



HAL
open science

Les allures du quotidien

Jean-François Augoyard

► **To cite this version:**

| Jean-François Augoyard. Les allures du quotidien. Temps Libre, 1985, 12, pp. 49-60. hal-02104007

HAL Id: hal-02104007

<https://hal.science/hal-02104007>

Submitted on 7 Jun 2019

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.

in "TEMPS LIBRE" no 12

Printemps 1985

"file du temps et tissu urbain"

ISSN 0249-6682 8p US.56

"Les Alleurs du quotidien"

LES ALLURES DU QUOTIDIEN

Jean-François Augoyard

Comment se départir des fortes images qui, depuis la fameuse entreprise des Trois Parques, tordent le temps sur lui-même et, avant de le trancher, l'étirent, le mettent en ligne, toujours dans le même sens : écheveau à gauche, ciseaux à droite ? Spatialisation du temps filé à quoi répondrait la mise en histoire de l'espace urbain, fruit d'un tissage incessant où Clio remplace Pénélope ?

Du fil à la trame, la rencontre des images est trop facile. Pourtant, l'idée de confronter fil du temps et tissu urbain est tentante. On sait bien comment la ville est surface d'inscription des stigmates de l'histoire ; ou encore, comment l'homogénéisation des lieux par la planification n'est pensable que sous la condition de l'isochronisme : temps des horloges. L'espace urbain est ainsi caractérisé par une certaine confection du temps et les analyses critiques sur les opérations totalisatrices du techno-démiurge urbain ne manquent pas. Mais que dire de cette opérativité en la déclinant au quotidien ? Que se passe-t-il entre le temps et l'espace urbain au cours des conduites ordinaires, au gré de l'avènement de l'infinité de perceptions et d'actes singuliers par lesquels existe la ville ?

Commençons par nous interroger sur un acte des plus banals et devenu insignifiant dans la société techno-industrielle : *la pratique piétonnière courante*.

Marcher, c'est d'abord donner du temps à la ville, c'est la mettre en emploi du temps vécu. Aller ici ou là, revenir, changer brusquement de sentiment parce qu'une affiche me souriait, parce qu'un inconnu m'a bousculé, être absent à la rue parce que la tâche à venir m'absorbe ; tout cela n'est point dérouler une bobine de pas d'un lieu à l'autre. S'il faut faire image, un trajet serait plutôt comme une jonchée d'événements souvent menus¹, une distribution tout à fait discrète de présents discontinus advenant irrégulièrement. Disparité qualitative et apparemment hétéroclite que Georges Perec traduisait si bien dans ses inventaires déambulatoires, dans ses taxinomies existentielles qui mettent les « espèces d'espaces » en rapport de voisinage selon le temps. La quotidienneté qui va et vient donne à la ville, en tel moment, une certaine allure : sa manière d'apparaître. Elle la paysage au gré d'une logique de l'occurrence. En paraphrasant Wittgenstein², on dirait ainsi que pour le marcheur urbain, la ville est tout ce qui arrive maintenant, tout le vécu de cete déambulation et rien de plus.

1. « *Micro-événements* », dit Abraham Moles (dans « *Labyrinthes du vécu* », Paris 1982), dont la composition redevient pourtant assez vite, pour lui, une affaire d'espace dans une relation d'extériorité : « *les micro-événements sont les fibres du tissu du spectacle de la rue* » p. 148.

2. Début du *Tractatus Logico-Philosophicus*.

Pourtant, le spectacle de la rue n'est pas événementialité pure, incohérence perpétuée au regard qui la contemple. Marcheurs en ville, nous avons tous cette expérience de la rencontre d'un changement qui nous avait échappé : surprise d'apercevoir une nouvelle bâtisse, un nouveau chantier, cette toiture rénovée qui tranche soudain le ciel. Exempt d'isochronisme, le temps vécu est à la fois surrection d'événements et modification insensible des êtres et des choses : d'innombrables signes spatiaux en

témoignent. Perçu à partir des qualités du temps singulier, l'espace quotidien devient alors paradoxal. Comment le même et le différent, en même temps ? Comment le continu et le discontinu en même temps ? ou, puisque nous interrogeons la pragmatique ordinaire : par quelle opération ?

