



**HAL**  
open science

## L'invention Phonurgique Ordinaire

Jean-François Augoyard

► **To cite this version:**

Jean-François Augoyard. L'invention Phonurgique Ordinaire. Paysage sonore urbain : Deux journées d'exposition d'écoute et de communications, Plan-Construction, May 1980, Paris, France. pp.233-241. hal-02104249

**HAL Id: hal-02104249**

**<https://hal.science/hal-02104249>**

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.

**"L'Invention Phonurgique Ordinaire",  
communication de Jean-François AUGOYARD,  
Sociologue et enseignant  
à l'Unité Pédagogique d'Architecture de Grenoble :**

"Je vais essayer d'expliquer le titre de ma communication, "l'invention phonurgique ordinaire".

Cela me permettra de faire le point des recherches que j'ai menées sur les phénomènes sonores, commencées en 1976 (1) et actuellement continuées.

En musique, l'on dit souvent (et c'est quelquefois le critère de choix d'une bonne musique) qu'une note est "habitée". On habite un son. C'est une situation extraordinaire. C'est le critère du musicien inspiré; c'est peut-être aussi dans le cas de la fête, ou de la transe, qu'on habite le son?

Quand on parle de l'habitant des villes, la situation est beaucoup plus ordinaire. Comment représente-t-on couramment ce rapport avec le son? C'est un peu l'idée de l'opinion courante, que l'habitant est possédé par les bruits de la ville, au sens "qu'il se fait avoir", autrement dit qu'il n'en sort pas. On aurait ce schéma reçu, qui caractérise l'apparence de la production de l'espace urbain :

1) Le grand contenant, c'est l'espace urbain visible.

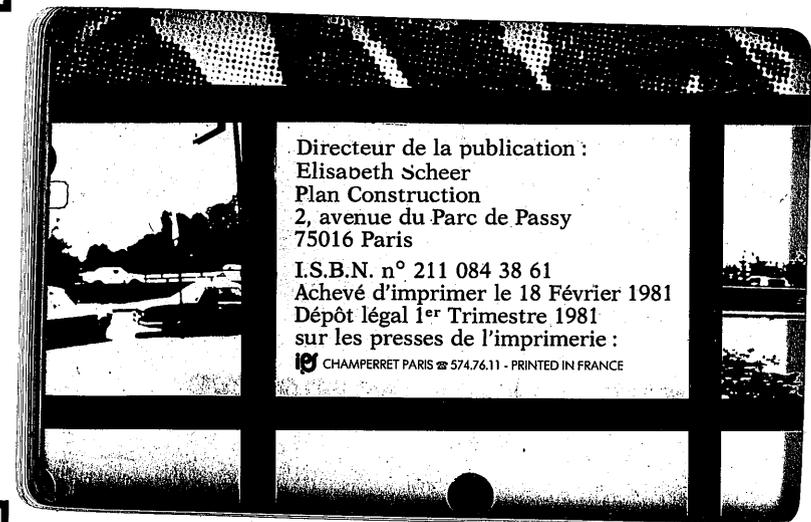
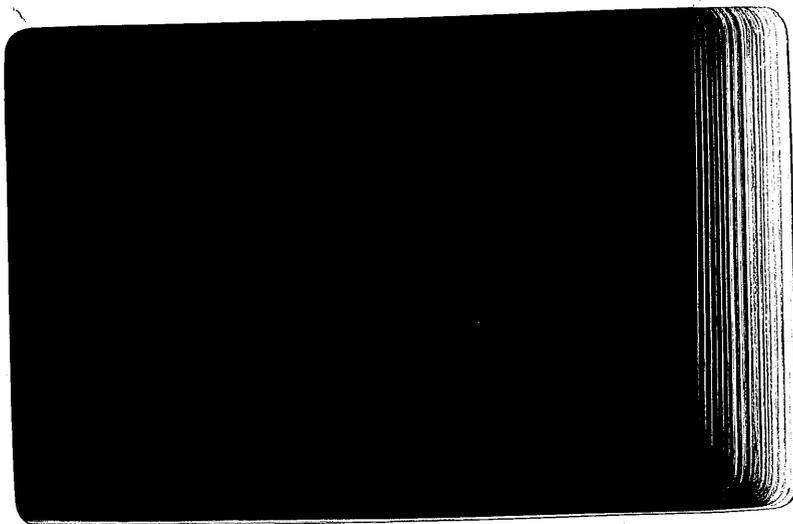
2) Puis on trouve des contenus de divers degrés.

