



HAL
open science

L'oreille active

Henry Torgue, Christian Bousset, Jean-Jacques Meyer, Patrick Leroy,
Jean-Louis Fulcrand, Guy Jourdan, Yves Chalas

► **To cite this version:**

Henry Torgue, Christian Bousset, Jean-Jacques Meyer, Patrick Leroy, Jean-Louis Fulcrand, et al..
L'oreille active: Les relations à l'environnement sonore dans la vie quotidienne. [Rapport de recherche]
CEPS. 1985, 228 p. hal-01517041

HAL Id: hal-01517041

<https://hal.science/hal-01517041>

Submitted on 27 Apr 2018

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.

Université des Sciences Sociales de Grenoble II

Equipe de Sociologie Urbaine

L'oreille active

CRESSON

L'OREILLE ACTIVE

*Les relations à l'environnement sonore
dans la vie quotidienne*

Henri TORGUE

avec

Christian BOUSSET, Jean-Jacques MEYER,
Patrick LEROY, Jean-Louis FULCRAND,
Guy JOURDAN, Yves CHALAS

Laboratoire Cresson



Z00768

MINISTÈRE DE L'ENVIRONNEMENT - M.E.R. PARIS

Convention n° 82 175

JUIN 1985

EQUIPE DE SOCIOLOGIE URBAINE

Paysage sonore

L'OREILLE ACTIVE

Les relations à l'environnement sonore
dans la vie quotidienne

Henry TORGUE avec
Christian BOUSSET, Jean-Jacques MEYER,
Patrick LEROY, Jean-Louis FULCRAND,
Gui JOURDAN, Yves CHALAS.

Ministère de l'Environnement - M. E. R. - Paris

Convention n° 82 175

Juin 1985

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
<u>Première partie : MUSIQUE, MACHINES SONORES ET MODES DE VIE</u>	14
1. Une nouvelle définition de la musique	15
2. L'espace de composition	21
2.1. Nouveaux instruments et nouveaux modes de composition	22
2.2. L'enregistrement	27
2.3. L'espace de diffusion	32
3. Changements des habitudes d'écoute liés à la technologie	36
3.1. La médiation électro-acoustique	37
3.2. Ecoute et acuité	40
3.3. L'intensité et le format sonore standard	43
3.4. Des graves aux aigus	45
3.5. Le tempo	48
3.6. La hiérarchie des timbres	50
3.7. La localisation	55
4. La part active de l'auditeur	58
4.1. L'effet de masque	62
4.2. L'effet d'entraînement	65
4.3. L'effet de filtre	68
4.4. Bande-son et vie quotidienne	72

<u>Deuxième partie : ILLUSTRATIONS</u>	77
I - PRATIQUES D'ECOUTE	78
1. Le matériel utilisé pour écouter	80
1.1. Description du matériel ; son acquisition	80
1.2. Les défauts	82
1.3. Exigences par rapport au matériel-interventions	84
1.4. Réglages	85
1.5. Matériel utilisé/type d'écoute	87
1.6. Le son au cinéma	91
2. Ecoute et mode de vie	94
2.1. Ecoute et vie sociale	94
2.2. Ecoute et goûts intellectuels et artistiques	95
2.3. Ecoute attentive/usage d'un fond sonore	98
3. Ecoute et environnement sonore	101
3.1. Ecoute/bruit produit	101
3.2. Ecoute/bruits environnants	101
3.3. Effets d'entraînement (le silence) de masque de filtre	103
4. Son et image	108
4.1. Ecoute/image produite	108
4.2. Ecoute/image vue ou imaginée	108
4.3. Image/son, au cinéma	109
5. Le son, les sens, le corps, la mémoire	111
5.1. Ecoute/sens-motricité	111
5.2. Le corps du son (le silence)	112
5.3. Son, lieu et mémoire	114
5.4. Musique en concert/musique enregistrée	116

6. Niveaux d'écoute	120
6.1. Forme et contenu ; références pour la reproduction sonore	120
6.2. Ecoute de la musique/écoute quotidienne	122
 II - LES MURMURES DU SON	 124
1. Un silence de mort	127
2. Bruit et son	129
3. La musique et le silence	132
4. L'entendement du monde	134
 <u>Troisième partie : MONOGRAPHIES</u>	 136
 I - HISTOIRE SONORE D'UN SQUATT	 137
1. Introductions	138
2. L'ouverture	144
3. Un espace sonore collectif	147
3.1. L'effervescence du sonore	147
3.1.1. Circulation du sonore et des machines sonores dans l'espace	147
3.1.2. Réponses sonores aux dangers d'expulsion	151
3.2. Cristallisation du sonore	153
3.2.1. Territorialisation du sonore	153
3.2.2. Nouveaux usages sonores	154
3.2.3. Marquage, masquage et brouillage	156
4. Un espace sonore sous surveillance	159
4.1. Extérieurs/jour	159
4.1.1. Les remparts de la ville	159
4.1.2. Les guetteurs de la ville	162
4.2. Intérieurs/nuît	164
4.2.1. Rondes de nuit	164
4.2.2. Repérages	166
4.2.3. Démarquage par le sonore	169
4.2.4. Regards, visions	171

5. Nouvelles introductions	173
5.1. L'espace sonore du squatt	173
5.2. Champs du sonore	173
5.3. Les séquences sonores du squatt	178
5.4. En guise de fermeture	181
6. Annexes	183
II - VOIX ET RESEAUX SONORES DE LA VILLE	190
1. La quinzaine commerciale	193
2. La fête en ville...ou la voix de la fête	198
3. La manifestation publique	203
3.1. La voix mécanique	203
3.2. Gros Plan	204
3.3. Rythmes et cadences	205
3.4. Désynchronie	206
3.5. La "manif" et la ville	208
3.6. La manifestation silencieuse	209
4. Les fêtes foraines	210
ENVOI	217
Repères bibliographiques	225

INTRODUCTION

Henry TORGUE

"Il est important de répondre à un certain nombre de questions : comment, par exemple, une société conçoit-elle les rapports entre la fréquence, le temps et l'intensité ? Entre la continuité et l'interruption ? Entre les sons intermittents et les sons stationnaires ? Entre le premier plan et l'arrière-plan ? Le signal et le bruit ? Ou le bruit et le silence - et par conséquent le dynamisme et le repos ?" (1).

Cette série de questions posées par MURRAY SCHAFER au terme d'un chapitre sur l'expression musicale et la perception auditive pourrait s'inscrire comme point de départ de ce projet de recherche. En effet, ces interrogations établissent un lien entre des éléments variables du champ sonore et la société, envisagée non seulement comme oreille passive, involontaire consommateur de données inéluctables mais aussi comme concepteur et producteur de son environnement sonore. C'est précisément dans ce double mouvement que nous voudrions situer notre analyse.

La notion de "paysage sonore" a provoqué bon nombre de réactions de doute de la part des scientifiques qui avaient fait du bruit leur domaine de travail privilégié. Mais, tout en jouant de ses imprécisions et de ses pesantes connotations visuelles, ce terme a eu le mérite de mettre l'accent sur la nécessité d'une approche globale de l'environnement sonore qui, sans négliger les dimensions techniques, aborde les aspects sociologiques, culturels et anthropologiques.

(1) "Le Paysage sonore", Jean-Claude LATTES, Paris 1979, p.215.

Le domaine que nous nous proposons d'aborder recouvre l'ensemble des pratiques et attitudes vécues dans leurs rapports avec les phénomènes sonores de l'environnement. Un des axes essentiels est le souci de respecter pendant l'observation les multiples composantes de la situation, en refusant d'isoler a-priori des variables qui, pour déterminantes qu'elles puissent être, ne doivent pas d'emblée être affectées d'un coefficient de pondération illégitime ou déformant. Ainsi les deux pôles : pratiques sociales et faits sonores ne sont-ils pas à opposer diamétralement, même pendant l'analyse. Tout en requérant à des phases précises des méthodes d'approche spécifiques, ces deux ensembles interagissent trop l'un sur l'autre pour que l'on ne perde pas, en les séparant de manière rigide, la dynamique sociale à l'oeuvre.

Un second piège que nous tenterons d'éviter est la référence explicite ou sous-entendue à un système de hiérarchie morale des faits observés qui relève d'une idéologie souvent aveuglante pour la recherche. On peut comprendre la demande normative de l'administration ; il ne s'agit cependant pas de se substituer à elle quant aux décisions politiques, mais de mettre au clair les règles d'organisation de toutes les composantes des phénomènes. C'est à cette condition que la recherche peut déboucher directement sur les directives concrètes de l'aménagement.

Le choix d'une approche sociologique de l'environnement sonore repose sur la faculté de bénéficier parallèlement des acquis et des travaux des autres disciplines ; c'est à cette seule condition que nous pourrions tendre vers une anthropologie culturelle du son, perspective véritable et nécessaire de la recherche d'aujourd'hui.

*

* *

"Nous n'aurions pas conquis l'Allemagne sans (...) le haut-parleur" écrivait Hitler en 1938. Depuis, le haut-parleur - et plus largement les media

sonores - ont fait quelque progrès. La musique est, sauf exception, liée à l'électrophonie, les télécommunications, les interphones, les flippers, l'attente téléphonique, les walk-men, les autoradios, le développement de la hi-fi, la diffusion d'ambiances, etc... Toutes ces sources sonores témoignent de l'emprise des machines dans notre environnement et modifient les règles du jeu du paysage sonore quotidien.

Aussi, loin de ne produire qu'un univers de bruit, la technologie des cinquante dernières années a livré à la société un potentiel diversifié et vulgarisé de sources sonores ou d'appareils permettant l'action directe sur son propre champ acoustique. Cette atomisation des espaces sonores donne lieu à des comportements qui relèvent à la fois des réactions psychologiques et des courants culturels qui parcourent le corps social. Chaque machine possède ses propres spécificités tant techniques que pratiques. Mais elle peut donner lieu à des usages extrêmement diversifiés, voire contradictoires, qui dépassent le seul cadre d'un comportement restreint pour s'inscrire dans une logique générale où réapparaissent les clivages sociologiques.

Cette première phase d'étude oriente son approche autour de l'univers des machines sonores dans les différents types de pratiques dont elles sont l'objet.

La production des éléments culturels conçus comme matière première de l'imaginaire, passe nécessairement par des intermédiaires techniques qui s'adressent à un ou plusieurs sens. Ainsi l'état imaginaire dans ses représentations est donc aussi lié à une technologie. Dans le paradoxe de ses permanences et de ses constantes évolutions, où se situe la part proprement technique ? Comment un processus sonore, audio-visuel, intervient-il non seulement comme support mais aussi comme forme imaginaire pleine et donc porteuse d'un rapport particulier à l'espace et au temps ? (Par exemple, le walk-man qui identifie l'univers sonore et l'individu en le séparant phoniquement totalement du monde extérieur par ses écouteurs, n'a-t-il peut-être la diffusion musicale que comme prétexte). Comment les changements

sociaux et culturels produisent-ils les transformations de l'environnement sonore et sont-ils modulés à leur tour par elles ?

La diffusion et la technologie des machines sonores élargissent considérablement le champ imaginaire (en l'internationalisant, en croisant les genres, en généralisant la reproduction). Et dans le même temps, paradoxalement, s'instaure une certaine standardisation à travers des codes sonores identiques, des modèles et des structures semblables. (Le bruitage des films en est un bon exemple qui a tendance, par économie, à répertorier les bruits en fonction d'une efficacité fonctionnelle minimale et non en cherchant la re-composition des singularités sonores d'un lieu - Amsterdam = Tokyo = Rome = New-York...).

Dans les pratiques des objets sonores, comment se déroule l'inscription, la mémorisation, le jugement, l'intériorisation, la distance, le refus des attitudes souhaitées ou des messages consommés ? Comment l'évolution des supports sonores d'imaginaire agit-elle sur les modes de perception et de sensibilité ? Les techniques modifient-elle le fond imaginaire ou se contentent-elles de lui offrir une nouvelle actualisation ? Où se situe la part d'invention sonore diffuse ou sporadique dans le corps social, la part d'appropriation et de détournement ?

Cet ensemble de questions illustre bien la complexité des problèmes soulevés par l'examen des machines sonores. L'ambition de cette étude est précisément de procéder à une tentative de clarification des composantes de la problématique et de leurs inter-relations.

Il apparaît nécessaire de ne pas laisser dans l'ombre de la connaissance un domaine qui envahit la plupart de nos actions publiques comme privées. Les nouvelles technologies du son interviennent aussi bien dans la régulation individuelle ou domestique de l'espace sonore que dans l'aménagement et les pratiques des villes. Domaine hypertrophié, c'est aussi un domaine peu bavard en discours sur lui-même. Sans le forcer, nous voudrions mieux

saisir les liens qui régissent ses différents aspects et notamment l'ensemble des comportements qu'il développe.

*

* *

Le premier temps de cette recherche a consisté en la réunion d'un ensemble de chercheurs venant d'horizons et de pratiques différentes, tous interpellés sur un mode ou un autre par la situation du sujet de recherche. C'est donc avec une équipe de sept personnes (sociologues, architectes, ingénieurs, philosophes) que les travaux se sont entrepris sous la forme d'une suite de rencontres régulières.

Les débats, ayant pour toile de fond le projet original, ont progressivement posé les questions-clés d'une problématique commune entre tous les membres et permettant à chacun d'inscrire des sujets et interrogations plus spécifiques. De ce fait, la diversité des champs étudiés reste une dynamique de la méthode, sans tomber dans la dispersion qui enlèverait au propos toute portée. Cette étape de constitution d'un objet commun, ou plutôt d'un cadre de réflexion commun, était rendue nécessaire par le domaine de la recherche lui-même, encore partiellement neuf, et qui donc, suppose un appareil de précautions évitant de lui plaquer des schémas issus d'analyses extérieures qui ne rendent compte de lui qu'imparfaitement.

La problématique d'ensemble, à la fois quant aux questions et quant aux méthodes, s'organise autour de quatre pôles non étanches et complémentaires :

1 - Le bruit et le réel. L'univers sonore agit comme degré de réalité et comme preuve d'existence. Toutes les observations passent à un moment ou à un autre par cet axe, quantitatif ou qualitatif. L'action du sujet sur son environnement sonore se module donc dans un rapport vivant à ce qui devient pour lui son réel, subi ou choisi, harmonieux ou conflictuel.

2 - Les rapports au temps et à l'espace. La culture donne aux sons et aux bruits leur chronologie propre, à des échelles différenciées, en même temps qu'une territorialité. Les sons ont donc un temps et un espace propres qui rencontrent d'autres chronologies et d'autres désirs de territoire. Sur ces tensions, se greffent les questions liées à l'identité et à la mémoire. Quel cadre sonore se donne comme signe d'appropriation et quelles traces sont-elles acceptées par la mémoire ?

3 - Le son, intermédiaire entre le sensoriel et le social. Le son intervient pour une part irremplaçable dans le rapport physique à l'environnement. Par là, il joue comme révélateur des ponctuations qui rythment le quotidien et donnent leurs caractères aux divers modes de vie.

4 - Y a-t-il une spécificité du bruit ? Plus directement méthodologique, ce pôle établit une question permanente : peut-on séparer le monde de l'ouïe ? N'est-il pas seulement le réceptacle d'autres conflits qui le dépassent ? Possède-t-il vraiment une originalité profonde en tant que champ du social ? Quel est le rôle spécifique du son dans une configuration d'images référées à de multiples sens et à l'imaginaire ?

Ces quatre pôles constituent donc la problématique générale qui a soutendue notre travail commun. Ensuite, l'abord des terrains concrets est venu pour chacun préciser un champ d'analyse et illustrer le propos. De ce fait, l'organisation de ce rapport s'apparente davantage au principe d'une revue qu'à celui d'une rédaction linéaire unique. En maintenant la pluralité des voix, nous espérons multiplier aussi les fronts de regard sur un domaine aussi bruyant que discret.

Le rapport se compose de trois parties. La première tente de rassembler les éléments-clés d'une problématique culturelle du son dans les pratiques quotidiennes. En interpellant la musique comme mode d'organisation et comme champ d'intervention participante, cette approche introduit à une réflexion ouverte sur les rapports qu'entretiennent phénomènes sonores et société.

La seconde partie, en deux temps, est constituée de certains aspects du dossier d'observation qui a servi à l'étude présentée en première partie. A des fins d'illustration, le premier chapitre organise des extraits d'interviews brutes portant sur les pratiques d'écoute domestique ; le second chapitre élargit le propos aux stéréotypes et figures courantes de l'imaginaire du sonore.

La troisième partie regroupe deux monographies. La première a un caractère de témoignage. Elle présente l'histoire sonore d'un squatt de Grenoble, mise en récit par un de ses habitants. La seconde propose un parcours de la ville lorsque celle-ci se donne à entendre dans ses manifestations publiques, et constitue un repérage des différentes "voix" urbaines.

Première partie :

MUSIQUE, MACHINES SONORES ET MODES DE VIE

Henry TORGUE

1. UNE NOUVELLE DEFINITION DE LA MUSIQUE

Où commence la musique et où s'arrête-t-elle, aujourd'hui ? Quelles limites doit donc franchir un objet sonore pour devenir objet musical ? Vieille question, que de savoir distinguer à partir de quel cap un bruit devient son et un son, musique. Même si la physique précise des différences techniques entre bruit et son, celles-ci ne sont que peu opérantes sur le plan culturel vécu ; et quant au second degré, du son à la perception musicale, les critères demeurent totalement relatifs.

Une hiérarchie pyramidale s'impose souvent dans le sens commun, qui organise le monde sonore en établissant le silence comme base, sur laquelle apparaîtraient des bruits, dont certains deviendraient des sons, eux-mêmes pouvant s'organiser en musique. A cet étage élevé, naîtraient la communication et l'émotion. Cette perspective est en fait une hiérarchie très conjoncturelle et très marquée socialement. Mais elle aborde la question du domaine musical par l'essentiel : ses limites.

Même pour appréhender le paysage sonore, l'univers du son ou plus spécifiquement le son urbain, l'intermédiaire du champ musical peut être pertinent. En se posant la question de la définition de la musique à l'intérieur même de son espace : "qu'est-ce qui fait ou non partie de son domaine ?", nous allons être immédiatement renvoyés au débat sur le bruit et le paysage sonore, mais en bénéficiant de l'éclairage que donne la faculté de structuration qui est l'oeuvre de toute musique.

Sur le plan des expériences qui se désignent comme musique, et aussi qui se font payer comme telle, l'une des extrêmes pourrait être la pièce de John Cage, intitulée "4 mn 33". Le public est dans une situation de concert

et les musiciens, présents sur scène, observent un silence intégral de la durée indiquée par le titre. Pendant un temps donné, existe une situation musicale sans musique. Cette expérience extrême pousse le paradoxe à ses limites puisque cette "musique" n'a même pas de sons, tout en s'établissant dans une durée et dans une pratique culturelle d'écoute. Cette dernière remarque est d'importance. Le cadre social intervient de manière déterminante dans la définition de ce qui se désigne comme musical. Ici, la situation du concert, telle qu'elle se vit en occident, met l'accent sur le rôle fondateur de l'écoute dans l'acte musical. Beaucoup de musicologues ont fait remarquer que ce n'était pas suffisant et que l'explication ou les commentaires liés à cette pièce faisaient largement autant de bruit, avant ou après, que si une oeuvre musicale avait été exécutée de fait, pendant.

S'il est difficile de défendre cette expérience extrême en tant que musique, il est intéressant de saisir cette mise en scène de la définition du domaine musical que nous propose le facétieux John Cage. Il nous fait vivre un moment social où l'on est au bord de la musique, ou au moins, où il existe un consensus de désignation et où, en retirant au dernier moment l'un des éléments, ne demeure plus que le cadre culturel du rite. Peut-être s'agit-il du degré zéro de la musique : se mettre en situation de musique, et ne pas produire de son.

En deçà de ce point limite, se déroule tout le panorama musical traditionnel des sons qui se donnent à entendre, sous les formes vivantes ou enregistrées les plus diverses, tous genres confondus, et sur lesquelles il n'y a pas d'ambiguïté de définition : les producteurs, les marchands et les auditeurs sont d'accord sur leur appartenance au domaine musical.

A une autre extrémité de ce descriptif, se retrouvent des situations sonores à nouveau limites par rapport au champ musical : les fontaines sonores ou les éléments sonores intégrés à l'architecture dans la vie courante. C'est le cas opposé à l'expérience de Cage : au lieu d'être dans une situation musicale où il n'y a rien à entendre, on propose quelque chose à écouter

dans une situation vécue quotidienne. Même si, rarement, le terme "musique" est employé pour désigner les événements sonores issus de ces structures, celles-ci portent en germe le questionnement du monde sonore, la présence de compositeurs attestant fréquemment de l'interpellation musicale de telles tentatives.

Comme les deux bouts d'un fer à cheval, les extrêmes évoqués ici se rejoignent dans la destabilisation proposée du cadre musical ; les frontières ne sont plus étanches. La citadelle culturelle du concert reçoit le doute comme provocation, et l'espace traditionnellement laissé aux sons ouverts, aléatoires et temporaires, s'élargit d'une décoration sonore volontaire, "composée". Les lézardes apparaissent à chaque bout.

Mais même dans le champ plus traditionnel des musiques désignées comme telles, au-delà des musiques concrètes ou électro-acoustiques, qui depuis maintenant de longues décennies, ont interpénétré musicalement la réserve immense des bruits de l'environnement ou de l'électro-phonie, la rencontre s'opère entre le champ musical et les bruits de la vie. De ce dialogue, que le cinéma et la radio ont grandement favorisé, naissent les musiques-reportages où le microphone devient instrument et la sélection des séquences, acte de composition. On peut citer comme exemple de ce style de travail "Presque rien" de Luc FERRARI, suite d'enregistrements effectués dans le désert et dans certains villages sahariens, où la chronologie des micro-événements sonores rejoint un parcours d'émotions totalement musical. De plus, en exigeant de la part de l'auditeur une attention hors de l'habitude, à une époque où la plupart des messages sonores sont diffusés avec une forte intensité, le compositeur prépare le terrain de la perception, aux nuances subtiles des climats qu'il propose. L'oreille aux aguets révèle le musical d'une situation a-priori non-musicale. Le rôle du compositeur - essentiel - est alors de nous faire franchir ce pas d'écoute. Ici, se révèle toute l'ouverture qu'une attention de type musical à un objet sonore non directement et non culturellement musical, entraîne, avec pour corollaire, une vague d'incertitude qui vient doucement agiter l'ensemble du champ musical.

A leurs débuts, les musiques concrètes et électro-acoustiques ont également fonctionné sur une incertitude ; mais celle-ci se limitait souvent à l'échelle de l'objet lui-même. Au lieu d'utiliser des objets sonores issus de l'instrumentation traditionnelle, on employait des bruits et éléments issus du paysage industriel ou urbain, de la machinerie technique ou des capacités électriques (et bientôt électroniques) des générateurs de sons. Mais, d'une certaine manière, l'objectif restait de faire oeuvre musicale. Si la nature du son évoluait, le statut de la pièce à écouter pouvait demeurer quasiment stable. Bon nombre de concerts illustrent cet état de fait, où la situation - du public notamment - est identique quelle que soit l'ancienneté ou la contemporanéité des oeuvres exécutées. Néanmoins, en portant le doute au niveau de l'objet sonore, ces musiques ouvraient la brèche à une incertitude plus large, qui va gagner progressivement le champ musical en rendant poreuses ses frontières.

Si la partie centrale de notre panorama des genres musicaux est relativement indemne de ses questions - encore qu'elle puisse subir certaines influences -, les bords et leurs alentours immédiats voient s'opérer une déstabilisation. La musique n'apparaît pas seulement à travers le monde un peu clos que figent ses conservatoires, ses écoles ou ses systèmes de reproduction traditionnels, elle flirte avec beaucoup de domaines du son qui, auparavant, n'étaient pas siens : celui de la banalité, de l'expérience quotidienne, celui du bruit qui englobe l'environnement ordinaire et extraordinaire, par exemple le bruitage cinéma, celui de sa propre auto-dérision, comme dans l'expérience de John Cage, ou encore dans ces montages sonores qui mixent plusieurs genres de musiques différents.

Tous ces dialogues et rencontres témoignent du rapport d'incertitude fondamentale quant à savoir ce qui est vraiment de la musique, ou, au moins, ce qui en fait partie.

Dans la dynamique de cette déstabilité, apparaît un nouvel état de l'oeuvre, qui peut accepter de rester ouverte, inachevée ; d'être, par exemple, totalement dépendante de ses conditions de diffusion ; de renoncer à une

référence fixe de la partition pour suivre le tribut du moment de son exécution et des circonstances spécifiques qui peuvent jouer avec elle. Nous ne parlons pas ici de l'improvisation, qui introduit l'aléa et le jeu circonstancié à l'intérieur même de la structure musicale, quelle soit classique, jazz ou free, mais bien de l'organisation de la masse acoustique elle-même, et de ce que l'on pourra en percevoir.

Un exemple permettra de préciser la mobilité de l'oeuvre ouverte. Dans une salle de concert, un défaut du chauffage, irréparable sur le moment, entraînait une vibration grave constante et nettement perceptible. Au lieu de lutter contre ce parasite inévitable, et après avoir repéré sa note fondamentale, la meilleure solution a été de transposer le morceau dans cette tonalité pour introduire cette pédale de basse comme élément musical. Il est vrai que le caractère de la musique, à la fois modale et électro-acoustique, se prêtait à cette intégration, mais l'esprit qui préside à cette adaptation, témoigne d'un rapport à l'oeuvre en rupture avec l'attitude traditionnelle qui se fonde sur le respect d'un texte fixe ; l'interprète réduit sa part de création à la manière dont il rend compte. Dans notre exemple, il y a ouverture aux possibilités du lieu, et jusqu'à ses défauts, à ses résonances spécifiques, à son acoustique propre ; l'oeuvre dépend aussi de tous ces facteurs pour sa communication.

Au-delà de l'adaptation à de mauvaises qualités de diffusion ou d'écoute, il s'agit bien en fait d'un autre état d'esprit, d'une pratique différente de la musique, qui déplace les critères professionnels vers de nouveaux champs d'intérêt. Avant de développer ces éléments en détail, on peut dire globalement que se développe aujourd'hui une musique qui écoute, attentive à ses lieux d'existence, aux autres genres musicaux et à l'attention qu'on lui porte. Par ce caractère essentiel, elle rejoint une vision d'un paysage sonore composé, qui se donne à conquérir et à modifier, plutôt qu'il ne cherche à asseoir son hégémonie.

L'incertitude du domaine musical est donc créatrice de nouvelles formes, plus ou moins timides et vulgarisées, de pratiques sonores. Et dans le même temps, en dehors des extrêmes qui s'interrogent sur ce qui est véritablement musical, la zone centrale exerce une espèce d'omniprésence et d'invasion complète du champ quotidien. De plus en plus, l'environnement sonore comporte des éléments spécifiquement musicaux qui accompagnent lieux et gestes de la vie courante. L'abondance des machines sonores, l'extrême diffusion par la commercialisation, multiplient les sources qui utilisent des messages musicaux types, la plupart du temps issus de la zone centrale. Et paradoxalement, ce sont ces musiques qui ne se posent pas de questions, ni sur elles-mêmes, ni sur la musique en général, qui reçoivent parfois ce statut d'objets sonores standards, intervenant dans le paysage ambiant comme équivalents-bruits, et non dans la spécificité de leurs critères musicaux. Même sans le vouloir, l'establishment musical participe aussi à l'incertitude.

Peut-être serait-il pertinent de relier cette déstabilisation musicale à la fragilité des valeurs culturelles, soit qu'elle en soit le témoin d'avant-garde, soit qu'elle en soit la conséquence ? Il ne faudrait d'ailleurs pas tenir pour acquis le vacillement des points d'appui culturels sans un examen détaillé des pratiques sociales. Pour notre part, nous tenterons de nous en tenir à une mission descriptive du champ musical où la mesure peut s'exercer en termes techniques et en termes professionnels. La musique est faite par des gens de métiers qui l'enseignent, qui la produisent et la reproduisent, qui la diffusent, la commercialisent, etc... Parmi les gens qui la produisent, se dévoile tout un ensemble de groupements, de réseaux, d'écoles, de systèmes, qui ont leurs règles précises, leurs institutions, mais qui se définissent moins par rapport à une idéologie que par rapport à des pratiques. C'est précisément dans l'approche de celles-ci, en tant que témoins de certains types d'actions sur l'environnement sonore, qu'il nous faut entrer maintenant.

2. L'ESPACE DE COMPOSITION

Dans notre approche du domaine musical, les caractéristiques des producteurs de musique, les instruments qu'ils utilisent et les objets qu'ils diffusent, constituent un élément essentiel. Pour comprendre en effet le paysage sonore d'aujourd'hui, il importe de mieux saisir comment se composent les paysages musicaux qui nous sont proposés comme reflets de leur temps. Sans dresser d'analogies strictes ou réductrices, nous voudrions tenter de dégager un champ de possibles sonores qui apparaissent dans le domaine musical, et croisent directement les pratiques sociales dans la vie quotidienne. Plutôt que des liaisons mécaniques, il s'agit davantage d'une évolution des rapports aux sons, d'abord musicaux, puis touchant à tout l'environnement sonore. L'esprit qui préside à notre situation dans une ambiance d'écoute, se modifie au gré de l'évolution des techniques de création et de gestion des sons, et l'abord de l'espace de composition permet de mettre à jour quelques aspects spectaculaires ou diffus de cette transformation à l'oeuvre.

2.1. Nouveaux instruments et nouveaux modes de composition.

Au cours des vingt dernières années, l'un des éléments-clés de l'évolution de la matière sonore a été le développement de la lutherie électronique : les synthétiseurs, générateurs de sons par synthèse électronique. Leur expansion a suivi une courbe ascendante à la fois quant à la rapidité de la croissance de leurs capacités (d'une année sur l'autre, les systèmes se sont périmés les uns les autres à qui mieux mieux), et quant à leur diffusion extrêmement large, sur un marché ouvert à plusieurs genres musicaux, ce qui assurait du même coup une assise commerciale à la recherche technologique.

En vingt ans, le synthétiseur a fait son apparition sur le marché de la fabrication musicale, a établi ses spécificités, ses caractères et proposé une gestion du son que l'on ne connaissait pas avant lui. Un nouvel univers instrumental ne révolutionne jamais totalement l'univers musical, et tel n'est pas notre propos de faire jouer au synthétiseur un rôle de clivage des pratiques sonores, avant et après. C'est la tâche de l'historien d'en mesurer l'impact, et il manque encore du recul aujourd'hui pour en apprécier la portée. Mais ce qui alimente notre chemin de réflexion, c'est d'aborder quelques aspects de cet instrument, en ce qu'ils proposent un nouveau mode d'accès au son, et par là, une mentalité différente de l'approche des instruments traditionnels.

Dans leur majorité, les instruments acoustiques nécessitent un comportement mécanique pour produire des sons, mettant l'air directement en vibrations. Le synthétiseur est un élément de la chaîne électro-phonique et ne peut s'entendre que par l'intermédiaire du haut-parleur. Il génère une modulation qui est ensuite filtrée, modifiée, amplifiée..., qui reçoit des caractéristiques au niveau de sa forme, de son enveloppe, c'est-à-dire de son trajet dans l'air, de l'attaque de la note jusqu'à sa décroissance, des harmoniques qui la composent, etc... Il s'agit donc davantage d'un générateur de sons potentiels, que d'un instrument tel qu'on avait l'habitude d'en pratiquer auparavant. La lutherie traditionnelle propose

en effet des instruments aux timbres relativement précis et à l'étendue fixe. En théorie, le synthétiseur permet la synthèse de n'importe quelle sonorité connue ou inconnue. Avant le jeu, il nécessite donc de concevoir et de trouver une sonorité qui, tel un instrument spécifique, imposera à l'interprète une technique directement liée au son choisi, et non pas applicable au général au synthétiseur lui-même : le texte musical et le son font totalement corps.

Les conditions du marché et des facilités de présentation ont souvent associé le synthétiseur à un clavier. Techniquement, cette adjonction n'est pas obligatoire, puisque la composition et le travail sur les sons s'effectuent en-deçà de la commande des hauteurs que permet le clavier. Certains modèles possèdent d'ailleurs d'autres systèmes de commande : par touches sensibles, par l'impulsion vocale, par le manche d'une guitare, par un ensemble de percussions, etc... Mais, dans la plupart des cas, c'est un clavier qui permet au musicien le dialogue avec l'instrument, parce que le clavier est le découpage des fréquences le plus courant ; une touche = un demi-ton.

La communication avec le synthétiseur a été grandement favorisée par ce type de présentation, tout en orientant sa diffusion vers des musiciens déjà aguerris à cette technique comme les pianistes ou les organistes. Les pièces les plus vulgarisées sont largement tributaires de ces systèmes à clavier qui assuraient le suivi d'une certaine familiarité avec un instrument en fait totalement nouveau dans sa conception. Peu à peu, se sont répandus aussi, notamment par les domaines électro-acoustiques et de la musique de recherche, des synthétiseurs sans claviers, liés simplement à des modules de commande, avec lesquels le dialogue s'effectue par programmation ou directement par action sur des potentiomètres. Dans ce cas, la musique devient accessible sans aucune technique instrumentale mécanique. La virtuosité ou même la finesse des nuances ne sont plus dépendantes de l'assouplissement du corps à la maîtrise d'un instrument, mais peuvent être intégrées par la machine sous la simple dictée d'un programmeur. Une technique remplace une autre technique, et par ce

changement, s'introduit une nouvelle vision de l'art sonore, peut-être moins liée à la dextérité de l'interprète qu'aux trouvailles architecturales de la composition.

A-t-on encore affaire à des musiciens ? Ne s'agit-il pas plutôt de techniciens du son qui, sans formation musicale obligatoire, produisent des ersatz mécaniques de musique ? Des éléments de réponse peuvent se tenir à deux niveaux : premièrement quant à l'objet produit, l'émotion reste juge de ce qui la provoque, quels que soient les moyens mis en oeuvre. Ensuite, sur le plan de la conception et de la réalisation, la différence des techniques utilisées, totalement réelle, peut en effet être rapportée à un jugement de valeur qui hiérarchise la production musicale selon d'anciens critères. La seule chose qui nous importe ici, c'est qu'il ne faudrait pas qu'une évaluation tenue à partir d'un point de vue relatif, masque en fait de nouveaux modes de relation au champ musical et sonore. Effectivement, la technologie ouvre des perspectives, et l'acte musical se transforme, perdant peut-être de son secret romantique, mais seulement pour gagner d'autres mystères.

La première fascination exercée par le synthétiseur, et la logique de sa première phase de commercialisation, ont été liées à la faculté de reproduction des instruments existants. Son pouvoir d'imitation a assuré au synthétiseur un premier développement, toute une partie de ses découvertes étant exploitée dans ce sens. En simplifiant, il se proposait comme pouvant remplacer un certain nombre d'instruments dont il approchait le timbre. Les modes d'emploi étaient d'ailleurs - et ils sont encore en grande partie - organisés comme un catalogue d'instruments plus que de sons : flûte, clarinette, hautbois, clavecin, percussion, etc... S'il est vrai que la synthèse digitale et l'échantillonnage de sons réels permettent une reproduction extrêmement fidèle, puisque dans le second cas, c'est à partir d'un instrument authentique que s'élabore le timbre, cet aspect imitatif du synthétiseur demeure pour notre étude assez anecdotique, au regard de son extraordinaire faculté d'exploration d'espaces sonores qu'on n'avait pas entendus auparavant.

Par exemple, découvrir l'au-delà de la clarinette. Après avoir réglé les paramètres du son pour obtenir un timbre très proche de celui de cet instrument, il est possible de pousser telle ou telle composante qui déforme progressivement le son obtenu pour nous dévoiler cet "entre-deux", cette zone frontalière entre les timbres. A partir de là, le synthétiseur devient instrument spécifique et peut intéresser la musique au même titre que n'importe quel instrument qui fait son apparition. Deux de ses avantages propres : d'une part, il recouvre l'ensemble du spectre et, d'autre part, il ne nécessite pas une technique de jeu liée à l'apprentissage traditionnel, contrairement au saxophone par exemple qui est l'un des derniers instruments inventés à avoir été reconnu, vulgarisé et intégré aux autres. De plus, la multiplication des synthétiseurs permet d'obtenir une étendue spectrale et musicale très riche en combinaisons et variations, développant un univers qui peut aussi fonctionner seul.

Notre propos n'est pas ici de détailler la technologie des synthétiseurs, mais plutôt de voir ce qu'ils ont contribué à modifier dans le système de composition, c'est-à-dire ce qu'ils apportent au musicien qui désire proposer un univers sonore à des auditeurs. Dans le schéma simplifié traditionnel, la forme sonore est pensée, écrite et jouée. Le synthétiseur permet l'accès à un nouveau schéma : le contrôle de formes quasi-inattendues. Soit par l'introduction du hasard, soit par l'immense réserve de ses combinaisons, il permet de produire un ensemble de sons dont on ne connaît pas toujours exactement à l'avance les formes et les caractéristiques. Le compositeur est alors le premier auditeur de la machine, et son rôle est d'opérer le contrôle du flux, c'est-à-dire de modifier, endiguer, filtrer, canaliser un univers sonore jusqu'à le transformer en univers musical.

L'acte musical est ici tout autre que celui qui consistait à écrire sur partition une mélodie qui trotte dans la tête, pour ensuite la jouer. Même si la découverte de celle-ci a lieu au contact de l'instrument, il n'y a pas de différence de nature : c'est une combinaison du geste et de la pensée qui est à l'origine du choix du son et du texte joué.

L'improvisation introduit une première variante, en se fondant sur le couple homme/instrument et en utilisant aussi un certain hasard. Mais ses limites sont celles de la technique instrumentale du musicien. Avec les appareils récents qui combinent systèmes producteurs de sons et systèmes informatiques, la machine peut suivre seule le chemin aléatoire de sa logique programmée. Le compositeur a davantage le rôle d'un guide du déroulement imprévisible des choses, plutôt que celui d'un architecte agençant des sons stables, issus d'instruments pré-existants.

Si le synthétiseur et ses satellites ouvrent de nouvelles perspectives sonores, qui ne remplacent d'ailleurs en aucun cas les anciennes, la composition musicale ne peut jamais être réduite à la seule fonction de filtre de l'aléa. Dans le même temps, quoiqu'il arrive, doit aussi être présent le déroulement d'une pensée, sans laquelle il n'y a pas de musique, mais seulement du son. Le son et la musique ne se confondent pas. Pour qu'il y ait musique, il faut qu'apparaisse l'acte de décision de quelqu'un qui dit : cette séquence de temps sonore, c'est de la musique. Même si parfois, la frontière est un peu floue, ou la décision déléguée aux auditeurs, le compositeur demeure toujours celui qui assure le trajet entre la conception et la réalisation, quels que soient les méandres de ce trajet.

Une grande partie de la musique du XXe siècle, et bien entendu principalement la musique savante qui est la plus en recherche, a modifié considérablement les systèmes d'accès au son, les principes mentaux de pensée du son. L'accès à ses divers paramètres - et le synthétiseur dont nous avons parlé ici en est l'exemple-type mais pas unique -, a permis un travail musical sur la matière sonore elle-même, qui a souvent prévalu sur les modes de composition traditionnels. Les différences de génétique musicale offrent aussi à entendre des oeuvres radicalement différentes. Parmi les plus contemporaines, il est clair qu'une réflexion et une expérimentation concernant l'univers des sons, conduisent à des propositions sur l'environnement sonore. Les oeuvres, quittant un statut d'objet sonore exposé devant le public pendant la durée du concert, deviennent autant de paysages qui s'étendent autour des auditeurs et se proposent d'agir sur un mode sensoriel global. Mais avant de développer ce point concernant la diffusion, le détour par l'évolution du conditionnement paraît nécessaire.

2.2. L'enregistrement.

Pour l'ensemble des musiques d'aujourd'hui, aussi bien savantes que populaires, l'enregistrement est devenu non seulement la mémoire ou la reproduction, mais aussi le lieu de la production, là où s'effectue le véritable travail de réalisation. La bande magnétique est pour nombre de musiques d'aujourd'hui, le premier support, l'état premier. Le magnétophone joue le rôle de la mémoire des musiciens de la tradition orale, comme par exemple ceux qui chantaient dans les rues pour apprendre aux gens l'air des succès et vendaient les paroles ; il remplace aussi la partition, notamment pour les musiques peu conformes à l'écriture traditionnelle.

Mais au-delà de la mémoire qu'il permet, l'enregistrement est le véritable outil de travail du musicien d'aujourd'hui. Sans entrer dans le détail de sa technologie et de ses usages, nous voudrions donner quelques pistes des modifications de comportements musicaux qu'il occasionne, à travers deux exemples pris dans la chaîne de ses pratiques : l'enregistrement multi-pistes et le montage digital.

Le magnétophone multi-pistes permet en quelque sorte de faire un "éclaté" de la musique, d'une part en laissant le choix d'enregistrer, et donc de jouer, les instruments les uns après les autres et d'autre part en différant la phase de stockage des informations de celle du mixage. Pratiquement, il superpose en parfaite synchronie 8, 16, 32, 24 ou 48 pistes, qui peuvent chacune recevoir un signal sonore. Schématiquement, par exemple, au lieu d'enregistrer avec un magnétophone stéréophonique à deux pistes un orchestre qui exécute un morceau dans sa totalité, il est possible de prendre chaque instrument ou chaque section d'instruments séparément, faisant un travail sonore plus spécifique, sans perdre le tempo commun assuré par la synchronisation. Dans un tel procédé, le travail musical gagne une étape analytique totalement nouvelle ; chaque élément séparé peut être traité individuellement, recevoir des effets particuliers et être dosé, après multiples essais, à sa valeur choisie pour l'ensemble. De plus, le morceau peut se construire progressivement ;

à partir d'une base de départ, la matière sonore elle-même peut appeler tel ou tel prolongement que l'on ne pouvait soupçonner sans écoute. La décomposition sonore et l'expérimentation souple deviennent opérationnelles grâce à l'enregistrement multi-pistes.

Ce type de magnétophone est le complément idéal du synthétiseur, dont il permet le stockage successif des sons ; le même musicien peut interpréter une multitude d'"instruments" différents, les uns après les autres, et les uns en fonction des autres. Par ailleurs, une erreur de jeu implique de ne refaire que la piste en question, et non l'ensemble.

La pratique du stockage différé des informations impose une seconde phase de travail, techniquement et professionnellement séparée de la première, le mixage. Au premier état d'atomisation du morceau, doit succéder sa reconstitution dans un ensemble cohérent qui doit faire oublier tout le travail individuel de décorticage. Le mixage est devenu en quelques années une phase-clé de la production sonore. Il est le moment où une vision du tout se dessine, où apparaît, souvent pour la première fois, la réunion synthétique des éléments. Mais, à la différence d'une oeuvre créée avec un orchestre jouant en direct, il peut être recommencé jusqu'à satisfaction, dans les limites de la seule production financière, et non pas technique.

Le mixage est une optimisation du matériau sonore et musical : par exemple, une phrase peut être jouée plusieurs fois sur des pistes différentes, et c'est au mixage, non seulement qu'on retiendra la meilleure interprétation, mais qu'on pourra monter les membres de phrase les meilleurs, jusqu'à parvenir à la meilleure phrase possible, qui n'aura cependant jamais été jouée telle quelle.

Notre propos n'est pas de tenir une rubrique musicologique pour déterminer où se situe la plus grande pureté musicale entre les diverses méthodes de prise de son et de mixage. Ce qui importe ici, c'est de comprendre que l'ensemble des musiques que nous écoutons aujourd'hui, sont produites grâce à des systèmes techniques de cet ordre, qui ne sont pas le simple

réceptacle d'un état sonore antérieur et immuable, même lorsqu'il s'agit de la musique des siècles passés, mais ils interviennent totalement dans la conception et la réalisation des paysages sonores qui sont commercialisés aujourd'hui sous les différents labels musicaux.

Le second exemple, après l'enregistrement multipistes, porte sur le montage digital, et, lui aussi va illustrer l'impact de la technologie dans la nature du message musical lui-même.

De manière schématique, il existe deux types de procédé de stockage des informations électriques : le système analogique qui transpose une même forme sur un support différent, par exemple, la bande magnétique dont l'agencement des cristaux après enregistrement, suivra globalement la même courbe que le signal sonore original ; et le système numérique - ou digital -, qui utilise la technique informatique et décompose le message à stocker en l'échantillonnant : toutes les caractéristiques sont passées en revue et répertoriées sur un listing qui ne respecte plus la forme général du signal, mais garde en mémoire un descriptif ultra-détaillé de ses paramètres et composantes. A la lecture ensuite, alors que le système analogique transpose à l'envers la forme électromagnétique en forme électro-phonique, le système digital décode son échantillonnage d'informations et le recompose en forme électro-phonique.

Le premier avantage de ce second système est l'extraordinaire transparence du son qu'il apporte. Car, dans tout procédé analogique, le support de la forme de stockage est intimement lié à elle et intervient toujours, peu ou prou, sur la restitution. Ici, le stockage ne concerne pas la forme elle-même, mais le descriptif de la forme. Si donc, on se donne les moyens d'une analyse extrêmement poussée, la restitution peut être intégrale.

Un second avantage, qui est celui que nous voulons évoquer ici, concerne l'accès aux divers paramètres du son. Car, l'échantillonnage permet de modifier à loisir telle ou telle couleur sonore dans sa texture la plus

infime, bien au-delà de l'accès, au regard assez grossier, qu'offre l'analogique. De plus, la décomposition numérique permet une mise à plat de la chronologie qui donne accès à une échelle de temps que l'on n'avait pas auparavant. Par exemple, dans l'interprétation d'un morceau exigeant beaucoup de virtuosité, lorsqu'une erreur est commise dans un membre de phrase, le montage en système analogique procède par découpage et collage de la bande magnétique elle-même, ce qui limite l'unité de temps accessible et fait prendre des risques au support fragile qui est manipulé. Le système digital, dans un tel cas de figure, peut remplacer par incrustation, la note fautive, et seulement elle, sans aucune altération.

En donnant accès à des informations au millième de seconde, le montage digital ouvre des perspectives d'agencements musicaux qui peuvent optimiser le souhait d'un interprète bien au-delà de ses capacités d'exécution. Le résultat sera alors proprement "unique", au sens où il ne témoignera plus d'une interprétation, mais d'une reconstruction interprétative, à partir d'un matériau fourni, lui, par l'instrumentiste.

Ainsi, les techniques récentes ouvrent des voies non seulement aux musiques d'aujourd'hui, mais proposent également une nouvelle écoute des oeuvres du passé. Le compact-disc témoigne de l'apparition du système digital jusqu'au niveau domestique ; avec lui, l'oreille gagne encore une strate de finesse perceptive. Nous y reviendrons à propos de l'auditeur.

Pour le musicien aussi, il existe une différence, difficile à décrire mais bien réelle, entre le son analogique et le son digital. Le second est beaucoup plus précis, beaucoup plus analytique ; au point que, pour certains, on gagne énormément en qualité et, dans le même temps, on perd en humanité quelque part. Il est vrai que le son digital tranche avec nos habitudes d'écoute - notamment actuellement où se vit la coexistence des deux systèmes. C'est comme s'il introduisait trop de perfection, comme une sorte de transparence un peu exagérée, un hyper-réalisme du son qui peut parfois surprendre.

Les Synthétiseurs eux aussi se classent selon ces deux catégories et offrent deux types de sonorités très différents. En échantillonnant le son, la numérisation élimine un certain nombre de scories qui, parfois, sont partie intégrante de la musique. D'ailleurs, les appareils les plus récents contournent cette trop grande définition, en donnant accès à des paramètres réintroduisant l'erreur de jeu, le bruit de fond contrôlé et les micro-différences de temps. Grâce à cette super-sophistication, l'aléa humain s'y retrouve, et avec lui, le confort de l'écoute.

L'enregistrement multi-pistes et le système digital peuvent bien entendu se combiner. La nouveauté de ces techniques les rend encore extrêmement coûteuses ; mais c'est un domaine qui évolue à grande vitesse, lié également aux prolongements commerciaux grand public à venir, audio et vidéo.

L'ensemble des musiques auxquelles on a accès vont traverser ces systèmes technologiques et l'impact de ceux-ci semble partiellement structurant des normes des produits sonores qui vont décorer notre univers familier. La chaîne est continue jusqu'à l'environnement par un paysage sonore particulier sur lequel les musiques interviennent aussi. Parce qu'il agit sur la perception et sur la réserve de sons disponibles pour composer son propre espace sonore, l'enregistrement apparaît comme un terrain d'étude privilégié pour l'analyse des modèles d'action contemporains sur le son.

2.3. L'espace de diffusion.

La localisation de la musique dans l'espace est un souci quasi permanent de l'histoire des sons ; mais il est vrai que l'écoute frontale, rigidifiée par la salle de concert, avait pendant quelques siècles imposé son modèle. L'organisation de l'espace de diffusion est sans doute l'un des grands axes du travail musical d'aujourd'hui. L'emplacement des sources sonores, les déplacements de sons dans l'espace, les systèmes techniques par lesquels les auditeurs vont avoir accès à la musique, ouvrent des champs de possible qui dépassent les problèmes acoustiques traditionnels, pour porter le message musical lui-même à une nouvelle dimension, jusqu'à privilégier totalement l'aspect localisation du son comme acte de composition.

La situation des auditeurs peut alors varier dans l'espace ; par exemple, ils peuvent être placés entre deux rangées de haut-parleurs, le son jonglant entre eux, selon une installation spécifique. Les performances américaines ont largement développé les aspects expérimentaux de nouveaux modes de diffusion. Mais même dans des salles traditionnelles où la vision demeure frontale - et le cinéma en est l'un des meilleurs exemples -, la multi-diffusion permet des mouvements de sons avant-arrière, gauche-droite, haut-bas, qui approche beaucoup plus l'impact d'un environnement total que l'écoute fortement localisée d'un objet placé devant soi. La musique nécessite alors une conception qui utilise au mieux les possibilités d'un tel système de diffusion. Lorsqu'il est bien réglé, le son dolby stéréophonique du cinéma donne une idée du relief atteint par la juxtaposition des plans décalés dans l'espace, et de l'efficacité sensorielle et émotionnelle sur le spectateur.