Marcher, c'est prendre du temps. La déambulation, aussi anodine ou machinale qu'elle paraisse produit quelque chose à la surface de la ville. Les *allures* de la marche : vitesse, manière posturale, rythmicité singularisent à chaque fois une certaine perception de l'espace urbain et sa re-création en même temps. Ainsi, une part importante de l'espace d'un quartier peut manquer d'existence parce qu'elle n'est pas marchée. Arrivée depuis six mois, l'habitante d'une ville-nouvelle qui disait peu connaître son quartier, vouloir prendre son temps et qui ajoutait : « *Quand j'irai partout, je serai moi* », exprimait parfaitement cette création ordinaire par quoi la ville renaît à chaque instant. Elle indiquait aussi comment l'existence de l'espace concret s'effectue en même temps que l'existence de chacun de ses marcheurs. Cette mise en attente de l'espace réel et rationnel, cet aménagement d'un temps devant soi laissant place au possible, n'ont aucune signification sans une conception active de la perception. Ni référant immuable dans sa totalité rationnelle, ni même fond de décor pour une société de spectacle, l'espace urbain résulte à chaque instant des infimes et innombrables actions qui s'y déroulent. La ville et ses marcheurs se modifient mutuellement ; comme dit Pierre Sansot : « ... on ne sait qui reflète et qui est reflété »³.

3. « *Poétique de la ville* », Paris 1973.

Si la déambulation quotidienne est une bonne manière de comprendre comment co-existent, au sens littéral, la ville et ses pratiquants, mais aussi l'individuel et le social, mais aussi le réel et le possible, nos remarques risquent de paraître relatives ou déhiscentes. Avec la ville technologique, on ne verra bientôt plus de marcheurs urbains, dira-t-on ; il semble en tous cas qu'on marche de moins en moins. Pourtant, à bien connaître les pratiques déambulatoires, on découvre que la longueur n'y fait rien. Un long cheminement peut être vide de sens et d'un vécu inconsistant. Le plus grand marcheur observé en 1974 sur le quartier de l'Arlequin de Grenoble « couvrait » quotidiennement l'ensemble du territoire (15 ha). Mais la raison en était simple, il suivait d'un air absent les divagations temporaires de son chien. En revanche, un autre habitant qui ne parcourait que cent mètres le matin et le soir épiait chaque menu signe spatial : taches sur la chaussée, odeurs, débris divers, à partir desquels il reconstituait la vie du quartier. Libre déformation, projection de l'imagination singulière, objectera-t-on ! Mais qu'est-ce que le référent, qu'est-ce que le sens propre ? Le plan, la photographie aérienne, la collection du cadastre ? Encore une fois, comment la ville prendrait-elle une existence perceptible et signifiante au regard de tous (ainsi reconnaître sa ville, son quartier, ou Lyon, ou Paris, à quelques signes), sans l'ensemble des perceptions et actions singulières qui la qualifient ?

Pour mieux expliciter cette idée à laquelle le rationalisme de notre culture nous a peu accoutumés, à savoir que l'espace concret est constamment recréé par le temps vécu, le temps de l'usage, revenons sur une des grandes qualifications apportées à la ville par l'action déambulatoire : la configuration.



Pl. 1. — « Marcher, c'est donner du temps à la ville », cliché Vasco Ascolini, 1975.

Pl. 2. — Une déconstruction de la spatialité homogène, cliché Vasco Ascolini.