Je pense à un contenu de premier degré, mais déjà moins essentiel que les grandes fonctions, moins important aussi que les qualifications visibles, et qui serait — en particulier — du sonore. Mais ce peut être des odeurs, ou l'imaginable de la vie.

En contenu de deuxième degré, on trouverait probablement l'usager qui, dans la procédure de production de l'espace aménagé, survient par le biais d'une identité très aléatoire. Cela peut être n'importe qui, ... l'espace est déjà là.

Du coup, l'usager se trouve inévitablement dans une position défensive. Il doit se défendre contre les bruits, il est venu après coup. Il est dans une sorte de situation passive ou réactive. Comment une telle représentation est-elle possible? A partir de deux présupposés :

(1) Document paru en 1978 : "Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores", Recherche pour le Plan-Construction.



Le premier est qu'on imagine l'usager dans un rapport de face à face avec son environnement. Il est en rapport de juxtaposition ou d'affrontement. On doute qu'il habite vraiment son environnement. Derrière cela, il y a sans doute une psychologie très réactionnelle qui traîne, édifiée sur le schéma stimulus-réponse. La réponse, c'est la capacité d'adaptation ou non : on pourra s'adapter ou non, rester ou fuir.

La deuxième idée, c'est une hiérarchie implicite qui descend de l'essentiel jusqu'au plus accidentel. Ce qui est aléatoire, c'est l'homme, c'est l'habitant.

Cette manière de penser, ou plutôt de réduire le vécu sonore, part d'abord de l'espace pour aller vers ce qui s'organise dans l'espace, puis aboutir enfin à l'homme et à la manière dont il pourrait – ou non – réagir.

J'ai eu l'idée simple de lire les choses en sens inverse, c'est-à-dire de commencer par l'homme du commun, de me situer à son niveau banal, de prendre son point de vue, en éloignant l'horizon du quotidien où se trouve la représentation urbaine. Entre les deux, il faut savoir comment les médiums sensoriels font l'aller-retour.

Mon point de vue est pratiquement le même pour les sons et pour les études de cheminement. Dans ces études j'ai posé la question

très simplement : qu'est-ce que la déambulation urbaine peut encore créer dans un environnement saturé de formes, de codes, etc.

Pour les sons, la question sera semblable : l'homme ordinaire, l'homme du commun, habite-t-il les sons ? Et, à travers les sons, habite-t-il la ville ? Peut-il habiter la ville à travers les sons ?

Pour que cette question soit opératoire, pour qu'on puisse travailler sur le terrain, il y a deux manières de la prendre. C'est l'explication du terme d'**invention** que je donnerai là.

L'invention, au sens ancien "inventio", c'est trouver quelque chose qui est déjà là, c'est un travail sur de l'existant. Et puis il y a la signification plus récente qui est l'invention au sens où quelque chose serait créé de rien, ou de presque rien. C'est cette double dimension que j'essaie de trouver, de mettre en valeur dans ce que j'appelle "le vécu sonore".

1) La réélaboration de l'existant implique d'abord un travail de déformation, le plus souvent implicite, sauf en cas de dégradation ou de graffitis sonores. (Il serait intéressant d'ailleurs de voir quels sont ces graffitis sonores). C'est un travail de mise à jour de données urbaines qui est fait par

l'habitant, de la manière la plus ordinaire, la plus inconnue de lui-même, le plus souvent, un travail de réactivation, mais sur le mode singulier. Il s'agit de recréer le climat sonore urbain, d'une manière chaque fois un peu différente. Mais alors, existe-t-il un climat sonore en soi, valable pour tout le monde de la même manière ?

Le travail sur de l'existant est ce que j'appelle des anamorphoses. (En passant, je signale que ce genre de question m'a amené à travailler sur les effets de rhétorique. La rhétorique, c'est mettre un supplément d'expression à une sorte d'objet qui vaudrait pour tout le monde). Je prends un exemple : le cas du chant des oiseaux :

J'ai travaillé sur des zones très bruyantes avec des habitants. Il est impossible de rendre cela au magnétophone, parce qu'on a toujours la règle des dix décibels qui joue, comme dirait l'acousticien. Ce petit chant d'oiseau que les habitants entendent à un moment de la journée, très ténu, ou cette foule qui caquète dans un univers où gronde un fond de circulation continu, cela on ne peut pas l'enregistrer.