Dans le processus du jeu instrumental lui-même, l'espace de diffusion peut aussi intervenir. Par exemple, le compositeur anglais Gavin BRYARS a réuni des musiciens, en leur donnant à chacun un casque dans lequel était diffusé une partie musicale. Chacun avait pour rôle de chercher

à reproduire en direct sur son instrument ce qu'il entendait, mais en n'écoulant que la cassette préalablement enregistrée par Gavin BRYARS. Bien sûr, il y avait eu préparation des cassettes par le compositeur, mais le résultat qu'il donnait à entendre n'était pas le matériau d'origine lui-même, mais la situation circonstanciée d'instrumentistes guidés par un tel système. Un tel travail sur le décalage musical n'est plus seulement lié à la matière première musicale, quelque soit son système d'écriture, mais à la diffusion proprement dite.

L'exemple de Murray SHAFFER dirigeant d'une barque des trombonistes situés tout autour d'un plan d'eau ou d'un lac, pour bénéficier de l'acoustique particulière que donne l'élément liquide, illustre bien les tentatives pour explorer également d'autres espaces acoustiques. Ou encore, les expériences de musique sous l'eau, les dérives dans les villes d'Urban Sax, les sculptures sonores de Takis, etc... Tout ce domaine qui peut paraître parfois étrange offre à la musique des aventures "inouïes" au sens propre, c'est-à-dire jamais entendues comme cela auparavant.

La technologie du son, notamment dans ses développements récents, offre aussi des perspectives de travail à explorer, comme le fait par exemple le metteur en scène Bob WILSON dans Civil Wars, qui répartit les interventions vocales de ses acteurs sur une multitude de hauts-parleurs placés dans la salle, et dont la sélection est gérée par un ordinateur. La déconnection du personnage physique de l'acteur et de sa voix qui se déplace parmi le public introduit un rapport d'espace très particulier qui dérange totalement les habitudes perceptives du théâtre.

Sur un plan plus général, en dehors de ces travaux spécifiques qui lient l'acte musical à la localisation, il faut constater l'étroite collusion qui existe entre quasiment chaque genre musical et un espace de diffusion spécifique. Un concert rock et un concert classique se développent dans deux systèmes acoustiques radicalement opposés dans leur conception, même

s'ils se déroulent tous deux dans une perspective frontale. Les cadres physiques d'écoute dans lesquels se retrouvent leurs auditeurs, avant même de détailler le message musical lui-même, sont des conditions essentielles de la situation. Sonorisation, espace acoustique et mode de diffusion s'intègrent de fait totalement au genre musical dont ils sont le support. Il n'y a pas indépendance ni permutation inter-genres possible sans modification profonde du message lui-même : il serait toutefois curieux d'entendre les Rolling-Stones dans l'espace acoustique d'un orchestre de chambre, ou ce dernier diffusé sur une sonorisation sur-puissante couvrant 60 000 personnes.

Le clivage des auditoriums est aussi un clivage des espaces de diffusion. Et ce qui est vrai du domaine musical public se retrouve aussi dans la mise en forme du domaine sonore domestique, où les interventions sur l'espace par l'intermédiaire des machines sonores, visent souvent à composer un espace de diffusion dans lequel on soit à l'aise, autant qu'à écouter telle ou telle musique spécifique.

A l'intérieur de chaque système d'écoute, il faudrait alors apporter des subdivisions qui réintroduiraient l'acquis de l'acoustique et ses recherches récentes. Mais, sans quitter notre propos sur l'espace de composition, une dernière remarque peut être faite, qui concerne l'action de ce qu'on pourrait appeler la diffusion passive. En effet, chaque salle propose sa propre interprétation d'une même musique à sonorisation égale. En révélant plus nettement telle ou telle gamme de fréquences ou d'harmoniques, en développant une longueur de réverbération particulière, en favorisant l'absorption ou l'écho selon ses matériaux de surface, chaque lieu implique a-priori une diffusion spécifique de l'oeuvre. Lorsqu'il s'agit de musiques ouvertes, qui juxtaposent des strates différentes et des plans hétérogènes, le rôle de la salle n'est pas seulement dans sa pondération acoustique, inhérente à chaque lieu, mais apparaît dans une véritable organisation du rendu, qui révèle tel ou tel instrument ou tel ou tel niveau de manière unique.

Le musicien sensible à cette écoute, peut soit tenter de corriger l'acoustique pour retrouver un cadre de diffusion habituel pour lui, soit intégrer ces particularismes locaux dans sa pratique musicale elle-même, si sa musique le lui permet. De plus en plus, cette seconde attitude, vénusienne en quelque sorte, se révèle chez nombre de musiciens d'aujourd'hui. La musique aussi gagne à se mettre à l'écoute.

3. CHANGEMENTS DES HABITUDES D'ECOUTE LIES A LA TECHNOLOGIE

Si les musiques du XXe siècle ont modifié en partie les systèmes mentaux de pensée du son, ou du moins font coexister des alternatives à une vision plus traditionnelle, le champ domestique des pratiques sonores et musicales est également en constante évolution. La vulgarisation des machines sonores, leur multiplicité à l'échelle familiale, leurs implications symboliques et sociales, interviennent dans la composition multiformelle des paysages sonores d'aujourd'hui, au point qu'une réflexion qui voudrait ne pas en tenir compte, par choix comme par omission, amputerait son terrain d'analyse d'une de ses dimensions privilégiées. Car, si bon nombre d'aspects de l'environnement sonore et du domaine du bruit contraignent les habitants à un rôle passif, l'observation des pratiques quotidiennes révèle tout un caractère actif qui se développe notamment sur le champ musical, et plus largement, par l'intermédiaire des machines sonores.

Le propos de cette partie est de tenter l'organisation, sous forme de pistes de réflexion, des principaux caractères descriptifs de ce domaine, notamment dans les aspects les plus récents de son évolution. Notre ambition est toujours de mettre l'accent sur le terrain des facultés comportementales, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques possibles qu'autorise l'état présent du champ sonore. Les références techniques que nous sommes conduits à mentionner, ont ici un rôle indicatif, et ne sauraient en aucun cas remplacer les informations données par des recherches centrées sur elles, qui demeurent fondamentales et sur lesquelles d'ailleurs nous nous appuyons.

3.1. La médiation électro-acoustique.

Après le point de vue du producteur, schématisé sous l'appellation "espace de composition", nous abordons le même terrain, les événements et séquences sonores commercialisés sous la forme de musique, mais envisagés du point de vue de l'auditeur. Sans vouloir établir entre ces deux perspectives un fossé infranchissable, et en notant au contraire tout ce qui peut les rapprocher, force est de constater une différence fondamentale d'intervention sur le champ sonore. Ce clivage est d'ailleurs davantage une séparation typologique que psychologique ; en effet, un compositeur habile à l'exercice de son art peut se trouver totalement démuné dans une autre circonstance sonore, et un mélomane "passif" peut déployer des trésors d'invention pour aménager son cadre de vie sonore. La coupure ne sépare pas des individus, mais plutôt des modes d'intervention.

La première remarque, lorsque l'on se place dans la situation schématisée des auditeurs, concerne l'omniprésence du haut-parleur, et de la chaîne électro-phonique. La plupart des musiques passent par cet intermédiaire, soit qu'elles sont conçues avec ce moyen de diffusion, soit qu'elles en empruntent les voies pour rencontrer leur public. Il est de plus en plus rare de rencontrer des musiques qui en font l'économie. Même les musiciens des rues ou du métro ont parfois la tentation d'une électrification sommaire, nécessitée par l'usage d'instruments qui la rendent obligatoire, comme les guitares électriques par exemple, mais encore pour agrandir un territoire acoustique qui éloigne la concurrence.

A de rares exceptions près, tout l'espace musical est électro-acoustique. Même la voix, lorsqu'elle devient instrument de musique, passe la plupart du temps par un haut-parleur. En dehors des chansons de l'espace privé, de la salle de bain à la réunion familiale, la voix chantée est sonorisée.

Certes le domaine du concert classique et de l'opéra est un des derniers bastions du direct, et il garde toute son importance, en partie d'ailleurs grâce à cette spécificité ; mais il est devenu l'exception. Ecouter un instrument acoustique sans haut-parleur est aujourd'hui rare. Dès qu'il y a

medium, enregistrement, radio ou télévision, il y a électro-phonie. De plus, au cours de certains concerts de musique traditionnelle, le son direct reçoit une discrète amplification qui corrigera, par exemple, la réverbération d'une salle. Même l'opéra peut aussi être gagné par le haut-parleur, comme dans "Medea" de Gavin BRYARS, mis en scène par Bob WILSON, où certaines parties chantées ou parlées sont diffusées à partir d'une bande magnétique et se mêlent aux chanteurs présents.

Où s'arrêtent les limites de la médiation ? Ne peut-on penser que l'architecture d'espaces conçus pour la diffusion du son est déjà, d'une certaine manière, un intermédiaire ? De fait, dès qu'il y a émission de sons, il y a localisation et intervention de l'acoustique du lieu. Tout le travail acoustique sur les salles de spectacle vise à réduire cette pondération inévitable pour éviter la contingence, et orienter dans le sens souhaité la diffusion inerte du lieu. L'expérience conduit à des règles qui optimisent l'accès à la source sonore, même si chaque salle garde ses particularismes propres.

Mais plutôt qu'une médiation, l'intervention sur l'acoustique est une correction d'espace qui ne modifie pas la source elle-même, ni dans sa nature ni dans le processus de son déclenchement. Le fait d'utiliser la chaîne électro-acoustique, au contraire, donne accès à des paramètres structurels du son et donc, permet l'action au coeur même de la trame musicale. De plus, le problème de l'acoustique du lieu de diffusion reste totalement présent, même si le haut-parleur donne parfois plus de souplesse pour l'appriivoiser. D'une certaine manière, c'est la même volonté de maîtriser, le même souci de ne pas subir l'aléa, qui président à l'organisation acoustique de l'architecture, et à l'organisation modulaire du son par la médiation électro-acoustique.

Depuis quand n'avez-vous pas entendu un violoncelle joué devant vous ? Peut-on comparer le direct et l'enregistrement ? Même avec toutes les qualités de la haute-fidélité et les prouesses de la technologie de la reproduction, l'émission du son ne sera pas la même. Et, dans le même temps qu'elle donne accès à un répertoire immense de musiques de tous

ordres, éloignés historiquement et géographiquement, la vulgarisation sonore impose la chaîne électro-phonique comme base obligatoire d'écoute, avec des conséquences que nous allons tenter d'approcher. Que ce soient des musiques prévues pour elle, ou composées bien avant qu'elle n'existe, elle s'impose comme étalon-diffusion.

Notre propos n'est pas, bien entendu, de regretter le temps de la rareté musicale, où seul l'accès à l'élite autorisait l'écoute des oeuvres, mais d'analyser à la fois les comportements liés à ce développement technologique, et les modifications que ce dernier entraîne sur le statut de la musique elle-même. Avec l'ouverture à un catalogue géant, se joue aussi la faculté d'agir sur le son, par le volume tout d'abord, puis par les divers réglages de base de la chaîne domestique. D'une certaine manière, il y a là une part active de l'auditeur, dont témoignait l'expression "jouer un disque", il est vrai aujourd'hui désuète. Mais en suivant cet axe, on trouve la rap-music, ou la musique des disc-jokeys, qui jouent avec leurs platines tourne-disques, en manoeuvrant les disques pour créer des rythmes, en les passant à l'envers, en les mélangeant et en les commentant. Avec eux, la chaîne hi-fi est devenue un véritable instrument. Les disques ne sont qu'un matériau sonore de réserve, que le disc-jockey utilise et déforme à sa guise : on les reconnaît ou non. Aux Etats-Unis, cette activité est considérée comme totalement musicale, et ses adeptes les plus célèbres sont extraordinairement inventifs et habiles dans le détournement des possibilités d'une sonorisation. Le développement des radios en modulation de fréquence, ultra-spécialisées, a beaucoup contribué à l'essor de ces pratiques, par la quête incessante d'une originalité toujours à renouveler.

Cet exemple illustre en fait par l'excès toute une gamme de modifications des comportements d'écoute et des attitudes par rapport à la musique, liée aux techniques de diffusion. Tout le monde est confronté de près ou de loin à cette dimension de l'environnement sonore, et pour en saisir les rouages, il est nécessaire de détailler point par point les divers critères de définition du son, envisagés dans la perspective de cette évolution.

3.2. Ecoute et acuité.

Au simple plan domestique, les habitudes d'écoute ont modifié les rapports aux sons. Par le développement des chaînes hi-fi, par la fréquentation plus assidue des oeuvres, par l'accès à un certain nombre de paramètres, l'acuité auditive est devenue plus performante que par le passé, ou du moins peut s'exercer sur des séquences sonores où la complexité du son est beaucoup plus grande que dans la vie quotidienne. Par exemple, l'écoute d'une oeuvre classique jouée par l'orchestre dans un enregistrement stéréophonique, donne accès à la représentation en relief : chaque son garde la localisation précise de sa source, les instruments se répartissent dans l'espace. De ce fait, l'écoute de l'oeuvre peut s'opérer de manière beaucoup plus analytique que lorsqu'on l'entend globalement, sans la perception détaillée de chaque instrument. Les reproductions ont la plupart du temps ce souci de la clarté et de la transparence qui permettent l'écoute analytique et la pénétration dans le monde des détails et des nuances.

Et ce qui est observable dans le domaine de la musique classique, l'est aussi dans tous les autres genres musicaux. L'amateur dépasse vite l'écoute d'ensemble, pour être sensible aux différents plans sonores qui se découvrent de plus en plus nettement au fil des écoutes. Car la répétition est l'un des grands instruments de l'analyse. Pour prendre l'habitude d'un cadre culturel musical donné, l'écoute répétitive est essentielle. Et le premier critère de la chaîne électro-phonique est précisément la faculté de ré-écouter, sans limitation, le même message.

L'usage domestique des disques, ou encore la programmation musicale des radios, se fondent sur le plaisir de retrouver une situation sonore déjà connue. Après quelques écoutes, chaque variation, même infime, fait corps avec le fil conducteur. Ainsi, dans les chansons de Brel, par exemple, certaines intonations de voix, liées à une interprétation particulière mais qui se trouve être celle du disque, sont autant de gros-plans sonores qui émaillent toute la diction. Au fil des écoutes, ces détails deviennent totalement constitutifs de la texture de l'oeuvre, et de la perception

subjective que chacun en fait. Ce type d'écoute est entièrement lié à la technologie. Avant la reproduction électro-phonique, la pénétration du son à cette échelle était impossible. Ce qui passerait pratiquement inaperçu à l'écoute directe, et surtout ne se redoublerait pas de manière identique, devient dans la répétition, des événements qui peuvent prendre une importance démesurée.

La faculté d'une écoute fine et qui est à l'affût des détails, est aussi une exigence ; car, une telle diffusion monopolise l'attention et ne peut se supporter de manière permanente. Parfois, l'écoute est plus agréable lorsqu'elle est floue, globale, ouvrant à un espace sonore plus permissif. Selon les moments, la même musique sera préférable sur une chaîne hi-fi ou sur un petit transistor. Les machines sonores proposent une véritable palette de modes de diffusion, qui se combinent dans les pratiques domestiques, multipliant les combinaisons d'agencement de l'environnement sonore.

En même temps que le développement de l'acuité, les techniques de sonorisation ont également modifié, mais dans l'autre sens, les capacités d'écoute de certains groupes sociaux. Notamment chez les adolescents qui ont l'habitude d'écouter des concerts rock jouant à très forte intensité, on a pu observer des pertes irréversibles de la perception auditive. Des examens sont également en cours sur les conséquences physiologiques d'un usage régulier du casque, pratique largement vulgarisée par le walkman et qui provoquerait des déformations du tympan, de par sa trop grande proximité avec lui.

Même s'ils illustrent des aspects négatifs, ces deux derniers exemples relèvent en fait de la même tendance contemporaine, où esthétique et technologie se rejoignent : l'auditeur doit approcher au plus près possible le cœur du son, faire corps avec lui, comme dans un bain qui le maintiendrait en suspension. L'impact de la commercialisation à grande échelle des machines sonores est dans ce projet ; et jusque dans leurs excès, elles contribuent à une véritable éducation en offrant de plus en plus de critères à la sensibilité discriminative. En ce sens, même si

l'acuité au sens physique, c'est-à-dire la mesure précise d'écoute de telle fréquence à tel niveau, garde une certaine stabilité, l'acuité au sens social, c'est-à-dire l'acquis culturel de reconnaissance des formes, se développe quasiment dans tous les groupes sociaux, même sur des supports très différents.

Cette dernière remarque, à elle toute seule, appellerait un prolongement spécifique à cette recherche : l'analyse d'une répartition sociologique de la population en fonction de tous les critères que nous présentons ici. Il était difficile, sur un plan méthodologique, de mener les deux de front, et il nous est apparu préférable de tenter ce panorama dans un premier temps qui permettra peut-être d'orienter une seconde phase plus directement axée sur un groupe social particulier.

3.3. L'intensité et le format sonore standard.

En même temps que la généralisation d'une plus grande acuité par la finesse de la reproduction, le fait d'avoir accès à la maîtrise du volume entraîne l'établissement d'une espèce de standard d'écoute, davantage conforme aux habitudes et au matériel d'écoute de l'auditeur particulier, plutôt qu'aux types de messages qu'il diffuse. Quelles que soient la musique et sa source, elles seront systématiquement conformées à l'espace domestique de la chaîne, localisées dans leur diffusion (sinon dans leur prise de son) selon celle-ci. La manière dont le message est originellement émis s'estompe pour se réduire dans la dynamique propre du mode de diffusion choisi. Que ce soit un oiseau qui murmure sur une branche, le forte d'un grand orchestre symphonique, quelqu'un qui parle, des tambours dans la savane, tous les volumes de ces différents messages seront comprimés, pour aboutir à une intensité moyenne qui est celle de notre système de diffusion domestique par exemple. Le fait que toutes ces différences passent par cette même habitude d'écoute familière, en même temps qu'une ouverture à un monde sonore prodigieux, introduit une standardisation du format sonore.

Parce qu'on a l'habitude d'un matériel d'écoute particulier, on sera plus à même de pénétrer les nuances des différents messages et, en même temps, ceux-ci vont subir une transformation profonde de leur essence sonore : davantage par la différence de format que la chaîne électro-acoustique impose, que par le fait que ce soit un haut-parleur qui retraduise le son. En effet, les conditions actuelles de la haute-fidélité permettent une grande validité de la reproduction au niveau de sa texture, mais, la plupart du temps, l'espace sonore reproduit correspond à une abstraction liée au support, c'est-à-dire actuellement, au disque.

Le format sonore standard joue donc à deux niveaux : d'une part, il comprime des événements dans un moule relativement uniforme et, d'autre part, il conditionne la mise en formes de messages musicaux dans ses propres normes. Le "volume", qui est une notion de géométrie, renvoie bien à l'espace ; et l'accoutumance qu'il établit d'un rapport à la

localisation et à la puissance peut prendre le pas sur la source authentique. Par exemple, bon nombre de mélomanes qui ont pris l'habitude chez eux d'une position par rapport à l'orchestre, sont déçus au concert du faible volume d'exécution qui les éloigne de leur situation privilégiée, et diminue leur émotion. La vérité musicale est pour eux plus proche de leur pratique privée, où ils ont la maîtrise du volume, que des circonstances de l'exécution directe, conditionnée par l'acoustique de la salle.

En se développant aussi sur le mode d'une puissance acoustique plus forte, le cinéma contribue également à cette modification du format d'écoute. Par exemple, dans le film "Amadeus", la musique de Mozart est diffusée avec un statut de musique de film, et non avec celui d'une reproduction de concert. Son mixage et son volume transforment radicalement son rôle, lui assurant par là même une efficacité sur l'image qu'elle n'aurait pas sans cela. Il y a là à la fois la logique d'une réalisation qui joue sur l'agencement des impressions sensorielles pour toucher le spectateur, mais aussi un mode de réceptivité de la part du public, totalement prêt à une telle écoute. La rencontre se produit alors entre esthétique, technologie et attention.

Nous avons déjà évoqué les différences de volumes correspondant aux espaces de diffusion adaptés à chaque genre musical. Au cours des vingt dernières années, nous avons assisté à une surenchère de l'intensité dans les concerts de pop-music, qui a pu provoquer des lésions chez les musiciens et parmi le public fidèle. Il y a là comme une démesure de la faculté de sonoriser, qui établit alors un environnement sonore portant totalement le corps jusqu'à la blessure. L'intensité devient acte de création et d'identification jusqu'à l'excès.

3.4. Des graves aux aigus.

Par rapport à une écoute strictement acoustique, l'électrification de la diffusion a également modifié l'accès au spectre sonore. Les progrès de la reproduction permettent d'entendre des fréquences inhabituelles de l'espace musical traditionnel ; et notamment à chaque extrémité, grave et aiguë. Car en dehors de l'orgue et des tambours, l'étendue spectrale de la musique se stabilisait autour du médium. Le militaire et le sacré étaient en quelque sorte les dépositaires des fréquences extrêmes, et usaient d'ailleurs de celles-ci dans la mise en scène d'un espace acoustique particulièrement prégnant. Dans un autre type de culture que la nôtre, les tambours africains sont une bonne illustration de l'effet d'envoûtement. Mais, en dehors des cérémonies ou circonstances exceptionnelles, les gammes couvertes se situent dans une étendue très anthropomorphique, c'est-à-dire autour des possibilités de la voix humaine qui sont aussi les fréquences les mieux perçues par l'oreille. Les aigus semblent plus présents que les graves, mais les occasions d'accès à la musique rendent leur fréquentation rare.

La nouvelle lutherie et l'électrification vont élargir totalement le spectre musical, donnant accès à toutes les fréquences, même extrêmes. Et si la référence de la voix demeure, pour des raisons physiologiques évidentes, le travail sur les aigus et sur les graves va devenir de plus en plus sophistiqué. Prenons l'exemple d'une contrebasse. Cet instrument couvre une partie grave du spectre, mais de par sa constitution, son intensité se limite et lui interdit une trop grande agressivité. Souvent, même pour les instruments à vent, les sonorités graves, nécessitant plus d'énergie, ont une intensité moindre que les instruments aigus ou médium. Le fait de passer par un système électro-acoustique de diffusion corrige cet état de fait, et permet un rééquilibrage du spectre en établissant les volumes des différentes fréquences comme on souhaiterait les entendre. Il est donc possible de renverser l'espace physiologique et acoustique traditionnel, en mettant par exemple les basses à un volume supérieur au reste du message musical, créant par là un nouveau rapport.

Des situations du type de ce dernier exemple existaient auparavant hors du champ musical, dans des circonstances naturelles exceptionnelles, grondements de tonnerre, tremblements de terre, avalanches... ou dans le panorama sonore industriel tel qu'il s'est développé autour de l'univers des machines. L'impact sur la perception est alors très fort, parce que l'écoute ne s'opère plus seulement au niveau de l'oreille, mais par le corps tout entier, notamment par la cage thoracique et l'abdomen qui sont mis en vibrations. La répétition d'une telle mise en situation peut d'ailleurs gravement perturber l'organisme si elle se prolonge.

C'est aussi à partir de ce développement du monde sonore industriel que sont nées des musiques intégrant les bruits et ambiances vécues. La musique concrète ou certaines musiques électro-acoustiques basées sur des éléments de reportage retravaillés au montage, sont directement issues du cadre sonore moderne urbain. L'accès au spectre dans toute son étendue est, pour elles, une condition essentielle, puisque leur propos porte précisément sur une répartition des fréquences autant que sur la linéarité temporelle du message.

Mais on pourrait étendre cette réflexion à d'autres musiques d'aujourd'hui ; et envisager, par exemple, la pop-music sous l'angle d'un assujettissement du corps, et dans certain cas du corps collectif, à un système de fréquences qui le met en vibration et en rythme. L'usage permanent de la guitare basse, fortement amplifiée, qui se mixe au pied de la grosse caisse pour fonder l'assise du morceau, est une constante de ce type de musique, qui place d'emblée l'auditeur dans une situation spécifique par rapport aux fréquences et à la nature de sa perception.

Chaque musique définit son spectre privilégié, et la répartition qu'elle choisit des intensités différenciées de ses fréquences. Ici encore, en dehors de tout problème de contenu, la forme sonore elle-même établit déjà des critères de distinction.

Le matériel utilisé pour la diffusion précise les limites spectrales du

système : un petit haut-parleur ne peut pas, pour l'immédiat, passer les extrêmes. Sa bande peut même être particulièrement étroite, comme l'écoute téléphonique par exemple. De ce fait, il est vrai que, malgré ce que nous venons de dire, l'écoute domestique courante est fortement médium, et que l'écoute des extrêmes, dans la diffusion musicale, demeure liée, la plupart du temps, à des situations de concerts qui utilisent du matériel performant.

Des particularismes nationaux peuvent également se faire jour par rapport au choix sélectif de la répartition des fréquences. Ainsi, le matériel hi-fi japonais, conçu pour le public japonais, favorise le haut du spectre parce que sa première clientèle est davantage sensible à un tel équilibre. Le format standard d'écoute se modèle aussi sur une organisation précise des graves aux aigus, dans laquelle l'apprentissage et l'accoutumance ont une large part.

3.5. Le tempo.

Le tempo et le rythme sont les organisateurs de la chronologie ; le premier indique la vitesse métronomique du déroulement sonore et le second, le mode de découpage choisi dans le cadre de cette vitesse. Nous n'avons pas recueilli beaucoup d'éléments sur la connexion étroite entre le tempo et les apports de la nouvelle technologie du son. Aussi, les remarques suivantes ne seront-elles que des pistes de réflexion ouvertes, ou des hypothèses.

Dans la vie d'un individu, si l'on regroupe ses préférences musicales, se dessinerait peut-être un temps privilégié, une vitesse d'exécution qui le mette particulièrement à l'aise ; comme si l'écoute de tel rythme entrerait en écho avec sa propre bio-chronologie. Des expériences pédagogiques sont allées dans ce sens, en utilisant des tempos proches des battements cardiaques pour rythmer certaines activités des enfants. A la croisée de la physiologie et de la culture, se rencontrent peut-être des tempopilotes, qui organisent la rythmologie.

La tradition de la musique savante s'oppose nettement à celle de la musique populaire sur ce point ; car la première joue de la variété du mouvement d'exécution et nuance ses vitesses au coeur même de son déroulement, tandis que la seconde s'organise la plupart du temps autour d'un battement fixe, qui garde sa permanence et facilite sa reconnaissance. Les apports technologiques contemporains n'ont pas bouleversé ce clivage mais l'ont au contraire conforté. Les musiques savantes du XXe siècle ont totalement fait éclater la circularité rythmique, tandis que les musiques vulgarisées liées à la danse, pouvaient aller jusqu'à se rigidifier autour d'un tempo qui serve de point de ralliement. La caricature de cet état de fait, a été la musique disco de la fin des années soixante-dix, où le martèlement brut du tempo suffisait à répertorier immédiatement le climat musical. Les pochettes de disques comportaient alors l'indication de la vitesse du métronome morceau par morceau, de manière à ce que les disc-jockeys des dancings puissent faire des enchaînements sans perdre le fil unificateur.

Mais au-delà d'exemples particuliers, peut-être serait-il possible de définir des profils d'écoute qui seraient transversaux aux genres musicaux, et qui renverraient à certains modes inconscients. La vie auditive d'un individu, dans cette hypothèse, serait axée autour d'une ou deux vitesses préférentielles qui dicteraient partiellement ses choix sonores. Et ce qui s'appliquerait au tempo^o pourrait s'étendre aux autres critères du son : telle personne pourrait être plus sensible à certaines fréquences et à certains modes musicaux, et donc apprécier particulièrement les oeuvres exécutées en ré, par exemple, tous genres confondus ; parce que cette tonalité frapperait davantage son oreille, ou serait davantage dans son oreille.

Nous n'avons pas ici d'éléments de vérification de cette hypothèse qu'il faut toutefois se garder de mécaniser ; d'autres éléments interviennent, dont un qui, lui, est plus probant : à un moment donné et pour une période variable, un tempo sera exactement celui d'une époque, d'un style, d'un phénomène culturel, au point qu'une allusion à lui renverra inmanquablement à la période concernée. Mais jamais la musique ne se joue sur le seul plan métronomique, en plus des trois critères déjà évoqués, et notamment par rapport à la question de sa reconnaissance, il faut aborder l'habillage sonore.

3.6. La hiérarchie des timbres.

Lorsqu'un violon et une trompette jouent la même note à intensité égale, à rythme égal, et donc à fréquence égale, l'oreille perçoit nettement leur différence parce qu'ils n'ont pas le même timbre. L'enveloppe d'un son, qui caractérise le timbre, définit la forme de l'entrée en vibration de l'air à l'attaque du son, sa durée, sa courbe de décroissance, son mode d'arrêt et sa résonance. Combinée au système complexe des harmoniques, l'enveloppe établit la couleur des sons et donc, définit la reconnaissance de chaque instrument.

Dans les pratiques d'écoute, comme dans les produits musicaux accessibles à une époque donnée, on constate des modes d'organisation hiérarchique des timbres, qui marquent pour un temps l'espace sonore. Les raisons de cette évolution sont multiples et complexes à cerner. Sur des champs aussi étroits et aussi nuancés, il est difficile d'être péremptoire. Mais en portant l'interrogation sur ces problèmes, nous espérons sensibiliser à une réflexion qui en dépasse le cadre strict, pour renvoyer à l'environnement sonore dans sa globalité.

Prenons l'exemple de l'orchestre-type, tel qu'il parcourt l'ensemble de la musique de variétés des trente dernières années. Il est composé d'un chanteur, d'une batterie, d'une basse, de plusieurs guitares et d'éléments harmoniques divers, piano, claviers électroniques, cuivres, etc... La hiérarchie des timbres de cette formation va évoluer profondément au cours des années, comme en témoignent les modes de mixage qui se sont succédés. Première phase : le chanteur est placé nettement devant l'orchestre qui se cantonne à un rôle d'accompagnement. Deuxième phase : la batterie et notamment le pied de la grosse caisse, gardien du tempo, auquel s'adjoit bientôt la basse, gagne une position voisine du chanteur, c'est-à-dire mixé devant à côté de sa voix, tandis que les autres restent derrière. Troisième phase : la section rythmique, basse et batterie, va toujours tenir le premier plan mais la voix du chanteur va s'intégrer au milieu de la section harmonique, comme un instrument parmi les autres.

La croissance du rôle de la batterie, en plus d'un phénomène culturel, est grandement favorisé par le fait que l'amélioration des techniques d'enregistrement garde aux plans seconds toute leur transparence et leur efficacité à intensité moins élevée. Mais l'intégration du chanteur au milieu des autres instruments au moment du mixage a été un des importants facteurs du développement de la pop-music. Sur ce point, l'Angleterre et la France ont suivi deux évolutions différentes. Tandis que la première suivait trois phases décrites ci-dessus, s'ouvrant à un système sonore plus inventif, la seconde a continué de privilégier son mode traditionnel de mixage des variétés : le chanteur devant (avec ou sans rythmique forte), et l'orchestre lié à un rôle d'accompagnement. Certes, de nombreuses exceptions existent, mais le système français demeure marqué par une hiérarchie des timbres qui pose la voix et le chanteur en vedette. Nous ne jugeons pas ici des différences de qualités, très subjectives au demeurant, mais des modes de présentation hiérarchisée de sons, au départ identiques.

Comme on le comprend, il existe une liaison entre le statut social et culturel et le type de hiérarchie des timbres en vigueur à un moment donné. Nous n'avons pas ici les moyens de mener une telle étude mais nous renvoyons à l'histoire de l'orchestration qui parcourt toute l'évolution de la musique, et qui fait se succéder des dominantes diverses dans la composition de l'orchestre et dans le rôle attribué à chaque pupitre. Selon les timbres privilégiés, et notamment ceux qui concernent la partie mélodique, le caractère d'une oeuvre peut osciller de la musique militaire à la berceuse. Pour décrire "l'esprit du temps", l'analyse de ses couleurs sonores favorites paraît essentielle.

Nous l'avons vu pour l'espace de composition, les instruments électroniques ont rendu possible une nouvelle organisation de la matière sonore, liée à de nouveaux timbres, à toute une gamme de sons que l'on n'avait jamais entendus avant eux. Par leurs capacités, ils ouvrent la voie à de nouvelles hiérarchies. Mais cette remarque entraîne un corollaire capital : pour pousser plus avant notre réflexion, il faudrait observer la stratification

sociale et la manière dont plusieurs hiérarchies coexistent, s'ignorent ou s'affrontent à travers la société. Ce qui est vrai pour un groupe social ne l'est pas forcément pour un autre et, même parmi les membres d'un groupe défini socio-économiquement par exemple, les individus sont traversés de sensibilités et de goûts différents. L'étude reste à mener qui, tout en faisant état de ces nuances, révélerait les lois d'organisation des timbres.

Au niveau de l'auditeur, la hiérarchie des timbres choisie n'est donc pas unique, mais elle puise dans un réseau de systèmes qui n'est pas illimité. L'importance du mixage des enregistrements est une nouvelle fois à mentionner ici : sur la base des mêmes instruments, le choix de leur organisation privilégie tel ou tel, et aboutit à une efficacité sonore très différenciée selon les versions. En dehors du strict jugement esthétique porté sur le mélange, l'impact émotionnel varie dans des proportions considérables. Par exemple, lorsqu'on travaille des musiques pour la danse, avec des éléments fixes préenregistrés, tel mixage permettra aux danseurs d'évoluer en toute confiance, alors que d'autres les laisseront froids et sans inspiration. L'équilibre est subtil, et délicat à trouver : l'enjeu est précisément de parvenir à une hiérarchie des timbres, en qualité et en intensité, qui soit à la croisée la plus juste des souhaits du compositeur, des désirs des danseurs, et du plaisir du public.

La maîtrise de ces paramètres reste inaccessible comme loi. Tout au plus, l'expérience s'agglomère autour de cette connaissance que l'on appelle "le métier". Mais, en dehors du strict cadre professionnel, dans la vie courante et dans l'écoute banale, la manière d'entendre s'organise aussi selon des modes qui nous appartiennent plus ou moins, et qui ne sont le fruit d'aucune conscience unique, ni celle de l'auditeur, ni celle du producteur. La mode fait se succéder les systèmes de hiérarchie de timbres, sans certitude d'efficacité, mais avec régularité et obstination. Sans cesse, l'industrie musicale propose de nouvelles tentatives pour captiver des oreilles souvent saturées. Dans cette luxuriance, deux niveaux

coexistent : le nouveau timbre qui vient donner une seconde jeunesse à un ancien cliché, comme un vernis d'innovation, et d'autre part, un autre type de rapports, qui va fonder un nouveau cadre d'écoute. Dans ce domaine, la part spectaculaire n'est pas toujours la plus fondamentale, comme en témoigne notre premier exemple de cette rubrique : au départ, faire de la voix du chanteur l'équivalent des autres instruments harmoniques pouvait n'être perçu que comme une difficulté de compréhension des paroles. Alors qu'en fait, se jouait partiellement dans cette nouvelle échelle un statut musical qui pouvait engendrer tout un courant différent.

L'évolution de ces couleurs sonores trouve une concrétude professionnelle dans la côte d'amour dont sont l'objet les studios d'enregistrement. A un moment donné, c'est tel studio qui "aura le son", reléguant ses concurrents au rayon de l'obsolescence. Dans un laps de temps variable, son hégémonie sera conquise par un autre studio. Et cela s'observe pour presque tous les genres musicaux, qui sont en quête perpétuelle de l'ingénieur du son, capable de plonger leurs productions dans le charme secret d'une différence qui fonde l'actualité. Dans l'enregistrement moderne, de la variété par exemple, le compositeur et l'interprète ne font qu'une partie, somme toute mineure, du produit final. Le producteur, ou directeur artistique, qui établit le lien entre eux et la technique, est souvent le principal artisan du son, quant à son impact sur les media et sur le public. Dans le monde de la pop-music, les grandes figures de la hiérarchie des timbres sont toujours liées à des producteurs spécifiques.

Quelles que soient les raisons pour lesquelles les phénomènes de mode se succèdent, les produits musicaux largement diffusés, organisent l'espace sonore qu'ils proposent de manière particulière. Ces types de hiérarchie et de succession interviennent donc directement dans le paysage sonore que nous consommons. Reste la question de savoir s'ils agissent sur lui. En élargissant le point de vue hors du seul champ musical, l'évolution des matériaux modernes, les nouvelles machines, la législation anti-bruit, les rues piétonnes, etc... ne contribuent-elles pas d'une certaine façon à composer de nouvelles hiérarchies de timbres, ou du

moins à destabiliser la hiérarchie existante ? En fait, il semble que, même si son évolution est lente au point d'apparaître, comme dans certaines campagnes, quasiment immobile, la hiérarchie des timbres du paysage sonore ambiant soit sans cesse mobile. Lui aussi, de manière plus latente, fait l'objet d'équilibres successifs de timbres et de couleurs sonores. Souvent ses modifications sont les conséquences d'actions qui ne le concernent pas à priori car, rarement, le domaine du son est convoqué en tant que tel. L'un des intérêts du détour par le champ musical pourrait bien être alors qu'il permet d'aborder de front des modèles d'organisation qui se retrouvent transposés de manière diffuse dans l'environnement sonore général. Sans reporter mécaniquement les données qu'il permet de mettre à jour, il offre néanmoins un effet de loupe particulièrement précieux parce que le son est son terrain propre, et que c'est précisément sa vocation d'en explorer les modes d'organisation.

3.7. La localisation.

Dans notre tentative de description des habitudes d'écoute à partir d'un fil conducteur donné par les caractéristiques du son, un dernier critère reste à aborder, la localisation, c'est-à-dire le lieu d'émission du son lui-même. Avec la vulgarisation des machines sonores, cet aspect a complètement bouleversé le paysage sonore domestique. La chaîne haute-fidélité et, avant elle, le tourne-disques, la radio et la télévision font entendre à domicile des sons et des musiques totalement étrangères dans le temps et dans l'espace, à l'intérieur qui recueille leur diffusion. Le format d'écoute présenté plus haut comporte donc aussi un standard de source. La localisation prend la forme la plus courante de la paire stéréophonique de hauts-parleurs, c'est-à-dire privilégiant souvent l'écoute frontale, quel que soit le message qu'elle diffuse.

Mais il n'y a pas qu'un seul type de diffusion domestique. Dans chaque ménage coexistent souvent plusieurs machines sonores qui ont toutes leurs individualités. Ainsi, la même musique peut s'écouter avec une chaîne très performante, avec un petit transistor, par l'intermédiaire de la télévision, avec le casque d'un walkman, avec un micro-écouteur qu'on glisse dans l'oreille, etc... Toute une palette de localisations du son peuvent donc être choisies, à message égal. Certes, l'auditeur est tributaire d'un système d'échange, où valeur marchande et valeur symbolique se conjuguent pour guider son choix, par rapport au cadre général d'acquisition des biens. Tout le monde n'a pas accès à toutes les chaînes. Mais dans la plupart des ménages, sont présentes plusieurs machines donnant accès à des modes de diffusion différents.

Comme en témoignent les statistiques concernant les dépenses des ménages pour la culture (1), en 1981, l'acquisition de biens d'équipements repré-

(1) - Cf. Développement Culturel n°56. Août 1983., qui présente les statistiques de l'INSEE portant sur l'année 1981.

sentait 32 % du budget culturel des ménages, qui se répartissaient ainsi :

Récepteurs T.V. : 11,3 %

Récepteurs radio : 3,9 %

Appareils d'enregistrement et de reproduction du son
et de l'image : 5,4 %

Appareils de photo et de cinéma : 2,5 %

Les biens semi-durables (journaux-magazines : 18,5 % ; produits de l'édition : 10,9 % ; disques et cassettes pré-enregistrées : 3,30% ; photos : 7,12 %, correspondent à 55 % des dépenses, tandis que les services regroupent 13 % (spectacles : 1,2 % ; cinéma : 3,4 %, redevance T.V. : 4,8 %).

Le financement de l'équipement culturel du foyer atteint donc 87 % et s'accroît sans cesse tandis que le financement des spectacles par les ménages régresse depuis vingt ans. "Lorsque les individus et les familles dépensent pour la culture, c'est essentiellement en vue de pratiques à domicile, soutenues par les produits des industries culturelles, et non en vue de la fréquentation d'équipements collectifs. Depuis vingt ans, les dépenses de culture constituent une préférence dans le budget familial, puisque seules les dépenses de santé et de communication ont cru plus vite" (1).

Parmi ces pratiques domestiques, la télévision vient nettement en tête, mais l'écoute de la musique enregistrée sur disques ou sur cassettes marque une nette progression, comme en témoigne l'étude : "Pratiques culturelles des Français, description socio-démographique, évolution 1973-1981". Paris, Dalloz, 1982. Sur le milieu rural par exemple, moins porté vers ce loisir que le milieu urbain, le pourcentage de personnes qui écoutent des enregistrements de musique passe de 55 % en 1973 à 63 % en 1981, avec une progression très nette du taux d'équipement en lecteurs de phonogrammes et notamment en magnétophones à cassettes : en 1973 : 6 % ; en 1981 : 40 %.

(1) Cf. Développement Culturel n°56, août 1983, op. cit.

L'équipement des foyers comporte en moyenne plusieurs machines sonores, portables ou non, mobiles ou non dans l'espace domestique, qui introduisent déjà un choix possible extérieur au message musical lui-même : quel type de diffusion a-t-on envie d'écouter à un moment donné ? Certes toutes ces machines ne sont pas interchangeable au même instant ; la radio ou la télévision dictent leurs programmes. Mais selon son activité, selon l'heure, les personnes présentes, le genre de musique ou de son souhaité, tel ou tel appareil sera plus propice à la situation. Le réglage du son permet lui aussi une intervention sur le type d'écoute, sans changer de machine. Ainsi, se définit un ensemble de pratiques liées à l'audition, qui ne sont pas seulement de la stricte consommation, mais font appel à des choix et à des décisions quant à l'habillage sonore de son espace. Dans ces comportements, l'auditeur gagne une marge d'action sur la matière sonore qu'il a effectivement rarement l'occasion d'exercer ailleurs, tant l'univers du son est consécutif et non premier. D'un simple choix du volume d'écoute jusqu'à une véritable composition de son paysage sonore propre, une gamme de pratiques riche et variée existe, où s'exerce enfin une volonté d'intervention directe sur ce qui parvient à l'oreille.

4. LA PART ACTIVE DE L'AUDITEUR

Chaque machine sonore conjugue deux aspects : d'une part elle donne accès à un répertoire, choisi mais limité (disques, cassettes achetées...), ou immense mais programmé (radio, T.V.), et d'autre part elle propose un type de diffusion de par sa technologie. Ces deux points sont constamment présents dans les pratiques et il ne faudrait pas s'arrêter seulement à une vision organisée par l'axe de la plus grande qualité possible : un même morceau sera diffusé sur l'appareil le plus performant de l'espace domestique. Car, non seulement au niveau individuel, on note une importance du choix du diffuseur en tant que tel à un moment donné, mais dans un ménage, les différentes personnes exercent aussi par ce moyen le jeu de leurs identités et de leurs territoires. Si bien qu'à certains moments, le message musical ou sonore passe complètement après le choix du système de diffusion.

D'une certaine manière, c'est-à-dire en dehors des effets de feed-back du marché, ce que nous avons décrit comme évolution des autres critères du son ne dépend pas des auditeurs. Ceux-ci n'interviennent qu'après, effectuant leur choix d'écoute dans les propositions faites, avec toute la part de conditionnement culturel lié à la stratification sociale. Le fait que les fréquences extrêmes soient plus accessibles, que telle ou telle hiérarchie de timbres ou tel tempo apparaissent, ne dépend pas de l'intervention de l'auditeur et le renvoient à une attitude de consommateur passif. L'origine et la gènèse des formes qu'on lui présente lui échappent. Son rôle n'intervient que dans la sélection de ce qu'il écoute volontairement, sachant qu'il entend également beaucoup de musiques sans les avoir choisies, soit qu'elles figurent dans un programme plus large, soient qu'elles soient diffusées par quelqu'un d'autre dans l'espace où il se trouve.

L'aménagement sonore de son espace privé par la localisation des sources est un acte réel de composition de son propre paysage sonore, qui s'effectue plus ou moins consciemment, plus ou moins volontairement, et avec des nuances liées au lieu et au matériel dont on dispose. Dans l'environnement quotidien, avec plus ou moins de décision et d'efficacité, en tenant compte de toutes les contraintes liées à l'extérieur, se révèle une tentative pour composer un cadre sonore qui corresponde à un état de bien-être ou d'équilibre entre soi et le monde. Il s'agit bien d'une tentative effective, et non pas seulement symbolique ou imaginaire. Le principe d'agencement serait d'établir une séquence sonore qui harmonise son écoute et son désir d'écoute. Tout l'ensemble des machines sonores entre dans la gestion de son univers sonore propre, en y intégrant le silence, car l'arrêt de la machine est aussi un acte sonore, puisqu'il est décidé qu'à partir de là, on écouterait autre chose, ou rien, mais dans ce cas, on entendrait quand même quelque chose de différent.

Tout ce jeu de states sonores qui se succèdent, se chassent ou se chevauchent, sous l'action d'un individu ou de plusieurs, dans l'harmonie comme dans le conflit, se développe comme la tension vers un équilibre, qui serait le référent des diverses situations sur lesquelles on peut intervenir, et tendrait à se perpétuer à travers elles sur des modes divers. Deux niveaux d'action coexistent : le premier concerne l'isolation ; en fermant une fenêtre ou une porte, en doublant le vitrage, en cloisonnant les murs, voire en déménageant, tout un ensemble de pratiques à des échelles diverses permettent d'agir sur le filtrage des contraintes extérieures du bruit.

Le second niveau est celui de la diffusion choisie. Non seulement, il est possible de fermer une fenêtre pour ne pas entendre les cris de la rue, mais on peut aussi sonoriser sa pièce pour couvrir tout bruit extérieur. L'apport des machines sonores est essentiel sur ce point, car elles ont introduit une action positive par rapport à la composition de son environnement, alors que le premier niveau d'intervention conserve

un caractère de réponse à une nuisance. Certes, le paysage sonore de l'un peut devenir la nuisance de l'autre. C'est précisément pourquoi son étude ne semble pas si étrangère à une préoccupation globale sur le bruit.

Pour conduire cette réflexion plus avant, il faudrait déterminer un terrain précis d'étude et appliquer une méthodologie en deux temps : tout d'abord élaborer des éléments fins de description quant à l'espace concerné, au matériel disponible, et aux pratiques observables. Par exemple, quant à la coexistence simultanée de plusieurs sources, certains couples sont possibles (informations T.V. dans le salon + transistor dans la chambre d'enfant) et d'autres sont jugés antinomiques (disque classique + transistor dans la chambre d'enfant). Pour certains en effet, le fait que de la musique classique soit diffusée, renvoie toute autre diffusion simultanée au rôle de parasite, alors que d'autres combinaisons peuvent coexister sans perturbation. Cet exemple schématique illustre la nécessité d'une approche très nuancée de ces comportements relatifs aux personnes présentes, à leurs goûts, à leur temps et à leur espace.

A la suite de ce premier temps qui décrypte les systèmes d'agencement du domaine sonore privé, se situe une seconde phase qui tente de saisir comment ceux-ci se répartissent dans une stratification sociale. Y a-t-il des lois sociologiques d'organisation des figures, des ensembles de pratiques qui se regroupent effectivement, des groupes sociaux homogènes quant à ces comportements ? Pour parvenir à ce second temps, il est nécessaire de bien approfondir le premier, car de la pertinence de son analyse dépend la validité des catégories de regroupement. L'auto-inspection et l'observation par de micro-enquêtes semblent propices à tester des outils de questionnement avant leur application élargie. Nous sommes ici dans un domaine où l'on ne peut séparer quantitatif et qualitatif, sans déformer le sujet, d'où cette nécessité de prudence supplémentaire.

La perspective d'une telle étude serait de dresser une typologie des univers sonores personnalisés qui coexistent et se superposent. D'une part, il y a une organisation du système de l'environnement sonore privé et familial, liée aux machines et aux sources utilisées, qui peut se décrire strictement en termes de formes : tel appareil situé à tel endroit diffuse à tel niveau etc... Et d'autre part, il y a une organisation des types de messages sonores diffusés qui suit des critères à la fois subjectifs et sociologiques. La chaîne logique à suivre est assez complexe et comporte des circonvolutions culturelles très importantes. Il ne s'agit pas seulement de l'usage ou non d'un appareil ou d'une musique, mais appareil et musique ont tous deux des implications symboliques et imaginaires fortes, qui sont partie intégrante de leur intervention.

Dans la recherche de l'équilibre sonore qui semble présider aux pratiques de composition du paysage domestique, trois effets se détachent comme modalités d'organisation : l'effet de masque, l'effet d'entraînement et l'effet de filtre. Cette liste n'est pas du tout exhaustive, et leur présentation ici est davantage illustrative du champ à explorer que témoin de résultats élargis, qui nécessiteraient à eux seuls, une étude autonome.

4.1. L'effet de masque.

Par "effet", nous ne désignons pas une stricte opération de physique acoustique, dont l'analyse ne relève pas de nos compétences, mais un ensemble de comportements orientés dans un sens donné, à la croisée d'une pratique sonore et d'un retentissement social.

L'effet de masque peut être illustré de la façon suivante : une personne est à son domicile, fenêtre ouverte ; elle est gênée par un bruit extérieur. Elle ferme la fenêtre, atténuant l'intensité sans supprimer totalement l'écoute. Pour détourner son attention auditive de l'extérieur, elle met en marche une source sonore de l'intérieur qui renverra le bruit gênant au second plan. Dans les cas voisins de cet exemple, l'effet de masque peut jouer à deux niveaux : premièrement, il peut rendre totalement inaudible ce qu'on veut éviter d'entendre ; en diffusant à forte intensité dans un appartement, il est possible de s'isoler quasi complètement de l'environnement extérieur. L'impact de cet effet est alors total : le plan sonore choisi recouvre intégralement tous les autres et s'impose comme la seule écoute possible. Dans cette hypothèse, le masque de l'un devient souvent la gêne des autres.

Mais un second niveau de l'effet de masque apparaît comme beaucoup plus courant : la source choisie pour masquer ne gomme pas le bruit gênant mais le hiérarchise au second plan de l'attention. Dans ce cas, l'intensité n'est pas le seul facteur ; il ne s'agit pas d'être le plus fort mais de donner un fil conducteur d'écoute qui s'impose comme premier plan. L'usage d'un système de diffusion différent de celui qui gêne est parfois plus efficace que la lutte des volumes sonores. Par exemple, le bruit lié à la circulation peut être relativisé par un simple petit transistor qui diffuse dans une gamme de fréquences très isolée et très précise.

