

Champs Culturels

ENVIRONNEMENT
& CREATIVITÉ
SONORES

06-2005

n°19

MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE, DE L'ALIMENTATION, DE LA PÊCHE ET DE LA RURALITÉ
DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA RECHERCHE

Champs Culturels n°19

"Environnement & création sonores"

Introduction – Marie-Noëlle BRUN

p1 * Editorial – *La Semaine du son* – Christian HUGONNET

Regards croisés

p2 * *La 2^e semaine du son - Variations sur le thème du son*
Christian HUGONNET

p4 * *Savoir écouter : un problème de santé publique*
Jean-José WANÈGUE

p13 * *La confusion des bruits*
Thierry MIGNOT

p19 * *Agir sur l'environnement sonore*
Henry TORGUE

p23 * *Navigation sonore et musique située*
Roland CAHEN

p26 * *Le projet SemanticHIFI*
Hugues VINET

p29 * *Et puis ? Environnement et création sonore*
Jean-Léon PALLANDRE et Alain SAVOURET

p35 * *Volume collectif : parcours croisé de «paysagistes sonores & plasticiens in situ»*
Damien COUÉLIER

p39 * «Retour arrière» sur les pratiques sonores dans l'animation
Jean-Paul ACHARD

p42 * *Atelier de Création Radiophonique Méridienne*
Hubert THÉBAULT

p46 * *Les Maîtres Fromagers*
Eric BULTEL

p48 * «Les sons, c'est la vie !»
Nicolas FRIZE

p52 * *Le tournage sonore, l'écoute réduite*
Christophe MONNET – Lionel MARCHETTI

p57 * *Sons-expériences, 6 résidences d'artistes en Languedoc-Roussillon*
Pierre-Loïc AUBERT

p61 * *Animation d'un atelier d'écriture photos et son au LEGTA de Challuy*
Philippe ZUNINO

p62 * *Le son du son – Leçon du son*
Philippe ZUNINO

p64 * *Jeunesses soniques...*
Véronique BLANCHOT – Salima MOREAU – Yves BOTZ

p68 * *Enseignement artistique, cultures émergentes, un enjeu de service public*
Eric SPROGIS

p74 * *Une symphonie des voix de la terre*
Lycée de BREHAULOU

p76 * *La confiance des oiseaux (prologue)*
Hélène DATTIER – Dany GREUILLET

p78 * *Festival de Chant choral*
LPA de Rochefort-Montagne

Annonces

p80 * Colloque Développement culturel, enjeu artistique et projet de territoire
ENESAD

p80 * Rencontres «De la nature comme culture ? Quels enjeux pour
l'enseignement agricole»

INTRO

Champs Culturels 19 a voulu embrasser un vaste sujet « Environnement et création sonores » dont le résultat est « forcément » imparfait et incomplet.

S'appuyant en grande partie sur *La Semaine du Son* organisée à Paris par l'association du même nom du 11 au 15 Janvier 2005, il tente d'explorer cette thématique d'un point de vue technique, pédagogique, sociologique et artistique.

Mal aimé dans un monde dominé par l'image, en même temps omniprésent dans une société qui ne tolère pas le silence, le son est soit associé au bruit et diabolisé, soit réduit à une simple approche physique et technique. Il est pourtant l'objet de recherche, de création, et comme le montre ce numéro, d'actions pédagogiques passionnantes (même si souvent les programmes scolaires privilégient l'image et l'audiovisuel).

Il a fallu que les sons soient organisés, qu'ils soient issus d'instruments de musique et du chant pour acquérir leurs lettres de noblesse et devenir un art. Le XX^e siècle, avec les explorations de Varèse, de Pierre Schaeffer, de la musique concrète, de l'électroacoustique, de la phonographie... leur a heureusement permis de se faire écouter d'une oreille mélomane... Aujourd'hui où les technologies permettent la numérisation, la compression, le traitement du son à l'infini, on observe ce paradoxe apparent d'une qualité de restitution qui tend à diminuer dans un grand nivellement mercantile... Enfermés dans les sons que l'on transporte si près de soi (peut-être pour oublier les bruits du monde...), ne saurions-nous plus écouter... ne saurions-nous plus entendre les subtiles nuances d'un paysage sonore...

Marie-Noëlle BRUN
Responsable de la rédaction

Notre société est tournée vers les arts visuels : de la photographie à la scénographie, de la peinture à l'architecture, de la haute couture aux effets spéciaux cinématographiques, tout semble nous ramener au seul plaisir de l'œil.

Il est vrai que le daguerréotype, la photographie et le cinéma muet, ont été inventés en France tandis que le microphone, le téléphone et le gramophone sont le fait des Anglo-saxons. Rares sont les salles de concert françaises qui peuvent se targuer d'une réputation internationale et l'acoustique est encore balbutiante dans de trop nombreux édifices architecturaux.

Nos manuels scolaires ne font qu'une faible part au son dans notre environnement ou à l'oreille, organe qui conditionne pourtant notre capacité à communiquer.

N'est-il pas communément admis de dire à quelqu'un « je vois bien ce que vous voulez dire » plutôt que d'affirmer « j'entends bien » ?

Nos instruments de musique ont encore rarement franchi le seuil de nos collèges et l'expression musicale ne fait pas vraiment partie de notre quotidien.

Ne faut-il pas se soucier de l'évolution des musiques enregistrées ? Ne doit-on pas oser dire que le son MP3 est de moindre qualité que le son du CD ? Ou encore que la compression des niveaux sonores s'est aujourd'hui imposée sur tous les supports et sur toutes les antennes, mettant en danger la notion même de nuance musicale ?

Pour soulever toutes ces questions, il était urgent de faire prendre conscience à tous de l'importance du son dans notre vie quotidienne grâce à une semaine nationale dédiée au son. Elle a pour nom « la Semaine du Son » et se déroule chaque année depuis janvier 2004. Ce numéro de « Champs Culturels » en est un écho prometteur.

Christian HUGONNET

Président de la *Semaine du Son**

*Voir présentation page 2

www.lasemaineduson.org

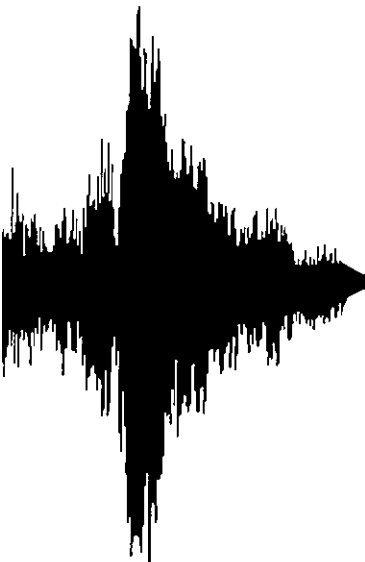
Directeur de la publication
Mireille BRUN
Direction générale
Hébergement et diffusion en ligne

FOPDAC
Bureau des associations de développement
des exploitations agricoles
Bureau des associations culturelles communales
11 rue de la Courbe - 75249 PARIS CEDEX 12

Couverture
Francis COLTON pour les photos
REVOLUTIONNAIRE ACHARD
de la Semaine du Son et les VIANEQUE

Design graphique, illustrations
francisco@free.fr
01 43 54 02 52

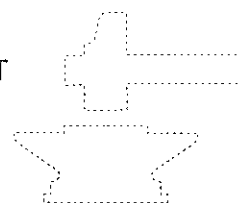
Impression
L'AVANCEMENT DE L'IMPRESSION - 100, rue de la République
117 - 91 137 AUBREUIL - FRANCE



2^E SEMAINE DU SON

VARIATIONS SUR LE THEME DU SON

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN HUGONNET



Du mardi 11 au samedi 15 janvier 2005 et pour la deuxième année consécutive, l'ingénieur du son et acousticien Christian Hugonnet et les membres de l'association qu'il préside avaient concocté une « Semaine du Son » très animée. Des conférences, des démonstrations, des rencontres avec des spécialistes de tous les horizons ont permis à un large public de mieux connaître le son dans tous ses aspects. Transversalité des sujets, multidisciplinarité des intervenants, diversité des publics ont montré que le son ne saurait être enfermé dans une discipline particulière. A travers cinq grands thèmes (un par journée), les intervenants ont croisé leur point de vue et échangé avec le public : Acoustique et habitation, Santé et environnement sonore, Le son au cinéma, Les sons enregistrés, L'expression musicale de l'enfant. Chaque thème se déclinait dans un lieu différent partenaire de ces rencontres, symbolique du sujet traité : IRCAM, le Palais de la Découverte, Le Cinéma le Balzac, Radio-France, le Centre Pompidou.

L'année est riche en manifestations sur le son. Qu'apporte de plus la Semaine du Son ?

Christian Hugonnet : Il ne manque pas de cénacles, en France et à l'étranger, où les professionnels du son peuvent se rencontrer. J'organise d'ailleurs l'une de ces manifestations, le Forum International du Son Multicanal, dans le cadre du Satis.

Mais au fil des ans, j'ai constaté que bien peu des choses passionnantes qui s'y disent parvient jusqu'aux oreilles du public. Traité au mieux comme un consommateur, il se trouve confronté à des produits (chaîne hifi, baladeur, home cinéma, etc.), des lieux où habiter, travailler ou se divertir, sans que la dimension de la qualité de l'environnement sonore ait été prise en compte. Tenu à l'écart de cette réflexion, le public ne peut s'exprimer que lorsqu'il est trop tard, lorsque des nuisances voire des problèmes de santé surgissent. En évoquant autour de moi cette problématique, je me suis aperçu qu'elle éveillait beaucoup d'intérêt. L'idée de constituer une association pour organiser une Semaine du Son a

fait son chemin. Des personnalités ont rejoint notre comité de pilotage et de nombreux partenaires institutionnels et privés soutiennent notre effort de vulgarisation des problématiques liées au son. Enfin, le succès de la Semaine du Son, en 2004 puis en 2005, nous conforte dans notre démarche.

Cette manifestation se déroule dans plusieurs lieux. Pour quelles raisons ?

À chaque problématique correspond un lieu particulier et nous accordons les thèmes avec l'endroit où ils sont exposés et débattus. Pour la deuxième Semaine du Son, le public a repris le chemin de l'Ircam, du cinéma Le Balzac et du studio 105 de Radio France, et deux nouveaux partenaires, le Palais de la découverte et le Centre Pompidou, lui ont ouvert leurs portes. Cette itinérance maintient chacun, organisateurs, intervenants et public, dans une attitude de curiosité et d'attention, propice à l'écoute et à l'échange.

La Semaine du Son



Certains des thèmes abordés paraissent ardu. Comment les rendre accessibles au profane ?

Nos intervenants sont tous des spécialistes dans leur domaine qui souhaitent partager et transmettre leur savoir. Nous les invitons à appuyer leur démonstration par des exemples sonores, à bannir tout jargon professionnel et à répondre aux questions du public. Au cours des deux Semaines du Son passées, ils ont remarquablement joué le jeu.

Quels ont été les temps forts de la deuxième Semaine du Son ?

Chaque journée est déclinée en plusieurs problématiques puisées dans quatre grands domaines : la culture, l'industrie, la santé, la pédagogie musicale. Nous avons choisi, cette année, de mettre l'accent sur des sujets d'environnement sonore et de société en abordant les loisirs musicaux domestiques, les environnements sonores à risque, les niveaux sonores au cinéma, l'évolution de l'enregistrement en studio et enfin l'expression musicale de l'enfant.

Une Semaine pour le son, c'est peu. Quelles autres actions de sensibilisation envisagez-vous ?

Notre association souhaite contribuer à cette prise de conscience par tous, individus et collectivités, que notre environnement sonore existe, qu'il doit être protégé et parfois même restauré, que nos capacités auditives ne sont ni infinies ni illimitées mais qu'elles doivent être préservées pour être à l'écoute du monde. Plusieurs conservatoires de musique se sont associés à notre démarche et nous incitons tous les établissements d'enseignement à nous rejoindre. La Semaine du Son a vocation à étendre son audience à tous et partout, non seulement en France mais à l'étranger.

Christian HUGONNET

Propos recueillis par Véronique BALIZET,
journaliste.

SEMAINE DU SON 2006 AVANT - PROGRAMME

MARDI 10 JANVIER - IRCAM

* L'acoustique et la vie urbaine

MERCREDI 12 JANVIER - PALAIS DE LA DÉCOUVERTE

* La détection des troubles auditifs chez le nourrisson et l'enfant

* Les sons qui calment, les sons qui excitent

JEUDI 12 JANVIER - CINÉMA LE BALZAC ET DIFFÉRENTES SALLES PARISIENNES

* La place de la musique dans l'écriture cinématographique

VENDREDI 13 JANVIER - RADIO FRANCE

* La prise de son musicale et la sonorisation

SAMEDI 14 JANVIER - CITÉ DE LA MUSIQUE

* Les instruments de musique au collège

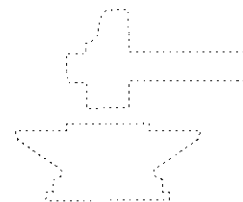


Enregistrement Radio-France © Jean Tavantzis



SAVOIR ECOUTER : UN PROBLEME DE SANTÉ PUBLIQUE

JEAN-JOSE WANEGUE



En première lecture ce titre peut paraître excessif. Mais si l'espace de cet article le lecteur nous prête une oreille attentive, il comprendra très vite que ce qui vu de l'extérieur n'est qu'un pavillon, est en fait un organe délicat et complexe, par lequel non seulement des informations vitales pour notre survie transitent, mais avec qui la parole trouve sa raison d'être. C'est aussi grâce à cet organe qu'il nous est possible de ressentir d'intenses émotions à l'écoute du chant et de la musique. Tout comme la vue, notre ouïe est un bien précieux qu'il nous faut savoir préserver. Existerait-il donc un savoir écouter ? C'est ce que nous allons essayer de déterminer avec cette promenade dans le monde des sons et de l'oreille.

DOUCEMENT LES BASSES !

Le son est partout et le son s'invite partout, qu'il soit parole, musique ou bruit. Notre vie est accompagnée d'une multitude de sons dont parfois nous ne sommes même plus conscients. Dans cette cacophonie il existe des moments privilégiés que nous dédions à l'écoute musicale. Les progrès techniques et industriels ayant fait leur œuvre chacun d'entre nous dispose de nombreuses solutions pour écouter sa musique favorite selon les instants et les lieux. Cela va de la simple écoute au casque à la reproduction sur les enceintes d'une chaîne HI-FI, en passant par le concert de rock ou une soirée en discothèque. Dans cette profusion de solutions bien souvent une compétition s'est engagée et c'est la course à la puissance pour éprouver toujours plus de sensations. Il est évident que cette évolution peut soumettre à rude épreuve nos oreilles. Une écoute au casque ou sur enceinte à des volumes trop élevés peut produire des lésions irréversibles dont trop souvent nous n'avons pas conscience. Bien sûr les premiers concernés et souvent les plus touchés sont les jeunes qui dans leur recherche de sensations fortes et par manque d'information s'exposent à ces risques pouvant conduire à des formes de surdité temporaire ou définitive. Face à cela les pouvoirs publics ont pris des dispositions pour limiter la puissance sonore maximale des appareils pour une

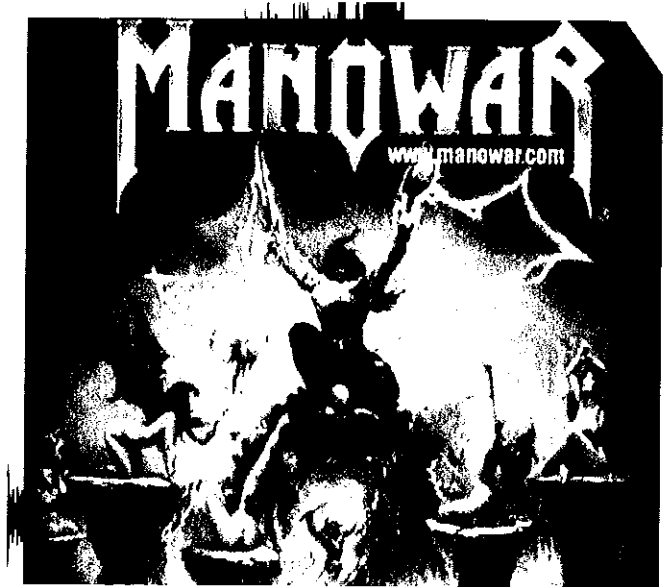
 coute au casque (baladeurs). Cette puissance de sortie a été limitée à 100 dB SPL¹ (arrêté du 24 juillet 1998). En mars 1997 un décret a limité la pression acoustique dans les discothèques à un niveau moyen de 105 dB(A)². Puis ce fut le tour des concerts publics pour lesquels un décret de décembre 1999 limite le niveau sonore moyen à 105 dB et 120 dB en cr te. Le problème est que ces réglementations ne font que définir des niveaux sonores qui sont plus ou moins respectés. C'est ainsi que lors de concerts on a pu mesurer des pics de 139,5 dB soit un niveau sonore équivalent à un réacteur d'avion. Ces réglementations ne protègent pas contre les risques et c'est donc à chacun d'entre nous de savoir où se situe la limite tolérable au-delà de la laquelle nous pouvons sérieusement compromettre ce capital auditif qui nous est si cher. Le problème est que nous ne sommes pas égaux devant ces risques et qu'il est parfois difficile de s'y retrouver dans ces mesures de niveaux sonores. De plus les risques ne sont pas les mêmes selon que l'on est exposé à un son intense pendant une période plus ou moins longue ou selon la plage dynamique de la musique. On comprend aisément que si dans la symphonie Fantastique de Berlioz il y a un passage à 110 dB, cela n'a certainement pas les mêmes effets qu'un concert du groupe Manowar enregistré dans le livre Guinness des records en matière de décibels.

Pour comprendre ce à quoi nous nous exposons lorsque de la simple gourmandise musicale nous nous laissons entraîner dans une boulimie de décibels, il suffit d'écouter le Dr. Drystan Loth (docteur en médecine et biologie humaine, spécialiste en neurophysiologie), ainsi que Yann Coppier (musicien et professeur à l'école ATLA) et Thierry Garacino (musicien et ingénieur du son)³.

RETOUR SUR QUELQUES DÉFINITIONS

Les variations rapides de la pression de l'air au niveau de nos oreilles provoquent une sensation auditive. Ces variations de pression sont dues à des perturbations créées dans un milieu matériel élastique. Le son se propage par une mise en oscillation de proche en proche des particules d'air par rapport à leur position d'équilibre. Ainsi le mot son désigne à la fois la vibration physique qui engendre la sensation et la sensation elle-même. Ces ondes sonores que nous percevons transmettent une certaine quantité d'énergie. Elles sont caractérisées par trois éléments qui sont l'intensité, la hauteur et le timbre. Nous ne nous intéressons ici principalement qu'à l'intensité, que l'on appelle parfois volume ou amplitude sonore. Puisque le son résulte d'une variation de pression il est logique de commencer par l'unité de pression qui est le Pascal (1 Pa = 1 N/m²). La pression atmosphérique moyenne est d'environ 100 000 Pa. Notre seuil d'audition correspond à une variation de pression de 20 µPa (20 x 10⁻⁶ Pa). C'est cette valeur qui a été choisie comme référence pour l'établissement d'une échelle des pressions sonores et ce pour une fréquence (hauteur) de 1000 Hz. L'intensité sonore que transporte une telle onde est de 10⁻¹² Watts/m². Notre seuil de douleur se situe autour de 20 Pa. L'oreille étant plutôt sensible à des écarts d'intensité qu'à des valeurs absolues, on a adopté des échelles de rapport.

De plus depuis les travaux de Fechner et Weber nous savons que l'augmentation relative d'une sensation (auditive, tactile, etc.) est proportionnelle au logarithme de la grandeur excitatrice. Aussi pour tenir compte de cette loi et pour pouvoir avoir une représentation aisée de grandeurs pouvant varier dans des proportions importantes (de 1 à 10¹², voire plus) il est utile d'utiliser des échelles logarithmiques et comme



unité le décibel. Ainsi lorsque l'on multiplie par 2 la puissance émise en passant par exemple de 1 HP à 2 HP, on augmente la sensation auditive que de 3 dB, quelle que soit la puissance initiale.

Si maintenant nous passons de 2 à 4 HP nous ajoutons encore 3dB, soit au total une augmentation du niveau sonore de 6 dB. Pour obtenir au niveau perceptif une sensation 2 fois plus forte il faut multiplier par 10 l'énergie émise, soit une augmentation de 10 dB. Mais la sensation de force sonore pour une même intensité sonore varie de façon significative en fonction de la fréquence. C'est ce que montrent les travaux de Fletcher et Munson qui de façon statistique ont construit pour une population d'individus normaux des courbes isosoniques ou courbes d'égale sensation sonore (figure 2).

Si le niveau sonore est important, la dynamique sonore doit aussi être prise en considération. Chaque instrument a sa propre dynamique et par extension chaque morceau musical aura sa dynamique propre en fonction de sa partition et de la composition de l'orchestre pour lequel il a été conçu. Des musiques présentant des niveaux sonores élevés mais avec de fortes dynamiques ne sont pas nécessairement « nocives » en raison de l'alternance entre les sons fortissimo et les sons pianissimo. A l'opposé des musiques offrant très peu

(3 dB = 10 log (P₂/P₁) avec P₂ = 2 x P₁).

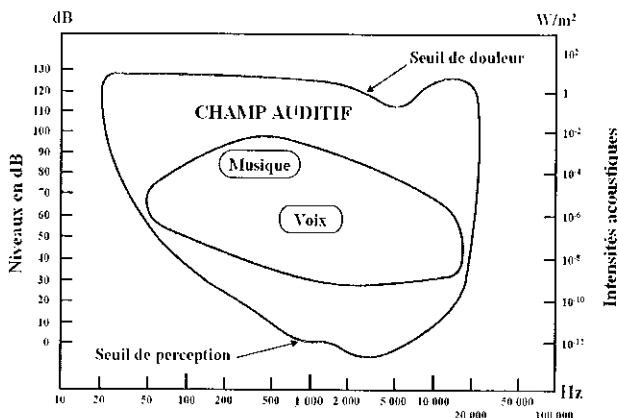


Figure 1 : Le champ auditif est la zone comprise entre le seuil de perception (0 dB) et le seuil de douleur (120 dB).

de dynamique vont dégager un niveau sonore relativement constant, ce qui supprime les périodes de repos pour l'oreille. Comme l'expliquent Yann Coppier et Thierry Garacino dans leur étude sur la compression de dynamique, ce phénomène qui tend à se généraliser a pris naissance avec la diffusion radio.

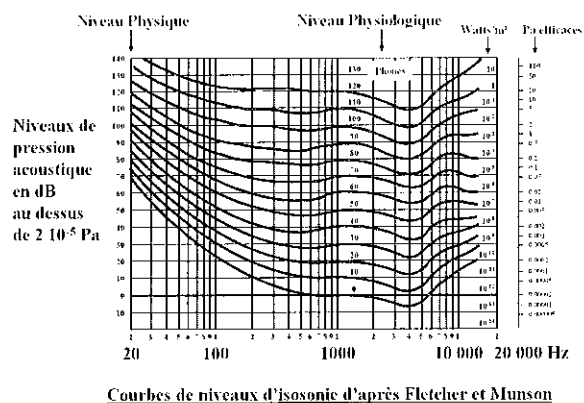


Figure 2 : Courbes de niveaux d'isonomie obtenues par Fletcher et Munson. La sensation de force sonore varie avec la fréquence.

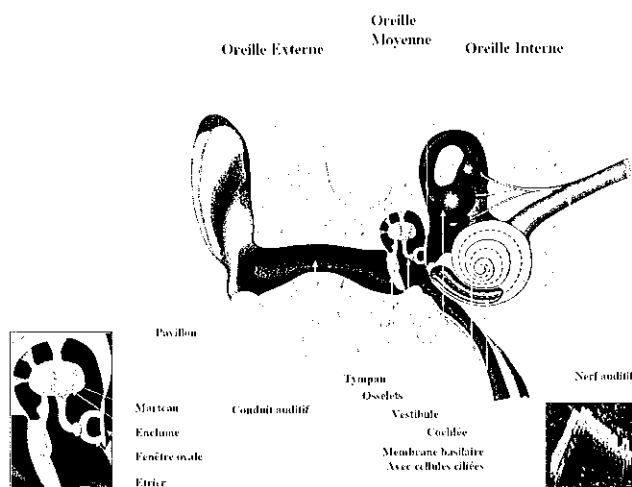
LE FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME AUDITIF

L'oreille externe (pavillon, conduit auditif et tympan) a pour fonction de capter les ondes sonores tout en les amplifiant acoustiquement. En vibrant le tympan transmet les vibrations aériennes à la chaîne des osselets se trouvant dans l'oreille moyenne. L'ensemble marteau-enclume-étrier fonctionne comme un adaptateur d'impédance afin de permettre une transmission de la quasi-totalité de l'énergie reçue à l'oreille interne via ce qu'on appelle la fenêtre ovale⁴. Un mécanisme de protection de l'oreille interne existe grâce à des muscles rattachant le marteau et l'étrier aux parois de la caisse du tympan. Ce mécanisme peut être déclenché par réflexe ou volontairement et permet une atténuation de 30 dB. A partir de 80 dB ces muscles vont par réflexe (réflexe stapédien) réduire la transmission des pressions vers l'oreille interne. Mais ce mécanisme est inopérant pour les très fortes intensités et les sons impulsionnels ainsi que pour les fréquences supérieures à 2000 Hz. De plus son action est limitée dans le temps (effet de fatigue).

On trouve dans l'oreille interne la cochlée (appelée aussi limaçon) qui se présente sous forme d'un tube enroulé autour d'un axe dans lequel arrive le nerf auditif. En passant dans l'oreille interne, les vibrations sonores transmises sous forme de vibrations mécaniques par les osselets, deviennent des vibrations liquidiennes qui ensuite pourront être transformées en impulsions électriques. A ce niveau nous ne nous intéressons qu'à l'organe de Corti qui est l'organe sensoriel auditif⁵ de la cochlée. Il est disposé sur la membrane basilaire et comprend environ 16000 cellules, appelées cellules ciliées à la base desquelles le nerf auditif vient chercher le message à transmettre au cerveau. Ces cellules sont réparties en une rangée de cellules ciliées internes (environ 3500) et trois rangées de cellules ciliées externes (environ 12500). Lorsqu'un son parvient à l'oreille il est donc transmis après le mécanisme d'amplification (ou de réduction) de la chaîne des osselets à l'oreille interne. La fenêtre ovale reçoit une vibration qui aura pour effet de déplacer la membrane basilaire. Ce déplacement transmis aux cils des cellules ciliées provoque leur excitation. A partir de là, une cochlée saine est le siège de deux mécanismes. Premièrement les cellules ciliées

6

Figure 3 : Schéma de l'oreille



externes dotées de propriétés électro-contractiles amplifient la vibration sur une fréquence précise. Elles jouent un rôle de préamplificateur/tuner ou de préampli accordé. Deuxièmement les cellules ciliées internes à leur tour stimulées activent les synapses avec les fibres du nerf auditif et le message est transmis au cerveau. On comprend donc que ce mécanisme très précis puisse se dérégler facilement lors de sons trop intenses notamment.

LE CHANT DES ACOUPHÈNES

Le problème est que ces cellules ciliées sont fragiles en particulier les cellules ciliées externes. Lorsque le système auditif est soumis à des bruits trop intenses (persistance de niveaux sonores élevés ou déflagration) la vibration liquidienne peut détruire les cils, puis les cellules ciliées elles-mêmes.

Une fois détruites ces cellules ne repoussent pas. Leur destruction et les séquelles auditives qui s'en suivent sont irrémédiables. La question est donc de savoir comment cela arrive, quels sont les symptômes et quelle est la conduite à tenir. Les dangers liés au bruit dépendent du niveau sonore et de la durée d'exposition. Le cas typique est la personne



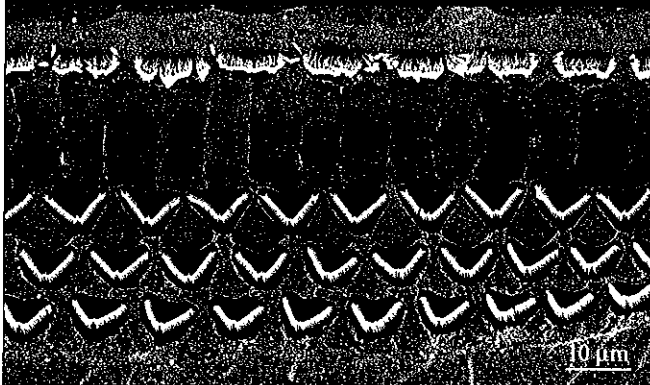
Le Dr. Drystan Loth expliquant le fonctionnement de l'oreille et les dommages que peuvent subir les cellules ciliées que l'on voit sur l'écran.

Au cœur de l'oreille avec le Dr. Loth : vue au microscope électronique à balayage des cellules ciliées : là où les dB peuvent faire très mal.

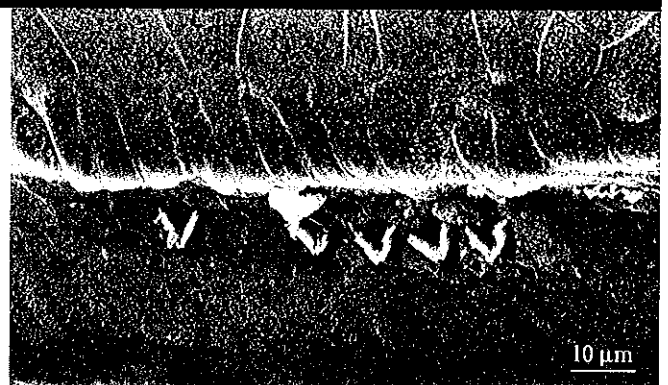
qui va en discothèque et qui se trouve exposée à des niveaux sonores élevés dépassant trop souvent les 100 dB. Trois types de phénomènes significatifs peuvent apparaître. On peut ressentir un phénomène d'oreille bouchée ou d'oreille pleine. On peut aussi percevoir des bruits caractéristiques appelés acouphènes⁶, comme des sifflements aigus ou un bruit de cascade, ou encore un son grave.



SURFACE D'ORGANES DE CORTI DE RATS VU AU MICROSCOPE ELECTRONIQUE A BALAYAGE



Organe de Corti normal : les quatre rangée de cellules sensorielles auditives, les cellules ciliées internes et externes et externes, sont présentes. Les cellules ciliées internes [CCI] sont organisées en une rangée [en haut] tandis que les cellules ciliées externes [CE] sont organisées en trois rangées [en bas]. Les faisceaux de cils des CCI sont rectilignes. Ceux des CCE forment un W. Image réalisée sous MEB par Marc Lenoir – INSERM U583.



Organe de Corti traumatisé : chez un rat ayant subi une exposition sonore de 8000 Hertz, à 130 décibels pendant 15 mn, une destruction massive des cellules ciliées est constatée. Seules cinq CCE survivantes sont encore visibles. Image réalisée sous MEB par Jing Wang – INSERM U583.

Dans tous les cas il s'agit de signes annonciateurs que l'oreille est en train de souffrir.

Face à ce symptôme le Dr. Loth est catégorique. Il faut sortir immédiatement et mettre l'oreille au repos. Bien souvent le phénomène disparaîtra rapidement après quelques heures. Si hélas on note une persistance du phénomène au-delà de la journée, il est fortement conseillé de consulter un ORL. Malheureusement le public étant mal informé sur ce sujet, et la victime ne voulant pas faire état de son malaise (que l'on peut croire passager) ou passer pour quelqu'un de fragile, le Dr. Loth a eu souvent devant lui des patients pour lesquels l'irréparable avait été commis. C'est ainsi qu'il a eu le cas d'un jeune homme qui lors d'une soirée en boîte ressentait au bout d'une heure ou deux des bruits dans les oreilles. Ses amis déclarant ne rien ressentir il est donc resté, mais devant la persistance du phénomène il s'est confectionné des bouchons auditifs à l'aide de ce qu'il passait par la main afin de se protéger. Au bout de 3 semaines il avait toujours la présence de ses acouphènes. Un bilan auditif a révélé de suite qu'au dessus de 2000 Hz il avait une perte auditive importante qui

allait jusqu'à - 80 dB aux alentours de 6000 Hz. Après application d'un traitement il a pu récupérer un peu de ses capacités auditives (environ 30 dB) mais les acouphènes sont toujours là. On ose à peine imaginer ce qu'aurait été l'étendue des dommages sans le recours à ce bouchon protecteur de fortune. A ces phénomènes de perte de sensibilité auditive peuvent s'ajouter des phénomènes fort gênants de distorsion d'intensité pour lesquels plusieurs explications physiologiques sont proposées. Autrement dit plus l'intensité du son augmente et plus la distorsion se manifeste, et plus importante est l'atteinte auditive. Ce phénomène rend parfois les prothèses auditives traditionnelles difficilement supportables. Avec l'arrivée des prothèses numériques on arrive à réduire cet effet. Il faut retenir de ce témoignage que dès l'apparition de ces premiers symptômes il est impératif de se mettre au calme. Si ces derniers persistent, il faut absolument consulter un ORL dans les plus brefs délais. Traité dans les 24 heures, un patient a de plus grandes chances de récupérer totalement ses capacités auditives après un traumatisme.

Audiogrammes de sujets ayant été soumis à une exposition sonore intense

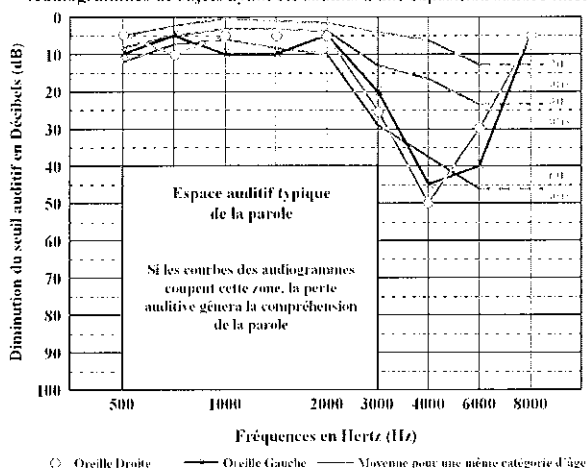


Figure 4 : L'exposition prolongée à des bruits intenses réduit le seuil de perception auditive en particulier dans la région des 4000 Hz.

LE PROBLÈME DU BALADEUR ET DE L'ÉCOUTE AU CASQUE

Tous les baladeurs commercialisés à présent, à savoir l'appareil et ses écouteurs (ou casque), ne doivent pas pouvoir délivrer une intensité sonore supérieure à 100 dB. Est-ce une bonne mesure ? Pour le Dr. Loth qui participa aux travaux ayant conduit à cette réglementation, il aurait été peut-être préférable d'informer les utilisateurs sur la nécessité qu'il y a à ne pas utiliser ces appareils à des niveaux fort de façon prolongée plutôt que de les brider à 100 dB. Or un niveau de 100 dB est quelque chose de très élevé. Dans le cas de musique classique les risques auditifs sont faibles en raison de la grande dynamique qui existe et qui accorde de nombreux instants où l'oreille peut se reposer et récupérer très vite. Par contre dans le cas de musique dite amplifiée où l'on peut de suite attaquer avec des niveaux importants pour rester ensuite dans une dynamique de quelques décibels, on s'expose là à une fatigue auditive qui nécessite un certain délai pour retrouver un audiogramme normal. De plus le bridage du baladeur est donné pour l'appareil avec ses écouteurs d'origine. Si entre temps vous changez d'écouteurs ou de casque, rien ne vous permet de savoir si vous êtes toujours en dessous des 100 dB⁷. Quand on sait que les enfants et les jeunes adolescents passent plusieurs heures par jour à écouter de la musique au casque avec une puissance voisine des 100 dB et que des tests ont montré qu'après une exposition de seulement 15 minutes à un bruit blanc à 110 dB il faut au moins une journée de repos pour retrouver un audiogramme à peu près normal, on comprend très vite qu'il

s'agit bien là d'un problème de santé publique. Plus de 10% des adolescents de 15 à 18 ans sont déjà porteurs d'un léger déficit auditif significatif dans l'aigu. Mais pourquoi vouloir écouter son walkman à de tels niveaux ? La première raison pourrait être le bruit ambiant régnant, par exemple dans les transports (environ 80 dB à 85 dB dans une rame de métro). L'autre raison vient du fait que l'utilisation de HP de très faibles dimensions dans ces écouteurs ne permet pas de reproduire les basses. Or comme le souligne Yann Coppier, les basses sont devenues une composante importante de la musique actuelle et pour compenser ce déficit dû aux écou-

teurs, le réflexe est de pousser à fond le volume. Les jeunes veulent retrouver des sensations de vibration que l'on a lors de concerts. En effet du côté des concerts techno la tendance est à une forme de musique dite tribale comme l'explique Yann Coppier. On recherche une puissance maximum afin de pouvoir éprouver des vibrations transmises par certaines parties du corps comme le thorax ou l'abdomen sous l'effet des basses fréquences. Mais on comprend aisément que non contents de ne pouvoir restituer correctement les basses fréquences, ces minuscules HP plaqués contre les oreilles ne peuvent en aucune façon retransmettre ces sensations thoraciques ou abdominales. On parle à propos de ces vibrations corporelles très particulières de sensations corporelles de type tactile et nombreux sont les témoignages montrant que celles-ci sont très recherchées. Il n'est pas question ici de prendre partie pour ou contre ce type de musique aussi longtemps qu'elle ne nuit pas au voisinage et à la santé d'un public averti ou non. Par contre il est possible de se prémunir des conséquences qu'elle peut avoir sur notre système auditif en se munissant de bouchons auditifs. Le problème est que certains de ces bouchons dénaturent la musique du fait qu'ils atténuent préférentiellement les fréquences élevées. Ceci étant on peut se faire faire des bouchons spécialement adaptés en fonction de sa courbe de sensibilité. Les musiciens professionnels recourent de plus en plus à ce type d'ustensiles et lors du MIDEM⁸ 2004 à Cannes on pouvait voir pour la première fois une société fabriquant ce type de protection. Certains de ces appareils intègrent aussi un système d'amplification qui permet à l'artiste d'avoir un monitoring intégré (in-ear monitor)⁹.



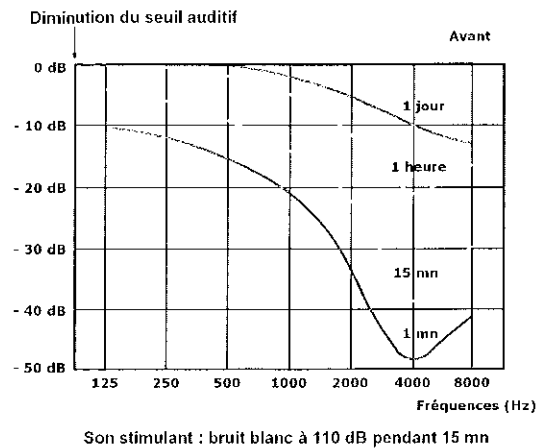
Pour la première fois au MIDEM une société proposait des bouchons de protection auditive pour les chanteurs et les musiciens.

Figure 5 : Effet de fatigue auditive après une exposition sonore intense. On constate un abaissement du seuil auditif.

