

Mémoire et captation sonores

Je suis heureux que ces journées se déroulent au Creusot. Je suis naturellement, comme compositeur et comme militant, très proche du monde du travail, et cette ville a été marquée, ce qui se ressent encore aujourd'hui, par une tradition ouvrière forte (avec la présence, entre autres, de l'entreprise Schneider). À l'approche de ces journées, je ne pouvais résister à vous faire entendre un pilon, même si nous ne disposons pas, pour notre plus grand désespoir, d'enregistrement du fameux pilon russe (exemplaire que tout Creusois croise désormais sur la place Alphonse-Daudet, trace historique d'un passé métallurgique fort, dur et révolu) : le pilon que je vous ferai entendre vient d'un temps plus récent, il sera une introduction vivante à mon propos sur les mémoires sonores industrielles. Il est puissant, majestueux et terrible, je l'ai enregistré aux Usines Renault de Boulogne-Billancourt, avant que celle-ci ne soit liquidée, ses machines éparpillées en Argentine !

La musique électro-acoustique a conduit, grâce à la pédagogie de la prise de son, de nombreux compositeurs à se rapprocher des bruits de la vie quotidienne, des ambiances et des environnements, de la matière sonore ; cette nouvelle écoute a révolutionné l'écriture et l'interprétation. Munis de cet amour pour les sources qu'ils parvenaient enfin à capter, à traiter et à reproduire, ils ont contribué à la valorisation de l'univers sonore, au sens le plus concret comme abstrait, à élargir les notions d'écoute et d'audition, ont commencé d'affiner leur vocabulaire sur les gros plans sonores d'un côté, sur les plans larges, l'environnement de l'autre côté. Ils ont grossi les rangs des chercheurs, acousticiens et psychosociologues qui depuis près de vingt ans, encouragés par des outils de plus en plus performants, se sont enfin mis à écouter le monde, pour commencer de l'entendre.

En réfléchissant postérieurement à mes activités de compositeur et « d'écouteur public » simultanées, en me plongeant à nouveau dans la sonothèque très hétérogène et un peu tentaculaire qui s'est constituée à mon insu depuis vingt-cinq ans dans mon studio, j'ai tenté de catégoriser mes prises de sons en quatre familles thématiques :

- les prises de son de type musical,
- les prises de son à caractère patrimonial,
- les prises de son à vocation « anthropologique »,
- les prises de son documentaires.

Si j'enregistre des sons pour composer en studio, la captation sera de caractère musical.

Si la prise de son a vocation à constituer une trace, à faire œuvre de mémoire (au regard en particulier d'une situation appelée à disparaître en l'état), il s'agit d'un travail patrimonial : "L'usine de Renault s'appretait à être liquidée, il était indispensable d'en témoigner, de conserver une empreinte." Si je conçois un protocole d'enregistrement, avec des séries répétées de sources sonores, observant leur évolution dans l'espace, dans le temps, dans leurs rapports avec divers sujets, si j'associe entre eux ces sons et mesure leur évolution ou leurs variations, que je les fais entendre aux intéressés, pour éveil, analyse, ou prospective, je suis dans un contexte « anthropologique » : l'hôpital Delafontaine de Saint-Denis (2000 employés et 1000 lits), « la voix des gens » (200 voix parisiennes), ce sont deux exemples de travaux d'audibilité et de restitution sociales.

Enfin, si je rends compte de situations ponctuelles observables à « l'oreille nue », sans critère esthétique ni destination sociale spécifique, je me transforme en documentariste. Ainsi, la ville d'Arras me commande un audit qualitatif, me demande de procéder à un enregistrement de tous les lieux de la ville, rues, places, jardins, maison, magasins..., et de présenter en conférence au maire, aux élus, aux services d'hygiène et de sécurité urbaine, aux associations locales, etc, ce que j'ai entendu.

2 Cette activité qui n'a pas de mission patrimoniale, ethnologique ou musicale, je l'appelle documentaire parce qu'elle a juste une fonction de retour vivant, signé et autorisé.