Nous ne voulons bien entendu pas défendre le principe selon lequel il suffirait de trouver le masque vulgarisable économiquement pour régler

les problèmes des nuisances sonores. Mais l'observation des comportements indique une large part de recherche de l'équilibre sonore liée à cet effet, sur un mode subjectif puisque le fil conducteur de l'un ne sera pas forcément celui d'un autre.

L'effet de masque peut donc jouer comme couverture d'un état sonore préexistant. Il peut aussi créer cet état sonore pour masquer le silence ou une absence de bruits ressentie comme gênante. Beaucoup de musiques de fond, et d'utilisations de la radio et de la télévision relèvent de cet effet. Non seulement "ça tient compagnie", mais il y a aussi la domestication du bruit de fond, le choix d'une ambiance familière qui marque l'espace. L'état sonore n'est plus seulement aléatoire ou omniprésent, il est décidé, même par l'habitude, avec une faculté impliquée dans son usage : on sait qu'on peut l'arrêter à tout moment et le remettre. Dans son déroulement, le bruit de fond choisi joue aussi le rôle de ponctuation du temps, de marquage de la chronologie. Non seulement l'état sonore marque un présent de l'espace, mais aussi un type de durée.

La radio et la télévision, notamment dans les tranches horaires où elles accompagnent d'autres activités, jouent pleinement cette inscription rythmique du déroulement du temps. Pour la télévision, l'impact sonore précède largement l'image quant à ce rôle. Un téléviseur muet peut se faire facilement oublier. Avec le son, il est souvent utilisé comme une radio, qui se donnerait à voir de manière facultative.

Les machines sonores sont une réserve précieuse pour l'effet de masque, puisqu'elles permettent partiellement la domestication du bruit ambiant. Dans le cadre familial, la lutte peut se faire entre elles lorsque plusieurs choix de sources sonores coexistent ; par exemple, et pour nourrir les clichés, la musique de variétés dans la chambre des enfants, les informations de la télévision dans le séjour et la radio dans la cuisine. Sans détailler ici des pratiques qui demanderaient des observations particulièrement nuancées, on peut noter l'importance de l'identi-

fication d'une personne à telle ou telle source sonore ou type de message. La machine ou le genre musical sont alors objets d'appropriation et de projection personnelle. Ils rentrent dans la gamme élargie des marquages et protections du territoire de chacun et du territoire collectif. Et comme le son est plus fluide que l'espace, le masque qu'il propose ne recouvre jamais totalement ni les autres champs sonores, ni le visage de celui qui le produit.

4.2. L'effet d'entraînement.

Ce second effet opère principalement sur l'intensité. Dans un sens comme dans l'autre, il consiste à suivre l'évolution d'un message sonore dominant, en redoublant au fur et à mesure ses paramètres. Dans un lieu donné par exemple, si une source augmente son volume, les autres sources auront tendance à augmenter le leur aussi. Et l'inverse peut également s'observer : une source qui baisse d'intensité peut entraîner les autres à diminuer aussi. D'une certaine manière, l'effet d'entraînement est à l'opposé de l'effet de masque, car, au lieu que les différents messages se cachent ou se recouvrent, ils progressent en même temps.

Un exemple d'effet d'entraînement par le bas est donné par tous les conférenciers expérimentés qui ont l'art de baisser la voix au moment crucial pour forcer l'attention des gens et les inciter au recueillement silencieux. Dans ce cas, les sources secondaires s'alignent sur le message principal dominant. Toute situation publique relève de cet effet, avec une harmonie plus ou moins atteinte. Le chanteur qui incite son public à reprendre ses airs en chœur avec lui ou à répondre par des cris à ses interpellations, joue totalement sur l'entraînement de type participatif.

Le rôle des thèmes et des leitmotifs fonctionne parallèlement comme un effet d'entraînement qui ne joue pas sur l'intensité mais sur la répétition du contenu. En musique, la reprise à l'unisson relève aussi de cet effet : après l'exposition du sujet et les variations menées à partir de lui, le retour du thème d'origine correspond à une adhésion clairement exprimée des différents instruments à un dénominateur commun. L'effet d'entraînement procède toujours ainsi, sur l'intensité comme sur l'harmonie, en désignant un conducteur qui rassemble des sources éparses autour de lui.

S'il réunit plutôt des comportements de type participatif ou fusionnel, il comporte aussi une déviance qui le rapproche de l'effet de masque lorsque le fil conducteur perd son rôle de leader. Par exemple, lorsqu'un groupe de musiciens enregistre pour la première fois dans un studio, il est confronté à l'écoute de sa musique hors-exécution. Les instruments ont été enregistrés piste par piste, et le mixage marque le moment de la reconstruction synthétique du morceau. Jusque là, jamais les musiciens ne s'étaient entendus sans jouer. Ces deux types d'écoute, auditeur-exécutant ou seulement auditeur, sont totalement opposées : l'oreille ne perçoit pas la même priorité des sons, et l'organisation qui les hiérarchise stabilise deux systèmes différents. De nombreuses expériences sur des groupes de musiciens amateurs ont montré qu'au moment du mixage, chaque membre recherchait en fait l'équilibre qui est le sien au moment de l'exécution. Si une personne extérieure au groupe propose une construction globale du morceau, chacun va déclarer ne plus s'entendre, et vouloir qu'on monte le volume de son instrument. On assiste alors à une réaction en chaîne car, si on augmente la basse, il faut augmenter la batterie, puis la voix, puis les autres instruments d'accompagnement etc... Lorsque tout est à fond, chacun prend conscience de l'impasse de ce procédé et de la nécessité d'une pensée organisatrice qui dépasse l'écoute exécutante individuelle pour agencer synthétiquement le morceau final.

Dans cet exemple, l'entraînement devient surenchère, et se rapproche d'un effet de masque sur le plan technique, alors que telle n'est pas forcément l'intention de ses acteurs. Dans la vie courante, la frontière entre ces deux effets peut parfois être mince, mais en règle générale, l'effet d'entraînement suppose l'adhésion de toutes les sources à une direction commune. L'exemple type de cet effet reste la musique jouée en direct par des instrumentistes. La logique du morceau, ou le chef d'orchestre, canalise la part de chacun dans l'exécution globale.

On peut profiter de cette réflexion pour mentionner ici l'importance des instruments eux-mêmes, comme sources sonores. Tout l'apprentissage

de la musique - collectif ou individuel - et le jeu privé, constituent une matière sonore particulièrement prégnante culturellement, qui tient une place privilégiée dans l'environnement. Le rappel ici de cet ensemble très riche de pratiques semble pertinent, dans la mesure où celles-ci s'établissent la plupart du temps sous le signe de l'effet d'entraînement, soit que l'apprentissage sollicite le silence d'autrui, soit que l'exécution devant un auditoire entraîne également son attention silencieuse ou ses acclamations. Pour les musiciens eux-mêmes, s'ils sont plusieurs à jouer, nous avons vu la nécessité du fil conducteur commun.

4.3. L'effet de filtre.

Alors que les deux précédents effets correspondent à des pratiques concernant à la fois les machines sonores et la perception, l'effet de filtre s'observe principalement dans le domaine de la hiérarchisation perceptive. Dans un ensemble de messages complexes simultanés, un individu est capable de filtrer celui ou ceux qui l'intéressent, de les isoler des autres qui deviennent pour lui bruit de fond, tandis que dans le même temps, une autre personne, entendant acoustiquement les mêmes informations, pourra filtrer tout autre chose. Cette capacité d'attention différentielle est un correcteur puissant du fait qu'on ne puisse pas se boucher les oreilles aussi hermétiquement que les yeux. Certes, nous restons très vulnérables, car toujours réceptifs sur le plan auditif mais l'effet de filtre permet d'organiser les priorités d'écoute, en introduisant des barrières qui peuvent être efficacement étanches.

L'écoute sélective qu'autorise l'effet de filtre agit à la fois sur la conscience au présent et sur la mémorisation. L'importance des cadres culturels dans ce décryptage est essentielle, car l'éducation, l'habitude, l'identification et la projection conduisent l'écoute à un filtrage qui n'est pas toujours conscient ni choisi délibérément au moment même. On écoute aussi comme on est, et ce qu'on est. Ce travail du relatif porte à la fois sur le contenu des messages et sur la nature sonore des sources. Lorsque l'attention a établi un système d'écoute pendant une séquence sonore donnée, il est difficile de le modifier ou de le subvertir, sans intervenir à la fois sur le contenu et le mode de diffusion. La séquence sonore se définit alors comme la croisée entre un état de l'environnement ambiant et un type d'écoute sélective particulier.

Dans l'appropriation de l'espace, les trois effets sont utilisés, mais l'effet de filtre qui repose davantage sur une activité inconsciente en est le véritable critère. C'est lui qui permet de tester une authentique

intégration car il est consécutif à une adaptation personnalisée à l'espace. En un lieu donné, telle personne saura mener sa conduite d'écoute propre, qui est aussi la marque de la connaissance qu'elle a, et de la confiance qu'elle fait à son territoire.

Pour qu'il y ait perception complète, il faut qu'il y ait disponibilité. On ne reçoit vraiment un message que lorsqu'on est prêt à le recevoir. Il semble qu'il y ait là une adaptation physiologico-culturelle, propre aux limites ou à l'écologie du cerveau humain : devant la quantité d'informations, images visuelles ou sonores, un système de défense ou d'immunité s'impose pour ne pas être submergé et parvenir à recomposer des schémas logiques. L'effet de filtre intervient ici : on se rend aveugle ou sourd à certains messages.

L'écoute sélective se conjugue aux autres facteurs de la composition de son espace. C'est une forme de sélection que de masquer une source sonore par une autre pour en privilégier le suivi. Dans ce cas, il s'agit d'un effet de filtre actif, plutôt que de filtrer passivement en "se fermant les oreilles", c'est-à-dire en fait, en tentant de concentrer son attention ailleurs que sur ce que l'oreille perçoit. Cette attitude de barrière, de rempart placé à l'intérieur de soi, vise à perpétuer, malgré les stimuli extérieurs, la stabilité d'un état à un moment donné.

Mais l'effet de filtre ne joue pas dans le seul sens de l'équilibre et de l'agrément. Un bruit perturbant, même de niveau moindre, peut envahir la conscience perceptive, jusqu'à effacer tous les autres signaux. L'effet de filtre peut être soit une gomme, soit une loupe. Les logiques de ses fonctionnements sont extrêmement difficiles à cerner, faisant appel à la psycho-acoustique, aux cadres mentaux et culturels et à la stratification sociale. Sans entrer dans des détails qui débordent le présent cadre, il semble que cet effet ne puisse fonctionner dans l'absolu, ou selon la seule volonté : il a besoin de "trucs" pour opérer. Que ce soit comme filtre passif, par l'écoute et l'attention, ou comme filtre

actif, par la sélection et l'agencement des sources de l'environnement, un prétexte est toujours nécessaire à cette forme d'évasion ; la qualité du filtrage est donc aussi capacité à se donner des prétextes sonores, des carrefours de signaux qui permettent à l'attention de choisir et de se détourner éventuellement.

Comme nous l'avons déjà noté au sujet de l'effet de masque, quand le mode de filtrage s'effectue par la mise en place d'une source, le système de diffusion prime souvent, et même largement, le contenu. Mais même si ce dernier n'est pas digéré, il n'en demeure pas moins entendu, avec toutes ses caractéristiques propres, sonores et culturelles.

Dans la composition de son propre paysage sonore président, semble-t-il, des réflexes conscients et inconscients, qui assurent le maintien d'un équilibre, subjectif, mais qui tend à se perpétuer. De la même manière que le corps possède certaines régulations qui ne sont pas commandées par le cerveau, de l'ordre des systèmes paranerveux ou sympathique, le comportement vis à vis du monde sonore inclut des micro-adaptations nécessaires aux contraintes qui se présentent. En poussant cette perspective, on pourrait envisager certaines mises en fonction d'appareils sonores, qui se justifient par des alibis culturels, simplement comme une réponse visant la seule stabilité organique, comme un quasi-réflexe. Nous ne voulons pas bien entendu opposer catégoriquement le physiologique et le culturel qui s'imbriquent étroitement ; mais plutôt souligner un axe d'observation qui offre des points de vue particulièrement originaux sur le champ d'usage des machines et des objets sonores.

Équilibre sonore ne signifie pas permanence totale des mêmes éléments diffusés. Selon les situations, le même équilibre peut être ressenti à des intensités diverses et avec des sources de nature très opposées. Ce qui fonde sa constance, est sans doute une certaine harmonie entre ce qu'on entend et le désir d'écoute, et d'autre part, la maîtrise que l'on a de la chronologie des séquences sonores : pouvoir choisir quoi, quand et jusqu'à quand.

En résumé on pourrait dire que l'effet de masque est de nature schizo-
morphe, fondé sur la coupure ; que l'effet d'entraînement relève du fusionné
et du participatif ; et que l'effet de filtre procède du synthétique
et de la recomposition.

4.4. Bande-son et vie quotidienne.

Le détour par le cinéma va nous permettre une réflexion décentrée sur la composition de son propre paysage sonore. En tant que spectacle domestique, le cinéma s'entoure de conventions qui ont évolué mais tout son effort vise à rendre crédibles des éléments fictifs, à "faire croire" à des images comme à une réalité. Que son sujet soit romanesque, fantastique ou documentaire, la situation montrée doit être cohérente pour entraîner l'adhésion du spectateur.

En ce qui concerne la bande-son du film, et après la première époque sonore qui la réduisait à la prise directe pendant le tournage, l'évolution, comme pour l'enregistrement musical, est allée dans le sens d'unités d'informations de plus en plus précises. Chaque bruit peut être sélectionné et mixé individuellement et les dialogues sont souvent post-synchronisés. A une bande-son témoin d'une situation, succède donc une bande-son qui recompose cette situation. Le cinéma dans ce cas est l'exacte inversion de la vie courante : au lieu d'avoir une séquence donnée avec toute la complexité de ses bruits, il construit une séquence semblable dans le silence, et choisit après, les bruitages et ambiances sonores nécessaires, d'une part au réalisme souhaité et d'autre part à la logique de la réalisation.

La plupart des ingénieurs du son qui procèdent à ces montages, basent leur travail sur un effet de filtre inversé : ils privilégient les sons utiles à l'action, comme pourrait le faire dans sa tête le spectateur s'il assistait réellement à la scène. Là, la logique de l'écoute est semi-organisée, et une partie du filtrage précède l'audition, puisque l'action que l'on suit est aussi directrice de ce que l'on nous propose d'entendre. En excluant les bruits parasites, la bande-son détermine donc le seuil minimum de crédibilité et de réalisme de la scène visuelle. Elle répond à la question : quel bruit doit accompagner une situation pour rendre celle-ci vraie ? Si l'on analyse l'histoire du bruitage au cinéma, on peut noter toute une évolution de ce qui est jugé utile pour que les choses apparaissent comme réelles.

Le bruitage d'une scène suit deux directions complémentaires : d'une part l'économie des bruits secondaires à l'action, que l'on filtre spontanément dans la vie, mais que l'on recevrait sans discrimination au cinéma ; et d'autre part, l'amplification ou le soulignement de certains bruits-clés pour la narration. Le choix de ces mêmes bruits peut ne pas se porter sur la reproduction sonore du geste lui-même : c'est parfois une autre nature du son qui s'associera le mieux à l'image pour en souligner l'efficacité. Ainsi, dans les films d'anticipation, les portes appartiennent souvent à une logique mécanique extrêmement silencieuse, basée sur l'hydraulique, le coulissage et la suspension. Pour l'impact du mouvement sur le spectateur, l'ouverture et surtout la fermeture de ces portes sont doublées d'un bruit, totalement abstrait, qui donne en fait la dimension réaliste ou concrète de leur action.

Lorsque la production d'un film n'accorde que peu d'intérêt au domaine sonore, le bruitage peut s'aligner sur la plus plate standardisation, pour laquelle le sens prime l'image. Par exemple, un coup accompagnant chaque pas suffira au réalisme de la marche, quel que soit le personnage, ses chaussures, le sol et le cadre de sa déambulation. Les nuances seront perdues mais pas la logique narrative conventionnelle du cinéma. La standardisation des bruitages est un appauvrissement considérable de l'image ; et cette pratique met bien l'accent sur la dimension d'enracinement dans le singulier, qui caractérise le panorama sonore quotidien. En ne retenant que les bruits utiles à une compréhension événementielle, l'environnement sonore décharne la situation de tout vécu. Les feuilletons et les séries "B" jouent sur ce plan un rôle ambigu : la logique de la fiction prime et, donc, leur bande-son est asservie au minimum utile ; mais en même temps, ils proposent une simplification du cadre acoustique qui peut séduire : du monde complexe de notre réalité, ils sélectionnent un axe central autour duquel tout s'agence, et remplacent le reste par de la musique. Leur fonctionnement en schémas ne s'arrête pas au scénario. La logique unidimensionnelle est alors un principe de repos : une histoire linéaire façonne le monde autour d'elle, et d'elle seule, narrativement, visuellement et acoustiquement.

La bande-son du film compose donc à partir des bruitages, un paysage sonore particulier, dans une orientation souhaitée de la perception et de la compréhension du spectateur. Et, à cette strate "réaliste", s'adjoignent deux autres strates : les dialogues et la musique.

Les dialogues ont suivi le même itinéraire de désassociation de l'image que les bruitages. La post-synchronisation permet de réenregistrer après coup les textes que les acteurs articulent sur leurs propres mouvements de bouche. A ce stade, non seulement le comédien qui parle peut être différent de celui qui joue, ce qui permet le doublage en langue étrangère, mais l'espace sonore de sa voix peut être traitée indépendamment de la situation du tournage. Ici encore, le degré de réalité est un choix.

A ces éléments, le cinéma, qui n'oublie pas d'être un spectacle, ajoute la musique ; et développe toute une syntaxe de l'accompagnement musical des images qui déborde notre présent propos, mais introduit une question : peut-on rapprocher la diffusion de musique dans le panorama quotidien de quelqu'un, de la musique d'un film ? En d'autres termes, est-ce que nous ne sommes pas les illustreurs sonores du film de notre vie ?

Le contenu des musiques et leurs modes de diffusion interviennent beaucoup dans leur sélection, et l'on peut imaginer que dans le cadre sonore choisi, tenté, aménagé ou subi, il y ait une forme de logique émotionnelle, voisine du système de la musique de film, qui préside à la composition et au fonctionnement de son panorama intérieur. Par exemple, la musique douce qui accompagne certaines situations vise à une certaine conformité du sonore et du visuel, dont le cinéma a pu utiliser le stéréotype. Dans le choix des musiques de sa vie, il y aurait donc le souci de rendre la musique conforme aux multiples situations traversées. Tout le monde ne donne pas le même type de réponse sonore à la même séquence vécue mais, dans cette perspective, il serait intéressant de tenter une typologie des comportements et des modes d'illustration sonore, selon des critères sociaux mais aussi chronologiques : la musique du samedi soir n'est pas la même que celle du dimanche matin.

Certaines musiques s'excluent les unes les autres, devenant impossibles à des moments particuliers et complètement nécessaires à d'autres, pour le même individu. Des cheminements logiques entre image et son peuvent se faire jour, comme le redoublement des émotions, le contre-point, le décollage du simple champ quotidien, le jeu des contraires et des conflits. L'intervention musicale peut être évidente, par exemple lorsque l'on danse, jusqu'à des situations où elle joue davantage le rôle de décor, mais en permettant de compléter le trajet imaginaire qui fait vivre pleinement un état donné comme figure emblématique forte. La mise en musique de la vie est mise en spectacle. La perspective de l'auditeur dans un environnement procède aussi de son rôle de metteur en scène de sa propre vie.

Le rôle de la radio, c'est-à-dire d'un programme pré-établi, vient éclairer cette perspective d'une lumière singulière ; les tranches horaires sont conçues en ciblant les auditeurs potentiels, ménagères, personnes seules, jeunes, etc... dans le projet d'une adéquation entre un certain type d'espace et d'activités, et le programme sonore proposé. De la part de l'auditeur, il y a là une forme de délégation de compétence ; il sait, par expérience, que telle radio à telle heure, correspond à son choix. Dans ce cas, tout se passe comme si le programme pré-établi était la musique d'un film dont il n'a plus qu'à être l'acteur ou le figurant. Ainsi se statifient des tranches sociales d'écoute qui modèlent des comportements et des espaces sonores.

Ce qui apparaît nettement à l'observation, c'est que la plupart des actions sur l'environnement sonore de chacun ne relèvent pas d'une décision clairement consciente. Le mode du plaisir ou de l'envie est un guide plus secret. On pourrait dire que l'ambiance sonore est un certain reflet du monde intérieur d'une personne, mais que cette traduction ne suit pas un trajet purement rationnel. Dans les choix, s'investissent aussi l'inconscient collectif et la culture. De ces multiples tensions, naissent de multiples tentatives qui ne sont pas le résidu d'un monde sonore préfabriqué, mais la part active des audi-

teurs qui sont aussi compositeurs, malgré eux ou volontaires, de la musique de leur vie.

Une dernière remarque clôturera ce chapitre : la vulgarisation des cassettes a finalement peu développé la constitution d'une phonothèque familiale, comparable à l'album-photo pour le visuel. Au-delà des critères classiques de différenciation entre image sonore et image visuelle, notamment quant au rôle du temps entre l'instantané et la séquence, il semble que la mémorisation s'effectue davantage sur la musique que sur les bruitages : l'évocation d'une époque sera plus parlante à l'écoute d'une chanson de référence qu'à l'écoute d'enregistrements issus de sa propre vie. Le domaine de l'ouïe est fondamentalement affectif, et dans la gestion du cadre sonore, cette dimension se réinvestit toujours.



Aucune conclusion ne s'impose au terme de cette première partie, si ce n'est la conscience d'avoir seulement abordé quelques aspects d'un domaine aussi obscur que quotidien, et qui ne dicte pas d'emblée une technique d'approche sûre. Nos tâtonnements méthodologiques, s'ils peuvent laisser insatisfait, témoignent du respect essentiel du sujet et du souci de ne pas le positionner une fois pour toutes dans une idéologie réductrice, que ce soit le bruit-nuisance ou le son-salvateur. L'ouverture de thèmes qui pourront se constituer en objets d'étude, apparaît donc comme la trace positive de cet itinéraire de réflexion, plus dynamique comme porteur de projets que comme forme finale et conclusive de la recherche.

Deuxième partie :

ILLUSTRATIONS

I - PRATIQUES D'ECOUTE

Christian BOUSSET

Nous avons interviewé neuf personnes sur leur écoute de sons émis par hauts-parleurs, quels que soient les appareils utilisés et les circonstances d'écoute. Cependant nous avons centré l'interview sur l'écoute de la musique par l'intermédiaire d'une chaîne haute-fidélité, en rapportant cette écoute d'une part à l'environnement sonore existant, d'autre part à l'écoute de musique en concert pour, finalement, tenter d'appréhender d'éventuelles corrélations entre cette écoute et la perception des sons dans la vie quotidienne.

Nous avons procédé d'une manière très ouverte, sans trame fixe imposée mais plutôt attentif à creuser les développements de chacun.

Les personnes ont été choisies pour l'attention qu'elles portent - ou qu'elles ont portée à une époque antérieure - à l'écoute de musique enregistrée. Toutes ont connu un cheminement de développement de leur perception sonore, soit professionnellement, soit dans l'assouvissement de leur passion de mélomanes - et éventuellement d'audiophiles - soit par le développement professionnel d'une sensibilité artistique exprimée dans d'autres domaines par le son.

1. Homme, 18 ans.
2. Femme 25 ans, photographe.
3. Homme 28 ans, peintre.
4. Homme 45 ans, animateur audio-visuel
5. Homme 32 ans, ingénieur acousticien.
6. Homme 35 ans, instituteur.
7. Homme 30 ans, technicien audio-visuel.
8. Homme 30 ans, économiste, informaticien et audiophile.
9. Homme 31 ans, ingénieur du son.

Les propos recueillis ont été classés, à ce stade de l'étude, non pas en fonction d'une analyse de leur contenu mais dans un but répertoire d'accès à l'information, ces propos peuvent illustrer éventuellement différents articles de cette première étape de notre recherche.

1. LE MATERIEL UTILISE POUR ECOUTER.

1.1. Description du matériel - son acquisition.

- 2 - "Je ne sais pas quel est le matériel sur lequel j'écoute de la musique : le matériel n'est pas à moi. C'est une chaîne... bien... elle est belle, elle doit coûter cher, c'est du haut de gamme, y'a tout ce qu'il faut... je sais pas y'a un ampli, y'a une platine, y'a des enceintes dans toutes les pièces : y'a une distribution comme on veut, soit dans la cuisine, soit dans les autres pièces".

- 3 - "J'ai une chaîne stéréo... classique quoi... je crois que c'est une platine TECHNICS, un ampli, je sais plus la marque et un tuner AKAI et les hauts-parleurs, ça doit être des hauts-parleurs 3A. Les hauts-parleurs sont assez perfectionnés, c'est des 3A, 100w, 3 ou 4 voies, par contre, tout le reste, c'est courant".

"Cette chaîne, elle est faite de trois éléments différents qui proviennent de trois - on s'est fait cambrioler les maisons ou appartements où on habitait plusieurs fois et chaque fois les voleurs en ont piqué un bout, on a racheté un bout, on a accumulé comme ça... En fait, la chaîne est composite, elle est faite de bouts qui appartiennent à plusieurs... C'est des hauts-parleurs professionnels qu'on a récupéré d'un groupe qui s'en sépare parce que ça nous faisait un rapport qualité/prix exceptionnel : des enceintes qui valent peut-être 6 ou 8.000 F dans le commerce et qu'on a eues pour mille balles".

- 4 - "Y'a une table de lecture Lenco et c'est surtout la radio qu'on écoute, la F.M. et puis y'a un magnétoscope à cassettes, tout simplement. Autrement, y'a la télé".

- 5 - "Je n'ai pas de matériel pour écouter de la musique. Ca c'est là, j'ai jamais rien choisi. Ca m'arrive très rarement de m'en servir".

- 9 - "J'ai une chaîne merdique, sans rapport du tout avec ce que je peux utiliser dans ce studio. Mais ça c'est plus une question de moyens que d'envie".

- 6 - "L'ampli, c'est un SANSUI 317, y me semble qu'il fait deux fois 50 ou deux fois 55w, la platine et une platine BARTHE rotofluide.. J'ai absolument aucune idée de ce que ça veut dire... Roto, ça tourne et fluide... ça coule... d'ailleurs, un jour, elle s'est mise à tourner à l'envers, il y avait un problème de circuit qu'il a fallu changer, un petit truc

électronique... et puis les enceintes, c'est des anglaises : CELESTION X 15 je crois".

- 7 - "J'ai un équipement qui est quand même assez vieux puisque je l'ai acheté en 76, alors c'est une platine tourne-disques TECHNICS avec moteur à entraînement direct donc elle a un assez bon rapport signal sur bruit, c'est-à-dire qu'il y a très peu de bruit de frottement dans la mesure où il n'y a pas de transmission mécanique pour l'entraînement du plateau. Pour l'ampli, c'est un ampli HARMAN CARDON, ancienne génération : il a été fait au Japon, c'est sûr, mais avec des composants qui n'étaient pas spécialement japonais, il y a des transformateurs très lourds et c'est un bon ampli de chaîne grand public. J'ai pas de magnéto à cassettes.

J'ai eu deux magnétos à bandes. J'ai eu un PIONEER dont j'ai oublié les références et sinon un REVOX 19-38cm comme vitesses de défilement.

Et comme enceintes ce sont des petites JBL L26 qui sont pas géniales. Elles sont assez agressives donc pour le rock, elles sont assez bien, elles sont assez correctes mais au niveau de la musique classique, c'est très mauvais.

Donc un équipement tout à fait traditionnel, très simple".

- 8 - "J'ai une platine maison, je fabrique des platines, oui... ça c'est un gros boulot, c'est ma passion depuis 2 ans, c'est une "THORENS replica" : principe de la THORENS, j'ai un bras ADC, un bras à mille balles ; pour le moment, j'ai une cellule à 500 balles, une ORTHOPHON VMS 30. Un pré-ampli NIKO Béta2, un truc qui vaut à peu près 2.000 balles et un ampli, une antiquité, le CITATION 12 de chez HARMAN CARDON, ça c'est l'aspect vieil audiophile : ça a été dans les années 70 l'ampli de luxe.

J'avais une belle chaîne il y a 4 ans, une chaîne chère et puis j'ai arrêté de bosser et je l'ai vendue. Et je me la suis reconstitué petit à petit : quand j'ai liquidé ma chaîne, j'ai récupéré une platine pourrie, un ampli à mille balles et puis je me suis bricolé des petites enceintes et puis bon ben petit à petit, repris par le démon, la passion de l'audiophilie, j'ai un petit peu gonflé nos trucs et j'ai eu l'occasion d'acheter cet ampli d'occasion à un bon prix.

12. Les défauts.

- 1 - "Quand ça sature, c'est bizarre, c'est difficile à décrire, ça vibre quoi, on sent une vibration : on entend la musique derrière mais par dessus on entend le boomer qui fait bvvv, bvvv... ça commence à vibrer à partir de 6 à peu près... ça dépend avec quoi aussi, ça dépend avec quelle musique. Mais comme j'écoute tout le temps à 2, maximum à 3.

- 1 - (Les graves en excès) "Ca mange le reste des sons quoi, on entend moins, on entend moins de détails dans certains trucs... ça dépend ce qu'on écoute comme musique parce que... y'a des trucs, je sais pas comme du jazz par exemple un peu, ça le fait moins, on a moins besoin de retirer des basses, tandis que du Reggae où y'a plus de petits bruits derrière, des petits tours et tout ça qui sont bien clairs : si on retire pas les basses, on les entend presque plus, par contre on entend boom, boom, boom, tout le temps quoi, alors c'est pas agréable, oui c'est bon, c'est normal, quoi... à part qu'il y a une (enceinte) un peu qui sature aussi quand on met un peu plus fort, c'est pas très grave, j'écoute pas trop fort... on m'a dit que c'était un filtre derrière... ça doit coûter 300 F à peu près, ça se change facilement mais comme ça ne me gêne pas non plus excessivement je le change pas."

- 4 - "J'ai fabriqué une première chaîne, je devais avoir 16 ans... ça remonte à 65 par là, j'avais fait un tuner aussi... j'ai jamais eu un gros investissement dans les disques... Au début j'étais satisfait puis après on trouve certains défauts : c'était un peu de dureté, c'était surtout de la dureté... y'avait pas de problème de graves et tout ça dans la mesure où je n'avais pas lésiné sur le volume des enceintes, ce qui résoud quasiment de fait le problème, donc il reste plus après que la qualité des médiums et des aigües... c'est le haut-parleur lui-même qui donnait de la dureté, c'était un haut-parleur unique large bande, alors c'est tout de suite plus dur".

- 4 - "Quand j'ai changé d'appartement, j'ai acheté une chaîne, je me suis surtout intéressé aux hauts-parleurs : essayer d'avoir quelque chose de pas trop cher, pas trop mauvais... J'ai pris des 3A... c'est pas le très haut de gamme : c'est sur les graves où c'est pas aussi profond qu'un système beaucoup plus large et sur médium-aigu ; là aussi il reste un petit peu de ce que je mets dans la dureté, manque de finesse... mais je

n'y pense pas au moment de l'écoute... c'est dans les rares cas où j'écoute plus fort je me dis "tiens, ça pourrait être un peu mieux".

- 6 - "Je me sers beaucoup du TUNER qui est un TUNER KENWOOD, bas de gamme... je trouve qu'on entend... je crois que ça s'appelle un souffle, un bruit de fond : pchchchch, presque tout le temps ; bon il est possible que ce soit un problème d'antenne, je suis pas relié à une antenne qui est sur le toit au-dehors, c'est simplement une antenne, c'est une espèce de bande avec deux fils de cuivre engainés de plastique, ça fait un grand "T" d'au moins trois mètres, non deux mètres la barre horizontale et deux mètres la barre verticale mais au lieu de bien l'orienter et tout, c'est tout en paquet derrière le tuner au fond du placard, ça faisait pas joli dans le salon de mettre une antenne par là, y'a déjà assez de toiles d'araignées sur les autres trucs qui pendent. Donc là c'est un fil qui est plus ou moins embrouillé, même pas enroulé derrière le tuner mais il se trouve que quand je le sors et j'essaye de l'orienter, ça ne diminue pas le souffle ; j'ai essayé plusieurs fois. Avant il y avait un fil qui sortait par la cheminée, qui arrivait du toit et sur lequel les gens d'avant branchaient la chaîne hi-fi mais on se sert de la cheminée pour faire du feu, donc on a relié le fil et j'ai envisagé plusieurs fois de faire mettre une antenne et tout mais je me dis que ça va bien comme ça, que c'est pas la peine de faire ces frais supplémentaires.

- 6 - "Il m'est facile maintenant - parce qu'il y a eu l'époque où j'ai eu les deux (chaînes) : j'avais pas encore revendu la vieille avant d'acheter la neuve - alors maintenant il m'est facile de dire : je suis habitué pendant un mois à écouter la neuve, après, pour revendre l'autre, je l'ai rebranchée pour montrer à l'acquéreur qu'elle marchait bien et j'ai vraiment été scié de la différence de qualité : sur l'ancienne, on entendait moins distinctement les différents instruments, on les individualisait moins, les timbres étaient moins beaux, moins différents les uns des autres, c'est essentiellement ça : un son moins beau et plus confus... y'avait un bruit de fond effectivement : la vieille platine, c'était une platine à galet, or un galet c'est une rondelle en cahoutchouc dur et dès qu'il y a une petite aspérité sur ce galet - ça finit par arriver - à chaque tour, on entend voom, voom, voom, voom, ça c'est très

net... Je pense que la cellule lisait moins bien les différents messages qui sont sur le sillon, que l'ampli traduisait moins bien aussi, que les hauts-parleurs étaient pas assez sensibles".

13. Exigences par rapport au matériel - interventions.

- 4 - "La chaîne suivante, je l'ai encore fabriquée (rire)... question dimension des enceintes, c'était encore plus grand, c'était assez gigantesque et donc là j'avais des résultats... j'ai pas affiné, je ne suis pas allé jusqu'au bout, c'est-à-dire faire des mesures complètes pour pouvoir optimiser mon système : j'avais fait un système multi-amplificateur, avec filtres correctifs... j'ai modifié plusieurs fois les réglages mais plus à l'oreille... disons que j'ai fait des réglages électriques mais pas affinés, pas électro-acoustiques, pas toute la chaîne complète avec les contrôles bien précis qui auraient été nécessaires si j'avais voulu aller jusqu'au bout".

- 6 - "Celle-là (la chaîne), j'en suis maintenant beaucoup plus satisfait. Je sais qu'il existe, paraît-il, beaucoup mieux, ne serait-ce qu'en gardant ce que j'ai et en changeant de cellule, je pourrais obtenir une meilleure séparation des deux canaux mais de toutes façons, là les enceintes sont très mal placées pour ce qui est de l'effet stéréo je les ai mises là parce qu'il y a une époque où mon fils marchait à quatre pattes et risquait de les renverser ; on les a mises en hauteur là où il y avait des meubles pour. Pour bien écouter maintenant, il faudrait que je les remette au bout de la pièce, à droite et à gauche du buffet mais c'est pas absolument nécessaire dans la mesure où j'écoute moins de la musique chez moi, vraiment pour en écouter, j'en écoute pour meubler, plus ou moins ; bon je choisis bien un beau meuble mais ça n'a quand même pas l'importance que ça avait avant".

- 8 - "Moi je trafique rien, donc le projet c'est d'avoir - quand tu vas dans le détail de la réalisation concrète ça se complique un maximum toute réalisation n'est qu'un compromis, il n'y a pas d'absolu, c'est là que tu fais des choix, soit en fonction de critères financiers, soit en fonction de modes, de croyances philosophiques : moi, je suis un partisan du haut rendement. En gros, quand tu es audiophile, tu es du côté de la tradition, contre une certaine dévalorisation, japonaise en gros ;

et la tradition c'était, à l'époque, des monstres de volume et des rendements importants parce que les amplis n'avaient pas une puissance très importante et parce que la dynamique était une question importante.

En gros, les Japonais sont arrivés, ils ont démocratisé tout ça mais il y a des qualités qui ont été perdues : la dynamique et la réponse dans le grave ; ce sont à mon avis les deux principales. Je parle déjà des chaînes médium : 7.000 balles, en-dessous, c'est le tout-venant, les sons sont trafiqués quoi : les enceintes sont conçues pour avoir un faux grave et pas d'extrême grave. Dès le départ les concepteurs qui maîtrisent l'objet font que ça fasse boum, boum dans l'auditorium pour que les mecs achètent... bon ça entraîne d'autres problèmes, un trainage par exemple, c'est là où on pourrait parler qualité de son. J'ai dit dynamique et réponse dans le grave, la qualité du son, c'est beaucoup plus difficile à déterminer : rapport des timbres, tout un tas de trucs...

Ma philosophie à moi, c'est d'aller vers le haut rendement et l'amortissement optimum, ce qui implique des volumes importants... on peut aussi travailler au niveau électrique..."

- 8 - A mon avis - même si l'alibi de l'audiophilie, c'est de reproduire le concert chez soi - pour moi je pense que ça n'est qu'un alibi, ça ne peut être qu'un fantasme, tu pourras jamais le reconstituer, donc ça n'est qu'un alibi, donc à partir de là intervient très clairement pour moi, bon j'ai envie de re-bricoler, j'ai un peu de fric, je vais faire des enceintes deux fois plus chères que les précédentes par exemple ; j'ai envie de bricoler, je vais faire une platine encore plus luxueuse que la précédente - en gros, voilà comment ça se présente."

14. Réglages.

- 1 - "Les enceintes, c'est WOODLESS, c'est pas bien connu ; elles sont bonnes mais elles donnent un peu trop de graves alors sur les réglages, je suis obligé de mettre presque aucun grave et puis les aigus à fond ; comme j'écoute pas trop fort en général y'a le loudness aussi, alors ça fait bien pour les graves ; j'ai pas besoin d'en mettre beaucoup".

- 1 - "Quand j'ai envie de rien faire, je m'écroule là-bas dans mon fauteuil, il est juste en face des enceintes, et puis j'écoute bien comme il faut... oui, des fois (je fais des réglages), quand vraiment

j'ai envie, je sais pas, que ce soit parfait, je reviens mettre un petit coup de machin, retirer un poil de truc mais enfin c'est quand même, je suis quand même pas, j'en connais qui arrêtent pas quoi, alors à la fois c'est pas agréable, c'est bon comme c'est quoi, à peu près hein, c'est pas non plus... je dis pas le gars qui a une chaîne à trois bâtons, qui écoute des disques de classique toute la journée, qu'il règle son machin au poil et tout mais nous, avec le matériel qu'on a, je sais pas, il faut le régler bien sûr comme il faut, à peu près bien mais ça sert à rien non plus de passer deux heures sur les boutons et après de revenir au début de la cassette pour réécouter... je demande pas la perfection, peut-être plus tard, je la demanderai, pour l'instant, ça suffit".

- 2 - "Non, je ne modifie pas les réglages... plus ou moins fort suivant le moment, c'est tout".

- 3 - "Je vais pas me relever trois fois pour rajouter un poil d'aigu, c'est pas vraiment le plus important mais ça a une importance quoi, sinon..."

- 4 - "Pour moi, les réglages sont toujours en position "milieu" et j'y touche jamais, ça me convient toujours... le problème du réglage, c'est qu'après il faut revenir sur le réglage (rire)".

- 6 - "Je mettais graves et aigus au milieu là, au zéro, ni spécialement occultés ni spécialement poussés. J'utilise très peu les réglages, le filtre qui augmente les aigus, pour la radio, il augmente le bruit de pchttt là que j'entends et celui du grave, ça sature rapidement, je trouve que j'ai des enceintes déjà qui favorisent un peu les graves, il me semble, qui sont un peu molles et si on met trop de graves, on per en sècheresse, en précision, donc presque, presque tout le temps les filtres ne sont pas utilisés quoi.

Je sais qu'il existe un égalizer, égaliseur où on peut régler les niveaux sonores des différentes fréquences du... du faisceau, par exemple on peut augmenter... les aigus, c'est 20.000 hertz ? mais je sais même pas si on les entend ceux-là... Bon, on peut effectivement dire : j'augmente les 10000, j'augmente les 15000, je laisse les 8.000, je sais que ça existe mais mon opinion, c'est plutôt que quand des ingénieurs ont fait des prises de son, heu, c'est bien suffisant (rire).

Ca serait intéressant d'un point de vue exploratoire de s'amuser".

- 5 - J'écoute et s'il y a quelque chose qui me semble ne pas être tout à fait par rapport à ce que je sens (comme réglage), je vais le changer..."

15. Matériel utilisé/type d'écoute.

- 1 - "La platine, c'est SANSUI mais j'écoute rarement des disques, elle me sert juste à enregistrer parce que j'aime mieux les cassettes, je peux les amener partout".

(Le rendu grave des enceintes) "Je pense que c'est recherché par le fabricant. Je ne sais pas si c'est fait pour écouter la musique que j'écoute, c'est ça. Y'a deux gros boomers en bas et je sais pas pourquoi elles donnent ce son-là... on peut rectifier pour les réglages, c'est pas dur".

- 1 - (Quand j'ai eu cette chaîne) "ça m'a fait augmenter le nombre de cassettes, encore là, j'en ai pas beaucoup, y'en a plein qui sont partout... dès que je l'ai eue, j'ai commencé à enregistrer plein de cassettes et à écouter de la musique encore plus souvent qu'avant. Avant, sur la petite chaîne, le reggae, ça rendait pas du tout bien parce que les enceintes... je sais pas, c'était pareil, elles sortaient grave mais à la fois elles encaissaient mal les... c'est bizarre : elles faisaient un son grave tout en rendant mal les sons graves... c'était merdique quoi comme machin... pour le reggae, c'était pas agréable, alors que là, j'ai plein de cassettes de reggae que j'avais pas avant... y'a des sons que, carrément je savais pas qu'ils existaient sur la cassette... ouais des petits - mais vraiment faut écouter bien pour les entendre... - sinon au walkman je les avais déjà entendus, mais c'est pas pareil quoi, ça a rien à voir ; le truc que j'avais avant, on peut pas appeler ça une chaîne.

Avant (que je n'ai une chaîne hi-fi), quand je voulais avoir un bon son, vraiment bien écouter la musique quoi, comme quand là je me mets dans mon fauteuil, avant je me mettais dans mon fauteuil avec mon walkman".

- 1 - "Y'a des trucs que j'aime bien écouter au walkman, parce que justement, y'a plein de petits bruits : y'a toujours LEVEL 42, y'a STANLEY CLARK, cette cassette-là je peux pas l'écouter sur la chaîne,

au walkman elle passe bien et sur la chaîne elle passe pas bien, je sais pas pourquoi, y'a UB 40 aussi que j'aime bien écouter au walkman dans la rue, c'est super parce que ça bouge bien, y'a plein de petits bruits qui passent à travers la tête et tout, donc c'est agréable, MICHAEL FRANKS... non pas ça".

- 2 - (Avec ce matériel) "j'apprécie beaucoup plus tout ce qui est musique classique alors qu'avant je n'en écoutais pas, des opéras, toutes ces choses-là que je n'écoutais pas parce que ça passait pas du tout, c'est ce que je préfère, c'est ce que j'écoute quand je suis toute seule".

- 3 - "J'ai pas eu de tourne-disques, de chose comme ça, adolescent, je suis quelqu'un qui suis venu à la musique assez tard, qui, par contre, a énormément évolué dans mes goûts musicaux d'année en année donc c'est plus mon cheminement intellectuel que le cheminement du matériel qui, je crois, a déterminé l'évolution de la musique que j'écoute".

- 6 - "J'ai acheté un disque de musique du Moyen-Age - j'avais à ce moment-là un vieux "Stéréo", qui était pas à moi d'ailleurs - et comme j'étais avec des copains qui s'intéressaient pas mal à la musique, j'ai acheté - dans le mois où j'avais acheté le disque du Moyen-Age, des chants de troubadours du XIIIe, chez TELEFUNKEN - j'ai acheté une petite chaîne, à l'époque, ça coûtait 1.400 F : c'était un petit ampli 2 fois 12w et puis un tourne-disques et puis deux enceintes, c'était en 73-74, par là".

- 6 - "Par ailleurs le disque ça permet d'écouter 60 fois de suite si on veut la même phrase musicale ou d'écouter en parlant avec les personnes avec qui on écoute. On remet, on compare, on compare les versions, on lit des articles sur tel ou tel disque, on ré-écoute, on découvre des choses sur un plan comment on peut appeler ça, pédagogique. Ça permet d'écouter plus peut-être dans les détails. Tandis que le concert, tu viens, tu t'assois et y'a des gens qui sont là pour que tu sois bien quoi, qui jouent pour toi mais en même temps tu peux pas leur dire : il faut recommencer.

Le disque, ça permet aussi d'apprendre l'oeuvre qu'on va aller écouter, donc d'être mieux préparé à l'écoute, plus on connaît ce qu'on va écouter, plus on y entre, plus on profite de l'écoute. Enfin, c'est

assez rare que j'écoute une oeuvre en entier sur disque".

- 7 - "A une époque, j'écoutais surtout du rock, maintenant j'écoute beaucoup plus de classique, ou du folk, alors effectivement les enceintes sont pas du tout adaptées à ça : au niveau des aigus y'a pas une distinction de tous les sons, c'est pas net, c'est pas clair, tu reconnais rien si tu veux, c'est la raison pour laquelle quand j'écoute un morceau classique maintenant je l'écoute au casque".

- 7 - "Lorsque je conduis, j'ai besoin d'écouter de la musique dans la voiture parce que je trouve que lorsqu'il y a un embouteillage, si je n'avance pas, en écoutant de la musique je ne perds pas mon temps, soit j'écoute de la musique, soit c'est de la conversation (à la radio), soit j'écoute des cassettes".

- 7 - "J'ai un copain qui commence à avoir un assez bel équipement : il a des OPUS comme enceintes, c'est des JEAN-MARIE REYNAUD qui fonctionnent sur un mode tri-amplification, le son est vraiment fabuleux, l'ampli, c'est un ampli à lampes très très chouette... bon, on a beau écouter n'importe quoi là-dessus, le son est vraiment fabuleux, t'as pas l'impression d'écouter un disque, c'est autre chose... par exemple, tu as des notes qui sont détachées, c'est clair, tu écoutes un truc de clavecin, c'est pas tout fouillis, tu entends bien le détachement des notes, de la flûte, du violon, c'est vraiment très beau ; tu écoutes un disque de DIRE STRAITS love over god, là-dessus, tu t'aperçois que la musique a été très fouillée, très recherchée, y'a un tas de petits sons, y'a un mixage pas possible, avec ces enceintes, tu as une restitution pratiquement de ce qu'il y a eu de gravé".

- 7 - "Quand j'ai écouté, là, chez J.-M. sur ses super-enceintes, on a écouté pendant toute une soirée le dernier YES, je sais plus quel morceau, on l'a écouté pendant deux heures, un morceau qui doit faire 11 minutes, on l'a écouté grosso-modo une dizaine de fois et chaque fois, on a découvert quelque chose de nouveau. Donc en même temps qu'on affinait notre écoute, en même temps le plaisir était toujours le même".

- 8 - "Tu as beau te dire : je suis pas un audiophile idiot, tu l'es un peu quelque part et quelque chose qui est bien gravé, avec des graves propres et des aigus scintillants, ça va plus te faire plaisir au moment de l'écoute. Tu vas élargir ton écoute à ce moment-là, à

l'ensemble des sons qui t'arrivent".

- 9 - "La différence, c'est que chez moi, j'écoute de la musique plus que de l'enregistrement. Quand je travaille, le résultat à atteindre, c'est - indépendamment de la musique qui n'est pas complètement de mon ressort - c'est que, en gros, on entende tout bien. Bien, c'est qu'il n'y ait aucune merde technique et puis un équilibre général de la musique, ce qui se fait en accord avec les musiciens que j'enregistre. Dans la mesure où on peut tout faire, le résultat final doit correspondre à ce que les musiciens avaient envie. Pour faire ça, tu as besoin d'une écoute, je dirais, parfaite.

Alors que chez moi - sauf cas exceptionnel où je veux écouter des disques pour leur enregistrement et à ce moment-là j'écoute au casque - j'écoute plutôt de la musique par plaisir, donc si ma chaîne est pas extraordinaire, c'est pas le plus important quoi.

Maintenant, je dirais 70 % des disques sont bien enregistrés, donc on se pose pas la question... je cherche pas à écouter en me disant ça c'est mal fait... c'est vrai que sur certains trucs, tu te demandes comment ils ont fait pour arriver à ça... le cas d'un mec que j'écoute beaucoup qui est ZAPPA, bien souvent, je me demande comment c'est fait. J'écoute un peu de tout mais relativement peu de classique. J'achète mes disques par vagues : en ce moment, c'est une période "typique". J'écoute la radio souvent. A la radio, je choisis ce que j'écoute ; j'écoute la radio le matin pour me réveiller... j'écoute France-Inter... souvent je découvre des trucs parce que c'est pas n'importe quoi qui passe, c'est bien fait ; j'écoute, c'est pas un fond".

- 9 - "Le genre d'émissions que j'enregistre : des émissions sur France-Musique, en particulier des trucs un peu didactiques, entre autres, hier, il y avait une émission sur la recherche en musique électronique qui m'intéressait : je l'ai enregistrée et je l'ai écoutée hier soir. Et puis j'enregistre au moins une émission de rock, FEED-BACK pour pas la nommer, c'est un moyen facile de me tenir au courant de ce qui sort.

J'enregistre aussi des émissions de création radiophonique, là c'est l'écriture sonore qui m'intéresse...

Le disque de duo de pianos qu'on a enregistré, je commence à le

réécouter. Moi, l'écoute que j'ai par rapport à ça est complètement faussée parce que, d'une part quand j'écoute les morceaux je revis toutes les galères qu'on a eues pour l'enregistrer et puis un genre de trucs tu sais, plus je réécoute, plus je me dis : tiens, là il aurait pas fallu faire comme ça, etc... Et puis toutes les conneries que moi j'entends, bon quelqu'un qui écoute le disque pour la première fois les entendra pas mais... le disque fait une quarantaine de minutes, je le connais pratiquement par coeur et là je commence à l'écouter pour lui-même, c'est-à-dire musicalement".

- 9 - "Y'a des disques que je mets et que je connais par coeur et je les mets quand même et je suis content de les entendre alors maintenant pourquoi ? C'est un autre truc et y'a des disques que je connais par coeur et que je ne peux plus écouter parce que je les connais par coeur".

- 3 - "J'avais un transistor et puis c'est tout, j'écoutais de la musique tous les trente-six du mois quoi, comme pratiquement tous les ados, en surbom, en radio, vraiment la musique de masse".