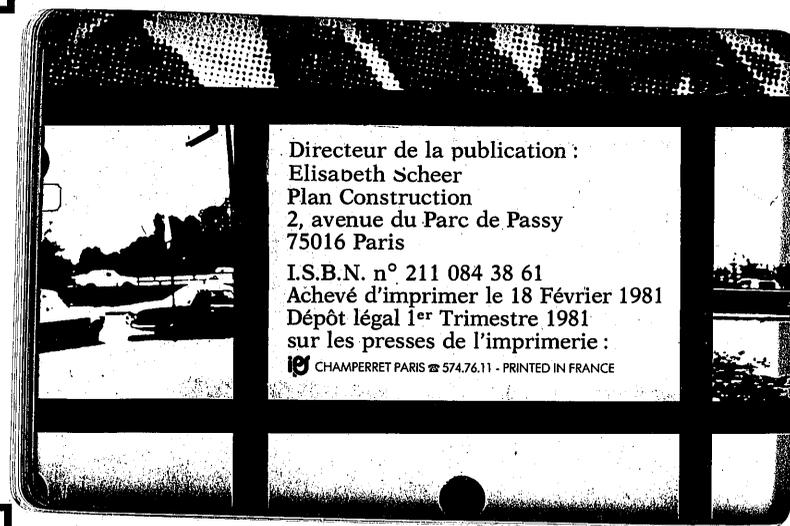
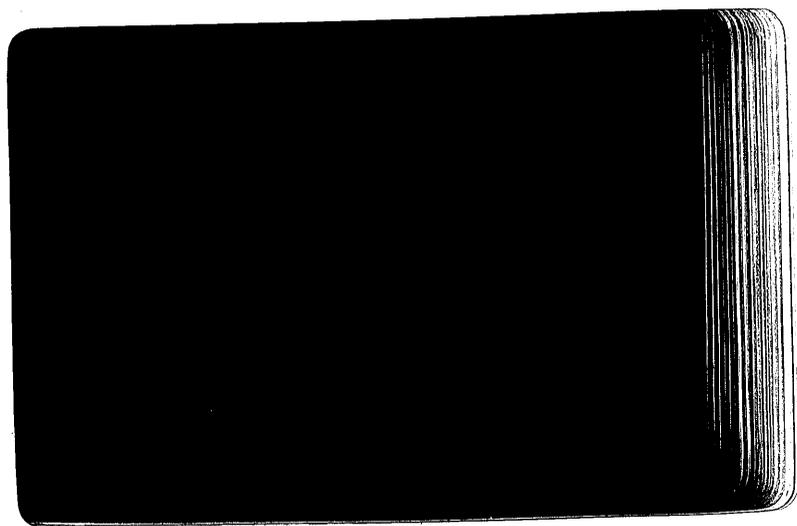
Et pourtant, l'habitant façonne aussi son quotidien à partir de ces sons extrêmement ténus. Il en parle, il en souligne l'importance. Il dit quelle autre face du monde est ainsi indiquée : "Au fond, la campagne n'est pas loin". C'est donc bien un travail de

déformation, au sens où sont changées les valeurs de l'environnement sonore urbain.

2) Prenons l'autre partie de ce travail quotidien, celle qui implique l'existant. C'est un travail qui se fait à partir d'une absence. Il suffit de se référer à nos expériences quotidiennes. Nous procédons tous par gommage. Notre travail auditif le plus immédiat, c'est de gommer des sons, d'en supprimer, de les faire passer à l'arrière-plan ou au-delà des coulisses. On crée ainsi de l'absence. La sélection des sons "gommés" contribue à inscrire les différences entre les individus, entre les groupes sociaux. La qualification du hiatus entre l'entendu et l'écouté caractérise ou typifie ainsi des lieux ou des groupes dans la ville.

