sous la direction de Augustin BERQUE, Alessia de BIASE et Philippe BONIN
Éditions Donner Lieu, Paris, 2012, 404 p.

CRIS ET MURMURES DE LIEUX

Communication de Henry Torgue
15 septembre 2009
pp. 38-51

A L'ÉCOUTE DU LIEU

Une chronique urbaine

Nous sommes à Perth une ville de la côte sud-ouest de l'Australie, au bord de l'océan indien. Parmi les villes du monde de plus d'un million d'habitants, Perth s'enorgueillit d'être la plus éloignée d'une autre grande ville (Adélaïde la plus proche voisine est à 2104 kms). Isolée dans une région stérile mais très aérée et entourée d'eau dans sa périphérie immédiate, Perth a édifié un centre-ville qui concentre tous les critères de la ville du XXe siècle : minéralité, densité, verticalité (ses hautes tours évoquent un petit Manhattan), parkings souterrains, rareté et coût élevé de l'espace aménagé.

Une matinée de février de la fin du XXe siècle, en plein été austral, il est agréable de flâner dans *St Georges Terrace* l'artère principale au milieu de nombreux piétons. Quelques voitures aux moteurs bien réglés passent furtivement sans se faire remarquer. La circulation est fluide et la présence automobile discrète ; le stationnement, relégué en sous-sol ou dans les étages supérieurs des immeubles, dégage l'espace public. Une rue adjacente propose une terrasse de café bien ombragée où nous nous arrêtons. De l'autre côté de la rue, un grand magasin déploie ses vitrines le long d'une galerie extérieure équipée de haut-parleurs qui diffusent doucement une musique instrumentale de circonstance : mélange de standards classiques et de variétés.

L'ensemble constitue un paysage sonore typique d'un centre-ville occidental un jour d'ouverture des commerces :

- en arrière-fond, le drone de la ville qui murmure sa présence sans s'imposer,

- en plan d'ensemble, les bruissements des piétons et le continuum de la musique à laquelle on ne prête pas vraiment attention,
- en plans rapprochés, des éclats de voix isolés, des bribes de conversations, des verres qui s'entrechoquent, quelques pépiements d'oiseaux, parfois une voiture qui passe,
- en gros plans, nos propres actions sonores et celles de notre entourage immédiat.

Cette situation modèle, très policée, pourrait se prolonger toute la journée sans rupture ni anicroche quand un évènement va graduellement la perturber. Deux aborigènes venant de la périphérie de la ville s'assoient à côté de l'entrée du grand magasin. Le premier tient un didgeridoo, un des plus vieux instruments de musique de l'humanité, grande trompe en bois qui amplifie et module les mots ou les onomatopées produits par la voix dans son embouchure. Le second place entre ses jambes un morceau de tronc d'arbre évidé, brut d'aspect, sur lequel il commence à frapper avec une petite baguette. Le rythme de la percussion se cherche puis s'installe et se stabilise dans une continuité rythmique très répétitive. Sur cette constante assez aiguë, viennent se dérouler le bourdon et les phrases du didgeridoo, bien assis dans les graves et jouant d'effets de phase comme une parole d'un autre âge.

Ces deux musiciens font la manche. Ils ont disposé une vague casquette retournée devant eux mais ne prêtent aucune attention aux piétons. Ils jouent, portés par une musique qu'ils pratiquent comme une respiration, flux sans commencement ni fin.

Par rapport au paysage sonore précédent, cet évènement est une rupture : un premier plan impose sa présence et modifie toute la hiérarchie des perceptions antérieures. Les plans d'ensemble sont relégués à l'arrière-plan. Les plans rapprochés sont relativisés par la permanence de cette strate musicale qui ne domine pas par son intensité - on peut parfaitement poursuivre une conversation sans élever la voix - mais par son statut. Pour l'observateur européen, alors que la musique commerciale dont il a l'habitude n'est qu'une frise décorative que sa conscience peut gommer partiellement ou totalement, la musique aborigène, avec ses fréquences propres devient l'élément clé de la situation, l'axe autour duquel toute la perception sonore s'organise.

Au plan comportemental, la présence de ces musiciens ne modifie apparemment rien des va-et-vient des passants. Pourtant, au bout de quelques instants, un malaise est ressenti, difficile à définir, la sensation d'une étrange lutte dont on serait témoin. Le volume sonore global de la scène dans laquelle nous sommes immergés semble avoir gonflé. De fait, l'intensité de la musique du grand magasin est en train d'augmenter progressivement, de gagner un volume de diffusion de plus en plus envahissant, de plus en plus débordant, bien au-delà de sa surface commerciale propre, comme pour recouvrir toutes les autres sources sonores et, bien entendu,

les musiciens aborigènes. Ceux-ci, impassibles, poursuivent leur rythme et leur souffle sans s'occuper de la surenchère sonore qui les englobe totalement en quelques minutes.