- 5 - (Cet appareil) "c'est pour faire zim boum boum à la maison : y'a pas un espace qui est propre à écouter réellement de la musique, y'a pas d'enceintes qui soient convenables, y'a un ampli... c'est du matériel quand y'a des fêtes, bon... ici je vais écouter, quelquefois parce que je ne peux pas tout de suite avoir un studio... c'est une découverte plutôt".

16. Le son au cinéma.

- 4 - "Si on va vers le cinéma, là je trouve que c'est lamentable, la qualité de diffusion sonore cinématographique aujourd'hui est absolument lamentable. Si on prend les petites salles classiques pas spécialement équipées, pas avec les nouveaux systèmes Dolby etc... c'est dans les graves, c'est bidon au sens tonneau, c'est en plus très très renforcé, les médiums souvent absents ou très très durs et les aigus n'en parlons pas quoi, y'en a pas ou ils sont, ou ils deviennent criards quoi et en plus y'a aucune dynamique, vraiment l'équilibre est complètement faussé, les voix sont mal placées et la musique est mal rendue... tout va bien! sauf dans quelques trucs que j'ai pu écouter en Dolby dans certaines salles où j'avais trouvé qu'il y avait une petite amélio-

ration, c'était le film de COPPOLA sur le Vietnam où j'avais trouvé qu'il y avait une nette amélioration... là où il y a les hélicoptères qui vrombissent. J'ai vu RUSTY JAMES, un autre COPPOLA dans une salle qui n'était pas en DOLBY, à la NEF et là ça m'a gêné, c'est vraiment une gêne, je préfère encore entendre le son de la télé avec toutes ses limites qu'il a sur la télé ; c'est plus équilibré que des sons complètement détériorés, alors je sais pas si c'est par rapport aux gens qui viennent qu'on rajoute des graves comme ça... Il me semble que le système sonore est mauvais mais en plus ce qui est rajouté ne fait qu'empirer les choses plutôt que de l'améliorer, y'a une partie intentionnelle, je pense, pour redonner du volume sonore sans gêner la salle d'à-côté je pense : s'il y avait un son équilibré dans la salle, au niveau qu'il faudrait, en général il doit y avoir un problème avec la salle d'à-côté... donc en mettant dans les graves, ça passe pas trop comme ils sont quand même tronqués et puis ça donne une impression de volume sonore".

- 7 - "Pour le son cinéma, je crois que le gros problème, c'est l'acoustique de la salle. Généralement on passe toujours par un équalizer... je ne sais pas trop comment il est réglé : bien souvent tu entends un son tout à fait différent du son qui est servi à la bande mère".

- 8 - "Le son, c'est un truc assez récent, même s'il y a des vieux films dont le son est bien, c'est, je crois, assez récemment que les mecs ont travaillé soit en stéréo, soit avec des problèmes de localisation de sons, des trucs comme ça ; pas toujours très réussis d'ailleurs à mon avis, un peu massifs, un peu comme au début de la stéréo : t'avais le violon solo à gauche et puis t'avais tout l'orchestre à droite, des trucs comme ça. Le dernier film que j'ai vu, il était dans ce style-là, c'est VIVA LA VIE de LELOUCH, c'est le son "stéréo", c'est pas toujours très réussi".

- 9 - "Ce que j'entends principalement dans les films, c'est que les salles sont très mal équipées pour le son. C'est très variable en fonction des salles. C'est en général un problème d'équilibre spectral".

- 5 - "Tu vois tellement de films et de bandes-son qui sont faits à New-York que quand tu arrives à New-York c'est pas vrai quoi! tu as une bande-son dans la tête : tu as tellement vu de films avec ces bandes-son

que quand tu arrives là-bas, c'est ces bruits-là... Bon y'a le phénomène de distance, on voit moins les différences parce qu'on n'a pas la même culture, on retrouve cette bande-son alors qu'il y a peut-être des nuances mais ça c'est toujours le point de vue de celui qui est loin.

L'écoute au cinéma... est forte dans le sens où le cinéma, c'est un lieu noir où tu as une image, les yeux sont complètement "prisonniers" donc je pense que tes oreilles sont hyper-ouvertes... je pense que le son au cinéma, c'est quelque chose de très puissant... comme en spectacle, c'est quelque chose qui rentre plus profond".

- 8 - "Paradoxalement, la qualité peut être souvent bonne (dans les salles de cinéma) parce que l'acoustique d'une salle est généralement bonne (références parisiennes), très amortie, très mate, il n'y a pas de réverbération importante ; tu as des vieilles enceintes monstrueuses - dans les vieilles salles - un gros truc qui était assez dynamique... à peu près bien quoi, manquant en général d'aigus... moi je trouve que c'est souvent l'image, enfin c'est la peloche, c'est l'image que... souvent je gueule. Pour le son, c'est la prise de son qui est le problème et puis après au niveau du son optique.

Mais moi j'aime bien essayer d'entendre des sons. Une de mes plus belles expériences, c'est APOCALYPSE NOW... bon il faut aller dans une salle équipée en son magnétique, dans un bon ciné quoi et là, tu es cloué à ton siège quoi, ça commence par THE END des DOORS comme tu pourras jamais l'entendre ; ils ont récupéré je pense la bande master, ça te cloue quoi..."

2. ECOUTE ET MODE DE VIE.

2.1. Ecoute et vie sociale.

- 1 - "De toutes façons, à chaque fois que je suis là, j'écoute de la musique en général, qu'il y ait des copains ou pas, j'en écoute toujours"

- 1 - "Moi j'aime bien avoir de tout comme musique : j'ai du reggae, j'ai du jazz, j'ai de la funk, j'ai de la new-wave, j'aime bien écouter des tas de choses, comme ça je me lasse jamais de mes cassettes... en plus de ça, quand y'a des gens qui viennent, y trouvent toujours un truc à leur goût quoi, pour eux".

- 3 - "Je peux parfois, mais c'est pas souvent, travailler en écoutant de la musique, peindre en écoutant de la musique, pratiquement pas écrire... quand je mange, j'ai horreur qu'il y ait de la musique, quand je lis aussi, quand je suis dehors non plus.

Encore un autre type d'écoute de la musique, c'est le plaisir, par exemple, de temps en temps, quand on fait une bringue, on trouve à la fois des disques qui vont se danser, mais aussi trouver des disques qui ont par exemple eu leur heure de gloire en 1950 ou des choses comme ça, c'est un assez grand plaisir dans ces cas-là de mettre à fond DARIO MORENO ou je sais pas quoi".

- 5 - "J'écoute rarement deux fois la même chose, comme j'écoute très rarement quelque chose, si je l'écoute, c'est que j'ai envie de l'écouter mais je le repasse pas tellement.

Si je repasse deux fois la même chose... oui ça arrive mais alors là, c'est autre chose, c'est pas vraiment de l'écoute : la différence, c'est que ce sera pour d'autres, si j'ai écouté quelque chose et qu'il y a quelque chose qui a connecté, bon, ben je vais peut-être le remettre une fois mais c'est plus - les réglages à ce moment-là je les aurai faits parce que j'ai déjà écouté - et c'est plus parce que j'ai envie de faire écouter, soit en prévenant, soit comme ça quoi, au hasard, pour voir ce qui se passe... rien... ou bien ce qui peut se produire, c'est d'échanger quelque chose... plus à propos du contenu que de la forme.

J'écoute très peu de musique en fait, c'est plutôt, soit des paysages sonores, soit de la musique concrète... S'il y a un disque qui arrive, qu'on est allé chercher dans une discothèque, je l'écoute une fois,

la plupart du temps seul ou quasi-seul, c'est-à-dire ça bouge autour mais j'écoute, les autres écoutent sûrement mais si j'ai décidé de mettre ça, en ce qui me concerne, bon, j'écoute".

- 5 - "J'écoute peu de choses, c'est une façon de ne pas être submergé, c'est un peu comme pas boire du vin tous les jours pour pas être trop ivre, y'a un phénomène de saturation... c'est une façon d'être sensible, de se préserver une sensibilité qui peut exister au départ... enfin au départ ?

... en fait, c'est pas logique, il se trouve que moi j'écoute pas mais c'est plus un problème de désir, c'est pas calculé : attention maintenant je vais pas écouter pendant une semaine, il faut que je me refasse, ça c'est comme le mec qui va au ski pour bronzer quoi... ça se passe comme ça.

Je suis un très mauvais pianiste... par contre, j'ai du plaisir à improviser au piano, ça c'est important comme approche de l'écoute".

- 7 - "Tu n'es pas auditeur exactement de la même manière d'un jour sur l'autre, même d'un moment sur l'autre : de la musique écoutée le matin, de la musique écoutée la nuit, de la musique écoutée la journée, le même morceau, tu vas le recevoir différemment, ça va prendre d'autres dimensions aussi. J'ai certains disques, pendant des années, je les ai écoutés la nuit, ça avait une dimension pas possible ; ré-écoutés des gens en plein jour, en pleine lumière, je trouvais presque ça bateau quoi, ça n'avait plus cet aspect magique, féérique qui fait rêver, délirer".

22. Ecoute et goûts intellectuels et artistiques.

- 3 - "J'ai commencé à écouter de la musique à partir du moment où je suis entré dans la vie active et que j'ai eu l'argent pour m'acheter une chaîne. Ça a été un des premiers achats de vie active ; c'était une des choses qui étaient les plus importantes d'avoir enfin de la musique de qualité, de pouvoir écouter ce que j'avais envie d'écouter : actuellement, tout l'hiver là, à 70 % de musique classique composée, à l'intérieur de la musique classique, essentiellement de la musique classique dite difficile, c'est-à-dire les quatuors de Beethoven, les suites pour violoncelle de Bach, les choses comme ça et puis, à part

la musique classique, beaucoup de musiques - dans les 30 % restants, il y a du jazz et de la musique qu'on peut appeler la musique expérimentale, c'est-à-dire la musique répétitive américaine, la musique contemporaine, du free-jazz, toutes les musiques de manipulation magnétique, etc... où il y a un travail de recherche sur la composition, aussi sur la sonorité mais je pense que je suis bien plus frappé par la construction musicale que par purement la sonorité, ce qui fait que d'année en année, j'ai énormément de disques de jazz par exemple que j'écoute de moins en moins parce que c'est une musique qui m'a énormément enthousiasmé au début et qui commence à me lasser dans la mesure où j'y trouve que les gens, que les musiciens perdurent dans des formes musicales qui ont maintenant quinze ou vingt ans, en faisant référence au free-jazz... et puis un petit peu de musique tranquille style, je sais pas moi, CHARLIE COUTURE, STAN GETZ, des musiques comme ça qui sont des musiques pour te reposer quoi, pour prendre du plaisir en te reposant".

- 6 - "Dans la musique du Moyen-Age j'aimais les chants, la voix - et les instruments, dans la musique classique, romantique et du XXème siècle, j'évitais tout ce qui était voix, alors que maintenant plutôt depuis quelques années au contraire je ne vais au concert qu'à l'opéra et pratiquement plus aux concerts d'instruments seuls.

Je me rappelle la Fantastique de BERLIOZ dont je me suis nourri pendant des mois - alors que maintenant quand je l'écoute, ça me... ça ne m'émeut plus tandis que à cette époque-là c'était vraiment un des sommets, pour moi, de l'émotion transmise dans sa forme musicale".

- 7 - "C'est un petit peu dû à une connaissance des groupes, à une connaissance des interprètes et tout simplement dû à l'interprétation. J'ai eu l'occasion d'écouter certains morceaux dirigés par plusieurs chefs, donc avec différents orchestres et il y a certaines interprétations qui m'ont beaucoup plus plu que d'autres.

L'exemple qui m'a vraiment fait comprendre que l'interprétation était tout au niveau de la musique, c'était une émission à la radio, c'était le Tango de STRAVINSKY dirigé par Anton TONADAIG, comment y s'appelle delui-là ? Enfin bon par ce type : c'était très nerveux, très enlevé, enfin c'était vraiment un superbe enregistrement, donc j'ai voulu trouver

le disque ; en France on ne trouve pas le disque. J'ai pu écouter des enregistrements à la radio, à FR3, c'était dirigé par je sais plus par qui enfin c'était pas du tout ça. En disque, ce qu'on trouve en France, c'est soit dirigé par KARAJAN, soit dirigé par... - même y'a un enregistrement dirigé par STRAVINSKY lui-même, bon c'est très mou, c'est pas du tout le même morceau enlevé".

- 8 - "Ca dépend qui tu écoutes MINGUS ou CARLA BLEY, c'est des gens qui ont intégré, je trouve, la dimension classique c'est-à-dire pluri-sonore, une scène multi-sonore, ça part dans tous les coins réellement ; c'est complexe, d'une complexité qui rejoint quelque part la musique classique et qui donc te demande plus d'attention ; c'est un peu ça qui fonctionne : plus c'est complexe et plus tu dois être attentif et plus tu l'es et plus tu es dedans.

Sinon, en jazz tu écouteras un solo de PARKER, tu auras plus tendance à écouter une partie de ce qui sort que la globalité".

- 6 - (Les disques) "je les écoute beaucoup moins maintenant, depuis deux ou trois ans. Il y a eu une époque où j'achetais plusieurs disques par mois, entre 5 et 10 je sais pas, des 30 cm classiques. Maintenant, d'une part, j'ai fait un peu le tour de ce qui m'intéressait en musique classique, j'ai acheté la plupart des choses qui m'intéressaient ; maintenant le niveau supérieur, ça serait d'acheter la 2e, 3e, 4e version avec des interprètes différents d'oeuvres... bon c'est un peu envahissant et très cher puis bon j'ai d'autres motifs de dépenses en ce moment. Ré-écouter les disques, c'est très très rare parce que, non seulement j'ai fait le tour des oeuvres qui m'intéressaient donc j'en achète pratiquement plus mais en plus, dans les interprétations où je les ai, j'en ai fait aussi le tour... ou c'est moi qui ne progresse pas assez pour aller plus loin dans mon rapport à ces oeuvres telles qu'elles sont interprétées à ce moment-là, telles qu'elles sont et telles qu'elles sont interprétées.

Ma période de musique classique a commencé par d'une part la musique du Moyen-Age et d'autre part RAVEL et ses contemporains type BOULEZ ou des gens comme ça, des gens encore vivants qui faisaient une musique extrêmement abstraite, pas mélodique et puis petit à petit j'ai fait le joint".

- 3 - "Ca me fait penser à ma façon d'être rentré dans la musique. Je pense que les premiers disques que j'ai pu acheter étaient des choses style FERRE , BRASSENS, etc... donc un petit peu - peut-être en meilleure qualité je me rends pas compte - des gens comme TACHAN aujourd'hui mais c'est vraiment des choses j'ai du mal à écouter aujourd'hui ce qu'on a appelé à l'époque les chansons à message ou à texte".

- 4 - "J'écoute pas vraiment du classique, ça se promène entre la variété, disons la variété de qualité et puis jazz... pas la variété bouche-trou, la variété un peu intéressante, disons la pop-music en gros mais pas la variété du moment spécialement".

23. Ecoute attentive/usage d'un fond sonore.

- 1 - "Des fois, tout seul, je mets fort parce que j'ai envie d'écouter fort, d'autres fois je mets doucement parce que faut pas déranger ou alors... j'ai envie d'écouter doucement, pour lire un bouquin par exemple, pour faire une musique de fond pour dessiner".

- 2 - "Pour avoir un fond sonore, j'aimais bien écouter CHARLELIE COUTURE, HIGELIN, des trucs comme ça qui me mettaient en forme, tandis que là, j'écoute vraiment de la musique quoi, j'ai pas envie de faire autre chose en même temps".

- 4 - "La radio, c'est plus simple, disons que j'écoute un disque quand j'ai vraiment envie d'écouter telle chose mais autrement la vie courante, le quotidien, c'est plutôt avoir la radio, quelques infos et puis en faisant quelque chose écouter de la musique... mais des fois c'est exclusif si une émission m'intéresse.

Puur écouter quelque chose, il faut que ce soit calme, ça peut être soit en faisant une tâche qui me demande pas de réflexion, soit écouter simplement.

Y'a pas la télé dans la pièce, c'est pour pouvoir séparer les choses : s'il y en a un qui veut regarder la télé et l'autre écouter la radio, que ce soit possible... ça traverse un peu mais c'est mieux que d'avoir tout dans la même pièce... oui, oui, il arrive que les deux fonctionnent en même temps... la radio, c'est plus quelque chose de la journée et la télé, c'est plus quelque chose du soir, grosso-modo.

La télé en général c'est effectivement pour regarder quelque chose,

rarement pour la voie allumée, c'est plutôt la radio qui est allumée bon, pour avoir un fond sonore que la télé. La télé est dans la chambre, la radio est là (séjour), tout le quotidien il se passe plutôt là, de fait c'est un petit peu ça".

- 6 - "Je fais abstraction du souffle, d'autant plus qu'il est très rare que j'écoute de la musique... sans faire autre chose. Maintenant quand j'écoute de la musique chez moi, c'est pour m'occuper l'esprit pendant que je fais du ménage ou de la cuisine... ou que je lis le journal, c'est pas gentil pour les journaux (rire), je m'occupe l'esprit... en plus je mets pratiquement que France-Musique, c'est-à-dire que je cherche quand même de la musique classique dite savante et concentrée - on oppose souvent les deux : musique pop et rock comme fond sonore et musique classique comme porteuse d'un discours... enfin d'un sens et moi je cherche de la musique classique parce que je trouve effectivement que c'est plus substantiel comme forme que la musique pop - c'est moins répétitif - néanmoins je ne m'y rapporte pas exclusivement, chez moi. Je l'écoute parfois même en passant l'aspirateur, ce qui est une aberration (rire), je n'entends plus que l'aspirateur, mais je laisse la musique parce que de temps en temps, quand même, quand je repasse dans la pièce et que j'arrête (l'aspirateur), j'ai pas vraiment perdu le fil de ce qui se passait... c'est uniquement moi qui dois la chanter, enfin je sais pas comment mais... quand je suis dans une chambre avec l'aspirateur, c'est certain que je l'entends pas mais il faut quand même qu'elle soit là dans l'autre pièce, ça c'est assez irrationnel disons...

Il faut que la tâche ménagère soit assez longue, il faut que j'aie au moins une heure devant moi, c'est idiot de débrancher la radio pour quatre ou cinq minutes... j'écoute peu de chansons parce que c'est très court et qu'on passe tout de suite à une autre, à autre chose, une autre ambiance. J'aime des développements plus longs et plus...

Je me dis pas : tiens ce matin il y a tel concert à la radio donc je reste là pour ranger ma lessive, non c'est l'inverse : puisque je suis là, je branche la radio. C'est très rare avec la radio et les disques que ce soit la musique qui soit la raison de ma présence à la maison".

- 8 - "A part ça, je suis comme tout le monde, j'écoute en lisant "Le Monde", là.

Même si je réprime un peu ce type d'écoute. Il y a une sorte de monde là : il y a une écoute qui est valorisée, l'autre qui ne l'est pas et donc j'ai un peu tendance à la réprimer, mais pas massivement mais un petit peu. Il m'arrive de me dire : bon je suis en train de lire, je vais arrêter ce machin parce que je l'écoute pas, alors que je pense les copains que je connais ne le font pas.

J'écoute aussi comme ça quand je bricole, quand je fais une paire d'enceintes (rire)".

3 . ECOUTE ET ENVIRONNEMENT SONORE.

3.1. Ecoute/bruit produit.

- 1 - "Quand je suis avec des copains, c'est pareil, des fois on met fort : y'en a un qui dit : "ah, là mets plus fort, c'est bon", et puis cinq minutes après, on est obligés de baisser parce qu'on peut plus discuter".
- 4 - "J'écoute habituellement avec un volume moyen mais pas très fort, d'abord dès que c'est très fort, si quelqu'un veut parler, c'est impossible, très fort c'est vraiment le cas où il n'y a qu'une personne dans la maison, autrement dès qu'il y a plusieurs personnes, c'est pas possible d'écouter très fort de toutes façons (rire)".
- 4 - "Mon fils, il a trois ans et demi... quand c'est trop fort, ou des fois quand c'est pas assez, quand il a envie de danser, il va mettre fort pour pouvoir danser... mais quand le son est trop fort dans la pièce et qu'il ne peut pas expliquer quelque chose qu'il a à expliquer, il va mettre moins fort, ça, il connaît très bien comment ça marche".
- 7 - "Un autre problème, bon j' habite en co-propriété, donc il est certain que je ne peux pas écouter de la musique à un certain niveau parce que j'aime bien aussi écouter la musique avec pas mal de pêche, avec assez de puissance, donc je peux pas me permettre d'écouter très fort lorsque je rentre du boulot parce que c'est assez tard. Donc le casque, ça me permet aussi de palier à cet inconvénient majeur".
- 7 - "En concert déjà, physiquement, je ressens beaucoup plus la musique parce que bon des gens sont là devant, tu sais que si tu vas faire du bruit - enfin faire du bruit, je m'entends : tousser ou remuer une chaise - ça va être, ça va venir se mélanger à tous les sons qui existent, qui sont en train d'être faits devant toi. Ça c'est le premier point".

3.2. Ecoute/bruits environnants.

- 2 - "J'ai abandonné l'usage d'un fond sonore, d'autant plus que le fond sonore, c'est les oiseaux et tout ça... je l'ai (le fond sonore) en voiture par exemple ou alors le matin quand je me réveille, si j'ai envie que ça déménage... c'est pas le même besoin".
- 2 - "En ce moment j'écoute presque pas de musique parce qu'il y a plein de bruits à l'extérieur qui sont bien quoi : le matin, t'as plein

d'oiseaux... le vent, des choses comme ça, en ce moment c'est bien. La musique comme l'extérieur, entre autres, souvent j'aime pas beaucoup aussi (écouter de la musique) parce que la musique couvre vraiment tous les bruits et j'aime assez entendre quand quelqu'un arrive, donc la musique, je sais pas, elle me gêne, je sens qu'elle me prive de bruits extérieurs... j'attends personne mais j'aime bien entendre le fermier qui passe ou des choses comme ça.

Le walkman, pareil, ça me prive trop des bruits extérieurs".

- 3 - "J'ai pas du tout de radio : t'entendras jamais la radio marcher chez moi. C'est un truc qui m'épate toujours quand je vais chez des amis où y'a un transistor qui marche en permanence, y compris quand toi tu arrives et que tu te mets à discuter, que le transistor continue à marcher, c'est quelque chose ça qui est très très loin de mon rapport à la musique".

- 7 - "On peut discuter, bon le bruit de froissement, de feuille de papier, bon, je l'ai entendu, je l'ai plus ou moins reconnu tout en étant à ce qu'on est en train de faire... Je me suis rarement trouvé dans des situations à ne pas entendre un bruit même s'il était faible, dans la mesure où j'avais la possibilité de l'entendre, je l'ai entendu".

- 3 - (La gêne) "...pas tellement tout ce qui est bruit naturel, c'est-à-dire les gosses en train de jouer, les vaches qui gueulent, ça arrive des fois, tu as une journée où tu as les vaches du coin qui sont énervées, qui braillent, ça pratiquement jamais ou jamais, par contre les sources sonores synthétiques des voisins - s'il y a un voisin proche qui écoute un disque que j'estime être un disque de merde, ça ça m'agace, ça m'agresse très très fortement les musiques, les musiques enregistrées... presque toutes parce que j'ai rarement envie d'écouter la même chose que le voisin et puis parce que vraiment je deviens assez, assez intolérant à toutes les musiques... de consommation, les tubes - au sens très très large, de TACHAN à un disque disco... j'ai dû parler de TACHAN parce que c'est une agression sonore récente".

- 7 - "Y'a un autre truc aussi que je ne supporte absolument pas lorsque j'écoute de la musique, c'est d'avoir d'autres bruits, c'est-à-dire il faut que je me trouve dans une pièce, généralement j'aime être seul parce que je fais vraiment de l'écoute, c'est pas de la musique, disons, pour

meubler les silences mais pour écouter de la musique, pour être attentif - comme quand je vois un film, bon j'aime pas être avec des gens si ces gens parlent, discutent ou remuent - c'est pour ça que le casque pour moi, c'est un bon moyen d'isolement si tu veux de l'atmosphère d'une ambiance".

- 7 - "Je suis différemment réceptif : cassettes que je prends, que j'écoute chez moi, c'est pas du tout pareil, c'est-à-dire que je reçois les sons en fonction de l'environnement... en voiture, j'écoute mais le bruit du moteur, tout ça, ça interfère quand même. En fait j'ai résolu le problème, j'ai un lecteur de cassettes assez puissant et une voiture assez silencieuse, j'oublie complètement le bruit du moteur ; et souvent j'adapte mon style de conduite à ce que j'écoute comme musique".

33. Effets d'entraînement - (le silence)

de masque

de filtre.

- 1 - "Quand j'écoute de la musique, j'entends... l'aspirateur, ouais j'entends l'aspirateur, ça m'énerve l'aspirateur... la douche mais ça me gêne pas beaucoup, sinon, non y'a rien d'autre, ni les voitures du boulevard ni les bruits de la maison... Si, des fois, la voisine du dessus qui met - quand je mets un peu trop fort - qui met sa musique pourrie à fond, alors je monte le volume jusqu'à 10 (rires), pendant dix secondes et en général, après elle baisse, je remets à 2 et elle baisse, même des fois elle le met sans que je mette de musique, ça, ça m'énerve aussi parce que j'entend plus fort sa musique que la mienne, comme la sienne est pourrie... : c'est JULIO IGLESIAS, c'est que des trucs comme ça, de toutes façons comme elle est italienne, c'est que des trucs italiens, tous les tubes italiens pourris, alors ça saoule, ça va une fois".

- 2 - (Les moments d'écoute) "c'est les moments où j'ai le temps, c'est les matins où je vais pas travailler mais ça peut aussi être l'inverse, quand il y a quelqu'un qui fait trop de bruit dans la même pièce, pour couvrir le bruit, faire plus qu'un seul son, dans ce cas-là, je peux aussi mettre à fond pour dire aux gens : "virez-vous", vraiment pour plus les entendre, pour pas entendre tous les petits bruits... ça ne marche

pas trop mais ça me calme... ça dépend quels bruits il y a à couvrir : parfois de tout petits bruits me gênent pour mon travail, des bruits de rien quoi, on peut pas reprocher aux gens de marcher, en fait si je mets une musique calme par-dessus j'entends plus ce bruit-là puis la musique je l'oublie un peu aussi, c'est vraiment la seule fois où ça devient un fond sonore".

- 3 - "Et puis j'ai un lecteur de cassettes

dans la voiture qui est aussi un truc pour capter la radio, un tuner mais que j'écoute absolument jamais pour capter la radio... et puis là le niveau sonore de la ville et de la voiture te limite, te fait perdre beaucoup, beaucoup de choses, tu as des tas de musiques qui ne passent pas : les silences, toutes les musiques qui travaillent sur le silence, quand tu es en bagnole, tu as un tel ronron de tout (rire)".

- 5 - "Quelquefois on a aussi des écoutes très sélectives, en fonction de ce sur quoi on a travaillé en studio, quelquefois on a un bruit complètement anodin qui va devenir très intéressant, on va trouver une signification... tu es dans ton monde, tu vas t'accrocher à un détail aléatoire que tu vas diriger, te réapproprier avec un sens qui t'est propre et qui a 70 chances sur cent d'être complètement bidon le lendemain que tu y re-réfléchis : tu es à l'affût d'un truc exploitable, tu es encore dans ton... dans ton récit, ton petit voyage et tu connectes avec quelque chose qui est irréel en fait, qui est complètement là mais ta signification n'a pas d'intérêt.

(Ecouter la nature, les bruits de la maison...) ça m'arrive, on peut pas dire que ça m'arrive parce que c'est... ce serait dommage de dire ça (rire)... c'est là quoi, faut pas que ça arrive parce que ça veut dire que ça a pas été. Je pense qu'il y a une attitude qui est consciente ou inconsciente mais qui fait que... - comment expliquer ça ? - dans une conversation, quand il y a du monde, à table, tu peux écouter celui qui parle et en même temps écouter celui qui est en silence. Il y a quelquefois un son que tu écoutes mais en même temps, tu écoutes autre chose. C'est une façon de faire plusieurs choses en même temps. Je me suis dit qu'il y a beaucoup de gens qui ne peuvent pas faire ça, plusieurs choses à la fois : il y a un truc plus évident que l'autre, apparemment, mais quelquefois c'est pas celui qui est le plus évident qui est le plus

important... on peut faire beaucoup de choses... on peut parler de plans différents mais en fait, peut-être, qu'il y a des volumes, des sphères... c'est un temps partagé mais ça c'est une image des ordinateurs : un ordinateur, ça fonctionne en temps partagé mais ça va suffisamment vite pour donner l'illusion à un observateur que ça fonctionne en même temps... savoir quel est le temps qui est perceptible, quel est le temps de fonctionnement du cerveau - enfin du cerveau ou de la perception : je sais pas si c'est dans le cerveau ou dans les doigts de pied mais... en fait peut-être que c'est beaucoup plus compliqué que ça (que le temps partagé) et beaucoup plus malin... les choses arrivent à plusieurs, comme quand tu fais du tissage : il y a des tas de fils, eh bien l'autre fil, il va presque en même temps sur tous les autres et pourtant ils ont tous leur individualité.

A posteriori tu sais que tu as perçu quelque chose pendant ce temps-là et au moment où tu le sentais, tu avais une impression, quelque chose mais ça ne se passait pas de la même façon que ce que tu faisais et qui était directement lié quoi.

Je ne pense pas qu'on puisse savoir si on peut faire deux, trois ou dix choses en même temps, je ne pense pas qu'on puisse le quantifier comme ça. Il y a des moments où tu as vraiment la sensation d'être connecté sur énormément de choses... je sais pas la béatitude musicale ou autre, c'est à mon avis le gus qui est arrivé à se connecter avec tellement de plans différents en un seul instant, il est aux anges quoi... ça peut être aussi le dégoût extrême, une sensation extrême dans une direction ou une autre.

(Des activités avec connotation sonore agréable)... je crois que c'est le silence - plutôt que des images comme ça... - ou quelque chose qui se rapproche beaucoup du silence puisqu'en fait c'est complètement neutre, c'est le vent mais pas le vent qui souffle dans les arbres, mais le vent quand tu te déplaces très rapidement, avec une moto ou sur des skis, quelque chose qui va quand même à plus de trente à l'heure, c'est que là, il y a quelque chose qui est profond. C'est proche du silence parce que c'est un certain niveau, bien constant en fréquence...

Sinon il y a des tas d'images - j'ai eu le temps de penser, c'est vrai, il faut du temps - des tas d'images : je les pense et puis je pense

pas que je puisse faire ça pour le son : il y a autre chose et le son est là, il est à côté - des choses très habituelles, des bruits quotidiens : il est très difficile de dire que l'action d'aller se promener le soir quand il y a du vent, c'est parce que le vent dans les arbres, c'est un son intéressant. 'Je peux pas vraiment dire ça".

- 7 - "Je ne me lassais pas, j'arrivais à me polariser par exemple sur tel son, identifier tel son et en même temps profiter de l'ensemble, voir comment ce son se mariait avec les autres. C'est long à expliquer mais au niveau de la perception auditive, ça se fait instantanément, c'est très très bref, ton cerveau fonctionne très très rapidement : tu peux par exemple écouter une vibration donnée et quelques millisecondes après, la vibration, la noyer dans le reste. Cette vibration, soit tu t'imagines, tu la suis et tu restes uniquement là-dessus, soit tu la renouies, tu la replaces où elle est et tu la ramènes tout au même niveau. Ça c'est un truc qui fonctionne après au moins trois écoutes d'un morceau. Je me suis baladé par exemple pour voir tel type d'animaux, il y a certains bruits, un certain volume, cet animal va produire donc le bruit que j'attendais, donc tout de suite ce son va ressortir par rapport aux autres, je vais l'entendre, je vais être attentif, je vais attendre qu'il se renouvelle, je vais essayer de le localiser et puis bon essayer de voir l'animal".

- 7 - "C'est très rare de se trouver des fois dans la campagne et de pas avoir un bruit, pas un bruit de vélo - enfin de vélo, de moyens de locomotion - d'oiseaux, de vent, presque le silence complet - enfin presque, c'est relatif - bon ça m'a pas vraiment gêné mais en même temps ça m'a surpris de ne pas avoir de bruits à écouter : une cloche ou n'importe quoi"

- 8 - "On fait plusieurs trucs à la fois au niveau du son, j'en suis sûr et plus sûrement que sur d'autres sons. Tu gères plusieurs trucs à la fois, tu les hiérarchises".

- 9 - "J'écoute ce que je veux, je peux n'écouter que la musique et, en même temps, il m'arrive de pouvoir entendre plusieurs choses à la fois".

- 8 - "On gère notre écoute : par exemple là j'écoutais et je t'attendais. J'ai pas entendu la sonnerie parce que je peux pas l'entendre. Il y a eu un bruit, je me suis dit : c'est peut-être lui, je vais aller voir. et j'y suis allé... je crois que c'est comme ça qu'on fonctionne un peu.

Maintenant qu'est-ce qui fait que dans tout le brouhaha sonore qui nous entoure, qui est un truc qui est monstrueux, qui est complexe, il y a des tas de stimulations dans tous les sens - on en choisisse quelques-unes... c'est assez étonnant".

- 9 - "J'écoute le disque et les bruits extérieurs, à la limite, je les entends et si c'est pas - bon si c'est notre sonnerie de téléphone, c'est quand même... y'a un message là-dedans qui fait que je l'entends mais bon si y'a des bagnoles qui passent sur la route, pftt, ça me gêne pas. Quand tu enregistres un dialogue, savoir si ce qui se passe derrière, ça gêne ou pas. Un exemple : j'ai tourné un truc en Ardèche avant-hier, l'interview d'un type, à un moment, y'avait un troupeau de chèvres qui était descendu, qui était très près, là j'ai demandé qu'on fasse remonter le troupeau parce que, autant de loin ça fait un arrière-plan sonore intéressant, autant de près, ça commençait à être parasite.

Y'a un truc que je supporte pas, par contre, c'est d'entendre des gens parler à côté de moi dans une salle de cinéma, une salle de théâtre, une salle de spectacle, ça, je ne supporte pas... ça je suis incapable de m'en abstraire. Tu peux très bien discuter avec quelqu'un en plein carrefour avec plein de bagnoles, t'arrives quand même à écouter ce qui t'est dit en faisant abstraction de tout le bruit externe, sauf s'il y a des phénomènes acoustiques de masque où même en faisant l'effort, tu peux pas entendre.

L'oreille capte tout, c'est même trop parfait quoi, et c'est toi après qui trie dans ce qui arrive à l'oreille et qui écoute, c'est un boulot intellectuel... il est inconscient pour tout le monde et le boulot que je fais, c'est de rendre conscients certains points de l'écoute".

4. SON ET IMAGE.

4.1. Ecoute/image produite.

- 1 - "Puis aussi ben - des fois, je sais pas, c'est pas trop agréable d'avoir un casque sur la tête dans la rue : tous les gens, ils sont là, ils en ont jamais vu on dirait... à la fois je m'en fous mais c'est pas non plus agréable... comme quand on écoute en même temps, on regarde un peu autour de soi pour je sais pas, pour essayer d'associer des trucs avec la musique... je sais pas, aux Etats-Unis, même seulement à Paris, les gens regardent plus ceux qui ont un walkman sur la tête".

- 4 - "C'est quelque chose que je trouve assez fantastique, les chaînes dans les voitures : entre l'effet de masque du moteur qui supprime une partie de la perception sonore et le rajout de cette puissance sonore à côté, c'est vrai que c'est une volonté assez fantastique, à mon avis c'est surtout lié au rôle de la voiture dans la société actuelle.. tout le côté frime, tout le côté représentation".

4.2. Ecoute/image vue ou imaginée.

- 1 - "Je regarde des trucs en rapport avec la musique pour faire comme une vidéo quoi, comme un clip un peu, doucement d'ailleurs, quelle que soit la musique qu'on écoute, en se promenant dans la rue, ça fait un peu comme un clip quoi puisqu'on voit des images qui changent en écoutant de la musique même si ça va pas forcément ensemble, ça fait quand même comme un clip... on trouve toujours quelque chose : ou quelqu'un qui marche en même temps que la cadence de la musique ou je sais pas, n'importe quoi, c'est marrant".

- 1 - (En écoutant la chaîne), si je ferme les yeux et que je pense, c'est sûr, je peux penser à des choses en même temps que j'écoute la musique, je peux faire un clip aussi mais c'est dans ma tête, je le vois pas tandis que dans la rue on le voit quoi... c'est pas pareil, dans la tête on peut s'imaginer ce qu'on veut, dans la rue on voit pas ce qu'on veut en même temps que la musique, c'est sûr on voit des choses qui vont en même temps que la musique ou même rien que de, de voir passer des voitures et tout, des gens qui marchent assez vite, je sais pas, c'est bizarre".

- 1 - "Je préfère encore regarder mon aquarium en écoutant de la musique que regarder la télé".

4.3. Image/son au cinéma.

- 3 - (Au cinéma, je prête attention) "à la fois à la bande-son, c'est-à-dire à tous les bruits : à la voix, aux bruits, aux bruits de pas, à la pluie, au vent, aux effets synthétiques et puis à la fois, dans les bons films, à la bande musicale, aux musiques qui ont été choisies... Dans le dernier film de GODARD, je trouve fabuleux le travail sur le son ou dans les films de TARKOVSKY aussi, par exemple un film comme STALKER, j'ai beaucoup aimé la bande-son, c'est vraiment un des trucs dont je me souviens principalement, et je suis retourné voir le film presque pour écouter la bande-son tellement je la trouvais d'une subtilité..."

- 4 - "Au cinéma, l'image des fois elle est belle etc... quand le son est franchement mauvais, y'a une cassure alors que la foire, ça rentre dans une ambiance, ça s'accepte, c'est l'ambiance de la foire, c'est une coloration spécifique liée à la foire alors qu'au cinéma, moi en tous cas, je l'accepte très très mal".

- 8 - "Effectivement il y a des moments où moi j'essaye de dire : bon, je vais essayer de voir les cadrages au niveau de l'image, bon le type de plans, tout ça, le plaisir d'une image pleine et puis d'écouter les sons, de voir d'où ils viennent, de voir comment le mec a pris le son".

- 8 - "Alors moi, ce que je trouve un peu étonnant, c'est que quand tu te mets à regarder des images, tu vas te mettre à entendre du son, et réciproquement, quand tu te mets à entendre des sons, tu vas regarder des images et plus suivre l'histoire, plus être comme ça assis devant ça... un plaisir à un niveau plus élaboré".

- 9 - "Il y a des fois où quelque chose de bien en fait gâche tout. Je suis allé voir le CARMEN de ROSI à Paris au KINOPANORAMA qui doit être une des salles en France où on entend le mieux et en fait, pour moi en tous cas, du fait qu'on entendait tout très bien, je me suis aperçu que justement ça collait pas du tout au film. C'est un film où justement l'image et la bande-son sont complètement dissociées, y'a aucun lien entre les deux.

Le parti-pris de partir de la musique et de faire jouer les chanteurs en

play-back etc, etc... écouté dans d'excellentes conditions comme ça, justement ça sent le play-back... ça fait complètement fabriqué. Dans une petite salle avec un son pourri et tout, ça doit donner l'effet inverse mais là, c'était... j'ai écouté le film mais quel intérêt de faire ce film, la musique se suffit presque à elle-même. Tous les chœurs, y'a une telle disproportion entre le son et l'image à ce moment-là, le chœur enregistré en studio, propre et tout et tu vois des mecs sur une place avec plein de monde qui bouge, c'est pas possible d'y croire".

5. LE SON, LES SENS, LE CORPS, LA MEMOIRE.

5.1. Ecoute/sens-motricité.

- 1 - "Le walkman pour sortir dans la rue, c'est agréable et à la fois, c'est un peu chiant aussi : des fois, on fait pas gaffe en traversant la route ou bien on n'a aucune notion de la vitesse à laquelle vont les voitures puisqu'on ne peut pas écouter en même temps puis bien faire attention, savoir quand il faut traverser et tout alors c'est un peu dangereux quoi".

- 4 - "Par contre, là où j'ai trouvé une amélioration, c'est dans toutes les musiques pop, etc... il y a eu une amélioration il me semble de la sonorisation des salles d'une façon générale, on entend mieux que ce qu'on a pu entendre. Le gros problème, c'est la puissance sonore mise en jeu et qui casse un peu les oreilles, au sens réel et qui est des fois un petit peu dur quoi parce que ressortir en étant complètement sourd pendant une heure ou deux, ça me pose des problèmes. La puissance sonore développée est vraiment colossale et ça j'aime pas trop parce qu'en plus on a plus la même perception du son avec des puissances sonores pareilles, pendant le concert. Y'a un certain plaisir mais il faudrait pas que ça dure aussi longtemps et aussi fort, que ça dure, à la limite si c'est pendant un temps relativement court, ça va, mais sans plus".

- 4 - "Le walkman, je le vois comme un isolement par rapport au monde et une façon de se libérer quoi par rapport à la vie quotidienne, sachant que quand on isole par le son, ça c'est comme quand j'écoute très fort, c'est un moyen de sortir de là où je suis".

- 5 - "Si je vais en studio écouter la bande de quelqu'un d'autre... ça serait passer ailleurs, complètement ou à moitié... ça serait comme un voyage, réel ou à moitié, rester en suspens comme ça, une espèce de petit décollage qui, pfuitt, retombe très vite... je parle encore d'espace, c'est bizarre, en fait je suis persuadé que c'est dans le problème du temps que ça se règle, cette différence".

- 7 - "Alors là justement, au casque y'a un autre truc qui fonctionne chez moi, c'est que j'arrive à... à imaginer un petit peu les plans sonores, c'est-à-dire que je sens bien le son à droite, à gauche, au-dessus, c'est-à-dire pas entre les deux oreilles, au-dessus de la tête

et devant : j'ai plusieurs plans sonores devant moi, c'est-à-dire entre les oreilles et ce qu'on a devant les yeux... enfin c'est tout à fait subjectif..."

- 8 - "D'une manière générale, tout ce qui a été enregistré ou refabriqué d'une manière ou d'une autre, électriquement ou mécaniquement, j'en ai absolument besoin si je n'ai pas de son. Si j'ai le choix entre écouter un concert à la maison et aller le voir sur place, je préfère aller sur place mais si j'ai pas la possibilité de l'avoir sur place, il faudra que je parte avec des sons ; ça fait partie de mon univers, plus que les images".

- 8 - (L'écoute type concert) "c'est une expérience différente du concert même s'il y a des moments où tu "démarres" comme en concert : tu es pris dans un truc et tu oublies que tu es dans un lieu, tu oublies que tu regardes quelque chose, tu es là, tu as les sons qui te "tapent" dans le corps".

- 8 - "J'ai des vieux MILES DAVIS des années 60... tu sais c'étaient des sessions qui étaient enregistrées un peu comme ça, la qualité technique n'est pas l'élément primordial, et d'ailleurs on s'en fout complètement mais du coup, ça implique une autre écoute, même si tu ne fais que ça, même si tu te dis : j'écoute mon disque, tu vas écouter un solo, tu vas pas être pris globalement par la musique comme tu peux l'être quand tu vas à un concert classique où tu écoutes un truc à cent musiciens, une symphonie de BERLIOZ ou un requiem, un truc où ça pète dans tous les sens où là, tous tes pores sont des oreilles, toutes tes ouvertures deviennent des oreilles, ça rentre de partout, c'est pas le cas du jazz, en tous cas pour moi.

L'écoute au casque, c'est un peu trop serré, ça manque d'ampleur, il me semble".

52. Le corps du son - (le silence).

- 6 - "J'ai des jumelles de théâtre : on voit les grimaces, on voit le corps qui - pour l'opéra notamment - on voit le masque du visage crispé, on voit tout le corps produire le son, c'est vraiment une personne vivante en face de toi qui exprime musicalement des émotions, des histoires des sensations, c'est pas uniquement des sons, y'a une femme qui chante,

qui est belle ou laide, qui a tel ou tel physique, tel ou tel costume, tel ou tel maquillage, qui est debout au-dessus de quelqu'un ou à genoux et qui implore, bon tout ça c'est beaucoup plus vivant que les deux façades noires du tissu d'une enceinte. L'opéra, c'est pas uniquement de la musique, c'est aussi une histoire - mais même j'ai déjà éprouvé ça pour un concerto, pour une sonate violon/piano par exemple où on voit le violoniste : on le voit reprendre son souffle, on le voit grimacer pour sortir une note très pure, on le voit sourire - sur ce plan, la télé c'est pas mal aussi, les gros plans de - la télé, c'est marrant comme son - mais quand on voit vraiment l'individu en train de produire les sons qu'on entend, le rapport est effectivement beaucoup plus vivant".

- 8 - "Moi j'essaye de pratiquer chez moi l'écoute type concert, j'avoue que j'y arrive pas plus d'une fois par semaine. Ce type d'écoute, ce serait : tu mets un disque et tu ne fais qu'écouter, tu écoutes, comme en concert. Ca c'est la pratique que j'essaye de développer, elle est un tout petit peu plus dure qu'en concert : t'as pas l'ambiance qu'il y a en concert, t'as pas la présence corporelle des musiciens, c'est un exercice un peu abstrait".

- 5 - "Ici, quand j'écoute un paysage sonore, y'a rien quoi, bon je ne sais pas, au niveau de la technique, on pourrait prendre la chaîne tout ça, voir toutes les imperfections qu'il y a... mais ça, on s'en fout, c'est plutôt... c'est comme s'il n'y avait pas de volume, le volume, pas justement au sens de la chaîne, c'est comme si le son prenait pas de corps alors on met des mots qui sont des métaphores à chaque fois mais en fait on sait pas ce que c'est... les temps sont différents aussi... quand il y a un silence... c'est comme si le temps a des possibilités de dilater : on a inventé le métronome, le réveil, tout ça, qui dissèquent le temps dans un intervalle mécanique et en fait, la perception du temps d'un individu, c'est pas quelque chose de mécanique ; à partir de ce moment-là, on peut comprendre la notion de volume..."

Les silences, les attaques, les distributions dans le spectre, c'est quelque chose qui bouge au cours du temps et cette perception des silences, c'est ce qui fait qu'une musique va te prendre très très profond dedans ou un son, un paysage, quelque chose va créer une sensa-

tion que tu désires, avec laquelle tu connectes, ou bien que ça sera... on dit un son plat... c'est marrant parce qu'on dit un son plat et en fait c'est une notion de temps et plat, c'est une image d'espace : dans le vocabulaire pour décrire ces sensations, il y a des chassés-croisés entre le temps et l'espace, permanents. Quand on dit : "on écoute", on parle quelquefois d'images, en fait... par exemple, tu écoutes avec tes oreilles mais tu écoutes aussi avec autre chose... On peut imaginer de faire des infra-sons, des fréquences très faibles qui vont faire bouger tes pieds, faire bouger ta chaise, ça se fait au cinéma, on te fait "vibrer" comme on dit, mais ça c'est un extrême, c'est l'exception qui justement ne prouve rien... en fait des fréquences plus aigües, tu les sens aussi avec ta peau .. plus que la peau je dirais de l'intérieur... Le silence, y'a aucune vibration, y'a le silence, bon normalement y'a rien, y'a la chaudière qui tourne, y'a le frigidaire qui, de temps en temps, ronronne mais normalement, y'a rien et, en fait dans le silence tu sens quelque chose à l'intérieur, c'est justement ça qui fait que tu écoutes... donc il me semble que ça n'est pas qu'avec les oreilles qu'on ressent le son... et ça c'est par rapport au temps, simplement on s'en rend mieux compte dans le silence parce que ça prend du temps... quand tu as un long silence, là tu as plus le temps de prendre conscience de cette chose intérieure... ça serait une méthode d'écoute : ayant pris l'habitude d'entendre ces silences, tu peux entendre ces silences dans un son, ça serait un chemin, il peut y en avoir d'autres".

53. Son, lieu et mémoire.

- 4 - (Au cinéma) "c'est un petit peu comme les musiques qui sont dans les foires où tu as un son aussi très particulier : t'as l'aigu, plutôt le haut-médium qui devient très métallique et puis les graves qui sont renforcés et le milieu qui est complètement parti et ça c'est un son particulier qui est le son disons foire et qu'on trouve sur toutes les foires ; je crois que c'est aussi un problème d'habitude... Ça c'est quand même un son de mémoire, d'enfant : y'a toujours eu les graves et disons l'amélioration, entre guillemets, ça a été de rajouter ces aigus pour donner du clinquant, j'ai l'impression... quand j'étais

gamin, sur les foires il y avait beaucoup plus de graves que ce que je pouvais entendre à la maison".

- 7 - "Un concert en plein-air, c'est très différent d'un concert qu'on peut avoir à ALPEXPO, même si la sono n'est pas bonne en plein-air, le son sera bien meilleur que celui qu'on aura à ALPEXPO même avec un super matériel.

Ca dépend énormément de l'acoustique du lieu. Si tu te trouves dans un lieu où le son est joli, où tu as un équilibre entre la réverbération et l'écho, ça marche, ça va très bien, si c'est créé artificiellement au moyen de panneaux absorbants, réverbérants, résonnants, tu arrives pas à te retrouver plongé dans une certaine atmosphère. Je sais pas comment on peut expliquer ça... moi, je pense que ça fonctionne d'une manière psychologique".

- 7 - "L'opéra de Sydney, paraît-il, acoustiquement, c'est fabuleux, on n'a jamais fait mieux comme acoustique dans une salle mais il n'y a malheureusement jamais de concert ; à chaque fois, c'est catastrophique à l'intérieur parce que ça ne correspond pas du tout à l'ambiance des salles de concerts traditionnelles dans lesquelles on est habitués à écouter de la musique".

- 7 - "Lorsque j'étais à l'IRCAM, on écoutait du son dans des studios, c'est sûr que c'était pas mal, bon, mais moi, personnellement je n'aime pas le son d'un studio... c'est peut-être que je ressens d'une manière assez forte que ce son est créé artificiellement, la plupart du temps. Dresser un studio de fortune dans une pièce dont la vocation première n'est pas d'être un studio de prise de son, ce son-là me plaît assez parce que je trouve qu'il se rapproche davantage du son qu'on peut être amené à entendre dans la vie, en faisant gaffe.

Dans un studio, je trouve que les sons sont colorés d'une certaine manière ; même si tu ne fais que parler avec quelqu'un (sans passer par une chaîne d'amplification), c'est différent.

Je préfère le son qu'on a dans n'importe quel lieu et on peut faire une prise de son dans n'importe quel lieu".