Un autre sens du travail sur le non-existant serait un travail de production de sens. On code tous les sons d'une manière ou d'une autre, et c'est souvent différent. **R. Murray Schafer** a cité hier les exemples des cloches, avec tout le symbolisme qu'elles font réellement sonner. On voit aussi les habitants qui, un par un, sont capables de codifier l'encodage, ou qui peuvent donner d'autres codes à des sons : il est intéressant de mettre en valeur ces mouvements d'encodage et de décodage qui indiquent une action sur le symbolique.

J'évoquerai encore un autre type de production de sens, qui se fait à partir d'un "pres-



que rien" sonore; le rapport d'évocation ou de connotation peut être pourtant extrêmement fort. Je pense que vous avez tous songé au cas de la réminiscence par un embrayeur sonore. J'appelle "embrayeur sonore" le ou les sons capables, dans des situations singulières, de donner le ton à tout un climat quotidien, ou encore de faire revenir le passé. Alors, quel était le son de la petite madeline de **Proust** ? On peut se demander cela, mais on peut aussi se demander plus généralement quel est l'imaginable sonore :

Un petit exemple que j'ai vécu hier. Ayant lu l'ouvrage "Le paysage sonore" de **Murray Schafer**, j'avais essayé d'entendre quel était le son de ces trompes du "Canadian Pacific". Il était signalé qu'il y avait une tierce, que c'était en mi bémol, etc. J'avais essayé d'entendre mais sans entendre vraiment. J'avais donc fait de l'imaginable par rapport à ce son là; j'avais créé à partir de l'absence de l'objet sonore pressenti. Mais quand j'ai entendu ce son hier, au cours de la conférence de **Murray Schafer**, c'était plus beau peut être que si je l'avais "entendu" au moment de ma lecture du livre : en plus de ce son de trompe, j'avais tout mon imaginable, toute mon attente d'entendre ce son.

En définitive, les deux questions que j'essaie toujours de poser et d'éprouver sur le terrain sont les suivantes :

1) Est-ce qu'une phonurgie (2) ordinaire est possible ?

2) Est-ce que le phonurge, le créateur de son, est simplement un spécialiste ? Est-ce que ce serait exclusivement le musicien, l'acousticien, le plasticien sonore ?

A quelle représentation courante avons-nous affaire ici ? Pour l'homme du commun autant que pour le spécialiste, on tient pour valable le fameux schéma qu'on voit dans tous les traités d'acoustique :

**S** → **A**. C'est la source qui va à l'auditeur. L'intérêt premier est de se placer au niveau de l'auditeur.

Et puis, il y aurait un schéma exceptionnel pour le producteur de son, pour l'homme averti, pour l'initié qui serait : **P** → **S**. C'est-à-dire qu'il y aurait des producteurs de son privilégiés, ou seuls dignes d'intérêt; ou encore quelques situations exceptionnelles où l'accent est mis sur ce segment de la causalité sonore (3).

(2) Que veut dire "phonurgie" ? Murray Schafer l'a tiré de "Phonurgia Nova" un livre d'Atanasius Kircher datant de la fin de la Renaissance : c'est la manipulation du son, la création d'un univers sonore.

(3) Cf. des efforts encore rares et épisodiques (pourquoi ?) pour supprimer la nuisance sonore "à la source".

Cf. les ouvrages sur la création musicale, ou encore les traités de phonologie.

Ne faut-il pas retenir un schéma plus large, tel que : **P** → **S** → **A**, c'est-à-dire considérer d'emblée que nous sommes tous d'une manière ou d'une autre des producteurs ou des modificateurs de sons, ou encore capables d'une production objective et de connotations subjectives ? En somme, c'est sur cette modification d'une idée très visuelle, d'un paradigme très visuel des phénomènes sonores, que je voulais travailler.

Intervenant en premier dans le cours des communications qui vont être faites, j'ai la chance d'ouvrir un questionnement qui doit nous être sans doute très commun ici. Avant d'en arriver là, je veux brièvement rappeler comment j'ai fait la rencontre de la notion de paysage sonore.

Un petit point de méthode : sur quelles sources peut-on travailler ? Actuellement je travaille soit sur des témoignages d'habitants, soit – en même temps et sur les mêmes lieux – sur des enregistrements.