Il ne faut pas penser que c'est seulement l'exploitation ou l'usage ultérieur de ces enregistrements qui définit leur catégorie, celle-ci se justifie par les caractéristiques mêmes de la captation, qui circonscrit le choix d'enregistrer ou non (ce n'est pas aussi anodin qu'il n'y paraît !), les modalités techniques qui vont déterminer de façon radicale les partis pris de la prise de son, le présumé auditif qui conduit le choix et la position des micros, leur mobilité, la durée de la prise, etc.

Une captation sonore est un projet de fiction

Une captation sonore n'est pas un travail abstrait, encore moins objectif et ce n'est pas non plus seulement un travail technique : c'est un projet de fiction.

Les choix de prises, de micros, de lieux, de situations, de temps, de durée, de plans sont ou non vécus ou pratiqués comme des choix conscients, ils n'en demeurent pas moins des choix. Leur incidence sur le résultat est totale et radicale ! Avec un appareil photo, le réglage des focales, des profondeurs de champ, l'opportunité du cliché, le moment, le cadre, la luminosité font partie de l'œuvre photographique, nous retrouvons des paramètres « similaires » avec le son. Allons-nous bouger nous-mêmes ou non, profiterons-nous que la source bouge ou non, quel est l'instant attendu, privilégierons-nous l'ensemble, la largeur, la profondeur, la proximité, la rareté ou la permanence, le fond ou l'émergence [qu'allons-nous faire croire à l'auditeur du rapport « possible » de leurs interrelations !!], l'aspect historique ou culturel de telle source, comment serons-nous sélectifs [avec quelle oreille allons-nous plus tard l'écouter ?, une seule ou plusieurs ?], de quelle exigence est-il question ?

Les prises de sons n'ont pas grand-chose à voir avec quelque réel qui existerait à l'insu de toute perception humaine [nous n'allons pas reprendre ici ce qui a été si bien et définitivement traité par B. Brecht, SM. Eisenstein, JL. Godard, R. Farabay, etc.].

De fait, chaque prise de son est unique : au même endroit, quatre secondes plus tard, c'en est une deuxième ! Au même moment, un mètre plus loin, c'en est une troisième ! Au même moment, au même endroit, effectuée par quelqu'un d'autre, c'en est une quatrième ! Etc. Notre conscience de ces aspects s'émousse : notre paresse intellectuelle, l'accélération des choses, leur normalisation, le fantasme de l'approche scientifique idéale, quantitative (même à l'endroit du qualitatif), fait que de nos jours de toutes parts des experts pointent leur nez, prétendant traquer le réel et l'évaluer. Lorsqu'on réalise des collectes sonores pour les organiser selon une méthodologie (même si celle-ci n'est pas préalable à la prise de son, le son parfois s'impose par sa vivacité, sa pertinence, il lui arrive d'être « brûlant »), nous aurons vite fait d'oublier que ces enregistrements n'ont qu'une valeur de fiction. Ils ont en premier lieu (même si nous pouvons en trouver d'autres - ce sera alors une projection nouvelle, un projet perceptif, une nouvelle appropriation, une exploitation de leur polysémie naturelle, une valeur ajoutée) la valeur de leurs auteurs. Ils sont en tous états de cause spécifiques. Même ceux qui l'oublient et se croient des capteurs objectifs se comportent en auteurs innocents ; naïfs, ils se mentent à eux-mêmes (et mentent peut-être aux autres).

Quelle posture difficile, bien des déformations professionnelles nous guettent... La prise de son est un moment privilégié (ou obsessionnel) d'isolement, d'écoute singulière, tout à la fois dans et hors le monde, mobilisant une attention abstraite, offrant à la perception des directivités et une sélectivité artificielles, atypiques, obligeant l'opérateur à une écoute brutalement mentale, aérienne, active et discrète, voire secrète. Le preneur du son est avant tout un être en décalage, toujours distancié, flirtant avec l'immatériel, l'irrationnel (au sens propre du terme et non au sens mystique), avec l'intemporalité et une perspective déformante du temps, ancré dans l'instant et le vivant, signant sa présence et son absence avec les ondes : car les sons ne sont que variations de pression atmosphérique, du vent ! Du vent qui pense, traduit, parle, sans que vos cheveux ne volent ni que vous risquiez d'attraper froid.

