

L'écoute au service de la ville : écoute fonctionnelle, écoute culturelle

1. Nous pouvons faire, aujourd'hui, certains constats

a) La dégradation de ce qui est donné à entendre aujourd'hui (ainsi que du désir même d'écouter) n'est pas le fruit du hasard :

Ce que les problèmes des sources sonores, de l'acoustique urbaine et des comportements instrumentaux ou auditifs révèlent, ce ne sont pas des problèmes techniques, mais des problèmes de valeurs culturelles. Ces valeurs sont criantes parce qu'elles expriment de façon radicale cette fois-ci les incapacités, les impuissances et l'insolence aveugle et sourde de la société de marché. La société du profit ne peut pas intégrer le critère de qualité comme une valeur culturelle si cette valeur ne produit pas de plus-value. A partir du moment où le critère qualitatif est pris en considération au premier plan ou à plan égal avec le critère quantitatif, c'est qu'il permet de gérer et de compenser une stagnation ou la moins value quantitative : par ailleurs ce critère peut donner l'occasion d'une augmentation du coût, d'une augmentation de la compétitivité ou de l'intérêt du produit, d'une diminution de sa longévité (facteur fructueux), etc ... Or nos critères qualitatifs ne peuvent pas se suffire de ces "arrangements" que la société libérale déploie pour les avaler, les intégrer, les récupérer. Il est donc urgent de les redéfinir, avant d'y perdre son âme.

Comment est ce que l'on s'écoute, qu'est ce que cela veut dire que s'écouter, qu'est-ce que l'environnement sonore et quels sont les "canaux" qui nous permettent de nous entendre ?

b) Les difficultés de communication et de formation sont importantes

L'ouïe est un sens difficile d'accès, difficile de pensée, difficile à partager, et ce pour des raisons très multiples qui tiennent à la subjectivité, à la nature volatile et non consommable du son, à l'absence de vocabulaire populaire pour en parler, à l'absence d'une pédagogie de l'écoute etc... Il nous faut donc retravailler à son énonciation et surtout à sa pratique quotidienne, professionnelle, ordinaire (la vie publique), extraordinaire (les concerts), etc...

Le travail culturel et technique sur l'environnement sonore a effectivement commencé, mais depuis peu d'années. Il est capital de former les administratifs, les élus, les fonctionnaires, les techniciens, les ingénieurs tout aussi touchés que les autres par une forte ignorance du sujet, mais plus exposés à prendre des décisions irréversibles. Nous ne ferons rien sans eux, mais le pire est qu'ils ne savent pas eux-mêmes que c'est leur propre intérêt.

c) Un travail de base, de fourmi, fait son chemin :

Les musiciens, les acousticiens et la poignée méritante des architectes et des élus éclairés ont finalement en quinze ans pas mal avancé en matière d'écoute urbaine : entendez par là en matière d'environnement sonore, de sociologie de l'écoute, de réflexion sur la démocratie de l'espace public On a débattu longtemps de ce que pouvait être l'identité d'un espace :

- devait-il être fortement lui-même, un seul et unique, répondre à son histoire passée par une histoire future en harmonie avec sa culture (on a même financé des audits sur la culture et l'histoire des espaces : cartographies sonores, enquêtes des populations sur les signes sonores émergents ou discrets d'un lieu, etc...),
- devait-il être fortement ouvert donc probablement multiple, "transversal" disait-on, et offrir la liberté de choix (avoir le choix d'entendre), communiquer avec les autres, faire du lien, socialiser et déterritorialiser, etc...

Ces questions se sont parfois transformées en lutte (car on n'y voit bien poindre des valeurs de société, et c'est tant mieux) : une lutte contre le silence et contre l'envahissement de nouvelles pollutions modernes, mais aussi une lutte contre la surdité, la surdité institutionnelle, la surdité architecturale, la surdité sociale, la surdité artistique...

Il n'y aura pas de changement radical ou intempestif, ni même de prise de conscience collective aujourd'hui. En revanche, on voit des préoccupations nouvelles naître, des personnes de plus en plus nombreuses appellent les spécialistes, des moyens financiers se mobilisent doucement, c'est comme si le sujet se cultivait de l'intérieur, avec le sens de la nourriture et du sérieux, avec pondération.