UN DOSIMÈTRE SONORE : UNE IDÉE À CREUSER

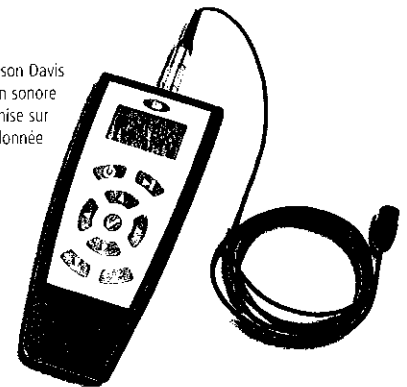
Deux facteurs extérieurs conditionnent le risque de détérioration précoce des performances auditives : le niveau sonore et la durée d'exposition. A cela peuvent s'ajouter des facteurs génétiques particuliers que nous n'évoquerons pas ici ou des « fragilités » dues à des otites à répétition. Les conséquences exactes du couple niveau sonore/durée d'exposition sont difficiles à cerner dans le cas de la musique amplifiée du fait que d'un type de musique à l'autre, d'un lieu de concert ou de loisir à l'autre énormément de paramètres vont changer. Pour rendre la chose un peu compliquée il faut noter que si dès le niveau de 85 dB on s'expose à un risque, nous ne ressentirons véritablement une douleur qu'à partir de 120 dB. Ce qui veut dire qu'avant de véritablement ressentir physiquement une alerte de la part de notre organisme il y a une vaste zone d'exposition au risque. Un peu comme notre peau pour laquelle on doit respecter un certain quota de soleil à ne pas dépasser, notre oreille connaît des limites au-delà desquelles un phénomène de fatigue auditive¹⁰ s'installe avec des conséquences plus ou moins importantes pour notre santé physique, psychique, et bien sûr pour la préservation de la qualité de notre audition. C'est pourquoi en matière de législation du travail il a été mis en place des normes qui doivent être scrupuleusement respectées. On considère qu'en dessous de 70 dB (A) il n'y a pas de fatigue auditive. Entre 80 dB et 95 dB la fatigue auditive fait son apparition. Elle va se traduire par une diminution du seuil d'audition par rapport à la normale. Une exposition prolongée à un niveau sonore de 95 dB(A) provoque une baisse significative de la sensibilité auditive qui nécessitera un temps de récupération de plusieurs heures. Mais cette baisse de sensibilité pourra être temporaire ou définitive selon les cas et les individus.

Partant de l'idée d'une journée de travail de 8 heures, il est admis que l'on peut supporter sans danger un niveau d'exposition sonore de 85 dB(A). Par rapport à cette valeur de référence, chaque fois que l'on augmente de 3 dB le niveau sonore, il faut diminuer de 50% la durée d'exposition sonore quotidienne. Lorsque cette exposition sonore quotidienne (8 heures) subie par un travailleur dépasse le niveau de 85 dB(A) ou lorsque la pression acoustique de crête dépasse 135 dB [impulsion], des protections individuelles doivent être mises à la disposition du personnel. A partir d'un niveau d'exposition de 90 dB(A) ou de crêtes dépassant les 140 dB le port de protections auditives est obligatoire. Ayons à cet instant une pensée pour tous les opérateurs et techniciens qui depuis des années s'appliquent à presser pour nous tous ces disques vinyles et ces CD. Mais pour véritablement apprécier si l'on s'expose dangereusement au bruit il faudrait faire le cumul de tous les « bruits » subits sur une journée, qu'il s'agisse du travail, d'une écoute du baladeur durant les transports, ou d'une soirée bien animée



en discothèque. D'où la prise en considération par une compagnie d'assurance suisse (SUVA) d'une unité de bruit (0,04 Pa².H) pour convertir toutes les expositions dans cette unité et en faire le cumul sur une semaine. Pour un cumul inférieur à 100, tout va bien. Entre 100 et 200, attention votre ouïe est en danger. Au-dessus de 200 il faut impérativement réduire une telle exposition. Parmi les personnes professionnellement exposées on trouve aussi les ingénieurs du son. A la Maison de la Radio ce phénomène est l'objet des plus grandes attentions afin de préserver ce précieux outil qu'est l'oreille. Pourquoi ne pas suggérer le recours à des dosimètres sonores à la manière des radiologues qui pourraient peut-être prendre la forme d'une carte à puce. En fait de tels systèmes existent déjà depuis fort longtemps (dosimètre sonore 4443 de Brüel & Kjær ou dosimètre Larson Davis) mais il s'agit d'appareils encore complexes et coûteux que l'on ne peut pas distribuer à un grand nombre de personnes comme par exemple les spectateurs d'un concert.

Dosimètre sonore de Larson Davis permettant de mesurer l'exposition sonore à laquelle une personne a été soumise sur une période de temps donnée



Il faut signaler toutefois la mise récente sur le marché d'un contrôleur de poche (PocketEar) par Brüel & Kjær (voir encadré). Aussi pour le moment est-il préférable de recourir à des bouchons protecteurs (bouchons pré moulés, ou façonnés par l'utilisateur, ou encore bouchons moulés sur mesure). Le tableau ci-après donne les durées maximales d'exposition sonore quotidienne à ne pas dépasser en fonction du niveau sonore moyen pour des sons continus ainsi que le nombre de sons impulsionnels permis.

TABLEAU 1 : VALEURS LIMITES D'EXPOSITION SONORE SELON LA RÉGLEMENTATION DU TRAVAIL

Sons continus

L _{Aeq} dB(A)	84	85	86	87	88	89	91	94	97	100	104	111
Td _{max}	9 H	8 H	6 H	5 H	4 H	3 H	2 H	1 H	30 mn	15 mn	5 mn	1 mn

Sons impulsionnels¹¹

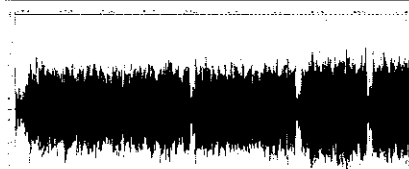
NIVEAU pression acoustique de crête	135 DB	115 DB	95 DB	90 DB
NOMBRE LIMITE D'IMPULSIONS SONORES SUR 8 H	1	100	10 000	30 000

LES EFFETS PERVERS DE LA COMPRESSION

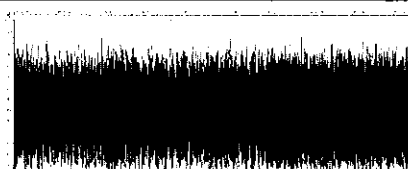
Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut le niveau sonore en soi est une chose importante mais la dynamique sonore peut l'être tout aussi. Pour Yann Coppier et Thierry Garacino les maisons de disque ont de plus en plus recours à la compression dynamique. Grâce à cette compression il y a une forme de gain en énergie et de dopage auxquels le public est sensible. Alors pourquoi s'en priver ? Normalement la compression dynamique permet d'adapter la dynamique d'un signal à transmettre (jusqu'à 70 dB pour un orchestre symphonique) avec les capacités du support qu'il soit physique comme le disque (45 dB pour un disque vinyle et 96 dB pour un CD) ou « immatériel » comme une station de radio FM (dynamique de 35 dB). La réduction de dynamique peut être utilisée dans un but artistique, esthétique ou peut être nécessité pour l'obtention d'une meilleure intelligibilité. Le principe consiste à réduire les écarts entre les niveaux les plus faibles et les niveaux les plus forts. Il est ainsi possible de monter le volume général d'un morceau de musique sans risque de saturation du support ou du canal de transmission en ayant partout une bonne définition du son. Avec la multiplication des stations FM cette pratique s'est répandue afin de pouvoir diffuser un niveau moyen important qui fasse que l'on soit mieux entendu que la station concurrente. On parle souvent

de densification du signal. Cette pratique a gagné les studios d'enregistrement. Ce qui fait que nombre de productions se retrouvent maintenant avec une dynamique totalement écrasée parfois ramenée à quelques décibels. Pour se convaincre de cette dérive Yann Coppier et Thierry Garacino se sont livrés à une petite étude couvrant au fil des ans plusieurs types de musique. Leur démonstration est plus qu'éloquente. En 1971 le groupe Led Zeppelin fait fureur et sa musique est perçue comme agressive, violente avec un niveau de -16,8 dB¹² pour son morceau « Rock'n Roll ». En 1979 on trouve les Sex Pistols qui avec « God save the Queen » nous distillent -15,5 dB. Mais tout ça peut paraître un peu atone comparé au morceau « People = Shit » de Slipknot avec ses -9,5 dB. Comme le montrent les saisies d'écran on est passé en 30 ans d'une musique qui tout en étant violente laisse encore de la place pour respirer, à une musique que l'on pourrait qualifier de « suffocante ». Mais il n'y a pas que dans le rock que l'on recourt au compresseur. Là aussi Yann et Thierry ont trouvé des pratiques déconcertantes. Prenons par exemple Jacques Brel en 1964 avec « Au suivant ». On a là un chanteur qui dans son expression va nuancer son chant en jouant sur la dynamique au sein d'une orchestration qui donne à l'ensemble une grande clarté. Le résultat est un niveau moyen de -20,5 dB.

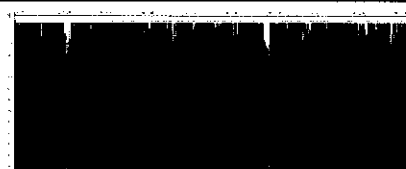
LA COMPRESSION A TRAVERS LES AGES SELON YANN COPPIER ET THIERRY GARRACINO



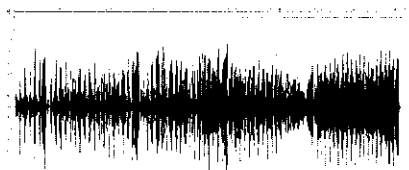
1971 : Led Zeppelin « Rock'n Roll »
Niveau moyen = - 16,8 dB



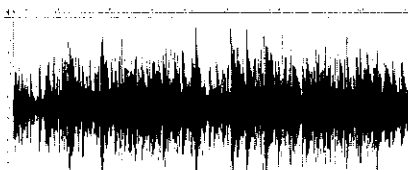
1977 : Sex Pistols « God save the Queen »
Niveau moyen = - 15,5 dB



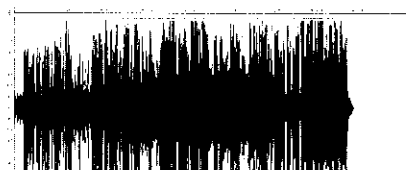
2001 : Slipknot « People = Shit »
Niveau moyen = - 9,5 dB



1964 : Jacques Brel « Au Suivant »
Niveau moyen = - 20,5 dB



1981 : Michel Jonasz « Les Fourmis rouges »
Niveau moyen = -17,5 dB



2003 : Carla Bruni « Quelqu'un m'a dit »
Niveau moyen = - 11,3 dB

2003, Carla Bruni vient nous susurrer à l'oreille « Quelqu'un m'a dit ». On ne demande qu'à la croire. Mais croirez-vous qu'avec elle c'est - 11,3 dB que vous prenez dans les oreilles ? Comme le dit si justement Yann Coppier : « Carla Bruni explose littéralement les Sex Pistols ou Led Zeppelin ». Ce qui veut dire qu'en se servant de cette compression Carla Bruni vous diffuse en fait en terme d'énergie 5,5 dB de plus que Led Zeppelin. Cette différence est énorme. Que dire alors des 7,3 dB d'inflation sonore que l'on a en passant de Led Zeppelin à Slipknot ? Pour illustrer les propos de Yann Coppier et Thierry Garacino, nous reproduisons ici quelques saisies d'écran qu'ils nous ont confiées. Ainsi en compressant fortement un signal audio tout en conservant les mêmes limites au niveau des crêtes pour ne pas saturer, on augmente fortement l'énergie moyenne transmise et la sensation d'intensité sonore. C'est le phénomène bien connu à la télévision lors du passage des écrans publicitaires. On constate donc que l'horizon du 0 dB s'est obscurci de plus en plus au fil des ans. Ce qu'il faut retenir de cette démonstration et qui doit inciter les utilisateurs de baladeur et autres systèmes d'écoute au casque, c'est qu'avec une musique compressée on délivre en permanence un niveau moyen beaucoup plus élevé, ne donnant à l'oreille aucun répit pour se reposer, ce qui lors d'écoutes prolongées ne peut que conduire à une diminution de la sensibilité auditive. Ce phénomène est malheureusement bien réel et les statistiques et témoignages ne font que confirmer ce fait.

LE CRI DU CŒUR

Il ressort de tout ceci que la tendance générale est une écoute de la musique à des niveaux sonores de plus en plus élevés. Sans que l'on s'en rende compte ce phénomène devient partie intégrante de notre culture qui se trouve plongée dans un environnement de plus en plus bruyant nous conduisant à pousser un peu plus le volume. Pour Christian Hugonnet, ingénieur conseil en acoustique et président de la Semaine du Son, cette dérive aurait pour conséquence d'amener chacun d'entre nous à parler plus fort et ce phénomène serait observable chez les jeunes enfants dès l'école maternelle. On peut s'interroger si dans ces conditions les mécanismes phonatoires et d'apprentissage du langage chez les jeunes enfants ne se trouvent pas altérés en raison des perturbations que l'on pourrait avoir au niveau du couple audio-phonatoire. On observe déjà des formes de dérive chez les jeunes instrumentistes pour qui il devient difficile de jouer pianissimo. Cette constatation a été faite en l'occurrence par le chef d'orchestre Mélanie Thiebaut. Il apparaît donc urgent de pousser un cri d'alarme faute de quoi nous pourrions voir disparaître à très court terme nos chers petits Choristes. Il est nécessaire d'avoir conscience de cette situation et d'être soucieux de préserver chez chacun de nous ce capital auditif grâce à qui la musique trouve son chemin pour venir nous émouvoir.

C'est un devoir de pousser ce cri, qui, s'il ne vise pas à faire du bruit, se veut l'écho de toutes ces initiatives visant à informer et éduquer le public sur la nécessité de savoir écouter et se prémunir contre les risques auditifs.

Jean-José WANÈGUE

Ingénieur en électronique et diplômé du troisième cycle en économie et marketing, Jean-José Wanègue nourrit depuis toujours une passion immodérée pour le son et les technologies de la communication. Spécialiste du disque optique depuis l'avènement du LaserDisc, ancêtre du CD, il partage son engagement professionnel entre ses activités pour l'industrie du pressage du disque, l'industrie audio et vidéo, et ses nombreuses contributions à des revues grand public prestigieuses comme la « Revue du Son et du Home Cinéma » ou des revues professionnelles internationales comme « Optical Disc Systems » et « Pro Sound Systems ».

Remerciements :

L'auteur remercie le Pr. Rémy Pujol de l'Université de Montpellier 1 et Marc Lenoir de l'INSERM pour leurs précieux conseils et aide dans la relecture et l'illustration de la partie physiologie et physiopathologie de la cochlée. Il tient aussi à saluer Yann Coppier et Thierry Garacino pour la passionnante discussion qu'il a eu avec eux sur leurs travaux d'étude sur les évolutions de la musique enregistrée et pour leurs mesures dont ils lui ont si aimablement confié les résultats.

POUR EN SAVOIR PLUS SUR LE SUJET :

- Nous vous conseillons la visite du site web « Promenade autour de la cochlée » réalisé par le Pr. Rémy Pujol et ses collaborateurs de l'université de Montpellier 1 et de l'INSERM.
<http://www.cochlee.info>

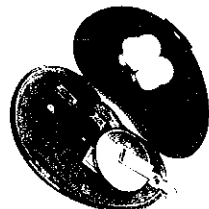
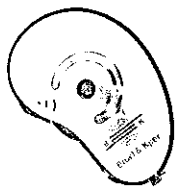
- Vous pouvez aussi consulter le CD-ROM multimedia « L'Oreille cassée » réalisé par la même équipe : un programme pédagogique et ludique destiné à informer et prévenir les adolescents contre les dangers de la musique amplifiée [éditions CRIC/IURC]. Pour tout contact : okc@iurc.montp.inserm.fr

- Voir aussi le site *Futura Sciences* à la rubrique "Physique" vous trouverez un dossier complet sur le « Le bruit et ses effets » :
<http://www.futura-sciences.com/comprendre/d/dossier259-2.php>



L'Association de la Semaine du Son

Présidée par Christian Hugonnet, l'Association de la Semaine du Son regroupe des professionnels du son (musiciens, ingénieurs du son, acousticiens, médecins spécialistes) qui souhaitent sensibiliser le public au son, à la qualité de l'environnement sonore et à son importance dans l'épanouissement de la chacun et de tous.



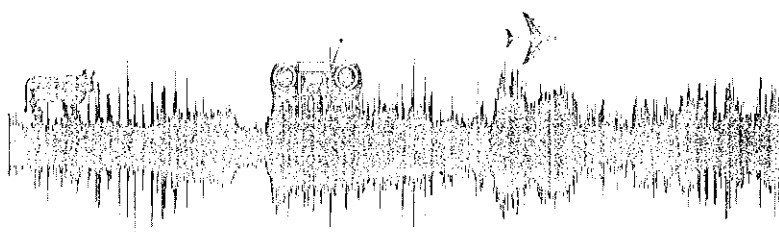
PocketEar® à la rescousse

PocketEar est un petit appareil très judicieux qui permet de détecter les niveaux sonores et qui contient à l'intérieur de sa coquille une paire de bouchons protecteurs de bonne qualité. C'est donc un système original, léger et facile d'emploi que l'on peut avoir sur soi n'importe où. Dès que le niveau sonore atteint un seuil prédéfini que l'on peut choisir (65, 85 ou 105 dB) un voyant rouge s'allume et il suffit à ce moment là d'extraire les bouchons protecteurs pour se prémunir contre le risque de surcharge sonore. De taille réduite ce système peut être attaché à un porte-clé. Il a été développé par Brüel & Kjaer. Pour plus d'informations :

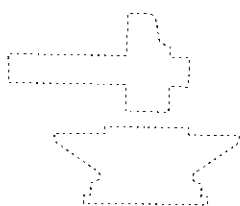
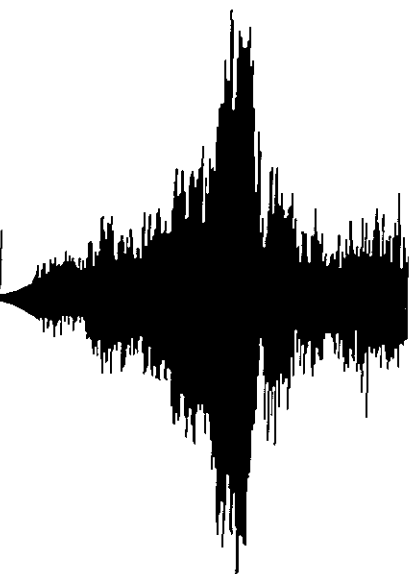
<http://www.bksv.com/default.asp?ID=2658>

NOTES

- 1 → dB SPL : Sound Pressure Level = mesure de la pression acoustique
- 2 → dB(A) : décibel pondéré selon une courbe (A) pour tenir compte de la courbe de sensibilité de l'oreille en fonction de la fréquence.
- 3 → L'essentiel de cet article a été rédigé sur la base de leur conférence lors de 1^{ère} édition la Semaine du Son organisée par Christian Hugonnet en Janvier 2004.
- 4 → Il n'est pas sur que l'intégralité de ce que nous entendons soit transmis à l'oreille interne par la chaîne des osselets. Leipp [1977] parle de transmission aérienne directe entre le tympan et la fenêtre ronde en particulier pour les fréquences supérieures à 10 KHz.
- 5 → L'oreille interne comprend deux organes sensoriels : le vestibule avec ses canaux semi-circulaires qui est l'organe de l'équilibration et la cochlée qui est l'organe de l'audition.
- 6 → Lors de la destruction des cellules auditives les fibres nerveuses correspondant à ces cellules ne sont plus sous contrôle et se mettent à décharger en permanence des impulsions qui induisent des bruits fantômes : les acouphènes.
- 7 → Selon le rendement des écouteurs ou du casque, la puissance restituée sera plus ou moins importante pour un même niveau de puissance du baladeur.
- 8 → MIDEM : Marché International du disque et de l'Édition Musicale
- 9 → Attention à ce genre d'appareil car il n'existe pas de moyen pour contrôler le niveau sonore dans l'oreille.
- 10 → Fatigue auditive : déficit temporaire sur 4000 Hz de la perception auditive.
- 11 → Bruit impulsionnel : impulsions d'énergie acoustique de durée inférieure à 1 sec. séparées par intervalles supérieurs à 0,2 sec.
- 12 → Pour tous ces exemples les niveaux sont négatifs, car mesurés en dB par rapport au niveau maximum de sortie de l'appareil de lecture qui par convention a été fixé à 0 dB. Cette mesure n'a rien à voir avec le niveau d'écoute qui dépend du système d'amplification et de son réglage en puissance.



LA CONFUSION DES BRUITS



THIERRY MIGNOT

Architecte et Ingénieur Acousticien
Maître de Conférences aux Universités
Président du Collège National des Experts Judiciaires en Acoustique

Thierry Mignot s'interroge ici sur ce qu'il est coutume d'appeler pollution sonore et sur la grande confusion (plus ou moins entretenue) qui règne dans ce domaine, suscitant de nombreuses procédures et alimentant le débat ordinaire des expertises en matière de bruit.

LE BRUIT N'EST-IL QU'UNE POLLUTION ?

Il n'est de revue ni de journal qui ne titre régulièrement sur le bruit sans dénoncer l'« ENNEMI PUBLIC NUMERO UN », le « FLEAU DES TEMPS MODERNES » ni sans en rappeler l'impact pathogène : « UN FRANÇAIS SUR DEUX EN EST MALADE ».

Un hebdomadaire de grand tirage, dont le nom ne sera pas cité par courtoisie, ne manque pas d'introduire le sujet ainsi :

« A toute heure, en tous lieux, il peut prendre toutes les formes : tintamarre industriel dans les ateliers, marteaux-piqueurs sur les chantiers, vélomoteurs à échappement scié dans la rue, métros « qui traversent le salon », tondeuses et tronçonneuses à la campagne, brouhaha des cantines scolaires, télévision des voisins, décibels en folie des boîtes de nuit ... Et le plus grave est qu'il ne s'agit pas seulement d'inconfort : l'exposition à des niveaux sonores trop élevés se paie souvent d'une surdité partielle ».

D'ailleurs pourquoi les médias présenteraient-ils le bruit autrement puisque l'agence nationale en charge de l'environnement contribue elle-même à l'information en ces termes :

« Aujourd'hui le bruit est devenu une réelle pollution, à la ville comme à la campagne, : voitures, tondeuses, télévisions, chaînes Hi-Fi, voisins, autoroutes, aéroports créent un environnement sonore nuisible pour l'équilibre humain ».

Que les autoroutes ou les aéroports occasionnent à leur proximité un environnement sonore nuisible pour la santé, cela est acquis, mais que le bruit des voisins soit devenu une « réelle pollution » voilà sans doute une information à considérer avec circonspection eu-égard à la remise en cause de la vie en communauté elle-même. Aussi le bruit se trouve-t-il dénoncé, toute source confondue, comme un agent polluant, dont le danger pour la santé est tel que l'on devient sourd au stade le plus avancé de la « maladie ».

Une telle conception uniforme du bruit comme pollution, entretient l'idée que la nuisance sonore est un agent physique extérieur à l'homme et qu'elle se trouve donc quantifiable, autrement dit mesurable à l'aide d'instruments.

En suivant cette thèse disons « *idéologiquement correcte* », le décibel qui est d'abord l'unité de mesure de la force du bruit devient l'indice de gêne, et par suite l'absence de bruit une nécessité pour la santé.

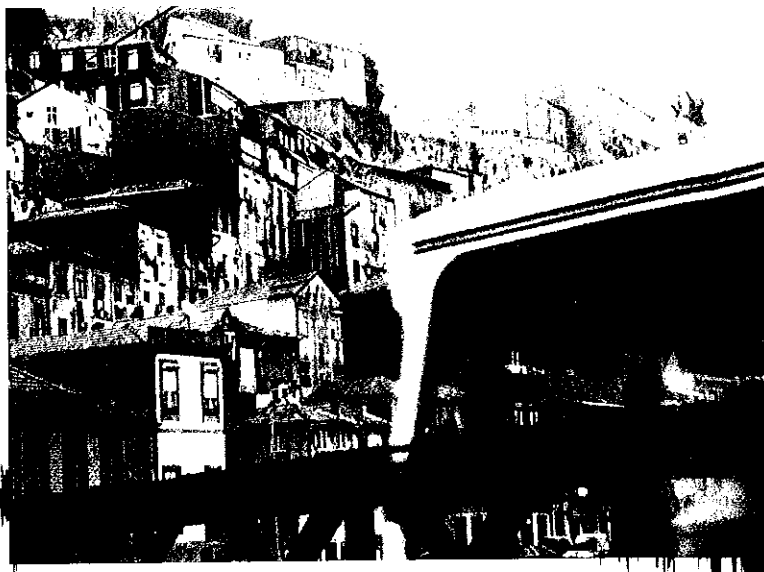
Il est vrai qu'une telle construction fait le bonheur des médias, plutôt anxiogènes, ainsi que des marchands divers de silence et pourquoi pas après tout des organismes et associations qui prospèrent autour du bruit.

Pourtant il suffit d'un peu de sens commun pour admettre qu'une telle confusion sur le bruit est sans fondement.

En dehors des bruits dont la nocivité est démontrée, il en existe d'autres agréables à entendre pour eux-mêmes ou parce qu'associés à un paysage ou une activité naturelle ou procurant du plaisir, et puis chacun se rend compte que la même source de bruit se trouve vécue différemment suivant les circonstances qui l'accompagnent.

Affirmer que 43 % des français souffrent « *réellement* » du bruit, sans distinction de source et en confondant gêne et menace pour la santé relève de la désinformation, or cette dernière n'est pas sans effets psychogènes et sociaux.

Si la prévention de certains bruits s'impose assurément, il est aussi d'utilité publique de ne pas répandre l'inquiétude, ni d'exacerber la sensibilité des personnes vis-à-vis de ceux qui ne présentent pas de danger. Soutenir sans nuance que le bruit est devenu une « *réelle pollution* » se révèle ainsi non seulement démagogique mais nuisible en créant un climat d'inquiétude voire d'anxiété. Cherchons plutôt à expliquer le bruit.



Porto © MNB

L'IMPACT DU BRUIT SUR L'HOMME

Le bruit affecte les différents domaines fonctionnels de l'homme, en engendrant des réactions d'ordre physique, physiologique et psychologique.

Tentons de hiérarchiser l'impact par rapport au niveau du bruit :

* **à niveau élevé** (+ de 85 dB(A) en exposition continue et au-delà de 100 dB(A) pour des expositions momentanées) le bruit engendre des traumatismes ou lésions auditives.

Il est proposé ici que la réaction soit d'ordre physique puisqu'il s'agit de la destruction de l'organe de l'ouïe sous l'effet d'une variation de pression acoustique dépassant les limites d'élasticité des composants du mécanisme. Les sources de bruit à l'origine de cette pathologie sont plutôt industrielles ou musicales (concerts, discothèques).

* **à niveau moyen** (45 à 65 dB(A)) un bruit continu perturbe la faculté d'écoute et oblige à une attention soutenue, soit une fatigue de l'organisme et des troubles d'ordre physiologique.

On remarque que cet effort d'attention pour conserver le contrôle de son environnement concerne autant le milieu de travail que le cadre domestique de l'habitation.

Les bruits à l'origine des désordres sont les bruits d'appareils mécaniques, d'équipements et surtout le bruit de trafic.

* **à bas niveau** (- de 35 dB(A)) un bruit est susceptible d'agacer ou d'irriter suivant l'appréhension personnelle du message sonore, il s'agit ici d'une réaction subjective ou psychologique.

Il est observé que la réaction est cette fois liée à l'interprétation de l'information véhiculée par le bruit, c'est-à-dire au signifié du bruit et non au bruit lui-même comme signifiant. On évoque alors l'effet « non-auditif » du bruit.



Les plaintes de voisinage ont pour cause ces bruits jugés perturbateurs, parce qu'ils sont inopportuns ou incongrus par rapport à ce que chacun attend d'un site, d'une occupation ou d'une activité.

LE TROUBLE NON-AUDITIF DU BRUIT

A moins que la quantité de bruit soit elle-même porteuse d'un message, le niveau du bruit n'entre donc pas en ligne de compte pour engendrer une réaction : il suffit d'entendre le bruit, ou le « *comprendre* » pour le juger positif ou négatif.

On remarque que l'homme bien portant ignore naturellement les stimuli sonores non pertinents pour lui-même, l'absence d'un tel filtrage chez les personnes à tendance psychopathologique les rendant plus particulièrement sensibles aux bruits.

L'aspect de la gêne subjective a été pertinemment exprimée par Jacques BRILLOUIN Expert judiciaire en acoustique, lors du Troisième Congrès International pour la lutte contre le bruit à Paris en 1964, il y a donc plus de quarante ans :

« Ce qui constitue notre trouble, ce n'est pas tant l'intensité du bruit que le fait qu'un intrus se permette de pénétrer dans notre conscience et de s'y promener sans nous demander notre avis ; un visiteur indésirable en pantoufles n'est pas moins importun que chaussé de bottes ! »

La santé des musiciens n'étant pas plus altérée que celle du reste de la population, ni les marins rendus malades par le bruit de la houle ou du vent, il convient d'admettre que pour l'essentiel des plaintes de voisinage ce n'est pas le bruit qui crée la gêne, mais plutôt la gêne qui crée le bruit.

Un autre lieu commun développé par les médias est la « *mobylette* » dont la traversée de Paris la nuit réveillerait des milliers de personnes : « *un quart de millions de personnes* » précise l'article de l'hebdomadaire évoqué précédemment.

Il convient de rappeler que l'organe de l'ouïe a reçu, par rapport aux autres sens, le privilège de la vigilance, nécessaire au contrôle de son environnement et à la survie de l'espèce.

On remarque en effet parmi les récepteurs à distance que la vue est déficiente la nuit et qu'elle ne contourne pas les obstacles. Il en résulte que l'oreille n'a pas de paupière et que le mécanisme de l'ouïe a pour mission d'assurer un contrôle permanent.

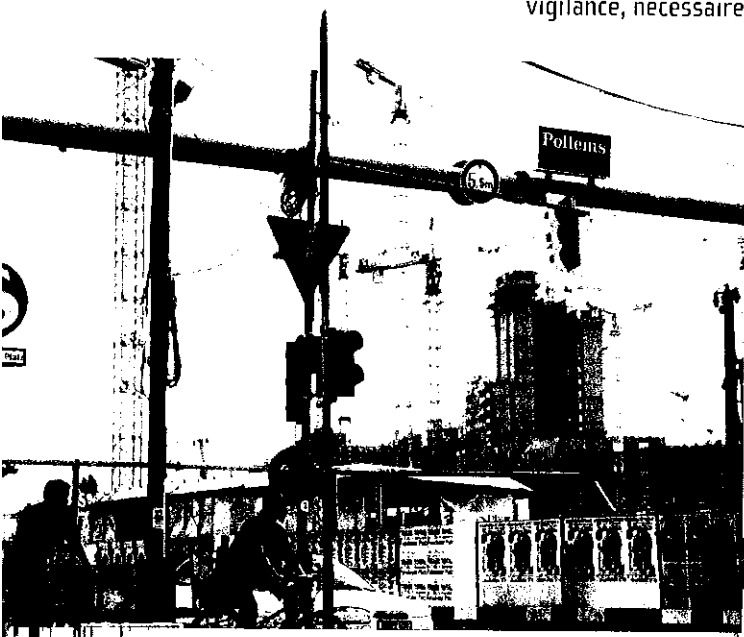
En réalité ce contrôle n'est pas tout à fait continu, car durant le sommeil les stimuli sonores ne parviennent que périodiquement au cerveau pour y être analysés.

Ces phases vigilantes du sommeil, qui alternent avec les différentes phases du sommeil profond, sont appelées phases de sommeil paradoxal. Durant ces phases, de cadences plus rapprochées en début et en fin de nuit, tout bruit est décrypté et si le message présente une signification appelant à une plus grande attention ou à l'action, l'organisme est alors mis en éveil.

C'est ainsi que le faible vagissement du bébé réveille la maman tandis que les coups de tonnerre voire les ronflements du conjoint restent ignorés : cela dépend de la phase

de sommeil et de la signification du bruit.

Il est permis en quelque sorte de retenir que ce n'est pas le bruit de la « *mobylette* » qui réveille, mais le sens véhiculé par cette dernière.



LES FACTEURS INFLUANT SUR LA GÊNE SUBJECTIVE

Proposer que le trouble occasionné par les bruits faibles soit subjectif ne signifie pas pour autant qu'un grand nombre d'individus ne réagisse pas à l'identique, soit une objectivation possible de la gêne. Au-delà de la mesure physique du niveau de bruit, dont l'intérêt est tout de même de valider l'audibilité, l'appréciation de la plainte doit ainsi être fondée sur la vérification d'un certain nombre d'indicateurs subjectifs constituant des critères communs de gêne.

Les facteurs concourant à la gêne se répartissent en deux grandes familles :

► facteurs de familiarité

* en rapport avec la façon de vivre

- Inhomogénéité d'âge, de statut social, de culture, de structure familiale...

Citons la superposition souvent délicate dans un immeuble d'une famille nombreuse avec de jeunes enfants au-dessus d'une personne seule, peu bruyante par elle-même, se trouvant à l'« écoute » de par sa solitude, au sens physique et au sens affectif.

Citons encore le « sudiste » demeurant au-dessus du « nordiste », en retenant que

la relativité géographique et la mobilité professionnelle peut conduire chacun à tenir le rôle tantôt de « sudiste » tantôt de « nordiste », c'est-à-dire tantôt de « bruiteur » tantôt de « bruité », il en va là de la diversité enrichissante des cultures.

- Surinvestissement affectif dans le logement

Citons la prise de possession affective de leur appartement par les personnes en mauvaise santé, au chômage ou à la retraite où le logement est « refuge ».

* en rapport avec le cadre de vie

- Anormalité dans le type de zone rurale, urbaine (résidentielle...)

Citons l'atelier artisanal qui au cours du temps devient l'unique activité d'un quartier ou les cas multiples de zones pavillonnaires situées en limite de zones tertiaires.

- Anormalité dans le type d'habitat (collectif/individuel, ancien/moderne)...

Citons le cas de l'immeuble collectif horizontal, appelé maisons en bande, dont les habitants adoptent à tort l'idée d'indépendance tant pour l'intimité suggérée que pour les activités de loisirs favorisées.

► facteurs de causalité

* en rapport avec l'utilité

- Inintérêt collectif/économique

Citons l'acceptation d'un bruit jugé normal comme celui d'un marché, d'une cour de récréation ou d'un terrain de sport (alors qu'en site urbain une telle activité déroge couramment à la réglementation sur le bruit de voisinage de toute évidence excessive en la circonstance).

* en rapport avec l'intentionnalité

- Défaut de précaution/possibilité d'éviter ou de remédier...

Notons que le même bruit ne sera pas accepté à l'identique suivant qu'il est inévitable ou résultant d'un défaut de précaution, à cet égard le bruit de la tondeuse du voisin pourra être toléré mais pas les aboiements intempestifs de son chien, qu'il soit teckel ou danois.

Alors la gêne pourrait-elle résulter de l'insuffisance d'isolement acoustique des bâtiments ?



LA GENE ET LA QUALITE DES BATIMENTS

La gêne de voisinage résultant de l'interprétation négative du bruit perçu, on constate donc qu'il suffit d'entendre un bruit indésirable pour être gêné.

Dans ces conditions l'habitat idéal devrait prévenir de toute audibilité.

Chacun conviendra que cet objectif de silence absolu est hors d'atteinte en habitat collectif, et de surcroît qu'il ne manquerait pas d'engendrer d'autres troubles liés cette fois à une forme de privation sensorielle.

A l'opposé de cet habitat utopique se trouve ordinairement le logement ancien, où d'excellentes conditions de coexistence entre habitants sont rencontrées en dépit d'un isolement le plus souvent médiocre.

Qu'est-ce qui peut contribuer ainsi à l'habitabilité des logements anciens et faire en sorte que les plaintes pour défaut d'isolement soient plutôt localisées dans les immeubles neufs, bien mieux isolés ?

Ici encore l'information joue un grand rôle, si ce n'est la publicité pour les matériaux dits d'« *insonorisation* », en véhiculant le mythe du « *confort acoustique* » des immeubles, alors que le confort des occupants dépend essentiellement du mode de relation et de comportement entre voisins en termes de respect et de tolérance.

Les campagnes médiatiques annonçant ou accompagnant la publication des règles de construction en matière acoustique omettent d'insister sur le caractère très relatif de l'isolation par rapport au confort, et contribuent à faire oublier que la vie communautaire exige beaucoup de transactions personnelles, tant pour le bruit perçu que pour celui émis.

Remarquons même l'évolution de la formulation des exigences réglementaires, où le seuil d'infraction tend désormais à devenir un objectif possible.

Dans l'ancienne réglementation de la construction (arrêté du 14 juin 1969) il est prescrit que le niveau du bruit aérien « *... ne doit pas dépasser* » or dans la « *Nouvelle Réglementation Acoustique* » (arrêtés du 28 octobre 1994 et du 30 juin 1999) l'exigence au bruit aérien (formulée non plus en niveau mais en isolement) est exprimée ainsi : « *... doit être égal ou supérieur* ».

En exposant aujourd'hui que le niveau d'isolement limite est acceptable, le texte réglementaire devient normatif, c'est-à-dire qu'il devient un exemple d'objectif de protection.

Ceci permet aux constructeurs de vanter la qualité acoustique des ouvrages au seul motif de la satisfaction réglementaire, comme s'il s'agissait d'une norme de confort et non de la limite de la sanction pénale.

De même les fabricants soulignent la performance de leurs produits en annonçant qu'ils permettent de respecter la réglementation, comme s'il s'agissait d'un objectif à

atteindre et non de la limite à ne pas franchir.

Une norme correspondant à ce qu'il est recommandé de faire, un tel principe génère naturellement l'incompréhension chez les plaignants qui s'étonnent qu'un ouvrage puisse à la fois être conforme et non-satisfaisant. Cette confusion suscitant bien des procédures, et alimentant le débat ordinaire des expertises en matière de bruit, rappelons la décision de la Cour de Cassation du 8 mars 1978 (3^e Chambre Civile) suivant laquelle les règlements fixent un « *seuil de danger et non de gêne* ».



New-York © DR



LES CONDITIONS REQUISES POUR ORGANISER LE TROUBLE

Les médias ou les associations nous sensibilisent en nous expliquant que le bruit est une maladie, autrement dit que le décibel est un germe pathogène, les pouvoirs publics annoncent que la réglementation contribue enfin au confort et les industriels nous assurent de disposer de produits d'insonorisation miraculeux, tel ce doublage intitulé « *silence* ».

En outre les conditions d'audibilité du voisinage n'ont jamais été aussi bonnes depuis que les fenêtres sont étanches et masquent le bruit de la rue, au point de rendre beaucoup d'appartements plus silencieux qu'un studio d'enregistrement. Dans cette situation les occupants sont placés en excellente condition d'écoute, au point que le moindre bruit des voisins, comme la manipulation d'une porte de placard ou d'un interrupteur électrique devient perceptible.

Comment s'étonner ainsi qu'autant de personnes puissent se plaindre du bruit ?

Un long et honnête travail d'information du public reste en conséquence à faire, à commencer par rappeler l'essentiel tel que synthétisé par le professeur Claude LEROY, psychiatre dans cette formule :

« *Il n'y a pas de bruit en soi, mais que du bruit pour soi* ».

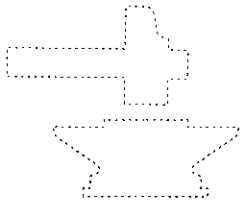
Versailles, le 31 mai 2005

Thierry MIGNOT



AGIR SUR L'ENVIRONNEMENT SONORE

DE LA LUTTE CONTRE LE BRUIT À LA MAÎTRISE DU CONFORT SONORE



HENRY TORGUE

Sociologue de formation, Henry Torgue mène de front une pratique de compositeur, de pianiste concertiste et une activité de recherche. De nombreuses musiques pour la danse, le théâtre et l'audiovisuel forment la base de ses enregistrements (12 CD parus chez Spalax-Music et aux éditions Hopi Mesa). Chercheur au laboratoire CRESOSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain - UMR-CNRS 1563 «Ambiances architecturales et urbaines» au sein de l'École d'Architecture de Grenoble), ses recherches portent sur deux domaines : la culture sonore au quotidien et l'interactivité des images et des sons, les modes de vie et l'imaginaire de l'espace urbain contemporain.

Le statut de l'environnement sonore a considérablement évolué au cours des dernières décennies. Sans se succéder de manière stricte, quatre attitudes ont marqué et marquent encore l'approche de cette dimension essentielle de notre cadre de vie.