Du point de vue de l'auditeur qui ressent un certain malaise, la scène devient alors théâtrale et quitte le champ de la quotidienneté banale : on entre dans l'évènementiel, presque dans le fait divers. L'écoute s'affine. La conscience distraite que l'on avait jusqu'alors laisse la place à une attention aux aguets. Les premiers plans sonores, devenus les acteurs principaux, absorbent toutes les autres composantes du paysage qui n'ont plus leurs places que comme parasites de la situation. A cet instant, c'est l'action, le *drama* grec, qui donne sens à nos perceptions et qui les hiérarchisent.

Par un effet de coupure dramatique, la musique amplifiée cesse brusquement, laissant l'espace libre à la musique aborigène, comme pour mieux en révéler l'incongruité. Et dans ce créneau sonore, le responsable du grand magasin surgit, accompagné de vigiles. Ils entourent les musiciens et les somment de déguerpir, ce qu'ils font sans discussion, avec un flegme témoignant de leur grande habitude d'une telle évacuation. Lorsque l'espace – la scène - se retrouve vide de musiciens et de vigiles, la musique d'ambiance regagne progressivement son volume de croisière dans les haut-parleurs de la galerie.

Quand le percussionniste s'est relevé, un détail a accroché mon attention : il portait un casque de baladeur sur ses oreilles. Tout en jouant ses rythmes instinctifs sur un mode quasi automatique, il écoutait donc dans son casque une autre musique ? Intrigué, je l'ai rattrapé pour connaître la chute de cette histoire : il écoutait le dernier CD de Michael Jackson, disque qui venait de sortir et dont des piles entières étaient à vendre à l'intérieur du grand magasin.

*

* *

Propriétés du sonore

En plus d'illustrer une situation symbolique et syncrétique de l'Australie de la fin du XXe siècle, que nous dit cette chronique urbaine sur les relations entre le sonore et le lieu ?

1 - Tout d'abord le sonore est composite ; il mixe les bruits et les sons de la nature, de la circulation et des activités économiques environnementales, les bruits et les sons de nos actions immédiates et de celles de notre entourage ; il intègre aussi toute une palette de styles musicaux subis ou choisis, des sources permanentes ou épisodiques, variables en intensité, en fréquence et en rythme ; des signaux et messages plus ou moins familiers, résonnant dans la perception comme avertisseurs, caresses, habitudes, découvertes ou mémoires... La bande-son de notre quotidien est complexe et mobile. Non seulement le

milieu sonore se compose de multiples sources mais nous agissons nous-mêmes directement ou indirectement sur un grand nombre d'entre elles. Nous sommes récepteurs ET acteurs de notre environnement sonore.

2 - Le champ sonore urbain croise en permanence trois composantes :

- des sources sonores, plus ou moins faciles à identifier et à mesurer, d'importance et de qualité extrêmement diverses,
- des espaces de diffusion, lieux de la propagation du sonore, qui agencent espaces construits et éléments naturels ; tout événement sonore, musical ou non, étant inséparable de ses conditions de propagation,
- des perceptions ouvrant sur le domaine des significations, des représentations, des multiples interprétations et des pratiques sociales. Le travail de modelage du son par son contexte de diffusion est redoublé par un autre façonnage dépendant des attitudes neurophysiologiques de l'auditeur, de sa psychologie et de sa culture. Il n'y a pas d'écoute universelle : chaque individu, chaque groupe, chaque culture entend à sa manière.

3 - Les configurations sonores peuvent être regroupées méthodologiquement en trois catégories principales :

- Les fonds, ou nappes, comprennent les états sonores stables, peu sujets aux modifications rapides et caractérisant des espaces traversant ou de grande dimension. Aujourd'hui, les sources sonores liées aux transports, notamment routiers mais aussi aériens et parfois ferroviaires, en constituent la principale matière, rôle tenu auparavant par les activités industrielles. Plus généralement le drone urbain, assis sur des fréquences graves, compose la rumeur sourde ou intense de la ville au quotidien et s'installe dans la durée. A noter dans les espaces intérieurs la multiplication des fonds de proximité, liés aux ventilations et circulations d'air (refroidissement des appareils et climatisation).