A l'autre bout de la chaîne, il est confondant de voir à quel point celui qui entend ensuite l'œuvre du preneur de son se détache à ce point de lui, tenté qu'il est de se situer au centre, de s'approprier le son, d'objectiver sa situation d'auditeur, de se placer dans l'action, d'occulter l'auteur, l'espace, la circonstance et le temps, de prendre ce qu'il entend pour une trace de sa mise en situation personnelle, ou au mieux, pour une trace de la vie qui s'écoule dans ses oreilles, sorte de témoignage vivant de l'existence prouvée de l'action entendue, avant même celles de l'émetteur et du récepteur ! Quel paradoxe ! C'est le récepteur, en situation physique très éloignée de cette « réalité/fiction » qui jaillit du magnétophone plusieurs jours ou années plus tard, qui s'emploie de façon aveugle et déterminée à s'y plonger en tant que « réalité réelle »

Quand les prises de sons se complètent

Il ne faut pas penser a priori qu'une prise de son effectuée à des fins musicales va servir simultanément un propos patrimonial ou ethnologique et inversement. Pour ma part, j'emporte souvent un matériel plus important que celui dont j'ai strictement besoin, afin de profiter de ce que je suis quelque part pour ne pas « manquer » d'être dans plusieurs postures professionnelles successives ; je m'arrange ainsi pour « compléter » un type de prise de son par un autre. Par exemple, si je fais un travail de mémoire ou de catalogue, il est rare que je ne saisisse pas dans la foulée quelques sons pour mes recherches musicales personnelles (et inversement). Je change alors toute ma prise de son, tous mes objectifs et m'accorde un cahier des charges complémentaire en cours de route.

La raison principale en est le temps. En haut du Mont Blanc, dans les cales d'un paquebot en route pour l'Afrique du nord, devant un bébé qui chante au beau milieu d'une rue, dans une ruelle de la vieille Havane à 11 heures du soir, on essaie toujours de tirer le parti le plus complet possible : saisir le moment, c'est aussi saisir l'endroit, saisir l'endroit, c'est aussi saisir le moment, c'est toujours aussi se saisir soi-même !

a) Les prises de son musicales

Je ne rentrerai pas dans le détail de cette catégorie spécialisée, dont les objectifs sont toujours circonstanciés, répondant soit à des commandes, soit à des préoccupations elles-mêmes évolutives... Les critères de choix des sources ou des contextes sonores, qui auront à charge ensuite d'être évalués comme matériaux musicaux à part entière, re-traités ou non, sont très longs à lister et obligent à l'emploi d'un vocabulaire peu partagé (les paramètres du son qui sont variables et ceux qui ne le sont pas, l'inscription dans le temps, la complexité spectrale, la densité, etc.). Ces prises de son sont le plus souvent courtes et précises, concises dans leur intention, leur vocation, leur approche technique : de même, ces prises de son sont caractéristiques par leurs multiples répétitions, les variations et les extrapolations entrant de façon globale dans le cahier des charges de leur exploitation.

b) Les prises de son à caractère patrimonial

À ce titre, les ministères de l'Environnement, de l'Équipement et de la Culture sont également sensibilisables : c'est après avoir insisté auprès d'eux, argumentant l'importance historique, sociale et esthétique de cette archéologie du futur, que j'ai entrepris cette collection importante de mémoires sonores industrielles. La première fut celle de l'usine Renault tout d'abord, à cause d'une urgence, la Régie nationale ayant pris la décision de fermer tout le site de Boulogne-Billancourt. Le Comité d'entreprise, exercé à « prévoir » ce genre de situations hautement prévisibles dans l'industrie des pays développés (pour leur taux de chômage !), m'a demandé de faire la mémoire de l'ensemble du complexe : 19 000 postes, 3 000 dans le tertiaire et 16 000 ouvriers à la production ont ainsi été enregistrés pendant six mois.

Ce travail important et exhaustif a nécessité une approche méthodique et rigoureuse. Puis j'ai continué avec le Centre de recherche de Gaz de France, la S.N.C.F.(avec un projet toujours en cours), l'ancienne imprimerie du Monde, une entreprise de fûts métalliques, les ateliers Puiforcat, Hermès, etc.