1 * LA LUTTE CONTRE LE BRUIT

C'est lorsque la conscience contemporaine a eu la sensation de franchir un seuil de trop-plein sonore que l'exigence d'une gestion s'est imposée. Souvent considéré comme une conséquence inévitable des fonctionnalités modernes (transports et industries notamment) ou assujetti passivement à la conception visuelle du construit, le sonore n'était que peu

pris en compte par l'aménagement en dehors des monuments dévolus au pouvoir ou au spectacle. C'est en apparaissant comme problème de société que le bruit introduit le sonore dans le champ des préoccupations majeures. Mais ces modalités d'émergence du problème ont lourdement conditionné les réflexions à son sujet. En effet, dans l'urgence, les phénomènes sonores liés au bruit ont dominé les approches au point de masquer les autres aspects du sonore. L'idée de nuisance sonore a ainsi focalisé autour d'elle la quasi-totalité des préoccupations des gestionnaires de l'espace aménagé et aussi une partie des recherches sur l'environnement. Pendant un temps l'équation réglant la gestion de l'environnement sonore

a été posée très simplement : un bruit nuisible venant perturber le silence doit être éradiqué ou isolé. Cette approche, en grande partie quantitative, a démontré clairement ses limites : les outils métrologiques non relativisés par les usages conduisent souvent à des normes techniques qui ont la tentation de devenir des normes sociales. Et là où l'on croyait clarifier une situation, se crée un nœud de complications inextricables. Une bonne harmonie, au sens sonore et social, ne se décrète pas. Car le sonore ne se circonscrit pas à ses sources acoustiques, il implique tout autant la dimension spatiale qui assure sa propagation et la dimension perceptive qui intègre sensations et représentations. Matière

sonore, morphologie urbaine et communication humaine s'entrecroisent intimement dans les phénomènes sonores. Bien entendu, il ne s'agit pas de minimiser les situations d'agression sonore allant jusqu'à poser des problèmes de santé publique ou de refuser systématiquement les murs anti-bruit, mais, dans bien des cas, il nous faut constater la nécessité de sortir de la seule logique de la nuisance y compris pour régler les problèmes de la nuisance.

On ne peut dire avec certitude si le bruit urbain augmente mais ce qui a considérablement augmenté c'est la sensibilité à l'environnement sonore urbain. Par le champ des interactions sociales, des conflits de voisinages, des aménagements paysagers, le thème de l'environnement sonore s'est progressivement enrichi, gagnant en nuances dans la conscience contemporaine : de plus en plus l'usager est considéré à la fois comme auditeur et comme producteur de sons, l'architecture est perçue comme donnant à entendre autant qu'elle donne à voir et l'on comprend que la qualité de la vie passe aussi par l'esthétique sonore.

2 * PAYSAGE/PATRIMOINE

Depuis les années soixante-dix, la réflexion s'est ouverte pour sortir l'environnement sonore de la seule perspective négative et prendre en compte aussi ses autres dimensions ; dans le domaine de la recherche, puis dans des actions concertées ou encore à travers des actions de type artistique. Auparavant, en dehors de la phonétique, c'est la musique qui recouvrait et épuisait de sa compétence la dimension sonore. Les bruits technologiques de l'ère industrielle, d'abord dans les lieux de travail puis de plus en plus présents au cœur de l'habitat, ont opéré une profonde modification de la culture sonore ordinaire.

Avec le concept de *paysage sonore*, Robert Murray Schafer, à la fois compositeur et chercheur, permet de sensibiliser l'écoute contemporaine à son cadre quotidien. La qualité sonore sort du domaine réservé de la musique et le bruit-nuisance n'est plus la seule manière d'aborder l'environnement sonore. La notion de paysage réservé traditionnellement au domaine de la vue revient opératoire dans le domaine de l'ouïe. Son champ d'application est le « milieu sonore », c'est-à-dire la dimension sonore des différents écosystèmes ruraux et urbains qui entourent l'homme dans son existence quotidienne.

Une situation sonore gagne le statut de *paysage* par la qualité et l'originalité de ses sources, par l'agencement et les particularités de ses espaces de propagation et par une écoute participante qui lui reconnaît sa dimension esthétique. De manière quotidienne ou exceptionnelle, chacun de nous est auditeur de paysages sonores qui ponctuent sa vie, témoignent du passé, organisent des repères et actualisent les contradictions du monde.

Chaque paysage sonore est une construction patiente, fortement enracinée dans la vie culturelle. Cette perspective impose la notion de patrimoine sur le plan de l'acoustique commune et ouvre à l'écologie sonore. À travers le monde, des sites d'écoute qui accueillent des situations sonores exceptionnelles ou remarquables sont à répertorier et à

protéger de la même façon que certains monuments ou espaces naturels.

3 * PAYSAGE/DESIGN

Le grand apport du courant constitué autour du paysage sonore est l'affirmation de l'importance de l'écoute et de l'attention qu'il nous faut porter au monde qui nous entoure. Faisant suite à cette attitude ouverte, une pléiade d'artistes ont développé des interventions sur l'espace urbain qui proposent de nouvelles formes à l'esthétique sonore. Ce mouvement, relativement éclaté dans ses expressions, rejoint tout un pan du domaine musical depuis un siècle qui a intégré la matière sonore profane, les bruits industriels et urbains et qui



Fenêtre © Marjolaine Remise

a sorti la musique des salles de concert en la diffusant dans des lieux d'écoute inhabituels. Il s'appuie sur les recherches de la musique concrète et sur le concept d'*objet sonore* élaboré par Pierre Schaeffer dans les années cinquante.

Les formes sonores développées se situent à mi-chemin entre la compo-



tion musicale et la performance urbaine. Concrètement, de multiples interventions ont eu lieu, certaines événementielles, apparentées à des concerts (dans des gares ou sur des places publiques), d'autres avec une fonction monumentale (fontaines, éoliennes sonores,...), d'autres encore liées à certains usages ou parcours des habitants d'un lieu : telle porte émet un signal sonore à son franchissement, tel seuil est souligné acoustiquement, etc. Les désignations de ces opérations témoignent de leur multi-appartenance : Bernard Delage parle de «l'orchestration urbaine» ou de «l'instrumentation urbaine», Nicolas Frize de «la musicalité ordinaire de la ville», du «chant quotidien», d'une «lutherie riche et complexe», de «la partition urbaine», Loïc Hamayon d'«une ville-orchestre», Alain Léobon de «la symphonie urbaine» et Louis Dandrel de «Macadam mélodie».

4 * AMBIANCES VÉCUES ET CONFORT SONORE

Courant du design sonore urbain, moins protectionniste que celui du paysage-patrimoine, débouche sur des propositions formelles intéressantes mais surtout sur la question des habitants confrontés à ce type de créations dans leur vécu quotidien. Et ces interrogations conduisent directement à la quatrième attitude face à l'environnement sonore urbain, centrée sur l'esthétique ordinaire de l'utilisateur. Encore une fois, les quatre attitudes résumées ici ne s'excluent pas les unes des autres mais se complètent et se modulent au gré des circonstances.

Lorsqu'on aborde l'esthétique et les formes sonores par les pratiques quotidiennes, on introduit d'emblée la dimension productive de l'usage et la dimension qualitative décrite par la notion de confort sonore.

Deux critères semblent prioritaires pour

caractériser une situation de confort sonore : la lisibilité auditive et la reconnaissance des sons d'autrui.

La **lisibilité auditive** procède autant de l'agencement physique des signaux sonores que des modalités de leur perception. Au cours d'une de nos enquêtes auprès des responsables de l'environnement sonore de la ville de Grenoble, l'un d'eux a raconté l'anecdote suivante : un habitant se plaignait d'entendre chez lui un bruit de compresseur ou de quelque chose de semblable, impossible à situer, impossible à mesurer même, tant le niveau sonore était faible. Après de multiples déplacements, les responsables sont parvenus à la conclusion que le bruit dont il se plaignait n'était pas dû à un compresseur ou à toute autre machine mais au chuchotement de l'Isère, rivière coulant à proximité de son habitation. Lorsqu'il fut convaincu que son bruit était en fait un bruit naturel, cet habitant ne le ressentit plus du tout comme une gêne mais au contraire se mit à le valoriser comme un attribut positif de son environnement qui contribuait à son confort d'habiter. Il le fait entendre comme une curiosité aux personnes qui lui rendent visite.

Un monde que l'on entend clairement est un monde que l'on comprend et que l'on maîtrise mieux. L'objectif des aménageurs est donc de plus en plus de développer des espaces « hi-fi », c'est-à-dire permettant une grande définition des sources et une bonne lisibilité des différentes strates même en cas d'entrecroisement des messages.

La **reconnaissance des sons d'autrui**, second critère du confort sonore, implique la capacité à accepter que des groupes puissent développer des activités contradictoires dans le même espace et que puisse se mettre en place une chronologie différentielle. À chacun son

temps, pas tout le temps. Écouter et accepter les rumeurs ou les éclats de l'autre, lui imposer ses propres sons, tous ces échanges débordent largement le simple cadre de l'aménagement acoustique. C'est précisément parce qu'elle intervient au cœur des relations interpersonnelles que l'esthétique sonore n'est pas une décoration superflue ou facultative. Ce qui est en jeu ici c'est l'aménagement de régimes sonores urbains qui permettent les diversités sans envenimer les conflits.

Forger des outils d'analyse, développer des descripteurs et des aides à la conception qui contribuent à la maîtrise esthétique de la ville et de l'espace urbain répond à une demande réelle. En inventant des méthodes d'investigation à la fois spécifiques et pluridisciplinaires, en favorisant l'explicitation des paramètres d'un territoire, la recherche contribue à l'instauration d'une concertation effective entre décideurs, architectes, aménageurs et usagers. Le CRESSON, fondé par Jean-François Augoyard en 1979 au sein de l'École d'Architecture de Grenoble, est un des laboratoires qui développe une approche qualitative de l'environnement urbain. Initialement centré sur le sonore, il a élaboré des outils comme l'*effet sonore* et des méthodes comme le *parcours commenté* ou l'*écoute réactivée*. Au fil des recherches, sa thématique s'est élargie aux autres sens (vue, olfaction, gestuelle...) pour aborder les ambiances architecturales et urbaines dans toute leur complexité.

5 * LA VILLE COMME COMPOSITION PARADOXALE

« En 1977, durant la dictature militaire argentine, un colonel du régiment des Fusiliers de Chubut eut une idée géniale - génie militaire, il va de soi - pour empêcher d'éventuelles manifestations de conspirateurs. À

chaque carrefour, il fit accrocher aux poteaux de l'éclairage des hauts parleurs qui bombardaient la ville de musique militaire - qu'on me pardonne de l'appeler musique - de sept heures du matin à sept heures du soir. Lorsque l'Argentine réintégra la communauté internationale, malgré une démocratie sous haute surveillance, les nouvelles autorités ne voulurent pas retirer les hauts parleurs pour éviter de contrarier les militaires, si bien que la population de Rio Mayo continua d'endurer douze heures quotidiennes de bombardement de décibels. Depuis 1977, les oiseaux de Patagonie évitent de survoler la ville et la plupart des habitants souffrent de problèmes auditifs.» (Luis Sepulveda, *Le neveu d'Amérique*, Editions Métailié, 1996, Points Seuil, p 98).

Dans une visée prospective, l'évolution des formes sonores urbaines oscille entre deux attitudes caricaturales : l'harmonie obligatoire et la cacophonie permanente. L'objectif des aménageurs ne doit pas être d'imposer un régime sonore type décrété par un ordre supérieur, qu'il soit dictatorial ou artistique. Mais à l'opposé du sonore disciplinaire, lorsque toutes les voix s'élèvent en même temps, personne n'entend plus rien. Le brouillard phonique n'ouvre guère plus de liberté que la voix de son maître.

L'équilibre d'une esthétique sonore permettant le confort est donc toujours paradoxal. Entre la voix unique et la cacophonie, il faut rendre possible l'harmonie de chants multiples, complémentaires ou contradictoires. En ce sens le sonore est une métaphore de la vie publique et de la politique.

Chaque tentative de conciliation doit s'appuyer sur son critère majeur : l'inscription dans un temps relatif. L'esthétique sonore est événementielle et se gère dans une chronologie. Même si certaines formes sonores imposent leur durée et leur prégnance sur certains espaces, la plupart des actions et interventions sont

circonscrites dans le temps. La ville peut alors se décrire et se vivre comme une composition, sans cesse en mouvements, avec des temps forts et des temps faibles, où chaque habitant est à la fois producteur sonore et auditeur. Dans le va et vient entre continuité et événements, dans le mixage des voix des différents acteurs, au niveau public comme au niveau domestique, la symphonie urbaine est à imaginer et, avec elle, de nouvelles modalités d'écoute et de partage.

Henry TORGUE

CRESSON [centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain], UMR CNRS 1563 « Ambiances architecturales et urbaines ». École d'Architecture de Grenoble, 60 avenue de Constantine, BP 2636 GRENOBLE Cedex 2. henry.torgue@grenoble.archi.fr

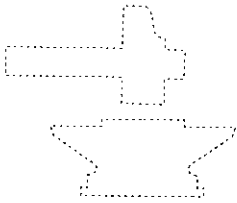
AMBIANCES EN DÉBATS

- ➔ AMPHOUX P., THIBAUD J-P., CHELKOFF G. (éds) (2004), *Ambiances en débats*. Grenoble, Ed A la Croisée, collection «Ambiances, Ambiance».
- ➔ AUGOYARD J-F., TORGUE H. (1995), *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille. Ed Parenthèses.
- ➔ BALAYŶ O. (2003), *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle*. Grenoble, Ed A la Croisée, collection «Ambiances, Ambiance».
- ➔ BARRAQUÉ B. et FABUREL G. (dirs) (2004), *Ambiances et espaces sonores*. N° 115, Espaces et Sociétés. L'Harmattan.
- ➔ BARRAQUÉ B. (1998), *La lutte contre le bruit en France*, in B. Barraqué, J. Theys, *Les politiques d'environnement, évaluation de la première génération, 1971-1995*, Editions Recherches.
- ➔ BARRAQUÉ B. (dir) (1994), *La lutte contre le bruit. Problèmes politiques et sociaux*. N° 734, La documentation française.
- ➔ CHION M. (1998), *Le son*. Paris, Nathan.
- ➔ CORBIN A. (1994), *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris, Albin Michel.
- ➔ FABUREL G. (2001), *Le bruit des avions : évaluation du coût social, entre aéroport et territoires*. Presses des Ponts et Chaussées.
- ➔ FORTIER D. (1992), *Les mondes sonores*. Paris : Cité des Sciences et de l'Industrie, Coll. Presses Pocket.
- ➔ GUTTON J-P. (2000), *Bruits et sons dans notre histoire*. Paris, PUF.
- ➔ SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*. (2^e édition). Paris, Seuil.
- ➔ SCHAFER M. (1979), *Le paysage sonore, toute l'histoire de notre environnement à travers les âges*. Paris, Jean-Claude Lattès.
- ➔ SZENDY P. (2001), *Ecoute, une histoire de nos oreilles*. Paris, Ed. de Minuit.



NAVIGATION SONORE & MUSIQUE SITUÉE

QUATRE VUES DE L'ESPACE MUSICAL
UNE ÉVOLUTION DU RAPPORT ENTRE LA MUSIQUE ET L'ESPACE



ROLAND CAHEN

L'espace et le temps sont décrits par Aristote comme deux catégories a priori de la conscience, toutefois la perception temporelle est aussi spatiale, car le temps n'existerait que parce qu'il y aurait mouvement entre un avant et un après. Cette tautologie historique présage du désarroi du musicien dans sa relation à l'espace.

La musique est avant tout un art temporel. Il est important de le rappeler au moment où les musiques atemporelles, au sens où il ne s'y passe pas grand-chose, rencontrent une certaine popularité. Dans une scène de rue, on se souvient plus facilement des images qu'on a vues, que de la séquence des événements qu'on vient de vivre et du rythme auquel ils se sont succédé. La musique est donc souvent confondue avec un objet arrêté ; il y a de la musique ou il n'y en a pas, la musique de la chose, c'est-à-dire un objet, non pas un objet musical au sens où l'entendait Pierre Schaeffer¹, mais une musique objet. Parallèlement, des formes musicales minimalistes, répétitives, mécaniques renforcent l'idée que la musique est composée d'états statiques et non d'action. La cause en est probablement à la culture de l'image, à moins d'être l'expression d'un glissement plus profond.

L'ESPACE-CONTEXTE

Dans les musiques traditionnelles, l'espace musical est avant tout celui où la musique est jouée : la forêt ou le

temple, la place du village ou la salle de concert... La musique se déploie dans ces lieux et le lieu répond à la musique par son acoustique, par l'environnement sonore et visuel, par la situation musicale proposée aux auditeurs et participants, par le rapport qu'ils établissent avec la musique. L'espace contexte offre une expérience située de la musique.

L'ESPACE MODÈLE

La partition n'est pas exactement une représentation musicale dans le sens où elle est préalable au son musical, si elle représente quelque chose de la musique, c'est la musique en tant qu'abstraction, celle que connaissent les musiciens qui lisent les partitions comme d'autres lisent des livres. La partition diffère également du texte en ce que son déroulement est temporellement contraint. Elle se présente plutôt comme un terrain symbolique à parcourir dans un certain sens et dans un certain temps selon les conventions musicales.

Iannis Xenakis², qui était architecte et compositeur, s'est particulièrement intéressé à la transposition des formes visuelles en formes musicales et visa versa. Le plan d'architecte était pour lui comme une partition ; hors temps, et sa lecture temporelle en faisait une œuvre musicale ; en temps. Lors de l'exposition *Sans et Lumières* au Centre Georges Pompidou, fin 2004 on a pu voir, plus qu'entendre, que les artistes, sous entendu visuels, du XX^e siècle se sont souvent intéressés à la représentation de la musique. Il est apparu que la plupart des œuvres présentées portaient sur un nombre très réduit de

formes spatiales de la musique :

- ▶ avant le son : partitions stylisées de compositions imaginaires
- ▶ pendant le son : images de musiciens ou d'instruments, images de concert...
- ▶ après le son : impressions musicales vécues comme un enchevêtrement de formes, une mise en perspective de la mémoire musicale.

Epicdaure © MMB



L'ESPACE-CAIRE DE SCÈNE

La croissance de l'orchestre symphonique, la multiplication des cordes dans la musique romantique, la mise en scène du concert ou les multiples réassorts de l'orchestre concourent à passer de la mise sur scène de la musique à sa mise en scène. On glisse du statut de spectacle temporel immobile vers un jeu de matières en mouvements et de masses sonores animées dans l'espace scénique du concert. L'air de la salle devenant le support ou la contrepartie de l'espace intérieur de l'écoute de l'auditeur. Le concert est en quelque sorte une théâtralisation musicale

« C'est ici le lieu de faire remarquer l'importance des divers points de départ des sons. Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre, or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres. Le compositeur doit donc, dans sa partition, indiquer pour eux la disposition qu'il juge convenable. » Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1855)

Au cours du XX^e siècle s'est considérablement développée l'idée que l'espace pouvait porter des valeurs musicales au même titre que le timbre ou le rythme. Charles Ives dans *Three*

places in New England (1908) met en orchestre le croisement de deux fanfares et invite l'auditeur à se réjouir des dissonances produites au sein de l'orchestre, mais également à imaginer une scène musicale dans laquelle l'espace est la clé.

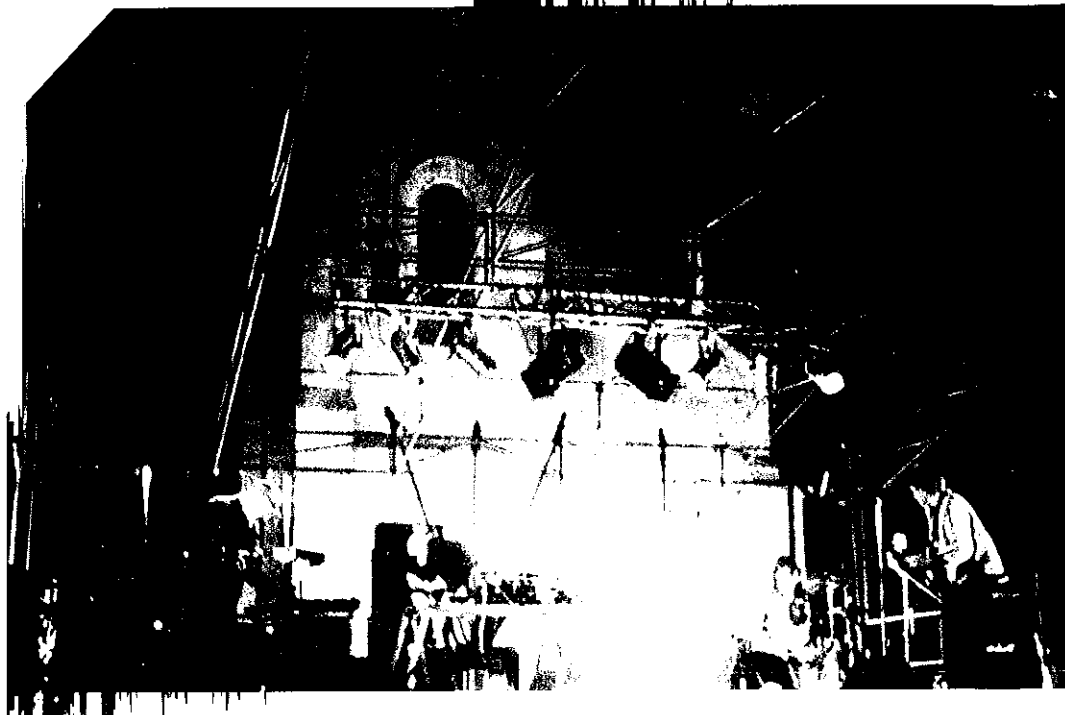
Dès les années 1950, en réponse à la désincarnation des sons joués par les hauts parleurs, les artistes électroacoustiques entreprennent la mise en espace des musiques concrètes, électroniques puis électroacoustiques. À partir de 1973, les grands ensembles de haut-parleurs constitués ouvrent le champ à l'expression spatiale sonore à travers l'interprétation des musiques électroacoustiques, alors que les installations sonores des artistes visuels et des créateurs sonores au théâtre offrent au son de véritables mises en situation. Au même moment, les compositeurs instrumentalistes ou de musiques mixtes imaginent eux aussi des dispositifs instrumentaux et électroacoustiques architecturés dans l'espace.

L'ESPACE-AIRE DE JEU

Avec le développement de l'art numérique et ses dispositifs interactifs, une nouvelle page s'écrit : l'espace sonore devient non seulement une représentation du temps musical mais également une aire de jeu. La notion de jeu étant ici entendue comme une hybridation entre jeu ludique et jeu au sens de jouer de la musique. Il ne s'agit pas de créer de nouveaux instruments dont il aurait fallu préalablement apprendre à jouer, mais de proposer au joueur une *partie de musique* qui lui permette à travers la conduite d'une action, d'engendrer une forme sonore personnelle.

La navigation sonore consiste à parcourir une scène dans laquelle sont déployés différents acteurs sonores interactifs et spatialisés. Le joueur produit par son parcours une composition sonore ou musicale, résultant de l'organisation temporelle, du mixage et éventuellement de la spatialisation des interactions sonores avec ces différents *interacteurs*.

C'est une transposition artistique de notre expérience sonore dans le monde réel. Le joueur peut choisir librement entre la promenade sur un mode contemplatif - jouer avec les différents comportements sonores qui lui sont proposés - ou réaliser un parcours personnel expressif ou performant. Il ne s'agit pas pour autant de mettre à la disposition du joueur un instrument, car cela impliquerait de sa part un apprentissage important. Le choix du fonctionnement musical de chaque *interacteur* sonore se rattache à une métaphore d'interaction qui lui est propre et résulte des fonctions musicales qui lui sont attribuées dans la composition. Il y a donc construction préalable et plus cette construction est élaborée et prend en compte le vécu du joueur, plus elle qualifie l'œuvre. Le joueur décide l'ordre de déclenchement de tel ou tel événement sonore, mais



la construction est également déterminée par la configuration mise à sa disposition par le compositeur. L'espace et le temps gravent chacun leurs règles. Par exemple, deux interacteurs ne seraient pas percutés en même temps par un avatar unique de la main du joueur s'ils sont placés à une certaine distance l'un de l'autre. Le temps minimal séparant ces deux évènements-acteurs sonores dépend ici de la distance qui les sépare comme de la vitesse du contrôleur. La navigation sonore s'applique à des situations musicales dans lesquelles la métaphore spatiale offre des paradigmes musicaux non-conventionnels. Ces situations ont une teneur spatiale fondamentale et ne doivent pas être confondus avec de l'illustration sonore d'images, même si le visuel peut y jouer un rôle important, car si les sons peuvent être plus ou moins fortement rattachés à leur cause ou leur origine, ils n'illustrent rien d'autre qu'eux-mêmes.

Par exemple dans l'installation PHASE que nous avons présentée dans l'exposition écoute du Centre Georges Pompidou (septembre-décembre 2004), il s'agit pour le joueur (musical) de maintenir une tête de lecture dans le sillon virtuel d'un disque géant et d'engager une course-poursuite « en imitation » avec une tête d'écriture déposant une trace musicale derrière elle dans le sillon. Le temps musical s'écrit dans l'espace du sillon, le joueur parcourt le temps fixé de la musique, en même temps que le disque tourne à vitesse variable en fonction de l'habileté du joueur. Espace et temps sont ainsi imbriqués dans le geste du jeu. L'image devient ainsi à la fois partition, trace, guide et mécanisme de l'action musicale.

Ces quatre vues de l'espace sonore exposent des approches couramment développées, mais il existe bien d'autres manières de concevoir l'espace sonore.

Roland CAHEN

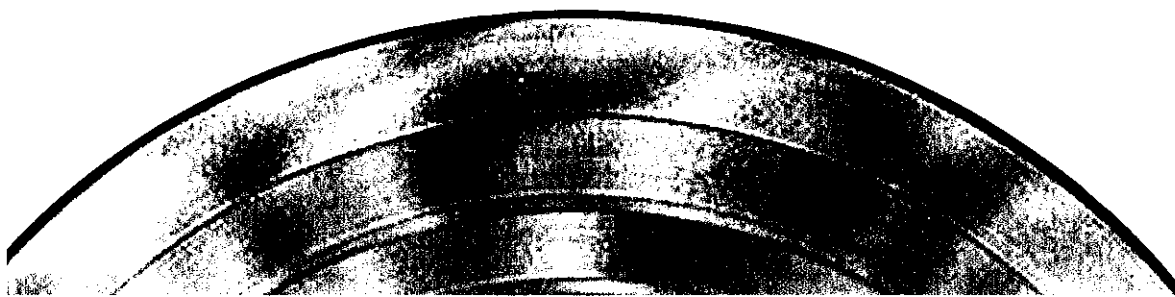
Roland Cahen, compositeur électroacousticien est actuellement responsable du studio de création sonore de l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI - les Ateliers). Il a été concepteur et développeur des applications pédagogiques MusiqueLab à l'Ircam pour le Ministère de l'Education Nationale (2001-2003) et responsable artistique du projet PHASE avec l'équipe Analyse Synthèse de l'Ircam (2003-2004).

Créations → Théâtre-musical électroacoustique : Le Langage des oiseaux (1980) Tutti Média (1989), Tonmeister Orpheus (1994/2000)... Musiques électroacoustiques : Murs et Murmures, Le Complexe du Simple, plusieurs pièces dramatiques électroacoustiques, musiques pour la scène : travail d'auteur compositeur et metteur en scène au théâtre notamment avec la compagnie « actuel free théâtre » de 1982 à 1992. Pour le ballet avec notamment le chorégraphe Bruno Genty (1991-2001), divers ouvrages sonores et musicaux pour le cinéma et l'image interactive. Icare (virtualité) 1997, Bandonéon 2003-04. Conception et réalisation sonore multimédia dont le cédérom Léopold Sédar Senghor (1998).

NOTES

1 → Ecrivain, compositeur, inventeur de la musique concrète (1910-1995), fondateur du service de la recherche de l'ORTF, du Groupe de Recherche Musicale (INA-GRM). Théoricien du son, de l'écoute et de la musique [Traité des Objets Musicaux, Solfège des Objets Sonores...]

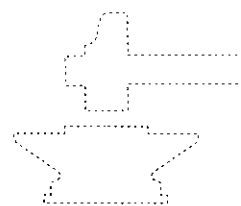
2 → Compositeur très important de la 2^e moitié du XX^e siècle, théoricien des relations musique, architecture et mathématiques (1922-2001) auteur de *musiques formelles, musique architecture...*





LE PROJET SEMANTICHIFI

HUGUES VINET



Le projet SemanticHIFI, soutenu par la Commission européenne (programme IST) et démarré début 2004 pour une durée de trois ans, vise la préfiguration de la chaîne Hi-fi de demain. Il regroupe à cet effet un consortium européen, coordonné par l'Ircam³, associant industriels (Sony Europe, Native Instruments, leader mondial des logiciels pour DJ) et laboratoires de recherche (Fraunhofer IDMT, Sony-CSL, UPF à Barcelone, Université Ben Gourion en Israël, Ircam).

QU'EST-CE QUE SemanticHIFI ?

Les principales limites des chaînes Hi-fi traditionnelles résultent d'abord de celles des supports de diffusion de la musique, qui se présentent essentiellement sous forme d'enregistrements stéréophoniques. Les possibilités de manipulation liées à ce type de support d'informations musicales se résument ainsi en quelques fonctions : sélection du morceau, lecture, arrêt, commande de volume, etc. L'objectif de SemanticHIFI est d'expérimenter des modes d'interaction plus riches, fondés sur des représentations plus élaborées des contenus musicaux. Ainsi, la chaîne Hi-fi de demain sera dotée de capacités de stockage permettant la gestion de dizaines de milliers de morceaux, et SemanticHIFI prévoit la réalisation d'outils de classification personnalisée, qui analyseront automatiquement les contenus musicaux, autorisant différentes heuristiques de navigation entre morceaux : recherche par artistes, par genre, par similarité musicale avec un morceau donné, génération automatique de liste de morceaux définie par des critères globaux, etc. Une autre fonction prévue concerne la navigation à l'intérieur d'un morceau, selon plusieurs modes complémentaires : d'une part la capacité de se déplacer virtuellement au sein de l'orchestre entre les différents instruments ou voies de polyphonie et de réaliser son propre mixage assisté, à l'aide d'interfaces apportant une nouvelle dimension au rendu spatial tridimensionnel dans le contexte domestique ; d'autre part, à partir

d'un découpage automatisé dans le temps des différentes parties constituant le morceau, la possibilité de donner à voir ces structures internes et de passer instantanément de l'une à l'autre. La production d'œuvres spécialement conçues pour ces dispositifs de présentation analytique et de navigation fait également partie de l'expérimentation à mener. D'autres fonctions plus ludiques, de l'ordre de l'interprétation (accompagnement automatique, chœur virtuel, chef d'orchestre, etc.) sont également prévues, ainsi que la possibilité de créer de petites compositions par assemblage de fragments musicaux [fonction DJ]. Enfin, la chaîne Hi-fi de demain sera connectée à l'Internet et dotée de fonctions d'accès à des sites distants, mais aussi de partage, auprès de communautés de pairs, du travail d'indexation, de spatialisation, d'interprétation et de composition réalisés grâce à ces nouvelles fonctions conférant un rôle plus actif à l'utilisateur mélomane, tout en respectant les droits de propriété afférents aux œuvres (seules les informations relatives aux morceaux et à leurs manipulations sont échangées, pas les contenus protégés eux-mêmes).

LA NAVIGATION DANS LES BASES DE DONNÉES MUSICALES

Les bases de données de morceaux de musique enregistrée tendent à se généraliser, qu'elles soient sous la forme de serveurs centralisés (portail d'achat sur le Web) ou de réseaux d'ordinateurs interconnectés en *peer-to-peer* (Kazaa, etc.), voire de logiciels pour microordinateurs (logiciel

iTunes d'Apple). Afin de faciliter la recherche parmi les très nombreux items accessibles tout en favorisant la découverte de nouveaux morceaux, différents modes de description sont proposés, dépassant les informations éditoriales traditionnelles (titres, noms des compositeurs et interprètes, ...). La plupart des systèmes reposent en particulier sur des taxonomies de genres musicaux (jazz, country, classique, ...), généralement incompatibles entre elles, chacune ayant ses spécificités, mais restant nécessaires pour restreindre le champ de recherche. L'utilisation d'autres modes de description, plus objectifs, a fait l'objet de travaux récents portant en particulier sur le tempo, l'intensité sonore ou la couleur orchestrale, l'avantage de tels descripteurs étant qu'il peuvent être calculés automatiquement à partir des enregistrements, évitant une indexation manuelle. Un autre mode d'association entre morceaux (filtrage collaboratif) consiste à observer les comportements des usagers et à dégager des classes d'utilisateurs ayant des goûts proches, le système proposant alors des morceaux choisis par les autres usagers de la même classe. La combinaison de ces différents critères objectifs et subjectifs permet la constitution de *mesures de similarité* composites entre morceaux et ouvrent des heuristiques de *recherche par l'exemple* : à partir d'un morceau donné comme point de départ par l'utilisateur, le système peut fournir des listes de morceaux proches selon telle ou telle combinaison de critères de similarité, produisant des découvertes insolites, mais gardant toujours une cohérence d'appariement. Au-delà de ces critères de description globaux, les systèmes les plus perfectionnés reposent sur une analyse des structures internes du morceau. Ainsi, dans le cas de mélodies simples (chansons), les méthodes de *recherche par chantonnement* obtiennent un bon taux de fiabilité et de robustesse... aux prestations approximatives de chant d'un thème connu de la part de l'utilisateur. Des recherches plus avancées, mais encore expérimentales, extraient automatiquement les motifs représentatifs d'œuvres polyphoniques et les associent selon des critères de similarité combinant mélodie, harmonie, rythme, etc. La complexité qui résulte des structures ainsi extraites est toutefois à la hauteur de la celle du contenu musical lui-même, le problème étant de dégager un niveau de description à la fois représentatif et suffisamment simplifié pour fournir des interfaces de navigation lisibles et opérationnelles.

Hugues VINET

Directeur scientifique de l'Ircam
et coordinateur du projet SemanticHIFI

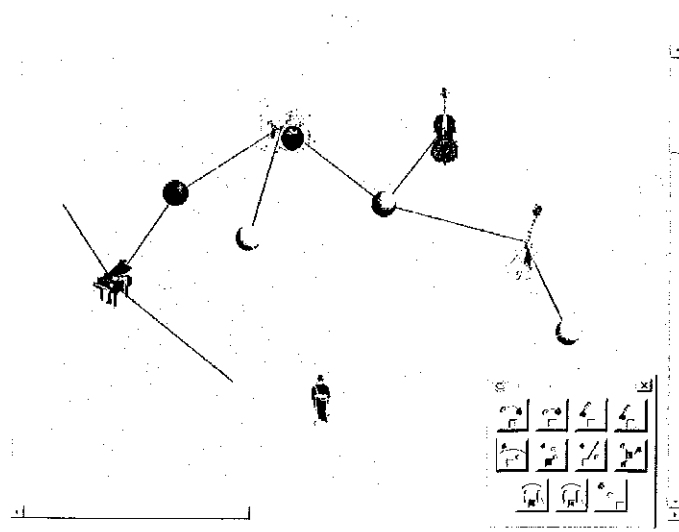


Figure XXX : Logiciel MusicSpace : interface de navigation entre les différentes parties instrumentales d'un morceau, l'effet de spatialisation simulant le déplacement de l'auditeur au sein de l'orchestre. Un système de contraintes programmables restreint les variations possibles pour préserver la cohérence du résultat sonore (mixage assisté). Crédit : Olivier Delerue, François Pachet, © Sony-CSL.

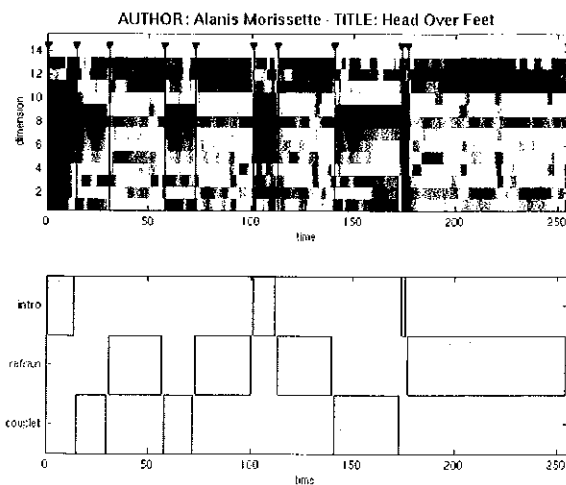


Figure YYY : Production d'un résumé automatique à partir d'une analyse de signal, par visualisation de la succession des principaux états constituant la structure du morceau. Crédit : Geoffroy Peeters, © Ircam.

NOTE

1 ➔ Institut de recherche et de coordination acoustique/ musique

L'IRCAM

L'un des principaux fondements de l'Ircam¹ est de susciter une interaction féconde entre recherche scientifique, développement technologique et création musicale contemporaine. Cette articulation constitue, depuis la création de l'Ircam en 1977, le principal axe structurant l'ensemble de ses activités. L'un des enjeux majeurs est de contribuer, par les apports des sciences et techniques, au renouvellement de l'expression musicale. Réciproquement, les problèmes spécifiques posés par la création contemporaine donnent lieu à des avancées scientifiques originales tant théoriques, méthodologiques qu'appliquées, dont la portée dépasse largement le seul domaine musical.

Cette médiation entre recherche et création musicales comporte en particulier le développement d'outils logiciels pour les musiciens (compositeurs, interprètes, musicologues), à partir de modèles et prototypes élaborés par des équipes de recherche travaillant dans les différents domaines en rapport avec la musique : informatique (langages, interfaces homme-machine, temps-réel, bases de données), traitement du signal et automatique, acoustique, perception et psychologie cognitive de l'audition, musicologie, ... Les activités reposent ainsi sur l'articulation de deux pôles complémentaires, la recherche et le développement :

La recherche, source d'innovation, vise l'élaboration de connaissances en rapport avec les problématiques musicales. Interdisciplinaire par nature, elle inscrit son activité dans le cadre de nombreuses collaborations avec des laboratoires français et étrangers, avec des organismes d'enseignement supérieur et avec des partenaires institutionnels et privés. Les compétences ainsi développées trouvent de nombreuses applications au-delà des problématiques musicales et font l'objet de projets réalisés en collaboration avec des industriels, ou dans le cadre de programmes nationaux, européens et internationaux.

Le pôle de développement a pour mission l'adaptation des connaissances, modèles et prototypes issus de la recherche sous la forme d'outils et environnements logiciels pour la création musicale et sonore. Ceux-ci sont conçus de manière ouverte et programmable, afin de pouvoir répondre à des approches esthétiques très diverses, et d'intégrer les modèles issus des travaux de

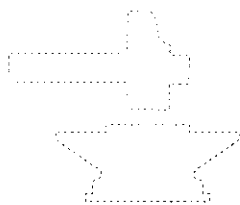
recherche au fur et à mesure de leur avancement. De plus, ce côté ouvert est propice à la mise au point de versions simplifiées des logiciels, destinées à des cibles d'utilisateurs plus larges (applications pédagogiques, productions multimédia, etc.) Le développement des logiciels comprend en particulier la conception et l'évaluation d'interfaces homme-machine spécifiques, la mise en cohérence des différentes applications à travers la réalisation de protocoles de communication leur permettant d'échanger leurs données et l'intégration permanente de technologies issues d'une industrie informatique en très rapide évolution. La mise en place en 1993 du Forum Ircam, club d'utilisateurs des logiciels de l'Ircam, a favorisé la diffusion de ceux-ci auprès d'une communauté de professionnels de la musique et du son (compositeurs, artistes multimédia et plasticiens, ingénieurs du son, sound designers, chercheurs, enseignants, ...), évaluée à plus de 1400 utilisateurs en 2004. Des cessions de licences sont également accordées à des partenaires extérieurs, pour leur utilisation propre ou pour la commercialisation des logiciels.