2. Les rapports des sons et des espaces

a) Pourquoi tout est-il inéluctablement sonore ?

Les murs jouent un rôle technique majeur (le mot est incroyablement faible) dans la circulation des sons, dans leur propagation ou leur absorption, dans la diffusion et la modification fine ou radicale de leur intensité, de leur forme, de leur timbre, de leur couleur, de leur précision.

Les murs sont les séparations individuelles et publiques de la ville, ils interviennent de façon radicale dans l'identification et l'évolution du sens des sons.

L  vous croyez que c'est moi qui parle alors qu'en fait je ne suis pas tout seul. Je me sers de tous les supports durs et mous qui nous entourent pour parler. Inconsciemment, on se parle sur un certain ton parce que nous sommes tous capables de nous ajuster, de réagir au volume dans lequel on se trouve. Par exemple, si ces murs-ci étaient beaucoup plus absorbants je serais obligé d'hurler et vous vous diriez "pourquoi nous parle-t-il sur ce ton, il ne nous connaître pas, il vient juste d'arriver, qu'est ce qui lui arrive ?", si le lieu en revanche était très très très réverbérant, je serais obligé de parler doucement pour rester compréhensible et vous vous diriez de la même manière "on se connaître à peine, pourquoi est-il si intime spontanément avec nous ?

Cela veut dire qu'en fin de compte je ne peux pas faire autrement que parler avec les murs, ils parlent avec moi, nous parlons ensemble. Ils parlent les sons qu'ils entendent : c'est l'effet de champ indirect, la capacité des murs à propager ou à taire les choses que je dis pendant que je les parle. Quand je m'exprime, ils conditionnent ma nervosité et ma douceur.

Peut-être faudrait-il distinguer alors les murs porteurs des murs de séparation.

On pourrait soudain chercher à définir dans les projets urbains d'aménagement les deux fonctions de ces grandes typologies d'infrastructures : murs porteurs (qui installent des divisions longues, construisent des histoires et inscrivent la durée dans l'usage), murs de séparation (qui installent des divisions éphémères, superficielles, et inscrivent le temps à courte échelle).

Je ne sais pas si les murs gèrent des espaces, mais je sais qu'ils gèrent du temps. Car ils définissent des moments, ordonnent des circuits et des durées, s'organisent pour durer ou non, parlent à l'histoire de leur contexte, parlent au temps passé, préparent des usages, des modes de relation et s'adressent au temps futur ; ils ont des rythmes, ils sonnent et font sonner, ils vivent et font vivre ...

Car le son a tout à voir avec l'action et la durée, et ce sont ces deux paramètres que nous abordons lorsque nous abordons l'aspect sonore d'un lieu.

Commencer de s'occuper sérieusement de l'espace sonore d'un lieu public, professionnel ou "privé", c'est se décider à écrire, c'est faire preuve de travail d'auteur, de compositeur, c'est tendre l'oreille vers ce qui bouge, ce qui vit, ce qui se déroule dans le temps.

- Le son est à l'endroit de l'action : les oreilles entendent toujours des événements, c'est-à-dire que même quand il ne se passe rien et qu'on entend la moindre petite chose, cette petite chose est une action, un  v nement. Il n'y a pas de son qui ne signifie pas d'action, c'est-à-dire que si vous entendez du vent, c'est qu'il y a une action de vent.

- Le son, c'est aussi l'endroit de la durée, c'est-à-dire de l'accélération et de la décélération ; le son travaille sur le temps, parce que l'oreille projette le corps et l'esprit de celui qui entend dans un moment vivant, c'est-à-dire que dès que vous entendez le son, vous y êtes, vous êtes en train de vivre un moment de durée. Comme l'oreille se répand dans tout ce qu'elle entend, justement vous ne pouvez pas faire autrement que d'être présent durant l'événement qui se passe : en effet, il se passe parce que vous l'entendez.