Dans la rue on peut repérer des manières de marcher certes, différentes (mais avec des traits de ressemblance). Certaines rues vont plus vite que d'autres, ou sont plus flâneuses. On peut aussi repérer des styles de déambulation caractéristiques. Les pratiques d'espace présentent ainsi des *allures* typiques et variées, dirions-nous en un troisième sens du mot, des manières d'aller et venir, à décrire non seulement par la vitesse et la posture, mais encore par les autres modalités qui impliquent l'être tout entier : intentionnalité présente, mémoire, expérience de l'espace quotidien, expérience affective, habitudes de sociabilité. Une *stylistique de la marche* est possible non pas tant par plaisir de rhétoriquer que pour découvrir du sens commun dans l'infinité des perceptions et actions ordinaires vécues dans l'opération déambulatoire. Notons ainsi des manières identiques dans les conduites de détour, de raccourci, d'évitement, de siège d'un lieu⁴ : conduites désignables par des termes de rhétorique. Ces réemplois ne sont pas de pure contingence. Entre marcher et parler il existe des manières d'être semblables. « Comme la parole, la marche effectue quelque chose » dit Michel de Certeau⁵.

4. Nous renvoyons aux plus amples développements du chapitre II de « Pas à Pas » Paris 1979.

5. « L'invention du quotidien » Paris, 1983, T.I., ch. VII.

6. « Michiyuki-Bun : Poétique de l'itinéraire dans la Littérature du Japon ancien », Paris, 1982.

L'homologie entre récit, déambulation et paysage est fort bien illustrée par le genre littéraire japonais des Michiyuki-Bun présenté et analysé récemment par Jacqueline Pigeot⁶. Dans ces récits de fiction chantée, en vogue entre le XIII^e et le XVI^e siècle, le narrateur-rêveur voyage. Les lieux géographiques se mêlent aux lieux imaginaires, se donnent sens et s'incorporent mutuellement. Le mode de cette cohérence entre le contempler et l'agir est de nature rhétorique. Comme action-paysage, le récit s'effectue essentiellement à partir de glissements métaphoriques et de polysémies toponymiques. Sous la condition de brèches dans le rapport entre les choses, les appellations et le sens, alors : sentiment, expression et

paysage peuvent exister par un même mouvement. L'unité de temps est la rythmique des mots réversibles en scansion des pas.

Le processus que nous avons découvert lors de nos études sur le cheminement quotidien est de même nature. Le geste cheminatoire ordinaire opère une déconstruction de la spatialité homogène ; elle la met en état de discontinuité, rompt les connexions, fait des blancs, insère l'oubli, le non-être dans la trame continue de notre représentation spatio-temporelle en vigueur (géométrisme, isochronie) : c'est la figure d'asyn-dète. Par ailleurs, elle bouscule le rapport ordonné des parties à la totalité. La partie peut prendre la place du tout, le signifiant la place de signifié. La figure de synecdoque correspond à cette reconfiguration par laquelle un fragment d'espace vécu peut exprimer le sens de tout une partie de ville, voire de la ville tout entière.

Par de telles opérations inhérentes aux caractères remarquables du temps vécu, le *tissu* urbain commence à prendre une curieuse allure : le voici à la fois troué et froissé, très dense ici, très lâche ailleurs. Aura-t-on l'impression qu'en donnant sens, et volontiers excès de sens à l'espace urbain (nous pensons aussi à l'historicité ainsi qu'aux différentes échelles de chronoesthésie), le temps instaure, en fait, confusion et désordre.

Nous voudrions montrer que donner du temps à l'espace c'est aussi l'articuler, c'est-à-dire lui conférer les propriétés de la dimension existentielle du temps ; et nous parlons ici de temps vécu. Notion sans doute peu reçue dans la culture de notre temps, voisine de la coïncidence des contraires : l'articulation inclut les idées de tension, de force et d'hétérogénéité. Le cas de l'élocution en est un excellent paradigme. Parler c'est instaurer la différence dans la continuité, donner suite ou séquence à des ruptures (les unités phonématiques). « *Articulez s'il vous plait* », c'est demander de suivre une logique de l'occurrence. Les réflexions sur cette essence paradoxale du temps de l'existence ne sont pas nouvelles. Les pré-socratiques avaient déjà souligné l'identité de nature entre le temps vécu et les processus rythmiques, parallèle dont on aura déjà soupçonné l'existence au cours des remarques sur la déambulation urbaine faites plus haut et que nous allons reprendre de manière plus serrée à partir d'autres opérations du quotidien.