Hugues VINET

NOTE

1 → Institut de recherche et coordination acoustique/ musique

ET PUIS ? ENVIRONNEMENT & CREATION SONORE



JEAN-LEON PALLANDRE - ALAIN SAVOURET

Les deux articles qui suivent ont été rédigés pour Champs Culturels par Jean-Léon Pallandre (musicien, phonographe) et Alain Savouret (compositeur) à l'occasion d'un séminaire commun de réflexion et d'expérience suscité par le GMEA, Centre de Création Musicale d'Albi, en 2005, à La Monestarié, Domaine de Résidences d'Artistes à Bernac, dans le Tarn. Bien qu'indépendants, et différents dans leur style, ils se complètent et partagent totalement d'une préoccupation commune. Le sujet abordé « Environnement et création sonore » s'inscrit pour les auteurs dans une réflexion plus large sur l'entendre, et notamment sur les relations entre espace et durée, matière, image et mémoire dans la production et dans la perception sonores.

ET PUIS ?

Ecouter. S'écouter. S'écouter entendre. Tendrement. Avant d'aborder quelque réflexion que ce soit sur les possibles relations entre "environnement" et "création sonore", ne convient-il pas de se rendre doucement disponible à ce qui advient dans l'acte même d'écouter ?

Qu'est-ce qu'entendre ? Quand j'écoute, qu'est-ce qui m'arrive ? Ne répondons pas trop vite... faisons silence... laissons l'oreille nous dire comment elle entend, là, juste là, maintenant...

Entendre, n'est-ce pas d'abord exister, au sens propre et sans jeu de mot, n'est-ce pas, ici et maintenant, vivre en soi et hors de soi, éprouver dans l'instant le jeu du dedans et du dehors, se sentir comme membrane, s'éprouver en tant que *volume poreux*. L'écoute n'est-elle pas *avant tout* l'épreuve intime de la relation de l'être au monde, du corps à l'environnement ? L'appréhension de l'espace, du volume, en tant que ce qui m'environne, me pénètre et me prolonge, me définit et m'infini, n'est-elle pas dès lors la nature même de l'écoute ? Il me semble l'éprouver quand je suis attentif à l'infime émergence même du sonore, avant toute qualification, dans l'apparition

évanescence et aussitôt disparue de l'entendre. Il n'y aurait alors que sensation de volume et de matière.

Et puis ? Écoutons... Que nous arrive-t-il ? Ce volume unitaire, homogène et comme liquide n'entre-t-il pas en *diffraction* ? Ne se présente-t-il pas déjà à l'oreille en autant de positions relatives ? Vivons l'expérience, saisissons-nous avec bienveillance de notre écoute... Entendre, n'est-ce pas immédiatement situer ? L'invention par l'oreille du lieu qu'elle habite n'est-elle pas son premier travail ? Essayons encore... La perception de la proximité ou de l'éloignement, de la *localisation*, n'est-elle pas aux tout premiers pas de l'acte d'entendre ? Croyons en nos oreilles... Continuons... Et puis ?

Et puis il y a "puis", il y a "temps", il y a devenir, il y a manière d'être ou de changer... Cela dure ou ne dure pas, cela que j'entends cesse ou se prolonge, s'entretient ou s'évanouit, apparaît ou se transforme, se profile... Sensation de continuité ou de mode énergétique... Énergie. Voici que le volume est *phénomène*, organisme vivant, bouillon, mouvement... Entendre, n'est-ce pas le geste de découvrir ? Geste de découverte... Et puis ?

Et puis il y a "et", il y a "plusieurs", car il y a la mémoire. Essayons... Re-commençons... Qu'est-ce qui m'arrive quand



j'écoute ? Très vite, les événements ne se séparent-ils pas, ne s'identifient-ils pas, et n'entrent-ils pas *en relation* les uns avec les autres ? Très vite, n'y a-t-il pas dans l'écoute la conscience que "ceci est ceci qui est là", et "cela ceci qui est ici" ? Ceci n'est-il pas ceci qui est derrière cela, ou à sa droite, ou à ma gauche, mouvant ou immobile ? Très vite, est-ce que je n'identifie pas ce que j'entends ? D'ailleurs, *identification* (dire : ceci est cela), et *distinction* (dire : ceci n'est pas cela), ne sont-elles pas deux opérations étrangement concomitantes ? Et les relations entre ces objets qu'à présent je distingue ne constituent-elles pas à mon oreille un paysage ?

Dès lors, l'écoute n'est-elle pas la découverte toujours renouvelée par l'oreille du lieu même où elle vibre, du lieu dont elle vibre ? Entendre, n'est-ce pas inventer le lieu de l'être ? Écoutons encore... Il y avait un volume, une énergie... Il y a toujours ce volume, cette énergie ET ils sont ceci, cela, ce paysage-ci, ce lieu où je suis, ce présent-là... Et puis encore ? Que se passe-t-il alors ? Qu'est-ce qui continue d'arriver ?

Et puis encore il y a "encore", il y a "refaire", il y a *re-connaître*, *re-trouver*, solliciter des plans de mémoire plus ou moins lointains, plus ou moins profonds, ensablés, ou cultivés, en jachère ou en friche, ou aménagés comme de beaux jardins à la française. N'est-ce pas ce que nous faisons à chaque pas de notre écoute ? Ne sommes-nous pas tout autant et toujours et à la fois mémoire et devenir ? Nous nous sommes forgés une armature perceptible que nous continuons de nous forger, et n'est-elle pas tout à la fois la mer et la source ? Entendre, c'est se souvenir, à chaque instant à nouveau, et à chaque instant à nouveau, devenir souvenir.

Devenir/souvenir, sans qu'il y ait d'ailleurs de point de départ... Il n'y a pas de point de départ à l'acte d'entendre, rien qui "commence" jamais réellement... L'intention seule peut créer l'artifice d'un moment initial de l'écoute, ou focaliser l'attention sur une dimension privilégiée de l'entendre. L'intention... C'est l'intention seule qui peut centrer l'écoute sur l'infime et insaisissable fuite de l'apparaître, sur la virtuose et vertigineuse pente du devenir, sur la marche brillante de la distinction, sur la trouble et caressante vague de la réminiscence, ou sur la malléable empreinte du souvenir. Sur l'à-peine colorée matière du volume, les stries et les grains de la surface, les formes et la géométrie du paysage, ou les arrière-plans silencieux de l'histoire ou de la géographie.

L'artiste sonore, qu'il soit musicien, plasticien, phonographe, sono-naturaliste ou praticien sonore non répertorié, l'artiste sonore est celui qui explore ce qu'entendre veut dire. L'art est une mise en abîme de la perception, l'art sonore un jeu pour exprimer le bonheur d'entendre. Le parti pris de

l'artiste, ce sera la manière qu'il aura d'explorer telle ou telle dimension du phénomène de l'entendre, et cette exploration sera un geste, un acte, une œuvre, un travail offert à l'écoute de tiers.

Aborder ainsi la question des relations entre environnement et art sonore permet d'envisager une infinité de modes d'intervention possibles, mais avec un seul organe pour appréhender ce qui est mis en œuvre : l'oreille, et une seule attitude pour juger de ce qui est œuvré : l'intime découverte.

Jean-Léon PALLANDRE

Sainte Croix, avril 2005

ENVIRONNEMENT & CREATION SONORE

...DU CHOIX DES MOTS

Tout article à partir d'un thème donné demande l'effort d'une appropriation du thème, c'est à dire l'effort de trouver des mots de substitution qui semblent, pour vous, plus habituels, dont vous auriez une maîtrise plus juste, par expériences diverses.

L'environnement ne fait pas partie du vocabulaire élémentaire d'un musicien et recouvre un ensemble de domaines qui ne sont pas a priori de sa compétence. Aussi derrière "environnement" on est tenté en première approche de penser "espace", malgré tout le flou qui "environne" la notion, flou qu'il s'agira progressivement de dissiper, si possible... (espace sonore ? son de l'espace ? espace du son ?). On considérera donc, en attendant mieux, que l'espace est une sous-catégorie de l'environnement, laissant à d'autres le soin de tisser les liens entre l'environnement et l'espace.

Pour ce qui est de la "création sonore", rattachée ici à l'environnement, on pourrait trouver une sorte de contradiction dans ce rapprochement et proposer de substituer à "création" le terme "invention".

En effet, si l'on en croit les dictionnaires, créer c'est "tirer du néant" par exemple une œuvre sonore (que certains spécifieront composition musicale selon le milieu focalisateur), c'est à dire "tirer du néant" quelque chose "d'original" dont l'esprit humain va accoucher, partant d'un grand "rien" certes théorique mais bien dans les intentions explicites ou implicites de



l'auteur. Par "création" il est donc sous-entendu une certaine prédominance de l'oeuvre (d'un "texte") sur l'environnement (le "contexte" de naissance/conception ou d'accueil/diffusion) ; cela peut bien sûr aller jusqu'à une certaine "indifférence" (voire désinvolture...) vis à vis du contexte, ce qui est le cas d'une grande partie des musiques de haute-culture occidentale, écrites et éditées, qui sont jouées en situation de concert public dans n'importe quel type de salle à travers le monde, à n'importe quelle époque ou heure de l'année, à partir du moment où les interprètes possèdent les compétences techniques relatives au code musical employé pour l'écriture de l'oeuvre. Le "et" établissant la conjonction possible entre l'environnement et la création nous semble donc présomptueux si l'on veut bien prendre en compte notre précision lexicale.

En effet, au-delà de la forme, l'environnement n'est pas un grand "rien", il est plutôt un grand "beaucoup" dont on peut s'inquiéter si d'aventure l'occasion sonore et/ou musicale "inventive" se présente. Car dans "invention" les diverses interprétations étymologiques ramènent au fait de "venir dans" ou "aller à la rencontre de" mais aussi "dé-couvrir" quelque chose, qui est déjà là, tout ou partie (l'archéologue "invente" un site...).

Si "invention sonore" est rattaché à "environnement", d'entrée de jeu l'oeuvre sonore à venir, relevant de l'invention, va s'ouvrir au contexte, à l'espace concerné; elle va accepter son influence, s'en nourrir. Il y a ici mise en relation, partage.

Nos réflexions s'inscrivent dans cette révision lexicale qu'on peut simplifier sous la forme "espace et invention sonore".

... DU SON ET DE L'HOMME

Quelques remarques à partir des deux propositions suivantes :

► du son, disons qu'il occupe "de l'espace" tout autant que "du temps"

► de l'homme confronté au son, disons qu'il se préoccupe "de l'entendre" tout autant que "de le faire".

Ainsi on peut dire que la musique (sorte de sous-catégorie, spécifique, du sonore généralisé) est un art de l'espace tout autant qu'un art du temps : cela ne peut pas être sans révision de nos réflexes culturels.

De même, l'homme peut faire acte musical authentique et virtuose en situation "d'entendre" tout autant qu'en situation de "faire" : dans certains milieux, remarquons à quel point on évoque la virtuosité digito-instrumentale comme gage de haute technicité, d'excellence, en se souciant beaucoup moins de la virtuosité de "l'oreille", d'une écoute qui elle aussi se

devrait d'être virtuose. Mais "entendre" cela n'a de sens que si il y a l'intention d'entendre, c'est à dire de "tendre-vers" avec désir et énergie [entendre, opérer sans relâche le balayage actif et attentif de nos différentes natures d'écoutes, c'est d'une certaine façon "fatigant", tout autant que de jouer et rejouer à longueur de journée les 24 études de Chopin : il y a des limites physiologiques à "faire de l'écoute" comme à "faire du piano" à haut niveau de technicité...].

...DES INVENTIONS POSSIBLES

À la suite de ces remarques, on peut proposer quelques exemples de situations inventives où le son, l'espace, l'homme "percevant" (pas le "cogitant") et/ou "actant" essaient de faire bon ménage :

► il peut y avoir réelle situation inventive en plaçant l'homme dans un espace dont la sonorité environnante est suffisamment pertinente pour qu'on puisse parler de "musique du lieu". Sans faire acte sonore (instrumental ou autre), l'homme percevant, livré à ses seules oreilles, jouit d'une oeuvre sonore, d'une musique (organisation de sons ou d'écoutes de sons ?) dont le lieu est responsable. Le lieu est ici un espace "signé", il est coauteur, avec l'homme en train d'entendre, en action d'écoute, de l'invention sonore.

Par exemple citons la découverte des chants d'oiseaux guidée par Fernand Deroussen, ornithologue, sono-naturaliste, un petit matin de printemps dans le cadre des Rencontres "Musique / Quotidien / Sonore (Albi-2004)

► mais l'invention sonore, l'oeuvre, peut aussi être signée par trois auteurs : nous retrouvons inévitablement un "entendant" (ou plusieurs : plusieurs paires d'oreilles prennent moins de place que plusieurs pianos), le deuxième est un espace d'accueil spécifique qui sera "lieu" une fois choisi, le troisième partenaire étant l'homme "actant" de façon sonore avec son instrument, sa voix ou tout outil prolongateur de ses intentions "musicales". Ne négligeons pas les intentions du musicien car elles seront confrontées, pour le meilleur ou pour le pire aux propres "intentions" du lieu (tout espace parle, nous parle, il n'y a pas que le son qui sonne, le "sens" de l'espace aussi fait son, le "son" de l'espace aussi fait sens...), sans négliger les "intentions" propres aux "entendants" (le "retour du public" souvent évoqué par les interprètes).

Par exemple : Jean-François Vrod, violoniste, inventant la musique d'un long couloir bordé de chambres monastiques (La Mounestarié-Bernac/avril 2005). Le lieu choisi est un espace anti-scénique par excellence, qui force à une cohabitation des intentions propres au musicien, à celle du couloir (très "exigeant" c'est peu de le dire) sans négliger celles d'un "public"

(le mot n'est plus tout à fait le bon) qui doit apprendre à ne pas tout/trop voir pour mieux entendre (il est difficile de perdre l'habitude historique de joindre à un son le geste générateur, de se débarrasser de l'obsession de voir/reconnaître les causes du son - l'écoute indicielle - pour mieux jouir et se jouer de ses conséquences. Il faudra attendre le milieu du XX^e siècle pour amorcer la nouvelle aventure grâce à l'expérience électroacoustique).

► autre cas de figure, celui d'un espace sonore "virtuel" (enregistrement préalable d'un ailleurs sonore) qui se substitue à l'espace sonore "réel" d'un ici et maintenant "environné" de haut-parleurs. C'est par exemple l'approche "phonographique" de notre quotidien développée par les auteurs de l'article depuis le début des années 90 et déclinée de façons diverses, tant du côté de la relation à l'autre (actant complice ou entendant concerné) que du côté de la recherche d'une "qualité halophonique" des sons diffusés, au plus près du simulacre d'un nouveau et temporaire ici et maintenant.

Par exemple : les "veillées haut-parlantes" à Calais partagées avec les habitants du quartier de Fort-Nieulay, le "transfert de contexte" d'un espace public à un autre dans "Janusophonie" (expérience menée avec des musiciens improvisateurs du CNSMDP) ou encore "Air-Hamlet", simulacres sonores déplaçant la réalité scénique au cours d'actions théâtrales (expérience menée avec la compagnie Robert Cantarella).

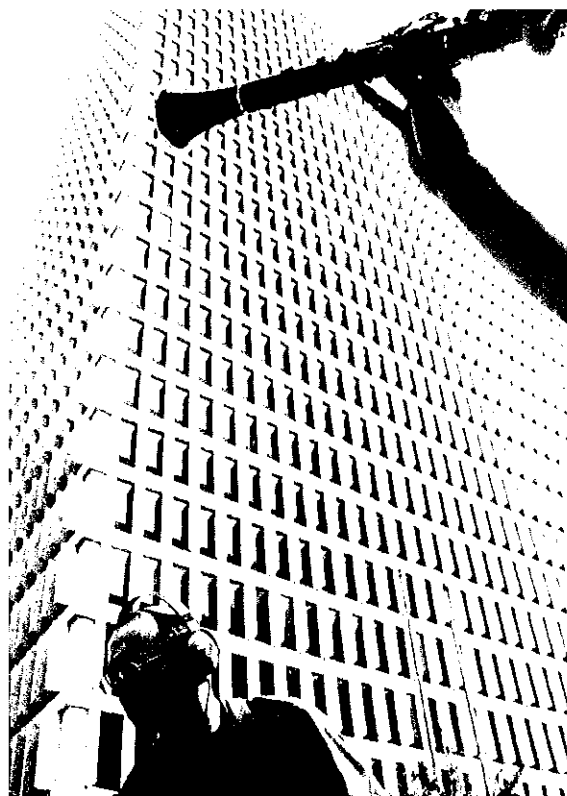
Ce bref et limité parcours de situations inventives peut venir buter sur la situation extrême où l'espace est hors-jeu quand l'œuvre "est" son propre espace, quand, "tirée du néant" elle est indifférente à l'environnement... et réciproquement a-t-on envie de dire. Le terme "invention" devient impropre et "création" retrouve sa place et sa justification. Tirée du néant, l'œuvre sonore peut ne pas avoir d'attaches particulières avec le contexte de diffusion et peut être "transplantée" ici ou là, maintenant ou plus tard, pour n'importe qui : il n'y a pas perte

de son intégrité, de son sens "original". C'est le cas déjà évoqué d'une grande partie des musiques écrites et éditées, réintégrables et transportables, où l'auteur ne spécifie pas dans quel espace volumique, temporel et social l'œuvre trouvera sa meilleure efficacité, sera en bonne adéquation. Il en découle parfois des excès de désinvolture comme ceux laissant s'organiser des concerts de "musique de chambre" dans des salles de plus de 2000 places : où est alors la qualité de relation perceptive d'un "entendant" avec le contenu de l'œuvre, avec le projet initial du compositeur, avec la subtilité des énergies interprétatives mises en jeu dans un espace intime ? Tout le monde a bien fait l'expérience d'une

nuit en "dortoir" pour comparer et juger de la qualité du repos en cette situation...

Mais la désinvolture crainte et évoquée plus haut n'est pas la propriété des musiques écrites et prédéterminées, dans les pratiques "inventives" cataloguées comme telles (les musiques improvisées, intuitives ou autres...), la prise en considération de l'espace de jeu (voire du contexte topo-socio-chronique tout entier) peut être négligée pareillement : à "l'espace c'est l'œuvre" on substituera simplement "l'espace c'est l'improvisateur" si d'aventure celui-ci se montre trop "sourd" à l'espace-volumique dans lequel il s'exprime.

Photo tirée du CD Atlanta © Ouïe Dire



...D'UNE TEMPORAIRE CONCLUSION

A l'évidence, c'est plutôt "Environnement sonore et création" qui a été lu en titre principal et qui a influencé ces quelques lignes, poussant à ces substitutions de termes pour masquer, un peu, des préoccupations actuelles quant à la place du son assis entre les deux chaises du temps et de l'espace. Le poids de l'espace sur le son, qu'il soit mis en œuvre de façon créative ou inventive, nous semble sous-évalué dans la réflexion et la pratique touchant au sonore. Il est vraisemblablement important d'intégrer dans nos actions de quelque nature qu'elles soient la question schématisée suivante : est-ce l'instrument qui fait résonner l'espace qu'il occupe (et doit-

on s'en tenir là ?) ou est-ce l'espace qui fait résonner/raisonner l'instrument/l'instrumentiste ? Cela pourrait être une façon élémentaire mais fondamentale de se soucier, pour un musicien, de l'environnement questionné.

Alain SAVOURET
Bernac, avril 2005



CD Atlanta © Ouïe Dire

Alain Savouret

Musicien expérimental, Alain Savouret est compositeur, réalisateur ou maître d'œuvre selon les moments, les lieux et les moyens. De multiples projets, de multiples ouvrages, toujours spécifiques et non transposables, jalonnent son parcours d'artiste (Auvergne, Pyrénées, Calais, Landes, Bourges, La Rochelle...). Il crée en 1993, à la demande de Xavier Darasse, la classe d'improvisation générative au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, classe qu'il dirige depuis lors.

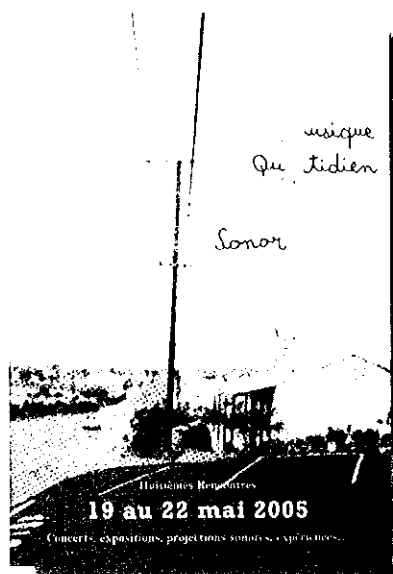
Jean-Léon Pallandre

Musicien, phonographe. A partir de prises de son qu'il réalise sur des sites ou dans des contextes choisis, très divers (du pétilllement des glaces du Groenland aux sonnailles des vaches du Tarn, du bouillonnement des vespa napolitaines aux paroles des banlieusards columérins...) Jean-Léon Pallandre compose en studio et grave sur CD des œuvres phonographiques. Celles-ci, qui se prêtent à l'écoute domestique, sont également jouées, mixées, ré-inventées, mises en espace par leur auteur en situation de relation vivante à des auditeurs (concerts, improvisations, spectacles, concerts acousmatiques, performances, installations...).

Membre de la Compagnie Ouïe Dire Production (12 CD de création édités, dans la collection de cartes postales d'art sonore), il est également responsable de la direction artistique des rencontres annuelles «Musique/Quotidien/Sonore», organisées par le GMEA, Centre de création musicale, à Albi. Il développe par ailleurs une recherche continue en matière de pédagogie musicale (interventions dans la formation professionnelle des musiciens, des musiciens intervenants et des enseignants, projets de création musicale avec des enfants).

Contact : les barrots 81150 Castanet.

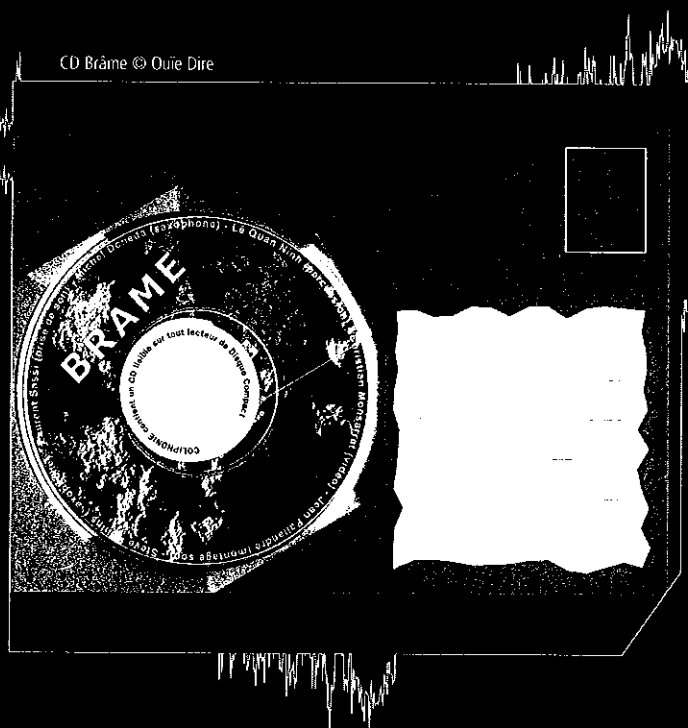
Tel : 06 82 17 46 80 • Email jean.pallandre@free.fr



OUIË DIRE

Ouïe Dire est une association de musiciens et créateurs sonores, qui travaillent à inventer des objets phonographiques originaux. Leur démarche est de prendre en compte l'acte de la prise de son, le travail de studio, et la présentation du CD lui-même, comme parties intégrantes et indissociables de leurs projets artistiques. Pour eux, la "phonographie" est une pratique artistique, comme la photographie. Les cartes postales sonores sont l'expression d'une écoute portée sur un site choisi, à un moment donné. Les microphones sont mis en jeu comme des instruments de musique, à part entière. A partir des prises de son réalisées sur le site, les phonographies sont composées en studio, gravées sur CD audio 8 cm, et présentées sous la forme de véritables cartes postales. Certains projets sont le fruit d'une relation entre des musiciens instrumentistes et la phonographie (Atlanta, Grésigne, Paris, Bords de Mhère, Quai N°3).

La démarche de travail est la suivante : instrumentistes et preneurs de son improvisent sur un lieu donné pendant un certain temps, en engageant l'écoute du lieu et l'acte de prise de son dans l'improvisation. Ensuite les artistes retravaillent le matériau sonore ainsi constitué pour composer le disque. Selon les désirs et les nécessités, ce travail associe des opérations de montage, certains traitements du son, parfois du mixage. Chaque CD est donc la trace recomposée d'un dialogue improvisé entre le jeu des instrumentistes, le jeu des preneurs de sons, et les événements propres au site et à l'instant choisis.



* COLLECTION «COLIPHONIES» (CD 8 cm)
Durée moyenne : 15 à 20 mn. Prix public : 7 Euros.

- ▶ **Vacance** de Jean Pallandre et Marc Pichelin
- ▶ **Berger d'Aubrac** de Jean Pallandre et Laurent Sassi
- ▶ **Nuit** de Marc Pichelin
- ▶ **Retraite** de Laurent Sassi et Marc Pichelin
- ▶ **L'effraie** de Yann Paranthoën
- ▶ **Paris** de Xavier Charles (clarinette) et Jean Pallandre (phonographie)
- ▶ **Bords de Mhère** de Isabelle Duthoit (clarinette) Marc Pichelin (phonographie) et Kristof Guez (photographie)

* COLLECTION "15X21" (CD standard)
Durée moyenne : 50 mn. Prix public : 17 Euros.
L'emballage spécifique contient un CD audio 12 cm ainsi que plusieurs cartes postales visuelles.

- ▶ **Quai N°3** de Jean Pallandre et 15 enfants de Bar-Le-Duc (instruments et objets divers) gare de Bar Le Duc.
- ▶ **Grésigne** de Martine Altenburger (violoncelle), Laurence Elvézi (œuvre graphique), Jean Pallandre (phonographie), forêt de Grésigne.
- ▶ **Atlanta**, de Xavier Charles (clarinette), Jean Pallandre et Marc Pichelin (phonographie).
- ▶ **Les Roches-Douvres** (double CD, 25€) Création Radiophonique de Yann Paranthoën.

* OUVRAGES ORIGINAUX

- ▶ **Izmit Epicentre**, coffret photo-phonographique de Kristof Guez et Marc Pichelin (35€)
- ▶ **Pour moi le ciel**, livre CD de Kristof Guez, Gérard Marty (peinture), Jean Pallandre et Marc Pichelin. (25€)

Concerts, expositions, installations, performances, résidences...

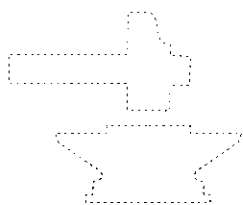
Contact :
Ouïe Dire production
La Faye 24290 Aurillac du Périgord
E.mail ouiedire@free.fr

VOLUME COLLECTIF



PARCOURS CROISÉS DE
« PAYSAGISTES SONORES ET PLASTICIENS IN SITU »

DAMIEN COUÉLIER



Le son comme lien entre différentes pratiques artistiques tel est le credo de ce nouveau collectif basé à Saint Nazaire rassemblant quelques artistes du son, instrumentistes, bricoleurs, plasticiens et graphistes.

Ce collectif vient de voir le jour autour d'expériences communes dans l'échange de pratiques autour du lieu et de son interprétation, notion « in situ » essentielle pour tous les membres. Les sept artistes qui composent ce collectif travaillent tous autour d'une recherche de captation du lieu qu'ils investissent avec leurs installations aussi bien sonores que plastiques. C'est le lien à l'environnement naturel ou urbain comme source, réserve de matière et d'inspiration qui fait sens pour Volume collectif. Comme le dit Yannick Dauby, l'un des membres, « il existait déjà une association de fait, suite à plusieurs collaborations expérimentées autour du même geste artistique ». Quoi de plus naturel alors que de réfléchir sur une démarche collective autour du lieu.

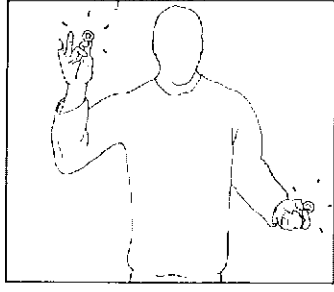
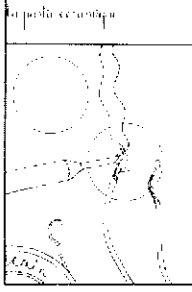
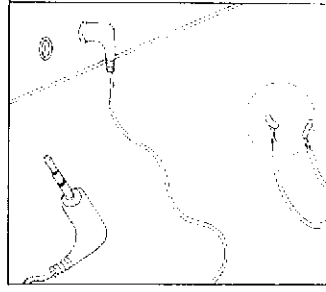
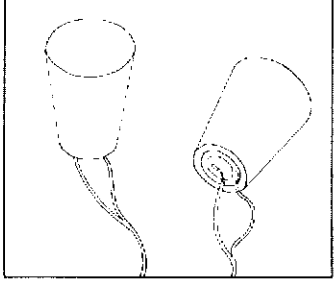

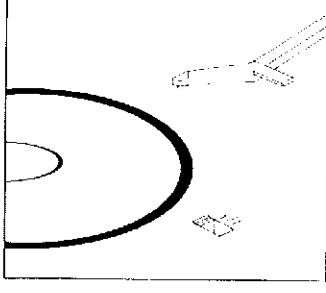
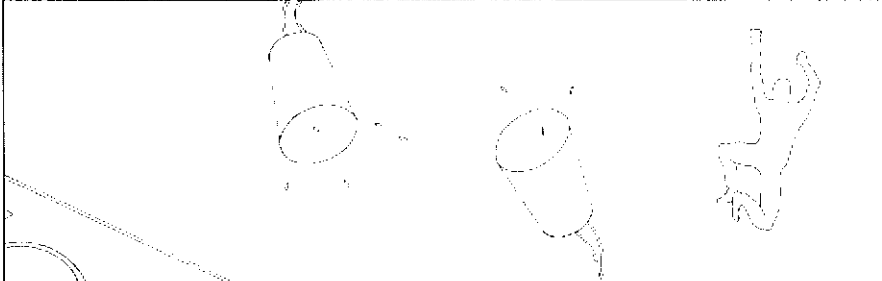
La transversalité des pratiques artistiques est dans les intentions de plus en plus actuelle dans le paysage artistique français et ceci est d'autant plus vrai pour les pratiques autour du son. On pense ici par exemple à la nouvelle scène française des Musiques amplifiées qui expérimente sans complexe les relations entre le son et l'image comme matières brutes à modeler. Ezekiel, un collectif angevin, en est l'exemple le plus significatif actuellement sur la scène française. Volume collectif entend utiliser cette transversalité des pratiques pour participer à cette émergence de nouveaux praticiens du matériau artistique. Aménager du temps, des espaces pour expérimenter, construire, jouer, créer autour d'un

public acteur du lieu et sensibilisé à sa relation à l'environnement qu'il découvre lors des installations mises en place par le collectif, voilà la vibration partagée par tous les membres du collectif. Ces bricoleurs amusés entament alors des dialogues artistiques et présentent leurs œuvres respectives comme des parcours croisés autour d'un **vocabulaire commun**. « Détourner les étiquettes et mettre en avant que les musiciens se nourrissent aussi avec leurs yeux et les plasticiens avec leurs oreilles » une affirmation évidente mais difficile à mettre en œuvre quand on connaît le cloisonnement et les luttes de chapelles qui existent actuellement en France dans les expressions artistiques contemporaines. Les artistes – bricoleurs

se doivent de développer un vocabulaire commun autour des rythmes, des couleurs, des textures, des harmonies, des résonances dans une même recherche d'expérimentation de l'espace en juxtapositions, superpositions ou voire même fusions pour mieux envelopper et amplifier le spectateur dans un état de réception active de l'œuvre in situ.

La démarche autour de la création de l'œuvre dans le lieu est elle aussi un lien fort pour Volume Collectif. La première phase est une **collecte**, temps de captation de différentes atmosphères autour d'un lieu et de ses pratiques quotidiennes et banales, pour mieux dialoguer avec ce qui se trouve sur place. « Le collectage, l'enregistrement

sonne / du 19 au 22 mai / centre d'art Passerelle à Brest.

<p>Prenez 2 disques qui se démontent (les disques métalliques avec une possible branche qui l'enlève dans les joints sensoriels).</p>	<p>Croisez par deux croquez les deux côtés avec une avec un croquet et un côté avec un à poste croquis.</p>	<p>Branchez les autres côtés du câble sur un amplificateur.</p>
		
<p>Appliquez fermement les pièces sur le fond de deux gobelets en plastique (les gobelets en polystyrène de la cuisine).</p>	<p>Mettez quelques grains de riz dans les gobelets.</p>	<p>Branchez une platine (L ou simple sur l'ampli).</p>
		
<p>Jouez quelques disques de musique de variété, avec un volume assez fort.</p>		
		

Le collectif Popoche François - littéra - cultural / a / a /

sont les relations entre l'individu, en tant que point de captation du réel, en tant que mélangeur d'expériences vécues, et l'espace de vie quotidien » une réflexion qui se nourrit de la déambulation dans le lieu, des échanges avec les consommateurs du lieu, avec les habitants, avec ses propres pratiques pour mieux glisser entre le dedans et le dehors, entre l'écoute et l'entendre. Tout ceci pour envelopper par le son, et l'image le spectateur dans sa relation à l'habitus pour qu'il entre dans un état de réception qui passe par l'ouverture des sens. L'expérimentation amusée du lieu pour une sensibilisation plus grande du public acteur dans son environnement est la phase finale du processus de création du collectif. Ces espaces sonores, plastiques inventent des mondes pour la rencontre : ils sont souples et appellent l'échange. Inviter le spectateur à partager, à jouer et à expérimenter le lieu en écho à leur propre mémoire du lieu, telle est la volonté de Volume collectif. « Rendre le spectateur capable de s'émerveiller pour ce qui peut paraître banal, tout en sachant être exigeant sans basculer dans une radicalité hermétique et prétentieuse ».

Le recyclage de ces captations sonores, de matières, d'images de couleurs du lieu est effectué afin de porter un regard qui peut dériver de l'univers d'une vision personnelle en multiples activités, ou en fonction des propositions de l'ensemble du collectif ou encore des combinaisons entre ses différents groupes de créations. Pour participer à la création d'environnements pluri sensoriels autour d'un lieu, les membres du collectif s'efforcent d'être spectateurs les uns des autres. Porter son attention sur le lieu signifie aussi exercer une écoute partagée en résonance, créer une communauté d'écoute autour d'un environnement investi. Bricoler, triturer, décaler, restituer, recy-

de ratures de guitare, de tous les sons, les bruits, les dérapages contrôlés, qui sont l'apanage du débutant, porteur d'une poésie, à la manière des dessins d'enfants, impossible à retrouver adulte, lorsque l'on a appris, et les réutiliser, les injecter » pour mieux les faire redécouvrir au public alors conscient de sa propre écoute dans l'espace et la durée du lieu investit par le collectif revient comme un credo dans les propos des membres

de Volume collectif quand ils essaient de pointer l'essence de leurs dialogues croisés. Le second temps dans leurs pratiques du lieu est celui d'une tentative de définition d'une **corporalité du lieu**. La réalisation d'habitats par Wan-Shen, la spatialisation du son par les musiciens ou le fait de donner une place plastique aux capteurs et diffuseurs de son par Marie-Hélène Richard relèvent d'une réflexion commune autour de l'habitat. Comment habiter, « quelles

cler, faire résonner, rythmer le lieu pour aménager du temps et des espaces pour expérimenter, construire, jouer avec le public dans un état réceptif ; tout ceci constitue l'envie et la démarche de ce collectif d'artistes qui présentent leur nouveau projet commun intitulé 'cUncert-x.

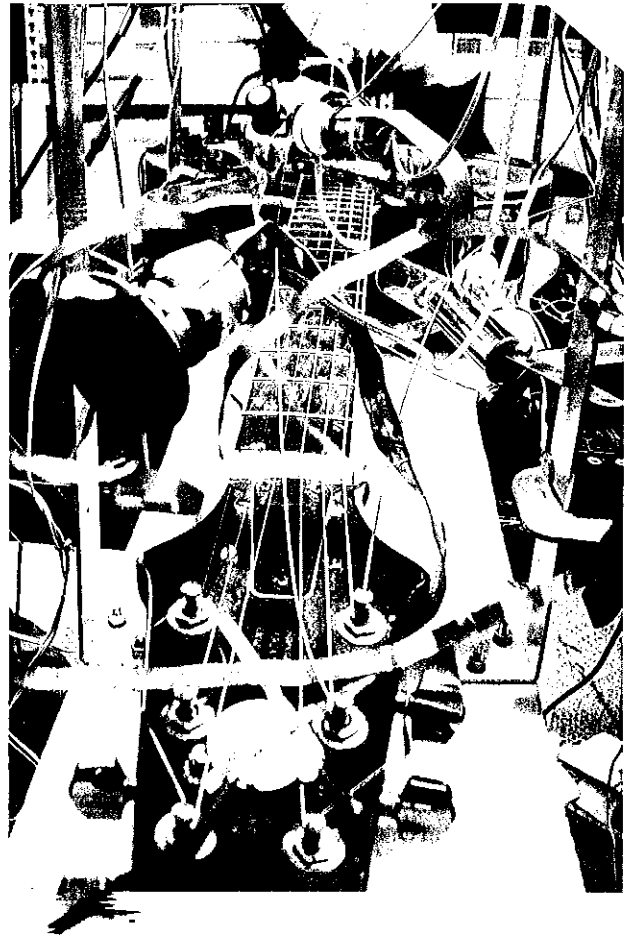
Après une première période du collectif, au cours de laquelle Volume Collectif s'organise sous forme de groupes de travail, ayant chacun des modes de fonctionnement propres et des objectifs formels spécifiques avec par exemple : (formations que le public connaît déjà)

- * **°SONE** : un projet artistique d'expérimentation sonore lié à : l'exploration et l'exploitation d'espaces architecturaux, la réalisation de dispositifs de diffusion électroacoustique inédits et la pratique de l'improvisation. °SONE développe ses activités au cours de périodes d'intenses imprégnations des lieux choisis. Les interventions sont principalement consacrées à la construction de situations d'écoute inhabituelles. Les moyens utilisés sont autant la mise en vibration de volumes d'air que de matériaux solides constituant l'espace d'accueil.
- * **Abs(.)hum** : un duo de musique improvisée, qui joue sur un instrument hybride : une guitare préparée commandée à distance et dont le son fait l'objet d'un traitement électroacoustique.
- * **Poyepolomi** : projet d'une musique acousmatique mise en situation (concerts à domicile, dans des sites non conventionnels, parfois en extérieur et constructions de cabanes d'écoute). La diffusion fait appel à l'utilisation de sons environnementaux (captés le jour même dans les environs du concert) et à la manipulation d'objets (invisibles du public), tout en accordant une grande part d'imprévisibilité.
- * **Shejingjen** : observation de lieux inattendus et récolte de supports phonographiques et vidéo qui donnent lieu à différentes formes de représentation : installations, concerts, site internet par exemple.

Des actions pédagogiques peuvent être aussi dès aujourd'hui mises en place avec par exemple l'invitation de classes à assister au processus de fabrication d'une installation, la composition d'œuvre pour musiciens amateurs ou bien la création d'ateliers d'électroacoustique.

Alors que ces différents projets présentés ci-dessus évoluent indépendamment tout en s'articulant entre eux, 'cUncert-x est synonyme de mise en commun des énergies du collectif pour la réunion autour d'un projet de concert étendu.

'cUncert-x est pensé comme une immersion du public dans



un espace musical et sonore dont les cadres seront éclatés et étendus.