Pourquoi ? Je me méfie des questionnements préformés. Pas question d'interroger les gens et d'avoir des réponses abstraites, qui sont du "représenté sonore". (Questions du type : "Votre quartier est-il bruyant ? A quelle heure est-ce le plus insupportable ?"). Je travaille sur du récit, sur de l'énoncé de vie quotidienne. C'est un travail que je fais en plusieurs séances, avec cette idée que l'habitant va raconter demain ce qu'il va

entendre. Ce qui me semble très différent et qui paraît se rapprocher au plus près du vécu.

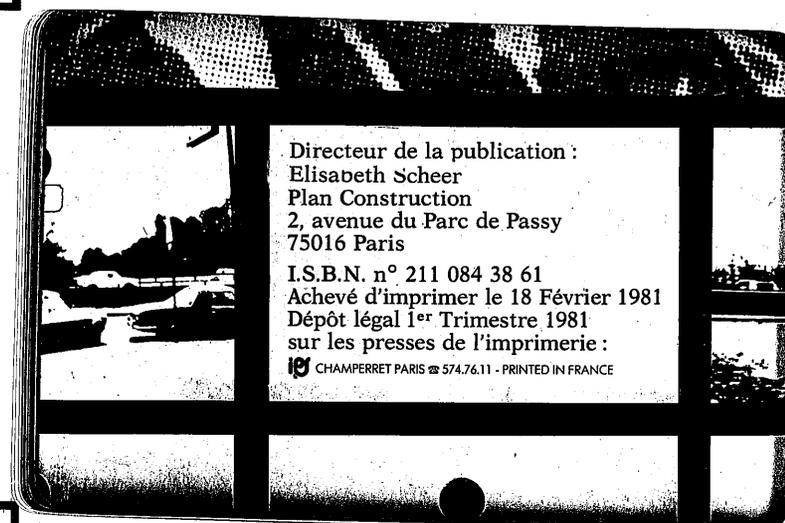
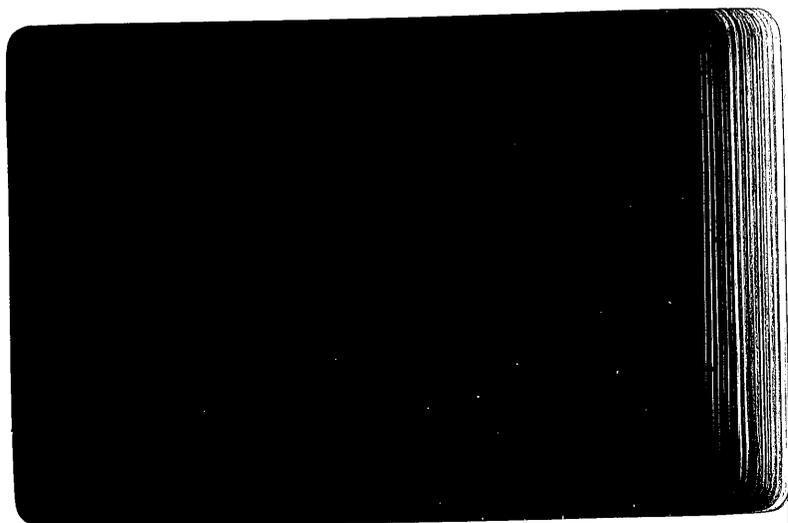
Donc, première chose : témoignages d'habitants.

Deuxième chose : enregistrement sonore des lieux qui ont été racontés.

Dans ce type de technique, il est intéressant d'avoir une analyse différentielle. Le magnétophone donne le sens propre, c'est-à-dire le sens qui n'est jamais dit, qui n'est jamais prononcé. Le récit donne le sens figuré. Entre les deux, c'est l'écart. Et ce qui m'intéresse, c'est l'étude de l'écart. Savoir ce qui serait le son propre dans un espace urbain donné, et tous les écarts que font les habitants dans ce complexe son-espace.

La première piste que j'ai choisie pour travailler s'inspire de l'éthologie parce que l'éthologie animale a beaucoup développé l'étude du son. Vous connaissez tous les phénomènes de marquage sonore. Un examen attentif nous apprend à "fluidifier" (4) notre idée de territorialité. On peut méditer ainsi sur les curieux espaces sonores mobiles de certains oiseaux, qui n'ont pas de territoire fixe. Les territoires sonores peuvent se superposer, et visuellement la territorialité devient difficilement représentable.