- Les séquences localisées caractérisent des paysages sonores composites, étagés sur de multiples plans, qui se développent dans une aire spécifique. Liées à des activités (marchés, cours d'écoles) ou à des types d'occupation de l'espace (foules, commerces, spectacles), ces séquences jouent souvent un double rôle de marqueur spatial et de marqueur temporel (rythme des jours et des saisons, présence des sons de la nature, vent, oiseaux...). Il s'agit souvent de scènes sociales, bien caractérisées au plan sonore, c'est à dire fortement identifiables par l'écoute. Le mot "séquence" souligne qu'il s'agit de moments limités dans le temps, généralement à durée déterminée.

- Les signaux-événements regroupent les sources sonores ponctuelles. Deux catégories se distinguent : les sons dont l'émission par elle-même est brève : une cloche, un avertisseur, un crissement de frein, une voix qui appelle, un téléphone qui sonne, un cri, un choc et par définition tous les sons émergents qui attirent l'attention active de l'auditeur. La seconde catégorie concerne les perceptions momentanées d'un son durable ; par exemple une fontaine sera un "fond" pour le résident voisin et un "signal" pour le promeneur qui la contourne en visitant la ville). Certains signaux-événements peuvent devenir des emblèmes de l'identité sonore du lieu. Que serait Londres sans Big Ben ? Les villes aspirent à ces marqueurs, traditionnels ou non : le registre des cloches et carillons, les sirènes de police, l'avertisseur des bus et des tramways, l'ouverture de certaines portes automatiques (métro, espaces publics couverts), les grelots des chevaux, etc. ; auxquels s'ajoutent toutes les manifestations liées à la voix humaine et aux langues.

Le paysage sonore se compose, se transforme, se stratifie et se disperse dans le mixage permanent de ces trois types de formes sonores. À la croisée de leurs agencements se jouent les ambiances et l'identité sonore du territoire urbain, fruit de multiples acteurs et objet de multiples appréciations.

4 - Il y a continuité des sons bruts au musical. On a trop longtemps écartelé le sonore entre le bruit-nuisance et le sublime musical. La cohabitation, urbaine notamment, nous a appris que la musique des uns était souvent le bruit des autres. Dans l'exemple de Perth, la diffusion d'une "musique d'ambiance" par un grand magasin est un marquage sonore territorial qui annexe et privatise l'espace public à des fins commerciales ; la musique déborde alors nettement un rôle exclusivement artistique.

L'approche qui lie les différentes natures du sonore offre deux avantages : d'une part elle sépare le message audible lui-même d'une qualification a priori, dont il serait porteur hors contexte toutes écoutes confondues ; le plus émouvant des concerto dans une salle de concert est-il toujours le même devenu bruit de fond dans une grande surface ? Le crissement des pneus et le grondement des moteurs, si stressants en ville, ne sont-ils pas exaltants sur un circuit automobile ? D'autre part, sans désacraliser la musique, il faut apprendre à étendre les types d'écoute qu'elle suscite (attention et relâchement, finesse des nuances, lectures des plans multiples...) à l'ensemble du paysage sonore ambiant pour en découvrir toutes les qualités.

OUÏE / VUE / TEMPS

Notre expérience perceptive est profondément poly-sensorielle. Sans intervention consciente, nous équilibrons les types d'informations recueillis par nos différents capteurs en fonction de leurs performances circonstanciées et de leur pertinence. En restant délibérément dans le domaine spatial, nous voudrions approcher l'une des interfaces sensorielles majeures, celle qui unit l'image et le son : quelle est la part du sonore dans la perception visuelle ? Comment une image se modifie-t-elle en fonction de son accompagnement sonore ? Quand on se trouve dans un lieu, celui-ci change-t-il de qualités selon ce qu'on entend ? Répondre oui à cette question implique qu'il est incomplet de parler du lieu sans se référer aussi à son écoute ! Quelles relations intimes entretiennent les structures du visuel et les structures de l'audible ? Comment la perception s'équilibre-t-elle à partir d'informations de nature aussi différentes ? Ces questions sont au cœur de la relation ouïe-vue, aussi bien dans l'expérience vécue que dans le champ multiformel du représenté, le cinéma en particulier, qui fonde son expression sur la relation audiovisuelle.

Véracité du lieu

Dans son intervention, Martine Bouchier a parlé des grandes villes mises à mal par la guerre ou par des situations de bouleversement, en évoquant "le bombardement, le fracas, le vacarme", utilisant une terminologie du sonore pour témoigner de la violence destructrice et de la puissance de ces enveloppements. Elle utilise des mots de ce registre pour nous faire comprendre à quel point c'était *vrai* : le sonore apparaît comme une garantie de la véracité du visuel, une caution de sa crédibilité. Sans le degré de réalité que lui confère le sonore, le visuel perd en efficacité. Le cinéma l'a bien compris qui contextualise par le bruitage ses espaces et sa dramaturgie. Essayez de suivre la retransmission d'un match de tennis à la télévision sans le son : ce sont les impacts sonores de la balle sur les raquettes et au sol qui ponctuent la matérialité des échanges et les attestent.