54. Musique en concert/Musique enregistrée.

- 2 - "J'apprécie vraiment bien en disque, le concert j'apprécie rarement... en fait j'ai jamais aimé les concerts. J'aime bien quand il y a toutes les dimensions d'un spectacle mais que pour la musique, j'aime pas spécialement le concert... peut-être que la musique, c'est quelque chose de privilégié, j'ai envie d'être seule ou à deux, calme".

- 4 - "C'est aux concerts effectivement qu'on voit le plus les manques de qualité du système quoi, c'est une bonne référence mais comme c'est aussi tellement lié au local d'écoute, c'est un sacré problème!"

- 6 - (Ecouter de la musique en disque, chez soi, ou bien à l'opéra)
"je trouve que ça a rien à voir. On peut être mille dans une salle de concert et personne n'emmerde ; tout le monde est là d'accord pour écouter - à part un petit vieux qui toussaille, des trucs comme ça, alors qu'à la maison, il suffit que celui des deux ou trois qui est là en même temps, qui n'a pas envie d'écouter, bon ben, il ne va pas faire gaffe, faire du bruit... on est beaucoup plus tranquille avec les gens qu'à la maison, même avec les voitures simplement, ou les voisins ou le téléphone.

De toutes façons, la musique est beaucoup plus vivante en concert.

J'aime mieux un concert moyen qu'un très bon disque, ça absolument".

- 6 - "On fait souvent le rapport musique en conserve et musique vivante mais y'a du vrai et j'aime bien voir les musiciens jouer. A l'opéra, y'a une fosse avec l'orchestre, le moment de l'ouverture, avant que l'histoire commence, c'est une espèce de truc où on se recueille, où on commence à penser à l'histoire mais ça commence pas encore, y'a toute une création là d'ambiance, de recueillement, la lumière assez douce par rapport aux éclairages après, sur les bois, sur les cuivres, sur les cordes, sur les violons, y'a toute une ambiance que vraiment, je trouve très vivante, très chaleureuse et c'est vraiment un truc que maintenant je ne trouve plus en disque ; même quand je m'imagine en train d'écouter des disques à l'époque où je les écoutais avec beaucoup de ferveur, bon ben je revois le H.L.M. de Villeneuve, le décor et, franchement, c'est pas du tout pareil".

- 6 - "Au niveau du son... on peut prendre la même oeuvre, mettons telle sonate de BEETHOVEN violon/piano, le Printemps par exemple...

j'ai deux enregistrements : la prise de son a pas été faite au même moment, c'est pas la même marque... CBS est acide, DECCA l'est plutôt pas et là, on l'entend assez bien sur les deux enregistrements que j'ai... Est-ce qu'on peut dire qu'il y a un son-maison ? D'une certaine façon, c'est vrai. On peut donc dire qu'on a déjà des timbres un peu différents. Après ces enregistrements, on les passe sur des chaînes différentes dans des pièces différentes... et par hasard, j'ai déjà eu entendu des violons de très près, avec mon boulot, y'a des gens qui viennent montrer les violons aux élèves et y m'arrive d'être surpris : "tiens, un vrai violon, ça sonne comme ça!". Je me rappelle vraiment avoir découvert des effets de timbres de violon que je n'avais jamais entendus sur mon tourne-disques. On n'entend jamais un violon, ou plus encore un piano, on ne l'entend jamais comme au concert.

(Dans l'enregistrement) la matière sonore est transformée puis l'effet stéréo, bon, c'est deux enceintes, une fosse d'orchestre, c'est long, c'est large...

Y'a encore une énorme différence, c'est que sur disque - à l'opéra, ou même en concert - c'est toujours le soliste qui est pris devant et l'orchestre qui est un peu derrière et - surtout en opéra - le disque favorise beaucoup le soliste tandis qu'en concert, la voix est plus fondue dans les sons de l'orchestre et là le rapport est différent, on n'entend pas pareil, on entend un truc plus uni...

Mis à part que ça change par rapport au concert, le disque favorise la mise en vedette de deux, trois, quatre solistes... pour chaque oeuvre, il est pas certain de trouver quatre personnes différentes sur disque alors qu'il y a plein de chanteuses qui connaissent le rôle, le donnent dans le monde entier et... c'est pas mauvais ce qu'elles font. Le disque, c'est aussi un moyen de priver de leur chance pas mal de gens. Le fait d'être privé d'enregistrement, ça fait pas une carrière pareil que ceux qui enregistrent à tout bout de champ. Et le fait d'aller au concert, ça relativise le rapport qu'on a au vedettariat".

- 7 - "Mais de moins en moins, je n'apprécie la musique sur disque, sur cassette ou sur bande, je prends beaucoup plus de plaisir maintenant à me trouver dans des salles de concert que ça soit pour un spectacle de folk ou un spectacle de musique de rock ou musique classique. Alors

c'est la raison pour laquelle maintenant je préfère aller dans des concerts parce que en plus - enfin dans de petits concerts, ce sont des gens qui ne sont pas vraiment des professionnels, ils ont d'autres activités professionnelles ; ce sont des amateurs éclairés, avertis qui font de la musique pour leur plaisir et pour le plaisir des gens qui viennent les écouter et donc tu peux discuter un peu avec eux, dire : "tel truc, j'ai trouvé que c'était pas mal, tel autre, je trouve que vous jouez de telle manière". Par rapport à un semi-professionnel, le gars peut te dire : "non, il faut le jouer comme ça pour telle et telle raison parce que ça se joue comme ça", donc tu t'aperçois, si toi tu as bien compris l'oeuvre ou si tu la comprends pas bien, donc tu arrives à faire un peu le parallèle entre l'interprétation et ton attente objective d'une interprétation".

- 7 - "L'autre point, c'est que je n'ai jamais retrouvé la même émotion lorsque j'ai assisté à un concert, même lorsque je me suis amusé à l'enregistrer et que je ré-écoutais l'enregistrement après. Ce qu'il y avait d'enregistré sur la bande n'avait plus du tout le même effet, le même impact sur moi.

Bon, peut-être aussi que c'était la nouveauté parce que j'ai jamais fait l'expérience d'enregistrer plusieurs fois le même concert. Ca serait très intéressant de savoir si on enregistrerait plusieurs fois, à chaque fois en assistant au concert, je ressentais exactement la même chose".

- 8 - "Deuxième aspect : on écoute avec ce qu'on a et on s'habitue à sa chaîne, on reconstitue en fait la musique, c'est vraiment la poursuite d'une chimère, ça remplacera jamais le concert et la seule chose qu'il faut faire si tu aimes la musique, c'est d'aller au concert".

- 9 - "T'as les concerts où t'as l'impression d'entendre le disque et souvent c'est chiant. Le concert t'apporte rien du tout si ce n'est d'entendre dans de moins bonnes conditions, même si tu vois sur scène... le son même souvent ressemble à celui du disque, donc y'a pas de surprises, l'intérêt du concert, c'est d'avoir des surprises, alors en jazz, ça, ça se passe souvent... Je vais à des concerts de gens que je ne connais pas du tout : je prends le cas de TROVESI : le concert m'a emballé, à la sortie, ils vendaient un disque, j'ai acheté un disque et je l'écoute avec plaisir.

Il y a des concerts où je vais, je prends le cas d'HERMETO PASCOAL, en sachant qu'on ne sait absolument pas ce qui va se passer pendant le concert.

Le VIENNA, c'est le genre d'orchestre où tout est tellement écrit que c'est vrai, à chaque concert ils font la même chose, y'a pas de folie, mais, ce qu'ils jouent est tellement fort que de toutes façons, ça souffrirait pas d'être approximatif, donc ils arrivent un peu à réconcilier le côté travaillé de leur musique, c'est hyper au point, répété, etc... mais en même temps ils arrivent à garder quelque chose derrière qui fait que on s'emmerde pas quoi.

Comparé au concert de CARLA BLEY, il y a deux ans, qui elle aussi fait une musique très écrite, même les parties qui se veulent impro, faisaient pas impro et ça faisait travail leur concert là le VIENNA, c'est du travail, mais ça le fait pas, y'a des choses qui se passent qui sont intéressantes".

6 . NIVEAUX D'ECOUTE.

6.1. Forme et contenu ; références pour la reproduction sonore.

- 5 - "Des choses qui peuvent se passer en studio, y'a plusieurs paramètres, alors c'est difficile de discerner. Au moment où je suis dans un studio, c'est que je crée quelque chose et arriver à discerner ce qui est du phénomène de mise en forme... tu sais que tu vas là parce que tu as des possibilités d'écoute du point de vue technique qui sont correctes, des possibilités de reproduction qui sont correctes et donc, c'est difficile, qu'est-ce qu'il y a de changé parce qu'en même temps, il se passe autre chose, il se passe le phénomène de mise en forme... je suis impliqué et puis... tu peux pas avoir la même écoute..."

- 8 - "Au cinéma, y'a deux trucs, soit t'embrayes dans la fiction, t'es dans l'histoire, tu suis l'histoire, soit tu as déjà vu le film ou je ne sais pas quoi, tu vas voir un... quelque chose qui est plus de l'ordre de remplir tes sens, c'est-à-dire un recul par rapport à ce qui se passe et tu essayes de regarder des images et d'entendre des sons... bon c'est du GODARD, moi GODARD je l'évite parce que je crois que GODARD, ça il l'a compris mais il ne sait pas le faire, il dit comment faire un film mais il n'en fait jamais, ça c'est mon sentiment".

- 8 - "Sauf chez les mecs qui t'imposent ça (GODARD), c'est ni un plus ni un moins, c'est un truc différent, des fois, tu le fais, des fois, tu le fais pas... je peux pleurer dans un film, je pratique les deux... tu peux pas être sentimentalement dans le film - moi en tous cas je ne peux pas - ou être là en train d'essayer d'écouter des sons et de voir des images, c'est une autre dimension, même si tu suis l'histoire, tu es pas sentimentalement dans l'histoire... c'est autre chose, un plaisir je dirais médiatisé par une culture un peu élaborée - même quand tu rentres dans le film, c'est médiatisé par une culture mais bon là une culture un peu plus sophistiquée - je sais pas ce que ça veut dire, comment on peut hiérarchiser les cultures, mais bon - je sais pas, c'est pas évident, la bonne, c'est la tienne (rire)".

- 9 - "J'écoute plus la musique maintenant, en fait je m'aperçois de trucs musicaux dont je me suis pas aperçu en enregistrant... c'est un peu le même problème, au cinéma ou à la télé, quand je fais l'interview de quelqu'un et à la fin de l'interview, on me demande qu'est-ce que le

mec a dit, je suis incapable de dire ce qu'il a dit... là pour le disque, c'est un peu la même chose.

Moi, quand je vais au cinéma, si le film est très bon, j'en sors sans avoir "écouté" le film, je suis pris dans le film ; quand je commence à m'intéresser à ce qui se passe, à regarder les images et tout, c'est que le film en lui-même ne branche pas. Sauf certains films..."

- 8 - "Il est pas évident que les différences théoriques, sur lesquelles tout le monde est à peu près d'accord, soient de l'ordre de l'audible, modifient grandement la qualité du son : c'est toujours la poursuite d'une chimère et il faut à un certain niveau doubler ou tripler le volume ou tripler le prix pour avoir un gain qui est peut être pas audible tout le temps".

- 8 - (La part de la technique d'une part, de l'oreille d'autre part), "c'est de l'ordre de choix philosophiques, au niveau du type d'écoute et là, à mon avis - même si l'alibi de l'audiophilie, c'est de reproduire le concert chez soi - pour moi je pense que ça n'est qu'un alibi, ça ne peut être qu'un fantôme, tu pourras jamais le reconstituer, donc ça n'est qu'un alibi, donc à partir de là intervient très clairement pour moi, bon j'ai envie de re-bricoler, j'ai un peu de fric, je vais faire des enceintes deux fois plus chères que les précédentes par exemple ; j'ai envie de bricoler, je vais faire une platine encore plus luxueuse que la précédente - en gros, voilà comment ça se présente.

C'est un alibi, l'audiophilie, mais en même temps, c'est un point que tu mets là, c'est une recherche d'un absolu. Moi je suis l'audiophile classique : j'ai pas de correcteurs de tonalité sur mon pré-ampli, c'est la ligne directe, c'est la vieille tradition audiophilique anglaise en gros : il ne faut pas trafiquer le son".

- 9 - "On ne peut pas faire qu'un enregistrement soit comme la réalité, pour des tonnes de raisons... donc tu essayes d'avoir un son de sax qui corresponde à une image de sax, je dirais de tout le monde, que quelqu'un qui écoute ça dise : "c'est un sax"... tu peux avoir un parti-pris esthétique personnel qui ne corresponde à aucune réalité physique : un exemple : à un moment, le piano, on le fait balader de droite à gauche, c'est un truc qui n'est absolument pas physique. A ce moment-là, quand tu as un parti-pris esthétique, il faut que ça passe comme un parti-pris

esthétique, alors comment on y arrive, ça ? C'est pas évident à dire. Dans le cas de l'enregistrement classique, l'optique, c'est de dire qu'il faut donner l'image la plus vraisemblable d'une salle de concert et de l'orchestre qui joue si t'étais assis dans la salle de concert... à mon avis, c'est un peu un leurre parce qu'y'a plein de choses qu'on pourra jamais.

Pour le reste, tu peux faire tout ce que tu veux... bon, y'a des modes... y'a pas de règles en fait, on recrée un espace complètement fictif défiant toutes les lois physiques".

62. Ecoute de la musique/Ecoute quotidienne.

- 3 - ... Je ne saurais pas te dire... peut-être que j'ai une écoute plus développée mais je n'ai jamais fait le lien entre la musique enregistrée et les sons... si tu veux, dans certaines recherches contemporaines, je pense par exemple à un groupe comme UN DRAME MUSICAL INSTANTANE, je pense que je fais assez - ça m'est arrivé d'écouter des bruits urbains ensuite en réfléchissant à leur travail musical, même chose avec le WORKSHOP de LYON, avec des groupes comme ça ; il peut m'arriver de faire un lien entre les sons... organiques par exemple de quelqu'un qui est en train de pleurer ou de crier, de faire du sport, donc d'être essoufflé et puis leur recherche musicale mais ça me serait bien plus difficile par exemple d'établir mentalement le lien entre la musique classique et les sons, même de la nature".

- 6 - "A l'époque où j'écoutais du BOULEZ ou des choses très contemporaines, en pensant, en éprouvant que c'était de la musique, j'avais des copains qui disaient : "tiens, tu mets encore des bruits d'embouteillages"... ça m'est arrivé (d'écouter les embouteillages).

Quand quelqu'un veut exprimer en musique l'effet que lui fait un embouteillage, ça n'est plus vraiment un embouteillage, il dit quand même quelque chose sur les embouteillages. Y'a une différence entre écrire une partition même très grinçante, très désagréable, très barbare et du bruitage : le bruitage cherche le réalisme et une partition où il n'y a pas de mélodie développée, où il n'y a pas de rythme très facile à dire, c'est quand même de la musique... Maintenant, je fais plutôt les bruits au quotidien".

- 7 - "J'aime beaucoup jouer avec les sons : j'entends un son et je veux savoir quelle est son origine.

Le fait d'être gêné par un son, sauf s'il est très fort (marteaux-piqueurs), ça dépend si tu peux faire quelque chose pour ce son ou pas et si tu t'y attendais ou pas.

Tu prends le Ferry, ça fait du bruit, ça me dérange pas de passer une nuit avec le ronronnement du moteur, le craquement de la carcasse : ça me plait, c'est des sons que je trouve très beaux".

- 8 - "On vit dans un univers sonore, y'a pas de mystère. Moi, j'en ai une expérience abstraite de ça : j'ai parlé avec des gens qui étaient allés dans des chambres sourdes et effectivement, c'est un truc angoissant... abstraitement, j'ai vachement conscience que nous vivons dans un environnement sonore, qu'est-ce que ça veut dire concrètement, ça c'est plus difficile et qu'est-ce que l'écoute a amené comme modifications à mon rapport aux sons "non-musicaux" ? J'en sais rien".

- 8 - Ce qui se dit en milieu audiophile, la qualité d'écoute amène deux choses : un travail sur l'oreille, ton oreille devient plus sensible, plus fine, un tout petit peu comme quand tu fais de la musique, c'est une écoute qui est active, pas passive".

- 8 - "Je suis spontanément immergé dans ces sons et je n'en tire pas une jouissance particulière, il n'y a pas d'hédonisme des sons particulier qui serait d'aller écouter les bruits de la rue ou des trucs comme ça, sauf - je crois comme tout le monde - dans des moments forts où tu vas écouter la mer par exemple - enfin l'océan, plus que la mer. Ça, c'est des moments forts, y'a un rythme, y'a quelque chose qui te prend et qui te met en situation d'écoute, un peu comme en concert ou comme écouter une chaîne, sinon le reste du temps, on passe à travers tout ça".

II - LES MURMURES DU SON

Jean-Jacques MEYER

A l'origine de ce travail, une question simple mais dont on ne peut faire l'économie : quelle réalité a le son au-delà de la nuisance ? L'envahissant discours sur la pollution sonore, la difficulté qui existe dans l'émergence d'une problématique, plus large que cette exclusive préoccupation d'agression sonore, nous confirment la nécessité de reposer cette question fondamentale.

Rapidement, cette interrogation se révèle moins simple qu'il n'y paraît, une double question se pose en fait :

- sur quoi repose véritablement la notion de nuisance ? A-t-elle seulement à voir avec un niveau d'intensité, un type de fréquence, un caractère répétitif ? Est-ce simplement en baissant le volume sonore du monde que l'on atteindra un mieux-être ?

Ne doit-on pas justement réintroduire l'être dans notre approche de la nuisance ? Ne faut-il pas reformuler nos questions en tenant compte du rapport dynamique individu/environnement, production/perception ?

- Dans un environnement largement perçu comme nuisant, quelles sont nos luttes, nos ruses et nos niches ? Quels temps et quels espaces existent-ils pour nos plaisirs sonores ? Comment en rêve-t-on ?

La question de départ en sous-tend une autre, plus complexe et plus large : celle du rapport entre SON et REEL. L'interdépendance des deux apparaît avec tant de force qu'une causalité à sens unique ne semble pas pouvoir en rendre compte totalement. Esquisser des éléments de réponse supposerait pour nous, de se mettre à l'écoute de la parole la plus spontanée que chacun peut développer sur le thème de son environnement sonore quotidien.

Une douzaine de rencontres, faites au hasard, sans souci de représentativité, nous a permis de recueillir quelques heures d'entretiens ; souvent de l'ordre de la confidence et qui nous laissent l'impression confuse d'avoir partagé une intimité. Nous avons tenté d'y percevoir des murmures en-deçà de la signification première. Mais avant d'écouter ces murmures, il est nécessaire de faire un constat.

Dans une civilisation qui a développé essentiellement la stimulation visuelle comme appui du réel et du sens (l'image, l'écriture), qui a inventé la photographie avant le phonographe, la perception sonore s'impose comme une expérience plus fondamentale du monde, ce que l'on peut expliquer, en partie, par la primauté et la conformation physique même du système auditif. On peut s'isoler d'un environnement qui donne à voir et à comprendre en fermant simplement les yeux. La perception sonore demeure incontrôlable. Elle est une étape minimum, essentielle, qui se suffit parfois à elle-même, dans notre rapport au monde.

Il est alors paradoxal de constater qu'il n'existe pas de véritable culture sonore, exception faite de la culture musicale. En l'absence d'une mémoire collective des sons, qu'il est trop rapide d'expliquer par le caractère impalpable de ceux-ci, chacun de nous est renvoyé à sa propre mémoire, à l'accumulation de ses propres expériences.

Le caractère unique, individuel et intransmissible de la perception sonore condamne la parole à la difficulté et à une apparente pauvreté.

Mais pour l'observateur, l'obstacle n'est qu'apparent, puisque c'est bien dans l'expression difficile, non-maîtrisée, qui ne bénéficie pas de l'appui de schémas stéréotypés qu'émerge véritablement la dimension imaginaire du vécu quotidien.

1. UN SILENCE DE MORT

Toute réalité crée du son et inversement. Si la première partie de l'affirmation s'impose comme évidence, il nous faut cependant la préciser. Comprenons par réalité, une conjonction de stimulations, une relation dynamique entre un sujet et un environnement. Même l'isolement complet d'un individu, malgré son caractère artificiel, est peuplé des sons, des bruits propres au sujet. Un silence complet et prolongé n'est pas du domaine de la vie : une séquence silencieuse ne peut que s'approcher de la perfection sans jamais l'atteindre, toujours un infime bruissement, une palpitation, un murmure, signes d'une vie minimum. Cette séquence n'est qu'une pause environnée de bruits, une parenthèse, un bref soupir dans la partition du monde.

"Je ne crois pas que le silence absolu me conviendrait. Le silence absolu, je le ressens très bien quand je vais en boîte : il y a les décibels à fond et quand je ressors, là j'ai l'impression d'entendre le silence. Ça je n'aime pas du tout, c'est une impression de vide" (8).

"Quand je suis en haute-montagne, qu'on n'entend vraiment plus aucun bruit... sauf le glacier qui craque, les séracs qui se cassent la gueule, dans ce silence complet, c'est fantastique. C'est impressionnant mais fantastique ; là je sens que la nature est vraiment en train de vivre" (9).

L'expérience d'un silence parfait se contredit au fur et à mesure qu'elle se raconte. La proximité de la perfection du silence nous amène à la frontière entre réalité et fiction.

"Le dimanche où c'est très calme, j'aime à faire le trajet en ne rencontrant quasiment personne, j'ai l'impression d'avoir traversé, je ne veux pas dire le néant, mais une phase sans bruit" (10).

"Le fait d'entendre des bruits, c'est un lien avec quelque chose qui se passe, le bruit étant lié à quelque chose. Un silence absolu constant uniforme serait inconfortable" (11).

L'envers de cette première affirmation, cette liaison élémentaire du bruit et du réel, fait que tout son perçu lui-même est source de réalité.

Même la perception d'un son, isolée de toute autre stimulation sensorielle, déclenche un processus de construction du réel. Déjà le langage courant met en oeuvre un tel processus, en ajoutant du son pour mieux établir la réalité. qu'il raconte : exploser de joie, hurler de douleur, la vérité criante, l'affaire qui fait grand bruit, la colère qui gronde, une couleur criarde... autant d'expressions où c'est bien le son qui fonde la réalité. Le son ne peut exister seul et, en l'absence d'autre indice de réalité, il construit de l'imaginaire :

"La première fois que j'ai fait le Mont Blanc, il fallait traverser un couloir d'avalanche ; c'est le silence et tu entends le sifflement des cailloux qui passent à toute allure. Un bourdonnement ou un sifflement selon que le caillou est plus ou moins gros. Au refuge, tout d'un coup, on entend un bourdonnement sourd, tous les cinq, on s'est mis à plat ventre en croyant que c'était un gros caillou qui arrivait. C'était tout simplement un avion qui passait en rase-mottes. On était encore totalement sous l'emprise de ce son-là" (9).

"Le soir à 9h30, quand je n'entends pas la mère pleurer au-dessus, je me dis : tiens qu'est-ce qui se passe ? Sa mère a prévu à l'avance et elle a préparé le biberon" (6).

"Les petits jeunes de dix-douze ans qui jouent au foot, ça m'est familier. Mais ce qui me gêne, c'est les plus petits qui pleurent, ça me donne l'impression de gosses malheureux, qui ne sont pas pris en compte. Il y a ceux qui s'amuse et ceux qui s'emmerdent, qui sont brutalisés un peu par les plus grands" (4).

"Trop de silence, je trouve que c'est pesant. Il suffirait de pas grand chose, un tout petit bruit, quelque chose qui soit présent. Pour moi, un silence complet, c'est ce qu'on appelle un silence de mort, ça peut être aussi pesant que trop de bruit" (12).

2. BRUIT ET SON.

Exception faite du mot MUSIQUE, ces deux termes rendent compte presque à eux seuls de l'ensemble de nos perceptions et de notre environnement sonores.

Notre étonnement n'est pas tant dans cet usage exclusif, mais dans le fait que deux termes si unanimement utilisés, puissent recouvrir des réalités tellement différentes pour chacun de nos interlocuteurs.

La première distinction entre bruit et son se rattache à l'idée de nuisance :

"Le bruit, c'est de la nuisance, de l'agressivité" (10).

"Le bruit pour moi, c'est quelque chose qui fait mal. Le premier adjectif qui me vient, c'est : désagréable, envahissant, pénible, usant" (7).

Au cours de l'entretien, cette première distinction, qui apparaît assez spontanément, perd de son évidence ; on parle des bruits de la nature sans les assimiler à une nuisance.

"Quand j'étais gamin, j'habitais dans une maison forestière en pleine forêt. Le silence parfait, que les bruits de la nature : le vent dans les arbres, les oiseaux, la chouette, les chiens qu'on entend au lointain, les cerfs qui brâment dans la forêt" (9).

"Tous les bruits pris indépendamment, je ne les trouve pas gênants. Un morceau de musique classique qui n'est pas joué harmonieusement, ça devient désagréable" (12).

"Le bruit n'est pas forcément une nuisance : des jeunes qui jouent, des gosses qui s'amuse, c'est intéressant, ça ne me gêne pas" (4).

Nuisant ou pas, le bruit apparaît parfois comme une expression sonore brute, non maîtrisée dans sa production, le son portant à l'inverse la marque du travail, de la création.

"Le bruit, c'est plus général, ça peut être constitué par des éléments naturels, tandis que le son, c'est forcément produit par une intervention humaine : "le son de la voix, le son d'un instrument" (5).

"Du bruit, c'est quelque chose de tout à fait naturel, que je trouve dans la nature ou dans la ville si je suis dans la ville, alors que le son, c'est plus lié à des instruments de musique ou à des voix. C'est

moins spontané que le bruit d'une rue ou d'une nature" (11).

Sentant pourtant que bruit et son ne recouvrent pas la même réalité, sans toutefois pouvoir l'exprimer, l'interlocuteur recourt aux distinctions les plus surprenantes, les plus poétiques aussi.

"Le mot BRUIT est plus agréable pour moi que le mot SON. SON, ça s'étend, ça dure, ça ne s'arrête pas. Les bus, les gens, ça ne s'arrêtent pas. Ça fait comme un chant indien, continu. C'est interminable. Tu as l'impression qu'il n'y a pas de fin" (1).

"Le bruit, pratiquement, je le représenterais par une droite cassée tandis que le son, je le représenterais par un cercle, plus mélodieux, plus arrondi" (3).

Peu à peu apparaît l'Etre de celui qui perçoit et sans lequel toute distinction bruit/son s'avère impossible :

"A certains moments, tu aimes le son de la foule, des bus, du train qui passe. Tu arrives à l'apprécier ; à d'autres moments, tu n'y arrives pas. Ça dépend de comment tu ressens ces bruits et ces sons dans l'instant. Un silence peut-être agressif et un marteau-piqueur peut faire comme un rythme agréable" (3).

Cette implication de l'auditeur pose la notion essentielle du choix : dans la production et dans la perception.

"Les bus, quand tu te mets vraiment à les entendre, à force tes oreilles prennent l'habitude, mais il y a des moments, paf, tu entends les bus" (1).

"Les bus, c'est agressif, ça passe tout le temps, ce n'est pas toi qui contrôles. C'est un truc qui t'est imposé" (1).

"Le bruit, c'est pour moi quelque chose de nuisible, qui n'est pas forcément agressif mais que tu ne supportes pas. Le son peut être agressif, un chien, un avion qui passe, mais c'est quelque chose que tu acceptes dans l'instant" (3).

"Je peux être au milieu de plein de gens et ne rien entendre" (2).

"Dans un son, il y a un acte volontaire" (11).

"Si je fixe mon attention sur une lecture, c'est presque l'équi-

valent d'une absence de sons mais c'est en fait faire abstraction , pour l'instant, de ce qui pourrait m'entourer, pour me fixer sur quelque chose".

"Le bruit, c'est quelque chose où il n'y a pas notion de choix. Le son, lui, implique tout de suite cette notion de choix. Tu as tendance à tendre l'oreille. En plus, il y a une notion de précision, on écoute un son, on peut distinguer.

Une cloche, un arbre qui travaille, une pierre qui tombe, ça, pour moi, ce sont des sons. Ça a éveillé chez toi l'ouïe et on peut penser que tu as quand même choisi de l'entendre".

3 . LA MUSIQUE ET LE SILENCE.

La conscience de participer soi-même et activement à la création de son environnement sonore, apparaît très diffuse.

Si la conscience du choix au niveau de la perception se dégage assez facilement au cours de la discussion, la conscience du choix ou simplement de la participation active dans la production de l'environnement est beaucoup moins claire.

Deux éléments nous semblent expliquer en partie ce sentiment d'extériorité de l'individu par rapport à son environnement :

- la place prépondérante de la musique qui est bien perçue comme un acte volontaire, le choix de maîtriser ce que l'on entend. Le geste de brancher une chaîne, une radio ou de prendre un instrument apparaît souvent comme la seule marge de manoeuvre.

"La musique, c'est à peu près le seul choix que je fais" (5).

"Il y a quelques années j'écoutais la musique doucement. Maintenant, je l'écoute très fort et je me fous qu'il y ait du monde ou pas. La musique classique, je crois qu'il faut l'écouter fort" (5).

"L'environnement quotidien, c'est au moins les bruits que l'on programme, les informations que l'on met le matin ou la musique en fond musical quand j'écris... Quand j'ai quelque chose à faire chez moi, je me fais un petit bruitage avec un goût très prononcé pour le jazz, quelque chose de très remuant" (11).

"Il y a les bruits propres à mon travail... Après je rentre et alors là, j'écoute des sons, de la musique" (5).

A l'inverse, le silence, recherché en réaction aux nuisances ou que l'on s'impose pour ne pas troubler les autres, constitue la seconde participation active et consciente à l'environnement.

"Quand je suis rentré dans cet appartement, je suis tout de suite allé chercher de la moquette. Mon souci, c'est ça : éviter les bruits pour les gens d'en-dessous" (4).

"Les appareils ménagers, quand on les a achetés, on a fait attention au nombre de décibels, ça a été un critère important, pour ne pas nous gêner nous-mêmes mais aussi pour ne pas gêner les voisins si possible" (6).

"Chez nous, il y a une règle, les gamins dès qu'ils rentrent, ils mettent leurs chaussons ou pieds nus s'ils veulent. Du fait même que je subis le bruit des voisins du dessus, je suis consciente du bruit que l'on peut faire pour les voisins du dessous" (6).

"Je me lève, il ne faut pas que je fasse du bruit ; à côté, il y a des gens qui dorment. Ce silence, le matin, c'est pas spécialement pesant, mais c'est une contrainte, mais moins forte que le bruit" (8).

"J'ai l'habitude de beaucoup écouter de musique quand je suis seul, et puis des fois j'en ai marre, j'arrête tout et je crée du silence" (5).

En dehors du silence et de la musique, il ne reste d'espace que pour quelques bruits infimes, quelques sons, agréables ou non, parfois anecdotiques.

"J'aime bien le bruit que fait le chewing-gum quand on le mâche. Avec la salive, ça fait un bruit un peu sucré, un peu humide. J'aime aussi quand on a des fers sous les chaussures et qu'on marche sur les graviers. Quand on remonte le frein à main et aussi quand on se fait craquer les doigts" (7).

"Quand je range les casseroles ou les poèles, ça fait du bruit. J'aimerais qu'elles soient en plastique" (8).

"Le soir, le bruit des draps quand je me couche" (1).

"Le matin, assez tôt, quand tu es tout seul à déjeuner, le bruit de la cuillère dans la tasse à café" (2).

La conscience de notre propre participation à l'environnement est très ponctuelle, à posteriori. Elle n'a peut-être même existé que pendant l'entretien. Souvent elle correspond à des moments particuliers : le matin et la fin de journée. On entend le robinet, la brosse à dents, le café qui passe... Symbolique de ce retrait de l'auditeur, de cette extériorité, l'absence générale du corps et de ses bruits. Il n'a été évoqué qu'une seule fois : "Il y a un son que j'aime bien, c'est quand je vais courir quelquefois le matin ; les bruits du stade, le bruit des gens, les pas sur la piste, la respiration des gens, ma propre respiration que je rythme. Je prends vraiment conscience de comment je respire" (9).

4. L'ENTENDEMENT DU MONDE.

Avant de conclure sur ce qui nous a paru essentiel dans l'ensemble de ces entretiens, nous voulons encore partager largement les paroles qui nous ont été transmises. C'est dans la parole quotidienne qu'apparaît souvent l'expression la plus juste, la sensibilité la plus fine.

La banalité se révèle d'une richesse insoupçonnée, son écoute attentive et étonnée comme une véritable méthode.

"La confusion des bruits te découpe. Elle ne te donne plus la capacité d'être, tu ne peux plus penser, tu as l'impression d'adhérer au bruit même, de ne plus être toi. Tu ne te différencies plus, ton individualité n'est plus préservée" (7).

"La musique, elle est construite, voulue, elle est faite pour l'homme.

J'aime les oiseaux, le vent, pas simplement pour les images qu'ils me renvoient mais ce sont des bruits qui font partie de la nature dont je suis, qui vont avec mon être. L'univers, c'est ça" (4).

"A la campagne, des fois, c'est pas vraiment le silence parfait, mais comme un son silencieux, tu as une capacité d'être totale" (7).

C'est bien la perte du sens qui est inacceptable dans la nuisance. Le monde est confus et la perception de son bruit anarchique nous confirme son absence de sens, menace notre propre ordre intérieur. Si les sons ne portent plus de sens, le monde extérieur retourne au chaos originel. Une remise en ordre mythique se fait à chaque instant de notre vie. Cette dimension anthropologique s'affirme quand chacun se projette dans un environnement sonore imaginaire idéal ou infernal.

"L'idéal serait que chaque bruit, tu puisses l'accumuler dans ta tête, que ça veuille dire quelque chose" (1).

"Vivre toujours comme là, avec le moins de bruit possible, sans confusion, seulement avec des notes qui viennent au moment où j'en ai envie" (7).

"L'idéal serait : pas de fond sonore, mais plein de sons indépendants, des sons que tu peux décider d'écouter indépendamment, que le reste ne te gêne pas" (2).

"L'environnement idéal, ce n'est en tout cas pas l'absence de son ou de bruit. Ce serait peut-être de maîtriser de temps en temps ce que j'ai envie d'entendre" (11).

"L'idéal ? Un silence extérieur et une musique intérieure. Ce serait ma sonorité, ma musique, mon bruit".

"Un enfer serait un vide intérieur, environné d'un milieu sonore, peu importe lequel : un milieu que tu n'as pas choisi, qui te conditionne" (5).

"Une même note serait le pire des supplices, ça me rendrait dingue, plutôt que le côté excessif du bruit. Un silence absolu, constant, l'uniformité serait insupportable" (11).

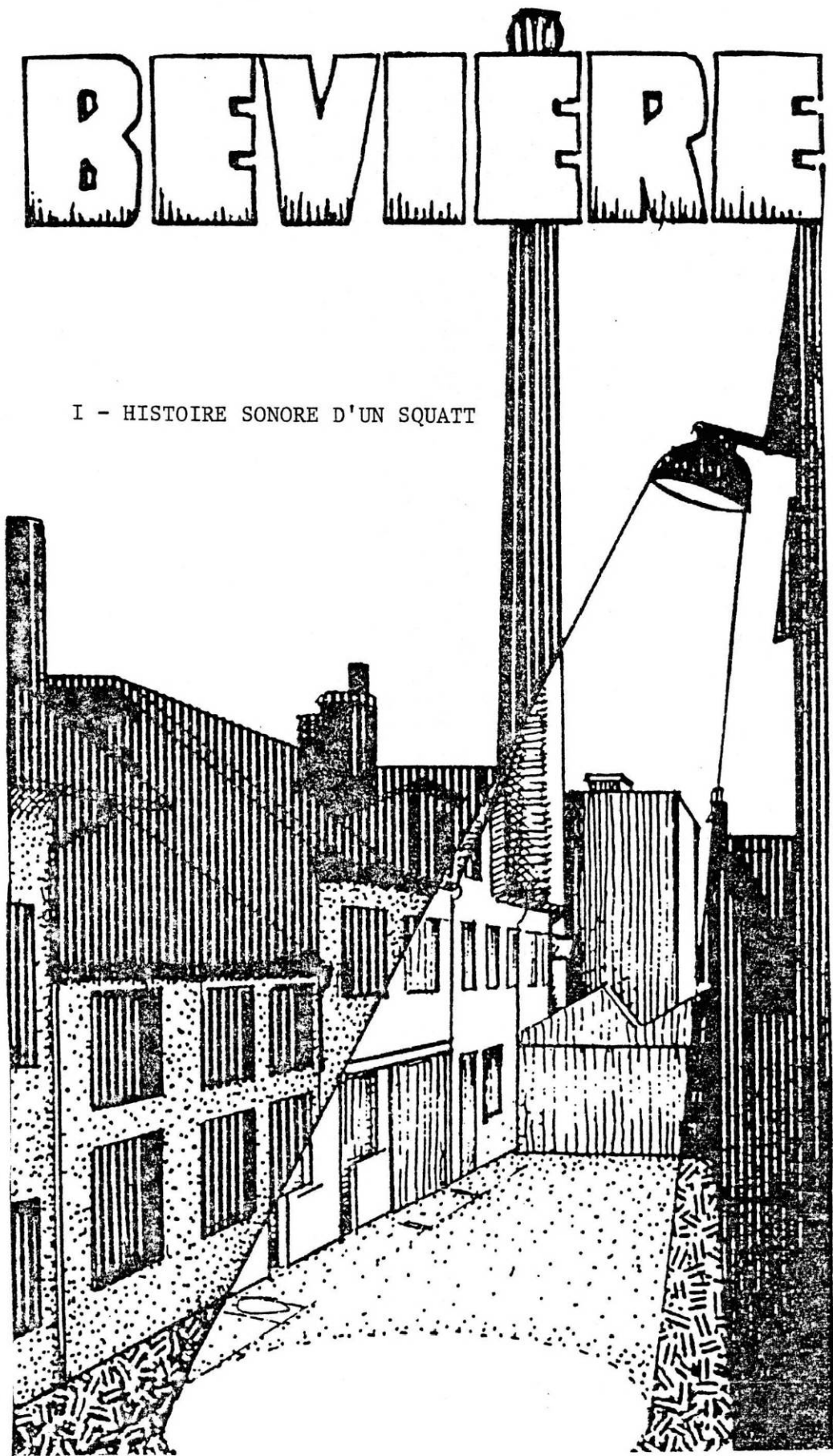
Le terme d'entendement rend bien compte de cette liaison intime entre l'écoute et la compréhension, le son et le sens. Au début était le verbe, la recherche de l'harmonie sonore et cosmique demeure le fondement de notre rapport au monde.

Troisième partie :

MONOGRAPHIES

BEVIÈRE

I - HISTOIRE SONORE D'UN SQUATT



Patrick LEROY

1 - INTRODUCTIONSA L'OUVERTURE

Il m'était déjà arrivé avant le commencement de ce travail de m'interroger avec d'autres squatters sur le fait que pour définir le démarrage d'un squatt, on parlait entre nous de l'"ouverture" d'un nouveau squatt.

Ouverture d'une maison comme on brise une coquille vide, même si celle-ci est déjà béante ; le vide est sa clôture ! et cela va bien au-delà de l'affirmation de la simple effraction physique et juridique qui en est le premier passage symbolique, cela relève profondément de la conscience de ré-impulser la vie à un espace clos, abandonné, en suspension, mort.

Le fondement de la démarche du squatter est avant toute chose de faire irruption dans un espace vide - degré zéro du "reste" de l'urbanisation, juste après la ruine - pour l'occuper au plein sens du terme dans le temps et dans l'espace. Et quelles que soient les motivations contenues dans l'Acte - besoin urgent de logement, raisons culturelles ou politiques - celui-ci opère un double démarquage par le retournement d'un creux du social en un trop-plein de socialisations à la dérive (au sens situationniste) ainsi que par la nouvelle fondation d'un territoire étranger dans un espace ayant sa propre fondation. On "ouvre" donc un squatt comme on ne "prend" pas un appartement ! c'est dire que la ré-ouverture d'un lieu contient, dans les motivations et dans l'acte même, une dimension très jouissive dont le plaisir de transgresser un droit (celui de la propriété privée) et la conscience d'une réappropriation légitime sont les fondements. Bien sûr cela ne présage en rien du devenir du territoire et certains squatts peuvent se refermer rapidement au moyen de "murs" bien plus solides que le béton !

En repensant les événements qui avaient peuplé et construit ces dix-huit mois de squatt, je me suis pris naturellement à concevoir l'ouverture du squatt comme l'ouverture d'un morceau de musique dont on n'a jamais su à l'avance s'il serait de l'ordre de la fugue, de la suite, de l'impromptu, de simples préludes ou de la free-music ; bien sûr plusieurs le reversent plutôt dans l'ordre symphonique ou même lyrique.

Mais peut-être dans les préparatifs matériels et dans l'écheveau des motivations affectives, culturelles ou politiques qui précéderent l'acte, tout cela était-il contenu comme dans un grand sac qui aurait assemblé les armes des partitions futures, les possibles, le pari de l'aventure qui s'ouvrirait à tous vents.

Si dans la démarche, cette ouverture amorçait l'occupation d'un espace vide par un groupe de personnes complices, dans la réalité, nous avons d'abord occupé du temps inscrit sur des murs, du vide plein de résonances, un faux silence accumulé.

De plus, à travers toute la métronomie de l'aventure, s'est installée en permanence la conscience de l'aspect aléatoire et de toutes façons éphémère de la composition en cours ; car les tenants de la politique urbaine peuvent à tous moments tenter d'expulser ce corps étranger non programmé - ce chant sauvage non inscrit sur la partition sonore de la nationalité urbaine. Les modulations entre ce que l'on pourrait estimer pour l'instant micro et macro espaces sonores seront une des clefs de l'écriture de cette histoire sonore d'un squatt.

AU SQUATT

En prenant un squatt comme terrain pour ce travail, il n'y a de ma part aucun choix scientifique ni aucune volonté de privilégier un quelconque terrain - plutôt marginal en l'occurrence. La première raison de ce choix tient au fait que ces dix-huit mois desquatt, je les ai vécus comme squatter et que cette "histoire sonore d'un squatt" est décrite à travers le témoignage et le regard d'un de ses artisans. La seconde tient au fait que la démarche même du squatt engendre certaines spécificités propres à mettre en valeur certains aspects du sonore plus enfouis dans la vie quotidienne habituelle. Je tiens à spécifier par ailleurs, avant d'en venir à quelques-unes des particularités du squatt, que je suis persuadé que ce genre de travail et cette forme d'analyse pourraient très bien s'appliquer à n'importe quel groupe vivant sur un territoire donné et ayant un projet minimum dans (ou à partir de) ce territoire.

Si le squatt, au niveau de son imagerie spectaculaire, est présenté de plus en plus comme ce lieu caché, obscur, secret, lieu de croisement de réseaux et de traffics louches, lieu où fleurissent la drogue et la délinquance, donc comme un lieu criminel, dans la réalité, il est d'abord perçu par le voisinage sous l'angle du "bordel sonore".

Le "bordel sonore", c'est cette peur du trouble de l'ordonnement quotidien du paysage sonore par des perturbations incessantes et imprévisibles.

Le "bordel sonore", c'est aussi la suggestion du bordel tout court car cette agitation et cette animation soudaines et désordonnées encouragent les fantasmes et les images les plus terribles.

Le squatt n'est donc pas un lieu comme les autres, il "parle" déjà en lui-même et, par la focalisation dont il est l'objet, génère des imaginaires puissants que la problématique sonore figure ou réactive un peu plus.

Le squatt, quand il a une motivation d'action sur le monde extérieur, et c'est le cas ici, quand il s'entreprend comme conquête d'un espace particulier, comme activité de reconnaissance d'une certaine culture, d'un mode de vie, est un lieu qui écoute et qui s'écoute faire du bruit.

Il contient une exigence interne de maîtrise de l'environnement sonore qu'il crée et cela non dans un seul souci de séduction narcissique mais dans un objectif calculé d'efficacité : l'intégration dans le territoire local.

Les squatters vivent dans un espace sonore en privilégiant l'écoute, non seulement de l'amplitude ou de l'écho de leur production sonore, mais bien plus loin des modulations des tonalités de la ville toute entière à leur égard.

Au-delà de leur recherche d'identité et de reconnaissance, va s'établir un degré d'écoute dont leur propre souci de sécurité est l'aliment le plus sûr. L'espace sonore marqué par cette clôture sur lui-même (l'écoute de sa propre image sonore) contredit une production sonore conçue dans la pleine ouverture. Cette ouverture/fermeture, c'est toute l'ambiguïté fondamentale entre un lieu qui a pour objectif d'être un lieu public, de rencontres, de communication et donc idéalement modulable par les réseaux qui s'y inscrivent et par le fait qu'il est tenu (au sens d'une Bastille) par un groupe précis qui l'a investi et ainsi créé. Et les motifs de fermeture ne manquent pas qui vont du simple

souci de sécurité à l'appropriation-possession d'un lieu dans lequel ses membres investissent, pour un temps, toute leur vie.

Le squatt est ainsi renvoyé aux lignes d'écoute des réseaux qui l'alimentent et à la ville elle-même, véritable matrice et source d'insécurité à la fois. Dans ce sens, on dira que l'espace sonore du squatt est a-priori d'une grande richesse mais qu'il engendre une écoute sélective centrée sur la survie du lieu et sur la réussite du projet collectif.

Enfin le squatt se présente comme le véritable "haut-parleur" d'une certaine culture d'une certaine histoire : celle des luttes urbaines, des grands frères et grandes soeurs des pays nordiques (Allemagne, Hollande, Angleterre, Danemark) d'un certain système "alternatif" etc... Qu'importe que cette culture soit à l'intérieur, niée, critiquée, reprise, reproduite, elle existe comme traces et empreintes réelles aussi bien dans certains réflexes du squatt que dans le regard d'approche des passages du lieu (1).

A côté de cela, le squatt est d'abord un lieu de "Haute-Fréquence" ; c'est un lieu de passage qui est appelé à être traversé et amplifié en permanence. Ce caractère permettra de déceler avec une certaine évidence, l'évolution du squatt, ses périodes intensives et ses moments de creux.

Où ça se joue ?

Le squatt est situé au fond d'une impasse qui porte un nom de rue car c'est une ancienne rue qui a été fermée il y a quelques dizaines d'années lors, déjà, de péripéties de l'urbanisation. Celles-ci marquent énormément tout le quartier Chorier-Berriat dans lequel se situe la rue Bévière. Nous reviendrons longuement dans la partie intitulée : "Les remparts de la ville" sur ce quartier de contrastes. Disons simplement que l'espace local offre de larges ouvertures à

(1) Je citerai une première distorsion par rapport à cette "charge émotionnelle" de nombreuses personnes, lors de leur première venue au squatt, furent très déçues de voir que tout le confort existait (eau, électricité, téléphone), ils décrétèrent donc ce squatt un squatt "de luxe" et le fait qu'en plus, on y passa de la musique classique ou même de l'opéra, acheva leur jugement de valeurs : ils ne revinrent pas.

l'investissement ou au détournement d'anciens lieux périmés. On peut même dire qu'à un certain niveau, les premiers bruits faits autour du squatt, avant même que celui-ci ne s'exprime, vont s'amplifier dans le sens d'un imaginaire déjà présent, à savoir l'image d'un territoire mini-Berlin ou mini-New-York avec ses lofts, ses plasticiens d'avant-garde et ses squatts! Le squatt est situé au fond d'une impasse, elle-même cassée en deux en son milieu dans une situation de refuge et de repli évidents. Ce fut d'ailleurs une des raisons majeures du choix de ce lieu avec le fait de sa surface conséquente : 400 mètres-carrés au sol sur deux niveaux principaux, plus une petite maison d'habitation de trois niveaux.

C'est un lieu caché qui demande une démarche à l'étranger pour le connaître.

Qui joue ?

- Un groupe permanent d'une demi-douzaine de squatters, dont l'âge varie entre vingt et trente ans ; le groupe habite sur place en communauté, avec des pièces collectives, une cuisine unique les premiers temps puis deux autres pièces contigües "le salon" et le "bureau", et des territoires privés pour chacun.
- un groupe plus large qui s'est appelé longtemps "Collectif Bévière" qui fait partie des réseaux familiaux, soit antérieurs au squatt, soit formés à partir de celui-ci ; certains membres partagent par périodes la vie communautaire, totalement.
- Les passagers du lieu, grande masse plus indéfinissable du public passant à Bévière lors d'occasions précises (fêtes, spectacles, bar). Certains habitués rejoignent parfois le groupe précédent.
- Les habitants de la rue, les voisins immédiats, peu nombreux : deux personnes âgées dans une maison contigüe, au fond de la cour la terrasse intérieure d'un café entourée par plusieurs petits appartements habités pour la plupart par des jeunes mais aussi par les patrons.
- Les habitants du quartier dans une implication relative à leur éloignement du squatt.
- Les techniciens des services fonciers de la mairie, responsables officiels des lieux et les flics.
- La ville, ses murs, ses réseaux, ses rumeurs...

BREF HISTORIQUE DU SQUATT

- 28 décembre 1982 : ouverture du squatt.
- 12 janvier 1983 : "sommation de déguerpir" par huissier.
- 5 et 6 mars 1983 : Ouverture du "garage à spectacles". Carignon remplace Dubedout à la mairie de Grenoble.
- Fin mars : Ouverture du bar deux fois par semaine.
- Avril/mai/juin : nombreuses diffusions de spectacles.
- 15 juin : procès en référé avec la ville de Grenoble.
- 15 juillet : rendu du procès : les squatters sont expulsables le 6 août.
- 20 juillet : visite de Carignon au squatt de la rue Bévière.
- Août : négociations avec la mairie qui n'aboutiront pas.
- Octobre , jour de la Toussaint, "fête des morts", renaissance de Bévière.
Le bar-garage ferme.
- Novembre : ouverture du centre de documentation et du nouveau bar.
- Janvier 1984 : naissance de l'atelier sérigraphie.
- Avril 1984 : naissance de l'atelier "vélo".
- Mai 1984 : ouverture du troisième bar.

2 - L'OUVERTURE

Il avait été décidé que l'ouverture du squatt se déroulerait en plein jour, comme un déménagement normal, ce qui paraissait la meilleure manière pour ne pas alarmer les voisins inutilement. Ce qui fut fait un matin du mois de décembre dans un bruit relatif, équivalent à celui fait habituellement par une dizaine de personnes opérant un déménagement courant. Ce souci stratégique de ne pas avoir l'air de violer un espace, comme l'aurait figuré une arrivée clandestine nocturne était accompagné d'un effort pour ne pas briser le continuum sonore de la rue ; et cet équilibre, ni trop silencieux, ni trop bruyant, demandait un dépassement constant de la tension interne qui animait chacun.