Le temps est le produit de sa propre naissance et de sa propre mort sans cesse recommencées : chronothèse et chronogenèse. C'est aussi de cette manière que les Anciens définissaient le rythme : une succession d'élans et de repos (*arsis, thesis*). Rien de plus différent que l'un et l'autre terme, rien de plus nécessaire que l'un à l'existence de l'autre. Statut étonnant du temps vivant et au nom duquel le principe de coïncidences des contraires présida si souvent et pendant des siècles à l'explication des cycles biologiques, psychologiques, sociaux et cosmiques. Nous voulons simplement en retenir les éléments indicateurs susceptibles d'aider à comprendre ce qui, dans les conduites ordinaires ne peut s'expliquer ni à partir de l'espace du planificateur, ni à partir du temps des horloges.



Pl. 3. — Un espace discret, cliché
Vasco Ascolini, 1983.

On trouve dans les situations quotidiennes un matériau composé essentiellement de temps : les phénomènes sonores. Comme le monde, la ville est remplie de sons ; elle sonne. Tout son prend du temps ; à l'émission comme à la perception, rien ne se fait instantanément. Si d'un coup d'œil, un paysage urbain se donne assez clairement, il faut toujours un temps d'écoute minimal pour appréhender ou reconnaître le paysage sonore d'une ville ou d'un quartier. Ce temps à prendre nous intéresse. Comment se donne à l'écoute le tissu urbain ? A les entendre, que deviennent la succession, la contiguïté, le rapport du tout à la partie ?

Deux effets du travail effectué par le temps sonore sur le tissu urbain méritent particulièrement attention. Ils ont en commun le pouvoir de déréaliser les apparences visuelles de l'espace urbain. Point n'est besoin de rappeler combien la rationalité spatiale est imprégnée du géométrisme visuel devenu critère de vérification sensorielle de la représentation du monde, à partir de la seconde moitié de la Renaissance.

Du point de vue de la perception, l'espace en soi est une abstraction. Vécu, l'espace se qualifie avec des dominantes sensorielles variables. Être attentif à cette expérience si ordinaire, c'est comprendre qu'il existe des « espèces d'espaces » comme disait Georges Perec : espace visuel, espace olfactif, espace sonore, espace kinesthésique. L'oubli de cette précaution si importante dans l'analyse de la spatialité a favorisé bien

des contresens sur les représentations de l'espace reproduites dans l'univers du faire comme dans celui du savoir touchant à l'urbain.

Le vécu sonore produit un espace discret. La discrétion au sens originaire est la qualification de l'éparpillé, du « ici et là ». A l'oreille, la continuité par contiguité devient une qualité de l'espace insignifiante. Un seul exemple suffira, choisi parmi une forme de tissu urbain connu pour sa perméabilité de voirie au flot tonitruant de la circulation motorisée : les grands boulevards des villes moyennes et des grandes villes. Du point de vue de la représentation, on reconnaît aux grands boulevards une unité conceptuelle assez forte où les qualificatifs d'animation, de bruit, mais aussi de pollution convergent. Au gré du vécu, c'est tout le contraire. Poussés à l'acmé de l'intensité, pis encore, émis sans discontinuer, sans pouvoir de distinction du moindre début et de la moindre fin, les bruits de la circulation font comme une « masse », comme un « mur » — selon l'expression d'habitants interrogés — qui séparent les lieux et les hommes. L'individu est renvoyé à lui-même. L'idée de quartier ou même d'îlot éclate. Le logement devient un point dans la ville, les quartiers appropriables se trouvant tout à fait ailleurs. Mais plus généralement et dans des cas moins extrêmes, on devrait s'interroger sur la géographie sonore d'une ville telle que perçue par ses habitants. Il ne s'agit pas alors de cartes de bruit, mais de paysages sonores organisés selon la logique de l'itinéraire quotidien, de l'occurrence ordinaire, ou selon la composition située de sonorités apparentées : itinéraires de l'eau, des oiseaux, des métiers, des machines, capables de se superposer, de se compénétrer momentanément sans se confondre. La configuration sonore d'une ville inclut alors au moins deux processus rythmiques : celui du temps immanent aux objets sonores⁷, celui du temps de leur vécu (perception et synthèse active de l'habitant-auditeur ordinaire). Or, cette fois encore, le tissu urbain est distordu : distorsion du sens ou distorsion des contiguités. La même place, moyennement investie par les véhicules à moteur devient « un grand boulevard » pour l'habitant des zones piétonnières du vieux centre et « le centre-ville » pour l'habitant des grands boulevards qui peut ici « distinguer les bruits un par un ». Pour tel habitant, la qualité sonore d'une cour d'immeuble ancien est voisine de la qualité de tel habitat de banlieue, située à des kilomètres. Entre ces deux lieux, il y a une cohérence sonore que l'analyse quantitative et qualitative pourra identifier. C'est dire combien l'apparence des identités locales de *proche en proche* devient instable à travers les conduites auditives.

