

Quelles scénographies pour les bruits de la ville ?

Il s'agit de s'adresser au sens et à l'histoire des lieux qui accueillent les manifestations, en contrepartie elles marquent souvent leur mémoire : "*Composition française*", "*Concerts de pierres*".

J'étais un peu perplexe au départ en participant à ce débat parce qu'entre la ville et le théâtre, on s'adresse soit à des architectes, à des urbanistes, soit à des metteurs en scène, et je sens par expérience pour toutes ces personnes une difficulté chronique à écouter et donc à travailler avec les musiciens et les acousticiens ; le son, un nouvel exclu ? Rassurez-vous, ils ne sont pas les seuls à être mal-entendants mais on est un peu effrayé de ce qu'on peut avoir à leur dire, tant on craint qu'ils n'entendent pas (je parle des sons bien sûr et pas des mots).

Il y a des recherches sonores et musicales dans le théâtre ; mais à mon avis nous parlons de vingt compagnies sur deux mille. Il y a des architectes et des urbanistes qui s'intéressent un petit peu aux volumes et aux matériaux en termes d'acoustique mais les critères qui les intéressent sont bien piètrement quantitatifs, et quelqu'un se dévouera-t-il pour les compter ?

Avant de parler des sources, je voudrais parler un peu de leurs conditions de propagation. J'ai apporté quelques petits matériaux que les architectes connaissent bien. Comme Bernard Delage, je ne m'intéresse pas (ce qui paraît contradictoire pour un compositeur) à apporter des sources nouvelles dans la ville, c'est-à-dire à être un auteur de plus dans l'espace public : "voilà les sources que vous devriez entendre à cet endroit là parce que celles que vous avez ne sont pas bien, mais moi je vais vous en apporter des bonnes, des nouvelles". Sauf exception (à la façon de Christo sur le Pont-Neuf, qui voile pour mieux montrer), il m'est arrivé de commettre des manifestations musicales un peu envahissantes dans des lieux publics, mais c'était l'espace d'un concert. Une des ces idées, c'est de créer une alternative dans l'espace donné, de poser une interrogation, d'interpeller le réel qui se prend souvent pour lui-même, de poser la question de la perception de ce réel. Donc à part ces moments qui sont éphémères, qui sont là vraiment pour jouer le rôle d'alternative, le rôle de questionnement, je suis, de mon côté aussi, assez peu favorable à des installations permanentes qui prennent le risque d'être assimilées à des nuisances en fin de compte.

Donc je m'intéresse à la façon dont on devrait gérer ces espaces, et je m'aperçois qu'au théâtre, quand le plateau n'est pas grinçant à cause du bois qui a été mal choisi, mal sec ou mal posé, quand le rideau de fer ne fait pas en descendant un bruit strident ou vrombissant parce qu'il est mal huilé ou très vieux, en général on a affaire à une boîte noire qui est très bien isolée de l'extérieur je vous remercie, et du reste l'extérieur ne saura pas ce qui se passe à l'intérieur, je vous remercie aussi ! Donc, dans les deux cas on est dans une recherche préalable du silencieux, de la stérilité, de la virginité, de l'intemporalité, de l'anonymat, de l'immobilité.

Parallèlement je m'aperçois que la ville tend vers le silence de plus en plus et qu'on essaie d'isoler, d'individualiser, d'insonoriser, de parcelliser, d'ordonner par le propre, d'identifier. Tout tend vers le silence, la pureté alors que les musiciens et les acousticiens savent que la vie sociale va dans l'autre sens ! Que le but, c'est de tendre vers l'expression sonore, que le bruit nous exprime, il ne nous échappe pas. Il nous exprime toujours même quand on croit qu'il nous échappe. Et qu'en fin de compte l'avenir n'est pas dans le silence mais dans l'action, la trace, la mémoire, l'expression, l'échange, etc.... Alors je vais essayer de m'expliquer un petit peu.

