

## Des yeux qui n'entendent pas...

Personne aujourd'hui – sauf vous, quelques spécialistes et moi – ne s'intéresse au paysage sonore. Toute la mémoire est une mémoire de la parole et dans notre civilisation, la parole est totalitaire. Ce qui est indicible – le paysage sonore, par exemple – tout ce qui ne se dit pas de façon rationnelle, sous forme d'énoncé, est nié ou laissé pour compte. La société occidentale a été envahie par une obsession du silence à laquelle seule la parole a encore parfois une chance d'échapper. On demande souvent aux enfants de se taire ! Les minorités commencent à pouvoir parler, mais elles ne peuvent *que* parler, rarement faire entendre des choses qu'elles ne sauraient *dire*. Leur seule manière de sortir du silence auquel elles sont si souvent été assignées est de se placer sur le terrain du pouvoir, c'est-à-dire celui de la parole. Alors qu'elles pourraient revendiquer d'avoir à dire des choses qu'on n'entend pas, le caractère identitaire de leur revendication les oblige à se situer sur le terrain de la parole : admettrait-on qu'une minorité veuille prendre la parole sans employer de mots ? On nous somme constamment de parler, de nous expliquer, et en même temps de nous taire. Je conteste pour ma part cette omnipotence de la parole. Nous ne sommes pas que verbe, et nous ne pouvons accepter d'être réduits à cette alternative entre parole et silence.

Mon travail de restitution sonore ne vise pas seulement à faire réécouter des traces enregistrées. C'est aussi un travail de transformation. On ne peut pas contempler sans transformer. Le réel se révèle souvent plus dans la fiction que dans le « constat documentaire ». Le « griot », d'ailleurs, outre qu'il répète et transmet, transforme et suscite l'imaginaire : il révèle quelque chose qu'on est en train d'entendre mais qu'on n'écoutait pas. Or, plus l'époque concernée s'éloigne, plus l'auditeur doit convoquer de culture et de contexte pour que cet imaginaire fonctionne. Ce qui pose tout le problème du rapport à l'Histoire : la parole est nécessaire lorsqu'il n'y a plus de rencontre. Mais si le passé reste vivant, si on arrive à vivre avec lui, si on le côtoie régulièrement au lieu d'en faire un pur objet de contemplation et de pensée, il devient moins nécessaire d'en parler.

### Espace public, temps collectif

Un espace public réussi est un espace qui permet le débat. Certains agissent en pensant que le temps de leur action leur appartient. Chacun se croit propriétaire du temps. Or le temps acoustique n'est jamais individuel, il est toujours collectif. Et c'est nier l'existence des autres que ne pas reconnaître leur temps. D'où l'idée que l'espace public, ou prétendu tel, devrait être toujours ouvert pour que l'on sache où sont les autres et ce qu'ils font, afin d'assumer d'abord la question du temps collectif ; chacun se glissera ensuite comme il peut dans cet espace et y trouvera sa place tout seul. Puisque tout a été divisé en espaces « privatifs », tout le monde croit qu'il suffit de clore l'espace – c'est ce que croient les architectes – pour enclorre le temps, pour disposer de son petit temps à soi. Tout acte sonore dans un espace intègre son auteur au temps des autres.

Quand on évoque la campagne, on ne parle jamais d'espace public, comme s'il n'y avait pas d'espace public à la campagne. Pourtant, les chemins sont publics. Pourquoi, alors, ne les qualifie-t-on pas d'espace public ? Parce qu'il n'existe pas, à la campagne, d'espace ressenti comme privé. C'est la notion d'espace privé qui crée celle d'espace public : s'il y a des maisons ; il y a un espace public ; s'il n'y a pas de maisons, il n'y a pas d'espace public. A la campagne, l'espace n'est pas public, il est à tout le monde. Il en devient plus intéressant car il est

réellement universel, il est le monde. La notion d'espace public ne circonscrit que les espaces des voies et des parcs, comme si les maisons n'en faisaient pas partie. L'idée, politique, que j'essaie de défendre, c'est que toutes nos maisons appartiennent aussi à l'espace public, et que chacun de nous constitue l'espace public. On pense toujours à l'autre en termes de contraintes – comment faire pour qu'il respecte mon espace, et comment faire pour respecter le sien ? Or, que sont nos espaces, sinon l'espace commun ?

L'espace de la république, c'est l'espace des conditions que celle-ci met en œuvre, avec l'argent collectif, pour permettre l'égalité de tous devant les sons et garantir la participation des gens à leur propre histoire. Dans l'idéal, il s'agit d'une république au sens philosophique, qui ne condamnerait aucune possibilité mais plutôt en ouvrirait. Il est important de construire des actes gratuits. Les actes musicaux sont gratuits, bien plus souvent que les actes architecturaux – la gratuité semble moins admise dans l'acte architectural, qui perdure et qui coûte cher. On n'a pas compris que les choses construites ne sont pas destinées qu'à « servir » alors qu'on admet sans mal que la musique peut ne servir à rien. D'où la difficulté, d'ailleurs, de mettre de la musique dans l'espace public. J'ai eu beaucoup d'ennuis avec les usagers de la RATP. Que le Ministère de l'Équipement fasse passer une autoroute au beau milieu d'une ville ne pose pas de problème, mais qu'un musicien émette un « son » quelque part, pendant une seconde, en pose à tout le monde : c'est un acte volontaire et perçu comme gratuit, tandis que le bruit de l'autoroute serait involontaire, nécessaire et fonctionnel.