Le vécu sonore produit un espace métabolique.

La métabole est précisément la figure rhétorique de l'instabilité des parties d'un ensemble. Il faut signaler en quoi la notion de paysage sonore, actuellement à la mode peut prêter à confusion sur ce point. Le paysagiste sonore suppose la stabilité du rapport gestaltiste entre figure et fond. Or, rien n'est moins certain à propos du matériau sonore non composé musicalement⁸.

De par leur cycle temporel élémentaire : attaque, tenue, extinction, les phénomènes

7. Nous entendons « objet sonore » au sens de Pierre Schaeffer : son ou ensemble de sons liés par une unité formelle en dehors du référent objectal.

8. Nous ne parlons pas des « paysages sonores » offerts à la contemplation esthétique et dont la séquence audible est préparée d'une manière ou d'une autre, tels ces merveilleux paysages produits par un maître du genre : R. Murray Schafer, *The Vancouver Soundscape* et *Five Village Soundscape* Éditions Arcana-Vancouver.

sonores ont très rarement cette permanence qualitative par quoi la figure peut être longtemps perçue pour ce qu'elle est. A ce propos, rien ne remplace une analyse patiente partant de l'écoute du quotidien sonore urbain. Ecouter longtemps telle cour d'immeuble, telle rue, tel marché. Se demander quel est, non pas le degré de stabilité, mais le temps de perdurance de tel son. Entendre la rumeur urbaine, se jouer des limites du privé ; être submergé d'autres fois par des limites sonores, débordant sans vergogne dans la rue. Surtout, comparer son écoute avec celle d'autrui. On comprendra assez vite le peu d'intérêt d'une distinction en termes de figure et de fond. L'accès aux clés morphologiques du paysage sonore quotidien dépend probablement de quatre questions : à quel moment survient l'événement sonore ? Longue ou brève durée du phénomène ? Quand son extinction ? Qu'advient-il des autres phénomènes sonores pendant ce temps ?

Comment imaginer une esthétique perceptive élémentaire de l'espace sonore urbain sans admettre au fond de tout phénomène étudié cette articulation de l'apparaître et du disparaître qui est précisément celle du temps vécu ? Objectera-t-on à nouveau que, dans nos sociétés à technologie avancée, la matière sonore tend à l'homogénéisation (combien de sons dans une journée viennent de hauts-parleurs) ou encore, à la « brume sonore » comme dit R. Murray Schafer⁹ ? Nous avons tous fait l'expérience de bruits identiques dans toutes les grandes villes, ou celle d'un cheminement poursuivi à la tombée de la nuit par le même son télévisuel émanant de toutes les fenêtres, ou celle de la banalisation artificielle d'espaces localement différenciés (le son des aéroports, celui de telle gamme de grande surface). Cet aplanissement de l'événementialité sonore, cette perte de l'identité et de la localisation de l'émetteur sonore qui sont à rattacher à l'effet d'ubiquité ont valu des interprétations alarmistes tant de la part de R. Murray Schafer⁹ parlant d'*entropie auditive*, que de la part de Gillo Dorfles inquiet de l'*adiasthénie*¹⁰ : cette perte de l'intervalle, cette disparition de la pause si patentes dans le train d'enfer avec lequel la plupart des médias enchainent les messages de tous ordres. La mise en continuum des espaces et des temps correspondrait effectivement à la perte du sens articulatoire, à une disparition de l'essence du rythme.