Pour revenir sur cette histoire des volumes, des surfaces et des matériaux... Je suis un peu perplexe quand je vois des architectes, des urbanistes prendre des décisions de surfaces dans la réalisation de

leurs projets, en ne prenant pas soin d'avoir une idée très précise de la qualité et de la quantité sonores émises par l'activité, donc définissant une surface par rapport à l'idée de l'activité sans se soucier de la correspondance entre la surface, son support et la source bruyante de cette activité - c'est-à-dire plus seulement son idée, mais sa réalité. Il en est de même pour les volumes, et pour les matériaux. Cela donne des espèces de catastrophes totales, on peut en voir une, emblématique et exemplaire à Saint-Denis : c'est le collège Elsa Triolet dessiné par Ricardo Porro. Vous savez qu'il y a des clauses particulières pour les Etablissements Scolaires qui définissent les temps de réverbération tolérés dans les classes à x secondes, dans les halls et réfectoires à y secondes. Vous avez entendu parler des méfaits d'une nuisance sonore continue pendant un repas agissant sur le transit intestinal, la salivation, le système nerveux, la disponibilité intellectuelle, etc... Ca veut dire qu'il y a on ne sait combien d'enfants qui croient manger dans ce genre de cantines mais qui ne profitent pas de la nourriture, ne la mangent souvent pas et ressortent du déjeuner totalement excités, n'ayant pu de plus se parler entre eux. Les collectivités paient les repas et peuvent toujours se dire qu'ils n'avaient qu'à manger ! Quand on a affaire à un établissement très ancien, on peut toujours regretter qu'on ne savait pas à l'époque, que la législation était un charmant bébé qui ne savait pas parler, et on dépense des sommes immenses pour corriger, lentement, au fil du temps. Quand c'est neuf, on tombe des nues ! Dans le collège E. Triolet, la liste est infinie, ne parlons plus de l'insulte de la cantine, des couloirs ou du hall-préau. Le professeur de physique dans sa salle de classe est obligé d'articuler distinctement toute la journée pour se faire entendre, à condition qu'il ne tourne pas la tête vers le tableau ! La résistance des élèves qui doivent discerner le message du professeur ne peut durer huit heures durant. Cela veut concrètement dire que des heures entières de cours ne servent à rien. De plus, elles épuisent voire disqualifient des élèves, j'irai jusqu'à dire les excluent ! Quand le professeur d'anglais prononce avec application "the", on entend au huitième rang "rd" !

On connaît l'importance d'un coefficient de réflexion, mais qu'en est-il d'un matériau qui sonne lui même, lorsqu'il est en suspension. C'est-à-dire : [démonstration] on croit qu'une pierre ça fait un bruit comme ça. Alors on se dit : bon, ben voilà, elle fait un son de pierre, c'est pas forcément intéressant. J'ai apporté ici du Calcaire, de l'Ardoise d'Espagne, de l'Ardoise française, de la Violine, ça c'est du Perlato Rosa du sud de l'Italie, celle-ci de l'Onyx rose de Turquie. Toutes ces pierres ont l'air d'être équivalentes sauf leur aspect visuel, alors on les utilise soit pour l'extérieur soit pour l'intérieur, pour des façades ou pour des dallages, mais on oublie une chose c'est leur capacité propre de propagation sonore (selon la nature du placement des points de suspension sur les noeuds). Et en les faisant sonner, on se rend compte que l'une est plus aigue, l'autre plus dense, la troisième plus résonnante, ou bien au timbre plus clair, plus profond, etc...

En effet, la ville sonne, et quand on parle on ne peut pas se passer des murs, (quand on est en parachute, pendant la descente on entend moins que lorsqu'on est sur le sol car il manque la réflexion du sol). Selon la nature des murs, nous ne parlons pas de la même façon, parfois nous sommes obligés de baisser le ton, parfois de pousser la voix... Le musicien non plus, comme l'usager de la ville, ne peut se passer des murs. Alors l'architecte se dit : "ah, formidable, je sers à quelque chose". Oui, vous servez à beaucoup, vous ne savez pas à quel point vous servez, et vous ne savez pas à quel point vous desservez ! C'est-à-dire que vous ne savez pas à quel point vous ne savez pas ! Et je ne parle pas des choses qui s'écourent, je ne parle que des choses qui s'entendent.

Alors l'entendre c'est quoi ? Diverses choses !

C'est l'affectif : si je vous fais entendre la voix de votre grand-père disparu récemment et qui vous était très cher, vous ne pouvez imaginer la nature du choc affectif produit. Le son est extrêmement porteur, de culture, de sens, d'affect, de signes et de repères, d'informations.