Le "réalisme" d'une image ou d'une séquence dépend largement de la part projective qu'elle suscite et dans laquelle s'investissent l'expérience personnelle, le champ culturel et les pratiques sociales. Le sonore est le vecteur imaginaire clé de cette construction qui fait passer le spectateur du sentiment du concret au purement représenté en passant par le vrai, le

vraisemblable et le fictif. Moins que jamais, dans l'expérience audiovisuelle, le réel n'est à prendre comme référence unique. Ainsi la question du réalisme est-elle aussi celle du crédible : "fais-moi entendre ce que je dois croire" demande le spectateur. Son par son, choix après choix, l'image gagne son statut de rapport au monde en développant ses degrés de véracité, jusqu'aux images urbaines de la vie quotidienne dans lesquelles le sonore est encore le révélateur de l'échelle "réelle" de l'espace en donnant accès à ce qui déborde largement le champ visuel. Car, tout en apparaissant comme référence du cadre de perception, l'image visuelle suffit rarement à l'information générale : elle décrit, suggère, signifie, mais la profusion de ses détails encombre parfois sa véracité.

Cas extrême, la jungle tropicale est un univers dont l'opacité visuelle a nécessité le développement d'une multitude de codes sonores permettant aux diverses espèces de marquer leur présence et de communiquer. C'est l'un des milieux naturels les plus bruyants, cacophoniques ou musicaux, selon l'auditeur.

Rythmes du lieu

Le premier travail perceptif est un traitement du déroulement temporel, un repérage quantitatif des données qui induit la logique d'appréciation : nombre et périodicité des objets visuels, nombre et périodicité des objets sonores, rythmes organisant chaque champ, relations entre les vitesses différenciées. La construction du schéma perceptif s'établit dans une chronologie.

Le chemin de regard qui oscille entre le décryptage détaillé et la vision synthétique entre en dialogue avec l'espace sonore proposé et se laisse plus ou moins fortement guidé par lui. Si le rythme fondateur appartient au registre musical, l'œil aura tendance à ne pas s'arrêter aux ruptures visuelles, à relier des parties étrangères les unes aux autres, à développer une lecture congruante. Lorsque l'image impose son propre rythme - et elle le fait généralement de manière moins régulière et mesurée que le sonore - l'attention peut davantage se focaliser sur les micro-rythmes qui la trame. Le champ musical qui peut l'accompagner dans ce cas n'en devient alors qu'une sous-partie, une coloration supplémentaire de la combinatoire rythmique générale.

La dimension rythmique de nos paysages quotidiens est souvent largement sous-estimée. Pourtant, la trame fine des scansions visuelles et sonores de nos environnements constitue une matrice culturelle profonde qui étalonne durablement les lectures et appréciations des espaces, représentés aussi bien que vécus. En ce sens, le paysage est aussi empreinte temporelle durable.

Au XXe siècle, la danse est sans doute un des arts qui a poussé le plus loin les expérimentations sur les processus de synchronisation-désynchronisation, notamment entre la musique et le geste. Tout un public a intégré ses nouveaux codes de lecture qui le rend capable de voir et comprendre simultanément plusieurs actions non synchronisées sur scène, avec une musique qui ne les "accompagne" pas mais qui les commente ou qui les distance.

CORPS, AFFECTS, ALTÉRITÉ

Le corps dans le lieu

Beaucoup plus que la vue qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie l'immersion corporelle dans le milieu ambiant. Le sonore nous submerge, nous stresse ou nous apaise, réactivant toujours la conscience de notre échelle corporelle. C'est le corps producteur et récepteur de sons qui nous situe comme membres à part entière de l'environnement urbain : maîtres d'une situation par le contrôle acoustique ou, au contraire, exaspérés par des flux sonores subis. La sensation physique de la proximité environnementale et de certaines de ses qualités passe par les relations sons-corps ; d'une part, parce que nos oreilles n'ont pas de paupières pour interrompre l'écoute et, d'autre part, parce que le son, de nature ubiquitaire, se diffuse comme un enveloppement même si nous en localisons les sources.