La traditionnelle salle de spectacle aura des extensions dans différents points d'écoute (extérieur, entrée, bar, sanitaires) et l'architecture sera transformée et détournée par rajout : une mise en scène de l'espace et de la lumière (projection d'images). Le lieu investi (Théâtre Athénor, St Nazaire) sera ouvert un ou plusieurs jours au public, Le concert durera plusieurs heures entrecoupé de séquences improvisées par les musiciens et de périodes stationnaires identifiables comme « une résonance de la phrase ». Les enceintes seront complétées par des outils de diffusion permettant d'écouter le son dans les murs, dans les vitres dans les portes. 'cUncert-x prône l'écoute des sons pour leur spécificité physique afin de provoquer l'expérience sensorielle à travers les technologies du son. Avec les images sonores, les éléments narratifs qui relatent des lieux et des moments vécus, le collectif se réapproprie des traces audibles d'activités urbaines, de rencontre avec le végétal et l'animal en une sorte de cinéma-documentaire pour l'oreille. Les procédés techniques imaginés pour mettre en œuvre ce concert dit étendu sont la création d'interfaces de jeu avec la fabrication d'instruments, de dispositifs acoustiques, électroniques ou informatiques, le collectage de sons et d'images de paysages naturels, industriels, le recyclage de documents provenant des mass médias, la spatialisation du son et la création d'un espace acoustique étendu, et enfin, grâce à l' image projetée, une mise en scène

plastique de l'espace et de la lumière et le montage d'une architecture dynamique avec l'installation de cloisons, de glaces, d'écrans afin de ne pas limiter l'image au seul cadre mais bien de donner à l'œil des dimensions plus vertigineuses.

Volume Collectif avec son projet 'c'Uncert-x entend bien dépasser l'écoute traditionnelle en aménageant le temps et l'espace autour de la création d'un nouvel environnement à découvrir en résonance avec sa mémoire sensorielle, avec les artistes et avec le public : une expérience artistique comme lien social.

Damien COUÉLIER

Professeur animateur d'Education Socioculturelle
LEGTA Le Chesnay Les Barres
Site des Barres 45290 Nogent sur Vernisson

Cet article a été écrit suite à une rencontre avec des membres du Volume Collectif.
Les passages entre guillemets sont des extraits de cet entretien.

VOLUME COLLECTIF EST COMPOSE DE

► Yannick DAUBY : ses recherches et ses activités se développent autour de plusieurs axes : la composition pour support audio (une quinzaine de pièces publiées par divers Labels, la phonographie, l'improvisation, l'expérimentation audio-numérique en réseau, la réflexion théorique. / Contact ; email : yannick.dauby@free.fr, site web : <http://www.kalene.net/>, tél. : 06 30 56 57 06 / 02 47 20 74 41.

► Christophe HAVARD : travail de la diffusion du son, de sa spatialisation, de son rapport à l'architecture, de la remise en jeu du geste musical, du visuel, de l'improvisation, de la mémoire d'un lieu, d'un son, d'un objet. Il a pratiqué pendant une dizaine d'années le saxophone dans diverses formations jazz (festival et concours en France et à l'étranger) et s'est orienté progressivement vers l'improvisation, l'électroacoustique, la performance, l'installation sonore. / Contact ; email : havard.christophe@free.fr, site web : <http://havard.christophe.free.fr/site>, tél. : 02 40 45 17 57 / 06 77 46 10 95.

► Hughes GERMAIN : installations sonores, concerts, collaboration avec des chorégraphes, enseignement de musique acousmatique, travail d'ingénieur du son. / Contact ; email : hgermain@netcourrier.com, tél. : 02 98 28 17 08.

► Charles-Henry BENETEAU : étudie la guitare classique, puis se tourne ensuite vers l'improvisation et l'expérimental. / Contact ; email : charles32150@hofmail.com, tél. : 06 61 10 45 88.

► François RIPOCHE : pratique le saxophone sous différentes formations quatuor, orchestre, solo et dans différents styles, le travail visuel pour différents projets, la réalisation de films en brickfilm, la recherche sur l'interactivité et l'approche ludique du Pixel art. / Contacts ; email : francois.r.2@free.fr, site web : <http://rubixcub.free.fr>

► Marie-Hélène RICHARD : installations in situ et du Land art. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives en France et à l'étranger ainsi qu'à des résidences d'artistes comme les Gärten der Sinne en Allemagne. / Contacts ; email : mh-r@tele2.fr, tél. : 02 28 55 91 90 / 06 70 52 96 68.

► Wan-Shuen TSAI : décors et costumes pour film, vidéo, installations jouant sur des tensions, des empilements, la lumière. / Contacts ; email : yannick.dauby@kalene.net, site web : <http://www.kalene.net/shejingjen/>, tél. : 02 47 20 74 41.

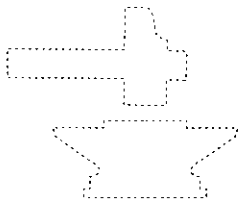
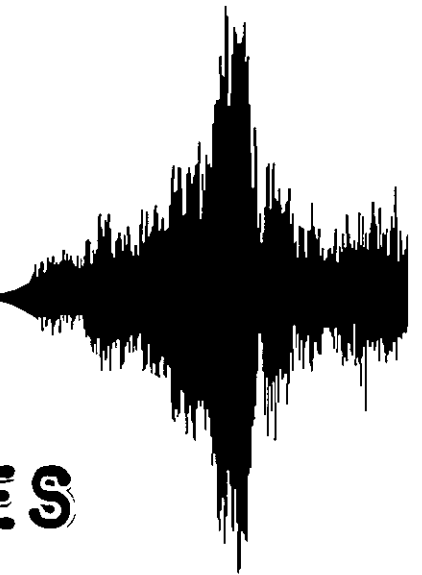
VOLUME COLLECTIF : c/o Christophe Havard – 3, rue Armand Barbes 44600 St Nazaire,
email : volumecollectif@free.fr, site web : <http://volumecollectif.free.fr>, tél. : 02 40 45 17 57.

Volume Collectif 5 © DR



Volume Collectif 4 © DR

RETOUR ARRIERE SUR LES PRATIQUES SONORES DANS L'ANIMATION



JEAN-PAUL ACHARD

Comme le défilement continu du progrès des appareils techniques ne nous permet guère de s'attarder sur les pratiques elles-mêmes (on peut même dire qu'il nous brouille l'écoute !) et que la pause, même si elle s'impose, rend la bande son inaudible, et le tout pour tenter de savoir où nous allons en essayant de comprendre d'où nous venons (ah mais !), un petit retour arrière sur les pratiques sonores dans l'animation me semble fort utile.

Bien avant les technologies numériques d'aujourd'hui et avant que l'enregistrement des images en vidéo n'apparaisse, les outils audiovisuels privilégiés d'intervention sociale étaient le magnétophone et l'appareil photo. Passons sur la photographie pour nous interroger aujourd'hui sur l'enregistrement du son, des sons pour être plus précis.

Avant la vidéo donc, la "prise de son" était une pratique assez répandue dans les associations qui œuvraient dans les milieux de l'éducation populaire. Chaque institution y allait de son manuel du parfait preneur de son : guide pour interviews ; recettes et astuces pour fabriquer tous ses bruitages ; notices techniques sur les principes de mixage, de montage par coupure et collage etc. Les choix techniques portaient alors sur la qualité des magnétophones, leur nombre de têtes, le choix des vitesses, les types de bandes, les caractéristiques et qualité de micros... et pour les plus bricoleurs, les fiches de raccordement et d'adaptation à souder soi-même...

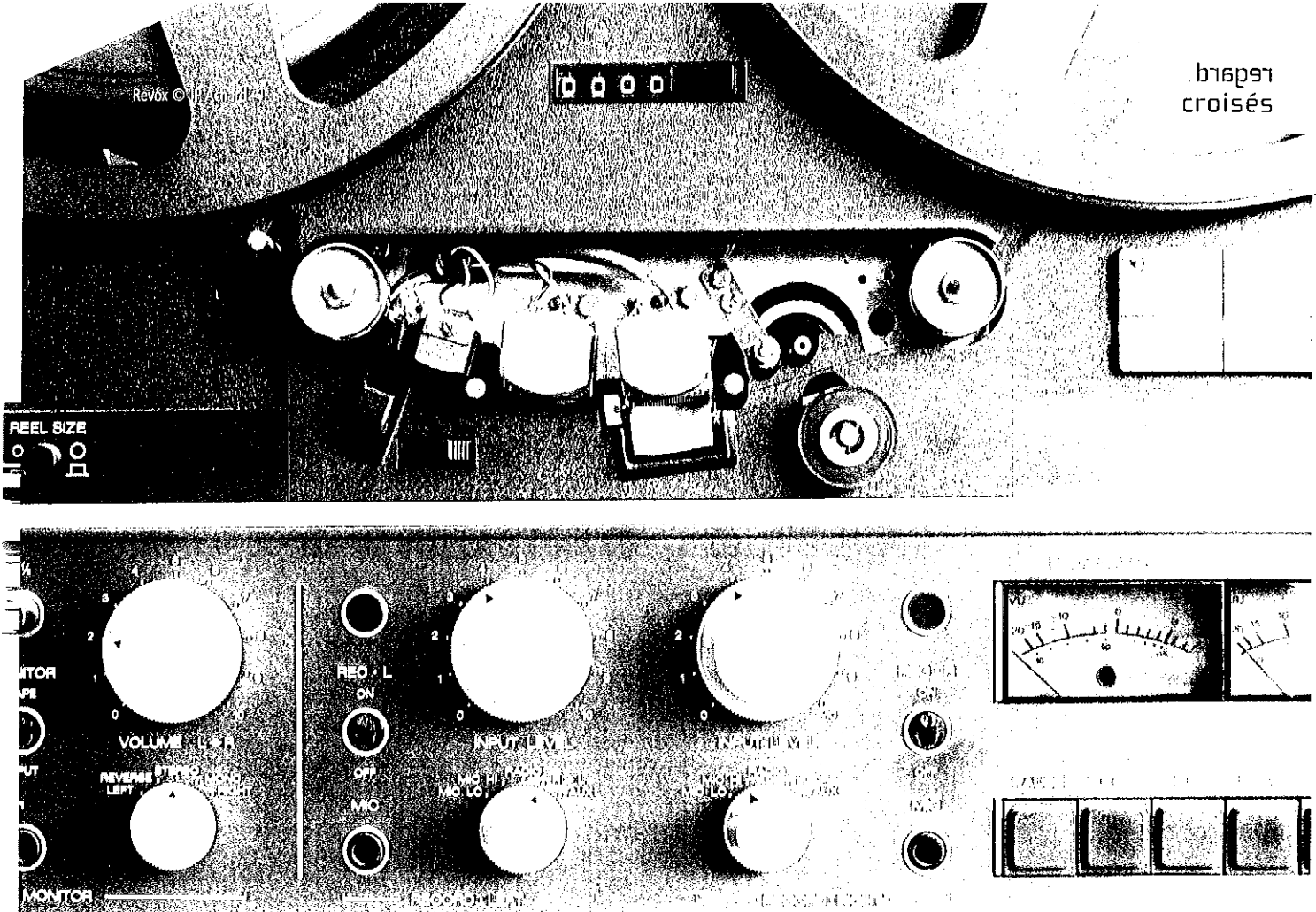
En ce qui concerne les usages, et dans ce qu'il m'a été donné d'observer en ce domaine et à cette époque, il me semble que l'on pouvait distinguer quelques grandes familles de pratiques

qui, même si elles n'étaient pas toutes explicitées, pouvaient se regrouper autour des finalités suivantes :

* Il y avait tout d'abord, la quête des mots ou des sons appelés à disparaître. Le milieu agricole en profonde mutation n'est sans doute pas étranger à l'enregistrement de témoignages perdus, de chansons oubliées, de sons "ruraux" en passe d'être couverts par ceux de la ville...

* La prise de son était plus largement l'occasion d'établir un contact social, avec un groupe (jeunes, femmes, associatif...), un quartier, un village, des voisins... Les reportages, montages et restitutions en écoute collective étaient une façon à la fois de pénétrer un milieu et de permettre en retour que ce milieu se fasse entendre. L'échange de la parole était alors vécu comme un liant social, ... utopie d'une société fraternelle ?

* Une troisième utilisation concernait l'auto-analyse des individus et des groupes par le biais des échanges et de l'écoute de la parole de l'autre. Il s'agissait tout autant de



travailler son expression que d'échanger des idées. La parole étant, là encore, objet de relations sociales. Par la suite la vidéo et les pratiques autoscopiques reprendront ces formes de travail inaugurées avec les magnétophones. Toutefois l'image renverra davantage à un regard narcissique, tandis que le son se positionne d'emblée dans un espace englobant (mais c'est un autre sujet).

* Le magnétophone était aussi le moyen de découvrir son environnement sonore ou d'autres environnements sonores. Enregistrer pour apprendre à ouvrir les oreilles et relativiser son univers d'écoute. Ce travail de réflexion sur l'objet sonore lui-même débouchait bien souvent sur la dernière famille de pratiques qui est la création.

* Le magnétophone était enfin un objet de création acoustique. Les multiples possibilités de l'outil (bruitage, écho, boucle répétitive, déformation, etc.) étaient investies en tant que formes musicales. La prise de son était (et reste encore d'ailleurs), une manière d'explorer les possibilités créatives des "objets sonores".

D'une façon générale, les outils étaient utilisés ou tentés d'être utilisés au service de quelque chose en rapport avec le social, la parole de l'autre, la création. L'outil-magnétophone était alors au service d'une expression originale qui cherchait d'autres voies que celles de l'écriture. Le souvenir que je garde

de certains travaux que j'ai pu entendre est toujours aussi fort. Et je ne crois pas que cela tienne à une question d'âge ou de bons souvenirs propres aux époques révolues. Je pense que ces formes de productions sonores étaient profondément touchantes parce qu'elles ne se situaient pas dans un "magma sonore" indifférencié, comme c'est bien souvent le cas aujourd'hui pour les sons comme pour les images, où les productions des uns viennent en concurrence avec la pub ou la télévision des autres.

Le contact physique avec les outils s'apparentait par ailleurs à un travail d'artisan. D'où ce propos que j'ai trouvé dans un forum de discussion : "Les A77 et B77 de Revox, petites merveilles de précision suisse, ont accompagné de nombreux musiciens et mélomanes dans leur quête d'un support d'enregistrement de qualité. Un peu comme nos vieux 33 tours, on avait un contact physique avec le support. Le morceau enregistré l'après-midi se matérialisait par une bande. A présent, nos petites cassettes DAT, nos minidisks, pire, nos fichiers informatiques nous ont coupé de cette relation charnelle avec l'oeuvre créée. Parler de leurs spécifications techniques n'a plus vraiment de sens aujourd'hui (bien que)..."

Certes, tout est devenu plus simple, mais le rembobinage d'un magnétophone à bande ne se remplacera jamais...

Adieu Revox, on t'aimait bien..."

Et aujourd'hui alors !

La qualité technique des outils a été multipliée par 10 voir par

100. Les outils d'enregistrement sont devenus extraordinaires dans leurs possibilités, en même temps que leur coût baissait (exception faite des micros qui pour un choix de qualité restent chers). Il y a 30 ans un Revox (le magnétophone institutionnel de référence) coûtait environ l'équivalent de 2 mois de salaire moyen d'un enseignant, un UHER (portable à bande - autre célébrité institutionnelle) coûtait environ la moitié d'un Revox. Quant au Nagra (professionnel) pratiquement inaccessible aux institutions il coûtait 3 à 4 fois le prix du Revox. Aujourd'hui un enregistreur numérique Dat coûte de 500 € à 2000 € et n'est pas plus grand qu'une carte postale. Mais on trouve aussi des enregistreurs Mp3 de la taille d'un briquet pour 100 € et moins (certes la qualité n'est pas celle d'un Dat, elle est toutefois infiniment supérieure au vieux minicassette Philips d'il y à 30 ans).

Toute la publicité qui a accompagné ce gigantesque progrès technique (dans le domaine du son comme dans les autres domaines de l'audiovisuel) a été de rabâcher l'idée que nous allions pouvoir faire demain bien mieux que ce qu'on avait pu faire hier.

Et le hic est là !

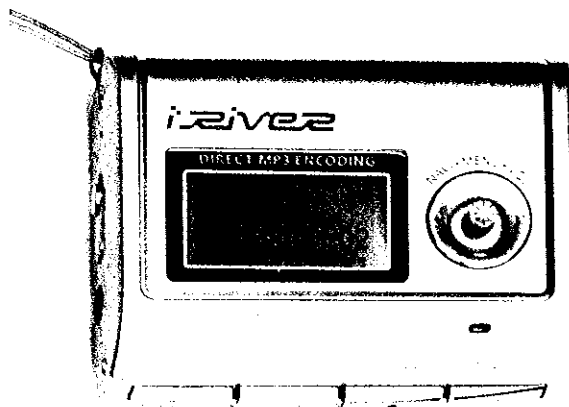
Car ce rapide coup d'oeil retrospectif, me laisse pantois sur ces meilleurs usages jadis promis !

Les pratiques aujourd'hui apparaissent fort différentes des objectifs poursuivis alors avec les grosses bobines et les petites cassettes.

Même s'il y a, ici et là, des usages créatifs et musicaux intéressants, on peut dire que d'une façon générale, les pratiques sonores se sont fortement individualisées. Chaque individu est devenu le seul programmeur de sa "playlist" bien personnelle - paradoxe d'un environnement où tout espace collectif est, ou devient, "musicalisé". On pourrait transposer aux univers sonores ce que Marie-José MONDZAIN disait pour l'image, "ce qui menace aujourd'hui de détruire le pouvoir de l'image sur nos imaginaires, c'est précisément le déferlement ininterrompu du visible."

Le déferlement du sonore rend, de son côté, inaudible la parole l'autre. L'outil audio comme moyen de partage semble révolu et les pratiques sonores en collectivité apparaissent

iRiver © DR



de plus en plus dominées par les rapports que les individus établissent consciemment ou non entre eux. Ainsi il s'agirait davantage, selon moi, d'exprimer aujourd'hui des rapports de domination : prendre la parole plutôt que de la donner, se faire entendre plutôt que d'enregistrer la voix qui va disparaître... La puissance sonore se substitue à l'écoute attentive, la vibration émotionnelle collective a été remplacée (merci la suramplification) par une vibration bien physique... Tiens, même que l'expression "doucement les basses..." a disparu de notre langage courant.

En bref, des pratiques audiovisuelles à l'image du monde d'aujourd'hui, mais ce n'est pas pour nous surprendre. Dans la promesse des lendemains qui chantent on n'avait simplement oublié d'envisager que le monde des sons allait, lui aussi, être régi par la loi du marché...

Et du coup, je n'ose pas trop me risquer avec la touche "avance rapide", je crains que la bande ne casse...

Jean-Paul ACHARD

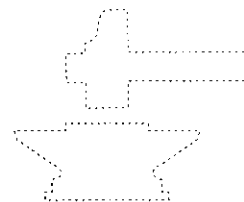
*Education à l'image et aux médias
ENESAD Dijon*



ATELIER DE CREATION RADIO- PHONIQUE "MERIDIENNE"

HUBERT THEBAULT

Hubert Thébault, Directeur de l'atelier de création radiophonique « méridienne » à Radio-France évoque ce travail spécifique, où le son, seul en scène dans un monde dominé par l'image, doit entraîner à l'écoute d'un propos - qu'il soit fictionnel ou documentaire - provoquer des émotions, susciter de l'intérêt, emporter l'imaginaire...



Atelier de Création Radiophonique Méridienne : tel est le nom de l'unité de production que j'ai l'honneur de diriger au sein de la Maison de Radio France : *Méridienne*, parce que basé à Paris, *radiophonique* parce que notre mission est de réaliser des objets sonores, de quoi « écouter la différence » par le seul medium du Son.

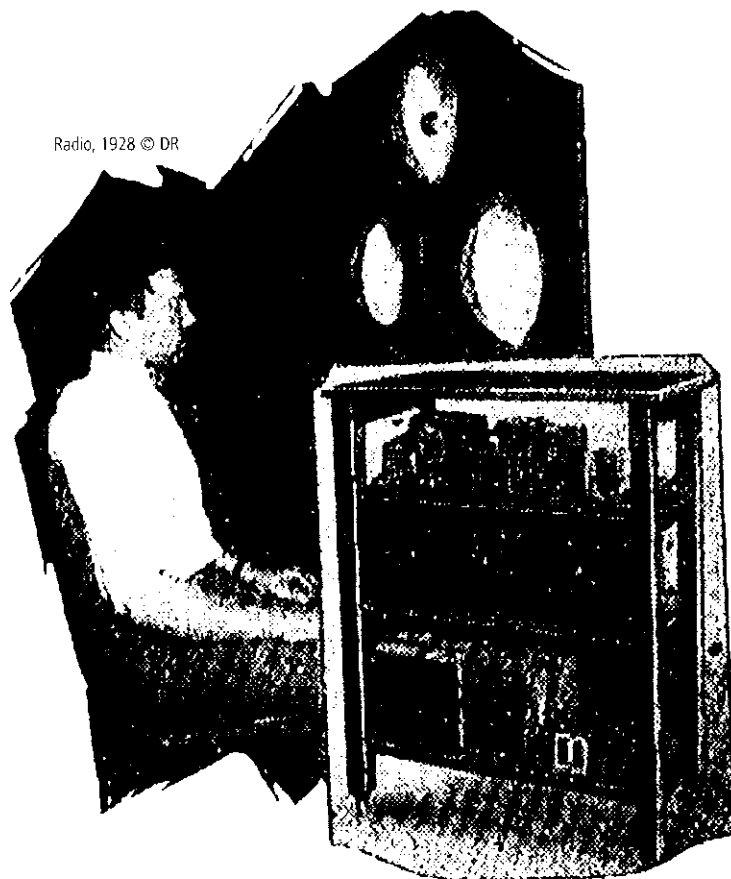
Atelier contient l'humilité des ouvriers qui cherchent à bien faire. Reste : *Création* ! Oh ! le terme audacieux... Quelle créature, en effet, oserait prétendre travailler à la Création ? Ne touchons-nous pas, par ce mot gigantesque, à l'espace réservé de Qui vous savez, dont les œuvres se passent de commentaires ?

42 **Plus sérieusement : à notre humble échelle, quels moyens techniques, esthétiques, originaux, s'offrent à nous pour faire preuve de créativité à la radio ?** Quelles règles incontournables devons-nous respecter et jusqu'où pouvons-nous prétendre être inventifs ? Jusqu'où solliciter l'attention de l'auditeur ? Dans un monde où l'image semble devenir reine, le son seul peut-il encore devenir « magique » ? Comment le manipuler pour qu'il donne du travail à l'imaginaire, provoque des émotions, suscite l'intérêt et recueille durablement l'approbation de celui qui écoute ?

Voilà les questions auxquelles on m'invite à répondre ici. Prétendre en détenir les réponses définitives relèverait de la sottise, parce que la radio... c'est de l'éther. C'est le medium le plus léger, le plus malléable. Elle suit le cours du temps, évolue avec les modes, et emprunte constamment tous les méandres du goût du jour, comme le font ses aliments essentiels : la chanson, la conversation, l'humour, l'actualité... la météo. « *Tout a déjà été dit, c'est vrai, si les mots n'avaient changé de sens, et les sens de mots* » disait Jean Paulhan... Pourtant, la radio peut bien autre chose : se référer au réel, à l'universel, à l'intemporel pour le restituer utilement, artistiquement, par des formes qui laissent de l'espace à l'auditeur, le séduisent au plan esthétique et lui permettent d'élargir sa connaissance, son point de vue sur le monde, voire sur lui-même. C'est la définition d'un *documentaire radiophonique* : à partir d'éléments sonores captés dans la vie ou conservés de l'Histoire, il rend compte d'une réalité et propose un éclairage. Mais quelles règles faut-il respecter pour qu'il atteigne son véritable but : *être écouté* ?

Communiquer, c'est laisser de la place à l'autre. Tenir compte du récepteur. Nos travaux doivent constamment être en phase avec notre temps, avec les sources d'intérêt, les aspirations

Radio, 1928 © DR



les plus évidentes et partagées, et par ailleurs avec les rythmes d'écoute de la majorité de l'auditoire. Partant, il n'y a pas de sujet « pauvre » ou « riche » a priori : ce qui compte, c'est ce qu'il provoque dans la conscience et la sensibilité de celui qui le reçoit. Le goût des auditeurs ne saurait s'apprécier sur la seule foi de nos convictions propres.

C'est vrai pour le choix des sujets mis en œuvre. Un devoir essentiel du service public de radio est de donner à écouter et à réfléchir, par exemple, sur le vivre ensemble aujourd'hui. Nos séries « Avoir 20 ans dans mon quartier », « Premières fois », « Brésil, 500 ans de métissage » [dans le cadre de l'année du Brésil en France] ou notre prochaine grande opération « Cher pays de mon enfance » [exode rural et immigration, à partir de récits d'auditeurs] me semblent répondre à cette exigence.

C'est également vrai pour la durée des épisodes. Et pour leur rythmique.

Prenons un exemple : tout orateur efficace sait limiter la durée de son propos, concevoir des phrases courtes, éviter l'abus des digressions et incidentes superflues. En dire moins, mais le dire bien. Conscient de la volatilité de l'attention de son auditoire, il doit ménager dans son discours des effets de surprise ou d'annonce, des silences choisis, des relances, quelque trait d'humour... et donner à sa voix le relief, la variation et l'implication sans lesquels on ne saurait espérer garder l'écoute d'auditeurs que l'on aurait tort de croire « captifs ». Car écouter, n'est-ce pas accepter de suspendre sa propre activité intellectuelle au profit d'une proposition extérieure ? Laquelle doit s'avérer durablement passionnante pour que notre « cible » ne retourne pas très vite à ses pensées, à ses soucis ou à ses rêves, bref à sa *liberté*. « *La brièveté est sœur de talent* » disait Tchekhov... Ecrivant moi-même pour le théâtre, j'ai ainsi pu vérifier, assis parmi les spectateurs, qu'une scène trop longue de trente secondes peut ruiner l'harmonie de tout un acte.

Surprendre, plaire, émouvoir : les lois de la rhétorique que pratiquaient les antiques s'appuyaient déjà sur les fondamentaux de l'âme humaine...

Les formats des séries radio que nous réalisons sont adaptés aux rythmiques des antennes d'aujourd'hui : la durée des épisodes peut varier de deux à huit minutes, pour s'inscrire dans des « horloges » de programmes dont nous devons respecter la dynamique. Ce qui ne contredit pas que certains sujets exigent et méritent un format plus long. Cependant, on peut dire beaucoup de choses en deux minutes : il n'y a que

la « partition » de l'objet sonore qui change, et une exigence accrue de la concision. Les motifs constituant un épisode doivent alterner d'autant plus vite que le format est court.

Par ailleurs nous pouvons jouer sur les panoramiques, les subtilités des volumes, la profondeur de champ, la superposition des plans sonores : Chacun d'entre nous, au restaurant, est capable de tenir une conversation avec son vis-à-vis, tout en saisissant simultanément celle de la table voisine, les ordres fugaces du maître d'hôtel, la musique d'ambiance, la fourchette qui tombe, l'agitation du petit chien près de la porte, plus loin l'ambiance de la rue, etc. L'auditeur attend que nous sollicitons ses facultés d'écoute à leur juste capacité, et par des moyens divers. C'est sans doute l'une des raisons majeures pour lesquelles la radio n'a pas encore été détrônée : quand, trop souvent, la télévision hypnotise, la radio ouvre l'imaginaire.

Mais il faut tout rendre limpide. Un message polysémique n'est que partiellement perçu, qu'on l'admette ou non. Trop d'infos tue l'info. L'expérience prouve que la majorité des auditeurs se détourne très vite d'un programme si, trop lourd de sens, il prend à l'oreille des allures décourageantes.

Réalisant un documentaire (ou une fiction) radiophonique, un autre devoir impérieux est de chasser la prétention. Être *intelligent* en matière de communication (comme en pédagogie), ne consiste pas à faire la démonstration de son intelligence ou de son savoir. A fortiori à la radio, démontrer n'est pas convaincre. Toute grande œuvre est facile d'accès, donc d'autant plus utile à ouvrir l'esprit. Qu'on l'admette ou non, plus un message est chargé de sens, plus sa pénétration est difficile. Je dois donc trouver l'équilibre entre un propos ambi-

Micro Turner © www.oaktreevintage.com



tieux et une forme digeste. Ce n'est pas la forme à la place du fond, mais au service du fond. Si le propos est vide, aucune forme ne saurait lui donner du sens.

Aux jeunes gens qui viennent me proposer un sujet de documentaire, je demande dès l'abord de m'en expliquer l'angle et la pertinence : pourquoi ce sujet, pourquoi maintenant, pour offrir quoi à l'auditeur en 2005 ? Il s'agit de s'abandonner à un vaste brainstorming, d'envisager toutes les pistes, tous les « satellites » du sujet.

Et quand ces questions sont résolues, quand le choix du propos est fait, il faut s'attacher à ne plus perdre l'*intention* de départ : faire un story-board, écrire l'architecture de chaque épisode, et ensuite aller sur le « terrain » chercher les éléments constitutifs de l'ouvrage. Il faudra constamment éliminer des interviews, des archives sélectionnées etc. tout ce que l'auditeur sait déjà, où dont il se doute. Chasser évidemment les illustrations inutiles et les musiques superflues ou évidentes. Pour aboutir enfin à un « panier à provisions » dont tous les ingrédients auront été choisis, épluchés, jugés indispensables à l'œuvre finale. Restera alors à « mettre en ondes », à amener l'œuvre à l'auditeur, à parachever le décor, en écartant enluminures et redondances, pléonasmes et sur lignages, à soigner le son en jouant sur toutes les possibilités des sources et de l'espace sonore, du dit et du non-dit. Un bruitage doit faire une image utile, une musique peut devenir paysage et rendre toute parole superflue. Ainsi, la voix parlée ne doit pas réduire tous les autres éléments d'une émission à un niveau révérenciel ou illustratif. Il faut faire parler les choses simultanément : une voix peut devenir personnage, mais aussi animal, objet, pensée...

Deux fragments sonores accolés peuvent en dire plus que leur simple somme, et produire une charge expressive propre. Si l'on veut que les gens soient « empoignés » (au sens wagnérien) par une œuvre, il faut que tous les éléments soient maintenus dans un état de flux constant, de combinaison et d'*agitation nerveuse*. L'auditeur doit être happé par la structure, rattrapé à chaque instant par l'intérêt renouvelé de ce qu'il entend. Il est prêt à tout croire, mais il fait confiance à ce

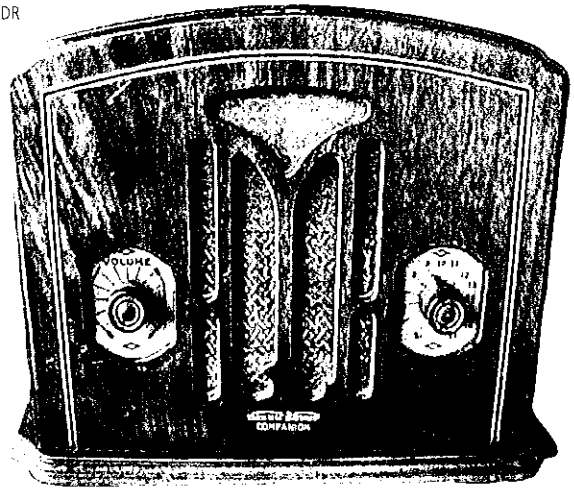
qu'il guette derrière les mots, les motifs et les sons : la force de l'intention que vous mettez à le concerner, à l'informer, à lui dire la vérité, à le distraire, à le CONVAINCRE. Au théâtre, le surgissement sur la scène d'un animal, d'un petit enfant, bref de tout représentant incontestable de l'innocence, déclenche une attention si bienveillante à leur endroit que les autres comédiens ne présentent aussitôt plus aucun intérêt. Pourquoi ? Parce qu'intuitivement, instinctivement, le spectateur, téléspectateur, auditeur, se méfie des mots choisis à l'avance et de toutes les formes des intentions étudiées : c'est là, il le sait, le territoire de la ruse et du mensonge. Nous devons, partout, chasser la falsification.

Ainsi, dans une fiction radiophonique, le comédien (privé de corps) doit disparaître derrière son personnage. Et pour le construire, l'acteur de radio ne doit pas compter que sur sa voix : il doit mettre en jeu simultanément tous les ressorts spirituels et physiques de son être pour ajuster la qualité de son *intention*. L'élocution, strictement adaptée au rôle, doit être « chauffée de l'intérieur » par le sentiment vrai. La technique marche dans les traces de la nature.

Par exemple lorsque nous avons enregistré « Paroles d'étoiles »* (la mémoire des enfants cachés) avec Judith Magre, Victor Haïm, Robin Renucci et Nathalie Cerda, les comédiens devaient livrer les témoignages d'enfants juifs racontant leurs terribles expériences dans le tourbillon de la guerre. Il ne pouvait suffire de « jouer » leurs mots. Il fallait retrouver la vérité des sentiments qu'ils avaient éprouvés et qui avaient guidé leur plume. Dans ce cas, le rôle du réalisateur consiste à aider le comédien dans la construction évoquée plus haut, l'amener à « l'état idéal » où le micro captera la restitution fidèle de ce que tout ce qu'on peut trouver dans les mots et *au-delà* des mots. Souvent, au cours de cet enregistrement, les larmes ont débordé, rendant parfois l'écoute de ces histoires aussi poignante que leur cruelle vérité. L'auditeur alors oublie le nom du comédien, la présence d'un micro, de techniciens etc. Il n'analyse plus, il ressent. On lui fait parvenir un moment d'émotion pure, de vérité. Lorsque tout artifice a disparu au profit de l'œuvre, nous avons fait notre travail, comme un metteur en scène doit révéler la pièce et non la travestir.

Enfin, les Ateliers de Création de Radio France doivent demeurer des artisans du patrimoine. « *Les archives de demain sont les journaux d'aujourd'hui et donc la force de nos futurs programmes* » (Y. Laplume). Dans certains cas, transmettre l'Histoire par la radio est un devoir sacré. Ainsi, après « Paroles de Poilus » et « Paroles du Jour J », la série « L'allée des Justes » (sortie le 9 mai 2005), est le résultat

Radio, antique © DR



d'une vaste collecte sonore entreprise depuis trois ans auprès des derniers *Justes parmi les Nations* de France. Nous avons ainsi retrouvé et enregistré près d'une centaine de ces héros de l'ombre qui, bien qu'ayant reçu la plus haute distinction civile de l'Etat d'Israël... n'avaient presque jamais raconté leur Histoire. La radio, en revisitant le passé, en conservant la Parole, fait bien plus qu'œuvre mémorielle : elle aide à décrypter le futur.

Pour conclure, nous devons nous préoccuper constamment de la qualité d'attention que l'auditeur réserve à nos productions, servir la sensibilité et l'intelligence de l'oreille, et tout faire pour lui faciliter l'accessibilité à l'objet sonore qu'on lui propose. Respecter sa liberté, lui offrir quelque aliment de son rêve, l'inviter à mieux comprendre, à éprouver, à avoir envie, à se souvenir, à élargir sa vision du monde. Dans un environnement médiatique qui le sollicite jusqu'à l'agresser trop souvent, il faut souhaiter que la radio de service public puisse encore longtemps remplir ses missions d'informer, de donner la parole, de divertir, de donner à penser, et aussi de faire découvrir les nouveaux auteurs et intégrer les nouveaux outils pour tracer les nouveaux chemins de la création sonore.



Digital wireless radio © DR

Hubert THÉBAULT

* « Paroles d'étoiles » a reçu le Grand Prix de la Parole enregistrée décerné par l'Académie Charles-Cros en 2004.

Les Ateliers de Création de Radio France

En 1985, Radio France créait à Nice le premier des Ateliers de création radiophonique décentralisés. Dédiées en région à la production élaborée et à l'expression des auteurs, musiciens, comédiens et artistes, ces structures sont devenues en 20 ans le deuxième pôle de création de Radio France, après France Culture.

Implantés à Bordeaux, Nantes, Strasbourg, Lyon (Atelier Fictions) et Paris, les Ateliers sont un terrain d'expression privilégiée pour les artistes et les auteurs. En étroite collaboration avec les Radios locales du réseau France Bleu, les Ateliers réalisent des productions radiophoniques adaptées aux missions de Service public et à la rythmique des antennes régionales. Documentaires et fictions diffusés sous forme de feuilletons ou de séries constituent autant de temps forts qui enrichissent le programme.

Ces productions radio mettent en valeur les multiples facettes des régions françaises et rendent compte du lien social, de l'Histoire, de la citoyenneté, de la vie quotidienne, de la création artistique, de la vie culturelle.

De grands interprètes participent régulièrement à ces productions, mais aussi des comédiens débutants, par exemple les élèves du Conservatoire National de Nice pour « Paroles de Poilus », ou ceux des Conservatoires de Paris pour « Premières fois » (Gold World Medal au New York Festivals, juin 2004). Certaines font l'objet d'éditions commerciales (« Paroles d'étoiles », « Premières fois », « Paroles du jour ») chez Gallimard)

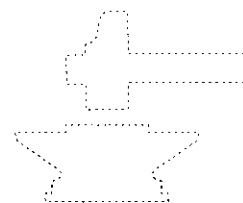
Ainsi depuis 20 ans, plus de 500 séries documentaires et de fiction ont été produites et diffusées. Parmi leurs diffuseurs, les chaînes nationales de Radio France que sont France Bleu, France Inter et France Culture, mais aussi les radios du Réseau France Outremer (RFO), la Radio Suisse romande, la RTBF et Radio Canada, Radios africaines francophones...



LES MAÎTRES FROMAGERS

ERIC BULTEL

Des étudiants d'une classe de BTSA (Brevet de Technicien Supérieur Agricole) de l'Ecole Nationale d'Industrie Laitière de Besançon Mamirolle ont participé à une œuvre de création radiophonique, résultat d'une appropriation de l'outil sonore - sans doute aussi de soi.



« ... les villageois ont saisi le fromager, pour le plonger dans sa cuve... j'ai longtemps pensé à un conflit religieux... c'était en fait lié au succès particulier du fromager avec les femmes... »

Ces propos de l'historien Michel Vernus ont rencontré quelques oreilles, et autant de qualités et d'intentions d'écoute.

Celles d'étudiants partis à la rencontre d'acteurs de leur filière professionnelle, celles des auditeurs de **France Bleu** Besançon, puis d'autres régions de France, celle des nouveaux apprentis de l'industrie laitière découvrant le travail sonore de leurs alter ego.

Ils sont tirés des *Maîtres Fromagers*, feuilleton radiophonique de dix épisodes de 7', produit par Michèle Oster et l'Atelier de Création du Grand Est de Radio France, sorti sur les ondes de la station locale avant d'entamer son tour de France.

Les voix, les prises de sons et de témoignages sont le fruit d'un travail préparatoire et de la rencontre d'une classe de BTSA de l'**Ecole Nationale d'Industrie Laitière** de Besançon **Mamirolle**.

Prise sur le vif d'une réalité, celle d'un métier, d'un vécu, d'une

représentation qui sont tout un monde, cette expérience est d'abord et solidairement un projet culturel, un projet de territoire et un projet pédagogique.

Ce travail a été le moyen, le prétexte heureux et adapté pris pour atteindre des objectifs liés au référentiel d'enseignement et à l'animation de l'établissement.

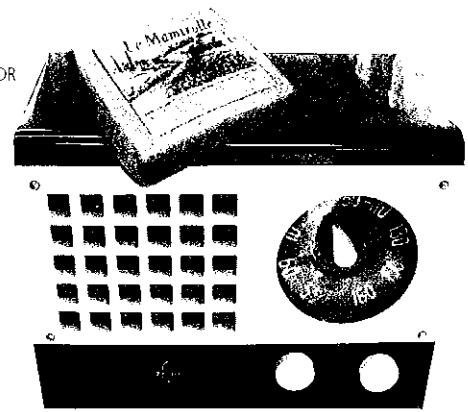
Il est devenu une fin, une **œuvre de création** sonore, diffusée, donnée à entendre et partager, comme une parole qui attend un écho, une histoire qui aspire à devenir celle des gens.