J'ai fait un gros travail dans l'usine Renault de Billancourt, enregistrant les 16 000 ouvriers pendant six mois avec plusieurs ingénieurs du son, pour découvrir qu'il y avait des connivences et des interfaçages entre la sensibilité des ouvriers, leur résistance nerveuse, leur vie familiale, leur façon de s'exprimer etc, et les conditions acoustiques de leur travail. C'est-à-dire que le rythme des machines, leur capacité de se parler ou pas à plusieurs, la qualité sonore de la machine, les gestes instrumentaux de leur travail (puisque'ils sont des musiciens, finalement, chaque geste correspond à un son) ne font pas seulement partie de l'environnement dont ils dépendent tous les jours, ils en sont les auteurs actifs. Dans leur savoir-faire gestuel qui usine des pièces, ils usinent aussi des sons et ils sont en fait les instrumentistes pendant huit heures de toute une série d'objets sonores qui par ailleurs produisent des pièces. Il y a une culture du son qui est très importante, à tel point que quand on les change d'atelier ou quand on déplace la machine, ils y sont très sensibles ; à tel point qu'ils sont très attachés à ces acoustiques. Et quand on les modifie, quand on transforme radicalement leur travail par la robotisation, on modifie complètement leur relation au travail. Comme vous vous en doutez, lorsque vous avez une presse de 600 tonnes qui s'abat sur un malheureux bout de tôle pour en faire une portière, vous avez les deux mains qui appuient des deux côtés pour des questions de sécurité. Et puis quand vous appuyez, la presse de 600 tonnes s'abat sur la portière et ça fait un bruit probablement abusif qui dure sans doute l'espace d'un quart de seconde. Et puis l'aire psycho auditive s'y attend, sait que c'est ça, l'ouvrier en est l'instrumentiste, il ouvre la bouche légèrement et il se défend, il a donc les moyens de faire en sorte que le son soit moins fort pour lui-même. Et puis on s'est dit : "ça c'est trop fort, c'est pas possible, on va mettre un capot ! ". Et puis s'il y a un capot, eh bien autant que ça marche tout seul, puisqu'il ne touche plus la pièce. Alors on met un capot, on fait un robot et puis on automatise et du coup la presse tombe tout le temps. Evidemment, elle ne tombe plus avec 130 Dbs d'impact sonore, elle tombe à 85 Dbs tout le temps. Et oui, elle tombe tout le temps. Et au lieu de se défendre, au lieu d'avoir ce réflexe d'instrumentiste, d'auteur des sons, l'ouvrier est obligé de subir quelque chose dont il n'est plus l'auteur, un son qui est trois fois moins fort, mais qu'il subit en permanence.

De la même façon, on nous a inventé un tas de bruits de fond qui ne sont pas mesurables par les sonomètres, des fréquences extrêmement aiguës, ordinateurs, télévisions, des fréquences blanches comme celles des climatisations, etc, des choses qu'un inspecteur du travail ne peut pas condamner, qui ne sont pas fortes, mais qui font qu'à six heures du soir, quand ça s'arrête, vous dites : "Hah ! c'est fini !". Ce sont les nouvelles nuisances vers lesquelles on va maintenant, ces sources insidieuses et permanentes. Nous ne sommes plus les auteurs du bruit et donc nous n'avons pas conscience de toutes ces petites choses insignifiantes qui s'insinuent dans nos oreilles en permanence.

Le son, ce n'est pas que l'affectif et la culture, c'est aussi la fonction, l'usage. Vous vous sentez exister, vous sentez que les autres existent dans la Salle des Pas perdus à la Gare St Lazare, parce que l'existence des autres fait du bruit, et vous êtes l'un de ceux qui ajoutent à la polyrythmie (par essence collective) vos pas plus moins sonores. Vous avez une notion d'insécurité lorsque vous n'entendez pas vos pas, ou ceux d'un autre qui pourrait être derrière vous. A l'opposé, l'acoustique des églises exercent sur nous un sentiment de fascination, nous avons l'impression que chaque pas que nous faisons monte au ciel, est tellement amplifié qu'on dérange tout le monde, on dérange la contemplation et la méditation : il faut ne plus exister, marcher sur la pointe des pieds, ne plus faire de bruit, disparaître. En prime, les églises sont faites pour propager les graves, puisque tout ce qui est religieux véhicule le pouvoir de l'homme. Presque toutes les religions utilisent ce subterfuge de la fascination des graves, on a donc bâti des architectures qui étaient faites pour porter les sons graves, et d'ailleurs les femmes ont été longtemps exclues de ces lieux !

Inversement l'acoustique des piscines permettant les "éclaboussures sonores" favorisent davantage la propagation des aigus. Les enfants ne s'y trompent pas et s'en donnent à cœur joie sachant même avec instinct qu'on ne saura pas qui crie, l'origine spatiale de la source n'étant pas identifiable.