Le monde du travail est un secteur pour lequel la captation sonore est urgente et primordiale. Il est inadmissible que le Centre des archives du monde du travail (implanté à Roubaix) n'ait pas les moyens financiers nécessaires pour constituer la sonothèque importante que mérite sa compétence !

Je peux vous faire entendre l'un des derniers planeurs restant en France (marteleur dans l'orfèvrerie), il dispose de deux outils de travail, sa collection de « marteaux » et son oreille ! Je peux vous faire entendre un ouvrier d'une usine qui jetait des pièces de métal sorties du four contre une plaque de fonte afin de contrôler à l'oreille la qualité de l'alliage, grâce au son émis par le choc des deux métaux. Selon la façon que la pièce avait de tinter, il la dirigeait vers tel ou tel bac de rangement :

l'appréhension de la qualité de l'alliage était mesurée à l'oreille avec une précision infaillible. Il y a beaucoup d'autres exemples, l'écoute des parties d'un moteur à l'aide d'un « stéthoscope spécial », l'usinage à la fraiseuse (au micron près) entièrement à l'oreille, etc.

Quel est donc la méthode préconisée pour de tels enregistrements ? :

- Place-t-on les micros à la hauteur des oreilles de la personne qui fait le travail, dans son axe, pour se rapprocher de son appréhension auditive (plan techniquement « subjectif ») ? Comment apprécier la distance qu'a choisie l'ouvrier entre lui et la plaque de fonte, jette-t-il chaque pièce loin ou près : si c'est loin par exemple, le ferait-il pour avoir un plan lointain de l'événement sonore ou pour entendre mieux (en faisant jouer l'acoustique de la salle), ou pour se protéger des transitoires, etc ?

- Enregistre-t-on la personne dans son contexte de travail, en entendant davantage le son différé, les ambiances alentours, les réflexions ? On se place alors dans une position d'auditeur, de celui qui observe celui qui est en train de travailler (situation inédite qui n'arrive jamais : jamais cet ouvrier n'a connu de spectateurs)...

- Fait-on un gros plan, saisissant les fréquences très proches, se déplaçant le long de la prise pour accompagner l'événement : cette prise a l'avantage d'être la plus « révélatrice » de la sélectivité auditive de l'ouvrier (même si elle n'en est que la pâle reproduction d'un instant X), offrant ensuite d'autres usages possibles, esthétiques en particulier - ce qui est important pour témoigner plus tard de la culture du travail.

À vrai dire, il faut effectuer les trois prises de sons successives. Car la mémoire du bruit que fait la pièce est aussi primordiale que celle de la circonstance toute entière, que celle de la perception de l'ouvrier. Toutes ces prises sont par ailleurs un peu mêlées, concordantes et contradictoires à la fois. À la question : qu'entend l'ouvrier, à la position qu'il occupe ?, la réponse est infiniment complexe et la réponse du preneur de son est bien partielle et partielle ; si elle est exploitée comme réelle réponse (inspection du travail) elle est mensongère ! Ce qu'il entend, c'est ce qu'il est en train de faire : et son acuité auditive est aussi importante, elle rend compte de son travail sonore. Cet ouvrier fait un travail de geste, mais son activité ne consiste pas à jeter l'objet, elle consiste à l'écouter.

L'étude que j'ai rendue en 1998 aux ministères de l'Environnement et de l'Équipement sur « Les références culturelles du bruit et de l'audition », aborde cette question de l'audition au travail en détail.

c) Les prises de son à vocation anthropologique

L'exemple de la « Voixthèque » que j'ai créé entre 96 et 98, entre de façon typique dans cette rubrique. L'objectif était de constituer un important répertoire enregistré de voix contemporaines, pour répondre à plusieurs objectifs simultanés :

- faire une mémoire des usages de la voix en cette fin de siècle dans le nord de Paris,
- comprendre comment nous utilisons notre voix et à quels ensembles culturels elle obéit, de quels caractères singuliers chacun est-il l'auteur, de quels caractères collectifs sommes-nous porteurs et comment ceux-ci peuvent-ils évoluer ensemble à travers les ans...

- se doter d'un répertoire vocal important, propre à toutes sortes d'études (études esthétiques, études phonétiques, études linguistiques, études sociologiques, études géographiques...).