C'est justement cette durée qu'on ne peut pas arrêter parce qu'il n'y a pas de son arrêté, on ne peut pas arrêter le son : on peut le répéter dix fois, on peut le réentendre tout de suite, mais on ne peut rien faire d'autre.

Le musicien qui a compris le rôle des murs de la ville, qui a compris que les murs ont une incidence énorme sur sa musique, sur les délimitations qui existent entre les sons, entre les gens qui sont présents et ceux qui ne le sont pas (qui sont de l'autre côté du mur), etc... se dit :

je dois travailler avec l'architecte, je dois travailler avec l'urbaniste, je dois travailler avec les élus, je dois travailler avec les populations des villes, je ne peux pas me suffire de gribouiller mon papier, de jouer l'écrivain, d'imaginer quelques désirs sonores et de prétendre qu'ils existent parce qu'ils sont écrits (quelle sacralisation abusive de l'écriture). Rien n'existe si quelqu'un ne l'a pas entendu. Que veut donc dire : entendu ?!

b) Peut-être y-a-t-il à voir avec les rapports de l'image et du son

Comment parler en même temps avec le son et l'image, lorsque l'on construit la ville ? Comment est-ce qu'on s'arrange tour à tour pour qu'ils se manifestent ensemble, pour les écrire ensemble sans que l'un qui écrive l'histoire de l'autre ?

Car le son lui aussi écrit, il ne passe pas son temps à raconter la même histoire que l'histoire de l'image, que ce soit sur le plan anecdotique, sur le plan matériel, sur le plan "sentimental".

Une sorte de transfert s'opère du sens de l'un vers l'autre, le son stimule le sens de l'image, l'image stimule le sens du son. Le son sublime le sens de l'image et réciproquement. L'image, s'il n'y avait pas le son, serait autre, ou bien même ne laisserait voir ce qu'elle dit. Le son de son côté est transfiguré au contact de l'image qui en refait sa lecture propre. Des provocations de sens et de sensations se font jour sans cesse.

Les sons ne rendent pas seulement compte de l'action, ils témoignent de l'environnement de l'action, indispensable à son sens. La notion d'environnement sonore devient capitale : par exemple sur une place, on n'entend pas seulement l'action mais le paysage sonore traversé par l'action. Nous savons bien que l'environnement n'est pas ce qui environne mais bien ce qui est au centre des choses.

3. Quelles sont les fonctions sonores, autrement dit que traduisent les sons ?

Il va de soi que les fonctions constitutives et les fonctions dites sociales ne sont pas clairement séparées. Ceci n'est pas une classification scientifique :

a) Fonctions constitutives objectives, phénoménologiques

- expression de la matière : caractéristique du son
- expression de la forme et de la structure : caractéristique du son
- expression de l'usage (manipulation de l'objet sonore) : variations de ces caractéristiques

b) Fonctions sociales d'ordre technique

- signe : traduit un événement
- signal : nomme un événement

c) Fonctions sociales ou conjoncturelles d'ordre culturel, relatif, ou psychologique

- repère : utilisation technique ou sociale du signal ou du signe
- identité : il se rattache à un contexte plus grand qu'il cite
- sécurité : il prévient
- insécurité : il masque ou gêne le signe qui prévient ou au contraire il manque

d) Effets d'ordre à la fois constitutif et conjoncturel

- impact culturel : effet artistique, poétique, effet nuisant, de rupture ...
- impact social ou historique : le son s'associe à la signature de l'objet, signe sa date de naissance, sa provenance ou son "appartenance" sociale

4. Esquisse d'une méthodologie pour une approche sonore d'un espace

- Descriptif : il est important d'étudier les points de vue relatifs (au sens physique du terme, espace-temps y compris) d'un espace sonore avant de l'aborder avec ses oreilles. Il est important ensuite de veiller à le décrire en dehors de la perception auditive. Il est important enfin de le situer dans des contextes plus larges et plus serrés, l'insérant puis le fragmentant en alternance.