### **Ambiances**

Qu'en est-il des ambiances musicales dans les lieux publics ? Je pense qu'il faut toujours privilégier et faire entendre le son des choses elles-mêmes – le plastique, le bois, le métal... – c'est le seul moyen de rendre compte de leur matière et du jeu qu'elles entretiennent entre elles : à quelle vitesse se meuvent-elles, est-ce qu'elles frottent, est-ce qu'elles glissent ? Il est très important de laisser aux choses la possibilité d'être ou de ne pas être. Dans un café sans musique, l'ambiance dépend de tous. A contrario, la présence d'une musique programme une ambiance dans laquelle tout le monde baigne, et qui a une grande incidence sur les rapports entre les gens jusqu'à marquer définitivement le lieu de son empreinte sonore : cool (café/jazzy), calme distingué (restaurant/quatuor à cordes), branché (web bar/techno), etc. Les concerts sont justement des moments privilégiés où l'on programme délibérément une ambiance ; c'est pourquoi il ne faut pas mettre de « l'ambiance » partout. Tout milieu est ambiance ; certaines sont programmées par quelques-uns, d'autres résultent d'une programmation collective. Les programmeurs peuvent être les musiciens, bien sûr, mais aussi les architectes, les industriels, etc. Chacun pourrait faire l'effort de ne rien programmer du tout, afin de participer pleinement et patiemment à ce phénomène, ce processus collectif de multi-programmation. Dans un tramway, j'ai besoin d'entendre le tramway. S'il y a musique, elle doit être discontinuée parce que l'essentiel est de susciter l'écoute : le paysage spontané est au service de la musique et la musique au service du paysage spontané, pour que les gens soient plus attentifs à l'écoute. Les questions seront alors multiples : où le paysagiste-musicien place-t-il la musique ? Comment se met-il lui-même en scène, en se sacrifiant ou en se mettant au service de cette dualité toute orientée vers l'écoute ? Comment va-t-il séquencer le temps du voyage, comment analyse-t-il le paysage existant qui possède déjà sa propre histoire temporelle, avec des cadences, des virages, des moments vides et des heures de pointe ? Enfin, comment inscrit-il à son tour sa propre intervention à l'intérieur de tout ça ? S'y installe-t-il d'une façon régulière, c'est-à-dire en recréant une nouvelle chronométrie, ou bien de façon aléatoire ? Utilise-t-il ou non les sons existants ? Comment diffuse-t-il les sons qu'il a créés : par

l'intermédiaire de haut-parleurs dissimulés ou par l'introduction d'un ou plusieurs objets sonores visibles ? Travaille-t-il les sons du tramway lui-même, en intervenant sur les mécaniques, les suspensions, les caoutchoucs, la lubrification des mécanismes, de façon à rendre l'espace musical à partir de l'objet lui-même ?

### **La couverture de l'A1**

Lorsque l'autoroute A1 est arrivée dans la plaine Saint Denis, il y trente ans, on expliqua aux habitants qu'elle incarnait le progrès, qu'elle attirerait des gens, faciliterait la communication, apporterait du travail... On a donc creusé en pleine ville une autoroute à deux fois quatre voies. Lorsque les riverains se sont penchés au dessus de la tranchée pour admirer le progrès, ils se sont rendus compte qu'il sentait fort. Puis ils sont allés se coucher et ont regardé par leurs fenêtres ceux qui habitaient de l'autre côté de l'autoroute, et ils ont compris qu'ils ne pourraient plus traverser pour se voir, que des liens avaient été sectionnés. Ils ne pouvaient plus *s'entendre* – et se voir sans s'entendre, ce n'est voir qu'une image éthérée, une vision sans vie. Comment savoir si l'autre est vivant lorsque l'on ne l'entend plus, lorsque l'on ne s'entend plus soi-même ? C'est le son qui rend les choses vivantes.