Il est aussi une occasion réussie, le témoin de l'articulation de politiques publiques assumées : Radio France, la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt, celle de la Culture, le Conseil Régional de Franche-Comté trouvent l'occasion par cette initiative d'atteindre des objectifs complémentaires et solidaires en matière d'**éducation** et de **développement**.

Car réaliser un projet sonore avec des étudiants, c'est leur faire mesurer la complexité et l'enjeu de la diffusion de messages, susciter ensuite et surtout ce qu'il peut y avoir de créatif et de décisif dans le fait même de répéter le réel ou de dire des choses à des gens.

C'est aussi **intervenir** sur le monde : car les maîtres fromagers, ce sont leur univers professionnel à venir, fait d'héritages et de savoirs à transmettre, qui dépassent la sphère du geste qui

Radio, Mamirolle © DR



maîtrise et du produit qu'on vend.

C'est aussi questionner une identité régionale forte dans un pays qui porte le nom de son fromage, et parler de ce métier, c'est construire des représentations, les valider, les révéler, les contredire.

Qu'une Ecole prenne la parole sur le métier auquel elle forme n'est pas anodin : c'est peut-être le signe de santé et de reconnaissance d'une structure qui compte sur son territoire, qui fait sens. Un lycée agricole investit également le champ de l'expérimentation et du développement quand par l'action culturelle il propose le nouveau, se positionne et s'engage. Voilà un moment maintenant que l'aspect culturel décide de la valeur d'un produit. Il est moins habituel qu'il s'enrichisse de la valeur du produire.

En cette fin d'année scolaire, Jean-François Dehecq, le « metteur en sons » de la série proposait une séance d'écoute aux étudiants entrés depuis à l'Ecole.

Occasion de discuter des choix d'écriture de l'auteur, des choix de la réalisatrice Marie Frering, et tout simplement de ce qui reste toujours à dire de l'univers des fromagers.

Réappropriation critique de cet objet et du sens donné à leur métier, par ceux qui ont participé aux enregistrements, mais aussi par les suivants, qui ont eux aussi à se forger une culture de métier, à interroger cette identité régionale, professionnelle, mais aussi personnelle. Il leur reste maintenant à reprendre le témoin, à trouver le lieu et la forme d'une prise en responsabilité de l'image de leur métier, à créer à leur tour une part de cet univers dans lequel les engage leur formation.

Eric BULTEL

Responsable « Animation Développement Territoire »

DRAF-SRFD Midi-Pyrénées

Pour plus d'informations :

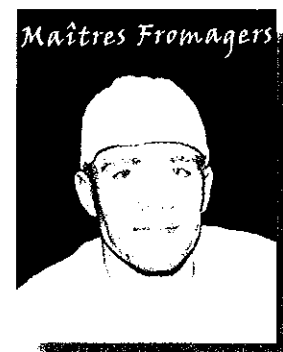
http://www.radiofrance.fr/sites/ateliers_creation/lettre/

http://www.radiofrance.fr/sites/ateliers_creation/archive/detail.php?numero=65000016


RadioFrance
Atelier
de Création
Grand Est



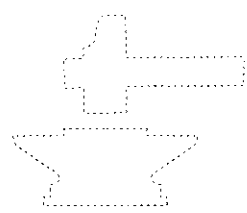
© ENIL Mamirolle / R. Mesonero





"LES SONS, C'EST LA VIE !"

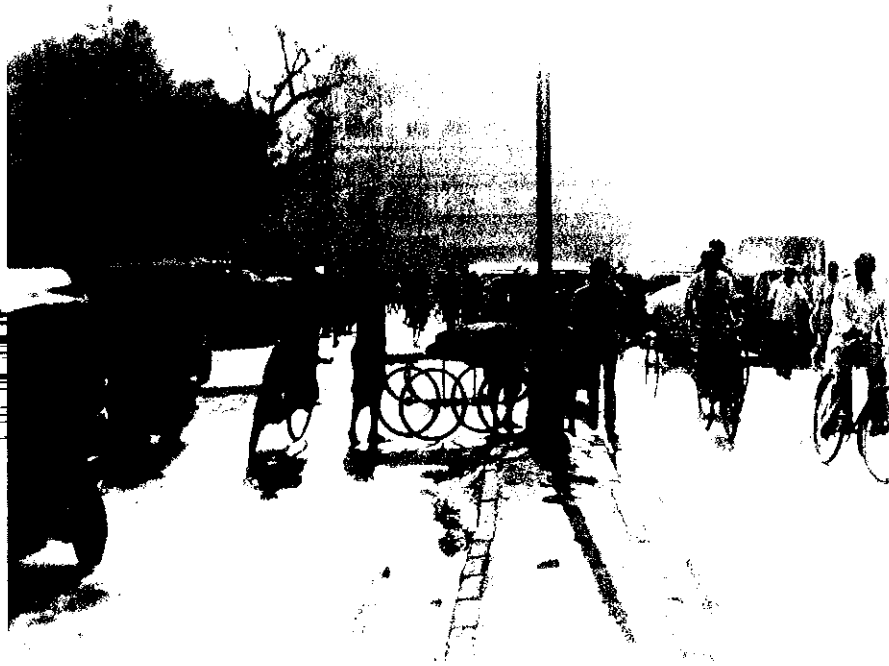
NICOLAS FRIZE

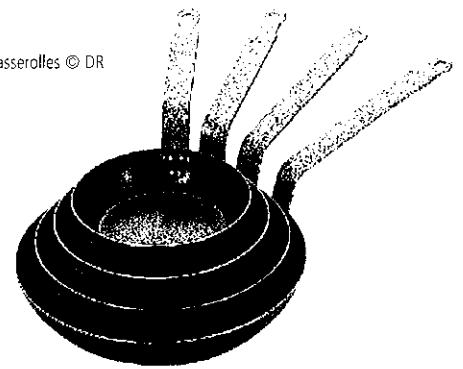


En 1993, Le ministère de l'Environnement, mission Bruit et service de la Recherche, et le ministère de l'Équipement, secrétariat permanent du Plan urbain commandaient à Nicolas Frize et à l'association Les Musiques de la Boulangère, une recherche intitulée plus tard : "Étude sur les références culturelles contemporaines qui entourent et définissent la notion de bruit, les actions d'entendre et d'écouter". Nicolas Frize, compositeur et chercheur, est directeur de l'Association « Les Musiques de la Boulangère » qui s'est spécialisée sur les recherches et travaux autour du SON, à travers un programme de mémoires sonores, une activité permanente depuis 1991 de restauration d'archives sonores, des études et recherches-actions sur l'environnement sonore, le bruit et l'audition et de nombreuses participations à des colloques, séminaires, travaux collectifs sur le son en général...

48

Quand on parle du bruit, on le montre du doigt, on se bouche les oreilles, on le craint, on lui tourne le dos, on l'ignore, on le méconnaît : en fait, on ne le maîtrise pas, on ne sait rien de lui, on pratique à son sujet l'ignorance, la dramatisation, l'exclusion... Et on n'a de cesse de s'en plaindre. Le bruit est la première nuisance citée dans les enquêtes d'opinion. Il atteint des records quant aux plaintes qui sont déposées à son encontre. Nul ne s'étonne, pourtant on ne songe guère à porter plainte contre l'air, le paysage... Ne mériteraient-ils pas semblable acrimonie ?





L'imaginaire attaché au bruit, le vocabulaire qui le décrit, les situations qui le rappellent, le diffusent ou le nomment, les textes qui en parlent, le réglementent ou l'interdisent, les manipulations techniques qui le cloisonnent et le bâillonnent finissent par constituer des circonstances culturelles obsessionnelles, passives, stigmatisantes et isolationnistes.

Cette culture négativiste produit des résultats incontrôlés en matière d'environnement sonore, sur un terrain d'indifférences et d'obsessions mêlées, rendant tous les dispositifs de sensibilisation obsolètes et sans effets. Ce champ ne favorise pas la compétence, la création et l'imagination collectives, les initiatives individuelles, la mobilisation des citoyens, la vigilance des ouvriers, la prise de conscience de l'écoute par les enfants, le désir de savoir-faire des architectes, le désir de qualité des industriels, l'argumentation ou les choix des élus.

Chercher à dresser le bilan de la culture quantitativiste et dramatisante de l'approche bruyante urbaine, c'est nous aider à réfléchir aux alternatives culturelles permettant de mettre en œuvre de nouvelles politiques qualitatives, susciter la création et le désir de compétences, générer une notion de positif à l'endroit de l'évolution sonore de nos cités, étudier de nouvelles formulations pour stimuler l'écoute et la construction collective. Il faut parler du bruit comme signe, repère, culture, outil fonctionnel, élément de sécurité, source d'identité, esthétique, expression, jeu, trace, mémoire, support de sens, et, toujours, en donner des exemples. Il faut savoir le penser au milieu du reste, le comprendre comme une composante : le bruit est une matière constitutive du tout.

Cette recherche dura 4 ans. Dans ses conclusions, l'idée d'un programme pédagogique pour l'école germa, un

programme pour apprendre à écouter ! Nous avons donc interpellé le ministère de l'Éducation nationale pour le rappeler à ses missions.

L'in vraisemblable absence actuelle de tout programme pédagogique autour de l'écoute à l'école se traduit entre autres par un malaise croissant chez les enseignants. Ils sont confrontés à des situations sonores et d'écoute collectives de plus en plus problématiques, stigmatisant des problèmes sociaux graves à l'intérieur des établissements scolaires, mais surtout, délaissant les matières "sensibles", l'apprentissage des sens, les questions esthétiques d'une part, civiques d'autre part, parce que sans outil pédagogique construit, argumenté, et relié aux autres disciplines. Les questions d'écoute, la compréhension de la lutherie quotidienne, la propagation des sons, la gestion de l'espace public, sont pourtant contenues potentiellement dans l'ensemble des matières.

Un tel programme, s'adressant aux enseignants de l'école primaire méritait plus que jamais d'être entrepris de façon prioritaire.

Et ceci de façon créative et expérimentale, théorique et physique, pour ce qui est d'une approche sensorielle des territoires, citoyenne et participative, pour ce qui est d'une réflexion sur les fonctions de la ville, l'usage des espaces et la dichotomie entre intérieur-extérieur, privé-public. Une refonte culturelle et "idéologique" des manuels scolaires s'impose, ce sera le chantier de demain.

Une remise en cause d'un certain nombre de définitions semble indispensable. Le sens donné aux mots dans les ouvrages contemporains montre des contradictions criantes, des insuffisances scientifiques et culturelles intenable : la diabolisation des notions de bruit et d'écoute (inhérente à une

défaillance, une pauvreté du vocabulaire) se heurte paradoxalement au développement et à la richesse de la connaissance physique et acoustique. Nous sommes confrontés à un double mouvement : d'un côté une régression de la pensée et de la conscience de ces concepts, de l'autre une progression de leur connaissance, non relayée dans les dictionnaires et les encyclopédies.

Les dictionnaires doivent cesser d'être à la fois reproducteurs et complices de cette contradiction pour devenir les véritables acteurs culturels de leur époque par l'énonciation de concepts "nouveaux", la participation à la prise de conscience collective. Témoins crédibles de leur actualité, ils doivent rendre compte des bouleversements de la culture physique et acoustique contemporaine. La rigueur des mots et des concepts n'est jamais trop grande, elle peut même éviter au contraire les "malentendus" !

CRÉATION D'UN PROGRAMME D'ÉDUCATION À L'ÉCOUTE ET D'ÉVEIL À L'ENVIRONNEMENT SONORE

* Les Fondamentaux

- Premier postulat : celui qui sait et aime écouter, qui s'intéresse à son environnement, qui est réconcilié avec son oreille, qui est relié en permanence entre son ouïe et ses autres sens, ses sentiments et ses activités, celui-là est plus attentionné en tant qu'émetteur. On a noté que les émetteurs qui étaient les plus bruyants et les plus désordonnés étaient ceux qui n'écoutaient pas. Quelqu'un qui écoute et dirigera son comportement par rap-

port à son audition, va instinctivement être plus organisé, plus collectif, plus civique et moins bruyant. Si l'écouteur n'émet pas, il a des manifestations sonores et ne s'intéresse pas aux conséquences, et inversement, si l'émetteur est bruyant, c'est qu'il n'écoute pas.

- Deuxième postulat : si les enfants ont du mal à vivre avec leur environnement, ils s'isolent. À l'école, on n'a pas eu l'occasion de leur dire qu'écouter est un plaisir et non un moment de contrainte. On leur dit « tais-toi » à la place de « écoute ». Ce qui se rapporte à l'oreille est ressenti comme une contrainte. Ecouter devient répressif : si vous me dites écouter c'est obéir, m'arrêter, m'immobiliser, être au service de, alors je ne vous écouterai pas. L'approche moralisante et coercitive ne fonctionne pas. Ceci explique que les travaux menés jusqu'à présent ont été un échec. Il faut arriver à dire « écouter, c'est formidable ». Les enseignants et les adultes eux-mêmes doivent en être persuadés.

- Troisième postulat : Les enfants sont en lien sensible avec leur instituteur (trice). S'ils voyaient l'enseignant écouter des choses incroyables, être attentif aux choses, heureux dans la dimension sonore, les enfants auraient envie de l'imiter. L'enseignant est souvent en rupture. Il a des difficultés énormes avec le bruit dans la classe, il est lui aussi dans une situation de défense par rapport à sa propre oreille. C'est tout ce système culturel de rapport à l'ouïe et de rapport à l'environnement qu'il faut changer.

Le groupe pédagogique de pilotage rassemblée pour la conception de ce programme fut composé de Nicolas Frize, compositeur et chercheur, de Nicolas Sadier, Conseiller Pédagogique d'Éduca-

tion Musicale, de Christian Steinmetz et Michelle Petit, Conseillers Pédagogiques, d'Hélène Jarry, chargée de mission à l'Éducation Artistique (et CNDP), de Philippe Strauss, intervenant au CIDB, et de Roger Muh, Conseiller Pédagogique d'Éducation Musicale, consultant musique à la DESECO et chef de projet du programme.

* La méthodologie

Pour chaque situation sonore ou auditive rencontrée, il fut question de faire



jouer des croisements de points de vue, traiter la description linguistique, physique, esthétique (musicale ou philosophique), sociale, éventuellement l'approche sanitaire (relative fragilité de l'ouïe, importance et préciosité de l'organe).

Où sont les champs spécifiques de l'ouïe ?

- L'écoute signale un champ **AUDITIF**, il peut s'agir soit d'une audition fonctionnelle, souvent intuitive (repères physiques) et inconsciente (l'équilibre), qui peut être néanmoins instruite d'une audition volontaire, de nature cognitive, vecteur de la communication, linguistique en particulier, mais aussi musicale,

sonore ; soit d'une audition volontaire, de nature sensible, en évolution permanente, source de plaisir mais aussi d'apprentissage de la sélectivité, de l'acuité, de l'esthétique, du rapport à l'espace, du rapport au monde.

Pédagogie d'éveil du monde sonore et pédagogie de l'audition vont dans le même sens : les bruits sont ce qu'ils sont, pourtant notre écoute n'est ni innocente ni « naturelle ». Elle est culturelle, idéologique, sociale, sentimentale, conjoncturelle, esthétique...

Les adultes doivent faire vivre ce brassage d'objectivité et de subjectivité et aider les enfants à gérer.

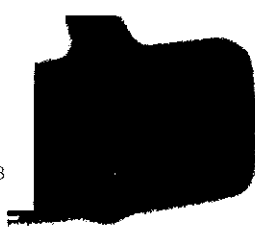
- L'écoute signale un champ **RELATIONNEL**, le sonore n'est plus l'objet dont on parle, c'est de la communication humaine dans un même espace-temps dont il est question.

On privilégie toujours la perception du récepteur, qui est la référence à toute appréciation.

- Dans le cadre interpersonnel, on est souvent face à des rapports de force : injonctions, demandes d'audition, appels, auditions au service d'une séduction, d'une attente d'intérêt, de rapprochement, de partage, et enfin les postures d'auditions réactives, provoquant le repli, la négation ou la résistance, fortement identitaires.

- Dans le cadre social, on a coutume d'appeler l'autogestion de l'environnement sonore collectif : le civisme. A cet ensemble de comportements auditifs et sonores universellement partageables la société a ajouté des « balises ». Il s'agit de réguler les rapports pour permettre l'égalité. On ne pourra bien sûr ramener l'apprentissage du civisme à la régulation du sonore, comme on ne peut inversement limiter l'appréciation du sonore à la réussite civique !

La démarche d'analyse de l'écoute suit une articulation selon trois approches :
- les bruits phénomènes objectifs.



- les bruits dans leur contexte (référents culturels, le langage, l'évolution des sources sonores, le champ relationnel et social.),
- les bruits phénomènes subjectifs.

L'OBJECTIF

1. la phénoménologie sonore : étude de la réalité perceptive du son. Le solfège des objets musicaux de Pierre Schaeffer classe les sons en critères typologiques puis morphologiques, englobant bien ensemble les paramètres de matière (masse, timbre...), de forme (enveloppe, continuité...), de dynamique (intensité spectrale, variations...), de densité (émergences, magma...), de durée, de construction (paysage aléatoire ou composition volontaire...), etc.

2. les paramètres extérieurs au phénomène sonore qui conditionnent ou participent de la perception sonore : on fait référence à l'espace et aux volumes, à la géographie, à l'acoustique, aux matériaux, à la temporalité, aux effets d'émergence, d'isolation ou de (sur) densité liée aux aléas du mixage ou des entremêlements dans chaque circonstance.

3. les sons sont les signes et les traces de l'existence d'actions, de mouvements, de messages, de situations ou de causes... Ils sont une incidence (et non des accidents !).

4. la traduction de l'expression, de l'interprétation, de sentiments, d'intentions de personnes ou de contextes, modifiant et posant leur marque sur la couleur, la dynamique, la personnalisation des événements sonores.

5. l'oreille est un organe physiologique limité, il faut veiller à sa sécurité : toutes les vibrations ne sont pas « techniquement bonnes » à entendre !

LE CONTEXTUEL

1. les références culturelles construi-

sent un système de perceptions. Elles conditionnent l'écoute et lui donnent un cadre.

2. le langage est un champ primordial de ces références et usages culturels, il induit considérablement la perception, en tant que puissance ou impuissance de désignation de la chose entendue, de théorisation ou de révélation de la chose à écouter, en tant que vecteur de conscience : nommer c'est faire advenir.

3. l'histoire des sons marque fortement notre écoute, l'envahissement des matières plastiques dans le quotidien, la normalisation de l'habitat, la disparition de formes d'artisanat ou d'industrialisation, l'introduction des signaux électroniques, de nouvelles fréquences, de nouvelles densités ou raretés sonores...

4. l'usage des relations est un facteur contextuel fort, l'individualisation administrative et matérielle, entraînant des désirs croissants d'isolation et d'espaces privés, de protection, de fuite ou de crainte du collectif jouent un rôle important dans l'autonomie ou l'appartenance, et donc dans la perception.

LE SUBJECTIF

1. les relations propres et privilégiées de l'émetteur et du récepteur influencent considérablement la nature de la communication sonore entre eux : sont-ils dans le désir de communiquer, dans la connaissance d'une relation sonore, sont-ils en train d'échanger au-delà du son, etc.

2. la sélectivité « naturelle » fortement personnelle fait en sorte que l'image sonore perçue par chacun est unique, impartageable parfois, individualisée. Des réflexes psychosomatiques, des enjeux sociaux, des positionnements identitaires ou institutionnels entrent en jeu dans l'écoute.

3. l'acuité « potentielle » ou réflexe dans plusieurs circonstances auditives est tout autant individualisante : elle se distingue de la sélectivité en étant potentiellement le produit d'un savoir-faire ou d'un savoir-être, venant en « positif », c'est-à-dire en plus grande écoute.

Du monde sonore, on peut dire : « *c'est le corps qui est dedans, c'est la tête qui le vit !* »

A suivre donc, de près...

Nicolas FRIZE

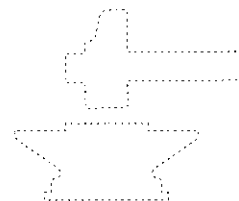


LE TOURNAGE

SONORE,

L'ECOUTE REDUITE

LIONEL MARCHETTI - CHRISTOPHE MONNET



Pistes pédagogiques, mardi 28 septembre 2004.

1.
Enregistrer un son
c'est entrer dans le jeu instrumental de la manipulation de tes propres
corps sonores
tout comme de ton propre corps physique

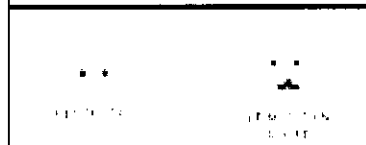
Prendre en main le microphone
c'est se déplacer au sein d'une manifestation acoustique
que tu auras toi-même suscité
et à laquelle tu vas te confronter
seul ou en groupe
en toute intimité

Enregistrer un son, c'est être actif :
marcher dans un paysage, par exemple, avec le microphone en main
tout comme, à l'opposé
mettre en scène instrumentalement des corps sonores
devant ce même microphone
fixe ou mobile

Enregistrer un son, c'est prendre en considération la manipulation de tes
outils :
- le microphone, l'enregistreur, le haut-parleur -
mettre en place une chaîne du tactile dédiée à l'auditif
en t'insérant dans le mystère du sonore
avec ton propre corps au micro associé
dans une action vive, décidée
ou parfois, selon ta sensibilité, improvisée
en jouant des angles, des postes d'écoutes, des déplacements
ou même d'un simple et léger bougé

2.
Lors d'un tournage sonore
le microphone n'est pas un témoin muet
mais plutôt une présence participante
qui peut se faire entendre
aime se faire entendre

MUSIQUE.LACLASSE.COM



<http://musique.laclassse.com>

1- Erasme, centre d'expérimentation multimédia :

*Le département du Rhône dispose d'un réseau
en fibre optique et d'une structure, le centre mul-
timédia Erasme, qui offre l'accès à l'internet haut
débit à tous les collèges et écoles du Rhône, quelle que
soit leur situation géographique.
L'équipe d'Erasme, initiatrice de l'environnement numé-
rique de travail www.laclassse.com propose chaque année
aux enseignants de participer à des projets impliquant
leurs élèves et un artiste sur le réseau haut débit du
département.*

*Ces projets ont pour objectif de permettre d'utiliser
l'internet à des fins de travail collaboratif autour du
partage du savoir et de se familiariser au fonction-
nement en réseau. Le financement des interve-
nants et du matériel est pris en charge par le
département.*

2- Des artistes sur internet, genèse d'une résidence en ligne :

C'est le 15 mai 2002 que la première expérience d'utilisation du réseau haut débit du département pour faire de la musique à distance a eu lieu. Il s'agissait alors de mettre en relation 2 classes avec un musicien par le biais d'une station de visioconférence. Une classe dite « locale » accueillait le pianiste compositeur électronique Xavier Garcia (Arfi) et enregistrait puis traitait en direct des sons produits à distance par l'autre classe. Les élèves travaillaient ensemble à un exercice de composition et échangeaient grâce aux micros et aux images projetés en grand sur leurs tableaux respectifs. La semaine suivante le musicien changeait de classe et les « locaux » devenaient « distants », jusqu'à la création de compositions réalisées en commun entre les 2 classes.



16 septembre 2003 © DR

3- Du projet expérimental à une offre sur le territoire :

La première expérience, lourde techniquement, c'est avérée riche d'enseignements et a reçu un bon accueil des participants qui découvraient à la fois la musique contemporaine avec un musicien professionnel et un autre usage possible du réseau internet.

Afin d'exploiter pleinement le réseau, de permettre aux élèves et aux enseignants de découvrir un autre usage de cet outil ainsi que le principe du travail collaboratif, nous avons décidé de proposer à un plus grand nombre de classes de travailler en ligne avec un compositeur, cette fois ci par l'intermédiaire d'un site internet. Le cahier des charges en a été confié à l'agence Trafik de Lyon, repérée pour ses sites contributifs imaginatifs. Le site propose de naviguer sur une page unique, enrichie en cours de projet par les participants, d'éléments numériques évolutifs et multimédias. Un picta = 1 arrangement sonore + 3 sons partagés + (en commentaire) un arrangement proposé par le compositeur.

Tous les internautes peuvent écouter les sons, seuls les participants peuvent en publier.

surtout lorsqu'il vit dans tes mains une aventure sans cesse recommençante

Enregistrer un son n'est pas un acte neutre

Tout action chargée d'intention, lors de l'enregistrement se disséminera ensuite au travers de l'écoute haut-parlante en direction de celui ou celle qui écoute et donnera à la facture de tes sons puis à la composition sa singularité communicante

3. Non pas qu'il s'agisse d'influencer les enregistrements au point de supposer qu'ils contiennent un sens à découvrir ultérieurement comme si un message y était volontairement caché ; mais l'acteur (ou les acteurs) du tournage sonore doit apprendre à être présent tout au long de son travail de captation, engagé dans un contact essentiel au plus proche de ses éléments sonores pour qu'ils deviennent, à leur tour, une fois enregistrés des acteurs autonomes : les acteurs vivants de l'image sonore

4. Un peu comme le peintre multiplie ses rendus en travaillant sur sa toile avec divers types de pinceaux et jouant ainsi avec les techniques de dépose de la couleur tu pourras utiliser, par exemple, pour un même tournage sonore des microphones d'origines diverses des enregistreurs d'origines diverses qui tous te proposeront une facture sonore originale

5. Cependant, avant toute choses et pour t'approcher, à l'écoute d'un son enregistré au plus près de ta réalité perceptive il te faudra ne pas hésiter à adopter une posture d'écoute un peu particulière mais fort utile que l'on nomme : écoute réduite (33)

L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même comme objet sonore



Communication abribus © DR

en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée
et du sens dont-il peut-être porteur

L'écoute réduite consiste à dépouiller la perception du son
de tout ce qui n'est pas lui
pour ne plus écouter que celui-ci
dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles

L'écoute réduite te demande de décrire
non pas les références extérieures du son que tu perçois
mais ta perception elle-même (GOS19)

6.
Ainsi, chaque son enregistré transporte une texture qui lui est propre
recelant, si on prends la peine de l'analyser
une myriade de critères morphologiques
que ton oreille attentive saura rapidement repérer

Tu pourras ainsi aisément identifier
différents critères de matière :
comme par exemple de grains, d'épaisseurs, plus ou moins excentriques,
variés ou redondants...
matérialités que tu pourras identifier, sur le champ de leur durée
au travers de leurs différentes espèces d'allures
évoluant tant dans leurs dynamiques, leurs profils mélodiques
que dans leurs masses, leurs calibres...

7.
Pour apprécier pleinement ces critères d'identifications
dont je ne fais ici qu'esquisser la large panoplie
tu pourras organiser, pour commencer
des tournages sonores simples
en ne travaillant, par exemple, qu'avec un seul corps sonore manipulé

De plus, pour apprécier le vocabulaire qui te permettra de jouir de la
palette des reconnaissances
afin d'en découvrir toute la complexité, voire les axes d'analyses

4- Le compositeur Lionel Marchetti en résidence :

*Au travers de ce site, un compositeur de
musique concrète est pour la deuxième année
en résidence dans 17 établissements scolaires.
Elèves et enseignants créent, collectent et modi-
fient des sons à l'aide d'enregistreurs MP3 et du
logiciel de montage Music Maker. Un outil d'admi-
nistration leur permet de publier les arrangements
sonores sur le site et d'accéder à l'ensemble des
publications en temps réel, afin de les écouter, d'en
télécharger des éléments et d'en créer de nouvelles.
Le troupeau de sons peuple un pré numérique,
<http://musique.laclassse.com>, où l'on peut les
écouter et observer les modifications que leur
fait subir le compositeur Lionel Marchetti. Un
facteur, Erasme, également matérialisé sur
le site distribue le courrier et anime le
forum.*

et de mieux partager ce que tu sauras nommer
je t'invite à consulter le Guide des Objets Sonores, comme un dictionnaire ;
mais rien ne t'empêche, dans le même mouvement
de travailler à déployer, avec tes élèves, vos propres terminologies

8.
L'importance de pouvoir parler du sonore
avec les mots adéquats
de le désigner tout en nuances
est une façon d'approcher au plus près de cette musicalité inhabituelle
que nous offrent les sons enregistrés ;
d'en apprécier, avec le langage
les valeurs nouvelles issues de leur statut, bien étrange
d'image sonore
- statut uniquement permis, tu l'a compris, par le médium de la chaîne
électroacoustique -
façon, également, d'en partager les rayonnances
de se régaler du filet des interprétations
en vue d'approcher un jeu véritable
et finalement, d'approcher le fait même de composer

9.
Pour résumer, en une phrase, l'écoute réduite :

A l'écoute d'un son enregistré, et via son image haut-parlante
qu'entends-tu au juste ?

10.
Voici quelques notions qui pourront t'aider
et qu'il te sera aisé de rapidement expérimenter :

Un objet sonore, écouté au travers du haut-parleur
suscite un effet de flux qui lui appartient en propre
comme si son corps de vie était autonome
et ce, au point de plier ou déplier le temps de ton écoute
en dépassant l'idée d'un simple rendu, en temps réel
de quelque chose de préexistant

Le temps de l'objet sonore lui appartient en propre

De plus, dans sa cohabitation avec d'autres sons
ce temps pourra s'associer, entrer en conflit, se combiner...
le tout en créant un panaché temporel
propre à la composition des sons enregistrés ;
un éventail de temps
comme un art de la vitesse
où tes perceptions seront emportées
où tu vivras autrement
gagneras de la vie
devinant de nouvelles régions de ton être.

11.
Voici un autre exemple : les sons enregistrés vieillissent dans notre
perception

Quel était le son de ta voix il y a deux, trois ou cinq ans ?
Et si tu réécoutais un vieil enregistrement ?
N'as-tu pas déjà écouté, à la radio, par exemple
une présence vocale ancienne
te semblant revenue d'un lointain inoui
lui-même chargé de cette impression d'époque que tu ne soupçonais pas ?

Et s'il en était de même pour tout son enregistré ?

déplacé à souhait
pour rejoindre directement le motif

Un peu comme le peintre impressionniste transporte son chevalet
sa toile, ses pinceaux
dans un paysage qui sensiblement l'attire
et ce, pour s'approcher pleinement d'une forme, d'une intensité, d'une
lumière, afin d'en comprendre par lui-même les mécanismes cachés, afin de
partager cette subtilité du dehors qui prendra corps devant ses yeux, dans
l'intimité de sa main
tu constateras qu'il en est de même avec les sons à enregistrer

il est nécessaire de s'en approcher
avec eux de jouer
d'explorer leur secret

De les pénétrer, lorsqu'il s'agit d'un paysage ou d'un lieu doué d'une
acoustique particulière ;
de les manipuler si tu décides de travailler un corps sonore comme un
instrumentiste

Pour enfin les fixer sur ta toile acoustique.

Lionel MARCHETTI

http://lionel.erasme.org/article.php?id_article=1

http://lionel.erasme.org/article.php?id_article=3

6- Les outils, l'artiste et la pédagogie :

Le projet musique respecte une règle de base simple, le Centre Erasme propose un outil de travail collaboratif en ligne, forme les enseignants et les accompagne, leur prête le matériel spécifique (enregistreurs MP3 et logiciels, ou ordinateurs portables), un musicien propose son esthétique et n'est pas instrumentalisé au service de tel ou tel (publication de compositions libres de droits, rédaction de nodules à l'usage de l'enseignant), l'enseignant reste maître de la pédagogie dans son cours (musique, technologie ou français).

musique.laclassse.com ouvre la voie au projet de résidences d'artistes sur Internet et dans les écoles et collèges : déjà, un écrivain, une cinéaste et un photographe sont impliqués et entament un travail de défricheurs. Tous ces projets sont libres et sous licence creative commons, ainsi, ils peuvent être imités par tous et s'interconnecter.

- 7 Autres résidences d'artistes sur www.laclassse.com :

- <http://cluemo.laclassse.com> :
avec l'écrivain Sébastien Joanniez
- <http://cine.laclassse.com> :
avec la cinéaste Valérie Moëgne
- <http://picture.laclassse.com> :
avec le photographe Philippe Accary

Christophe MONNET

Chargé de production
Centre Multimédia Erasme du
Département du Rhône

Discographie sommaire

- Michel Chion > *Toute l'oeuvre et principalement* :
«Le prisonnier du son»
- Lionel Marchetti > *Toute l'oeuvre et principalement* :
«Portrait d'un glacier (Alpes, 2173m)»
- Luc Ferrari > *Toute l'oeuvre de musique concrète et principalement*
«Presque rien Numéro 2»
- Bernard Gunter > «Un peu de neige salie»
- Eliane Radigue > *Toute l'oeuvre et principalement* : «Kyema»
- Michèle Bokanowski > *Toute l'oeuvre et principalement* : «Tabou»
- François Bayle > *Toute l'oeuvre et principalement* : «Camera Oscura»
- Jean-François Laporte : «Mantra»
- Bernard Fort : «Haïku»
- Bernard Parmegiani > *Toute l'oeuvre et principalement* :
«La création du monde»
- Dominique Petitgand : «La journée»
- Pierre Henry > *Toute l'oeuvre et principalement* : «Le voyage»
- Pierre Schaeffer : «Etude aux chemins de fer»

Bibliographie sommaire

- Lionel Marchetti «La musique concrète de Michel Chion»
éd. Metamkine
- Lionel Marchetti «Haut-parleur, voix et miroir» Revue et Corrigée/
décembre 2003 et à l'adresse suivante :
<http://mapage.noos.fr/artact/marche...>
- Michel Chion «Guide des objets sonores»
- Michel Chion «L'art des sons fixés»
- Michel Chion «Le son»
- François Bayle «Musiques acousmatiques, propositions, positions...»
- Pierre Schaeffer «Traité des objets musicaux»

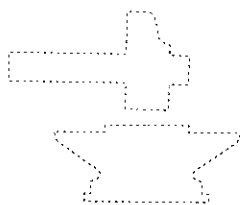
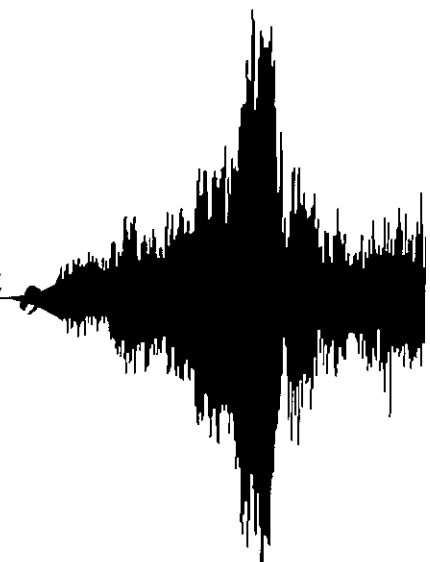
Tous les disques et livres ci-dessous sont disponibles au catalogue Metamkine
de vente par correspondance à l'adresse suivante :

<http://www.metamkine.com>



Lionel Marchetti en classe © DR

SONS-EXPERIENCES 6 RESIDENCES D'ARTISTES EN LANGUEDOC-ROUSSILLON



PIERRE-LOIC AUBERT

Porté par le réseau régional d'actions culturelles, le projet « son – expérience » se déroule de la rentrée 2004 à la fin 2005 (un prolongement sur 2006 est envisagé). Il consiste à proposer aux établissements agricoles de la Région une résidence d'artistes autour d'une thématique commune : le son. Six semaines de résidence et 50 heures de face à face avec les élèves sont proposées aux artistes. Le projet s'appuie sur les partenaires locaux, principalement la DRAC (avec laquelle la convention culture agriculture régionale vient d'être signée), le Conseil Régional et le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC). La conduite de ce projet s'est déclinée en plusieurs volets.

VOLET FORMATION À DESTINATION DES ENSEIGNANTS

Deux journées de formation au Lycée agricole de Castelnau-le-Lez ont eu lieu au mois de novembre 2004. Des interventions thématiques consacrées notamment à l'histoire de la musique et à la création sonore contemporaine, au son dans l'art contemporain, à la médiation pédagogique ont été proposées. La participation à la semaine du son à Paris en janvier 2005 a permis une approche plus globale des problématiques du son. Organisée par une association (www.lasemaineduson.org), cette manifestation en est à sa deuxième édition, elle s'appuie sur des partenaires de référence : IRCAM, Radio France, le Centre Pompidou, le Palais de la découverte...

COMITÉ DE PILOTAGE DU PROJET

Début septembre, le réseau a lancé conjointement avec la DRAC un appel à candidatures. Appel fructueux puisqu'une vingtaine d'artistes ont constitué un dossier présentant leur parcours, leurs éventuelles expériences du milieu scolaire et, bien sûr, le projet de création envisagé. Un comité

de pilotage s'est réuni courant novembre 2004 afin de choisir quel artiste irait dans quel lycée. LA DRAC et le FRAC y ont participé apportant leur expertise. Chacun des enseignants présents a formulé sa préférence en fonction de sa sensibilité propre et du projet souhaité.

PRÊT D'ŒUVRES EN MILIEU SCOLAIRE

Le projet initial prévoyait, en accompagnement des résidences, l'installation d'œuvres sonores prêtées par le Fond Régional d'Art Contemporain situé à Montpellier. Malgré la bonne volonté de notre partenaire qui propose des conditions très intéressantes (gratuité totale du prêt à l'exception des frais de transport et d'installation), aucune suite n'a pour l'instant été donnée. Peut-être en raison des exigences légitimes fixées par le FRAC que les établissements scolaires proposent un lieu adapté : salle dédiée, espaces éventuellement sécurisés ; les problèmes matériels sont nombreux. La question de la médiation entre les élèves et l'œuvre est également essentielle : la question du « comment

faire ? » mériterait d'être reposée et justifierait à elle seule un article entier. C'est en effet la vocation des œuvres en dépôt au FRAC de voyager hors les murs, et cela nous semble un prolongement tout à fait pertinent d'un atelier ou d'une résidence.

CRÉATION ET MÉDIATION

On observe une grande diversité dans le déroulement des projets. En Lozère, les deux sites du Lycée Agricole ont accueilli des projets très différents. Fabien Clémenceau, sur le site aquacole de La Canourgue, a réalisé une sculpture sonore. Une grande roue à aube fonctionne par intermittence au gré du remplissage et du déversage d'un réservoir se situant en amont. La roue en mouvement actionne une boîte à musique dont le mécanisme, et donc la mélodie, peuvent être modifiés. Une classe de Bac Pro a travaillé sur ce projet dans le cadre du module MG4. Les autres projets ne s'appuient pas sur une classe en particulier, mais visent l'ensemble des élèves et/ou étudiants du lycée. A Saint Chely, Franck Vigroux a proposé une création basée sur le « sound painting » (code de communication basé sur des conventions gestuelles qui rendent possibles une improvisation collective : les élèves peuvent participer à la création sonore en tant que musiciens ou même chef d'orchestre). A Agropolis, Marco Marini s'est lancé dans la création d'une pièce radiophonique sur le thème du vin. Son projet consiste en la création d'une pièce électroacoustique. Cette composition est réalisée à partir de prises de son dans l'exploitation vinicole du lycée ; ces prises de son sont ensuite retravaillées sur ordinateur. A Nîmes, Samuel Mittelman mène un travail de collecte de sons, il a rencontré des acteurs de la communauté éducative pour les faire parler de leur quotidien, de leur vécu sur l'établissement. Son projet est de réaliser un son documentaire qui n'a pas prétention à rendre compte comme pourrait être un travail journalistique mais d'apporter sa propre subjectivité, de mêler ces prises de son avec les siennes propres, éventuellement réalisée en d'autres lieux (il revient en particulier d'un voyage à Cuba),

de faire réagir... A Narbonne, François Lopez a permis aux élèves d'accéder à la création de musique électronique via un logiciel informatique : « Fruityloops ». Il s'agit véritablement d'un travail de composition collective : les élèves, après une initiation à l'outil, ont écrit des lignes rythmiques sur lesquelles l'artiste a ensuite fait un travail d'arrangeur : tri, modification des lignes rythmiques, pour retrouver une base couplet/refrain ou trouver l'accompagnement d'une basse par exemple. Une démarche réellement originale de création commune, les élèves faisant la composition ; l'artiste, l'arrangement.