- Analyse de l'espace architectural et de ses usages : écoute technique (mesures à plein et à vide), écoute sensible (solfège), analyse de comportements (observations), enquêtes d'opinions (non stigmatisantes)

- Analyse puis travail sur les sources existantes : écoute technique (mesures à plein et à vide), écoute sensible (solfège). Puis vient la décision de travailler à la coloration des sons à leur base "mécanique" même, à leur source, sur le lieu de leur production (mécanique, électronique...), par des moyens les plus mécaniques, acoustiques ou instrumentaux possibles.

- Le travail de sources rapportées : les apports sonores complémentaires ou contradictoires se situent de préférence dans le résiduel harmonique, on travaille rarement sur des masques, mais plutôt sur des enchevêtrements de fréquences (effet de peignes). Il ne s'agit pas de modeler sur place et par filtrage des sources nouvelles pour qu'elles émergent des formes et des matières existantes (le champs sonore résiduel autorisé laisse souvent un champ pauvre), il s'agit de les concevoir en amont de façon entière : après une étude acoustique, on détermine le résiduel, on appuie ses formes et ses matières sur celles qui sont "autorisées", et on enrichit autour. On se méfie généralement des idées de sons trop formés ou très typés (les sons doivent davantage être "ouverts", pluriels).

Pour ce qui est des musiques rapportées, les critères sont nettement plus complexes.

- le travail sur le comportement sonore : sur ce point, nous en sommes au début et peu de recherches ont été menées. Il s'agit de proposer à l'usager de l'espace public, de façon intrinsèque, des attitudes d'écoute qui peuvent avoir pour effets de l'encourager à être un acteur sonore d'un nouveau type ...La grande difficulté réside dans le fait qu'il n'est pas question de nous demander, en qualité d'usager de l'espace public, d'écouter là où nous entendons seulement : cela étant, pour faire progresser ce qu'on entend, il faut bien commencer par l'écouter un jour, ne serait-ce qu'un jour !

- la finalité du travail artistique : la mise en réseau des actions de l'usager et des actions sonores ou musicales est prépondérante. Ce n'est pas pour faire de l'interactivité, ni de la démagogie, c'est seulement pour créer de façon bienveillante une relation ordinaire. Il est important qu'une action artistique musicale urbaine ne soit pas close sur elle-même, et converse de façon non cartésienne avec son cadre : dialogue acoustique, dialogue historique, dialogue comportemental, dialogue sensible...

- le travail sur le temps : dans la durée, des sensations nouvelles, dues à l'expérience "naturelle" de la vie de l'espace traité, commencent à insuffler au site, à la suite de l'installation de corrections sonores ou de sources nouvelles, des rythmes, des pleins et des vides, des continuités et des pauses, des jeux et des silences. L'espace réagit au présent, il construit son expérience personnelle.

La question de l'éphémère ou du pérenne peut alors surgir (si, si !) : le compositeur se demandera pourquoi les sons du métro ou ceux qui sont apportés par les grandes voies routières interurbaines sont, eux, irréductiblement et totalitairement pérennes ! Il ne s'agit pas bien sûr de susciter de nouvelles luttes sonores, dont l'espace urbain serait l'otage ou le prétexte, mais de ne pas laisser à la société de consommation et à la rationalité la maîtrise sauvage et inéluctable de l'espace sonore. La question qui est trop posée aux musiciens (qui n'agissent là qu'au service des espaces et pas en artistes en mal de lieu de production) est assez insolente : ils se vengent en imaginant demander à la DDE de fabriquer un autoroute éphémère, pourquoi pas de l'ordre de 12 jours : "vous savez, je suis allé voir votre action autoroutière avant-hier, c'est très réussi, si, si j'ai beaucoup aimé !"