Plus globalement, le son est une signature des qualités de l'espace environnemental, notamment par rapport au respect de notre intégrité physiologique. Nos réflexes archaïques de survie qui utilisaient l'ouïe comme avertisseur principal du danger se sont dénaturés dans un environnement de moins en moins attentif à l'échelle corporelle et écartelant le sonore entre le sublime géré par la musique et le bruit comme nuisance à éradiquer. Accorder au sonore une attention de premier plan est donc bien une manière de poser comme enjeu le respect du corps individuel et collectif dans l'espace construit, et cela aux différents âges de la vie.

Le champ privilégié des émotions

L'ouïe est sans doute le sens qui donne accès à la part la plus intime et la plus profonde de notre être, un facteur de captation et d'expression des émotions à la fois au plan individuel et

au plan collectif. Cette fonction est loin d'être neutre dans l'espace urbain : un stade muet est-il imaginable ? Le sonore a une faculté d'agglomération, de condensation des éléments individuels et d'amplification du collectif. Il unifie les voix, les clameurs, les applaudissements, jusqu'à révéler le groupe à ses membres eux-mêmes.

La dimension émotionnelle de l'acoustique s'observe non seulement en des lieux et circonstances remarquables ou évènementielles (concerts, meetings, manifestations sportives) mais également dans les pratiques familières des espaces quotidiens. Tous les phénomènes sonores, des bruits quotidiens au musical, impliquent fortement l'affectivité et provoquent des émotions qui débordent parfois totalement le contrôle rationnel. Mode privilégié d'expression des affects individuels et collectifs, le champ sonore est un enjeu capital de manifestation, régulation, confrontation et dépassement des contradictions et conflits sociaux.

Le sonore comme révélateur de l'altérité

C'est souvent par le sonore qu'autrui frappe à notre conscience ; et cela, de deux manières : la première s'exprime par la pensée que le sonore est "autre", sentiment d'une gêne quant à notre environnement sonore (voisinage, circulation, activités intempestives...). Le "bruit" ressenti provient alors du champ externe à notre sphère propre. Il envahit, il agresse, il incarne ce qui bouscule une identité. Il est "autre" en ce qu'il ne m'appartient pas, en ce qu'il n'a pas de lien avec mes propres actes, en ce qu'il révèle le monde extérieur comme une menace. Il est souvent jugé "autre" également par sa nature phonique : le message sonore entendu n'est pas écouté mais exclu de la perception a priori.

Une seconde formulation caractérise aussi l'altérité révélée par le sonore : "le bruit, c'est les autres", témoignant bien de la séparation étanche que l'on opère entre la légitimité de nos propres activités, y compris sonores, et le sans-gêne des autres qui nous imposent leurs bruits divers. Le sonore focalise souvent l'enjeu de la cohabitation entre différentes personnes. Il témoigne des difficultés du vivre ensemble et des tentatives pour harmoniser dans un même espace différents modes de vie, des personnes développant des activités diversifiées, des horaires distincts... A sa façon, le sonore pose la question de la vie collective autant qu'il rappelle les dimensions corporelle et affective. Point crucial de l'expression des problèmes, il peut aussi devenir le terrain de mise en perspective des solutions : s'entendre, c'est à la fois s'écouter et se mettre d'accord.

* *

Le sonore exprime des enjeux qui débordent largement la question des dispositifs acoustiques ou celle des appréciations subjectives. Parce qu'il implique le corps et met en jeu la dimension affective du collectif, il joue le rôle d'un indicateur sensible tant des facteurs de plaisir et d'adhésion que des facteurs de désagrément et d'intolérance. Comment faire coexister dans le même lieu des pratiques différentes, des exigences contradictoires, des goûts opposés ? Qui fait la loi sonore ? Celui qui contrôle la sonorisation ? Celui qui vend les bouchons d'oreilles ? Celui qui impose le silence ? La qualité du vivre ensemble dépend de l'écoute mutuelle, au sens propre comme au sens figuré, et de la gestion du temps partagé, au plan sonore comme au plan politique.

Quelle est la part individuelle de cette écologie du sonore ? Nous sommes à la fois des oreilles passives et des faiseurs de bruits. Donner lieu procède alors d'un double mouvement : se mettre à l'écoute du monde et moduler sa propre partition sonore dans l'orchestre commun. Entre cacophonie et harmonie, l'habiter joue sa qualité au quotidien.

Henry Torgue, sociologue, politologue, docteur en études urbaines, il mène de front une pratique de compositeur, de pianiste concertiste et une activité de recherche. Les CD de ses musiques pour la danse, le théâtre et le cinéma sont édités par Hopi Mesa. Chercheur au laboratoire CRESSON / ENSA de Grenoble et directeur de l'UMR CNRS 1563 Ambiances Architecturales et Urbaines, il travaille sur la culture sonore au quotidien et sur l'imaginaire des espaces urbains contemporains.