Pour ces habitants, c'est l'autoroute qui était devenue vivante. Les enfants n'avaient jamais connu autre chose. Après trente ans de lutte obstinée, les riverains obtinrent enfin que l'État « couvre l'autoroute ». Ils voulaient refermer cette coupure spatiale, cause de tant de bruits et de pollutions, mais sans savoir vraiment ce qui allait se produire lorsque les bruits constants disparaîtraient. L'autoroute fut recouverte, et il arriva ce qui arrive quand cesse le bruit qui envahit tout : tous les autres sons (les voitures qui circulent sur la contre-allée, par exemple) devinrent tout à coup audibles. La notion d'échelle se modifia. Les sensations de flux, de lointain, l'anonymat et la continuité laissèrent place aux rythmes, aux proximités, à l'identification et aux événements. Ces voitures et ces contre-allées avaient pourtant toujours existé. Mais désormais, de l'autre côté, s'ouvrait un espace où les enfants pouvaient aller jouer, et la sensation de danger en était accrue. La re-création de la traversée avait rendu problématique la notion même de traversée. De nouvelles sources sonores s'imposaient – la concierge qui sort la poubelle, le voisin qui rentre sa voiture, l'autre voisin qui fait l'amour... L'écoute avait pris un tout autre sens. Désormais les gens devraient s'entendre, dans tous les sens du terme.

### **Contexte**

Un paysage sonore est réussi s'il l'est sur le plan social, et ce critère détermine sa réussite esthétique. Ce qui signifie qu'il a fait l'objet d'une écoute, d'un débat, que tout le monde a participé à son interprétation. À l'issue d'une telle explicitation collective, chacun sait qu'il a raison d'entendre tout ce qu'il entend. J'ai essayé de convaincre le ministère de l'Environnement d'arrêter de légiférer sur les questions d'environnement sonore et de laisser de grandes marges de manœuvre aux habitants quant aux territoires sonores, temporels et spatiaux. Parfois, légiférer n'a aucun sens. Penser l'acoustique avec les matériaux absorbants modernes que nous connaissons et les recommander sans discernement, par exemple dans des écoles anciennes de haute montagne, dont l'architecture en pierre et en bois a été souvent préservée grâce à des compétences locales traditionnelles, c'est aborder les problèmes sans leur dimension culturelle et vivante. Voudrait-on que tous les espaces que nous traverserons dans notre vie aient une couleur sonore standard et « idéale » équivalente ? Les matériaux, les murs, l'histoire des objets sont responsables de l'acoustique des lieux et de la façon dont nous allons nous entendre, qui dépend aussi de la façon dont les gens habitent et s'approprient les lieux : cela ne peut être réglé une fois pour toute d'une façon normalisante.

En faisant de « l'ethnologie sonore contemporaine », on découvrirait que certaines traces du passé sont encore vivantes dans les mémoires. Elles sont tapies dans les usages et les réflexes d'audition partagés. Dans une gare, une cour, dans des lieux très pratiqués, les propositions sonores sont très fortes et très caractérisées. Là ont été vécus des événements contradictoires : une même place a pu accueillir des moments militants et des fêtes, des quatorze juillet, des mariages... Et tout cela construit peu à peu, pour ceux qui la fréquentent régulièrement, des habitudes de production sonore et d'audition relativement communs. Dès qu'il y a usages communs, une culture s'installe, qui résiste au temps. Il s'agit, déjà, d'une trace possible. Nous ne traversons pas les paysages sonores comme les paysages visuels ; ce qui se construit peu à peu dans notre perception est de toute évidence collectif. Il y a alors traces, rémanence, récurrence. Je suis persuadé que certains lieux nous dictent la façon de les traverser, de les écouter ou de ne pas les écouter.

### **Profondeur de champ**

J'ai effectué un audit qualitatif pour la ville d'Arras. La ville, plutôt que de le commander à une société d'études et de mesures acoustiques qui serait venue diagnostiquer les nuisances avec des sonomètres, a préféré faire appel à un musicien. Je devais effectuer des prises de son dans toute la ville et rédiger un rapport. J'ai fait des enregistrements dans la périphérie, dans le centre, partout. Puis j'ai organisé une conférence pour faire écouter les bandes, en disant : « voilà tout ce que je sais de votre ville ». Je savais un nombre incroyable de choses que je n'aurais jamais cru savoir et que des élus eux-mêmes ignoraient. Je disais : « là, il n'y a jamais d'accidents de piétons » ; « là, c'est un endroit idéal pour les aveugles. Voulez-vous que je vous parle de tous ces endroits ? ». Il se trouve que j'avais identifié beaucoup de lieux sensibles. Souvent les lieux les plus calmes (et les plus résidentiels) sont ceux d'où viennent le plus de plaintes. Le vélomoteur ou le camion qui passent une fois par jour, la moindre tondeuse à gazon rompent l'ambiance quotidienne (devenue « sacrée »), ont valeur d'événements et sont rejetés. Dès que les gens s'entendent, ils ne se supportent plus.