A Perpignan, enfin, la création a pris la forme d'une performance axée sur la voix et le chant (voir l'article de Cécile Rives). Après un travail d'atelier, les élèves ont été associés, au mois d'avril, à une performance publique. Quatre lieux : Nord, Sud, Est et Ouest, aux quatre points cardinaux du lycée et le spectateur se dirige d'un lieu à l'autre et découvre les créations que Cécile Rives a élaborées en collaboration avec les élèves.

DIFFUSION DES ŒUVRES

Deux actions sont prévues pour permettre la rencontre et l'échange sur les projets réalisés d'une part, pour garder une trace, d'autre part.

Première action, une journée de rencontre à Agropolis le 11 mai 2005. Au programme de la journée : des témoignages en direct de jeunes et d'artistes sur le travail réalisé, le vécu de cette rencontre, et bien sûr, l'écoute de leurs créations sonores.

Deuxième action la réalisation d'un livre-cd : photographies, extraits vidéos ou sonores ; ce témoignage est destiné aux élèves, aux artistes, et à nos partenaires.

Pierre-Laïc AUBERT

*Enseignant en Education Socio-Culturelle au Lycée Agricole de Castelnau Le Lez
Coordinateur du réseau culturel Languedoc-Roussillon*



Marco Marini (Rés. Agropolis) © Claude Rouquette

LE TEMOIGNAGE DE CECILE RIVES

Cécile Rives étudie la musicologie (DEA Musiques du 20^{es} à l'Ircam) et le chant lyrique (répertoire de soprano lyrique léger). Elle concrétise ensuite son goût pour la scène et les musiques d'aujourd'hui : voix soliste du groupe Urban Sax depuis 1999, créations de rôles («M'as-tu vu» opéra-bouffe d'Eric Perré, «Piquillo» opérette-performance aux Laboratoires d'Aubervilliers), concerts et enregistrements de musiques improvisées («Rives chante, crie, parle (...) dans des improvisations qui rappellent Nina ou Carla» Jazz Magazine), se proquit au sein de formations contemporaines (Folks Songs de Berio avec l'ensemble «A Propos» dirigé par Alain Damiens), participe à différents spectacles vivants («Le Peuple est joyeux» Rencontres de la Cartoucherie), se produit régulièrement en «Circé, fée lyrique», personnage cantatrice échassière, participe à des performances mêlant musique et expression corporelle (recherches sur le corps en tant qu'instrument).

Lors de ma résidence au lycée de Théza, j'ai voulu partager une approche globale de la voix et du corps en tant qu'instrument résonnant : exercices d'écoute, de jeux vocaux, mais aussi avec une approche du répertoire traditionnel (chants polyphoniques, écoute de musiques du monde) et du répertoire contemporain (partitions graphiques). L'idée était de s'approprier l'espace sonore (la géographie du lycée en était quasiment une proposition, avec son orientation cardinale et son ouverture sur l'espace : passerelles, cours intérieures...), mais surtout de solliciter un engagement et une «ouverture d'oreille», tant du public que des participants. Les élèves se sont engagés peu à peu, délaissant des à-prioris quant à certaines propositions moins référencées : improvisations corporelles cri-silence, jeux de gorge à la manière des Inuits..., mais aussi réussissant à s'approprier des chants à plusieurs voix. Au moment de la présentation du travail, 5 groupes musiciens étaient répartis suivant une thématique (les 4 points cardinaux et le centre représenté par un groupe d'enseignants et de personnel, et les 4 éléments -le centre symbolisant le savoir), et ce concert-déambulation-performance était suivi par 5 groupes-spectateurs-auditeurs. Le résultat fut surprenant et chaleureux : les 5 groupes ont «performé» sans direction, indépendants et sincères, suscitant une grande écoute de la part des autres élèves-public.

Cécile RIVES

LE POINT DE VUE DE SYLVAIN COUDERQ

LA RÉSIDENCE D'ARTISTE, UNE CONFRONTATION À L'ŒUVRE

Dans la réflexion menée au sein de l'enseignement dépendant du Ministère de l'Agriculture, dès les années 60, et dans la collaboration ensuite avec le Ministère de la Culture, la question s'est posée fondamentalement d'une prise en compte holistique de l'individu : il s'agissait pour Paul Harvois de *prendre l'homme rural dans sa pluralité indissociable*, contribuer donc à son développement culturel et social. Faire une place à la culture dans la conception de son éducation. Éducation en revanche paradoxalement abandonnée dès sa création par le Ministère de la Culture, mais pourtant essentielle.

On ne peut pas ne pas savoir que l'éducation artistique est le seul vecteur efficace d'une démocratisation culturelle [...].¹

Après la conception malrucienne de la relation magico-religieuse à l'œuvre et après Bourdieu, il paraît évident que la simple confrontation à l'œuvre d'art n'est pas forcément immédiatement productrice de sens ou de bonheur, ni même de désir créatif.

La confrontation avec les œuvres ne peut à elle seule conduire à une pratique culturelle.²

Les résidences d'artistes, antérieures aux protocoles de coopération culture/agriculture et encouragées par la circulaire conjointe du 25 août 2000, pour que les artistes nouent de *réelles relations de dialogue et d'échanges avec les publics en formation, les équipes pédagogiques et le milieu environnant* procèdent de cet objectif d'éducation artistique et touchent la question centrale de l'insertion sociale de l'œuvre.

En effet, l'œuvre - les résidences d'artistes comportent un volet création - est forcément conditionnée par le contexte (économique, politique...) de sa production et ainsi le concept de résidence permet *une réinscription territoriale de l'acte artistique³*, ouvre la voie à des réalisations reliées au milieu dans lequel elles sont créées. Tout en étant extrêmement contraignant, c'est un moyen de retrouver un art populaire, au sens noble du terme, c'est à dire connecté à la vie collective. C'est également, de façon paradoxale, la possibilité d'une grande liberté de création pour les artistes, les financements croisés culture / agriculture attribués ne correspondant pas à une commande, n'exigeant pas de contrepartie. La question de l'insertion sociale doit être également considérée du point de vue de la médiation. Au-delà des conditions

de production, quel est le lien entre la création et le citoyen ? Quel est le lien entre l'œuvre et l'élève ? Comment l'artiste et l'enfant entrent-ils en contact ? Comment l'élève bénéficie-t-il de la présence de l'artiste ? Il ne suffit pas d'attendre que cela se passe : la résidence d'artiste nécessite un travail colossal de médiation. Médiation car les cultures de l'artiste et de l'élève sont souvent éloignées et qu'il s'agit de les mettre en relation, de les amener au partage.

L'artiste n'est pas toujours audible, visible dans la vie du lycée. Malgré l'aspect inconnu et parfois caché du travail que le principe de la résidence met en lumière, ces petites choses qui font le lien, le travail de vocalises le soir à l'internat, la prise de son pendant des cours... le rôle de l'enseignant d'éducation socioculturelle est fondamental.

Quelles sont les ressources auxquelles il peut faire appel ? Comment est-il ce passeur, ce rouage essentiel dans le processus ? Comment sollicite-t-il les élèves, les personnels ? Comment communique-t-il sur la présence de l'artiste ? Comment peut-il réussir à conjuguer les logiques artistiques et celles de l'institution ? Comment le processus de la création est-il rendu accessible ? Comment est développée la créativité de chacun ? Cette relation particulière, cette compréhension mutuelle entre l'artiste et l'enseignant est centrale dans la réussite ou pas de la résidence. Il s'agit de connaître et comprendre le travail de l'artiste – et les sessions de formation de l'enseignant sont en cela essentielles – afin d'imaginer en commun ce qui peut être proposé aux élèves, il s'agit de profiter de la maîtrise des contraintes institutionnelles par l'enseignant pour en libérer l'artiste...

A partir de ce pari fabuleux de tisser des liens entre l'artiste et les autres, au sein du lycée, la réussite de la résidence est une alchimie, une possibilité de *reprenre possession du réel*⁴, de sortir du monde imaginaire de la consommation pour construire un monde commun où l'on échange, où l'on s'exprime, où l'on partage.



Résidence Agropolis © Claude Rouquette

NOTES

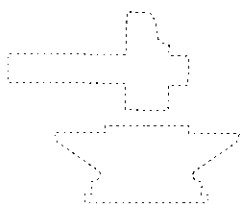
- 1 → Philippe Urfalino. *L'invention de la Politique Culturelle*. Hachette Littérature. Paris. 2004
- 2 → Jean Caune. *La Culture en actions, de Vilar à Lang : le sens perdu*. PUG. Grenoble. 1992
- 3 → Fabrice Lextrait. *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Rapport à Michel Dufour. Secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle - Mai 2001.
- 4 → Bernard Lubat

Sylvaine COUDERQ

Étudiante Master 2 pro Développement culturel et Direction de projet
– Université Lumière Lyon II / ARSEC

ANIMATION D'UN ATELIER D'ECRITURE PHOTOS & SON

au LEGTA de Challuy / Avec les lycéens de classe terminale STAM



PHILIPPE ZUNINO

Depuis 1992 Philippe Zunino expérimente des modes d'expressions, consacrées au langage écrit ou parlé, sous la forme d'un travail plastique et d'écriture alliant poésies sonores, supports visuels, objets, textes de fictions, slogans, chansons, questionnaires, lectures publiques, pouvant donner lieu à des insertions dans les médias, (Jalouse, Le Monde, Radio Libertaire), dans des spectacles de danses et de théâtre (La Chaufferie de Philippe Découflé, la Grande Halle de la Villette...) à des interventions dans des manifestations de rues, ainsi que des éditions de films d'animations, Cd audio... Il participe à l'exposition collective Snowi (10 mars au 30 juin 2005) initiée par Edouard Boyer au CAPC de Bordeaux, il diffusera au Festival Expoésie en juin 2005 à Périgueux une série de films intitulés « la révolte du sens » et deux installations regroupées sous le titre générique « la contagion du bien » ; Philippe Zunino réalise actuellement l'architecture sonore de la manifestation « le paysage vous appartient » lors du festival Artzimuts en Juillet 2005.

A partir de mon expérience en novembre/décembre 2005 au LEGTA de Challuy dans la Nièvre, j'ai pu constater le réel intérêt que portent les lycéens au travail audiovisuel et ce, malgré les difficultés techniques que ce type de réalisations impliquent, je veux parler de l'utilisation complexe de logiciels de montage sons ou images. Nous avons pu ainsi au cours des séances qui ont eu lieu sur deux mois, aborder des formes de présentations auxquelles ces jeunes lycéens ne sont pas du tout habitués. Il s'agissait en l'occurrence de réaliser un diaporama avec son (voix des lycéens, enregistrement des fonds sonores locaux, animaux, bruits réfectoire, etc., recherche de sons et d'images sur internet).

Cet atelier a été encadré et animé avec le concours de deux enseignantes du LEGTA : Nadia Lecocq et Sylvie Debord, compte tenu des 19 lycéens présents dans cet atelier, celui-ci n'aurait pu se faire correctement sans cette collaboration. Nous avons rapidement élaboré un projet collectif, qui tenait en trois points :

- ▶ une courte initiation aux techniques audio visuelles (prise de son, photographies, montages de diaporama)
- ▶ un travail collectif autour de la mémoire des lycéens dans le cadre du LEGTA de Challuy, avec collecte d'images et de sons dans le lycée lui même.

- ▶ la finalisation du projet avec une édition d'un CD rom, d'une durée de 8 minutes environ, distribué à chaque lycéen ayant participé à l'atelier

Lors du premier contact avec les lycéens une séance a été consacrée à la découverte de mon travail plastique, vidéo et son, et de celui d'autres artistes, pouvant éclairer une forme particulière d'écriture filmique.

Au-delà d'un travail visuel, il s'agissait d'aborder l'écriture des images sous la forme d'un diaporama et ce que peut être un travail sonore. La voix, le texte et la captation sonore devenant les matériaux préliminaires à un travail plastique qui amène le spectateur non pas un voir le film mais à le lire et à l'entendre.

La question centrale d'un tel type d'atelier reste celle de l'élaboration d'un projet collectif cohérent au regard des lieux de production et de diffusion. Si je devais animer à nouveau un atelier audio/visuel dans un LEGTA, je pense que j'emmènerais les lycéens vers d'autres propositions artistiques et surtout en d'autres lieux, des lieux ouverts sur l'extérieur, ce qui leur permettrait peut-être de mieux s'investir sur des formes de narration et des modes de vie, qui constituent leur quotidien.

le son du son

diffusion de la voix



**je suis un manque
dans le devenir symptôme**

quitter tous les territoires
dépasser l'ordinaire

DEMATÉRIALISATION DU LANGAGE

l'étape spirituelle qui le suit

*je serais ce
que vous êtes*

**écriture sans style, signe d'une
rupture sociale
apologie de la rupture**

qu'entendrais-tu sans tout ce que tu n'entends pas ?

méditation sans sagesse

irresponsable de l'art

faire écouter son Écoute.

le calcul mental du nous

je ne me lasse pas d'aimer
je ne me lasse pas d'être aimé
je cherche à me faire aimer
je ne sais pas aimer
personne ne sait aimer
tous veulent aimer
tous cherchent à être aimés

Philippe Zunino
Architecte sonore

Leçon du son

De là où je parle

Création avec
apparences



Une hyper-humanité dans un état
de guerre civile totale

MÉTHODE DE MATÉRIALISATION DE LA PENSÉE

l'acte d'Écoute implique toujours

Un déplacement continu, d'appui et
de vertige

*Vous êtes
ce que je
suis*

J'apprends à filmer, mes
images et mes sons pour
livrer une antihistoire de
l'art, c'est à dire une his-
toire de l'art qui coïncide
avec une façon de vivre.
Un raisonnement par
l'image et le son

Que verrais-tu sans tout ce que tu ne vois pas ?

David Legrand Cinéaste

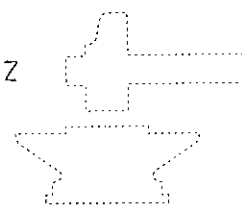
Nous vous proposons ici de considérer le son sous
l'angle d'une écriture hypomnésis, c'est à dire une
écriture comme mémoire technique

JEUNESSES

SONIQUES. . .

SEPT ANS D'ATELIERS DE MUSIQUES NOUVELLES EN LORRAINE

VERONIQUE BLANCHOT - SALIMA MOREAU - YVES BOTZ



C'est un choix des professeurs d'Education Socio Culturelle en Lorraine d'accentuer une discipline au niveau régional ; après les « Arts plastiques » et le « Court-métrage de fiction », ce fut au tour de la « Musique » - et spécifiquement des musiques « nouvelles, expérimentales et improvisées » - de se voir déclinée en ateliers dans tous les lycées de la région. L'action s'appuyait sur un riche réseau local de partenaires culturels : une Scène Nationale à Vandoeuvre-les-Nancy qui s'est fait les dents sur le domaine il y a plus d'une vingtaine d'années, un Centre d'Initiation (à l'invention) Musicale à Bar-le-Duc, un Centre d'art contemporain en plein milieu rural à Delme - sur une tradition donc - déjà ! - de ces musiques et surtout sur l'impression que si le genre séduit les élèves, il leur propose vite de les conduire aux frontières du trop connu et de l'incongru, du convenu et du déroutant, vers une écoute non spectaculaire des sons, des bruits, des discours et une pratique indisciplinaire de la culture.

Depuis sept années les cinq lycées agricoles de Lorraine développent une action régionale autour des musiques nouvelles, expérimentales et improvisées. Cette action s'est appuyée pour démarrer sur une forte demande des élèves - la musique étant leur pratique culturelle, celle qui est la plus développée chez les lycéens - et sur un fort ancrage local de ces musiques nouvelles, expérimentales et improvisées : le festival *Musique Action* de Vandoeuvre-les-Nancy en est à sa 22^e édition et a vu grandir de nombreux petits frères comme ces *Densités* à Fresnes-en-Woëvre ou ces *100 Ciels* à Nancy, les concerts *Fragment* à Metz etc. Il a su également développer des « vocations » chez de nombreux spectateurs de ces anciennes éditions devenus musiciens. En Lorraine, des pratiques musicales marginales sont sans aucun doute plus répandues qu'ailleurs en France. L'idée était de pouvoir proposer à des élèves (volontaires ou à l'intérieur d'un atelier intéressant une classe entière) une approche de musiques « autres » qui permettaient de faire table rase de toute éducation musicale préalable, mettant ainsi plus ou moins à égalité les participants. Aux musiciens

de désapprendre pour un temps, à tous d'expérimenter un terrain culturel vierge au moyen des techniques contemporaines d'écriture et de composition, de faire fi du solfège pour se permettre de produire ensemble des bruits et des sons autrement codifiés (par des couleurs, des objets, des gestes, des dessins ...), au moyen d'improvisations et de détournements des instruments. Il s'agissait de révolutionner l'écoute également à travers la perception que les élèves avaient de leur environnement sonore, (ré)apprendre à (ré)entendre pour aller vers un *art des bruits* qui accueillerait les sons non musicaux, collecter les objets sonores et fabriquer une lutherie adaptée (l'exploration des rebuts des établissements devenant un passage obligatoire de nos ateliers artistiques) ; être attentif à son environnement sonore, en enregistrer les rumeurs, craquements et pétarades et les transfigurer dans un collage électroacoustique.

L'action s'est voulue dès le départ une action régionale privilégiant une réflexion globale des enseignants des établissements et de leurs partenaires culturels : la Scène Nationale de Vandoeuvre-les-Nancy et le Centre d'Initiation Musicale de

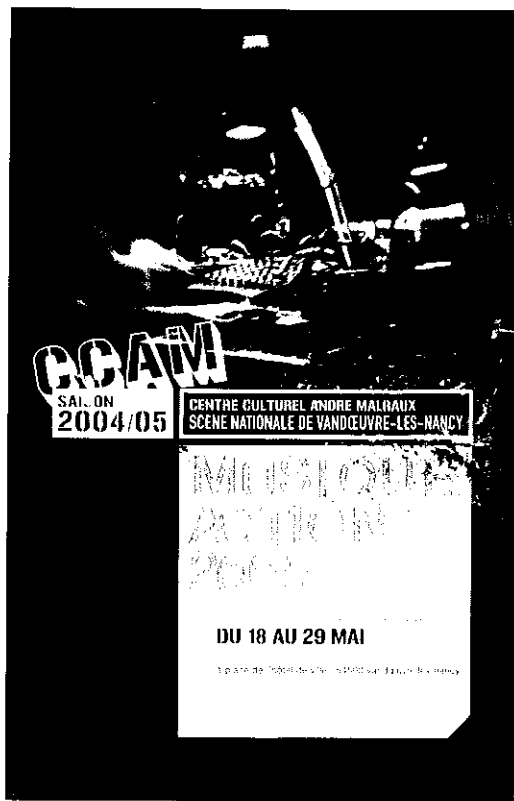
Bar-le-Duc auxquels s'est rajouté le Centre d'Art « Synagogue de Delme » dans un élan de transdisciplinarité. Le projet régional a tenté de privilégier la découverte de ces musiques à travers la fréquentation des lieux de diffusion et en imaginant des actions communes aux cinq lycées qui permettraient l'invention d'une sorte de « culture » commune (réseau, langage, référents) : en octobre 2002, 120 lycéens agricoles se sont rencontrés au Centre Culturel André Malraux de Vandœuvre pour assister à un concert de Frédéric Le Junter et ont pu ensuite discuter avec lui

au bar du centre. Il était curieux d'entendre certains élèves de 3^e T qui avaient pu écouter ses chansons devenues pour eux des « tubes » (le disque *Berthet-Le Junter* publié chez Vand'œuvre) durant les ateliers l'interroger avec une véritable connaissance de cette œuvre rare. Durant cette même année scolaire, Vincent Geais est intervenu avec son « barda » de petits synthétiseurs colorés, les méliçons, dans chacun des lycées sur un module de trois demi journées d'écoute et de pratique de la synthèse analogique. Il s'agissait pour les élèves de travailler sur l'écoute et la manipulation des sons électroniques à travers des exercices de composition spontanée et d'intermodulation (mise en réseau de tous les synthétiseurs qui interagissent sur les sons des uns et des autres) : surgissaient d'étonnantes propositions instrumentales individuelles et collectives pendant que s'apprenait dans la pratique l'écoute critique.

En mai 2004, les associations culturelles des lycées ont accueilli une tournée décentralisée du festival *Musique Action* avec des concerts de *Jéranium* et *les Nitrates*, formation rock décalé de trois musiciens expérimentateurs étant intervenu dans les ateliers de pratique : Jéranium, Xavier Charles et Marc Sens.

ATELIERS BRUITS & BRICOLE

Les ateliers (ou quoi qu'on les nomme) prennent des formes très variées et souvent imprévisibles : écriture et bricolage de chansons, académie sans star et sans télé (avec Jéranium, Yvan Gruselle, Hélène Géhin, Catherine Jauniaux), montages sonores (Carole Rieussec, Dominique Petitgand, Cédric Eymenier, Mathieu Chamagne), improvisations bruitistes avec des objets sonores (Thierry Madiot) ou très électriques (Xavier Charles), construction de machines



sonores, installations (Frédéric Le Junter, Jéranium, René Le Borgne) ... Les objectifs privilégient l'écoute (la rencontre avec et entre diverses cultures, le massage sonore, savoir tendre l'oreille et être sensible à son environnement sonore), le développement d'un contexte de recherche et de création inscrit dans l'art contemporain pour confronter les élèves au déroutant, au perturbant, sorte d'écho à leur déroutant personnel mais aussi pour leur permettre d'apprendre à ouvrir leur esprit sur d'autres cultures. L'approche de ces musiques impose le développement de capacités d'écoute, de facultés

d'autonomie mais aussi de dépendance par rapport au groupe et une nécessaire prise de risque mesurée et évaluée. Au delà de leur particularité artistique, les différents projets ont pour conséquence l'engagement des élèves dans un travail collectif qui favorise l'écoute active et la responsabilité individuelle. Pour des jeunes très individualistes, c'est une expérience qui les engage dans un projet de la conception jusqu'à la réalisation finale ce qui les oblige à mettre l'accent sur le collectif plus que sur leurs soucis individualistes.

S'il n'est pas toujours aisé d'amener les élèves sur des terrains éloignés de leur quotidien, l'abstraction, la poésie sonore, le son plus que le sens, le son au delà de l'objet, au delà de l'instrument, le projet se construit dans la négociation, dans l'écoute de toutes les voix, du quotidien des élèves et de l'adolescence, d'un terrain où ils ont des choses à dire pour tout catapulte ailleurs, les choses et eux.

PROMENADES MUSICALES

Ainsi immerger les élèves dans ce paysage sonore qui est leur quotidien, leur territoire, celui des lycées agricoles de Courcelles Chaussy (avec Mathieu Chamagne et Etienne Boulanger) et de Château Salins (avec Dominique Petitgand, Erik Samakh puis Etienne Boulanger). Envisager l'établissement et son environnement direct (rural, naturel, agricole) comme autant de matières sonores potentielles à écouter lors de promenades musicales, les enregistrer pour constituer ainsi une librairie de sons proches ou antagonistes puis les jouer, c'est-à-dire jouer avec eux, les traiter à l'aide de logiciels informatiques (tels le MAX MSP utilisé par Mathieu Chamagne) qui permettent également une interprétation en direct, les installer (diffusion *in situ* dans un ancien bâtiment de l'exploitation agricole ou en pleine nature).



"Making off" (Fabrice Eglin & Jean-Philippe Gross © Eric Didym
Musique Action 2004

Le paysage sonore invite à l'écoute de son environnement devenu musical et, par là même, à une réflexion sur le patrimoine et sa transfiguration.

La collecte sonore peut porter sur la parole des habitants du village (Dominique Petitgand au lycée de Château Salins) ou sur les bruits du travail agricole (les élèves du lycée de Mirecourt en compagnie de Mathieu Chamagne ont ainsi travaillé à une création sonore et visuelle automatisée relative aux gestes professionnels essentiels de l'ouvrier d'agro équipement).

AU BORD DU VERTIGE L'EQUILIBRE

Ainsi immerger les lycéens de Bar-le-Duc (avec Catherine Jauniaux et Carole Rieussec puis Yvan Gruselle et Hélène Gehin) dans l'ambiance du Centre d'Initiation Musicale (accès à tout le matériel - *sons et lumières* - propice à la création) pour écrire un « répertoire » de chansons et de poésie sonore et sa mise en musique et en bruits (sons analogiques tendus dans l'imitation du monde). Ecoute active, placement, recherche d'une cohérence.

Les élèves de 2nde du lycée agricole de Pixérécourt en compagnie d'Arnaud Paquotte et de René Le Borgne ont inventé « la pieuvre », monstre fait de tuyaux de canalisation dans lesquels circulent de manière aléatoire des sons - univers sonores et textes d'adolescents *au bord du vertige l'équilibre* - que le spectateur va quérir à travers les orifices du monstre.

Avec Jéranium à Pixérécourt encore, la quête de ces bords s'est redéfinie dans l'espace d'installation : frontières plastiques, frontières sonores, frontières de l'acteur et du spectateur. Les élèves s'exposent dans l'intervention et la performance : casquer le public, promener le son dans des caddies ... Il s'agit d'inventer des manières de raconter le passage d'un état à un autre, de l'enfance à l'adolescence, du rêve à la réalité, du mobile à l'immobile dans *l'inter discipline*.



Circuler dans l'antre-vent des tuyaux, quérir les sons (Option artistique
Musiques Nouvelles - LEGTA de Pixérécourt - 2001-2002) © Véronique Blanchot

BILLY THE KID SUR LES FRONTIÈRES

L'imprévu comme horizon. C'est aussi sur les frontières que les élèves de Terminale Pro. du lycée agricole de Château Salins vont travailler à la rentrée de ces vacances dans un projet s'articulant autour du *hillbilly* ou blues rural et de la figure mythique de Billy the Kid sur la proposition de Fabrice Eglin. Frontières des genres entre blues et country, entre musique noire et musique blanche, entre musique primitive et modernité (ces musiques sont de plus en plus revisitées dans les musiques contemporaines). Extrapolations à partir d'un personnage totémique Billy the Kid aux frontières de l'adolescence et de l'âge adulte, du bien et du mal, des Etats Unis et du Mexique, d'un monde agricole de pionniers et de son industrialisation. Comment parler de la ruralité, de l'agriculture, du territoire, de l'adolescence aujourd'hui sur un mode poétique ? A l'atelier d'écriture se rajoutera le « bricolage », le détournement d'objets quotidiens et l'invention d'instruments à l'image des instruments du blues primitif : instruments à une corde, planche à laver (*washboard*), cruche (*jug*), goulot de bouteille (*bottleneck*), percussions et de ceux rêvés par une musique contemporaine, d'ici et maintenant. *A suivre ...*

Véronique BLANCHOT (*LEGTA de Pixérécourt*), Salima MOREAU (*LEGTA de Bar le Duc*), Yves BOTZ (*LEGTA de Château Salins*)



Terminale Pro. Lycée de Ch. Salins : Portrait de classe avec Billy the Kid - 4 mai 2005 © DR

Après trois journées de *passage* et de *partage* culturels, aux frontières des disciplines et des genres, trois journées à écouter ensemble Blind Willie Johnson, Charley Patton, la Carter Family, Hasil Adkins et Einstürzende Neubauten, à regarder *Pat Garrett & Billy the Kid* [Sam Peckinpah] sur grand écran, à lire les textes de Jack Spicer [*Billy the Kid*], de Michael Ondaatje [*Billy the Kid, œuvres complètes*], *L'histoire politique du barbelé* d'Olivier Razac, les bandes dessinées de Robert Crumb [*Mister Nostalgia*] et les peintures murales de Stéphane Calais [*Piller*], à s'initier au *cut up* et au détournement « musical » d'objets quotidiens, puis à mettre en gestes, mots & bruits sa présence ici et maintenant, les 20 élèves de Terminale Pro. accueillent Billy the Kid comme le vingt-et-unième membre de leur classe.

L'indisciplinarité au delà de la pluridisciplinarité ?

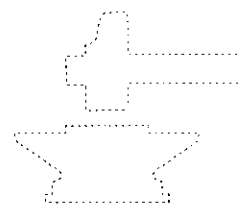
Atelier proposé par Fabrice EGLIN (musicien)
et Yves BOTZ (enseignant ESC).



ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE, CULTURES EMERGENTES, UN ENJEU DE SERVICE PUBLIC ?

ERIC SPROGIS

Eric Sprogis, compositeur et chef d'orchestre a été chargé en 1984 par Maurice Fleuret, Directeur de la Musique et de la Danse, avec le compositeur Henri Pousseur, de mettre en place l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (Paris-La Villette) qu'il a dirigé jusqu'en 1986 avant d'être nommé directeur du CNR de Poitiers.



La remise en cause du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle mobilise depuis plus de deux ans, outre les artistes eux-mêmes, les médias, les politiques, les sociologues, les professionnels de la culture, le monde économique, les acteurs sociaux. L'une des réponses du Ministère de la Culture fut l'organisation d'un vaste débat sur l'avenir du spectacle vivant qui a débouché sur un volumineux document (« rapport Latarget »). Il s'agissait, dans le cadre de cette étude de rechercher des solutions pérennes afin de permettre au milieu artistique professionnel de se projeter avec confiance dans l'avenir. On sait, on devine, qu'il y a encore loin de la coupe des bonnes intentions aux lèvres des moyens concrets, notamment pour les plus précaires des acteurs de la culture.

L'une des thèses du rapport Latarget est que le différentiel est de plus en plus grand entre le nombre de spectacles proposés et celui du public répondant à la convocation des artistes en scène. Cette thèse est cependant sujette à caution dans la mesure où l'auteur indique lui-même que les données quan-

titatives objectives manquent cruellement pour asseoir avec certitude une analyse sur cette données. On se trouve donc, une fois de plus dans ce milieu, en présence d'un *sentiment* d'insuffisance de public principalement pour les manifestations les plus « officielles », celles qui précisément font l'objet de statistiques fiables et suivies d'une saison à l'autre. Ne sont particulièrement pas prises en compte les expressions plus ou moins « marginales » que ce soit sur le plan des esthétiques ou de leur cadre institutionnel.

Ainsi, les notions d'artiste et de public sont encore traitées de manière binaire ou au moins réductrice, de même d'ailleurs que celle de « diffuseur ».

Si l'on veut en effet s'efforcer de saisir la dynamique culturelle générale de notre pays, il faudrait donc pouvoir travailler aussi sur l'« amont » et l'« aval » de ces pratiques artistiques professionnelles que l'on entend réformer. Or, à bien des égards, les questions sont nombreuses, complexes et sujettes à débats.



Dans ce contexte, il faut faire une place particulière à l'expression artistique des jeunes et des enfants. Ni amateurs au sens strict, ni, évidemment, déjà professionnels, ils représentent une expression spécifique – porteuse de valeurs sociales, esthétiques, cognitives et techniques – par définition éphémère, mais qui joue un rôle fondamental dans la constitution d'une culture sociale collective, si cette expression sait ne pas se contenter de copier maladroitement les modèles professionnels.

De même, à vouloir d'analyser l'économie du spectacle vivant uniquement en terme quantitatif quant au public, on débouche inévitablement sur une vision étroitement limitée qui exclut toute perspective d'« investissement » à plus long terme. Or, par définition, la création artistique ne peut s'apprécier – y compris en terme de mobilisation du public – que dans une pensée tournée vers l'avenir. Ainsi, sans en faire une règle générale, il est parfois plus important pour une collectivité d'être capable de produire un spectacle de création originale devant 50 spectateurs que de proposer la 1001^e représentation d'un produit du box-office que a déjà triomphé partout.

Au-delà de ce zoom plus ou moins large sur le milieu artistique lui-même, il faudrait donc, en priorité, s'attarder sur un secteur dont les médias comme les responsables politiques ne se préoccupent généralement pas : l'enseignement artistique spécialisé. On peut rappeler pourtant que près de 500 000 élèves fréquentant une école de musique labellisée par l'Etat, chiffre qui monte à 1 000 000 si l'on inclut les écoles municipales « non contrôlées ». On est loin d'une activité culturelle marginale...

Et pourtant sa situation est aujourd'hui extrêmement problématique au regard des défis qu'il devrait être à même de relever dans la période que nous vivons caractérisée par les mutations culturelles évoquées plus haut, les enjeux européens et la nouvelle étape de décentralisation qui nous est promise.

La France présente un cas particulier. C'est en effet certainement le pays d'Europe qui possède le maillage le plus serré

d'établissement d'enseignement de base de la musique. En même temps, il est caractérisé par une incohérence complète sur le plan national, tant en ce qui concerne l'articulation des établissements entre eux qu'en ce qui concerne la définition et la reconnaissance des formations. Tout se passe un peu à la manière d'un système d'exploitation informatique où l'on aurait empilé, de décennie en décennie, des dispositifs et des programmes nouveaux mal articulés avec les précédents et dont l'utilisateur ne comprendrait plus comment il fonctionne aujourd'hui et se heurterait à chaque opération d'abord à la lourdeur du système... et aux bugs qui en résulteraient.

Cet enseignement « de base » est, on le sait, pris en charge quasi exclusivement par les collectivités territoriales. Mais en même temps ses contenus sont définis par le Ministère de la Culture qui en assure la tutelle technique. Dans la mesure où ce dernier n'intervient financièrement qu'à l'extrême marge (et seulement pour 150 établissements environ) on comprend vite que ces orientations nationales peuvent difficilement être mises en œuvre de manière cohérente sur l'ensemble du territoire et offrir une véritable égalité du service public pour tous. D'autant que, depuis quelques années, l'Etat a pris l'habitude de charger progressivement un peu plus la barque des structures en leur confiant toujours plus de missions, certes nobles mais sans en assumer le poids budgétaires ou sans s'assurer que les personnels artistiques soient formés à ces nouvelles responsabilités : action en milieu scolaire, accueil de nouveaux publics, prise en compte de nouvelles disciplines ou esthétiques, accueil de créateurs, action culturelle territoriale...



LA DÉCENTRALISATION

Dans ce contexte, la perspective d'une « nouvelle étape de décentralisation » – après son vote expéditif par le parlement – menace, paradoxalement, de rendre encore plus illisible et surtout d'aggraver les difficultés de l'enseignement musical spécialisé. En effet, la loi – censé simplifier la mise en œuvre de l'action publique – prévoit, s'agissant de l'enseignement artistique, de multiplier encore plus les tutelles et les partenaires auxquels on peut souhaiter bon courage pour le mettre en œuvre : aux communes et aux groupements de communes la charge de la formation de base et celle des « amateurs », aux régions la charge d'un nouveau cursus, celle de l'« orientation professionnelle », aux départements celle de la « mise en réseau » des établissements, à l'Etat celle de l'enseignement supérieur.

Une évidence au moins apparaît cependant : il s'agit de couper quasi complètement les quelques liens qui subsistaient entre l'enseignement de base et l'Etat. Désormais, les collectivités territoriales seront en définitive les seules responsables de tout ce qui concerne la première formation artistique, les interventions dans le milieu scolaire, la mise en réseau des structures (et les seules à les financer). L'Etat, malgré l'« autorité » théorique qu'il garderait, n'aurait de fait plus aucun moyen d'influer sur les cadres et les évolutions nécessaires face aux jeux d'influences multiples que l'on connaît sur le terrain, tant sur les plans institutionnels que professionnels. Les inégalités territoriales, déjà très importantes, vont croître dans des proportions que l'on peut aisément imaginer.

LES MUSIQUES « ACTUELLES »

C'est dans ce cadre qu'il peut être intéressant et instructif de se pencher sur le « cas » des cultures émergentes, des musiques actuelles, amplifiées..., notamment en regard des institutions et de la notion de service public.

Les musiques dites « actuelles » sont historiquement issues d'une histoire entièrement étrangère aux institutions de l'enseignement et très largement au secteur (ou service) public. Leurs praticiens sont (pour l'instant ?) pour l'essentiel auto-didactes (au moins en ce qui concerne les contenus musicaux).

De manière certes schématique, ces expressions musicales qui prennent leur source soit comme des dérivés du jazz et des musiques urbaines, soit de la tradition populaire (culture « folk » des années 70) se sont appuyées, dans leur forme la plus médiatisée, sur les moyens de production du « show-bizz », soit sur les succédanés de la culture « underground », soit sur un secteur associatif (dans sa forme « éducation populaire » ou dans sa forme « alternative »), soit enfin (et peut-être surtout) sur des initiatives individuelles (groupement volontaire de musiciens). Comme le disait en substance Pierre Boulez (et oui..), les musiques actuelles, si l'on s'en tient à ce qualificatif, « sont des musiques du présent, en train de se faire et dont personne ne peut dire ce qu'elles seront dans l'avenir ». On peut en déduire, soit comme le fait tacitement Boulez qu'elles n'ont guère leur place dans les institutions, soit que celles-ci doivent impulser de telles démarches innovatrices dans l'ensemble des pratiques culturelles qu'elles soutiennent.

Il reste qu'aujourd'hui, il est possible de distinguer une musique « de patrimoine » (ancien et contemporain) et des musiques « émergentes » qu'il convient de considérer précisément dans leur dimension évolutive, sans vouloir, a priori, les définir en termes figés de profil esthétique. En un mot, les musiques actuelles et les artistes qui les jouent, constituent un « modèle », non en ce qui concerne les œuvres qui se présentent à nous, mais essentiellement en ce qui concerne les pratiques qui les véhiculent : les musiciens « actuels » sont souvent à la fois interprètes, créateurs et producteurs de leurs musiques. C'est à ce titre qu'elles interpellent les institutions de création, de formation et de diffusion.

Depuis une vingtaine d'années — cela a commencé avec le jazz

et les musiques traditionnelles — les conservatoires se sont ouverts à ces pratiques. Partie à l'origine d'intuitions plus ou moins théorisées (par exemple celles de Maurice Fleuret, à l'époque directeur de la musique et de la danse au ministère de la culture), chacun admet aujourd'hui que les institutions doivent se préoccuper de ces questions. Il n'est pas possible ici de reprendre le débat sur la crise du milieu socio-culturel depuis la fin des années 80 (caractérisée notamment par la prise en compte des pratiques les plus novatrices au sein des institutions comme les conservatoires, ce qui enlevait aux maisons de jeunes et autres structures socio-culturelles leur rôles prioritaires de promoteurs de pratiques culturelles alternatives).

« S'ouvrir » aux musiques actuelles, pour un conservatoire par exemple, c'est donc maintenant poser en termes directs les questions suivantes :

- * Ces formes de musique ont-elles le droit de revendiquer la même légitimité que les musiques « savantes » (du passé et du présent) ?
- * Le public de ces musiques (et au premier chef les élèves qui souhaitent s'y former) a-t-il le droit de bénéficier du même soutien du service public (garantie d'égalité financière, de qualification des formateurs, de reconnaissance et de validation des formations...)?
- * Les formateurs ont-ils le même droit à une reconnaissance sociale et statutaire à l'instar de tous les autres enseignants ?
- * L'enseignement de ces musiques peut-il et doit-il bénéficier de la même garantie de pérennité, permettant aux « élèves » qui s'engagent dans un processus de formation d'avoir la certitude de pouvoir le mener jusqu'au bout ?

Et, dans l'autre sens, les spécificités artistiques et pédagogiques des musiques « actuelles » ne peuvent-elles contribuer à faire évoluer la pédagogie des pratiques musicales plus patrimoniales, comme ce fut le cas lorsque les conservatoires se sont ouverts à la musique ancienne, à la danse, au théâtre, au jazz, à la musique contemporaine etc.

Si nous sommes au moins d'accord pour envisager un enseignement structuré et soutenu par la collectivité publique des musiques actuelles, il s'agit de le faire au regard d'une question : comment penser leur pédagogie ? Le terme de « pédagogie » est lui-même passablement chargé

de sens. On l'utilise souvent lorsqu'il s'agit de désigner cette activité humaine particulière qu'est la transmission d'un savoir ou d'un savoir faire, le moment de la rencontre entre un maître, qui sait ou sait faire, et un apprenti. Cela paraît aller de soi, même si on sait cette situation délicate et complexe. Or, on le sait, dès l'antiquité, on retrouve deux conceptions de ce rapport maître/apprenant. Celui qui sait et qui transmet ce savoir. Celui, un esclave, qui accompagne (le « pédagogue », « paedagōgos », *celui qui accompagne les enfants*) et qui, chemin faisant, commentait, préparait, poursuivait les apprentissages du maître. Il jouait ainsi un rôle de passeur, de médiateur dirait-on aujourd'hui.