Le panel des gens qui ont « prêté » leur voix fut conçu pour être le plus large possible. Un système de réseau à plusieurs branches permet de diversifier les catégories socio-professionnel-culturelles : personnes vivant dans une grande précarité (et au chômage), notables, artisans, enseignants, ouvriers, employés du tertiaire, etc. La situation économique ou professionnelle n'est plus aujourd'hui un caractère exclusif et représentatif des catégories sociales et surtout culturelles, il faut combiner ces données avec d'autres, les études, les activités périphériques, les situations provisoires, la mobilité, etc.

Chaque prise de son a eu lieu, en « tête à tête », chez les gens, dans les maisons, les pavillons, les appartements... ou dans nos bureaux pour accueillir ceux qui n'avaient pas de logement.

Le protocole d'enregistrement prévoyait des conversations libres, des textes ou des « airs » imposés, des demandes personnalisées s'y ajoutaient. Les sollicitations allaient de la Déclaration des Droits de l'Homme, aux Trois petits cochons en passant par D. Pennac, C. Baudelaire, « Sur le pont d'Avignon », « L'internationale »..., les personnes étaient amenées à lire le journal, parler d'eux, de leur vie...

En écoutant cette myriade de timbres singuliers et tous uniques, on est surpris de voir émerger une foule d'usages communs, des comportements récurrents et harmonisés dans la façon de parler certains textes, de chuchoter, d'appeler : il saute aux yeux une formidable homogénéité, expression de notre partage, au delà des clivages sociaux, de la même vie à la même époque. Il est très intéressant de le mesurer et de voir quels rapports cela tisse entre nous, qu'est-ce qui se transmet entre tous, que transformons-nous de notre vivant et par extension, qu'allons-nous constituer comme patrimoine d'un côté, comme évolution de l'autre ! ?

Je pourrais donner un autre exemple avec la série d'enregistrements effectués à l'hôpital Delafontaine de Saint-Denis. Pendant trois mois, j'ai enregistré l'atmosphère des chambres, des couloirs, des salles d'opération..., petit à petit sympathisé avec les membres du personnel, leur faisant entendre mes prises de sons lors de séances spéciales. Des écoutes de leurs services avaient lieu de façon hebdomadaire, elles leur ont permis de se rendre compte de choses inconnues d'eux. Un même placard est fermé différemment le matin, à midi ou le soir, un service se révèle complètement mort (aucun espace public, aucune vie ne le traverse) alors qu'un autre ne respecte pas les espaces individuels. Des analyses de comportement se sont avérées instructives et précieuses pour tous (il en existe aujourd'hui un rapport écrit). On sait qu'une salle d'hôpital, il y a cinquante ans, comportait soixante lits, que le matériel n'était pas le même, la façon de se parler non plus... Pourtant de telles prises de sons n'avaient pas pour finalité de faire une mémoire de l'hôpital (même si, dans une centaine d'années, ce document aura une valeur historique) : elles avaient vocation à être entendues tout de suite par les acteurs sonores eux-mêmes, leur permettant de sentir avec distance la culture de leur quotidien, la part de sensible et de technique, l'esthétique des environnements et des machines, de s'engager dans une réflexion sur leur propre activité instrumentale de tous les jours. Leur permettre d'analyser cela, c'est aussi les aider à cesser de se projeter dans les sons, de n'écouter que leur libido, leurs problèmes, leur narcissisme, leur sexe, leurs affects, leur histoire, leur « condition sociale ». Les musiciens leur proposent d'accéder à une écoute de l'aspect phénoménologique du son, des rapports entre sens et sensation.

J'ai ainsi fait entendre (auditivement) aux médecins que l'hôpital est un lieu où s'entremêlent les questions difficiles de lieu public et lieu privé. Lieu public où tout le monde est soigné de la même façon, a droit à la même chambre, à la même serviette, aux mêmes soins et en même temps. Lieu privé où l'on ne soigne pas la maladie mais la personne elle-même, où le secret médical, la protection individuelle sont garantis. Cette relation public/privé, qui est conflictuelle, s'exprime dans le son, dans le bruit, dans la gestion de l'environnement, l'instrumentalité de tous les jours en témoigne.