A Arras, dans le domaine sonore, la profondeur de champ est immense. Dans le centre ville, la relation entre les hauteurs des rues et les matériaux dont sont revêtues chaussées et façades rend l'origine des sons facile à localiser. À New York, au contraire, quand la police passe, vous ne savez pas si elle se trouve devant ou derrière vous. À Arras, vous entendez un vélo, une voiture, un chien, quelqu'un qui appelle, quelque chose qui tombe... et vous tournez immédiatement la tête vers la source sonore. C'est précieux ! Tout le monde est localisé dans l'espace. Marcher là-bas provoque un plaisir fou : vous pouvez vous promener tranquillement en sachant qu'il ne vous arrivera rien que vous ne puissiez prévenir, appréhender avec vos sens. Le visiteur est orienté ; l'œil n'est plus seul, il est secondé par l'oreille, les odeurs, les autres sens et tout cela fonctionne ensemble. Dans les lieux mal étudiés, en revanche, l'œil doit s'en sortir tout seul puisque l'oreille ne peut le seconder. L'acuité auditive s'affaiblit ; l'œil devient prépondérant, omnipotent, il ne se met plus au service des autres sens. Le visiteur ne s'intéresse plus à ce qu'il écoute et l'oreille n'écoute plus ce qu'elle voit : tout est divisé, le corps est morcelé. C'est le morcellement des espaces qui morcelle le corps individuel.

### **Horizons**

Parler d'horizon sonore, c'est évoquer les notions de distance, d'échelle, de profondeur et de largeur de champ. Les oreilles n'entendent pas verticalement ; leur écartement horizontal permet la stéréophonie, le calcul de la distance d'une source sonore... On peut alors utiliser à bon escient le terme de « point de fuite auditif ». Les architectes ne travaillent pas assez cette

question. Ils ne savent pas le bonheur d'avoir des repères sonores lointains et réguliers. N'avoir que des repères sonores proches revient à être sans cesse confronté par l'ouïe à son entourage immédiat, et perdre la conscience qu'un monde plus large, plus dense et plus peuplé nous entoure, dans lequel vivent des gens que nous ne connaissons pas... un monde plus lointain, plus étendu et plus ouvert. Tout cela a des connotations philosophiques : si vous entendez loin, vous pensez loin. Entendre l'inconnu, c'est entendre l'étranger. Entendre quelqu'un que vous ne voyez pas et que vous ne verrez jamais, c'est faire travailler l'imaginaire en place. Si vous n'entendez que vos enfants et ne vivez qu'avec eux, vous croyez qu'ils sont le monde et que votre présence au monde n'est liée qu'à celle de vos enfants. Vous ne savez même pas que les autres ont des enfants. Et comme votre maison a sans doute une chambre pour les enfants, vous n'avez même pas de profondeur de champ dans votre propre maison. Tout est parfait, au sens où tout est forclos.

### **Cuba**

A Cuba les gens passent leurs journées aux fenêtres, qui parfois n'ont pas de carreaux. Les musiques des uns sont les musiques de tous. Dix ou douze musiques différentes peuvent coexister dans un même immeuble. Un jour je suis arrivé en avance à l'Opéra, où j'allais écouter un concert qui rassemblait plusieurs ensembles vocaux. Toutes les salles étaient ouvertes à cause de la chaleur ; on entendait des claquettes, des petites filles qui chantaient, du jazz, des airs lyriques qui se mélangeaient... Chacun, depuis sa salle, entendait l'activité et les musiques des autres, et pourtant, chacun était concentré. A Cuba, la capacité de sélectivité est incroyable : chacun est constamment dans tout et doit pouvoir en même temps se recentrer sur quelque chose de précis. En France, de telles conditions de travail ne seraient pas admises. Il existe là-bas un principe de plaisir supérieur à tous les aménagements optimisés.

Montant l'escalier de l'Opéra, je découvre enfin la salle où sont rassemblées les chorales. L'espace est entièrement ouvert, sur l'intérieur comme sur la rue ! Je discernais mal les voix tant la promiscuité entre les sons était grande, tant il y avait de sollicitations bruyantes alentour. C'était pour moi des conditions d'écoute abominables. Au moment même où je me disais qu'on aurait pu au moins fermer les fenêtres, deux personnes se sont levées pour ouvrir les seules qui n'étaient pas encore fermées. Tout le monde écoutait avec attention et semblait entendre bien. Je me suis dit alors que j'avais une oreille d'occidental, incapable d'entendre plusieurs choses en même temps, incapable d'entendre la complexité du monde. Dans ce cas, résister à ce qui existe ne sert à rien, il vaut mieux chercher à l'entendre... Après un moment d'attention et de volonté, j'ai réussi à écouter avec précision et nuances les voix qui chantaient.

A Cuba, c'est plutôt l'absence de silence qui est problématique. En se faisant tout entendre les uns aux autres, tout le temps, les Cubains ne se rendent pas compte qu'ils écrasent les petits sons, les plus fragiles, et donc encore plus tout ce qui ne se dit pas. Il s'agit d'un état de fait culturel, induit par le climat – on vit à la fois dehors et dedans, et le phénomène est lié au comportement collectif. Et puis l'espace public cubain est en action permanente, et là où il y a foule, la singularité a du mal à percer. La simultanéité nuit à la profondeur de champ. La densité du champ sonore permet l'altérité dans la proximité, pas dans l'éloignement. D'une manière générale, ce qui manque à Cuba, c'est le lointain : soumise à un embargo, privée de hors-champ hormis la mer, son insularité est tout à la fois protectrice et enfermante.