Mais le son sert aussi de repère. Comme vous le savez, dans la rue, si vous n'entendiez pas les véhicules vous seriez comme les malentendants, très en danger (les non voyants expliquent bien les dangers que représentent pour eux les bicyclettes et le tramway). Il y a un grand nombre d'animaux qui se déplacent et évoluent grâce au son. Alors devant cette menace de l'industrie qui insonorise les voitures et les avions, qui isole les maisons, qui fait en sorte que les aspirateurs, les machines à laver, les grille-pains, les rasoirs sont de moins en moins bruyants (ce n'est d'ailleurs pas fait avec un grand souci esthétique : la qualité sonore ce sera pour après, quand ce sera trop tard), qui fait en sorte que les machines marchent toutes seules et soient entourées de capots qui ne laissent plus échapper que de petits sons inéluctables (en fuite), le musicien se fait beaucoup de souci, parce que nous ne sommes plus les instrumentistes de nos bruits, nous n'en sommes plus les acteurs, et nous ne sommes plus surtout en relation avec les bruits de l'autre. On imaginait une fois encore l'anecdote rigolote : le boulanger se lève à cinq heures du matin, il s'habille, se rase, descend, et claque la porte parce que le groom est mal réglé ; la concierge se réveille et d'ailleurs ça tombe bien parce qu'il faut qu'elle sorte les poubelles, elle réveille le mécanicien qui prend le métro pour aller travailler, qui lui réveille l'écolier qui va à l'école, etc... Et on attend le jour où le boulanger ne se réveillerait pas. Toute la ville reste endormie ! En tous les cas cette idée des repères des uns avec les autres est une idée qui m'est très chère.

Ce qui est sûr c'est que le silence engage aussi l'attitude de ne rien faire, quand on est confronté à un univers de silence, on n'est pas invité à l'action, alors que dans un univers de bruits, on est encouragé à l'action.

Je suis pour ma part assez heureux qu'on découvre (tardivement : c'est à peine croyable) que les villes qui avaient leur zone industrielle et leur supermarchés bien à l'écart, leurs quartiers d'habitation et leurs aires de loisirs bien séparées, ne fonctionnent pas, et qu'il faut d'urgence re-mélanger le tout. Evidemment la mixité des espaces revient à la mode, mais voir des lieux de travail qui soient mélangés à des lieux d'habitation, à des lieux de consommation, à des lieux de loisirs et des lieux de transports, composera une belle symphonie et j'en suis bien content. Enfin les acousticiens vont pouvoir se mettre au travail, l'avenir de la ville est dans la promiscuité des espaces. Il faut absolument dormir là où on travaille, pas forcément là où nous travaillons, mais là où les autres travaillent, et il faut que nous travaillions à l'endroit où les autres dorment, parce que c'est comme ça qu'on trouve du travail, c'est comme ça qu'on rencontre des gens, c'est comme ça aussi qu'on fait des enfants ou du moins qu'on fait semblant d'en faire, c'est le pari passionnant et vital de la complexité acoustique urbaine. La promiscuité, c'est l'exercice de l'orchestre, c'est-à-dire comment faisons-nous pour écrire notre partition à tous au lieu de se taire ? Et comment faisons-nous pour apprendre à jouer de nos objets, pour en maîtriser les sons.

On n'apprend pas à jouer du violoncelle en le mettant contre le mur et en le regardant, mais en jouant, mal c'est-à-dire en faisant du bruit pendant à peu près dix ans jusqu'à arriver à s'exprimer à travers lui. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour notre aptitude à savoir se servir de nos poignées de portes, de nos voitures ou de nos batteurs à oeufs.

Ce qui se cache derrière les objets, donc, ce sont les hommes, ce sont leurs gestes, leurs expressions. Les enfants cassent beaucoup leurs jouets, même quand ce sont des instruments de musique. Quand un enfant demande à faire de la musique, à faire des sons, il demande à faire tous les sons, il veut froter, frapper, souffler, et on lui répond par quoi ? Par un instrument qui ne fait que frapper ou que

frotter ou que souffler. Alors à court terme, avec l'instrument qui souffle il essaie de frapper, et l'instrument se casse.

On ne répond jamais à la demande que par un tout petit bout de la demande, on essaie de croire que le bruit doit être canalisé, défini (c'est-à-dire fini), instrumentalisé (c'est-à-dire fonctionnalisé à outrance) oubliant alors qu'il ne sera en fin de compte seulement l'expression de l'objet mais celle de la personne qui en fait l'usage.