Grâce à ces enregistrements, plusieurs docteurs ont pris conscience de problèmes d'ordre spatial d'un côté, d'ordre temporel de l'autre. Ce travail a permis par ailleurs de montrer par exemple que les incubateurs, en néonatalogie, ont des niveaux sonores absolument prohibitifs. Un bébé, quand il est dans le ventre de sa mère, n'est pas sensé subir ce genre de pression acoustique, de type de fréquences continues.

d) Les prises de son documentaires

Je peux ici mentionner, à titre d'exemple, une commande assez inédite que m'a passé il y a quelque années la ville d'Arras. Cette commune avait pris le parti de ne pas commander un audit quantitatif à une société de mesure acoustique, de façon à établir, comme cela se fait beaucoup, des cartographies sonores des rues, places et espaces habités, mais d'imaginer un audit qualitatif, confié à un « auditeur », musicien. La tâche consistait à écouter partout, à diverses heures, à enregistrer, à analyser puis à restituer les conclusions de cette écoute, essentiellement « perceptive ».

Au centre ville, il y a des pavés : ils augmentent de façon considérable le niveau sonore de tous les objets qui roulent dessus ; ils font même plus, ils font tressauter les objets : par exemple, un camion de bouteilles qui passe, atteint des niveaux sonores, des types de fréquences qui n'ont rien de comparable avec ceux qu'il produirait sur du macadam.

Grâce à ce documentaire, les élus entendent en différé, réalisent mieux ce qui se passe dans ce cas-là. Ils n'avaient fait aucun choix sonore en gardant ces pavés, ils n'avaient pas décidé s'ils garderaient les pavés parce qu'ils faisaient partie de l'histoire de la ville ancienne ou également pour une raison sonore ? Une discussion s'en est suivie entre les habitants et la mairie sur cette question. Ainsi, on ne garde pas les pavés bien que cela ait des conséquences sur le volume sonore ambiant, on garde les pavés à cause aussi de leur caractéristique sonore et de la vie (au sens des références culturelles) qui s'y développe en conséquence. À partir de là, la communauté peut alors construire un projet pédagogique collectif à partir d'un tel choix de paysage urbain.

Dans un quartier périphérique, un marchand de glaces ambulant diffuse comme musique d'appel sur son toit un très ancien générique de télévision (c'est la séquence du jeune téléspectateur !) La scène se passe dans une cité, et dès qu'il arrive, il déclenche une mobilisation des habitants ; de plus, comme il a peur de n'être pas entendu, il klaxonne. Beaucoup d'élus, parfois même de ce quartier, n'arrivent jamais à ce moment précis, et ne savent donc pas qu'il a lieu.

Petit à petit j'ai eu l'impression de devenir un écouteur public, au même titre qu'il existe des écrivains publics, témoin contemporain de son temps, du temps des autres ! J'ai découvert dans le centre ville et dans plusieurs cités alentours des caractéristiques acoustiques rares : en beaucoup de points, une combinaison liée à l'architecture urbaine et aux matériaux, à laquelle s'ajoutent les comportements des habitants, rendait possible l'audition d'une profondeur de champ très importante : près de 150/200 mètres dans les petites rues par exemple, dans la campagne environnante, la largeur de champ aussi était exceptionnelle. J'avais donc émis l'hypothèse que dans cette ville, les accidents de piétons devaient être rares, les aveugles heureux et les plaintes nombreuses : comme il n'y a pas de bruit de fond, les bruits émergent et les gens, avides d'espace privé et de repli sur soi, toujours mécontents à l'idée de partager l'espace public, se supportent mal les uns les autres. Après vérification, cette supposition s'est avérée exacte. Que de choses peut-on, uniquement à l'oreille, apprendre sur une ville !

Enregistrer ne veut pas dire posséder des sons, mais plutôt les donner à entendre et sans relâche les réinterpréter. Les micros ne captent que ce qu'ils peuvent, ou plus précisément que ce qu'ils doivent. Nous l'avons dit tout à l'heure, la prise de sons varie selon le micro, le temps, l'espace... Le micro dirige l'écoute, son impuissance est de ne pas savoir tout entendre, il ne sait pas écouter. Sa force est de construire son sujet, sa direction, son but et d'avoir un projet. Une prise de son est un travail d'auteur, voire de compositeur. C'est une œuvre.