### **Japon (géographie)**

Dans certains endroits privilégiés, au Japon par exemple, il existe une sorte d'audibilité de la présence. Toutes les constructions sont antisismiques, les matériaux de construction et de

cloisonnement sont minces et mous, et la vie est organisée autour du fait qu'on entend tout. Les pourtours en bois des temples japonais sont pourvus de lamelles de métal conçues pour couiner : faire grincer le bois de façon à ce que l'arrivant soit entendu depuis l'intérieur constitue un véritable travail de conception. Réciproquement, l'arrivant, qui se sait entendu, devient attentif à sa manière de marcher : le son devient un facteur de l'existence. Il s'est donc développé là-bas des sensations difficiles à percevoir pour nous, pour les sentir, il faudrait y demeurer longtemps. La finesse des parois, à travers lesquelles on entend tout, fait que les paroles sont plus discrètement prononcées ; chacun fait preuve d'une grande discrétion dans ses bruits, ses paroles et ses actes, qu'il se lave, qu'il fasse l'amour ou qu'il parle : toute une éthique du son. Il y a par exemple dans certaines toilettes des petites boîtes qui simulent le bruit d'une chasse d'eau, que l'on déclenche si surviennent des bruits personnels qu'on ne désire pas faire entendre ou qu'on ne peut maîtriser. La ville japonaise manifeste une impressionnante profondeur de champ : puisqu'on entend tout de partout, chacun essaie de disparaître des environs immédiats et l'on entend de plus en plus loin. Et toutes ces ingéniosités de délicatesse sont liées, au départ, à une situation géographique et géologique particulière, à la tectonique des plaques et aux risques de séismes !

### **Mémoire et traces**

Le son est éphémère et par essence instantané. Il n'a donc ni vie, ni mort ; il disparaît au moment même où il survient. Si on veut le ré-entendre, il faut passer par l'enregistrement (mais il ne sera plus réel, ce sera une image sonore possible). La question du passage de l'instantané à la trace me préoccupe beaucoup. Tout ne devient pas trace. Pour qu'il y ait mémoire, le son doit passer par un micro. Or un micro entend tout, ce qui d'un autre point de vue signifie qu'il n'écoute pas. Quand vous ré-écoutez cet entretien, vous verrez que votre micro ne s'intéresse pas du tout à ce que je dis : il capte tout ce qui se passe d'une façon parfaitement indifférente et égale. Vous m'enregistrez chez moi, vous captez du même coup le contexte : vous « entendez » où j'habite, cette conversation devient datée, localisée, la mémoire de notre conversation n'est plus abstraite du lieu et du moment, elle transmet beaucoup d'autres choses.

Le micro est littéral et superficiel, tandis que l'oreille est naturellement sélective et émotive. Lorsqu'on marche à deux dans la rue en parlant, par exemple, la voix ne cesse de monter et de baisser en fonction du bruit ambiant, pour garantir à l'auditeur un niveau sonore constant. Si une voiture passe, on élève la voix ; si c'est un camion, on l'éclaircit et si c'est un vélomoteur, on va chercher dans les fréquences graves disponibles, pour éviter justement de crier. Cette intelligence est fabuleuse : aucun couple micro/haut-parleur n'est à même de faire cela.

Je m'occupe de restauration d'archives sonores et suis en contact permanent avec des « mémoires parlées » très diverses (collections du Musée des Arts et Traditions Populaires, de l'Ina, du conseil régional de Picardie, etc.). On rencontre beaucoup de « récits de vies ». Derrière la voix de celui qui raconte, il y a son horloge qui sonne, l'animal à ses pieds... Mais nos mauvaises habitudes d'écoute font qu'on ne s'intéresse à rien d'autre qu'à ce que la personne dit. Dès qu'elle s'arrête de parler pour réfléchir, on a tendance à couper. Pour comprendre vraiment ce qui est en jeu, il faudrait écouter la pièce elle-même, mais aussi celle d'à-côté, peut-être même faire des prises de son tout autour de sa maison... Sinon, il s'agit de « voyeurisme sonore » : tout le contraire d'une attention pour le paysage sonore. Transmettre aux plus jeunes les histoires et la façon d'être de jadis suppose de ne pas nier d'emblée le corps, l'espace, la sensibilité, le temps, le silence... Rendre une prise de son intelligente, c'est-à-dire proche de

l'audition quotidienne, suppose de restituer l'interprétation de cette audition et donc de la connaître. La prise de son suppose peut-être alors une relation amoureuse avec celui qu'on veut faire entrer dans la mémoire enregistrée.

Aujourd'hui, la mémoire n'est autre que la mémoire du pouvoir : celle de la radio, des discours, des grandes manifestations ou, plus exactement, la mémoire de ces manifestations rapportées par des personnes singulières. C'est cette mémoire du pouvoir qu'on est en train d'archiver, en négligeant celle des ambiances, des paysages, des sons communs, des bruits de fond...