5. Que pourraient être des principes généraux de qualité sonore ?

Si l'on se demande aujourd'hui ce qu'est la qualité sonore urbaine, on pourrait commencer à chercher à développer des critères. Chacun de ces critères est plutôt un outil d'appréhension qui doit être confronté à la finalité de l'espace urbain envisagé (ils demanderaient à être tous vérifiés culturellement) :

a) critères d'organisation ou de structure sonore

- orchestrer des variations possibles de densité (de la mono-source à la multi-source)
- éviter la continuité et rechercher la discontinuité (critère de choix spatial)
- éviter la permanence et rechercher l'alternance (critère de choix temporel)

b) critères de contexte

- surveiller la relation au lieu (activités, histoire, pratiques diverses)
- être un témoin volumétrique correct (sensations de distance, de volume et de densité correctes)
- organiser la possibilité de contrastes (gros plans / plans lointains) et prévenir l'espace contre les masques (voir avec les critères a))

c) critères de matière et de forme

- privilégier la relation acoustique du son à sa source (éviter les diffusions artificielles)
- privilégier la relation instrumentale du son à sa source (au sens large = c'est un geste, un acte qui produit un son)

Note : le propre d'un privilège est d'être à juste mesure transgressé.

d) critères de développement économique, historique, social,

- garantir le rôle fonctionnel de l'espace (de quelles fonctions le lieu est-il être le vecteur, quel sont les comportements sonores qui l'y aident)

6. Exemples de quelques espaces significatifs

a) le foyer du Grand Hôtel à Paris : ici et là-bas...

L'acoustique de ce foyer à mes yeux atteint la perfection, si l'on met en regard ses objectifs et ses caractéristiques sonores. C'est incroyable de constater comment on entend tout : tous les sons ont leur chance, il y'a une espèce de fantastique invitation au partage discret, une invitation à la complicité (teintée de distance), une invitation à l'intimité, une invitation à la sensualité.

Si quelqu'un a un petit accès de voix, rie où remonte sa fermeture éclair à l'autre bout de la salle, tout de suite vous l'entendez et c'est une jubilation. Vous appartenez à tout le foyer, vous êtes tous ensemble dans le même endroit. Dès que quelqu'un se fait servir à boire, on sait presque ce qu'il boit (l'oreille goûte l'air que chante le liquide en coulant) et pourtant à aucun moment cela est indiscret ou envahissant. Aucun bruit de fond, tous les sons émergent, mais ils sont tous fins, plutôt délicats (c'est la vocation de ce lieu, un salon de thé assez bourgeois) et à leur place. Il y'a une espèce de formidable promiscuité, au sens du partage ; le mot partage n'est pas pris au sens libéral du terme (diviser, "se partager") mais au sens opposé précisément d'une sensation collective de volume, d'appartenance (même si elle est très provisoire).

b) la Médina à Marrakech : micro-événements et macro-événements...

La Médina de Marrakech est un lieu très, très sonore, qui "joue" (le mot n'est pas trop instrumental) énormément avec le temps : la Médina Midi, la Médina quatre heures, la Médina six heures, trois heures du matin : vous êtes dans quatre villes différentes et c'est toujours la même : les sons l'expriment. Cette capacité qu'a une ville de se retourner sur elle-même, de veiller sans jamais s'endormir, d'être toujours sonore est impressionnante. Quand elle est au plus fort de son activité, elle est aussi la plus paisible parce que c'est alors que tout le monde est ensemble. Il y'a une espèce de circulation (toute culturelle) dont les sons sont parmi des fluides porteurs qui est à la fois mobile, rapide, instantanée et immobile, ancestrale, sereine.

Les minarets ne se répondent pas, ils se superposent, mais c'est à chaque fois unique. La polyphonie a cela de rare que l'impact de chaque source vient principalement de sa distance par rapport à l'auditeur, où qu'il se trouve : il y en a toujours un près de vous qui hurle, deux autres qui sont à 500 mètres et trois autres à 2 ou 5 kilomètres, la profondeur est immense. C'est un mélange hasardeux et toujours renouvelé (comme les vagues de la mer) de brutalité et de douceur, de poésie, de musique et de violence. Micro-événements et macro-événements : il y'a toujours (soit quelque part, soit parfois) des petites choses et des grandes choses, des foules et des gens isolés, un enfant qui dit quelque chose en même temps que 10 000 personnes qui parlent ensemble. C'est très réussi

c) la Salle des pas perdus de la gare Saint-Lazare : un volume qui révèle les passants