(4) Cf. le paragraphe; "Les fluidités territoriales" dans notre ouvrage "Pas à Pas", le Seuil éditeur, 1979, pages 88 et suivantes.



Directeur de la publication :  
Elisabeth Scheer  
Plan Construction  
2, avenue du Parc de Passy  
75016 Paris

I.S.B.N. n° 211 084 38 61  
Achévé d'imprimer le 18 Février 1981  
Dépôt légal 1<sup>er</sup> Trimestre 1981  
sur les presses de l'imprimerie :

CHAMPERRET PARIS ☎ 574.76.11 - PRINTED IN FRANCE

Dans un premier temps, il peut être passionnant d'étudier l'éthologie humaine sonore et de voir ce qui se passe au niveau des habitants. Quel est l'intérêt de cela? C'est tout d'abord la mise en doute des apparences visuelles.

Un exemple : j'ai étudié un vieux quartier qui offre une forte apparence d'homogénéité visuelle; une trame, des formes qui sont assez semblables et qui donnent le sentiment d'unité. Or, quand on étudie le statut des limites du point de vue des gens qui habitent le quartier, et du point de vue phonique, on voit que le régime des limites est infiniment plus complexe que ce que l'on pouvait imaginer ou comprendre du point de vue visuel. On a des limites strictes d'un côté. Cette frange de trottoir fait partie du quartier l'autre n'en est plus. Ce sont les différences de son qui prédominent alors. On trouve aussi une sorte de graduation. On va insensiblement de ce qui est vraiment le quartier — avec ses sons typiques, comme le son des cloches, le son des marchés — vers le "son" du quartier voisin. Et ces régimes territoriaux sonores s'entrepénètrent, par des sortes de gradients. Ce n'est pas du tout l'image du quartier telle qu'on pourrait la dessiner en plan.

Un autre exemple : celui d'un quartier pavillonnaire où, visuellement, on comprend très bien que la vie des habitants se passe selon la trame du pavillonnaire, c'est-à-dire dans

la juxtaposition, dans l'isolement, et dans la répétition. Vous connaissez tous les travaux sur le pavillonnaire. Or, il existe un autre régime, tout à fait différent, qu'on ne peut comprendre qu'en entendant ce qu'en disent les gens. Il est en effet très difficile techniquement d'enregistrer : les sons sont tellement ténus, il y a un tel silence que les gens qui vivent à l'extérieur du quartier n'entendent rien, et le magnétophone pas grand chose. Il faut bien passer par le récit des habitants. Au fur et à mesure, on découvre plusieurs régimes de silence par lesquels s'organise une vie sociale très discrète qui passe par le son, par les voix; et par l'intonation des voix plus que par leur sens (5). Voilà un type de phénomène qui me paraît propre à faire avancer la connaissance de l'espace urbain.

Toutefois, l'étude des territoires sonores commence à perdre de sa pertinence à partir du moment où le temps manque, à partir du moment où il y a faute de temps. Si je veux traduire, rendre, ce que j'avais cru observer dans la vie des habitants, il va falloir que je sois clair, distinct dans les choses que je vais raconter. Et là, il est certain que quelque chose du vécu va échapper.

C'est en cherchant une unité plus souple, moins attentive au clair ou à l'obscur qu'au

(5) Cf. l'article; "Répons pour voix discrètes, et trois silences" in Traverses n° 20 "La voix = l'écoute", novembre 1980.

clair-obscur, soucieuse du flou, de la nuance, qui admette même l'écho, jusqu'à la réverbération la plus confuse, et en même temps l'irruption événementielle la plus abrupte, c'est en cherchant donc ce type d'unité que j'ai rencontré le paysage sonore, qui me semble d'un inappréciable intérêt. Quel est pour moi l'intérêt de la notion de paysage sonore dans mon travail? J'énumérerai quatre points:

1) Le premier : on peut prendre en compte d'emblée des combinaisons de sons. Alors qu'en travaillant sur le territoire sonore, on travaille essentiellement sur des signaux, les plus clairs possibles.

2) On a une texture de qualité. Dans l'abord du territoire, je finis toujours par rencontrer une dimension quantitative quelque part; dans l'idée de paysage sonore, l'idée de quantité devient beaucoup plus faible, c'est la qualité qui prend le dessus, ou ce que je préfère appeler le "climat sonore".