On peut ainsi considérer l'expression *musiques actuelles* comme un concept bizarre.



Guitariste © MNB

« ACTUELLES » ?

S'agit-il de définir ce qui se passe aujourd'hui mais qui est impossible à fixer dans les esprits – et surtout dans les textes officiels – parce qu'en perpétuel mouvement dont on saisit plus ou moins le « sens » sinon la réalité ?

De fait, il nous est seulement possible, pour agir, de retenir cette seconde manière de saisir cette musique. En un mot : est actuel ce qui a une chance de nous faire acteurs plutôt que spectateurs.

Dans notre monde, les repères traditionnels s'estompent en même temps que se multiplient les moyens de communication. Les médias paraissent promettre – tout au moins dans les pays riches – que le temps est enfin venu où chacun aura un accès direct à l'information, au savoir, à la production artistique. Il est vrai que, dans notre domaine, les pratiques musicales semblent promises à une remise en question radicale, ne serait-ce qu'en raison du développement de la lutherie électronique et de la possibilité de se doter à domicile de véritables studios de création et de production. Le métier du musicien semble est en mutation radicale. On devine même que la traditionnelle coupure entre professionnels et amateurs est en passe de se déplacer, voire de disparaître.

Acteur davantage que spectateur ? C'est là que réside l'enjeu du mot « actuel ». Faire reconnaître les musiques actuelles, « c'est affirmer la nécessité de reconnaître la singularité des êtres, dans leur approche aussi bien de la vie que du fait artistique, c'est contester une échelle de valeurs qui distribue les individus selon leur culture, c'est secouer le joug d'une conception officielle de l'art qui disqualifie toute culture particulière au nom d'un principe d'universalité, c'est enfin dénoncer une institution qui a capté à son seul profit l'essentiel du soutien public et qui ne semble guère pressée de remettre son paradigme fondateur en question ».¹

D'un côté donc la musique « patrimoniale » ou issue de ce patrimoine, l'héritage, le modèle républicain de l'excellence pour tous, des pratiques pédagogiques centrées sur des valeurs artistiques censées incarner le principe d'universalité. De l'autre, un univers neuf, mouvant, multiple, instable. Des genres hétéroclites s'y rencontrent, qui n'ont parfois en commun que le fait de ne pas avoir été reconnus jusqu'ici. Des exclusions respectives (y compris même en leur sein), des tentatives de se rencontrer ou au

moins de se croiser. Les frontières qui bougent ou, au moins, frémissent ça et là.

C'est pourquoi il faut se méfier de toutes les réductions dans nos approches de cette problématique : réduire les musiques « exclues » à de seules expressions sociales en niant leur dimension esthétique, réduire les musiques « classiques » au monde des institutions en s'interdisant leur appropriation critique, opposer le produit d'un travail de longue haleine à celui de l'expression immédiate, « spontanée », se positionner seulement par rapport au « marché » (en s'y soumettant ou en le refusant)...

Le « classique » n'est pas, par nature, une musique non créative, le jazz n'est pas, par nature, une histoire individuelle intransmissible, les musiques actuelles ne sont pas par nature créatives. Le rôle du professeur n'est pas, par nature, stérilisant.

« La musique, ce sont des êtres ; pour la jouer, l'inventer, l'entendre. La musique n'existe pas en soi : elle ne peut donc pas me sembler-t-il être enfermée dans des stéréotypes. Ce sont les nôtres qui sont à l'œuvre, à son sujet d'abord, dans les actes que l'on pose pour la diffuser ou la transmettre. Ce qui est mystérieux, ce n'est pas tant la musique que l'homme. Et qu'il continue d'exister. C'est fabuleux et passionnant... ».²

C'est à un nouveau métier que nous sommes confrontés. Celui qui touche à la fois à la création et à la médiation, deux fonctions qu'il n'est plus possible de simplement opposer, sauf à admettre que la pratique de l'art doive demeurer l'apanage de quelques uns. Il ne s'agit plus de se demander comment



Beat Generation en studio - Cie Vents d'Est © François Dietz

amener le plus de monde possible à l'art, mais d'imaginer des lieux, des structures, des moments où s'échangent les pratiques, les cultures, les manières de se saisir du monde. Il s'agit maintenant de se confronter à la dimension proprement politique de l'art, d'abord par la question de son enseignement : la réflexion pédagogique est toujours une réflexion sur les valeurs – valeurs émotionnelles, valeurs artistiques, valeurs cognitives, valeurs sociales – et plus seulement sur les méthodes ou les contenus.

Notre société semble toujours plus privilégier les démarches (et les réussites) individuelles quitte à renouer avec la loi de la jungle. Permettre l'accès aux pratiques culturelles doit être l'un des leviers pour s'opposer à cette logique.

L'enjeu fondamental — pour nous tous qui sommes d'une manière ou d'une autre entretenus financièrement par le contribuable — est de mettre en commun les moyens, les savoirs et les savoir-faire que notre histoire nous a légués.

Et plus concrètement encore que cette mise en place s'accompagne d'une association étroite des associations et institutions qui agissent pour le développement culturel (structures de formation et de diffusion) et que cette mise en œuvre permette de poursuivre et d'accélérer la « repensée » des méthodes et des publics de l'ensemble des enseignements et des pratiques.

Comme compositeur, Eric Sprogis a écrit plus de 80 œuvres instrumentales et vocales.

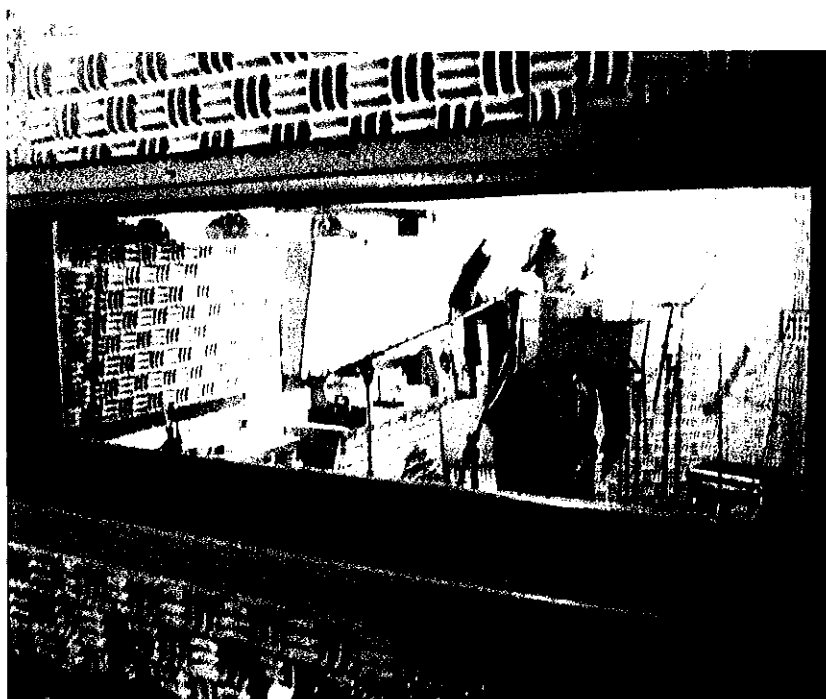
Il est par ailleurs l'auteur de divers ouvrages et articles sur la musique et sa pédagogie : *Libérer la Musique* (avec JC Lartigot) - ed. Universitaires 1974 - *Quelle éducation musicale pour demain* (avec H. Pousseur)- ed. Cenam 1985 - *La Formation Musicale dans les conservatoires* (avec C. Fulminet)- ed. IPMC 1984 - *Ecoles de musique, un changement bien tempéré* (avec JC Lartigot) - ed. Edisud 1990 - *De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin?* – Ed. CDF 1995 - *Musiques et danse Contempo...* REINES - ed. CNR de Poitiers - articles pour les revues «Action Musicale», «Marsyas», «Minuit», «Opus», «Revue belge de musicologie»...).

NOTES

1 → Eddy Schepens

2 → Ibid

Eric SPROGIS



Beat Generation en studio - Cie Vents d'Est © François Dietz

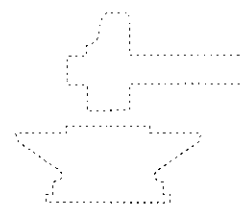


UNE SYMPHONIE DES VOIX DE LA TERRE

PROJET : "TOUR DE BABEL"

LE COLLECTIF DU GROUPE BTS I ACSE

La Scène Nationale de Quimper conduit et développe depuis plusieurs années des actions de sensibilisation aux spectacles vivants. Dans le cadre du jumelage avec le Théâtre de Cornouaille et le lycée de Bréhoulou, dans le sud Finistère, la classe de BTS ACSE, Clarisse Denoue, Enseignante en Education Socioculturelle (ESC), et des artistes de théâtre se sont engagés dans un projet intitulé « TOUR DE BABEL ». Ce projet de création a été cofinancé par le Lycée, la Scène Nationale, la Drac Bretagne et la Région Bretagne.



Il s'agit de la création d'une œuvre sonore à partir des langues parlées de diverses origines (russe, albanaise, française, kirghise, bretonne...).

Dans cette démarche, les élèves ont rencontré les demandeurs d'asile politique de CADA (Centre d'accueil des demandeurs d'asiles) de Quimper. Les « voix de la terre » ce sont eux, avec toute leur nostalgie du pays natal et de la langue maternelle, ainsi que les élèves. Du côté des artistes, ont participé à la réalisation Martine Joséphine THOMAS comédienne et spécialiste en France du théâtre musical, Jean Jacques LEMÊTRE créateur - compositeur sonore et artiste associé de la Compagnie du Théâtre du Soleil d'Ariane Mouchkine.

L'œuvre est centrée sur la sonorité de la voix parlée et de ses colorations. Elle parle de l'histoire de la « TOUR DE BABEL » : Au pays de Schinéar, un groupe humain tente de bâtir une ville et une tour pouvant atteindre les nuages. Il réussit ce tour de force et Dieu en prend ombrage. De colère, il disperse tous les

habitants de la ville sur toute la surface de la terre. C'est ainsi que toutes les langues de la terre vont naître.

Nous avons demandé à différentes personnes leurs impressions sur la démarche.

Aurélia Abramovici, médiatrice culturelle du théâtre parle d'une véritable aventure humaine, d'une rencontre pluri-culturelle autour de langues très riches.

Jean Jacques Lemêtre évoque un tressage des langues. Infatigable voyageur, il parcourt le monde pour enregistrer les sonorités des langues parlées (plus de 2500 à ce jour sur les 4000 répertoriées). A partir de ces expériences, il crée une œuvre sonore en donnant l'impression à chacun des participants de redécouvrir les douceurs, l'âpreté ou la force des mots de la langue maternelle.

Martine Joséphine Thomas exprime sa joie d'avoir participé en tant que professionnelle à cette œuvre inhabituelle et aux

rencontres qui se sont produites. Le fait de réaliser un disque lui semble une chance unique : « Que cela vienne de vous, de vos voix est génial : la voix est unique et en même temps très intime. »

Brigitte Quiniou, coordinatrice du CADA parle d'une expérience particulière. En effet les demandeurs d'asile ont été très motivés par cette rencontre. Ils ont découvert des jeunes, leur univers scolaire et les systèmes de production agricoles du pays. Inversement, les élèves ont découvert la réalité et le statut des demandeurs d'asile politique en France.

Les élèves, d'abord surpris, étonnés d'une telle démarche, se sont progressivement investis à travers les ateliers vocaux, les rencontres, les enregistrements sonores très techniques et la création d'une pochette du C.D.

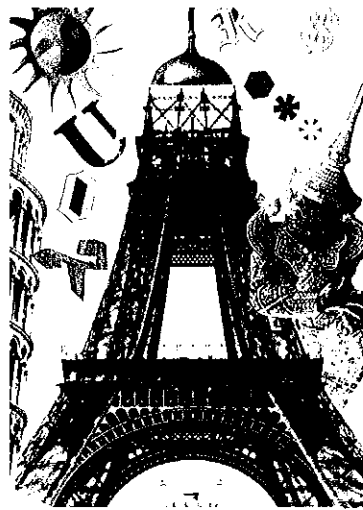
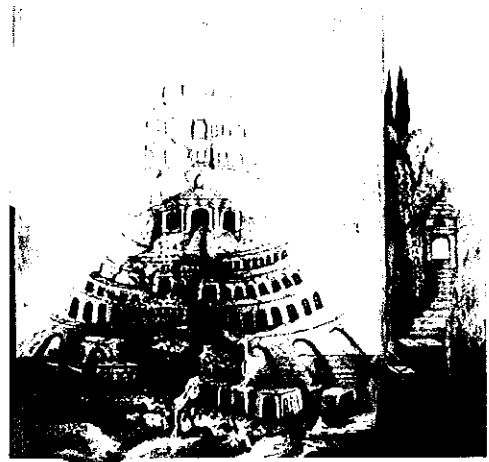
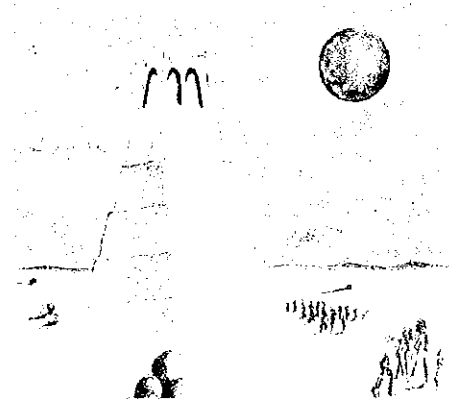
Pour Clarisse Denoue, professeur d'E.S.C, cette histoire parle d'union et de désunion entre les peuples. Le mythe de la Tour de Babel est commun à beaucoup de civilisations : il vise à atteindre l'union au travers des différences culturelles.


Ce projet autour d'un C.D. a été un formidable prétexte de communication interpersonnelle. Le projet de diffusion de l'œuvre est totalement financé par le Théâtre de Cornouaille et cet engagement est très important pour que ce projet puisse vivre ; reproduit à 500 exemplaires, diffusés sur les médias radiophoniques régionaux et nationaux, le C.D. « VDX DE BABEL » témoignera de cette rencontre pleine de chaleur et de tolérance.

Le collectif du groupe BTS 1 ACSE

Lycée de BREHOULOU
29120 FOUESNANT
14 avril 2005

La tour de Babel

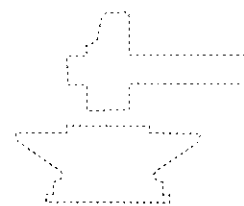




LA CONFIDENCE DES OISEAUX (PROLOGUE)

HELENE DATTLER - DANY GREUILLET

Luc Petton est chorégraphe. Sa compagnie, «le guetteur», était de passage à l'espace Saint André, à Abbeville, l'année dernière, et nous avons parlé brièvement de son nouveau projet qui s'articulerait autour du thème de l'oiseau.



Cette année, la compagnie, «le guetteur», est en résidence à l'espace Saint André, à Abbeville. Dindons, cigognes, passereaux, perruches et corneilles ont donc croisé nos élèves, futurs gestionnaires de la faune sauvage. D'abord en volière, il faut faire connaissance, puis en plein air, dans ce parc municipal que les élèves fréquentent, en couple, ou en bande. Les danseurs, après avoir parlé de la nécessité d'improviser et de suivre les propositions des oiseaux, ont rejoint leurs partenaires ailés. Trois jours durant, en septembre 2004, un public de plus en plus nombreux, hétérogène et peu coutumier des salles de spectacle a assisté, dans le parc municipal, à cet étrange ballet, croisant une comédienne, des musiciens, des oiseaux, des danseurs, un oiseleur. Les élèves, après avoir observé et partagé cette expérience, chez eux sont rentrés. Le travail sur le projet pouvait commencer.

Faire danser les oiseaux, c'est une idée aussi saugrenue que de faire danser une classe de Terminale BTA.

L'un des enjeux de notre projet est de travailler avec l'altérité. Changer les représentations, par un travail sur le corps, l'es-

pace, les sons, l'expérimentation.

La taxidermie, pratiquée par une partie des élèves, va servir de base à un travail plus large, dont la création d'un solo de danse, qui sera intégré au spectacle de la Compagnie Le Guetteur. Le regard de l'autre, le danseur, sur son rapport à l'oiseau.

Nous proposons trois ateliers :

- une approche expérimentale de la danse,
- la conception et la réalisation de scénographies,
- la création d'une bande sonore autour d'une double thématique : *l'oiseau et l'homme, l'arbre et l'homme.*

Pour l'atelier son, les élèves recueillent des témoignages sonores en réalisant des interviews au sein de leurs familles, dans la rue, dans l'école, auprès de spécialistes du milieu naturel, auprès d'éleveurs, etc.

Ces questions vont tenter notamment de faire émerger chez les personnes interrogées des souvenirs de moments forts liés à l'oiseau et à l'arbre.

Souvenirs de chasse, anecdotes, chiffres ou détails techniques : les liens de l'homme à l'oiseau ou à l'arbre peuvent être très variés, traités sur des tons multiples...

Voici quelques questions proposées par des élèves pour l'élaboration du questionnaire :

- * «Que représente l'oiseau pour vous ?»
- * «Quel sentiment avez-vous en voyant un oiseau sauvage en cage ?»
- * «Quel oiseau incarne le mieux son rôle de prédateur ?»
- * «Que ressentez-vous quand un oiseau s'envole ?»
- * «Pour vous, en quoi les arbres sont-ils utiles pour les hommes ?»
- * «Est-ce que l'homme replante un nouvel arbre à chaque fois qu'il en coupe un ?»
- * «Quel arbre auriez-vous aimé être ?»
- * «Quelle est la partie la plus attractive d'un arbre selon vous ?»
- * «Que pensez-vous de la déforestation ?»

Le travail de prise de son se poursuivra par des enregistrements de cris et de chants d'oiseaux, la création de bruitages, à imaginer pour capter le «chant» de l'arbre (vent dans les feuilles, etc.). Le montage et le mixage permettront de travailler le rythme, la profondeur des couches sonores.

Dans un même temps, les élèves imagineront une micro-architecture, dans laquelle les curieux seront invités à pénétrer pour écouter la bande sonore réalisée. Ce projet autour d'un module spatial permet de développer un imaginaire en trois dimensions : concevoir les conditions et la mise en scène de l'écoute (matériaux, espace, dimensions), en même temps que la bande sonore.

En septembre 2005, le projet va se poursuivre et s'achever sur une nouvelle présentation du spectacle «La confiance des oiseaux». A Abbeville, dès le 28 septembre 2005.

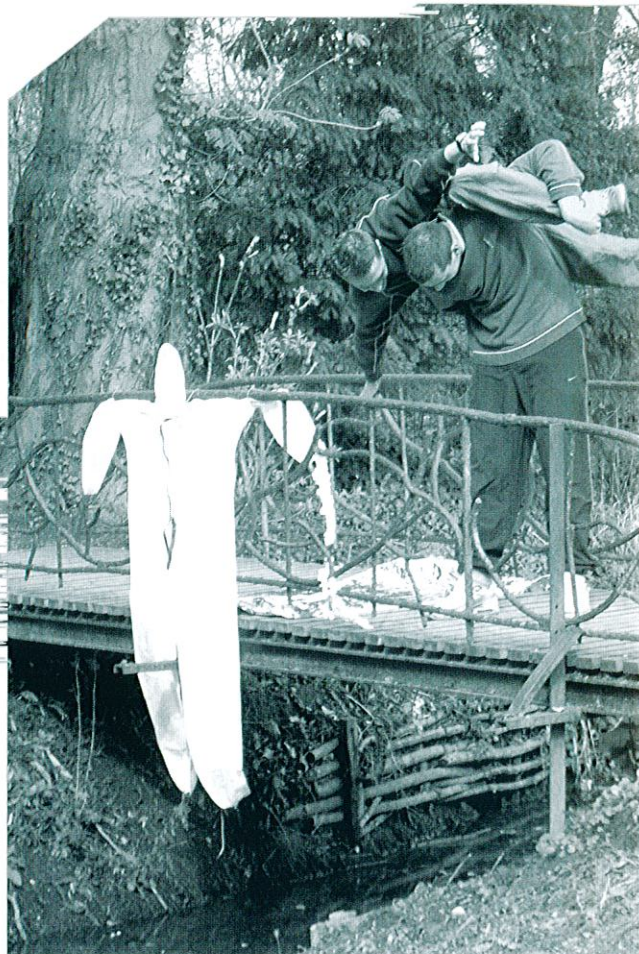
Hélène DATTLER

Scénographe

Dany GREUILLET

Enseignant en éducation socioculturelle

© DR



FESTIVAL DE CHANT CHORAL

Rochefort-Montagne (63) 17 – 18 – 19 juin 2005

Prélude à la Fête de la Musique, un nouveau Festival autour de la voix et du chant choral verra le jour les 17, 18 et 19 juin 2005 dans la région de Rochefort-Montagne, à l'initiative de l'Association Culturelle du Lycée Agricole. Original dans sa forme, ce Festival offre à tous, en l'espace d'un week-end, à la fois des formations et des concerts, et se propose de réunir tous les amoureux du chant choral au-delà des frontières habituellement tracées entre les générations et les diverses pratiques (scolaires, amateurs et professionnelles).

Une master-classe de direction chorale sera proposée cette saison par Nicole Corti, chef de chœur de l'Ensemble Vocal Benjamin Britten et de la Maîtrise de Notre-Dame de Paris, avec la complicité du Chœur Régional d'Auvergne, formation conçue comme un pôle d'excellence dans la pratique du chant choral dans notre région. La formation est ouverte à tous les chefs de chœur débutants ou confirmés, choristes, enseignants désireux de perfectionner leur direction chorale.

Un atelier consacré à la Découverte de quelques grandes pages du répertoire romantique, animé par Adel Toulbi – chef de chœur, formateur au Centre d'Art Polyphonique d'Auvergne – sera destiné à tous les choristes.

Témoins de la vitalité musicale cosmopolite voulue par les créateurs de ce nouveau festival, les concerts offriront quant à eux des genres et des styles variés, occasion pour chacun de goûter au plaisir offert par la voix sous ses multiples facettes.

Ils présenteront des ensembles locaux, aperçu d'un désir fort de se retrouver pour chanter dans la région, ainsi que des chorales scolaires (collèges de Bourg-Lastic, Ceyrat, Gelles, Pontaurum, collège et lycée de Rochefort-montagne) en partenariat avec le 9^e Festival Musical Académique – ce regroupement d'envergure est représentatif du travail de grande qualité réalisé chaque année avec passion par les élèves des collèges et lycées d'Auvergne et par leurs professeurs. Des artistes professionnels de renommée nationale et internationale seront également présents : *Les Petites Faiblesses*, trio vocal a cappella formé par trois jeunes chanteuses et comédiennes qui percent dans le monde de la chanson à texte ;

en amont de leur concert elles interviendront auprès des scolaires du secteur. Enfin, Nicole Corti, invitée à la fête du Chœur Régional d'Auvergne, dirigera dans le cadre enchanteur de la Basilique d'Orcival, des œuvres de Brahms, Britten, Bruckner, Mendelssohn, Poulenc...

RENSEIGNEMENTS :

Raphaël Perrin – Lycée Agricole
Route de Bordeaux 63210 Rochefort-Montagne
Tél. : 04 73 65 82 89
lpa.rochefort-montagne@educagri.fr

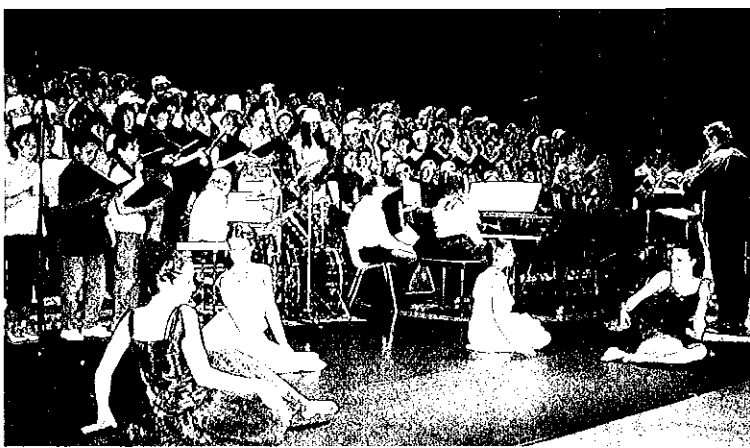
AU PROGRAMME 2005

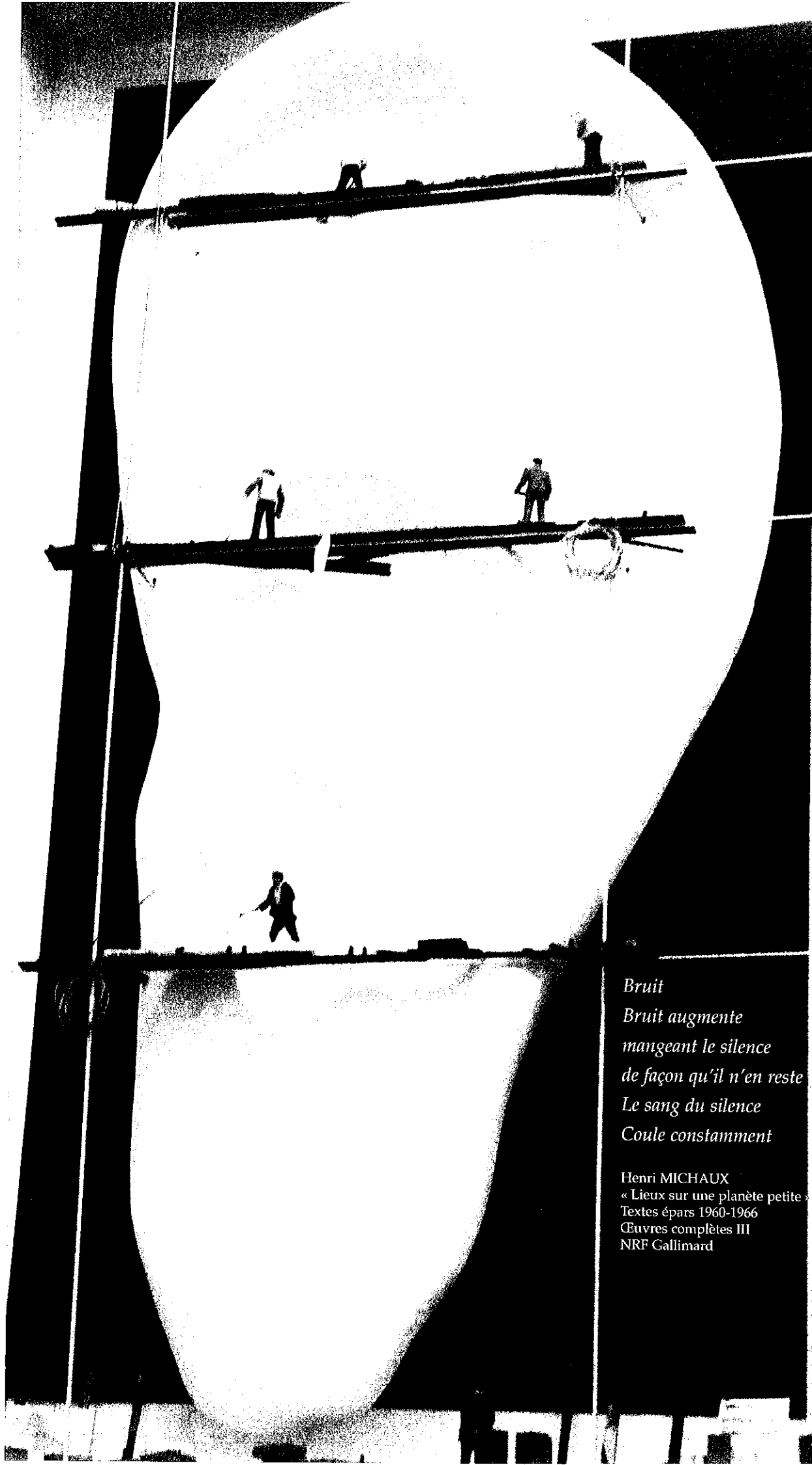
CONCERTS

- * *Un Petit Air de Cirque*, (chorales scolaires) en partenariat avec le 9^e Festival Musical Académique / **Vendredi 17 juin**, 20h30, salle du Lycée Agricole
- * *Heure Musicale*, ensembles vocaux participants à déterminer / **Samedi 18 juin**, 18h, église de Laqueuille
- * *Les Petites Faiblesses* / **Samedi 18 juin**, 20h30, Théâtre de La Bourboule
- * *Chœur Régional d'Auvergne*, Chef invité : *Nicole Corti* / **Dimanche 19 juin**, 16h, Basilique d'Orcival

FORMATIONS

- * Atelier « découverte du répertoire romantique »
- * Stage de direction de chœur avec Nicole Corti
- * *Les Petites Faiblesses*, interventions scolaires





*Bruit
Bruit augmente
mangeant le silence
de façon qu'il n'en reste
Le sang du silence
Coule constamment*

Henri MICHAUX
« Lieux sur une planète petite »
Textes éparés 1960-1966
Œuvres complètes III
NRF Gallimard

DÉVELOPPEMENT CULTUREL, ENJEU ARTISTIQUE ET PROJET DE TERRITOIRE

*Pour des démarches partenariales de
développement rural*

* Colloque 21 au 23 novembre 2005 à l'ENESAD de Dijon

Le rôle de la culture dans le développement des territoires ruraux est largement reconnu, mais l'attention est souvent portée sur les seules retombées économiques de l'investissement culturel. Pourtant la mise en relation des territoires ruraux avec les mondes de l'art répond aussi à des enjeux citoyens. L'art permet de nouer des relations singulières avec l'ensemble d'une population.

Quelle place pour la culture, l'art et les artistes sur un territoire, quelles conséquences pour les lieux de création, la formation, la diffusion des œuvres... ?

Ces questions seront au cœur du colloque organisé du 21 au 23 novembre 2005 à l'ENESAD (Ecole Nationale d'Enseignement Supérieur Agronomique de Dijon), à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication, et du ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation, de la Pêche et de la Ruralité et en partenariat avec le Conseil Régional de Bourgogne. Ce sera l'occasion de réfléchir à des propositions pour repérer, soutenir, mettre en commun, créer les moyens les plus aptes à développer les processus liés à la création artistique, à sa présence sur un territoire rural, et à son implication dans un projet de développement.

* Les axes du colloque

Le colloque sera l'occasion de mener une réflexion prospective sur les politiques à venir et les outils à mettre en œuvre à partir des thèmes suivants :

- ▶ Dynamiques territoriales et partenariats
- ▶ Les registres de la valorisation économique en terme culturel
- ▶ La dimension artistique dans la vie des territoires ruraux
- ▶ La diversité des représentations et des modes d'action
- ▶ La qualification et la professionnalisation des acteurs
- ▶ Construire ensemble des projets de territoire

Il s'appuiera notamment sur la présentation et l'analyse d'expériences initiées par les différents acteurs de la culture sur les territoires ruraux : artistes, associations, structures culturelles, collectivités territoriales, chercheurs, services de l'Etat dans les domaines de l'agriculture, de la culture et de l'éducation.



Le programme complet est sur :
www.culture-art-territoire.educagri.fr

CONTACTS

Mel : colloque.cat@educagri.fr

Tel : 03 80 77 25 94 – 26 25 – 29 35

ENESAD – 26 Bd Petitjean - BP 87999 - 21079 Dijon Cedex

RENCONTRES «DE LA NATURE COMME CULTURE ? QUELS ENJEUX POUR L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE»

Reportées en 2006

A l'occasion du 40^e anniversaire de la création de l'Education socioculturelle, M. Thibier, Directeur Général de l'Enseignement et de la Recherche (DGER) au Ministère de l'Agriculture, a souhaité organiser des rencontres interdisciplinaires de l'Enseignement agricole pour en célébrer dignement l'événement.

Initialement prévu en novembre 2005, ce colloque sera finalement reporté au printemps 2006 afin de pouvoir bénéficier pleinement de la présence d'intervenants de renom et de disposer complètement de l'étude de M. Jean-Pierre Sylvestre, Professeur à l'Université de Bourgogne, dont l'objet est l'analyse du métier de professeur d'ESC, son évolution, ses représentations à travers 40 ans d'histoire, sa place au service du système éducatif de demain. Ces réflexions resteront, bien entendu, le support de l'ouverture de ces rencontres.

> contacts <

Coordination

Marie-Noëlle BRUN
LEGTA Mathieu de Dombasle
Domaine de Pixérécourt
54220 MALZEVILLE
Tél. : 03 83 18 34 00
Fax : 03 83 18 34 10
marie-noelle.brun@educagri.fr

Contact DGER

Pascal FAUCOMPRÉ
FOPDAC
Bureau des missions de développement et
des exploitations des établissements
1 ter avenue de Lowendal
75349 PARIS SP 07
Tél. : 01 49 55 52 82
Fax : 01 49 55 50 68
pascal.faucompre@educagri.fr

Contact ENFA

Joël TOREAU
ENFA-BP 87
31326 CASTANET CEDEX
Tél. : 05 61 75 32 75
Fax : 05 61 75 03 08
joel.toreau@educagri.fr

Correspondants Régionaux

Alsace

Jean-Luc SONTAG
LEGTA Wintzenheim
68920 WINTZENHEIM
Tél. : 03 89 27 06 40
Fax : 03 89 27 19 52
jean-luc.sontag@educagri.fr

Aquitaine

Martine HAUTHIER
CRARC - DRAF/SRFD
51, rue Kiéser
33077 BORDEAUX CEDEX
Tél. : 05 56 00 42 05
martine.hauthier@educagri.fr

Auvergne

Nelly GUYONNET
Lycée Louis Pasteur
Marmilhat
BP 116
63370 LEMPDES
Tél. : 04 73 83 72 50
Fax : 04 73 91 15 97
nelly.guyonnet@educagri.fr

Bourgogne

Bernard JACQUEMIN
DRAF/SRFD Bourgogne
22D Bd Winston Churchill
21036 DIJON CEDEX
Tél. : 03 80 39 30 64
Fax : 03 80 78 76 30
bernard.jacquemin@educagri.fr

Bretagne

Clarisse DENOUE
LEGTA Bréhoulou
29120 FOUESNANT
Tél. : 02 98 56 00 04
Fax : 02 98 56 62 61
clarisse.denoue@educagri.fr

Centre

Sylvestre GRÉMY
LPA Amboise
46, Av. Emile Gounin BP 347
37403 AMBOISE CEDEX
Tél. : 02 47 23 35 50
Fax : 02 47 30 56 48
sylvestre.gremy@educagri.fr

Champagne-Ardennes

Catherine GALLOIS
CHAMP'ART
LEGTA Croigny
10210 LES LOGES DARGUERON
Tél. : 03 25 40 10 02
Fax : 03 25 40 19 80
catherine.gallois@educagri.fr

Franche-Comté

Marcel FERRÉOL
Lycée Granvelle de Besançon
25410 DANNEMARIE SUR CRÊTE
Tél. : 03 81 58 61 41
Fax : 03 81 58 61 83
marcel.ferreol@educagri.fr

Ile-de-France

Christian CHANAU
LEGTA Brié Comte Robert
RN19
77170 BRIE COMTE ROBERT
Tél. : 01 60 62 33 00
Fax : 01 64 05 75 39
christian.chanau@educagri.fr

Languedoc-Roussillon

Pierre-Loïc AUBERT
LPA Castelnaud Le Lez
34170 CASTELNAU LE LEZ
Tél. : 04 99 58 36 58
pierre-loic.aubert@educagri.fr

Limousin

Elisa GOURLIER
LEGTA Les Vaseix
87430 VERNEUIL / VIENNE
Tél. : 05 55 48 44 00
Fax : 05 55 00 11 40
elisa.gourlier@educagri.fr

Lorraine

Jean-Luc BOYER
LEGTA des Vosges
Avenue de Lattre de Tassigny
88500 MIRECOURT
Tél. : 03 29 37 80 31
Fax : 03 29 37 80 31
jean-luc.boyer@educagri.fr

Midi-Pyrénées

Eric BULTEL
DRAF/SRFD - Cité administrative
Boulevard Duportal
31000 TOULOUSE
Tél. : 05 61 10 62 96
Fax : 05 61 10 62 43

Nord Pas-de-Calais

Corinne ABDELJALLIL
LEGTA Lomme BP329
59463 LOMME CEDEX
Tél. : 03 20 17 03 90
Fax : 03 20 09 27 99
corinne.abdeljallil@educagri.fr

Basse-Normandie

Béatrice BARBE-GUILMONT
LPA de SEES
61500 SEES
Tél. : 02 31 66 18 10
Fax : 02 31 67 29 65
beatrice.barbe-guilmont@educagri.fr

Haute-Normandie

Dominique HURIER
LPA Le Neubourg
Rue Pierre Corneille
27110 LE NEUBOURG
Tél. : 02 32 35 15 80
Fax : 02 32 35 89 49
dominique.hurier@educagri.fr

PACA

Bachir CHAIB-EDDOUR
LEGTA L. GIRAUD
84200 CARPENTRAS SERRE
Tél. : 04 90 60 80 80
fax : 04 90 60 13 44
bachir.chaib.eddour@educagri.fr

Pays de Loire

Vincent LEPLEY
LEGTA La Roche sur Yon
85035 LA ROCHE SUR YON
Tél. : 02 51 09 82 82
Fax : 02 51 09 82 80
vincent.lepley@educagri.fr

Picardie

Sylvain GUÉNARD
LEGTA Le PARACLET
80440 COTTENCHY
Tél. : 03 22 35 30 00
Fax : 03 22 35 30 10
sylvain.guenard@educagri.fr

Poitou-Charentes

Arnaud STINES
RURART
LEGTA Venours
86430 ROUILLE
Tél. : 05 49 43 62 59
Fax : 05 49 43 62 59
arnaud.stines@educagri.fr

Rhône-Alpes

Denise MENU
LEGTA Cibeins
01600 TREVOUX
Tél. : 04 74 08 88 22
Fax : 04 74 08 88 34
denise.menu@educagri.fr

Image

Jean-Paul ACHARD
ENESAD BP 87999
21 079 DIJON CEDEX
Tél. : 03 80 77 25 94
Fax : 03 80 77 26 53
jean-paul.achard@educagri.fr

Ministère de la Culture

DAT
Marie-Paule SANS-CHAGRIN
3, rue de Valois
75001 PARIS
Tél. : 01 40 15 78 58
Fax : 01 40 15 78 18
marie-paule.sans-chagrin@culture.gouv.fr

Les correspondants de *Champs Culturels* participent au comité de rédaction et sont dépositaires des numéros parus de la revue : c'est donc à eux qu'il faut s'adresser pour :

- envoyer un article
- publication
- recevoir des exemplaires de la revue

La revue *Champs Culturels* est distribuée à tous les établissements. Elle est donc consultable dans les CDI des établissements agricoles publics.

- Elle est diffusée par ailleurs dans les DRAF, les DRAC, les DRJS, les missions culturelles des rectorats, les associations conventionnées par le Ministère de l'Agriculture. Elle n'est ni vendue, ni diffusée par abonnement.

- *Champs Culturels* est disponible en ligne à l'adresse suivante : www.enfa.fr/agri-culture/
- Le prochain numéro de *Champs Culturels* sera consacré à «Alimentation & culture»



- * Directeur de la publication : Michel THIBIER
Direction générale de l'enseignement et de la recherche
- * FOPDAC bureau des missions de développement et
des exploitations des établissements
- * Réseau action culturelle en milieu rural
1 ter, avenue de Lowendal 75349 PARIS 075P
- * Responsable de la rédaction : Marie-Noëlle BRUN
- * Design graphique, illustrations : franck.co@free.fr