La scène se passe dans un atelier d'orfèvrerie. L'ouvrier frappe et des fréquences extrêmement aiguës, bien que très faibles en intensité, sifflent dans la pièce. Quand l'inspecteur du travail vient pour mesurer les conditions de sécurité dans lesquelles l'ouvrier œuvre, avec un sonomètre, ne décèle aucun niveau sonore abusif. « L'écouteur », lui, sait que cette fréquence très aiguë, impulsive et perçante, répétitive et presque indistincte provoque non seulement un trouble de l'audition mais a une incidence bien plus importante sur le métabolisme, le stress, la sexualité, la digestion, la résistance nerveuse, etc. Les outils d'analyse ne mesurent pas ces choses-là, du moins n'y détectent pas de conséquences psycho-acoustiques. Nous parlons ici de fréquences, de qualité spectrale, d'impulsion, qu'en serait-il si nous parlions de problématiques culturelles !

Certaines choses du monde ne nous sont perceptibles que par l'oreille. Encore faut-il y accéder (le micro peut nous être utile et relayer ce travail de révélation), c'est un problème de culture collective, de formation individuelle et de sensibilités. Ne l'oublions jamais, si nous ne voulons pas risquer de perdre contact avec une bonne partie de ce qui nous constitue ! »

Etude sur les références Culturelles du bruit et de l'audition

L'Association Les Musiques de la Boulangère a conduit, dans le cadre d'un appel d'offre du GEUS, une recherche durant deux ans qui portait sur « Les références culturelles qui entourent et définissent les notions de bruit et d'audition », à la demande conjointe de la direction de la recherche et de la Mission Bruit au ministère de l'Environnement, ainsi que du Plan Urbain au ministère de l'Équipement.

La Mission Bruit se rendait compte que l'ensemble des campagnes institutionnelles « anti-bruit » ne visaient pas leur objet, souvent même, produisaient des effets inverses : lorsqu'une campagne paraissait, une conscience diffuse naissait, se matérialisant immédiatement en gêne, en plaintes, qui se multipliaient considérablement, et rien n'avancait. Il y avait donc problème de communication !

Notre recherche a porté sur un grand nombre de secteurs, véhicules de références culturelles, œuvres littéraires, religieuses, dictionnaires, manuels scolaires, emballages, ainsi que sur quelques pratiques telles le sport, le jeu, la pédagogie... Il n'est pas le lieu de rapporter les analyses de cette étude ici, d'autant que les conclusions sont encore en chantier, un devoir de réserve sur la diffusion de ces éléments étant de rigueur.

Nous avons mis en évidence de très graves dysfonctionnements relatif aux représentations du son, du bruit et de l'ensemble des événements sonores en général, ceux-ci étant intimement sous-tendus par des problèmes lexicologiques ainsi que de grandes difficultés d'ordre linguistiques : ainsi parfois cela va jusqu'à des contradictions de fond dans les définitions propres de nombre de mots : le langage serait donc lui même porteur de confusion, d'imprécisions, d'amalgames et de moralisme.

La question du langage parlé n'était pas seule en cause, se posait aussi des difficultés de compréhension et de conception perceptive au niveau des dessins, des graphismes, des symboles qui accompagnent les notions sur lesquels nous travaillions.

Si dans le langage du quotidien, l'usage des mots ordinaires pose problème, qu'une cacophonie existe sur les mots élémentaires (les premiers utilisés), alors on ne doit plus s'étonner que des échecs de communication perdurent entre nous sur ces notions.

Se pose un double dilemme, de savoir si nous progressons d'abord sur la lexicologie ou sur la pédagogie de l'écoute, car les carences de l'une traduisent les carences de l'autre ! Le Ministère de l'Environnement n'a pas réussi à ce jour à passer de véritable convention avec celui de l'Éducation Nationale, pour aboutir à des projets non pas normatifs mais qui viseraient à donner quelques pistes d'appréhension et de perception des phénomènes sonores, mettant l'accent sur les multiples bénéfiques à en tirer, bénéfiques esthétiques, sociaux, économiques, matériels... Comment appréhender les phénomènes sonores avec les bons mots qui les accompagnent, pour les nommer, les décrire et prendre conscience de leur nature, de leur complexité, comment ouvrir nos oreilles et leur donner une chance de jouer un rôle dans notre développement individuel et collectif ?