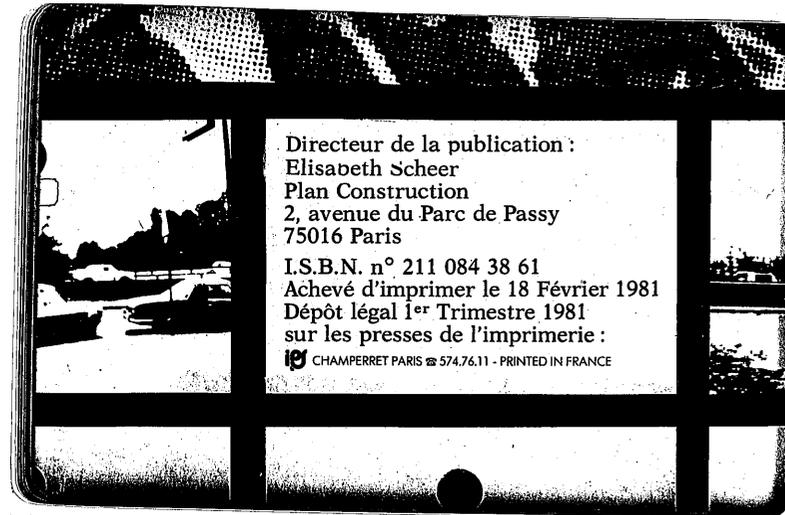
3) On travaille sur l'immédiateté, au sens où l'on est plongé dans une atmosphère. C'est bien ce qui se passe le plus couramment dans la vie quotidienne. On n'a plus le temps d'écouter. On entend de manière très implicite. On est d'abord dans une atmosphère sonore, et après, selon les circonstances, on essaie d'identifier des signaux ou de reproduire un codage territorial.

4) A travers le paysage sonore, enfin, on

peut saisir le poids d'influences sonores inaperçues sur les conduites. Donc, il est possible de travailler au plus près du vécu, au plus près de ces incessants aller-retour qui ont lieu entre le senti et mes mouvements, mouvements qui échappent même à ma conscience.

Un exemple illustrera ce dernier point : dans un quartier de Grenoble, un grand ensemble, on avait créé un "bistrot animation". Un certain nombre de gens l'évitaient, le contournaient systématiquement, ne voulaient pas passer devant. Première explication qui rassure la raison : la ville avait donné le lieu à la communauté maghrébine, et les autres ethnies évitaient ce point fort. Après un certain temps, par un biais tout à fait différent, j'ai trouvé chez certains habitants le récit d'un événement sonore important. Sans l'avoir vue (ils étaient dans leur lit, bien au chaud), ils avaient entendu une bagarre fantastique et nocturne dans ce bar. Par un travail reliant le réel et l'imaginaire, il s'était fait un marquage territorial indélébile. En fait, c'était bien la force de ce son premier qui produisait un climat sonore mémorable, mais latent, et qui induisait ce contour immédiat.

Je terminerai par quatre questions qui se posent un jour ou l'autre à tous les gens qui travaillent sur les paysages sonores. Ce sont les questions de limites d'un paysage



sonore, quand on travaille en particulier sur les vécus sonores et sur la vie quotidienne. J'espère ainsi ouvrir le débat, plutôt que le fermer.

1) Quel est le format du paysage sonore pour l'homme du commun? Si nous parlons de paysage, c'est qu'il y a bien un format quelque part. N'avons-nous pas une idée cachée d'encadrement du paysage? Abraham Moles nous parle d'un format idéal. Est-ce que l'homme du commun travaille bien sur ce genre de format, tout le temps?

Pour ma part — et c'est peut être une incompréhension partielle et momentanée — j'ai trouvé au moins quatre formats différents, en travaillant sur les récits, sur les témoignages. On a des formats très courts, des événements sonores, et, à l'autre bout, on peut avoir de vastes clichés sonores, ou même de grands panoramiques. J'ai aussi cru trouver des emblèmes sonores. Il y a sûrement diverses échelles. C'est une des hypothèses que je formule ici.

Est-ce que le format est toujours lié à un support donné? Est-ce qu'on peut toujours parler de format du paysage sonore quand on travaille sur un support enregistré?