Cette salle de la gare Saint-Lazare est réussie "à mes yeux" pour bien d'autres raisons : je dirai qu'elle est un peu mono-maniaque, c'est-à-dire que ce lieu dit une chose et n'en dit pas d'autres. Mais son titre (on aurait pu appeler cela simplement une salle d'échanges, mais tout comme à la Défense, on n'y échange rien du tout, on transite entre des points, ce n'est pas de l'échange puisque chaque mouvement ou chaque information est unique et sans retour, sans contrepartie) assez incroyable : un titre de livre est toujours influençant, c'est comme un film d'Eric Rohmer, si vous ne savez pas que c'est un conte philosophique, vous pouvez voir une histoire anecdotique et banale entre des personnes et vous perdre dans les méandres de la psychologie à bon compte. Si vous savez que c'est un conte philosophique, vous avez une juste lecture des personnages et cela en multiplie le sens. La Salle des Pas Perdus c'est comme un conte philosophique, les pas y sont perdus et pourtant on n'entend qu'eux : comme s'ils se parlaient, rebondissaient, cherchaient leur chemin.

Ils sont perdus dans l'acoustique et gagnés pour les oreilles car la salle est très réverbérante et le sol très claquant : on entend vraiment les pas, c'est la Salle des pas. Au plafond, dans le volume, dans les murs, ils se perdent ! Ils n'arrêtent pas de passer, ce ne sont jamais les mêmes peut-être, c'est une danse sans fin, juste rythmée par les heures de la journée.

Tout le monde a entendu la Salle des Pas Perdus de la gare Saint-Lazare, tout le monde a été sensible à son titre, on ne peut pas faire autrement que savoir qu'on y est, c'est quand même une réussite.

d) Le Jardin du Luxembourg : jardin dans la ville, ou ville dans le jardin ?

Ce jardin est très troublant à sa façon : cette appartenance à la ville à tout instant et en même temps si détaché d'elle, de ses fonctions, de sa vitesse, de sa densité. Il n'y a pas de gros plan de ville dans le jardin, même quand on est au bord on n'est pas devant les voitures donc la ville est là comme concept, je dirais un peu comme image, comme image virtuelle, une image sonore diffuse, rumeur presque rassurante, toujours égale. Et puis la priorité, ce sont une foule d'événements sonores qui décrivent la myriade de petites actions qui se produisent quasi simultanément dans le jardin. On entend très nettement les balles de tennis quand on s'en rapproche et dès qu'on s'éloigne on ne les entend plus. Il se passe la même chose avec les cris ou les jeux d'enfants, les pigeons, les boudets, les landaus, les bateaux téléguidés du bassin central, etc...On vit une promenade sonore, on sent que soi-même, on viendrait avec n'importe quel objet, on ferait immédiatement partie de ce paysage des autres.

7. Les qualités sonores urbaines sont un outil de la démocratie au quotidien

La liberté, l'auto régulation individuelle, l'égalité, l'auto régulation collective, la fraternité, le bien communautaire, la propriété, le bien individuel, que de valeurs difficiles à gérer, à promouvoir ou à contenir. En quoi le son est-il le porte-voix de ces notions dans la ville ?

La démocratie, c'est la possibilité offerte et/ou prise d'actes quotidiens de responsabilité et d'engagement qui conditionnent l'application des principes de la république : les villes sont-elles des lieux d'écoutes collectives, des lieux de promiscuité sonore, des lieux instrumentaux et orchestraux, des lieux de conflits et d'antagonismes, des lieux de révolutions permanentes sur le réel, etc...

a) La chaîne sociale et technique ne doit pas être rompue :

La musique n'existe pas en tant que telle, elle n'existe que si il y'a des auditeurs. Pardon pour ceux qui aimeraient exister sans les autres, c'est à dire pour celui qui veut entendre sans qu'il y ait une source à entendre (les mystiques et les croyants) ou pour la source qui voudrait être entendue sans qu'il ait personne pour l'entendre (les musiciens mythifiés)

L'architecte de la même façon ne doit pas être absent de la chaîne entière. Si à un moment donné il n'agit pas sur la chaîne entière (le plan n'est qu'un gribouillage, la réalité du terrain, des contraintes financières progressives, des impératifs de construction ...), il n'agit sur rien du tout.

b) Le rapport entre le fonctionnel et le gratuit doit être permanent :

Est-ce que des lieux sont faits pour répondre à des besoins, ont-ils des fonctions ? Parallèlement les lieux ont-ils des besoins ? Ont-ils des fonctions à ne pas remplir ?