Nous mîmes le fond de l'impasse en émoi tout de même car un espace vide depuis quatre ans venait d'être investi sans prévision par un groupe inconnu. Or, ce genre de choses est toujours largement connu et suivi dans un quartier. Ce lieu racheté par la ville de Grenoble et qui n'avait d'autre devenir que d'être rasé un jour futur, était déjà gelé dans la tête des voisins et des habitués du café. Ceci engendra donc surprise et méfiance envers nous, mais également un accueil minimum destiné à assouvir une grande curiosité.

Surplombant toute l'impasse de notre premier étage, nous étions le point de mire de tout ce qui occupait ou traversait l'impasse.

Le premier soir, une seule pièce était vraiment aménagée - la cuisine - mais d'une manière déjà confortable, les autres pièces n'ayant été investies que de matelas ; une quinzaine de personnes partagèrent le premier repas de ce premier soir d'occupation.

Quelles étaient les caractéristiques de cette ébauche de pièce de vie commune ? Elle était chauffée par un gros poêle à mazout, ce qui exhalait une odeur prégnante, elle était éclairée par un gros lumogaz qui émettait un sifflement régulier et des bougies qui créaient une lumière intime et secrète à la fois, enfin, elle était occupée au bout de la longue table par un énorme radio-cassettes stéréo. En y réfléchissant bien, je m'aperçois que cet aspect est le seul qui n'a pas été préparé pratiquement ni même évoqué et qui se retrouve là presque naturellement.

Pendant plusieurs semaines, ce radio-cassettes fut la seule source sonore, parfaitement adaptée au début du squatt, car fonctionnant à piles comme sur secteur et donc parfaitement mobile.

Pendant cette période qui fut celle de la plus grande incertitude, la vie collective était très concentrée et régie par l'urgence. Dès la première semaine, il fut décidé d'aménager le premier atelier afin d'y faire une grande fête pour le 31 décembre. La vie se découpait donc entre l'atelier et la cuisine, et le radio-cassettes suivait inlassablement le mouvement général, toujours présent dans le lieu de vie collective ; les cassettes s'ajoutèrent aux cassettes sans distinction ni grand choix qualitatif. Il s'agissait plus d'alimenter la machine que d'une écoute qualitative. La radio n'était pas écoutée du tout car la machine jouait son rôle primordial au niveau interne - au groupe - comme présence sonore et absolument pas une fonction de liaison avec le monde extérieur ; celui-ci n'existait que dans les limites de la vision et de l'ouïe depuis le lieu.

Pendant la fête, pour la première fois, des discussions eurent lieu sur le choix des musiques à passer. Cette période primitive prit fin par la venue de trois événements presque simultanés.

Un matin, le radio-cassettes resta muet et introuvable dans tout le lieu, et il fallut bien se rendre à l'évidence - après vérification des hypothèses les plus invraisemblables - qu'il avait été volé. Ceci créa un émoi considérable, d'abord sur le fait du vol qui ne pouvait être le fait que d'un familier, le lieu n'étant pas encore repéré, donc considéré comme une trahison et un non-respect de la règle du jeu basé sur la confiance ; de plus, c'était le seul objet de valeur qui existait dans le squatt et, par dessus la perte strictement financière (qui était une catastrophe) s'ajoutèrent la conscience d'un manque par rapport à la fonction de l'objet et la reconnaissance brutale de son importance dans la vie quotidienne collective. Une cassette de Jacques Dutronc, devenue déjà une cassette fétiche, était restée dans l'appareil et cela aggrava la perte au point d'en devenir la marque symbolique longtemps après.

La même semaine, les P.T.T. vinrent installer le téléphone, sans problème de formalités, et au moment où l'employé finissait de poser la prise de la cuisine, un huissier frappa et entra accompagné d'un technicien de la ville. Le premier lien direct de communication avec l'extérieur, la première entrée du lieu dans le domaine public coïncidait avec la première intrusion directement menaçante pour la survie du squatt. L'huissier à peine parti, après avoir officialisé sa "sommation de déguerpir", le téléphone fut assailli d'une

manière ininterrompue pendant au moins une heure. Personne ne songea à l'époque à régler la sonnerie du téléphone qui était au plus fort ; cette nouvelle présence sonore était trop capitale en elle-même, et son intensité d'abord vécue comme une première sécurité et un premier soutien. L'ouverture était terminée, l'aventure commençait réellement !

° ° °

3 - UN ESPACE SONORE COLLECTIF

Nous distinguerons deux séquences principales en ce qui concerne l'apparition, le rôle et la circulation des machines sonores dans le squatt ; la première qui dure à peu près six mois, dont l'unité est d'être vécue sur le mode de l'effervescence ; la période postérieure qui correspond plus à une stabilisation de la vie quotidienne et à l'intégration du lieu.

3.1. L'EFFERVESCENCE DU SONORE

La première phase, celle de l'effervescence, est dominée à l'intérieur par trois grandes trames : l'installation progressive des territoires privés et l'aménagement intensif du garage et des ateliers, puis l'ouverture du lieu au public, la troisième qui est latente, le conflit avec la mairie et les menaces d'expulsion.

3.1.1. CIRCULATION DU SONORE ET DES MACHINES SONORES DANS L'ESPACE.

A la fin de la période où le radio-cassettes existait encore, l'électricité avait été installée dans le squatt. Il s'ensuivit avec l'aménagement progressif des territoires, l'apparition de plusieurs autres machines sonores, tels des mini-cassettes et des électrophones anciens. L'investissement du minimum vital de chacun dans le lieu comportait sans exception soit une machine sonore, soit des objets sonores (disques, cassettes), soit les deux.

Les conditions d'écoute n'étaient donc pas brillantes, surtout en comparaison de l'ex-radio-cassettes stéréo, mais le plus remarquable est que cela provoqua une arrivée massive de matériaux sonores.

Les mini-cassettes circulent entre les territoires privés et collectifs suivant les moments et les activités de la journée. La caractéristique première de la pratique sonore de l'époque est la même que celle qui marqua l'ouverture du squatt, à savoir une écoute essentiellement collective. Le déplacement de la diffusion sonore marqua la chronologie de la vie collective quotidienne : dans la cuisine avant, pendant et après les repas, dans tel lieu de travaux ou d'aménagement le reste du temps. Pas de cacophonie dans l'investissement sonore du territoire mais au contraire, concentration de l'empreinte sonore du moment collectif.

Pendant les travaux du garage qui durèrent cinq semaines, de manière intensive, dans cette immense salle de cent quatre-vingts mètres-carrés de surface sur quatre mètres-cinquante de hauteur de plafond, une seule prise, connectée au premier étage, pendait en son milieu, harnachée de multiprises ; elle servait à alimenter l'endroit en lumière, en puissance pour l'outillage électrique et en permanence pour le son.

Un volume musical de forte intensité occupa l'espace bien avant les premiers concerts ou spectacles publics. Cette occupation sonore accompagna la transformation du lieu et, fait symbolique, le jour de l'inauguration, quand la dernière échelle disparut, une superbe sono de location remplaça les mini-cassettes bricolés.

Les choix musicaux étaient très larges et diversifiés ; ils allaient du rock à la musique classique (considérés comme des choix extrêmes d'une manière dominante) en passant par le blues, le jazz, la chanson et l'opéra. Nous reviendrons sur ces contenus plus loin. Le plus frappant dans ce melting-pot sonore, c'est qu'il est typique des cheminements ou fixations individuels différents.

Petit à petit, il commença à y avoir une certaine personnalisation et certains marquages en fonction des choix musicaux.

Pendant les travaux, on pouvait ainsi reconnaître telle personne ou tel groupe en train de travailler uniquement d'après le genre musical choisi ou en fonction de l'intensité d'émission.

Puis il est arrivé, de plus en plus souvent, que la machine sonore soit l'objet de conquêtes ou de jeux dans la vie communautaire. L'espace sonore qui se construisait était un des lieux essentiels de la connaissance inter-individuelle et de l'affirmation des différences de chacun. Certains signes marquent ainsi la reconnaissance collective d'une certaine culture (par le biais par exemple de la musique pop des années 70) ; certains choix permettent aussi aux individus de s'affirmer, de se démarquer dans le groupe, au moyen d'une musique plus spécialisée : groupes de jazz peu connus ; ou manifestation provocatrice : Sàrdou, opéra. Malgré les diversités, le médium sonore est unanimement partagé et centralise beaucoup d'autres enjeux.

Par rapport au collectif qui se crée dans cette période activiste, pour le moins effervescente, la fréquence très rapprochée des séquences sonores engendre des morceaux fétiches, sortes de "tubes" du moment qui deviennent les marques de l'inscription du territoire dans l'harmonie de son espace-temps.

Bien sûr, certains d'entre eux sont extrêmement liés à la personnalité de leur "promoteur" ou à une spécificité du moment et après leur départ ou leur passage, peuvent disparaître. D'autres dureront car trop liés à une tonalité générale plus profonde.

Pour illustrer le premier cas, citons en vrac : une collection des grands succès de Michel Polnareff, deux disques des débuts de Julien Clerc, un vieux Rolling stones, Lou Reed, Ummaguma des Pink Floyd, l'enregistrement d'une vieille émission de France-Inter : "Les fabulos", une cassette alternative de "free-jazz-punk" allemand.

Dans le second cas, on peut repérer des musiques qui traversent toute l'histoire du lieu : l'oeuvre de Gainsbourg, la cassette d'or de J. Dutronc, la Traviata de Verdi et, plus récemment, le Carmen de Bizet, ainsi que la musique du film de Rossif.

Plus généralement, chaque période de la vie du lieu est traversée par quelques musiques qui, inversement, marquent l'époque. Bien sûr ces choix musicaux, cette tonalité interne ne seront pas les seuls éléments - nous le verrons plus loin - qui marqueront ce que pourraient être les séquences sonores du squatt, elles y participent néanmoins activement.

Deux exemples : Ummaguma, le morceau des Pink-Floyd qui commence tout doucement pour être déchiré au bout de cinq minutes par un long hurlement très violent, est utilisé dans un premier temps dans le bar comme provocation des consommateurs et moyen de rupture dans le continuum sonore d'une soirée calme par exemple ; on le retrouve également plus tard dans la communauté à l'heure des premières crises et conflits inter-personnels : signe spectaculaire du cri et marque de la saturation d'un ou de plusieurs.

La TRAVIATA de VERDI connaît un véritable essor au printemps et surtout pendant l'été, quand il fait assez chaud pour ouvrir les fenêtres et les portes et cette musique lyrique emplit le lieu jusqu'à en déborder par tous ses pores sur toute la rue. Affirmation d'un certain lyrisme dans le devenir d'un lieu en effervescence et qui s'affirme de jour en jour. Il y a là une correspondance

directe entre un choix d'écoute et de diffusion sonore et les marques d'une époque. Ici d'un côté (Pink Floyd) : provocation au présent insupportable ; de l'autre (Traviata) : volonté d'occupation sonore en harmonie avec la tonalité de l'espace-temps.

La première chaîne hi-fi apparut quand la salle de spectacles-bar commença à fonctionner. Cela allait de pair avec une assise gagnée du lieu, après une première reconnaissance de la part des premiers réseaux qui allaient fréquenter le lieu.

Le bar, à ses débuts, n'était nanti que d'une installation de fortune, un bricolage hasardeux permettant le fonctionnement d'un vieil auto-radio K 7 relié à deux hauts-parleurs assez vétustes et à un transformateur ; cette machine des plus hétéroclites, si elle donnait à son auteur le titre de "grand récupérateur" n'était vraiment pas satisfaisante quant à la qualité d'écoute. Celle-ci se devait d'être respectée au maximum dans un lieu qui constituait l'enjeu central du squatt, le bar, lieu de rencontres et de fêtes. Dans ces deux soirées par semaine d'ouverture, l'espace sonore se déplaçait entièrement de l'habitat communautaire au lieu public.

Nous descendions notre "melting-pot" musical, cassettes et disques - surtout cassettes à cette époque. Des gens de passage, plus ou moins habitués, amenaient également les leurs.

Celui qui était au bar détenait un pouvoir quant au choix de la musique mais, dans la pratique, chacun a toujours pu opérer sa propre sélection, que ce soit dans la salle ou derrière le comptoir. Cette possibilité de choisir sa musique ou de la contester violemment si elle était mal ressentie fut une des particularités positives que l'on nous renvoya quand nous parlâmes, bien plus tard, d'arrêter le bar dans son fonctionnement habituel.

La volonté de non-pouvoir - du moins théorique - que nous avions sur le lieu, lieu ouvert, nous faisait envisager un fonctionnement très souple et à rotations variables ! Il devait en être ainsi des gens qui tiendraient le bar (ouverture), des styles de spectacles (diversifiés) et de la musique à passer (choix libre).

L'occupation sonore du bar était par ailleurs l'occasion pour les squatters

de passer dans le lieu public des cassettes "fétiches" déjà reconnues dans l'habitat collectif ; c'est ainsi que, pendant une longue période, il fut d'usage de proposer la cassette de Jacques Dutronc en dernier, avant la fermeture complète.

Inversement, aucune musique amenée de l'extérieur n'est ainsi remontée vers l'habitat collectif ; sans revenir à ce sujet sur l'ambiguïté déjà évoquée de l'ouverture/fermeture du squatt, il semble évident ici que le bar est l'occasion, pour le collectif des squatters, de s'ouvrir à l'extérieur ; mais on peut dire de manière séparée ou au moins de manière contrôlée, comme si le garage, au rez-de chaussée était le lieu d'échanges, de critiques, de projets, tandis qu'au premier étage, dans l'habitat collectif, gisait le pouvoir réel.

3.1.2. REPONSES·SONORES AUX DANGERS D'EXPULSION.

Il faut reconnaître que l'intention d'occuper les murs par des graffiti et des affiches fut la première manifestation de cette volonté de s'affirmer. Cela mobilisa le plus de temps et d'énergie. Cette première manière de "faire du bruit" par l'image fut parachevée par l'immense "graffiti-signature" BEVIERE sur les murs du Rabot, visible d'une partie de Grenoble, spécialement dans la partie où "git" la mairie (ce qui n'était apparemment pas volontaire).

Au niveau émotionnel, ce furent pourtant les émissions de radio qui fixèrent le plus l'attention collective. Le fait de devoir y participer ou la volonté de "forcer" un peu la voie des ondes, était précédé de grands débats pour savoir qui parlerait, de quoi, dans quel ordre et surtout de la tonalité à avoir (humoristique, dure, ironique, conciliante, sereine, etc...).

Il y eut, au moins au début, une grande fascination/appréhension à se retrouver à parler du squatt devant un micro, puis à réécouter, commenter les enregistrements. Dans les premières émissions, tout le monde participa à tour de rôle afin d'être présent et de laisser la trace de sa voix dans le poste.

Un certain air de conquête régnait après ces émissions, quelques-unes furent l'occasion de jeux spontanés avec des auditeurs complices qui renvoyaient la balle dans des directions idéales.

Nous (1) parlions de nous à la radio ; nous reconnaissons nos voix, nos timbres, nos tics - même si certains ne parlaient pas beaucoup -, la fête était collective, partagée. Pourtant, à la suite de quelques déboires avec certains journalistes, il fut question de ne plus parler à la radio - sauf en cas d'urgence - mais d'exiger d'avoir les moyens de préparer à l'avance une cassette sonore qui nous serait vraiment proche et qui nous traduirait sans brouillage incontrôlable.

Il fut également à l'ordre du jour de créer une radio locale avec le squatt d'Alembert - qui était né entre temps -, de doter les territoires squattés d'une voix, d'une couverture sonore autonome qui éviterait de toujours s'exprimer sous contrôle de médias "étrangers".

Cela permettait aussi de passer du stade de la rumeur - premier mode de reconnaissance des squatts dans le quartier - au stade de la diffusion d'une parole, d'une identité sonore directe.

Cela ne vit jamais le jour.

La sirène

Pendant les mois de conflit ouvert, mais aussi bien longtemps après, régulièrement, revenait le débat sur la sirène, riposte sonore pour avertir les oreilles amies, signe de notre observation méfiante du quartier et rupture brutale du continuum sonore local.

C'était l'occasion d'envisager les bruits les plus insolites et les plus efficaces pour résister à une possible agression contre le squatt.

Il fut alors question de cloches diverses, de sirène de brume de bateau, de glas, de monter des hauts-parleurs sur les toits et bien d'autres choses encore ; il était non seulement question de rechercher des bruits insolites, mais aussi puissants ; là encore, il fallait se démarquer par rapport au paysage sonore environnant.

Il fut aussi envisagé d'essayer la sirène, comme le font les pompiers, régulièrement, tous les mois, ou plutôt toutes les semaines ou tous les jours!

(1) La différence avec la presse écrite qui, pourtant, est moins éphémère qu'un message radio, c'est que dans la presse, on parlait de nous, c'était une manière plus efficace de "faire du bruit" mais tellement moins jouissive et moins directe!

Il y avait là-dedans une grande excitation et, sans doute, un esprit de revanche dans le fantasme de foutre un immense bordel sonore alors que la survie du lieu reposait sur une maîtrise quotidienne de son espace sonore et que cela était sans doute la contrainte la plus mal vécue.

En fait, le système réellement acquis consistait en l'assemblage d'une sirène de type "stade sportif", reliée à un petit moteur qui, lui, donnait une puissance raisonnable et un son très classique. Elle ne servit jamais en dehors de l'appartement où elle permit plusieurs gags!

3.2. CRISTALLISATIONS DU SONORE

Le septième mois du squatt fut un mois charnière ; l'été arriva, les menaces d'expulsion se transformèrent en modalités de négociation, une série de départs et d'arrivée de squatters modifia la composition de la communauté.

3.2.1. TERRITORIALISATION DU SONORE

Une nouvelle squatteuse récupéra sa chaîne hi-fi qui fut, dans un premier temps, placée au creux de l'habitat collectif. Cela n'était pas sans rapport avec l'accalmie du lieu public consécutive aux mois d'été, et marquait un redéploiement sonore du lieu public vers l'habitat collectif.

L'espace sonore communautaire redevenait le centre de l'univers sonore du squatt dans son ensemble.

Commença alors une ère du disque qui supplanta celle de la cassette. Peut-on dire que l'on était passé du stade de la cassette, bande passante et modulable (possibilités d'effacer et de réenregistrer) qui correspondait aux moments de pleine effervescence, au stade du disque, objet plus fini, gravure fragile qui signifierait un temps de repli sur soi et de marquage plus approfondi de la vie quotidienne ? En tout cas, la diversité des contenus musicaux continua mais dans des directions plus prononcées : musique classique, chanson, opéra ; ce qui allait bien dans le sens d'une re-centralisation de la vie collective. Il s'y ajoutait une attention accrue pour le fonctionnement de la machine et la fragilité du matériel, intérêt relativement secondaire jusque là. D'ailleurs,

à la fin de l'été, la propriétaire rapporta sa chaîne chez elle, devant la détérioration sensible du matériel et l'appartement collectif retrouva un vieil électrophone et la pile de vieux disques.

Parallèlement, chaque territoire privé s'était pourvu de sa ou ses machines sonores fixes : au n°4 au rez-de-chaussée, un mini-cassette, au premier étage, une chaîne hi-fi, un radio-K7-réveil, un walk-man, au n°2 un mini-cassette, un électrophone-cassette. Les machines sonores ne circulèrent qu'exceptionnellement, les échanges de cassettes se faisaient plus difficilement.

Ce sont les individus qui circulaient entre les territoires sonores.

On était passé d'une hiérarchisation collective dans le choix et l'usage des machines sonores à une affirmation individuelle par territoire sonore. Le territoire sonore collectif continuait à exister, beaucoup moins marqué par l'échange, la circulation et la rencontre autour du sonore, plus comme le point d'ancrage de la vie communautaire. Il n'y demeurait qu'un vieil électrophone et des disques assez usés - les seuls susceptibles d'être utilisés sur un tel appareil. La vie collective, entre une effervescence encore chaude et les séquelles qu'elle avait engendrées (fatigue, besoin de recul) flottait. L'univers sonore était donc organisé sur le mode de la répétition et de l'usure. Qu'importe il jouait ce rôle fondamental de mémoire et de générateur d'imaginaire.

3.2.2. NOUVEAUX USAGES SONORES.

A la fin de l'été et de cette période de distance et de repli, la reprise du mouvement général du squatt est marquée par plusieurs nouveautés.

L'habitat collectif devient un lieu de production sonore. Ce réveil de la vie communautaire se traduit en effet par de véritables séances de création collective et ce de façon très improvisée. Un assez grand nombre d'instruments amassés là au hasard des passages et des nouveaux arrivants (guitares, accordéon, violon, flûtes, percussions) est utilisé même si les "véritables" musiciens sont peu nombreux ; le groupe cherche une nouvelle tonalité à travers ces jeux cacophoniques.

Deux instruments s'y rajoutent, qui vont rapidement prendre la première place dans l'espace sonore : une guitare électrique et un CASIO, clavier aux multiples sons et boîte à rythmes.

Il faut noter que malgré les six cents mètres carrés que constitue l'espace du squatt, cette création sonore d'une intensité pourtant assez élevée se déroule toujours dans la pièce commune de l'appartement, même si elle n'est le fait que d'une ou deux personnes.

Neuf mois plus tard, ceci est toujours vrai ; l'appartement collectif, sauf rares exceptions, a complètement perdu son rôle d'écoute collective de musique, au profit de moments réguliers de production sonore ou simplement de défoulement sonore.

Dans la relance du projet du squatt à l'automne se pose le problème de l'achat d'une sono. Ceci n'est pas nouveau et trouve son origine à l'époque des diffusions fréquentes dans la salle de spectacle. Mais la question se repose contradictoirement au moment même où le squatt décide de changer de cap, d'arrêter l'ouverture systématique au public pour se consacrer à des projets plus suivis et plus internes au lieu. En dehors du fait de la solidarité avec l'autre squatt (cet achat doit se faire en collaboration avec le squatt d'Alembert qui en a directement besoin), chacun cherche à justifier l'intérêt d'un tel investissement.

Et s'il ne se passe pas au niveau de l'utilité, cet intérêt est plus irrationnel, plus imaginaire. Il rejoint le fantasme d'un lieu achevé, autonome. L'affirmation du territoire, l'assise du lieu passent par la sonorisation du squatt.

Il convient dorénavant de maîtriser l'espace sonore du squatt, d'avoir en permanence le pouvoir de sa musicalisation, la possibilité d'offrir à des groupes, non seulement un cadre original d'expression, mais aussi les moyens de cette expression ; il est nécessaire, enfin et surtout, ce qui était le sous-texte à toutes les justifications, de créer et diffuser notre propre mode sonore à l'extérieur depuis le squatt.

La sono fut achetée ; dans la pratique, nous l'utilisons dans cette optique, pour notre propre plaisir assez souvent au début. Ce fut une nouvelle occupation de l'espace sonore, sans spectateurs cette fois. Mais très rapidement, cette nouvelle pratique fut délaissée car elle demandait trop de travail

(aménagement, réglages) par rapport au style basé sur l'improvisation et la spontanéité de nos interventions. Nous ne rentrâmes point dans cette machine sonore complexe. Celle-ci n'eut qu'un rôle d'appoint pour l'accueil d'activités extérieures. Et cette sono inutile, rangée dans un coin, nous renvoie toujours à l'incapacité que nous avons eue à dépasser le cadre de notre production sonore circonscrite à l'intérieur de la sphère communautaire. Le squatt était sonorisable mais nous n'avons pas su "occuper" la sono.

3.2.3. MARQUAGE, MASQUAGE ET BROUILLAGE.

Parmi les accessoires qui accompagnaient la chaîne hi-fi quand celle-ci fit son apparition, se trouvait un petit objet à l'aspect plutôt dérisoire, un casque. Le casque permet d'être relié directement à la machine sonore et d'avoir deux mini-hauts-parleurs sur les oreilles.

Un premier usage de cet appareil rend possible une écoute individuelle privilégiée tout en laissant le flot sonore investir les deux hauts-parleurs sur l'extérieur. Une autre utilisation consiste tout simplement à s'enfermer dans la machine, solitairement, en coupant le son extérieur.

La première manière fut utilisée au début dans le cadre d'écoutes collectives ; c'était l'occasion de se passer le casque pendant un même morceau, d'échanger des impressions et des commentaires. Le casque avait, dans ces cas-là, un rôle actif dans l'écoute collective. Cela ne dura pas longtemps car, c'était plus une manière d'essayer le "gadget" supplémentaire qu'une fonction essentielle. Quant à la seconde façon, si elle permit à certains de se brancher sur le CASIO et à s'essayer à de laborieuses compositions sans perturber l'univers sonore, elle était plutôt vécue sur un mode négatif. C'était le signe d'un retranchement volontaire et, qui plus est, dans son utilisation au milieu de tous, la marque d'une présence-absente!

Un tel qui avait pris l'habitude à une époque de mettre ses disques à fond chez lui - ce qui s'entendait très bien dans le reste du lieu - venait dans l'espace collectif pour se plonger "sous" le casque. Et, bien que ce ne fut pas toujours conscient ni volontaire, il s'agissait du même démarquage, d'une

suite cohérente dans l'expression d'un mal de vivre du moment.

Ces marquages par le non-sonore ou par le sonore exacerbé furent une pratique courante en temps de crise de la vie communautaire.

La solitude est toujours latente au cours de n'importe quelle aventure collective. Celle-ci est faite de creux et de pleins de même que l'écriture se compose de liés et de déliés.

Ceci est d'autant plus naturel dans un lieu comme un squatt dans lequel le déroulement de la vie quotidienne est soumis à une pression extérieure constante (pression qui n'est pas que le fait de l'insécurité mais aussi celui du brassement permanent, du "lieu-traverses").

Dans ces moments de creux, la tonalité émise par la communauté est gravement atteinte par le retrait des personnes à la dérive, l'accumulation des non-dits et l'impression lourde de silence quand il ne reste que le discours banal du quotidien et que le vrai texte reste caché.

Cette tonalité pauvre et tendue à la fois, se brise en général sur une rupture dans le continuum sonore par de brusques défoulements sonores.

C'est ainsi que le départ de deux personnes qui n'était pas encore dit mais depuis longtemps présent dans l'air du temps, ne fut pas parlé mais exprimé dans un bordel sonore singulier : celui-ci eut lieu, une nuit, non pas dans l'appartement comme si celui-ci était déjà mort pour eux mais dans une des salles de spectacle du squatt - lourd défoulement sonore qui ressemblait à une dernière appropriation du lieu, à un rejet, un adieu à l'aventure collective.

Au creux de l'hiver, une nouvelle machine dont l'aspect sonore allait être essentiel fit son entrée : la T.V. ! Fortement contestée avant même sa venue dans le lieu, elle allait être pratiquée de manière très conflictuelle (encore maintenant, mais d'une manière moindre).

La T.V. n'est regardée/écoutée dans le salon que portes fermées pour couper le son télé de l'extérieur de la pièce, en l'occurrence le reste de l'appartement collectif. C'est plus ici un effet de brouillage que de masquage (au niveau des rapports). Le son T.V. a un effet séparateur qui renvoie à sa monopolisation de l'image.

La pratique du casque, comme celle de la télé, montre qu'il n'y a pas d'écoute solitaire qui puisse s'intégrer harmonieusement dans l'espace sonore collectif.

Pour finir ce chapitre, il est intéressant de récapituler la place et la fonction de cette pièce collective, le "salon" qui se trouve avec la cuisine (dont les fonctions sont différentes) au coeur de la vie collective.

PHASE I : Lieu d'écoute collective. Rôle directement actif dans la formation de la communauté ; participe, à la base, à la tonalité du lieu au moyen du "melting-pot" sonore qu'il recèle.

PHASE II : Lieu d'écoute collective plus concentré ; gagne en qualité, perd en diversité. Véritable générateur de l'espace sonore collectif.

PHASE III : Lieu de production sonore ; diffuseur direct de l'espace sonore collectif.

PHASE IV : Lieu d'alternance entre des moments de création sonore, d'action collective sur le son et des moments d'écoute passive individuelle ou collective.

En une année, la vie communautaire s'est complètement intégrée dans l'espace alors qu'au début, la concentration dans quelques uniques pièces semblait prendre au pied de la lettre la signification du verbe "to squatt", se blottir. Avec le temps, des territoires se sont formés : le salon, de pièce centrale, reste toujours le lieu du va-et-vient entre les territoires privés et le territoire central collectif.

Mais ce sont les territoires périphériques qui s'érigent d'ailleurs en étoile autour du salon, qui se sont investis du rôle de générateur du paysage sonore du squatt.

C'est ainsi que s'est opéré un glissement du n°2 au n°4 au premier étage, dans lequel est installée la seule chaîne hi-fi (en dehors de celle du bar, cachée dans ce lieu).

De plus en plus régulièrement, la chaîne du n°4 remplit les vides et interstices de l'espace sonore retiré du n°2 et donne la tonalité générale du lieu en pénétrant jusqu'au n°2 et même en couvrant tout l'espace de l'impasse.

Au mois de juin, cent fois Carmen et Don José se mirent en scène dans l'impasse et cent fois retentirent les "... si je t'aime prends garde à toi!".

4. UN ESPACE SONORE SOUS SURVEILLANCE

4.1. EXTERIEURS / JOUR4.1.1. LES REMPARTS DE LA VILLE

Le quartier Chorier-Berriat est une énorme masse urbaine délimitée par des frontières nettes : grands boulevards sur deux côtés, voie ferrée au nord et le Drac à l'ouest. Pourtant on a du mal à le situer, il est d'abord de la ville, ce quartier de l'autre côté des boulevards, il est ensuite fréquenté pour la seule place St Bruno et son marché dont l'activité dépasse largement le quartier. Autrefois très animé par ses rues commerçantes et populaires, il est maintenant territoire de contrastes plein des traces du passé et d'un présent quelque peu figé.

La plupart des espaces industriels ou artisanaux ont émigré vers les zones industrielles périphériques modernes et le quartier est strié dans tous les sens d'espaces : hangars , habitations, usines énormes, laissés à l'abandon. La politique d'acquisition foncière de la mairie de Grenoble, le gel systématique, a encore accentué cette tendance au vide : la ville s'empresse de murer chaque nouvel achat et rend ce vide encore plus spectaculaire en l'enfermant derrière des barreaux sinistres.

Si les limites du quartier sont peuplées d'une manière concentrée, son coeur vacille et se dépeuple, se vide peu à peu de son dynamisme ancien. Le coeur du quartier est un conglomérat de petits villages très localisés, parsemés de maisons, de jardins, de ruelles et de grands espaces désertés.

En ce sens, la rue Bévière est assez typique de cette configuration d'images, bordée en grande partie par l'ancienne "confiserie des Alpes", énorme bâtiment désaffecté, de l'autre côté par des maisons tranquilles et fermées, au fond par la terrasse intérieure d'un petit café ayant pignon sur la rue Abbé-Grégoire ; ce dernier a pour habitués les voisins, les artisans d'alentour ; la rue Bévière en est l'accès le plus facile en voiture (problèmes de stationnement rue Abbé-Grégoire).

Ce quartier en plein balancement commence à devenir un enjeu évident pour la cité. Il se trouve au croisement de deux projets capitaux pour l'avenir de la ville : le tramway qui va complètement restructurer le cours Berriat ; le T.G.V.

qui va entraîner de nouveaux aménagements, lesquels risquent de mettre fin à la cité de la FRISE derrière la gare. Dans le même ordre d'idée, il faudrait aussi parler de la cité TERRAY dont le rachat est en cours et qui devrait devenir un nouveau centre d'habitat et du tertiaire.

En attendant, quel va être le devenir de ces dizaines de lieux protégés de la ville, de ces repères, de ces cachettes, de ces richesses potentielles ? Car le quartier est devenu depuis quelques années un lieu de conquête pour un certain nombre de groupes, tous motivés par un besoin d'espace ; il en est ainsi d'une certaine vie associative (très diversifiée, allant du rassemblement ethnique au cours de yoga), des "nouveaux entrepreneurs" (développement des SCOPS), de nouveaux lieux culturels ("Théâtre 145", Bouchayer-Viallet...) ou des squatts.

L'attrait commun pour l'espace est très souvent directement lié au fait sonore. Et cela peut aller dans des sens très différents : telle la démarche de plasticiens établissant un atelier de création dans un lieu dont le retrait par rapport au paysage sonore urbain est capital pour les conditions mêmes de création ; tel ce groupe de rock n'roll cherchant un espace le plus retiré possible et dans lequel il puisse déclencher le maximum d'intensité sonore. Ce quartier "riche" d'espaces retranchés et perdus possède une tonalité sous-jacente qu'un certain nombre de territoires va mettre en résonance.

Cette tonalité, les flâneurs la connaissent bien dans le plaisir de déambuler à travers ces zones de contraste : le jour, dominé par la circulation urbaine qui occupe les grands axes passagers et par le bruit chronologique des temps de travail... On peut traverser des dizaines de micro-territoires, ponctués par les seuls cafés de rue à clientèle familière et rituelle.

La nuit, dans le retrait sonore général, on peut se perdre dans le quartier, guidé uniquement - comme par des repères-relais - par une succession de lieux sonores qui paraissent jaillir de nulle part.

On peut ainsi se heurter au détour d'un trottoir à la sortie d'une réunion des Espagnols du quartier, à la musicalité très élevée ou bien encore sentir sous ses pieds les soubresauts d'un orchestre de rock préparant son éclosion ; on peut aussi suivre de loin les martèlements et les éclats d'un cours de

danse qui peuple d'ombres une immense façade faite de briques rouges et de petits carreaux sombres.

Les anciens de la rue nous apprirent peu à peu que notre nouveau territoire avait une histoire sonore.

Pendant quinze ans, la société des Vidanges - maintenant domiciliée rue Ampère - avait été propriétaire de l'endroit ; c'était là que se tenait son garage et que s'effectuaient les réparations de ses camions. La participation du lieu en tant que tel à l'espace sonore venait essentiellement du fait des nombreuses manoeuvres des camions dans ce fond d'impasse étriqué.

Avant la S.A. des Vidanges, siégeait une usine d'emboutissage, et c'est cette histoire, terminée depuis plus de quinze ans, qui remonte très souvent à la mémoire des anciens de la rue. Ce genre d'ateliers répand en effet un bruit fantastique, régulier, sourd, lancinant, du métal contre le métal. On apprit ainsi que les gens du voisinage immédiat avait fait circuler à l'époque une pétition pour obtenir le départ de cette usine encombrante. La rencontre récente avec un de ses anciens ouvriers, revenu sur les lieux par le hasard de la programmation du squatt, démentit le fait ; pour lui, l'usine a déménagé car elle s'agrandissait et n'avait plus assez de place pour fonctionner.

Pour lui, cette pétition n'a jamais existé.

L'existence de cette pétition est en fait peu importante ; dans la mémoire, elle existe toujours comme preuve de la réaction de la population à une activité engendrant des nuisances sonores.

Enfin, le café qui, dans la cour intérieure, fait effet de terrasse et ferme l'impasse, possède dans cette cour une pièce annexe utilisée comme lieu d'accueil pour quelques associations du quartier (du type boulistes) ou pour des répétitions (chant choral, orchestre d'accordéons). De ce fait, une ou deux soirées par semaine, la rue se remplit en début de soirée d'une animation particulière. Nous apprenons très vite par le patron lui-même que cette salle servait autrefois de lieu de banquets et de noces mais qu'il a dû cesser ce genre d'activités à cause des plaintes des voisins ; d'autres échos nous informent que c'est pour d'autres raisons plus administratives (type SACEM) que le patron a été embêté.

A peine débarqués dans notre nouveau territoire, nous entrons de plain-pied dans un espace marqué par le sonore ; les murs et les confidences nous en répercutaient quotidiennement l'écho.

Dans ce quartier, dont la mémoire est plus riche que la pauvreté d'un présent renvoyant à l'abandon et au repli progressif, le bruit possède donc un rôle central. Il est à la fois signe d'animation, de continuité d'une vie locale et, naturellement, source de nuisances.

C'est ainsi qu'en dehors de la présence du squatt (qui n'était pas avouée les tous premiers temps), notre venue fut reçue positivement comme un signe de vie et d'animation nouvelles. On y décela même l'occasion d'une pointe d'orgueil puisque cette terre tranquille pouvait attirer des jeunes. Mais en même temps se sont fait jour des signes de crainte, de peur devant une irruption sonore étrangère, dérangeante et peut-être même dangereuse. Comme nous le verrons plus loin, le bordel sonore est un bordel tout court!

En tout état de cause, ces confidences sur la mémoire sonore du territoire n'étaient sans doute pas neutres : en nous informant, elles nous mettaient en garde contre de possibles débordements sonores.

On nous montrait par là l'identité du paysage sonore local et ses limites.

4.1.2. LES GUETTEURS DE LA VILLE.

J'ai parlé, lorsque j'ai abordé l'ouverture du squatt, du balcon, symbole du lieu fraîchement conquis, duquel nous dominions l'impasse mais où nous étions également le point de mire des cheminements routiniers qui traversent l'impasse (1).

Le balcon fait office de véritable tour de guet! Prolongement de l'appartement collectif, c'est une véritable plate-forme (couverte par le bas du toit) sur l'extérieur.

(1) Il faut spécifier qu'existe au fond de la cour un passage qui rejoint la rue Abbé-Grégoire et qui sert à beaucoup de piétons de raccourci pittoresque pour rejoindre la rue Charel.

Cette fonction en tant que tour de guet a son origine aux tous premiers jours du squatt. Le temps s'écoule alors d'une manière concentrée - on peut dire par séquences horaires - en dehors de toute chronologie habituelle ; nous dormons très peu et le sommeil est lourd d'appréhension. Le squatt s'est ouvert si vite et si parfaitement qu'il n'est pas encore ressenti comme réel. La seule conscience est celle de l'aléatoire.

Et si tout s'arrêtait aussi vite et aussi facilement que tout a commencé!

C'est dans ce contexte que se déroulent les premières relations au paysage sonore environnant. La rue est naturellement tranquille mais pas encore familière, donc trop tranquille et le moindre bruit s'y fait entendre et monopolise l'attention.

Tout bruit extérieur est un danger potentiel, même les moteurs d'automobiles. Il faut bien avoir en tête la situation topographique pour saisir cette importance inhabituelle: l'impasse Bévière est en L et cette coupure dans la vision implique un décalage entre l'origine du bruit (que l'on peut entendre du début de la rue) et son repérage physique ; d'autre part, le squatt est le dernier numéro de la rue, juste avant la cour, ce qui signifie qu'une voiture qui s'arrête a une grande chance de venir pour le squatt.

Bien sûr le danger le plus redouté, c'est une visite de la police ou d'autorités municipales ; celle-ci aura lieu pour la première fois trois semaines plus tard. Entre temps, nous avons exercé une attention soutenue - excessive, diront certains. Des rondes sur le balcon se sont succédées dans l'intention de repérer les bruits familiers et leur propre chronologie ; par exemple, le camion des poubelles qui s'arrête le matin tôt au milieu de l'impasse (combien de rêves ou de fantasmes de cars menaçants n'a-t-il pas engendrés les premiers jours ?!), de même les voitures des habitués du bar qui ont gardé longtemps l'habitude de se garer aux pieds du squatt, avant de considérer vraiment que c'était un lieu habité.

Cet aspect du guetteur durera de manière systématique assez longtemps ; et bien que la nervosité fasse place avec le temps à un certain sens du jeu (à se faire peur ou à faire peur aux autres), il demeure toujours chez chaque squatter un vigile en puissance chargé de repérer dans l'intrusion sonore l'ami ou l'ennemi, la sécurité ou le danger.

Plus tard, le rapport au danger s'étant banalisé dans la philosophie du "vieux" squatter, l'aspect guetteur se modifiera une première fois. A la suite de l'ouverture du lieu au public, c'est maintenant la ville, ses multiples réseaux, qui peuplent l'impasse pour vivre des moments du squatt (fêtes, spectacles...) ; le balcon devient le symbole du lieu-phare qu'entend bien être le squatt dans la cité (nous verrons plus loin comment les gardiens du phare sont en fait les gardiens d'un espace sonore).

Beaucoup plus tard, l'aspect guetteur qui s'est réduit beaucoup, se transforme en aspect concierge, beaucoup plus classique et qui est très typique du côté villageois de la vie locale. Il existe là un repérage maintenant gratuit de telle ou telle source sonore familière : "tiens X revient du travail. Voilà la B.M.W., c'est l'heure de son canon". Et cela juste pour le plaisir de la reconnaissance, la satisfaction de sa propre reconnaissance comme réel habitant de la rue.

4.2. INTERIEURS / NUIT

L'espace sonore du squatt est un enjeu central, un lieu d'affrontement, un lieu générateur d'imaginaires dans lequel se mettent en jeu une série de relations au sonore liées à la nature des acteurs en présence : à savoir les flics et le contrôle de l'espace, le voisinage et le repérage de l'espace, les squatters et la maîtrise de l'espace.

4.2.1. RONDES DE NUIT.

Le bruit est évidemment la première arme de contrôle pour la police qui effectue régulièrement des rondes le soir - et ceci très vite - que le lieu soit ouvert au public ou non, donc de manière systématique. Cette surveillance du lieu se produit en général vers l'heure limite légale du bruit toléré (22h) mais aussi tard dans la nuit.

Outre le simple aspect du rappel de leur présence, ces rondes ont permis

plusieurs fois des intrusions directes dans le lieu. Par le biais du bruit, la police fit ainsi, en début de soirée, plusieurs visites "préventives" destinées à nous rappeler nos devoirs envers nos voisins. Ces visites menées sur un ton mi-pédagogique, mi-démagogique sont toujours l'occasion pour les flics de questionner, perquisitionner du regard.

Une seule fois, l'intrusion est brutale, plus importante et directement menaçante mais elle était le fait d'ordres précis de la part de la mairie. Toutes les autres fois, il est simplement fait allusion aux plaintes déposées contre nous à la préfecture ou à des coups de téléphone de voisins qui protestent, tout ceci absolument invérifiable. Une fois encore, sur un coup de fil anonyme (!), ils pénètrent dans le rez-de-chaussée du n°4, vide, qui est malencontreusement resté ouvert ; surpris, ils s'en vont sans insister, un peu gênés. Le bruit nous est présenté comme une épée de Damoclès qui plane, menaçante, au-dessus du squatt mais il est évident, derrière tout cela, que le squatt fait beaucoup trop de bruit aux oreilles de certains et ceux-là ne sont pas nos voisins.

Par ailleurs, l'activité des flics est très conditionnée par le "fléau" "bruit en ville". Un soir, il s'est produit une distorsion intéressante : c'était le soir de la St Jean et nous étions une quinzaine dehors dans la cour, non loin d'une maison, relativement calmes, nous exerçant à sauter par-dessus le feu ; tout juste y avait-il une percussion très discrète. Nous nous amusions donc dans une ambiance très tranquille quand soudain, un gyrophare apparaît dans la rue et un car de police s'arrête juste devant nous. Un flic s'avance, demande qui est le chef et, tout le monde s'étant retrouvé autour du car, nous apprend qu'il a reçu un coup de téléphone annonçant que "des jeunes étaient en train de mettre le feu à toute la ville!". Assez soupçonneux, il ne peut que constater le caractère bon enfant de la manifestation et au moment où le car part, notre voisine en robe de chambre hurle dans son jardin : "c'est moi qui vous ai appelés! C'est des squatters, des sauvages, ils veulent mettre le feu au quartier, ils s'en foutent, ils vont se faire vider par les C.R.S.". Le flic la fait monter dans le car et, à la stupéfaction puis à l'hilarité générale, commence à la raisonner : "mais madame, si vous ne voulez pas de bruit, il ne faut pas

habiter ce quartier-ci, allez à Meylan... " puis il en vient à se moquer franchement d'elle : "vous êtes déjà allée dans le midi, madame, hé bien, les parties de pétanque, le soir, vous ne pouvez pas savoir le bruit que ça peut faire! vous vous voyez interdire toutes les parties de pétanque?!", etc.... pendant un quart d'heure. Ce flic qui avait un bon accent marseillais finit par renvoyer toute le monde chez lui en soupirant.

Ce fut la première et la dernière fin heureuse d'un incident provoqué par le bruit.

4.2.2. REPERAGES.

Lors des premiers temps d'installation, nous avons vu comment l'espace sonore collectif était essentiellement interne au lieu. L'effervescence qui donne le ton à ce premier assaut de ce qui est encore des murs et pas encore un territoire, est assez incompréhensible pour les gens de la rue. Nous avons l'air de ne rien faire (personne ne travaille) et pourtant très agités. On nous demande même si nous ne sommes pas une secte ou quelque chose comme ça!

On sait grâce à des témoignages recueillis par des tiers que notre présence ne fait aucun problème parce qu'"ils sont propres, même polis et en plus on n'entend rien". Ce fait de ne rien entendre rend notre ~~existence~~ existence secrète mystérieuse, louche pour certains mais rassure et permet de nous ignorer pour d'autres.

C'est par nos premiers bruits que nous allons briser ce mur, mais pas n'importe quels bruits puisqu'il s'agit des travaux du garage que nous entreprenons alors. L'agitation qui ne va pas cesser pendant cinq semaines n'a aucune autre mesure au niveau quotidien que les urgences du jour. C'est pourquoi les temps de travail collectif sont absolument irréguliers et surtout traversent les 24h d'une journée dans leur rythme propre.

De plus en plus fréquemment, on peut entendre le bruit des perceuses en pleine nuit.

Ce décalage des bruits d'activité par rapport à la chronologie habituelle quotidienne qui se déroule à notre porte, au lieu de nous marginaliser encore

plus, va être respecté et sera la porte à de nombreuses rencontres (curiosité, sourires, conseils d'anciens, prêts de matériel).

Tout cela va basculer au moment de l'ouverture du squatt au public, lors de l'inauguration des 5 et 6 mars.

On sait le choc des premiers accords de rock sur l'espace sonore du squatt et sur son environnement : la rue devient rock tout entière et les vibrations du garage rythment l'espace d'un son nouveau. A cette image fixée par la sonorité du moment s'ajoute le spectacle de plusieurs rockers qui "zonent" en permanence aux portes du garage, dans la rue ; certains sont allongés sur le capot de leur voiture, tous ont une canette de bière à la main. James Dean s'était, une fois de plus, démultiplié!

Et justement, ce spectacle va créer un événement, il va faire sortir notre voisine de ses retranchements et, pour la première fois depuis notre arrivée, elle nous adresse la parole : "tous des voyoux, je les connais, c'est eux qui nous embêtent à Waldeck-Rousseau, qu'on peut même plus sortir le soir, ils se droguent, d'ailleurs je les ai vus, là, ils se passent de drôles de choses et vous ne sentez pas l'odeur ?" etc... Pour cette dame et son voisin de jardin (lui aussi assez âgé), les percussions africaines qui se produisent chaque jeudi soir sont tout simplement une musique de sauvages (d'ailleurs il y a des noirs).

Pendant plusieurs mois, tous les dimanches après-midi, un groupe de jazz-rock du quartier a répété à Bévière : séquences sonores particulières (travail répétitif) qui, pour nous, est une marque de la semaine écoulée ou qui va s'écouler ; mais pour nos voisins, c'est un dérangement d'autant plus désagréable qu'il est aggravé par une incompréhension quant à l'emploi et à la signification du dimanche.

Notre voisine immédiate est devenue très rapidement notre Madame anti-bruit. Soupçonnée à tort ou à raison de tous les coups de fil anonymes, des plaintes déposées à la mairie ou à la préfecture, elle est notre bouc-émissaire favori dans notre lutte pour la maîtrise de notre espace sonore.

J'eus l'occasion, ultérieurement, de faire un peu plus sa connaissance en

allant discuter chez elle et il s'agit surtout d'une dame âgée qui a peur (elle vit seule) et dont l'appartement est très mal placé, une de ses cloisons jouxtant un de nos murs. Le son et les vibrations passent donc assez facilement et cette vieille dame préférerait assurément ne pas les subir.

Les rapports avec le reste du voisinage furent assez ambigus. Avec le voisinage non-immédiat, les commerçants des rues Charel et Abbé-Grégoire par exemple, ce furent de très bons rapports - de coopération, même (publicité du lieu, etc...). Avec le fond de l'impasse, le café, à partir du moment où il fut officiel que nous étions squatters, et donc dans l'illégalité, il y eut beaucoup de non-dits. Très longtemps, l'apparence fut sauvée jusqu'au jour où nous apprîmes, par une habitante du quartier, que la pétition qui circulait contre nous aurait pris naissance dans le café. Cela signifia une rupture et un froid qui durent toujours (personne ne fréquente plus la terrasse intérieure pourtant bien agréable).

La nouvelle chronologie des bruits dans l'espace public du squatt, lequel s'apparente plus au café d'à-côté et dont les ruptures brutales dans le continuum sont devenues l'exception et non plus la règle, s'intègre beaucoup mieux qu'au début dans le paysage sonore de la rue.

Les relations avec les voisins et certains habitués de la rue (artisans) qui sont devenus peu à peu des familiers, sont chargées de beaucoup plus de confidences et de beaucoup moins de fantasmes.

Il se mêlait de manière insoluble un désir de qualité sonore nécessaire à nos objectifs et une volonté d'enfermer le futur volume sonore dans un cadre raisonnable (c'est-à-dire supportable pour l'extérieur).

Les 5 et 6 mars 1983, les travaux prirent fin provisoirement, quelques heures avant la première ouverture du lieu au public : deux jours de concerts dans "une maison occupée" comme le titrait l'affiche (sept groupes de rock, reggae, musique chilienne, antillaise viennent jouer gratuitement pour soutenir l'ouverture du lieu).

A 19h le premier groupe de rock, tendance punk, plaque ses premiers accords d'enfer ; au bout de cinq minutes à peine, les amplis sont à fond et le sono-

risateur dépité a laissé tomber le repiquage et le mixage sur la sono générale, inutile.

A l'extérieur, on se rend compte très facilement que l'espace sonore dépasse largement le pâtre de maisons pour s'infiltrer bien plus avant.

L'espace sonore public du squatt de la rue Bévière était né!

4.2.3. DEMARQUAGE PAR LE SONORE

Bien que les objectifs du squatt n'aient pas toujours été très précis, un certain nombre de choses étaient acquises dans la mentalité collective, dans le "feeling" commun, par exemple celle-ci : il n'était pas question d'engager le squatt dans une ligne rigide quelconque, comme celle d'un nouveau lieu rock sur Grenoble, même s'il pouvait être facilement le premier "vrai" lieu rock sur la ville ; il est vrai que l'identité d'un espace sonore lié à la culture rock prenait place très naturellement dans ce fond d'impasse reculé, dans cet ancien garage volumineux, tellement noir et protégé qu'il ne brisait pas la mythologie des caves chères aux images rock.