### **Patrimoine**

Les paysages sonores évoluent très vite, même si cette évolution, parfois microscopique, peut paraître inaudible. Dire qu'il existe une mémoire sonore à préserver serait évoquer une mémoire vivante sans évoquer les instruments qui permettent de la conserver. C'est un point difficile qui peut facilement basculer dans un écologisme de mauvais aloi : préservation d'un état existant, nostalgie du passé, transmission pour modèle... Je voudrais faire de cette mémoire du présent un outil de transformation, de création, l'utiliser pour monter des programmes de fiction radiophonique, produire du matériel pédagogique pour les écoles, faire entendre aux élus les paysages sonores et – puisqu'il faut bien en passer par la parole – organiser, le cas échéant, des colloques sur ces questions : être un « écouteur public ».

Je ne me préoccupe pas vraiment d'archiver ; je désire plutôt rendre les choses vivantes, vivre en contact avec le passé pour pouvoir en faire quelque chose qui modifie réellement notre quotidien. Si les architectes vivaient avec ce passé, s'ils possédaient ce savoir et cette sensibilité, nul doute qu'il leur viendrait toutes sortes d'idées. De plus en plus, les étudiants en architecture ou en paysage veulent faire entrer le son dans leurs préoccupations et dans leur programme ; certains viennent me voir pour que je les aide à orienter leur travail dans ce sens ou que je participe à leur jury de diplôme – il y a d'ailleurs de très belles réussites. Ce qui m'intéresse avant tout dans l'archivage, c'est qu'il soit opératoire. Faut-il alors l'appeler archivage ou témoignage ? Le fait d'aller enregistrer le chantier naval de Saint-Nazaire - qui est en train de « partir » - avant de savoir à quoi cela pourrait servir d'un point de vue opératoire pour les ouvriers ou les élus de Saint-Nazaire paraît, de prime abord, une démarche avant tout patrimoniale ; au delà de la démarche militante, j'insiste sur une démarche esthétique, anthropologique, créatrice, qui agit au présent.

Aujourd'hui semble poindre une certaine obsession patrimoniale, qui me semble parfois légitime. Je suis allé voir le comité d'entreprise de la SNCF pour lui proposer d'enregistrer les annonces en gare, telles qu'elles sont encore dans certaines régions exécutées directement par les agents . La parole de ces hommes m'intéressait non pour ce qu'elle dit, mais comme témoignage d'un métier, d'un corps, d'un accent - « Brives-la-Gaillarde, correspondance pour .... ». Une mémoire difficile à faire car les agents n'aiment pas forcément faire ces annonces et ont été heureux çà et là qu'on leur fournisse des cassettes avec les messages pré-enregistrés. Sans doute est-ce, pour une minorité, un moment privilégié, celui où « ils montent sur scène », mais pour la plupart, il s'agit d'une contrainte : il faut faire attention à ce qu'on dit, ne pas trébucher sur un mot, articuler avec soin (l'acoustique de la gare l'exige), effacer toute expression de façon à faire disparaître sa personne au bénéfice de la fonction. Voilà précisément ce que je voulais saisir (comme l'a fait avec humour Jacques Tati) : le rappel de l'homme dans la fonction, avec son accent, la permanence de sa présence par rapport à la fugacité de celle du voyageur, son rôle de repère... Mais, alors que j'insistais auprès des gens de la SNCF sur le fait que toute cette culture humaine était en train de disparaître et qu'elle

donnait à réfléchir sur d'autres manières d'exprimer, de qualifier des relations, je me suis fait répondre que « notre façon de faire progresser nos métiers consiste à participer à leur évolution au sein de l'entreprise, pas à nous retourner en arrière ni à rester sur place, attachés à la survie de choses anciennes devenues quasi-folkloriques et à la nostalgie : il ne faudrait pas être trop admiratif pour un passé ouvrier dont les conditions sociales et de travail ne furent pas irréprochables...» Comment leur dire que, d'une part, ce ne sont pas forcément ceux qui y sont qui ont besoin qu'on s'en rappelle, d'autre part, se rappeler ne veut pas dire glorifier, mais faire comprendre, les choses ne sont pas noires ou blanches !