Est-ce qu'il y a des lieux vraiment faits pour être traversés, est-ce qu'il y a des lieux pour stationner debout, ou assis, des lieux qui sont fait pour voir ou des lieux où il ne faut pas regarder, des lieux pour habiter sans y dormir (on habite une rue) ,

Comment est-ce que les sons participent à cette fonction des lieux ?

Cela peut être un critère d'appréciation d'un espace : savoir si le son accompagne une fonction qu'on attribue à un lieu, ou bien une polyvalence de fonction : on peut constater que certains lieux justement s'ouvrent à une fonction mais que les sons ne les y ouvrent pas. Vous avez par exemple une place qui est normalement aménagée pour y accueillir l'installation de commerçants et puis catastrophe, l'acoustique est faite de telle façon que tout commerce silencieux va mourir ou que tout commerce bruyant va être évacué parce qu'il va nuire à tout le monde et être rapidement "remercié".

c) Le poids de la création artistique dans la visibilité urbaine

Comment allons-nous avancer à la recherche de ces critères de qualité ? La création artistique peut nous y aider, elle instruit en effet notre irrationnel, elle révèle le sensible.

Apprendre c'est transformer, justement la création nie le réel, nous le fait regarder non pas tel qu'il est mais d'une autre façon. Elle organise une sorte de déplacement de la perception.

Apprendre à écouter, cela veut simplement dire déplacer la perception ! Le musicien propose de façon publique des alternatives aux perceptions : "On s'est dit le soir du concert sur cette place qu'elle résonnait beaucoup. Du coup le lendemain on était surpris de constater qu'elle ne résonnait plus ! On s'est dit "Tiens ! ça ne résonne pas ?"

Mais comment aurait-on pu savoir que cela ne résonnait pas ? Ce n'est pas en le disant, en organisant une campagne pédagogique "vous avez vu, ça ne résonne pas" : c'est en faisant résonner. Il faut faire pour apprendre, il faut révéler : "on apprend pas à combattre, on combat d'abord et on apprend après".

On n'apprend pas à nager sans se mettre dans l'eau.

d) Les artistes au service de l'instruction des projets architecturaux :

On a commandé aux sculpteurs et aux plasticiens des belles sculptures pour mettre partout et on a commandés aux architectes de belles maisons pour mettre à côté (...) et jusque là, on n'a pas pensé qu'il y avait véritablement pollution. La publicité nous rajoute quelques boîtes de lessive géantes et des femmes à peine dévêtues non moins disproportionnées au coin de la rue, tout cela n'est pas terrible mais bon c'est pas grave. Le jour où on mets un son volontaire (je ne parle pas des milliards de bruits soi-disant inéluctables que nous acceptons tous les jours sans broncher), dans l'espace public, c'est la catastrophe urbaine : "il y'a assez de pollution comme ça pour que les musiciens n'aillent pas y mettre leurs grains de sel !".

C'est pourtant ce qui arrive avec la Commande artistique musicale urbaine. Les sculpteurs en ont eu, pourquoi pas les musiciens ?

La formidable place des musiciens, elle n'est pas dans la rue à diffuser leurs oeuvres à tous prix à la place ou en plus de celle de tout le monde, elle est dans les projets d'architectures, dans les projets d'urbanismes et d'aménagements. Ils ne viennent pas faire des bruits en plus, ils viennent aider à gérer ensemble, aux côtés des gestionnaires et des populations, les manifestations sonores passées et à venir de l'espace public.

Nicolas Frize

« *Prendre place / Espace public et culture dramatique* » - Esthétique de la démocratie

Plan Urbain - Colloque de Cerisy 1993