Je ne puis m'étendre aujourd'hui sur les conclusions de cette recherche non encore diffusée ; pour ne pas rester complètement silencieux, je citerai, à titre d'exemple, trois analyses de définitions tirées de l'ensemble des dictionnaires et encyclopédies du XIIe au XXe siècle, qui résument assez bien le fruit de nos travaux :

Bruit : Signifie, au XIIe s., et même dès le IXe, rut ou bouton en fleur : de façon assez étonnante, il n'y a aucun contexte sonore. Ensuite, le mot prend le sens de réputation, renommée. On le trouve dans des expressions comme être en bruit, avoir une bonne renommée, faire grand bruit, bon bruit, donner le bruit de. Un glissement de sens encore l'amène aux notions d'éclat, de bonne réputation. Au XVIIe s., une focalisation assez rapide sur le phénomène sonore fait qu'un bruit devient un amas de plusieurs sons confus et violents. Finalement, une insistance se fait sentir très vite en faveur d'une appréciation du phénomène sonore : « Se dit encore d'un tintouin d'oreille, d'une maladie qui dans le grand silence, nous fait entendre quelques sons confus ». Citons un morceau d'anthologie dans l'Encyclopédie : « Toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif (...) ». Après cela, la définition devient quelque peu délirante... La différence à cet égard entre le bruit et le son y est expliquée comme suit : « le son est appréciable grâce au concours de ses harmoniques - comme si le bruit n'avait pas d'harmoniques ! -, le bruit ne l'est pas car il en est dépourvu ». Outre le fait que cette méthode d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si « l'émotion de l'air » causée par le son fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, pourquoi « l'émotion de l'air » causée par le bruit ébranlant cette même corde, n'ébranlerait-elle pas ces mêmes aliquotes ? Pourquoi le bruit ne ferait-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un bruit véritable ? Dans le Littré, le bruit est « un mélange confus de sons ». Définir le bruit oblige de parler d'autre chose que du bruit, de ne plus employer ce mot pour en utiliser d'autres. Et les mots auxquels on a recours sont emportés dans le même virus extraordinaire. Par exemple, ce mot mélange. Le mot mélange paraît simple, mais le mot confus rend confus le mot mélange. Le Petit Larousse culmine dans la confusion. Dans ce dictionnaire, le bruit est « l'ensemble des sons produits par des vibrations perceptibles à l'oreille ». Y a-t-il des sons non produits par des vibrations ? Cette définition n'est absolument pas rigoureuse. Etc

Percevoir : Le mot n'intervient pas sur le plan sonore, si ce n'est dans le Micro-Robert, très tardivement, au XXe s. dans lequel on lit : « Réunion d'associations en images mentales, de perceptions visuelles, auditives, tactiles, olfactives. » En revanche, la définition du Petit Larousse est : « Action ou fait de percevoir par les sens, par l'esprit, la perception des couleurs, des odeurs, des situations. » Le sonore n'est pas cité. Le mot percevoir date pourtant du XVIIe s.

Silence : Entre le IXe et le XVe s., le mot veut dire intermède musical. L'Encyclopédie toujours : « Le silence fait le beau, le noble, le pathétique. Le silence a je ne sais quoi, de plus beau que ce qu'il aurait pu dire » ! Il s'agit en général de l'état d'une personne qui s'abstient de parler. Le Petit Larousse : « Action ou fait de se taire ». Le Petit Robert : « Fait de ne pas parler ». Comme on le voit dans le monde pédagogique, le silence est un mot autoritaire. La Bible (dont nous avons extrait 1 700 occurrences touchant au bruit et à l'audition !) aussi concourt à créer des références dont on aura beaucoup de mal à se défaire, au risque d'être abusé (souvent ce qui est proposé à l'écoute ne relève pas du sonore et inversement !).

Ce n'est pas pour rien qu'on les appelle des références culturelles... Qu'allons-nous faire maintenant ?

Nicolas Frize

Journées d'Études Environnement Sonore - Mémoire & langage

10 et 11 octobre 1996 - Le Creusot