Est-ce que dans le vécu, nous vivons vraiment sur un "paysage sonore"? C'est une question qui met en cause le rapport entre l'analyse et la réalité.

2) Quelle est la qualité du paysage sonore urbain, pour l'homme du commun? La qualité voudrait que ce soit du Hi-Fi (6). Dans la plupart des cas, en particulier dans celui des mégapoles, est-ce qu'on ne vit pas dans du Low-Fi? Différence entre l'optatif et l'indicatif sonore — sale, granuleux, grasseyant, parfois très proche du "bruit rose".

3) Est-ce qu'un paysage peut être véritablement sonore? N'y a-t-il pas un certain paradoxe entre les deux termes? Est-ce que quand on veut comprendre les structures du paysage sonore, on n'arrive pas inévitablement au problème du rapport figure-champ-fond? Ce paradigme très visuel est-il pertinent lorsque des habitants, dans le même paysage sonore et au même moment, font une interversion radicale du rapport figure-fond? Quand il y a cette espèce de rotation entre la figure et le fond, est-ce que la stabilité du rapport gestaltiste ne vacille pas? Est-ce que ce n'est pas plutôt une structure de type rythmique qui fonctionne dans le paysage sonore, plutôt que ce rapport figure-fond qui reste très visuel?

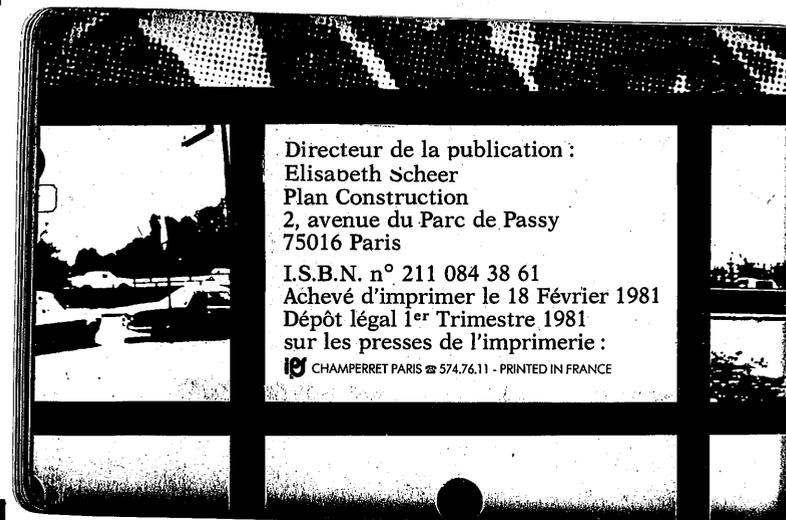
4) Où va l'esthéticien acoustique? Dans quelle direction va-t-il? Où nous mène-t-il? On commence à entendre de nouveaux compositeurs qui travaillent à partir du paysage

(6) Cf. les distinctions que fait R. Murray Schafer dans "le Paysage sonore", Paris, J.C. Lattès éditeur, 1980, pages 50 à 107.

sonore urbain : n'y a-t-il pas une tentation de l'esthétisme? Ne va-t-on pas vers l'imposition d'un nouveau mobilier sonore urbain, comme on a eu d'autres mobiliers? Quelle en serait la pertinence?

Enfin, où va l'esthéticien acoustique? Il va peut-être du côté du conditionnement. Est-ce qu'à côté des nouveaux compositeurs, on n'a pas des conditionneurs? C'est la tenta-

tion de la manipulation, dira-t-on. Quand on saura bien manipuler le paysage sonore urbain, quel degré de conscience faudra-t-il avoir pour ne pas tomber dans des pièges faciles, et qui pour moi feraient question? Si on peut organiser les formes sonores aussi bien que les formes visuelles, n'obtient-on pas au fond, un conditionnement de plus?"



Directeur de la publication :  
Elisabeth Scheer  
Plan Construction  
2, avenue du Parc de Passy  
75016 Paris

I.S.B.N. n° 211 084 38 61  
Achevé d'imprimer le 18 Février 1981  
Dépôt légal 1<sup>er</sup> Trimestre 1981  
sur les presses de l'imprimerie :

CHAMPERRET PARIS ☎ 574.76.11 - PRINTED IN FRANCE