Le fait que l'identification au rock était loin d'être majoritaire à Bévière vient après le premier souci collectif de maîtriser l'espace dont la naissance est marquée par une musique typée (que ce soit rock, folk ou jazz) pour en faire au contraire un espace ouvert à des expressions très différentes et à des moments de création originale.

Quoi qu'il en soit, l'espace sonore était, dès ses premières manifestations, objet de conquête, enjeu de prise de pouvoir sur tout le territoire. Les concerts rock des premiers jours avaient engendré des demandes de locaux pour des répétitions de la part de nombreux groupes et même pour des projets plus suivis d'une inscription rock sur le lieu avec des groupes que nous connaissions un peu. Ces tentatives, ces balbutiements tombèrent peu à peu dans l'oubli. Nous avons tenu bon sur le fait de garder au lieu sa polyvalence et sa diversité et le rock est une culture trop excessive pour pouvoir supporter positivement des cohabitations ou des confrontations ; c'est un milieu trop clos.

Cette volonté par rapport à l'espace sonore était cohérente avec la démarche que demandait l'accès au lieu, démarche difficile, incertaine, jeu de piste

sur des chemins peu parcourus de la ville. Comment concevoir, dans ses conditions, d'arriver sur un espace sonore figé dans une structure bien typée avec son intensité, sa tonalité, son rythme propres ?

La situation s'équilibre à merveille dès l'ouverture, un mois plus tard, de la TAVERNE, nouveau lieu bien rock celui-là, caché au fond de la cité de la FRISE, à l'autre bout du quartier.

Le squatt Bévière, avec sans doute un certain idéalisme, se voulait avant tout un lieu de rencontre et non pas le lieu d'accueil d'un public précis. Et du hasard de ces rencontres, devait naître la marque du territoire. L'espace sonore allait y participer comme une des marques centrales.

Le lieu d'accueil central du squatt change trois fois en un an ; je parle du lieu "bar" qui est toujours resté ouvert, même si cela a oscillé suivant les périodes entre un soir et quatre soirs par semaine.

Il se place donc au début dans le garage à spectacles pendant six mois au rez-de-chaussée du squatt, dans la plus grande salle que contient le lieu. Il déménage, à l'automne 83, au premier étage, dans la plus petite pièce que possède le lieu, ancienne salle de réunions baptisée par dérision "salle Stendhal" à cause de ses multiples tissus rouges et noirs. Enfin, au printemps 84, six mois plus tard, le bar, restant au premier étage, glisse dans une salle bien plus grande qui sert souvent à de petits spectacles, stages de danses ou fêtes. Il semblerait qu'un déplacement se soit effectué qui aille dans le sens d'un retrait dans le territoire et aussi d'un retrait du sonore dans les profondeurs du territoire.

La première modification est motivée conjointement par le besoin de tourner une page dans l'histoire du lieu, et aussi par l'hiver qui arrive et qui glace l'atmosphère de l'énorme garage. Ce deuxième espace est typique du bar hivernal, resserre, chaud ; l'accès en est difficile.

C'est ainsi qu'avant, on rentrait presque de plain-pied dans le bar en pénétrant dans le lieu. Dorénavant le jeu de piste commencé pour arriver jusqu'au squatt continue dans le squatt : traversée de grandes salles, escaliers, zones très claires et d'autres plus dans l'ombre et, progressivement, un filet de musique renforce la certitude d'être dans le bon chemin.

Le deuxième déplacement cherche à rééquilibrer l'espace, en le gardant en

retrait au premier étage mais en l'ouvrant dans une salle plus vaste, agréable et encore un peu éclairée par la lumière du jour.

Le deuxième bar était en effet devenu aveugle pour cause d'insonorisation alors qu'une longue baie vitrée longe toute la salle, mais justement le verre vibre!

En regardant ces déferlements et mouvements du sonore dans l'espace, je m'aperçois soudain à quel point l'espace sonore a opéré une fermeture progressive du squatt sur l'extérieur : au rez-de-chaussée les deux seules fenêtres, toute la verrière, au premier étage, la grande baie vitrée de la première salle et deux des grandes fenêtres - côté cour - de la deuxième.

Il serait faux d'imputer au sonore la responsabilité de la fermeture du squatt - réelle par ailleurs et du repli progressif sur des réseaux rétrécis. Mais comment ne pas être frappé par la concordance entre les phases successives du projet collectif et la marque des séquences sonores dans le territoire. Il y a comme une grande marche du sonore dans le territoire qui ne laisse derrière elle que du vide d'espace mais aussi une empreinte sonore indélébile. La seule fois où le garage du rez-de-chaussée a resservi, c'était à l'occasion d'un concert de rock et son aspect d'entrepôt laissé doublement à l'abandon n'avait peut-être jamais aussi bien collé à la tonalité de cette musique.

Il est évident que s'il y a un jour une deuxième conquête et un réinvestissement des lieux, il faudra commencer par effacer les anciennes empreintes sonores.

4.2.4. REGARDS, VISIONS

Les nécessités de surveillance sont simples : il s'agit de prévenir une éventuelle ronde des flics, de possibles débordements sonores des passagers du lieu dans leurs allées et venues. On a aussi évoqué plus haut l'écoute excessive que favorise le terrain du squatt ; ici, il ne s'agit plus d'écoute de la ville mais de l'écoute de la portée de son propre espace sonore sur la ville. Très souvent nous entreprenons des rondes dans les rues avoisinantes pour apprécier "objectivement" le déferlement sonore. Comme l'appréciation est très subjective, la limite où un espace sonore, de tolérable devient "bordel

sonore" n'est pas toujours unanimement ressentie!

De toutes façons, cela n'a d'intérêt que pour prévenir d'éventuelles réactions.

Il n'est pas possible en général de modifier vraiment l'intensité sonore.

Par ailleurs, cette écoute systématique, le fait de se relayer à l'extérieur pour prêter l'oreille à ce qui émane du lieu développent une meilleure compréhension des fantasmes ou réactions des voisins les lendemains de fête.

L'espace sonore engendre des imaginaires multiples : les battements sourds et lancinants des percussions africaines ou antillaises, la bande-son d'un scénario inconnu où les bruitages ajoutent à l'insolite de dialogues irréperables (car ne venant pas d'un des films T.V. du soir).

La variation des séquences sonores publiques multiplie les visages de la rue qui devient tour à tour cœur des Antilles, de l'Afrique, du Chili, du rock n'roll, de paysages imaginaires.

L'espace sonore du squatt, c'est d'abord la résonance de ses initiatives, activités et projets.

La première période d'ouverture fut la plus intense et la plus rythmée : bar, spectacles nombreux. Cette démarche était motivée par le besoin de sortir le squatt d'une certaine marginalité dans laquelle il s'était confiné volontairement au début, par sécurité, pour lui donner une dimension réelle. Ce souci de "faire-du-bruit" était éminemment stratégique afin de faire connaître le lieu au maximum en un temps de conflits ouverts avec lamairie et de consolider l'existence encore précaire du lieu.

Le territoire s'affirme par la fréquence rapide de séquences sonores diversifiées ; à chaque fois, l'espace sonore s'étend à la rue directement, au quartier par la rumeur du voisinage, à la ville par les traces écrites de la presse ou sonores des radios. Le squatt fait du bruit autour de lui pour qu'on fasse du bruit autour du squatt.

Le rapprochement entre ces séquences sonores engendre, par ces relais successifs, une amplification en spirale de l'existence du lieu.

En dehors de ces amplifications extérieures, le territoire est marqué peu à peu par un tissu de réseaux diversifiés, d'abord familiers puis de plus en plus larges. Le territoire acquiert une image très dense dans laquelle se catapulte une multiplicité d'imaginaires contrastés, complémentaires ou opposés. L'espace sonore devient l'écho de mille tonalités différentes.

5. NOUVELLES INTRODUCTIONS

5.1. L'ESPACE SONORE DU SQUATT.

L'espace sonore du squatt donne une empreinte sensible à tout le champ du territoire mais tous deux n'existent que dans les flux et reflux du vécu de ses occupants.

L'espace sonore collectif est un lieu actif, de connaissance, de reconnaissance, d'affirmation et, par la recherche permanente d'une tonalité, la trace profonde d'un mode de vie et d'un rapport social.

Les séquences sonores qui rythment l'histoire sonore du squatt établissent une chronologie de l'agrégation/désagrégation de la communauté de vie ainsi que de la dynamique ou de la dérive du projet collectif.

A travers ces séquences, leurs fréquences, leurs tonalités, leurs intensités, leur résonance, peuvent se lire l'harmonie ou la décomposition des forces et formes de socialité qui traversent le territoire.

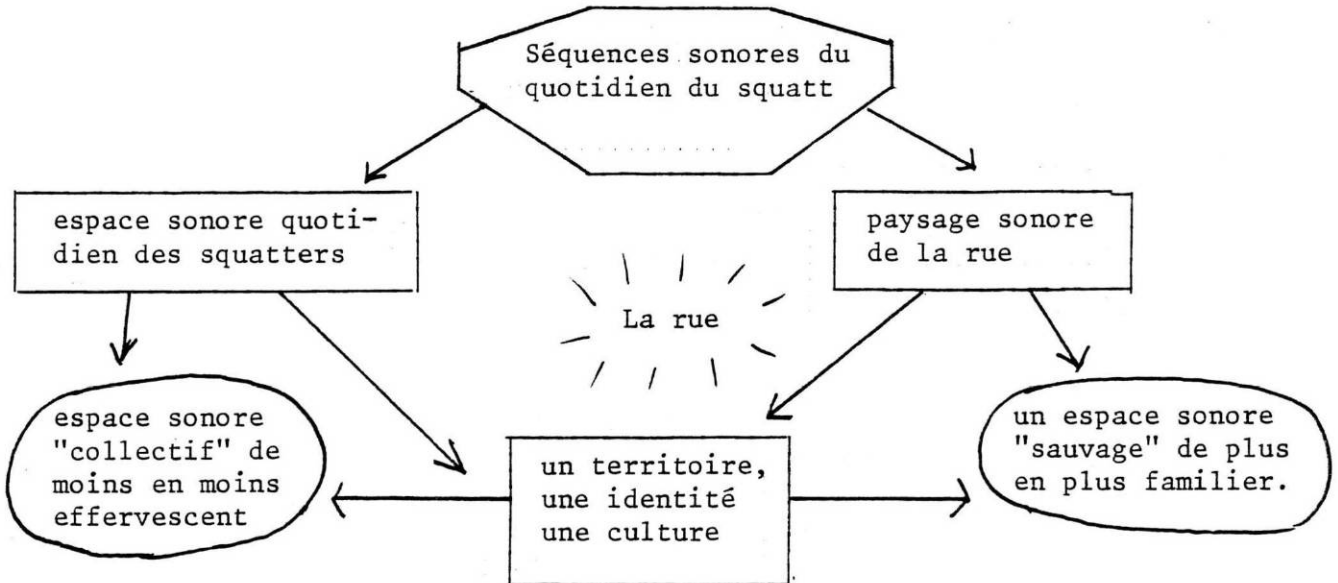
Du "guetteur" de la ville aux rumeurs de secte clandestine, l'espace sonore est un lieu complexe de focalisation et de multiplication d'imaginaires, et ceci aussi bien dans le sens du squatt vers la sphère de l'extériorité sociale qu'inversement.

5.2. CHAMPS DU SONORE.

Si l'on prend les séquences sonores du quotidien qui ont émaillé l'histoire du squatt, on dégage d'une manière radicale les glissements révélateurs de l'évolution de la vie quotidienne en un an et demi. Nous l'avons constaté de manières multiples dans les hiérarchisations successives des machines sonores, dans la circulation du sonore entre le territoire collectif et les territoires privés, dans les perceptions évolutives du paysage sonore local. Les séquences sonores du quotidien du squatt renvoient directement à l'affirmation d'un mode de vie collective des squatters, leurs échos ont pour cadre le voisinage immédiat et ce petit bout de ville qu'est le fond de l'impasse ; leurs résonances sont, à l'intérieur, vitales pour la conscience de la bonne ou de la mauvaise santé de la vie collective ; à l'extérieur, elles sont à l'origine des rumeurs qui vont parcourir le quartier.

C'est ce que nous appellerons le chant du sonore n°1. Et ceci pourrait être

figuré d'une façon schématique :

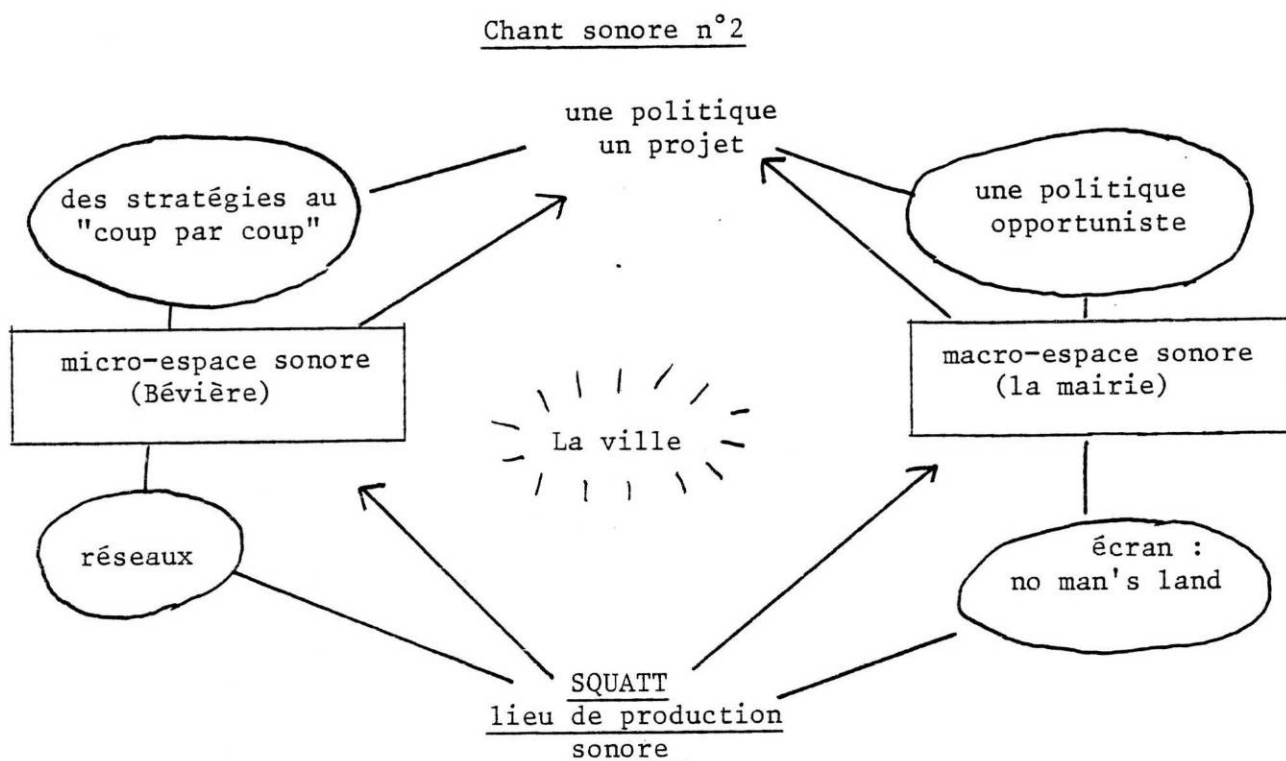


Dans les deux "ballons"-projections, j'ai fait figurer les deux sous-textes des acteurs en présence d'une manière dynamique sur un constat général de dix-huit mois d'histoire du squatt ; et l'espace sonore collectif, même s'il garde un certain nombre de différences essentielles liées au mode de vie des occupants, n'en va pas moins vers une intégration progressive au paysage sonore local ; les séquences sonores du squatt font maintenant partie intégrante du paysage sonore de la rue. Les bruits du squatt traduisent maintenant une réalité, une existence reconnue (sinon admise). Et si l'on faisait figurer à partir des deux ballons de projection consciente deux séries de ballons correspondant aux multiples sens d'imaginaire qui ont jalonné l'histoire du squatt, ceux-ci s'appauvriraient progressivement jusqu'à devenir des images presque banales.

Mais le squatt, en tant que lieu générateur de bruit, en tant que lieu de production sonore, ne se résume pas à l'espace sonore collectif, il implique qu'on prenne en compte la dimension du projet collectif sur ce territoire de la rue Bévière. L'ouverture du lieu au public, à des manifestations diverses va engendrer des séquences sonores dont l'originalité est de dépasser le cadre du microcosme local pour aller à la rencontre de la ville.

Ces ouvertures du lieu, ces moments pleins du squatt ont eu comme première fonction d'affirmer celui-ci dans son existence réelle dans la ville ; c'est un lieu où il se passe quelque chose et que le propriétaire, la mairie de Grenoble ne peuvent plus ni ignorer ni détruire aussi facilement. D'autre part et de manière aussi vitale, c'est l'occasion pour les divers réseaux qui s'y rencontrent de tisser la toile de fond, la force vive de ce nouveau territoire. La survie comme la vie du lieu dépendent de ces moments d'ouverture et les séquences sonores qui en découlent sont directement liées à ce double enjeu.

C'est ce que nous appellerons le chant du sonore n°2.



Cette sphère du "no man's land" entre le squatt et la municipalité a été brisée pendant une seule période : celle du conflit ouvert quand le judiciaire arriva au terme de son office, le jugement et que les médias eurent largement porté l'affaire au rang de l'événement. Des ponts d'échange de vues eurent lieu, à cette époque de rapport de force, dont le plus spectaculaire

fut sans doute la visite du squatt par A. Carignon. Ce jour-là un squatt et un maire, tous deux jeunes et pleins d'ambition se rencontrèrent sur le terrain même du litige. On peut résumer la mise en scène de ce rendez-vous historique ainsi :

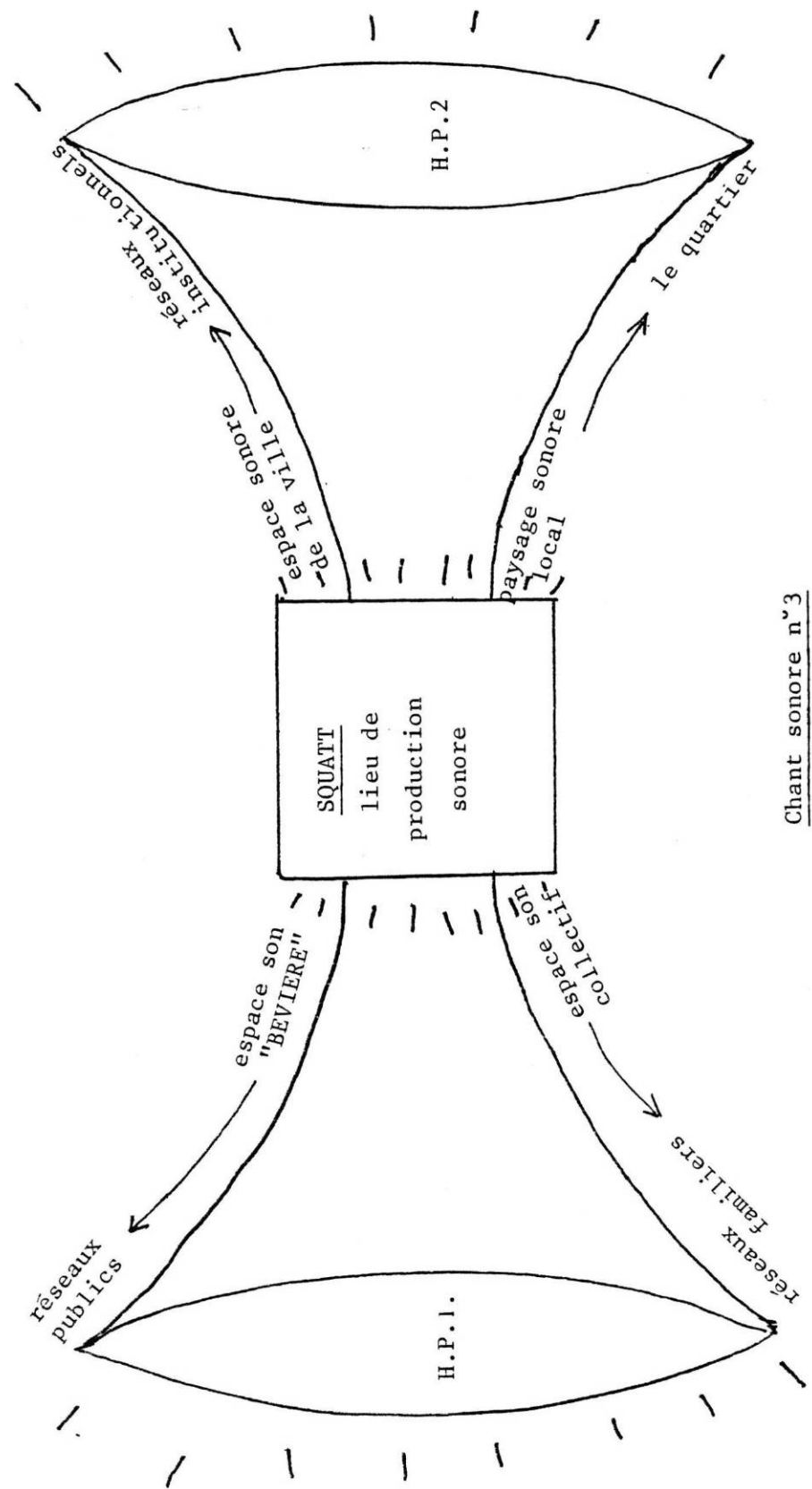
les squatters : "Nous, on reste ici, parce qu'on y est bien, venez voir si vous l'osez!"

Le maire : "Moi je suis ici parce qu'on m'y voit bien, l'ai-je bien traversé ?!"

Plus sérieusement, on constate que la résonance des séquences sonores du squatt circule dans la ville en tant que degré de réalité et d'image de marque à la fois. Il n'y a pas connaissance ni reconnaissance directes entre le lieu de production sonore et l'espace de contrôle sonore local ; la communication se fait par l'entremise des relais-réseaux qui alimentent le squatt et par ceux des médias qui fixent ensemble la tonalité de l'espace sonore du squatt à un moment dans la ville.

Bien sûr le lieu de production sonore est le stimulus de cette circulation sonore dans et par la ville, mais il peut également répondre lui-même à d'autres stimuli, pas forcément sonores, de la ville. C'est pourquoi l'espace sonore du squatt est un lieu complexe, en mouvement constant et dont l'intensité, le rythme et la tonalité sont intimement mêlés à la sonorité ou la non-sonorité de la ville à son égard.

Pour affiner un peu la mise en représentation de l'espace sonore du squatt, il nous a semblé utile de dresser le schéma d'un troisième chant du sonore dans lequel figurerait l'ensemble des éléments pré-cités.



Chant sonore n°3

Cette mise en situation dessine deux grands hauts-parleurs qui sont tous les deux bordés par des lignes (mélodiques) bien précises. D'un côté, le haut-parleur n°1 délimité par deux lignes dynamiques émergeant du coeur de l'espace sonore et constituant l'intensité et la profondeur du chant sonore ; de l'autre le haut-parleur n°2, filtre le message sonore à travers la machinerie lourde de la ville musicalisée et laisse échapper une (autre) tonalité insistante.

On pourrait voir également la ligne inférieure, commune aux deux hauts-parleurs, comme le canal des graves qui serait celui de la parole et de la rumeur, du sous-texte et de l'imaginaire ; la ligne supérieure, canal des aigus, celui du repérage et des images, du discours et des représentations.

Séquence sonore : "le squatt fait du bruit".

Diffusion en filtres sonores :

- H.P.1 : "On fait du bruit avec le squatt".
- H.P.2 : "On fait du bruit autour du squatt".

On pourrait imaginer le H.P.1 doté de filtres "écho" et "réverbération", le H.P.2 doté plutôt d'effets de "distorsion" et de "vibrato".

Bien sûr, pour avoir la tonalité complète de l'espace sonore du squatt à un moment donné, il faudrait plaquer le H.P.1 sur le H.P.2 et faire tourner ce haut-parleur unique autour du lieu central de production sonore à une vitesse correspondant à l'intensité de celle-ci.

5.3 .LES SEQUENCES SONORES DU SQUATT.

Il apparaît depuis le début de la reconstitution de cette histoire sonore du squatt que celle-ci se décompose en séquences sensibles ; d'une première séparation entre un temps d'effervescence et un temps de régularisation, nous avons été amenés à redécouper ces derniers temps en séquences plus précises.

Pendant les douze premiers mois du squatt, le temps semble s'être découpé d'une manière quasi-saisonnnière : une installation dans l'hiver débutant,

une ouverture et une percée dans la ville tout au long du printemps, une période d'arrêt pendant l'été, une ré-orientation à l'automne. Ces temps forts figurent des mega-séquences sonores du squatt, contenant chacune une composition sonore dans l'espace, qui pourraient être envisagées comme des phases. Un squatt a son histoire qui se déroule d'abord dans le temps car sa durée est le signe d'une victoire sur l'aléatoire et l'incertitude ; son déroulement a lieu aussi dans l'espace, dans cette transformation d'espaces vides en espaces libres, habités, animés. Cette progression du squatt peut se faire idéalement en spirale en élargissant toujours son aura et sa richesse intérieure mais, à l'image d'"OUROBOROS", le serpent qui se mord la queue, il peut se reproduire à l'infini sur sa propre clôture et se figer dans son rapport au social.

	<u>Chant sonore n°1</u> Les séquences sonores du squatt	<u>Chant sonore n°2</u> Les séquences sonores du squatt	<u>Chant sonore n°3</u> L'espace sonore du squatt
PHASE 1 "l'hiver"	Mode de l'effervescence. Un espace sonore collectif se construit. Fréquences élevées et diversifiées.	n'est pas encore né fourbit ses armes	Tonalité mineure et souterraine, teintée des premières rumeurs.
PHASE 2 "Le printemps"	Déploiement des séquences sonores sur tout le territoire. L'espace sonore collectif se hiérarchise.	Lieu central de production sonore. Fréquences élevées. L'espace sonore du squatt se construit à travers mille sonorités.	Tonalité majeure et intense. L'espace sonore du squatt se diffuse dans la ville et la ville compose avec le squatt.
PHASE 3 "l'été"	Re-centralisation de la vie quotidienne collective. Les territoires du sonore s'affirment dans l'espace.	Ne vit que par l'écho de la séquence achevée.	L'espace sonore du squatt est reconnu, malgré un retrait du sonore marqué par une empreinte sonore profonde.
PHASE 4 "l'automne"	Nouvelle effervescence intérieure. L'espace sonore collectif devient lieu de création sonore. Recherche d'une nouvelle tonalité.	Les séquences sonores sont irrégulières mais plus expérimentales.	Retour à une tonalité mineure et souterraine.

La PHASE 5 commence à l'hiver et en 1984, elle n'est toujours pas finie. Il n'y a pas eu de nouvelles coupures évidentes et c'est peut-être pour cela que le squatt s'essouffle tout doucement dans une longue saison qui ne se termine pas.

L'idéal serait de faire un tableau de ces phases, mais enrichi de paramètres plus complexes, tels la localisation des machines sonores dans le territoire, les circulations dominantes du sonore, la fréquence exacte de l'ouverture du lieu, le degré des plaintes et la qualité des rumeurs auxquelles est soumis le squatt ; on pourrait arriver ainsi à visualiser véritablement l'histoire sonore de ce squatt.

Le tableau présent n'a pour ambition que de montrer la correspondance dans le temps entre l'histoire d'un territoire et le rythme saisonnier sur une année d'existence. Mais l'histoire ne se répétant jamais, la deuxième année du squatt commence par un long hiver qui n'en finit pas de mourir.

5.4. "EN GUISE DE FERMETURE".

"Je hais la musique
tant ce piano me prend tout ce que j'aime" (Eluard).

Aux premiers jours de ce deuxième été du squatt, le temps se relâche rituellement, l'heure est aux grands mouvements saisonniers, il y a des migrations dans l'air.

Comme l'été précédent, le lieu se traverse moins, se peuple plus rarement, l'air tiède inspire aux démarches extérieures. Le squatt serait-il fondamentalement un lieu d'hiver quand le climat ne laisse aucune concession à la rue et une tolérance des Pouvoirs le garantit pour un temps inexpugnable ? Le squatt, lieu de repli et d'hibernation actifs ?

Une grande différence cependant avec l'été dernier où l'accalmie allait de pair avec un besoin quasiment physique de recul et de calme après un printemps bouillonnant : le lieu respirait alors avec sa tonalité profonde. Cette année,

l'été ne fait qu'enterrer le printemps déjà mortel d'un espace qui vacille et balance sans point d'équilibre ni repères prévisibles.

Depuis trois mois déjà, le territoire entier craque dans ses fondements. Devant le vide général qui s'installe, ses acteurs retrouvent avec acuité leurs propres problèmes de devenir (la spirale routinière de l'économique et de l'existential).

La vie collective interne est de plus en plus désordonnée et soumise aux caprices du moment. La plupart des projets s'essoufflent ; "Bévière, nous on t'aime", c'est déjà de l'histoire qui réchauffera peut-être dans l'avenir mais qui, pour l'instant, glace le présent.

Les séquences sonores du quotidien sont de plus en plus brèves et violentes, dans la production sonore solitaire ou l'écoute à plusieurs, d'une unique musique, fenêtres grandes ouvertes, pour occuper la rue, à l'usure... ou alors longues et passives.

L'espace sonore du squatt retourne tout doucement à son vide originel (celui au moins dans lequel on l'a trouvé!). A peine est-il encore troué de séquences sonores certains soirs plus vivants pour des fêtes qui ressemblent à des fêtes de fin d'année, de fin de saison, de fin d'époque, comme les soubresauts d'une bête encore capable de crier mais sans plus arriver à dissoudre le silence!

"Le soir, le bar, je l'ai ouvert par défi, même si je sais que personne ou presque ne viendra, même si je sais que moi-même préférerais en ce lundi de juillet être assis à une terrasse du centre-ville à profiter de la tiédeur éventée des places bondées d'étrangers... à écouter Giorgio torturer son violon dans le tourbillon spectaculaire de la nuit... Le piano de Keith Jarrett qui s'égrène sur ce vieux disque me prend tout ce que j'aime, tout ce que j'ai aimé ici. Il renvoie inlassablement à la solitude d'un lieu qui se tait, aux oreilles absentes. Il emplit l'espace sans jamais le remplir, ne le garnit pas, ne lui donne plus d'âme et ne me renvoie qu'à moi-même... et ce piano qui ne s'arrête pas m'empêche de retenir les éclats, les échos d'un espace sonore collectif évaporé... mais quand donc finira ce putain d'été!?"

6. ANNEXES

- A - Premier article sur le squatt paru dans le "Dauphiné-Libéré"
(interviews et images).
- B - Texte sorti à l'intérieur du squatt en avril 1983 et affiché dans le
lieu collectif.
- C - Recensement du contenu musical d'une des machines centrales collectives.
- D.- Photo prise de la cité Terray, coeur industriel mi-dynamique, mi-
désaffecté.
- E - Extrait de la première plaquette produite par le squatt.
Texte sur fond de ruines.
- F - Texte de Vivenza qui fit une véritable performance avec ce thème dans
le quartier Chorier-Berriat, spécialement sur l'ancien cinéma Stendhal
désaffecté.

° ° °

► LE JOURNAL DES QUARTIERS

Berriat

Les nouveaux occupants

Au loin, des cheminées d'usine fument leur travail. Et là, dans cette rue aux allures d'impasse, la rue Bévière, les machines se sont arrêtées. Depuis quatre ans, le local d'une société de vidange était le domaine des toiles d'araignées qui tissaient les vides de l'abandon.

Et puis, le 28 décembre, les voisins ont entendu des bruits. Ils n'allaient donc plus être seuls dans cette rue en forme de « boomerang ». La mairie, propriétaire du lieu depuis deux ans, avait dû trouver des locataires...

« Non, nous étions 7 personnes, dont une seule n'est pas en chômage, qui cherchions désespérément un logement. Nous voulions un local assez vaste. Et on a trouvé celui-ci... »

Au mur, les feuilles noircies témoignent de réunions, de projets pour cet endroit qui se donne tout à coup des allures de quartiers berlinois ou londoniens.

Un des « occupants » nous explique : « En fait, nous ne voulons pas seulement résoudre le problème de l'habitation. Nous voulons réaliser un bar associatif avec une scène pour l'expression mais en essayant de ne pas tomber dans la consommation des spectacles. D'autres salles serviront à la création pour les arts plastiques, la photo... Et puis une salle sera réservée pour des répétitions de groupes musicaux. »

Mais dites donc, ce n'est pas une maison de jeunes que vous êtes en train de refaire ? « Notre esprit est différent. Ce doit être un lieu de rencontres, de communication... » Mais où trouverez-vous l'argent ? « Nous allons faire de la récupération de matériaux. On va les remettre en état dans le but de financer les travaux pour l'aménagement... »

On imagine que le propriétaire, la mairie, est au courant... « Une lettre recommandée lui a été envoyée. Nous attendons la réponse. Et puis, mardi, on a vu arriver un camion transportant la voiture de Coppolani, cet homme abattu la semaine dernière. On a refusé qu'elle soit garée ici. Et le lendemain, le fonctionnaire municipal est revenu avec un huissier, nous signifiant le départ... »

Mais les 7 « occupants » sont restés. « Nous voulons réaliser notre projet, nous exprimer. De toute façon, dans quelques temps, cet ancien garage va être détruit. »

Ne comprenant pas pourquoi, à l'heure de la crise du logement, la mairie laisse pendant de longues années des locaux vides, ces « occu-



pants » actifs et leurs amis invitent, à une grande fête, ceux qui seront séduits par leur rêve, dimanche après-midi (2, rue Bévière, rue don-

nant sur la rue Charrel, près de la rue Abbé-Gregoire).

Jean LAPIERRE.

Le Dauphiné Libéré
du 15 février 1983

DANS LE LANGAGE COURANT "SQUATTER" RENVOIE PLUTÔT A L'IDÉE DE L'OCCUPATION DE LOGEMENTS ABANDONNÉS PAR DES SANS-LOGIS VOLONTAIRES OU NON, MARGINAUX DE TOUS POILS MAIS PLUTÔT A POILS SALES, DOUTEUX VOIRE DANGEUREUX POUR LA SECURITÉ "SOCIALE"!

DANS CES DEUX SENS FIGÉS NOUS NE REVENDIQUONS PAS BÉVIÈRE COMME UN SIMPLE SQUATT, NON QUE NOUS SOYONS CONTRE LE FAIT DE SE "BLOTTIR", AU CONTRAIRE, NI QUE NOUS SOYONS INCONSCIENTS DE LA MARGINALITÉ DE NOTRE DÉMARCHE, NOUS SOMMES TRÈS LUCIDES SUR LE FAIT QU'IL S'AGIT LÀ D'UN LIEU A DÉFENDRE, MAIS NOS PRÉTENTIONS SONT AUTRES, D'AILLEURS NOUS NE REVENDIQUONS PAS BÉVIÈRE, NOUS NE REVENDIQUONS RIEN, NOUS SOMMES.....

IL EXISTE DANS TOUTE VILLE DES LIEUX DÉLAISSÉS, DÉSFFECTÉS OU SIMPLEMENT VIDES, PROPRIÉTÉ PUBLIQUE OU PRIVÉ, SACRIFIÉS A LA RATIONALITÉ DES PLANS D'URBANISME OU A LA SPÉCULATION FONCIÈRE.

CHATEAUX FORTS DE L'ABSENCE ET DU MANQUE

L'EAU PAR AILLEURS PASSE SOUS LES PONTS INACHEVÉS, L'ECUME MÊME PARFOIS S'ÉVAPORE ET LE TEMPS QUI SE DÉROULE GÉOMÉTRIQUEMENT LAISSE CHACUN DANS L'ISOLEMENT DE SON ESPACE ATOMISÉ
TRACES EN CREUX DES GESTES INACHEVÉS

NOUS OCCUPONS BEVIÈRE, DES CHAMBRES, DES CUISINES, DES SALONS, DES COULOIRS, DES ATELIERS, DES GARAGES, DES TOITS, NOUS VIVONS ICI DANS LA COMPLÈTE ILLÉGALITÉ CAR NOUS SOMMES BIEN ENSEMBLE ET QUE NOUS AVONS LE DÉSIR COMMUN D'ASSEMBLER CE QUI DANS NOTRE VIE COURRANTE EST LE PLUS PASSIONNANT OU POURRAIT LE DEVENIR. C'EST LÀ NOTRE PLUS GRAND RISQUE ET NOUS LE SAVONS.

NOUS NOUS SOMMES DONNÉS EN QUATRE MOIS LES MOYENS DE FAIRE DE BEVIÈRE UN LIEU DE RENCONTRE C'EST A DIRE AU MINIMUM UN LIEU D'ÉCHANGE. NOUS DISONS MINIMUM CAR L'ESPACE LUI-MÊME OFFRE DES POSSIBILITÉS POUR LES PROLONGEMENTS DE CES RENCONTRES ET DÉJÀ DES IDÉES GERMENT ET S'AVENTURENT

CE LIEU EST OUVERT COMME EST OUVERT UNE PORTE BATTANTE!

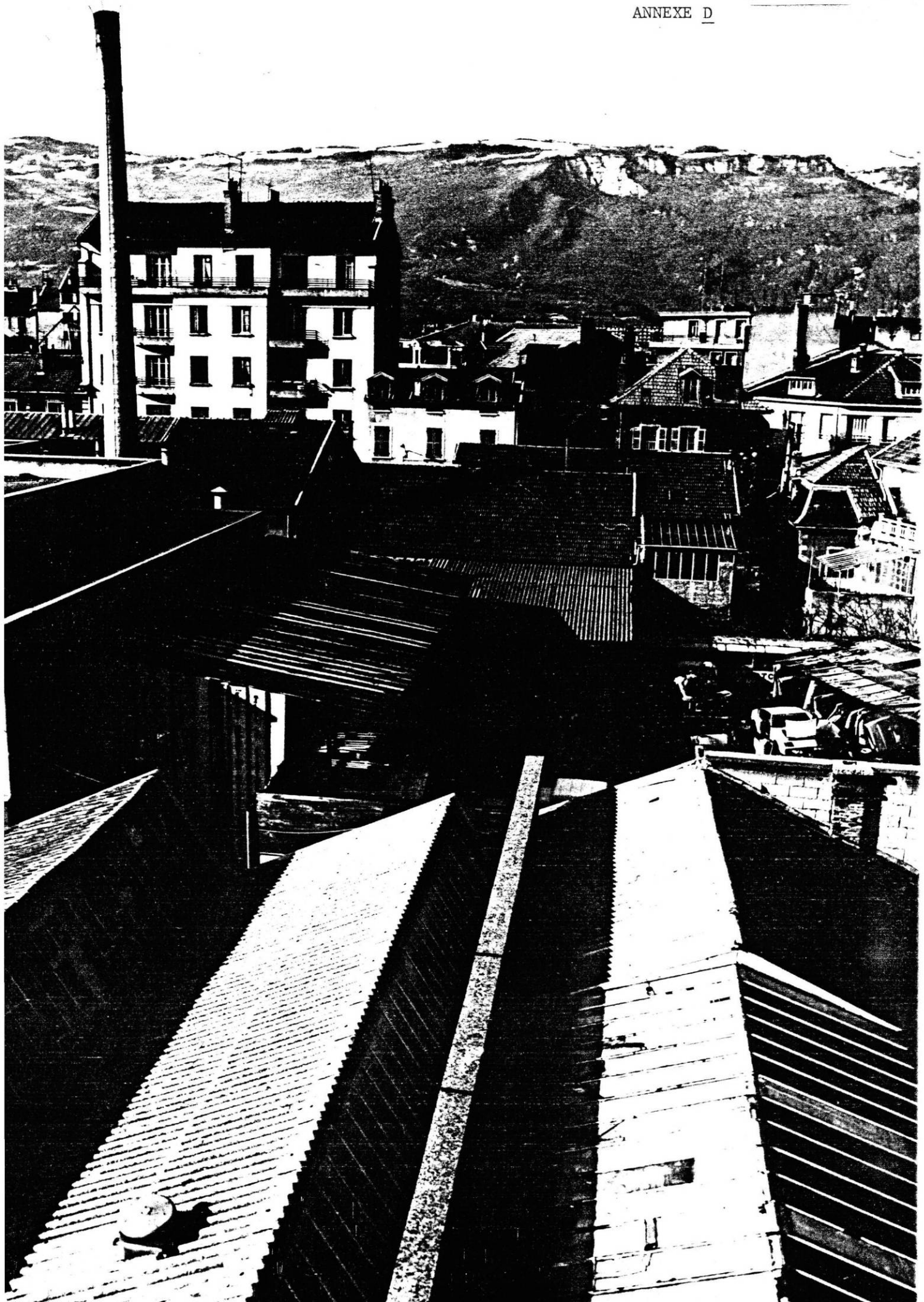
ATTENTION AUX RETOURS DE FLAMMES! TANT PIS POUR CEUX QUI VIENNENT ICI, QUI PAR SEULE CURIOSITÉ, QUI PAR SEULS BESOINS, QUI AVEC LEUR PETIT OU GROS BAGAGE JUSTE POUR S'ASSOIR DESSUS!

L'OUVERTURE AVOUÉ DU LIEU EST DU MÊME TYPE QUE L'AVENTURE/ OUVERTURE INDIVIDUELLE QUI NOUS MÈNE: QUESTION DE RAPPORTS! C'EST BIEN LÀ NOTRE SEUL "PROGRAMME".

BEVIÈRE EST UN SQUATT CE QUI VEUT DIRE QU'IL NE PEUT DEVENIR LA PROPRIÉTÉ DE QUELQUES UNS NI QUE QUOI QUE CE SOIT; BÉVIÈRE EST SOUMIS A LA LOI DES

RECENSEMENT DES DISQUES USUELSAU MOIS DE JANVIER 1984.

- | | |
|---|--|
| C. St Saëns : concertos n°1 et 2 | Kolinda : Kantata |
| Talking heads : life during wartime | Rachmaninov : concerto n°2 |
| V. Sanson : live at the Olympia | Plastic ono band : live peace in
Toronto 69 |
| VERDI : La TRAVIATA | |
| Tchaikowsky : concerto n°1 | M. Sardou : la marche en avant |
| VERDI : Le TROUVERE | Astor Piazzola : tango futur |
| HARMONIUM . | J.E.F. FISCHER : pièces de clavecin |
| M. Jonasz : GUIGUI | D. Dufresne : maman si tu m'voyais |
| Planxty : the collection | ZAPPA/Mothers : Roxy et Else where |
| J. Higelin : No man's land | Christophe : Les mots bleus |
| M. Head : Say it ain't so | KRATWERK : Autobahn |
| M. Polnareff : double album d'or | The Doors : Absolutely live |
| B. Marley : Exodus | B. Dylan : new morning |
| P. Julien : femmes de parole | Antoine : Madame Laure... |
| Catherine. Escoudé. Lockwood : trio | Beethoven : la symphonie pastorale |
| S. Gainsbourg : double disque | B. Lavilliers : les barbares |
| J.J. Cale : OKIE | The Doors : the best of. |
| J. Ferrat : la montagne | L. Reed : rock and roll heart |
| J. Mayall : n°42 | V. Sanson : 7ème |
| Rolling Stones : got live if you
want it | Taj Mahal : the watch'blues |
| The Who : quadrophenia | FERRIER/BOIREAUD : "au boulot" |
| G. Guershwin : Rhapsody in blue | Ph. GLASS : 12 pièces. |
| Ted Nugent : Strangle hold | Cette liste ne se veut absolument pas
représentative du contenu sonore du
squatt, il est à un moment donné, une
tranche de ce contenu. Celui-ci évolue
à toutes les périodes du squatt. Par
ailleurs, il s'agit ici des disques les plus
vieux qui passent uniquement sur le vieil
électrophone collectif. Un recensement des
disques utilisés sur la chaîne hi-fi ou les
cassettes aurait donné une image assez
différente. |
| F. Grignard : Lasy John | |
| Billie Holyday : god bleu the child | |
| J. Mayall : n°2 | |
| P. Smith : Horses | |
| J. Higelin : Crabouif | |
| Ph. Chatel : Mr Hyde | |
| Dunkerque en Flandres | |
| J. Winter : nothing'but the blues | |



BEVIERE' STORY

L'aventure commence, le 28 décembre avec une quinzaine de personnes qui investissent des locaux désaffectés de la rue Bèvière, y aménagent des habitations et les premiers espaces collectifs.

Très vite un ancien garage se transforme en salle de spectacle et permet les 5 et 6 mars à un large public de faire une grande fête et d'écouter des concerts de musique.

Depuis des projets multiples s'élaborent, un coin bar (déjà ouvert deux jours par semaine) un atelier mécanique, une salle d'expression, des événements plus ponctuels (le prochain a lieu les 22, 23 et 24 avril).

dans un lieu désaffecté occupe

d'anciens

garage

à l'usage d'ateliers

progressivement

l'amenagement

au gré

des

vents

Le bar où vous parviendrez peut-être à l'angle d'un soir...

se fera lieu de rencontre de contact, d'échange et de fêtes, de musique et de danse, d'images et de bien d'autres choses à venir.

c'est aussi un lieu où l'on peut trouver des informations des idées c'est aussi l'espace/ temps dans lequel vont venir s'élaborer d'autres projets sur Bèvière ou ailleurs...

OUVERTURE

pour l'instant les mardi et vendredi de 19h à 24h- (bar régi en association entrée: 5F)

ESPACE SONORE COLLECTIF, SEULE RICHESSE DU PROLETARIAT

En règle générale, la population ouvrière et le prolétariat, globalement ne dispose que de peu d'espace vital.

Le territoire de chacun est souvent délimité par le bruit :

- l'un s'enferme dans l'espace sonore de sa télé ;
- l'autre dans celui de sa radio ;
- le troisième dans celui de ses disques ou cassettes.

Les prolétaires compensent l'étroitesse de leur espace et la fragilité de leurs murs de papier, par des murs de bruits.

Seuls les riches ont véritablement droit au silence. Ils parlent doucement dans le confort cotonneux de leurs intérieurs, s'isolent chacun chez soi, installent des doubles cloisons et autres fenêtres anti-bruit, bref, se protègent de toute agression sonore.

DANS CE CONTEXTE, LA SEULE RICHESSE ET LE SEUL PATRIMOINE
DU PROLETARIAT EST DONC SON TERRITOIRE SONORE.

Dans cet environnement, il règne en maître, en effet, qui viendrait lui disputer la propriété d'une conversation de bistrot, ou le flot du trafic urbain. Espace collectif par excellence, l'espace sonore représente au plus haut point le vécu d'une création plastique du bruit, quotidienne et permanente.

Si le prolétariat a acquis quelques biens au sein de la cité, celui de l'espace sonore lui appartient au-delà de tous les autres.

Creuset de toutes les expressions, il est fondamentalement aussi, celui de sa vie.

II - VOIX ET RESEAUX SONORES DE LA VILLE

Jean-Louis FULCRAND

Gui JOURDAN

Il s'agit par la présente étude de dégager les perspectives d'un travail qui aurait pour enjeu principal d'envisager la ville comme une "machine sonore" ; non pas une machine sonore comme nous pourrions la concevoir dans une première approche, à savoir une rumeur globale constituée de l'ensemble des sons urbains, mais plutôt une série d'éléments spécifiques qui se font entendre au travers de certaines techniques de diffusion, notamment les hauts-parleurs, qu'ils soient statiques ou mobiles. Nous tenterons alors de remarquer ce qui peut se passer dans une ville tant au niveau des modifications de perception des espaces occupés que des groupes sociaux concernés, lors de manifestations sonores particulières telles que :

- . les foires et parcs d'attraction (manèges) ;
- . les fêtes de quartier (bals), de village (fêtes votives) ou de ville (feria) ;
- . les manifestations de rue, qu'elles soient revendicatives ou de parade ;
- . les quinzaines commerciales ;
- . les annonces d'information itinérantes ou fixes (voix synthétiques ou annonces personnalisées).

C'est-à-dire tout ce qui pourrait regrouper l'intervention de la voix, des voix dans la ville ; ces voix tissant ainsi des réseaux spécifiques à l'intérieur des labyrinthes urbains de communication.

Nous dégagerons trois niveaux de descriptions :

- . la reconnaissance de ces voix particulières par

leur timbre, leur couleur, leur caractère de fixité ou de mobilité, leur capacité d'interactivité sur le groupe social ;

- . l'évolution temporelle précisant des valeurs rythmiques et cycliques : toutes ces activités restant liées à des périodicités d'échelles différentes : échelles quotidiennes, hebdomadaires, saisonnières...
- . l'évolution de ces voix dans l'espace qui les font naître par la constitution des différents réseaux. La qualité de ces réseaux reste lié à la spécificité de ces voix selon le caractère événementielle d'une annonce ou linéaire d'une rumeur.

A partir de cette description d'un certain nombre d'activités et d'évènements, nous arriverons à une première piste d'analyse qui ne sera pas retenue : la ville comme une machine à bruits dans laquelle il y aurait une espèce d'analogie entre l'orchestre et la ville comme une sorte de résonateur du social (les rues pouvant prendre l'image de cor ou de cuivres ; les places étant les résonateurs, etc) ; si une telle approche présente un aspect séducteur elle n'en demeure pas moins réductrice d'une interprétation unique de la voix urbaine.

1 - LA QUINZAINE COMMERCIALE

Puisque nous parlons de circuits répétitifs et de réseaux sonores, il en est une qui nous interpelle immédiatement de part sa forme urbaine et sa structure technique, c'est celui des semaines ou même des quinzaines commerciales suivant l'importance de l'urbain considéré.

Dans ce type d'activité qui investit la ville, on est alors en présence de la création de réseaux qui vont diluer, et répandre une information aux moyens de diffuseurs ponctuels fixes.

La ville se retrouve tissée et ponctuée de hauts-parleurs et de fils dans son quartier commerçant. La fonction commerciale délimite spécifiquement son territoire et marque "machinalement" et "mécaniquement" ses limites, sa zone d'influence. Il y a une invasion de la ville, une imprégnation dans la ville qui peut d'ailleurs étendre le local à la généralité :

Ne serait-ce pas d'un seul coup, ce magasin dont on va parler sur toute la ville, diffusé sur le réseau des hauts-parleurs, qui va devenir à l'échelle urbaine pendant un temps sonore donné et puis qui va se résorber à son échelle pendant qu'un autre prendra le relai.