### **Simultanités**

La musique, le son, l'esthétique sont pour moi indissociables du social et du politique. On ne peut apporter du sens à quelque chose sans l'accompagner de la sensation : le cognitif est indissociable du perceptif. Je me bats, donc, pour que les gens arrêtent de vivre sans écouter, pour qu'ils cherchent à écouter plus loin, avec des échelles de temps et d'espace, pour qu'ils perçoivent la complexité et la densité, pour que l'on réalise enfin que la lutte antibruit, c'est une lutte anti-gens. Si on veut arrêter les bruits, il faudrait arrêter les gens. C'est donc une erreur grave : il ne s'agit pas d'arrêter les autres, mais justement de s'organiser (d'écrire une partition), ou d'écouter en compositeur la partition collective, afin que cette salle de concert qu'est la ville soit un tant soit peu pensée. Que les architectes s'intéressent à cette salle de concert qu'est l'espace public, qu'ils travaillent plus avec des acousticiens pour mieux comprendre comment le son rebondit, comment il est absorbé, réfléchi ! Qu'ils s'intéressent vraiment à cette notion de paysage sonore, et pas seulement pour faire ce qu'on appelle « de la bonne acoustique », ce qui est bien la chose la plus idiote qui soit. Lorsque les fenêtres n'avaient pas de vitres, que les gens vivaient dans la rue et que les enfants n'allaient pas tous à l'école, le niveau sonore était à peu près six fois supérieur à celui qu'on connaît aujourd'hui. On s'approche progressivement d'une civilisation du silence dans laquelle on est amené à se taire, dans laquelle les espaces sont extrêmement sectionnés, fonctionnalisés, isolés, insonorisés, protégés.

Je voudrais que nous nous laissions entrer dans les sources et les ambiances, que nous les travaillions, que nous les entendions, que nous éprouvions du goût et du plaisir à les percevoir, que les gens vivent avec elles, que nous entendions le paysage sans nous dire qu'« il ne se passe rien », autrement dit que nous l'entendions en sachant qu'il mérite d'être entendu... Et je ne dis même pas « écouté » - tout le monde croit qu'il faut s'arrêter pour écouter, comme si le violoncelliste en concert s'arrêtait de jouer pendant le morceau pour pouvoir écouter l'orchestre dont il fait partie ! Voilà encore une conséquence du pouvoir de la parole, qui interdit de parler en même temps qu'un autre. Dans la musique, c'est tout à fait différent, on peut jouer, on *doit* jouer en même temps que les autres. Dans le paysage sonore, nous pouvons tous produire des sons simultanément et, pourtant, tous nous écouter. Et sans doute s'écouterait-on d'autant mieux que l'on émettra ces sons *en même temps* : on participera alors à la composition et à l'élaboration du paysage sonore. C'est l'inverse de la parole. C'est un milieu parfaitement démocratique, non parce qu'on se serait entendu à un moment donné, ce n'est pas de l'ordre du contrat et encore moins de la démagogie, c'est tout simplement une pratique permanente, simultanée et collective : c'est un état extra-ordinaire puisque nous ne savons pas, justement, de quelle manière le mettre en pratique. Sans doute pouvons-nous le faire spontanément, mais nous ne savons pas le goûter sans avoir à l'écouter de manière volontaire : nous ne savons pas pratiquer ce que j'appelle l'entente, c'est à dire profiter de cette capacité que nous avons – de façon non volontariste et sans qu'il soit besoin de nous arrêter



dans un état de contemplation – d'être complètement à notre place et d'avoir en même temps conscience que quelque chose se joue, qui passe par l'oreille.

### **Murs**

Entendre loin est une chose à laquelle je suis très sensible. Parce que j'interviens souvent dans les prisons et que le propre de la prison c'est que l'on y est confronté à des murs, et que le champ de visibilité et d'audibilité est très réduit. Alors, le champ de l'intelligibilité du monde se restreint. Une institution qui limite l'écoute ou le regard de personnes doit savoir pourquoi elle le fait. Il faut qu'elle sache s'en expliquer, parce que c'est une responsabilité terrible, qui va conditionner la vie dans ces endroits. Pourquoi donc les prisons et les hôpitaux rompent-ils la continuité du territoire ? Pour mieux punir, pour mieux guérir ? Ces lieux ont-ils raison d'être clos ? Le mur physique, qui correspond à la contrainte *par corps*, n'a aucune raison de se prolonger sur le plan social. La prison est déjà un service public, il faut maintenant en faire un espace public. Un détenu peut être condamné à ne pouvoir discuter, pendant dix ans, qu'avec deux personnes qu'il n'a pas choisies. Avec les surveillants, il n'a que des rapports de force. Les seules personnes qu'il considère comme ses égales, parce qu'elles partagent avec lui une tragédie ou tout simplement une situation, sont elles aussi enfermées. Comme lui, elles n'ont accès à rien d'extérieur à elles-mêmes. Alors les propos s'enfoncent, s'embourbent ; les murs les font revenir... et plus ça va, plus ils repartent difficilement et lentement. Si on n'apporte pas des mots, des concepts, du vocabulaire, des idées dans les prisons, tout s'y trouve tôt ou tard étouffé, compressé, bouchonné.

De même pour l'hôpital. Dans les lieux spécialisés, la pensée se spécialise, et ces lieux deviennent des machines à penser : à penser l'enfermement du corps, prémisse de l'enfermement de la pensée. L'enfermement est partout : dans les villes, dans la façon d'utiliser l'espace. Réfléchir à la question de l'enfermement, c'est s'ouvrir à une compréhension extraordinaire d'un phénomène beaucoup plus universel qu'on ne croit. En m'intéressant aux soins du corps et à la façon dont chacun traite ses propres organes et fonctions, je débouche sur la façon dont les sens et les personnes sont liés. La médecine a une approche de plus en plus technicienne du corps. Je veux lui renvoyer une attitude sensible et une approche du monde qui privilégie la perception et l'intuition.