9. *op. cit.*

10. Gillo Dorfles : « *L'intervalle perdu* », Paris, 1984, Lib. des Méridiens.

Il nous reste donc à examiner brièvement si dans nos sociétés traversées par l'explosion technologique et si dans l'avenir proche que nous voyons se dessiner, on trouve encore des processus articulatoires.

En quelques années, la production des sons médiatiques et la gestion de la culture sonore ordinaire ont subi une véritable révolution technique. La numérisation et la simplification des modes de production musicaux produisent de nouveaux effets esthétiques et sociaux dont on peut au moins relever la nature antinomique : la création individuelle ainsi que la transmission sont amplement facilités, en même temps les formes esthétiques tendent à la banalisation. Il faudrait toutefois s'interroger sur les nouvelles structures de l'énoncé sonore médiatique.

Les musiques apparemment insignifiantes qui remplissent l'espace urbain à toute

heure du jour et de la nuit, modèlent peu à peu l'environnement sonore et l'écoute de tout un chacun. Nouvelles ponctuations, nouvelles scansion du quotidien sonore : quel en est l'effet sur la rythmique corporelle, sur les prédispositions auditives, sur les relations interpersonnelles ?

Par ailleurs, nos récentes enquêtes n'ont pas révélé la disparition ou la diminution de deux opérations tout à fait fondamentales et par lesquelles le temps sonore façonne l'espace de tous les jours. Les phénomènes sonores servent toujours à marquer les lieux de manière souvent très durable. On contourne volontiers, au cours d'un cheminement, un lieu où retentissent des sons redoutables ou angoissants. On va chercher au fond de l'audible (ou au-delà de toute possibilité d'enregistrement ou de mesure) tel signal infime qui va prendre une importance symbolique démesurée projetant tantôt le rural dans l'urbain, ou l'urbain en pleine campagne — ou transportant l'écouter hors du lieu : ce qui correspond à des synecdoques sonores —.

Autre phénomène apparenté aux processus stylistiques manifestes dans les conduites de cheminement : les asyndètes sonores témoignent d'une capacité d'oubli ou d'effacement tout à fait remarquable. La capacité à ne pas écouter l'évidence audible contredit massivement l'à priori courant, à savoir qu'on peut fermer les yeux, non pas les oreilles¹¹.

Voici donc le moment où l'image du tissu comme celle du fil ne peuvent plus celer leur origine spatiomorphique. Comment parler alors du temps vécu, ne serait-ce que dans l'espace sonore ? Quelles figures illustratives évoquer, quand à notre tour nous devons laisser place aux énoncés singuliers sans lesquels la théorie reste lettre morte ? Mais qu'est-ce qu'une figuration du sonore ? Quel est exactement la teneur d'un imaginaire sonore ? Si fond il y a, il est incertain, rempli de la rumeur qui nie le silence jusqu'au fond du silence, plus semblable au fond sans fond (*um-grund*) des romantiques allemands qu'au fond de bruit comme fond de scène. Ces questions n'ont pas encore de réponse. Elles ouvrent des pistes. Comment l'entendre ? Nous parlions des allures du quotidien. Comment va donc le temps urbain ? Très vite, sans doute, mais aussi très lentement. Ici l'espace est entraîné dans une forte accélération, là il s'étire interminablement. Aujourd'hui la ville sonne comme elle n'a jamais sonné, cacophonique, tonitruante. Et toujours en elle quelque chose se tait. Par ces quelques vers de la tradition Védique, donnons-le à entendre son après son :

« *Je suis l'insondable silence* »

« *Je réside au-delà de la parole et de la pensée* »

« *Sur moi s'ammoncelle la poussière des sons* ».

11. Nous ne nions pas la nuisance inévitable des fortes intensités, non plus que l'obsession des sons peu intenses mais où l'attention n'en finit plus de s'accrocher.