Mais aussi, c'est bien toute la ville entière qui peut apparaître dans une espèce de capillarisation de l'information dans ses moindres ruelles, s'étendre et s'entendre en quelque sorte dans la manière où elle peut parler d'elle-même.

A un labyrinthe sinueux d'enchaînement de lieux et d'habitudes se trouve juxtaposé, surajouté, un réseau d'information successivement parlé, joué, ou musical. Réseau qui ceinture, qui circonscrit le déroulement de la quinzaine, qui unifie un quartier pour une seule vocation marchande en exclusion des autres quartiers ; la quinzaine est inscrite dans un périmètre imprenable, elle fonctionne comme un tout, unifié par un continuum d'information sonore qui crée une bulle, un "à part" de la ville, comme un bastion ou une forteresse.

Contrairement au labyrinthe sonore de la fête, ici c'est la continuité du message que nous percevons dans un périmètre déterminé.

Sous chaque haut-parleur, c'est une micro-localisation d'un ailleurs de la ville qui nous interpelle individuellement, nous séduit et nous invite éventuellement. L'évènementiel est absorbé dans l'idée globalisante de l'achat et trouve un écho familier dans une approche commerciale.

Lors de la linéarité d'un déplacement urbain, au fur et à mesure de ce déplacement, en cheminant suivant nos habitudes et au gré de nos désirs, nous sommes pris, happés par un jeu, une note de musique ou une parole. Portés par une information qui diminue puis s'amplifie, qui fluctue en vagues successives d'intensité variables mais régulières, nous suivons imperturbablement les fils de la sollicitation. Parfois même, nous sommes tentés de prolonger l'écoute et de ce fait nous dirigeons nos pas de telle manière à ne pas sortir du réseau. A peine le rayon de diffusion d'un haut-parleur est-il fini qu'il nous faut retrouver le suivant qui va nous attirer, nous happer jusqu'à son maximum d'intensité que nous reconnâtrons au passage en levant la tête ;

puis nous nous diluerons à nouveau le long du labyrinthe urbain jusqu'à perdre pratiquement l'information, et ainsi de suite jusqu'à ce que la sollicitation ne nous séduise plus, redevienne indifférente, nous laissant en mémoire la rumeur ou un silence relatif.

Musique et jeux sont donnés comme territoire sonore appropriable. On entend pas, on ne fait pas attention au message, ou quand on fait attention on ne modifie pas le cours des choses, si ce n'est pour suivre sa propre attirance.

Il semble que modifier le signal ou le message habituel ne compte pas ou peu s'il ne s'adresse directement au consommateur sur le même registre de composition, même si ce n'est pas par le jeu de gagner faute d'acheter.

Pour illustrer ce propos de non-perception de l'information en déphasage d'une habitude, nous tenterons de décrire une petite expérience réalisée à cet effet dans une bourgade lors du déroulement d'une semaine commerciale. Cette simulation n'a pas valeur d'expérimentation statistique ni de "preuve sociologique" mais peut-être juste un clin d'oeil d'approche sans vouloir approfondir une valeur signifiante d'interprétation.

Dans ce village du midi qui possède une petite gare et une ligne de chemin de fer qui ne fonctionne que durant les six mois d'été, l'annonce suivante a été diffusée sur le réseau haut-parleur et par la "voix" habituelle de la semaine communale locale (période hivernale) :

"Votre attention s'il vous plaît : le train 5045 en provenance de Limoges et à destination de La Rochelle, départ 14 h 21, au quai n° 3, est annoncé avec un retard de 60 minutes environ, nous vous prions de bien vouloir nous en excuser."

Un échantillonnage des réponses enregistrées intanément après l'annonce a été le suivant, à la question : Avez-vous entendu l'annonce particulière qui vient d'être diffusé sur les hauts-parleurs ?

"Maintenant là... Ah non, nous étions en train de parler. Non voyez... j'aurai été seule, voyez j'aurai entendu mais là, voyez non ! Nous sommes en train de parler - Mais non... on aurait pu tendre l'oreille ça arrive voyez."

"Sur la gare non ?

- Oui, qu'est-ce que vous avez entendu ?
- Qu'il va être en retard de dix minutes, le train de je ne sais pas quoi..... de Paris-Limoges. C'est tout."

"Euh... La Rochelle

là.... le train qui avait du retard alors qu'il était en retard et que...

- Un retard de combien de temps ? Ca ne vous a pas choqué qu'il y ait un train ici ?
- Non... ou si.... mais comme j'ai habité Limoges ça m'a frappé. Un retard de deux minutes.... j'ai habité La Rochelle.... Je pensais que c'était un gag quoi... C'était bizarre."

"Oui... mais non... C'est un jeu.

On n'a pas fait attention... C'est l'histoire du Pastis non ? Il ne fait plus que 40° c'est pas vrai."

"Vous n'avez pas entendu et pourtant vous êtes juste à côté du haut-parleur ?

- C'est peut-être parce que c'est trop fort et j'ai pas fait attention parce qu'on est abasourdi.... Ce matin c'était doucement alors on comprenait bien les paroles.... après ils sont mis fort fort fort, alors ça n'allait pas."

"Oui... un train qui va être en retard non un train en partance de ... aura une demi-heure... non une heure.... non soixante minutes soixante minutes. Maintenant que c'est la fête il n'y a rien d'extraordinaire... Il passait surement pas par Nîmes,... je crois bien, je ne me rappelle plus exactement... qu'est-ce qu'on gagne ?"

"Non, j'arrive juste, je n'ai rien remarqué."

"Ah non, je m'excuse."

Au bout de dix minutes après la diffusion du message, il n'y a plus aucun souvenir de l'information passée.

2 - LA FÊTE EN VILLE... OU LA VOIX DE LA FÊTE

Parmi les voix de la ville, l'une d'entre elles retiendra notre attention : celle de la fête.

L'expression de mille appels et cris, mille déplacements et cheminements, mille préparations et anticipations, la fête ne structure-t-elle pas la ville autrement, que ce soit dans l'habitude de l'enchaînement de ses espaces ou que ce soit dans la mémoire de ses utilisateurs ou habitants, et ce sans que nous voulions en établir une typologie de comportements particuliers et de lieux propres ?

Les fêtes qu'elles soient admises ou sanctionnées par le groupe social, possèdent une panoplie de bruits signifiants ; elles semblent s'articuler comme un ensemble d'ambiances sonores vécu comme homogène et de qualités acoustiques perçues comme une élaboration globale unitaire bruyante :

Lorsque les noeuds d'une ville se modifient pour raison de fête, que dire de l'attitude de certains résidents qui systématiquement pendant la fête de leur ville s'enfuient de leur quartier, désertent leur urbanité, laissant à la rue quotidienne l'irréel d'une autre appropriation sous prétexte de trop de bruit.

Aspect fugitif et instable de cette ville à un temps donné où ne resterait pour nous que quelques sonorités bourdonnantes. Dans une première approche, nous pouvons envisager les fêtes votives, marquant dans les saisons l'expression d'une ville ou d'un village, comme une séquence sonore qui rythme le déroulement d'une année : la fête s'attend, s' imagine et se mémorise jusqu'à l'autre fête... l'année

suiivante, par l'espoir de participer encore et par le désir renouvelé de se laisser entraîner dans un tourbillon bruyant déphasé par rapport à la pratique quotidienne.

La qualité sonore de la fête se situe davantage dans l'attente ou le souvenir des sons qu'elle peut générer que dans l'instant de production sonore lui-même où le temps ne compte pas seuls les lieux et les sollicitations émergent. Même si les sources sont fixes et localisables, pour l'individu la fête se constitue comme un passage donc comme un espace "remuant", que ce soit dans l'excitation de l'approche de la fête ou dans le bourdonnement des oreilles qu'il nous reste lorsqu'on s'en éloigne.

De fait que nous puissions nous sentir attirés ou repoussés, la fête ne structure-t-elle pas la ville par des réseaux ? Réseaux caractérisés par un ensemble de composants acoustiques et par un ensemble de comportements simultanés, connotant de nouvelles limites urbaines par des voix ou centralités différentes.

N'est-ce pas ces villages où la fête se prépare toute l'année par chaque "bande de jeunes" où le jeu consiste à préparer et à aménager, de façon la plus voyante possible, une voiture (relativement ancienne), territoire de chaque bande, véhicule de ralliement, de repos, d'entraînement, moyen de transport exceptionnellement autorisé par la sécurité communale (sous réserve de périmètre à ne pas dépasser et d'accord sur l'état du chauffeur) qui va sillonner le village pendant la durée de la fête à grands coups de klaxons, de cris (souvent aphones) de musique (Hi-Fi portative), créant un labyrinthe, tissant des résilles sonores particulières (réseaux à repères acoustiques intermittents) au

travers des rues, de passages et de places : occupation totale de l'espace dans ses moindres recoins ; incitations et invitations à la fête ; entraînement collectif par les véhicules rivalisant de couleurs, d'aménagement et de sons ; informations donnée sur la localisation et le temps de la fête afin que tous les habitants n'en oublient pas l'existence.

Certaines villes possèdent leur fête propre, aux ambiances particulièrement reconnaissables ou imaginables. Ces fêtes sont associées à un format et une intensité acoustiques par un vocable qui accompagne le nom de la ville. Sans ce vocable accompagnateur ces villes n'auraient pas leur couleur, leur image, leur réputation ; nous pouvons citer sans trop nous tromper quelques géants tels que le Carnaval de Rio, la feria de Pampelune, le festival de Cannes ou d'Avignon.

Homogénéisation de la ville autour de l'image de sa fête, mais aussi, voix particulière de ces villes homogènes pour "l'étranger" qui tente de les apercevoir, de les écouter et de les appréhender. Qu'elle description pouvons-nous faire de ces cités, nous qui ne les avons pas parcourues pendant leurs heures de gloire ? Nous ne pouvons pas en avoir un souvenir quelconque si ce n'est des couleurs et des éblouissements ; mais, nous pouvons mémoriser les qualités sonores ou acoustiques de ces rumeurs urbaines au travers de notre écoute et notre "imagerie". A ces villes de rêve sont associées des discours, des narrations pleines de sonorités, des déplacements bruyants, des cavalcades musicales et pétaradantes, une sérénité chuchotante, une présence à demi-mots, en douceur, en musique d'ambiance.

Peut-être pourrions-nous tenter une description, une reconnaissance d'une de ces fêtes/ville, pratiquée et exigeante, qui en dehors de la réalisation d'un folklore local s'articule autour d'un thème, sans être un opéra éphémère même si leur organisation ressemble à une mise en scène.

Parmi les férias locales, celle de Nîmes pourrait retenir notre attention pour l'avoir vécue et utilisée ; bien qu'elle n'ait point la force, la densité, ni la longueur de celle de Pampelune. Pourtant, elle est là, campée depuis quelques trente années si bien qu'elle a su engendrer d'autres ferias régionales telles qu'en Arles ou Béziers, sans parler de toutes les fêtes votives des alentours qui, sous prétexte de taureaux, musique et "Pastis" embrasent l'été de leurs sonorités et de leurs cris.

Nîmes hors feria ne passe pas pour une ville très animée, très bruyante, ni musicale (malgré un tout jeune festival de Jazz ou quelques actions spectaculaires à caractère ponctuelles), elle aurait plutôt l'austérité de son histoire où à travers quelques monumentales vieilles pierres "vénéérées", l'équilibre protestants/catholiques doit être encore très respecté dans certaines structures sociales ou culturelles telles que l'académie ou la caisse d'épargne.

Oui, mais voilà, reste qu'à Nîmes, la ville hérite à la Pentecôte (peut-être en souvenir de quelques effervescents délires de guerre de religion) d'un rituel annuel. La feria d'année en année, marque sa ville, lui laisse son empreinte de "Olés" successifs et répétés, émis depuis l'intérieur de ses arènes vibrant régulièrement comme un immense résonateur qui scande, qui rythme tous les aléas de frénésie. Régulièrement en effet, à heures fixes, de ce lieu historique, comme un coeur vibrant de ville qui s'emplie et se vide, une houle

sonore s'amplifie et s'amortit, modulable au gré des vents dominants, se diffusant dans la proche ville comme un battement, un roulement, comme si la ville avait besoin de ce martèlement régulier pour que sa fête puisse continuer indéfiniment. A partir de ce pôle urbain, ce centre ne génère-t-il pas une zone concentrique d'influence sonore qui fonctionnerait comme un appel à une activité festive ?

Ici comme nous l'avons dit en introduction, nous nous garderons bien de tenter une analogie entre la ville et un instrument de musique ni même entre un instrument acoustique et les arènes de part leur forme ovale.

Depuis ces arènes, après les épisodes journaliers des Corridas, la feria va se dérouler linéairement par une série d'allers-retours entre des points de "retrouvailles" et le long d'un boulevard circulaire qui n'en finit plus d'aboutir... aux arènes.

De ces circulations aléatoires, où toutes les rencontres sont possibles, toute la frénésie collective va se diluer au travers de la ville, du labyrinthe des mazets et vers les villages environnants pour ensuite revenir à la source, plus tard, lorsqu'elle aura besoin de savoir.

3 - LA MANIFESTATION PUBLIQUE

Nous entendrons par voix d'une manifestation, l'ensemble des émissions sonores issues directement ou indirectement du corps même de la manifestation en milieu urbain.

3.1. LA VOIX MECANIQUE

Lors des grandes manifestations, il est bien un parmi tous pour porter haut le cri des revendications mêlées ; à ces corps enchaînés une tête manque, substitut métallisé ou maintenant plastifié, le porte-voix projette toujours au-delà la présence du groupe en déplacement.

Dans un premier temps, tête du cortège, en avant, remplissant le vide de la rue à conquérir, il se laisse petit à petit refoulé dans le corps, par ceux qui en prenant le pas, en adoptant une même direction, préfèrent se sentir poussé en avant par cette voix, tandis que pour d'autres l'écho revenu suffit pour "emboîter le pas" par les flancs ou par la queue, plus hésitante, plus informelle.

Dans ce cas, la "machine" n'est pas le véhicule fidèle d'une voix dont le texte, qu'elle doit porter préside à son existence.

Au passage l'outil transforme, écrête, fait sienne cette voix qui s'abstrait de son corps originel pour retrouver celui d'une masse en déplacement.

Les voix représentant tel parti ou tel syndicat ne

sont plus assimilables à une reconnaissance physique, elles ne sont plus des voix au sens où chacune pourrait se distinguer d'une autre, mais plutôt des superpositions d'une seule et même voix dont le timbre, la couleur se retrouve d'une manifestation à l'autre.

Au-delà de l'incapacité à reproduire l'intelligibilité du texte, la maladresse technique de la machine, en l'occurrence le haut-parleur et son système d'amplification, confère à la voix son aspect unificateur, dénominateur commun du groupe, avec pour effet majeur de le "tirer en avant", de le porter vers, au-delà de ses limites informelles du moment.

C'est moins la qualité du message que profère la machine que nous retiendrons, que cette couleur sonore annonçant l'évènement et le prolongeant.

Avant d'être langage, les bruits d'une manifestation sont des sons organisés selon des rites, des procédures, des débordements qui en font une voix au-dessus des autres voix... une voix placée pour un instant en avant par rapport à toutes les autres, plus forte, plus convaincante, plus inquiétante...

3.2. GROS PLAN

Si se focalisent sur le porte-voix, l'ensemble des regards de ceux qui restent spectateurs sur le pourtour du déplacement, c'est parce qu'il est un réflexe usuel de chercher à connaître l'origine du son dont l'émergence confère à ce dernier une valeur de gros plan dans l'échelle des valeurs sonores, gros plan de par son intensité supé-

rieure, mais aussi de par sa valeur de signe identifiant le groupe.

La connaissance ou la reconnaissance de quelques personnalités accentue toujours le caractère évènementiel et anecdotique ; mais également et de manière plus sensible elle met en avant pour celui qui reconnaît, le moteur de la manifestation par rapport au "décor", comme celle-ci fait jouer valeur de gros plan, pour un instant, un fragment de ville par rapport à la cité toute entière.

Et si comme le soulignait Griffith, introduisant le gros plan comme nouvel élément à part entière du langage cinématographique, "le gros plan c'est l'âme en prise directe", on relevait cette analogie pour le gros plan sonore que peut représenter une manifestation à l'intérieur du déroulement diégétique de la ville ?

3.3. RYTHMES ET CADENCES

Sans affecter la cohésion de l'ensemble d'autres sources sonores viennent se surajouter à celle du haut-parleur, musiques, slogans repris en chœur, donnant à la marche son rythme, son souffle, respiration continue ou retenue suivant que l'on s'approche ou s'éloigne d'un de ses édifices miroitant le visage d'un pouvoir à provoquer. "Un, deux..., Un, deux, trois...., Un, deux, trois, quatre....cinq, six" ou bien "Un, deux..., Un, deux..., Un, deux, trois, quatre, cinq, (six) ou d'autres encore. Enchaînement semblant hérités d'un patrimoine sonore universel, un peu comme ces chansons que l'on reconnaît une fois pour s'endormir, une autre fois pour être heureux parmi d'autres dans un même instant, ou simplement pour se souvenir tous ensemble.

Il faudrait s'arrimer à ces comptines unificatrices, ces enchaînements mélodiques, ces combinatoires mathématiques de cris, pour aller au-delà des seules motivations qui réduiraient le "manifestant" à ce simple rôle de défenseur d'une "cause bafouée".

3.4. DESYNCHRONIE

Ainsi cette voix ne reflète pas toujours une parfaite cohérence entre la "tête" et le "corps" de la manifestation, entre le pourquoi du cortège et son comportement.

Le mot d'ordre peut rester grave, les slogans menaçants ils ne suffisent pas pour autant à contenir certaines expressions de jouissance à se sentir ainsi rassemblés, décalage sonore d'un groupe marquant son adhésion sur un autre registre, à coups de sifflets, de mascarade et de chahuts ; interprétation déphasé d'une fin de cortège pas toujours respectueuse du dit mot d'ordre ; fond de classe plus soucieux de l'appel au spectacle que de l'observance à la discipline.

Il faut déceler dans la fausse apparence de l'adhésion au groupe, comme aime à le souligner Pierre Sansot dans "les foules non solitaires", "L'intelligence, le plaisir de marcher au même pas, l'esquisse d'une danse commune, le bonheur d'attraper le geste, de faire tressaillir la terre au même rythme."

Ces déviations, par quelques côtés, nous rappelle ces dérapages dans la synchronisation de la voix doublée au cinéma, lorsque les voix ne tiennent plus tout à fait aux visages des acteurs auxquels on serait censé attribuer telle

parole d'amour ou d'humour.

Cette désynchronie, qui pour nous, altère l'adhésion au personnage, et ce d'autant plus que le visage et les lèvres sont montrées en gros plan, revêt dans le cinéma italien et notamment chez Fellini une autre dimension, une autre connotation.

Peut-être que d'une part le principe de provoquer l'émotion diffère de l'autre côté des Alpes, encore que l'on reconnaisse volontiers à ce peuple d'exprimer par voie orale bien d'autres profondeurs langagières que la seule signification originelle des mots, mais aussi d'autre part, que la perte de l'identité sonore n'entraîne pas l'absence de l'individu. La voix perçue ne renvoie pas au timbre bien connu de tel ou tel acteur mais à une voix qui synthétiserait toute les voix, comme le préfigurait les marmonnages, les jets de phrases mêlées et les éclaboussures vocales chez Jacques Tati (cf Mon oncle - Play-time...).

Il ne faudrait donc pas voir dans cet irrespect à la reconstitution du réel une déficience de la maîtrise technique mais plutôt le souhait affirmé, de faire de toutes ces voix mêlées une même et seule voix collective.

De même une manifestation, aussi bien organisée soit-elle, enserrée d'une cordon protecteur, ne se rend pas maîtresse de toutes ses voix.

C'est d'avantage de la capacité de toutes ces voix à s'harmoniser entre elle, se "collisionner", que naîtra la cohésion et la force de l'ensemble.

3.5. LA "MANIF" ET LA VILLE

S'il est vrai qu'il existe dans la manifestation, pour y pénétrer ou pour la mettre en marche, la participation à l'acceptation de son fondement, on pourrait y déceler également un bien-être à y rester, à se laisser baigner des cris, crier à son tour parce que l'enjeu le demande mais aussi parce que cette rue ou cette avenue si souvent oppressante par les tours, les détours, les accrocs qu'elle nous impose, on la contient enfin en lui imposant un temps ce seul spectacle.

C'est par ces cris complices que la rue se suffit à elle-même.

Au-delà des façades bien droites, jusque derrière les fenêtres où le regard échappe, le son conquiert les moindres aspérités et ramène, malgré elles, les moindres indifférences au spectacle de la rue. Crier parmi d'autres, c'est aussi profiter de l'anonymat de la foule pour s'approprier un instant ces fragments de villes si quotidiennement imposés.

Le bruit de la rue devient alors nommable, au sens où on peut en définir les contours, les modulations... ce n'est plus cet amalgame routinier, rythmé de manière binaire et répétitive sur les heures de pointe, ou par un mode aléatoire sur un accrochage de véhicules, une dispute osée à l'extérieur d'un magasin, une sirène d'ambulance presque attendue...

La voix d'une manifestation déborde l'espace où l'on veut la contraindre. Les erraillements des talkies-walkies disposés sur tout son périmètre ne suffisent à circonscrire

le territoire d'influence.

A l'itinéraire prévu, que la manifestation fait sien pas à pas, viennent se surajouter la rumeur du flot interrompu des rues adjacentes, les pas d'une rue piétonne précipités par l'attente de l'évènement à consommer, l'activité laissée en marche sur un ton monocorde d'un quartier périphérique, le volume de la radio que l'on monte dans cet appartement du dernier étage pour mieux s'abstraire, ou mieux participer. Interrompant le flot coutumier des activités provoquant le détour du regard sur son passage, traversant les pâtés de maisons, rebondissant par-dessus les toits de quartiers en quartiers, pour venir mourir dans les faubourgs périphériques, la voix de la manifestation s'accapare une rue, une avenue, un quartier et ce sera de cette capacité à jauger des espaces conquis de la ville que l'on qualifiera l'importance, le succès ou l'échec de l'évènement.

3.6. LA MANIFESTATION SILENCIEUSE

C'est par cette qualité à rendre en creux le "bruit" d'une ville que la marche silencieuse reste aussi une voix à part entière de la ville.

Les sons urbains ne prennent plus naissance plus particulièrement de ce point privilégié d'animation, mais ils sont comme aspirés dans cet espace devenu plus sourd que muet.

Images animées d'un plongeon filmé que l'on projette à l'envers, avec toutes les gerbes d'eau reprenant leurs places d'avant le mouvement pour retrouver la stabilité, la marche silencieuse engloutit tous les autres sons de la ville.

4 - LES FÊTES FORAINES

Qu'elles soient cycliques ou ponctuelles, célébration saisonnière du printemps ou de l'automne, les fêtes foraines constituent à chaque présentation de gigantesques féeries sonores ; éruption symphonique largement diffusée d'un univers de paniques (cris stridents, sirènes continues, coups de feu, rafales de mitraillettes, sifflements de bombes, cloches de fin de parcours, crissements de pneus, chocs de véhicules...) ou de perdition (musiques aguichantes, voix provocantes, "bruits" de l'au-delà....).

Tous ces effets destinés à canaliser, protéger les utilisateurs, les détourner de tout autre sollicitation quotidienne, les maintenir dans une agitation permanente d'effet de surprise, trouvent leur efficacité, dans cette connivence conjuguée du son et de la lumière.

Il existe lors de la fête foraine, entre ces deux "faiseurs de rêves", une parfaite harmonie, pour mener la danse sur un même rythme ; l'un ne redouble pas l'autre mais le complète.

Quand les recoins s'assombrissent, les cris de joies et d'angoisses, les font encore tressaillir... Quand la sono s'affaiblit, les reflets et les éclairs la prolonge...

Pénétrer la fête foraine, c'est s'abstraire petit à petit des bruits de la ville pour n'être qu'envahit par les sons propres à la fête, à la dimension d'un spectacle de

salle de concert ou d'un recueillement à l'intérieur d'une église, c'est accepter de cheminer dans un "étroit canyon aux hautes parois parallèles, sonores et lumineuses, renvoyant vers l'au-delà la possibilité de s'en extraire c'est s'exposer comme Mia Farrow dans le couloir de Rosemary's baby de Polansky, à se laisser contourner par des bras grimaçants de sensations fortes fabriquées, c'est au bout d'un certain temps, d'un cheminement titubant, ricocher d'une sonorité de stand à une autre sans en extraire le réel contenu, à la manière de la première séquence de "L'année dernière à Marienbad" d'Alain Resnais, où un regard personnifié par un long travelling avant, creuse l'espace au travers d'une succession de discussions de petits groupes d'invités, sans en suivre l'entière compréhension.

Il peut arriver qu'une telle procédure de hasard dans ce cheminement de horde sonore, plonge l'individu dans un silence solitaire.

Lorsque son propre comportement reste sans effet face à cette profusion d'émissions, ce magma sonore dans lequel s'engloutit la présence des êtres et des choses.

Un peu comme dans un supermarché où la musique d'ambiance constitue pour l'ensemble du magasin un épais manteau où viennent mourir tous les autres sons, y compris les disputes familiales, et les cliquetis des caisses enregistreuses, largement inscrits dans "la facture musicale de ces bandes sonores".

Pour une ville, la clameur de la fête foraine reste une voix au-delà de la participation de ses habitants. Qu'il y ait des corps pour se frotter, des mains pour s'agripper, des yeux pour viser ou pas, la fête foraine se laisse en-

tendre de manière identique dans la ville.

Les cris sont reconstitués sur des bandes enregistrées les voix s'adressent aux stands vidés, les manèges continuent de tourner pour des voitures vacantes. Cela nous rappelle, toujours dans les grands magasins, ces animations exceptionnelles où la voix d'un présentateur dynamique, diffusée sur l'ensemble du magasin, semble directement s'adresser à un imposant auditoire, alors qu'une fois en vue du stand d'animation on remarque celui-ci entièrement désert. De par cette occupation sonore, l'espace se "collectivise"; se "socialise", préfigure la présence du groupe.

Comme le cirque, la fête foraine attire le passant, l'interpelle à la manière des camelots, lui fait de l'oeil ou plutôt "lui fait de l'oreille", elle va le chercher pour l'interrompre au-delà du cercle protecteur de ce tampon que constitue l'ensemble des caravanes disposées pour se regrouper avant "l'attaque de la cité". De ce privé, de cette intimité entre la rue publique et cette rue de fête, émerge le jour revenu et les manèges immobilisés, une qualité sonore comparable à ce quartier populaire dans lequel on se refuse à pénétrer, tellement la participation de ses habitants aux lieux publics de la rue, de la place en font un secteur privé de l'urbain auquel on va donner un nom à caractère personnel, comme la cuisine ou la chambre d'un appartement.

Observer ou traverser un de ces "quartiers", c'est pénétrer une intimité, perçue avec un dérangement voilé, une gêne certaine par un regard extérieur, à la manière d'une politesse retenue, à rester à la porte d'une chambre, d'une cuisine, avant d'y être invité.

Même en parfaite vacance, ces espaces conservent leur identité première qu'exprime une odeur, une qualité sonore.

On retrouve autour des caravanes de foire un peu de ce besoin à marquer son espace de vie par des coups de marteau répétitifs d'un manège que l'on répare, des éclaboussures bruyantes d'une vaisselle que l'on range, une radio un peu forte, une dispute éphémère, les cris d'un nouveau-né que l'on habille ; et à quelques pas de là, la ville, la rue, la circulation, le bruit d'un flot ininterrompu, un halot de rumeur qui stagne au-dessus de la cité, semblant ignorer totalement la présence de ce "tableau de Breughel, de cette tranche de social, en un lieu dont l'habitude veut qu'on le considère anonyme, libre à toute appropriation éphémère. Une esplanade, un mail, un terrain encore offert à toute prospective immobilière.

Dans la ville actuelle, ces lieux se font rares, soit qu'ils disparaissent sous la "boulimie spéculative", soit qu'ils revendiquent fortement leur vocation à mettre en scène le vide, le creux, le dégagement visuel, "le muet". Les positions des voyeurs périphériques à ces vides ne sont pas étrangères à cet état. Le cirque, les manèges, le bal du 14 juillet parlent le langage de la fête, le langage des cris, des musiques fortes, des feux d'artifice, de bruits longtemps contenus, des déferlements sonores qu'autorise "Carnaval".

Ces exhubérances ne sont pas "sages" au sens où elles ne sont pas tolérantes pour ceux qui choisissent la participation à distance, derrière les façades périphériques.

Les plaintes font montre d'acharnement pour qu'un vide urbain reste absent de tout franchissement aux règles territoriale de libertés individuelles.

La fête foraine, le cirque quittent le centre des villes pour se réfugier à proximité des grands ensembles aux limites mal définies, aux extensions en devenir, aux vides qu'il reste à combler.

Dans l'attente la fête foraine trouve là son nouveau terrain d'aventure.

Si l'étendue ainsi promise facilite la préservation de l'intimité des forains, elle pouvait, de par son éloignement, rendre incertaine pour un temps la participation de la cité à ces égarements festifs.

Que se passe-t-il alors ? Pourtant, les masses continuent encore, par gros paquets, à fréquenter la fête foraine.

Le pouvoir attractif demeure. Ce départ, ce déplacement donne à la fête foraine le recul nécessaire à être envié de loin. Cet espace intermédiaire à conquérir rajoute de la profondeur au parcours initiatique. Les grandes roues, les grands "huit" ne font que renforcer cet effet de la mesure, des hors échelle. De tout petit là-bas au loin, ils deviennent gigantesques, effrayants, provoquants près de la cabine de vente des billets.

Cet embrassement lumineux du terrain vague initialement inquiétant du noir inconnu, accentue aussi cette attirance.

Ce mélange de crainte et de sécurité que provoque la lumière en rendant "blanches" des zones de passage, de participation pour mieux en laisser d'autres dans l'ombre, dans le noir comme les derrières de stand, les passages étriqués peu fréquentés d'entre-deux caravanes, les parties de manège dont le gigantisme dépasse les capacités d'éclairement, on le retrouve pour ces lieux de "hors la ville" mais avec encore plus de prégnance, et d'évidence. Angoisse et sécurité se télescopent et s'amplifient de cette démesure dans les échelles des manèges, mais aussi de cette opposition entre une immensité noire périphérique et une vivacité électrique interne de lumières et de bruits.

Mais ce que vient chercher le participant au-delà du pouvoir visuel, au-delà de l'adhésion initiale, ce qui vient surprendre le désir, n'est-ce-pas cette voix qui déborde de l'espace où l'on veut la contraindre, pour parvenir renforcée, unifiée, jusqu'aux centres des villes qui l'ont précédemment chassée ?

La fête foraine vocalise pour mieux attirer la ville qui s'y mêle par ses bruits, au point qu'une sirène d'ambulance ne suffit plus à détourner les regards, que les cris qu'ils soient de jouissance, de terreur ou de mort restent sans effet.

Les lieux et les moments de fête foraine restent propices aux violences corporelles qu'elles soient sexuelles ou meurtrières. Les cris d'une femme assassinée au début de "L'inconnu du Nord-Express" d'Hitchcock, à proximité d'une fête foraine, font suite à une série d'échanges de séduction et d'angoisse mêlées, de la part des

personnages se suivant au travers des manèges et des stands.

De nombreux autres exemples empruntés au cinéma ou à la littérature romanesque prennent la fête foraine pour décor d'agissements des plus excessifs.

Par la fête foraine, la ville exprime sa voix la plus provocante et séductrice, mais aussi la plus inquiétante.

E N V O I

Yves CHALAS

Trois idées essentielles constituent le sous-texte des différentes approches et études de cas que nous avons menées au cours de cette recherche : il nous faut d'abord admettre que l'oreille a sa part dans nos sociétés modernes ; ensuite qu'une inquiétude accompagne la découverte de la matière sonore ; enfin que la subjectivité régente le rapport à l'environnement sonore.

Premièrement, donc, l'oreille a sa part.

Une idée simple en apparence mais qui va à l'encontre d'un bon nombre de discours qui sont acceptés sans que leur validité soit vérifiée. En effet, n'est-il pas commun d'entendre que dans nos sociétés modernes l'oeil domine au détriment de l'oreille, que tout est pensé et produit pour l'image et que rien n'est fait pour le son ?

C'est là un curieux renversement. Car le matériel d'écoute dans l'espace domestique d'une famille, par exemple, est beaucoup plus important que celui qui concerne la vision. On oublie trop vite le téléphone, la radio, la chaîne hi-fi, le son télé, la sonnette de la porte d'entrée. Pensons également au développement récent des objets électro-acoustiques, à la forte intensité avec laquelle la plupart des messages sonores sont diffusés et écoutés. Il y a aussi les bruits de la rue, ceux des voisins, la pluie qui tombe, le tonnerre, la sirène des pompiers. En dehors du strict cadre familial, les concerts rock ont pris le relais de la pop-music et sont à leur tour responsables, avec le walk-man entre autres, de la perte irréversible de la perception auditive chez certains professionnels et auditeurs fanatiques. Sa faculté de sonoriser a atteint aujourd'hui le registre de la démesure. Si l'on peut se saouler d'images, avec la télévision, le cinéma et la publicité, on peut également "se goinfrer de décibels", comme le dit l'un de nos interviewés.

Cet aspect pragmatique de notre recherche rectifie la conception d'une oreille oubliée ou déniée par notre civilisation occidentale. Il nous incite à poser le problème en d'autres termes. Quelque chose d'autre que l'oreille a été oublié, commun sans doute à l'oeil, à l'odorat et aux autres sens qui ne sont que des intermédiaires, des véhicules dont nos sociétés modernes usent et abusent tout autant, sinon plus, que les différentes sociétés qui les ont précédées. La magnificence et la pollution phoniques, visuelles, olfactives sont concomitantes de l'établissement humain, de ses cités, aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps. Les historiens des civilisations ne nous démentiraient pas (1).

Les deux autres pôles qui trament ou structurent notre réflexion, l'inquiétude et la subjectivité dans le rapport au bruit, nous permettent de mieux cerner le paradoxe moderne de l'audition : celui d'une oreille saturée et sourde à la fois, d'une matière sonore qui reste omniprésente et en même temps étrangère.

Deuxièmement, l'inquiétude

Selon certains discours, si l'Occident vit une crise d'interprétation, ne comprend pas le monde et méconnaît l'homme, c'est parce qu'il s'est construit par et pour l'oeil. Notre civilisation aurait ainsi consacré Apollon et écarté Dionysos. Elle aurait préféré s'accorder à la lumière, suivre immédiatement les voies toutes tracées sous le soleil que de rechercher celles plus difficiles d'accès des mystères chtoniens. La vue en Occident aurait pris le pas sur le bruit dans l'exploration du monde et dans l'organisation de la société. Et en effet, Apollon est bien Phoebos et Dionysos a pour nom "Bromios", littéralement : le Bruyant (2).

(1) - MUMFORD (L.) La cité à travers l'histoire, Seuil, Paris, 1964
 RAGON (M.) L'homme et les villes, Albin Michel, Paris, 1975

(2) - JEANMAIRE (H.) Dionysos. Histoire du culte de Bacchus, Payot, Paris, 1970, p.63. Dionysos est aussi le Grand Crieur "Eriboas", p.242

Malaise donc en Occident, selon ce type d'approche qui oppose l'oeil et l'oreille, parce que, si l'oeil apollinien permet de "voir clair et loin", il ne permet pas cependant "d'entendre et de ressentir" comme l'oreille dionysiaque : l'oeil reste toujours au bord des choses, alors que l'oreille, elle, se place au centre ; l'oeil est l'organe des distances par rapport au monde, l'oreille, celui de l'empathie avec l'environnement.

Que faut-il en penser ? Quel degré de validité ou de pertinence est-il possible d'accorder à ce type d'opposition ?

Revenons à nos enquêtes. Une des voies suivies par le développement de la musique contemporaine tente de pénétrer et de déchiffrer l'environnement sonore, de révéler le musical d'une situation a priori non musicale, de faire franchir à l'auditeur un palier d'écoute qui le mettrait au plus près des manifestations sonores du monde. A cette fin se développent les musiques dites concrètes et électro-acoustiques, les musiques-reportages où le compositeur tente de transformer les micro-événements sonores en émotion musicale. Le musicien flirte avec la banalité, se plonge dans l'ordinaire, utilise les bruits produits par la société industrielle et urbaine. Le cadre musical est destabilisé, la frontière entre le son et la musique se fait volontairement floue, l'incertitude entre ce qui est musical et ce qui ne l'est pas est prônée comme dynamique créatrice.

Tout ceci témoigne d'une inquiétude propre à nos sociétés : celle d'être à l'écart de la musicalité du monde et du chant de l'être, malgré le développement et le raffinement techniques des moyens d'écoute. Multiplier les expériences d'audition, sur l'eau, sous l'eau, ou intensifier le niveau sonore jusqu'à la lésion organique, pour tenter de faire corps avec le son, c'est aussi essayer de ne faire qu'un avec le monde et avec soi-même. Ces expériences disent toute la mésentente qui existe entre l'homme moderne et le monde.

Il ne suffit pas, par conséquent, de passer de l'oeil à l'oreille pour que le monde, la nature ou le cosmos nous soient à nouveau donnés.

L'oeil et l'oreille sont logés à la même enseigne dans la modernité occidentale. Ce qui caractérise l'Occident ce n'est pas d'avoir préféré l'oeil à l'oreille ; c'est d'avoir préféré le superficiel, l'extension ou l'étalage en surface, au détriment de l'approfondissement ; c'est d'avoir eu pour règle de conduite et ligne de développement la seule dimension horizontale, sans se préoccuper de la dimension verticale des choses, des êtres et des évènements, c'est à dire de leur épaisseur symbolique. L'oeil est gavé dans notre civilisation mais il reste aveugle, de même l'oreille y est repue, mais elle est sourde. Et l'inquiétude naît de cette situation paradoxale.

Le problème de l'audition dans notre société est à reformuler dans le cadre plus large de la schizophrénie généralisée qui caractérise notre culture. Ce qui spécifie l'Occident et le sépare de toutes les autres civilisations traditionnelles ou primitives , c'est non seulement de n'avoir aucune vue - aucune "voyance" - sur le monde, mais également d'être devenu sourd aux vibrations du monde, et même d'avoir perdu l'odeur et le goût du monde.

A ce propos il faut se souvenir de l'attitude des premiers bâtisseurs de villes. Dans la tradition indienne, par exemple, non seulement la couleur et la consistance du sol étaient étudiées, mais les brahmanes allaient jusqu'à le goûter pour désigner l'emplacement de chaque caste. La terre devait être sucrée pour les prêtres et astringente pour les guerriers ; elle devait être piquante pour les marchands et enfin avoir un goût amer pour la main d'oeuvre servile (3).

(3) - RAGON (M.) Op. cit. p.49

En d'autres termes, l'une des hypothèses à retenir de notre travail serait la suivante : l'homme moderne saura entendre le monde quand il sera à nouveau en mesure de le sentir, le goûter et le toucher. Il n'y a pas semble-t-il dans le contexte de la modernité d'organe ou de sens qui soit plus ou moins schizophrène qu'un autre.

Troisièmement, environnement sonore et subjectivité

Que le bruit, même le plus commun, ait une épaisseur symbolique, une capacité à signifier les êtres et le monde, cela nous est suggéré par les rapports quotidiens et ordinaires à l'environnement sonore. Ceux-ci, en effet, sont imprégnés de subjectivité : qu'on produise ou qu'on subisse les bruits, on leur prête des intentions, des pouvoirs, des significations. Plus précisément, la part symbolique du sonore a été révélée par nos enquêtes de trois manières différentes :

- Chez l'auditeur actif, en tout premier lieu, qui masque, filtre ou se laisse entraîner par le bruit pour marquer son espace et composer son propre paysage sonore. Au-delà de la notion de bruit de fond ou de musique d'ambiance qui tient compagnie, c'est un véritable enjeu anthropologique qui nous est ici signalé : à chaque individu, à chaque groupe, culture ou civilisation, à chaque histoire singulière ou collective, à chaque espace et à chaque temps finalement, son ou ses bruits. Le bruit est aussi un media qui spécifie une identité et signifie les particularismes. C'est par mon propre bruit que je prolonge mon être et le redouble, que je manifeste ou impose mon existence aux autres. L'exemple des manifestations sonores du squatt, dont il est question dans notre recherche, est tout à fait significatif. Le bruit offre la possibilité de se faire reconnaître et accepter dans un quartier. Il est également l'un des éléments fondateurs de la mémoire collective. C'est en effet grâce aux productions sonores que la monographie d'un tel espace a pu être retracée.

- En second lieu, par la polysémie des phénomènes sonores. Le bruit lui-même, en tant qu'il n'est ni musique, ni langage codé, ni parole articulée, est utilisé à des fins différentes et contradictoires. A quoi peuvent renvoyer un claquement de porte, une manifestation de rue, des clameurs ? Le bruit peut correspondre à une explosion de joie ou à l'expression d'une colère. Il est protestation, souffrance ou allégresse. Un même bruit est pour certains fête et message, pour d'autres vacarme et nuisance qu'il faut fuir ou contre lequel il faut lutter. Le bruit exprime indifféremment la puissance ou l'impuissance, il est commun à l'indignation et la débauche. Le bruit a de multiples significations ; il intègre tous les contenus. Il est donc équivoque, hétérogène et ouvert. Or ce sont là les caractéristiques essentielles qui désignent le symbole (4). Le feu, par exemple, peut signifier sur le registre symbolique aussi bien l'amour sentimental que la haine barbare, la création comme la destruction. Ce n'est pas le trop plein ou la densité qui qualifieraient l'environnement sonore quotidien, mais la porosité ou le creux, dans la mesure où il peut recueillir toutes les projections psychologiques. Il n'est pas une matière imperméable, une entité qui pénétrerait les êtres et que les êtres ne pénétreraient pas, mais un support pour l'expression des convictions subjectives de chacun.

- Par l'écoute distraite ou flottante de l'environnement sonore. Les enquêtes sur les voix et réseaux sonores de la ville - les fêtes, les quinzaines commerciales, les foires, les cirques - montrent que la plupart du temps l'oreille n'est pas aux aguets du moindre message. L'attitude dominante dans l'audition du monde environnant oscille entre l'attention et le blocage pur et simple, entre la captation systématique et le refus de tout contenu : elle est flottante ou distraite, toujours prête à se fixer sur une source sonore, sans jamais s'y attarder. L'environnement sonore se définit pour sa plus grande part entre les deux extrêmes que sont le message et le brouillage. Il n'est ni communicati

(4) - DURAND (G.) Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969

ni nuisance. Le rapport que l'oreille ordinaire, banale - celle que nous avons tous, presque continuellement - entretient avec cet environnement se situe entre l'interaction et la gêne : si l'on entend par "interaction" ou "interactivité", entre le sonore et l'individu, une communication bien menée, positive et bien nourrie, qui permet le transfert optimal d'un message ; et par "gêne", l'impossibilité de tout accord avec ce qui est perçu, comme c'est souvent le cas à partir du seuil fatidique des quatre vingt dix décibels. Cette écoute indéterminée qui hésite entre la claire conscience et le non-sens, entre la recherche du code et le laisser aller dans le néant, est une écoute qui fraye avec le symbolique. La participation à son environnement, la sympathie pour les autres et le monde par l'intermédiaire du son, sans que ce dernier réponde aux exigences de la raison articulée et à la logique du signe reconnaissable, sont les modalités d'apparition de la dimension symbolique.

REPERES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON (R.) - Le Développement de la société industrielle et la stratification sociale, (C.D.U., Paris, 1957)
- ASHBY (W.R.) - Introduction à la Cybernétique, Dunod, 1958
- AUGOYARD (J.F.) - Pas à pas, Seuil, Paris, 1979
 - Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores, UDRA Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 1978
- BACHELARD (G.) - Oeuvres complètes.
- BAUDRILLARD (J.) - Le système des objets. Gallimard, 1968.
 - La société de consommation. Gallimard, 1970.
 - Pour une critique de l'économie politique du signe. Gallimard, 1972.
- BEAUD (P.) et WILLENER (A.) - Musique et vie quotidienne. Mame, 1973.
- BERGSON (H.) - L'évolution créatrice. PUF, Paris, 1966.
- BILLY (J.) - Les Techniciens et le pouvoir. PUF, Paris, 1963.
- BOLL (A.) - Les arts au siècle de la machine. Presses documentaires, Paris, 1945.
- BRELET (G.) - Le Temps musical. PUF, Paris, 1949.
- BRILLOUIN (L.) - La Science et la théorie de l'information. Masson, Paris, 1959.
- BURGELIN (O.) - La communication de masse. Denoël, Paris, 1970.
- CAILLOIS (R.) - Le mythe de l'homme. Gallimard, Paris, 1938.
- CAZENEUVE (J.) - Les pouvoirs de la télévision. Gallimard, Paris, 1970.
- CHION (M.) - Le son au cinéma. **Cahiers** du Cinéma. Editions de l'Etoile, Paris 85
- COHEN (J.) - Structure du langage poétique. Flammarion, Paris, 1966.
- DAVID (A.) - La Cybernétique et l'humain. Gallimard, Paris, 1965.
- DURAND (G.) - Les structures anthropologiques de l'imaginaire. PUF, 1963.
 - L'imaginaire symbolique. PUF, Paris, 1968.
- FOUCAULT (M.) - Les structures rythmiques. Erasme, Paris, 1956.
 - Psychologie du rythme. PUF, Paris, 1952.
- FRANCASTEL (P.) - Peinture et Société. Minuit, Paris, 1952.
 - Art et Technique. Minuit, Paris, 1956.
- FRANCES (R.) - La perception de la musique. Vrin, Paris, 1972.
- FRIEDMANN (G.) - Où va le travail humain ?. Gallimard, 1967.
- L'homme d'aujourd'hui dans la société sonore, INA, 1978.
- IMBERTY (M.) - Entendre la musique. Dunod, 1979.
- JANNE (H.) - Technique, développement économique et technocratie. (Ed. université libre de Bruxelles, 1963).
- JEANMAIRE (H.) - Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Payot, Paris, 1970
- KOHLER (W.) - Psychologie de la forme. Gallimard, Paris, 1964

- LACOMBE (A.) - Des Compositeurs pour l'image. Musique et Promotion, 1982
- LACOMBE (A.) et ROCLE (C.) - La musique de film. Van de Velde, Paris, 1979.
- LARRIEU (P.) - La Musique devant le micro. Paris, 1937.
- LALO (Ch.) - L'art et la Vie. Vrin, Paris, 1939.
- Notions d'esthétique. PUF, Paris, 1948.
- LEFEBVRE (H.) - Le langage et la société. Gallimard, Paris, 1966.
- Critique de la vie quotidienne. L'Arche, Paris, 1961.
- LEIPP - Cours d'acoustique musicale. Dunod, Paris, 1971.
- LEROI-GOURHAN (A.) - L'homme et la matière. Albin-Michel, Paris, 1943.
- Milieu et techniques. Albin-Michel, Paris, 1945.
- Le Geste et la parole. Albin-Michel, Paris, 1965.
- L'Oreille oubliée, C.C.I., Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982
- MAUSS (M.) - Les Techniques et la Technologie. (Journal de Psychologie - n°1, Janvier-mars 1948).
- Mc LUHAN (M.) - La Galaxie Gutemberg. Mame, Paris, 1967.
- Pour comprendre les media. Mame, Paris, 1968.
- Message et Massage. Pauvert, Paris, 1969.
- MATRAS (J.J.) - L'Acoustique appliquée. PUF, Paris, 1949.
- MENGER (P.M.) - Le Paradoxe du Musicien. Flammarion, Paris, 1983.
- MERLEAU-PONTY (M.) - Phénoménologie de la perception. Gallimard, Paris, 1945.
- MEAD (M.) - Sociétés, traditions et technologie. UNESCO, Paris, 1953.
- MOLES (A.) - La Création scientifique. Kister, Genève, 1957.
- Théorie de l'information et perception esthétique. Flammarion, Paris, 1953.
- L'Affiche dans la société urbaine. Dunod, Paris, 1970.
- Art et ordinateur. Casterman, Paris, 1971.
- MUMFORD (L.) - Technique et Civilisation, Seuil, Paris, 1964.
- La cité à travers l'histoire, Seuil, Paris, 1964
- MURRAY SCHAFFER - Le Paysage sonore. Lattès, Paris, 1979.
- Le Musicien dans la Cité, La Revue Musicale, 1977.
- Musique en Jeu. Seuil, Paris, collection complète.
- NORA (S.) et MING (A.) - L'informatisation de la société. Seuil, Paris, 1978.
- PAULUS (J.) - La fonction symbolique et le langage. Dessart, Bruxelles, 1969.
- PORCILE (F.) - La Musique à l'écran. Le Cerf, Paris, 1969.
- POUSSEUR (H.) - Musique, Sémantique, Société. Casterman, Paris, 1972.
- Le Pouvoir des sons. Cahiers recherche/musique, INA.GRM, 1978.
- PROUDHON (P.J.) - Du principe de l'art et de sa destination sociale. Garnier frères, Paris, 1865.

- RAGON (M.) - L'Homme et les villes, Albin Michel, Paris, 1975
- RUSSOLO (L.) - L'art des bruits, L'âge d'homme, Lausanne, 1975
- SANSOT (P.) - Poétique de la ville. Klincksieck, Paris, 1971.
- L'espace et son double. (Coll.) Le Champ Urbain, Paris, 1978.
- SAUVY (A.) - L'Opinion publique. PUF, Paris, 1965.
- SCHAEFFER (P.) - A la recherche d'une musique concrète. Seuil, Paris, 1952.
- Traité des objets musicaux. Seuil, Paris, 1966.
- SILBERMANN (A.) - La musique, la radio et l'auditeur. PUF, Paris, 1964.
- SIMONDON (G.) - Du mode d'existence des objets techniques. Aubier Montaigne, Paris, 1958.
- TARDY (M.) - Iconologie ou Science des images. Paris, 1971.
- TORGUE (H.) - La Pop-Music. PUF, Paris, 1975.
- Villes imaginaires (coll. PESSIN A.). Le Champ Urbain, 1980.
- WIENER (N.) - Cybernétique et Société. Gallimard, Paris, 1962.
- WINCKEL (F.) - Regards sur la mémoire sonore. Dunod, Paris, 1959.
- WOLTON (D.) et MISSIKA (J.L.) - La Folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques, Gallimard, Paris, 1983
- XENAKIS (I.) - Musique, architecture, Casterman, Paris, 1971