### **L'ouïe et la vue**

Dans la pièce où nous nous trouvons, la présence de ce mur m'évite d'avoir à monter la voix. S'il n'existait pas, je serais amené inconsciemment à parler beaucoup plus fort et vous vous demanderiez « pourquoi crie-t-il si fort ? ». Si au contraire l'espace résonnait, je me mettrais à mon insu à parler très doucement et vous vous diriez « mais pourquoi nous parle t-il de façon si intime ? » Autrement dit, puisque les murs servent à propager le son différé – c'est ainsi que je les analyse, que le plan physique et acoustique – l'architecte conditionne notre manière de parler.

En montagne, il n'y a pas de surface réfléchissante ; ou plutôt, tout ce qui peut réfléchir le son est situé en bas et non en haut. Les sons lointains ne nous parviennent plus : il n'y a plus de profondeur de champ. On se trouve donc dans le silence, un peu comme dans le ciel. La fascination pour l'ascension, qui permet de tout voir, de tout embrasser du regard, pose question. Pourquoi les gens montent-ils jusqu'aux cols ? Est-ce qu'ils regrettent de ne plus rien entendre ? Le fait de tout voir mais de ne plus rien entendre n'implique-t-il pas que l'on ne voit plus rien non plus ? Et au fond, n'est-ce pas là ce qu'ils recherchent ? N'est-ce pas une manière de ne plus voir, de s'extraire, de rechercher un moment purement esthétique durant lequel la

sensibilité est appelée sur un territoire d'où toute anecdote est évacuée ? On ne voit plus rien, on n'entend plus rien ; on est là, transpirant dans le froid... Cette expérience de transformation des sens est complètement charnelle. On la cite toujours parce qu'elle est extrême et on la recherche dans la montée, la descente, l'infiniment petit ou l'infiniment grand. Je souhaite pour ma part que, sans aller forcément dans l'extrême, on puisse goûter ces moments où l'un des sens chavire, ce qui amène tous les autres à se recalculer sans que le sujet doive pour autant devenir sourd ou aveugle.

Prenez une séquence de cinéma. Au fond du paysage, sur un petit chemin, passe en transversale une motocyclette ; lointaine et silencieuse, elle semble immobile, comme dans une peinture ou une photographie. Ajoutez un petit son de moteur, très doux, et la motocyclette avance : vous êtes dans un paysage mobile, mais distancié, esthétisé. Le deux-roues aura l'air de progresser très lentement : sa progression sera perceptible, mais le temps du véhicule semblera s'écouler dans quelque chose (le paysage) qui, lui, ne s'écoule pas. Si enfin vous amplifiez le son, vous mettez immédiatement le personnage en scène et en action : vous verrez vraiment qu'il avance. Vous le regarderez et vous remarquerez qu'il porte un sac dans son dos, un chapeau, qu'il progresse difficilement ou au contraire avec vivacité sur le chemin : vous vous situerez complètement dans le détail de son action. Le son, de par sa seule intensité, traduit la nature du rapport que le sujet entretient avec l'objet.

### **L'écoute comme point de vue**

Je suis arrivé à la peinture abstraite par la musique contemporaine. Mon intérêt pour la matière sonore, les sons, les timbres, les fréquences, les dynamiques m'a donné le goût de la matière en général et des images abstraites en particulier. Et, en extrapolant mon sujet – le son – j'ai abouti à plusieurs questionnements : philosophique, sur la notion d'écoute ; physique, sur la matière, sur l'infiniment petit et fragile ; social, sur l'entente et sur la vie en commun, sur l'architecture, l'espace et l'organisation urbaine – celle des volumes et des matières en fonction de leurs qualités sonores, réfléchissantes ou absorbantes. J'ai découvert que je tenais un fil qui traversait tout, et je me suis mis à arpenter ces autres domaines autour de ce thème, à travailler, même modestement, dans ces directions diverses ; mais surtout, à rencontrer les gens qui s'étaient spécialisés sur ces matières ou disciplines. Bien sûr, j'aurais pu rester dans mon domaine de compositeur. Mais tous les métiers recèlent un cœur autour duquel convoquer les autres savoirs. Une culture de l'écoute développe une culture du regard. D'une manière générale, l'approfondissement d'un sens profite, sur le plan perceptif, au développement des autres sens, car tous les modes de perception sont liés. C'est ainsi que la culture d'un sens particulier appelle une réflexion philosophique, politique ou idéologique : en rejoignant celle qui se développe chez d'autres à partir d'autres sens, ou d'autres réflexions.

Nicolas Frize

Propos recueillis par Solin Nivet et Luc Baboulet

Le Visiteur n°8, printemps 2002 – p88