Je vous mentionne au passage un petit travail que je suis en train de faire à St-Denis. Je suis parti du principe qu'à propos de son on ne pouvait pas avancer dans la ville si on n'avancait pas avec tout le monde. Si on n'avance pas avec la RATP, avec la SNCF, avec France Télécom, avec les hôpitaux, les écoles, les transports, les éboueurs, les entreprises, les commerçants, etc...on reste en marge ! Cela ne veut pas dire que quiconque contrôlera le tout, cela veut dire que chacun ne sera pas inconscient de son propre rôle : écouter ! Quand vous faites un travail pédagogique, artistique, social avec des enfants sur le son, et que les enfants rentrent chez eux par l'avenue principale, la ruelle puis pénètrent dans leur immeuble pour constater que c'est n'importe quoi tout le long, ils se disent : "mais la ville me fait un immense bras d'honneur, tout ce que j'apprends à l'école, ça ne sert à rien, c'est fait pour m'endormir !"..

C'est vrai que c'est important de travailler avec l'ensemble de la ville. Et d'associer les architectes dès le départ. Et se dire quel est notre programme, quel est le matériau que nous utiliserons, quel est le volume qui nous sépare des autres activités ? Là, l'architecte va me dire : "ce n'est pas mon problème, c'est celui de l'urbaniste ou de l'aménageur, moi je ne suis là que pour faire mon bâtiment, pas pour m'occuper du bâtiment qui est en face". Je ne peux que répondre : "probablement, mais alors réinventez le métier d'architecte, à l'endroit de son cadre institutionnel et culturel !"

Je vais m'arrêter là et faire enfin entendre ces pierres. Vous remarquerez que je vais maintenant suspendre ces matériaux dans l'air: vous savez en effet que notre problème à tous (en tous cas celui des objets qui veulent sonner) c'est l'attraction terrestre ! Pourquoi est-ce que ça sonne mal parfois, c'est parce que c'est attiré vers le bas, mais si par hasard c'était attiré vers le haut, tout à coup ça se mettrait à chanter.

Mais ne croyez pas, architectes, que ça ne sonne que dans les conditions où je suis là ! Ca sonne tout le temps, je vous les révèle simplement dans une situation optimale.

Bruits de matériaux percutés.

- L'ardoise française (très fine et schisteuse - peu résonnante, son bref, sans fondamentale, hauteur masse)
 - L'ardoise d'Espagne (une lose de toit - davantage sonnante, timbrée, avec un corps sonore très compact et vif)
 - La violine (très utilisée pour les sols - s'apparente à l'ardoise d'Espagne, avec moins de résonance et un peu moins d'harmoniques)
 - L'onix de Turquie (lames très facilement accordables - à l'origine de l'invention du "Lithophone" - temps de résonance = 10", son très clair et brillant, tessiture assez aigue)
- Le tout joué avec des baguettes de percussion traditionnelles et : des baguettes avec des pointes en agates polies (du Brésil), particulièrement denses et dures.

Je rêve d'aménageurs et d'urbanistes qui tiendraient compte de tout cela, qui suspendraient les dalles et les feraient chanter sous les pas des gens.

J'ai présenté à la RATP un projet d'aménagement du quai de la future station Saint-Denis Université, qui est le prolongement de la ligne 13 après Saint-Denis Basilique, consistant en un sol sonore grâce à des matériaux adaptés aux pas des usagers. Cela rendrait la marche vivante, ludique, sans être pour autant abusément sonore (déjà beaucoup de nos pas dans la ville s'entendent, et c'est très bien). Les

dalles devant la Grand Arche sont parfois branlantes, et de toutes façons suspendues pour des questions aussi d'écoulement c'est un plaisir d'y venir sonner soi-même. Vous avez déjà vu des escaliers en pierre, parfois quand on les gravit assez rapidement cela fait une gamme : il y en a un à la prison des femmes de Fleury-Mérogis qui sonne très très bien et qui fait une petite musique, (rires)

Q. Je voudrais savoir justement, sur des concours d'aménagement où il y a des équipes pluridisciplinaires, s'il vous arrive d'être sollicités en amont, avant même que les projets soient faits, pour mener une réflexion sur une place urbaine, par exemple ?

NF. Oui , c'est arrivé deux ou trois fois, il y a eu des appels d'offre, je pense comme vous que c'est en amont qu'il faut réfléchir à tout cela. Mon métier est d'être compositeur et d'aider les autres à écouter, mais pas forcément d'écouter à leur place. En tous les cas les acousticiens eux ont leur place entière dans le concert de l'avenir de la ville.

Nicolas Frize

Séminaire « Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville » - Grande arche de la Défense, avril 1992 - Centre de ressources du Plan Urbain