

Paroles de Voitures

Création pour trois chœurs (travail vocal avec une centaine d'ouvriers) et bandes (réalisées en studio à partir des sons de l'entreprise).

Atelier des anciennes forges / Usine Renault - site de Billancourt.

Cette pièce est écrite à partir des enregistrements de l'usine. Parmi la quasi totalité agressive et néfaste des bruits, parfois, perdus, d'autres bruits extraordinaires ceux-là, résonnent ou se glissent le long des murs.

Le studio son transforme peu à peu les bruits jusqu'à ce qu'ils deviennent « musicaux » ; mais il faut pourtant les reconnaître encore, se nourrir du geste, du mouvement, de la matière vivante qui est à l'origine de leur provenance.

C'est à l'intérieur d'une myriade de haut-parleurs disséminés sur le lieu du concert, que les sons s'écourent et s'échangent, s'appellent ou se mélangent, se rencontrent pour la première fois !

« Entendre les machines » toute la journée, et puis un soir de concert, « entendre les hommes » : leurs voix. Sans le langage...

Ce n'est pas une symphonie avec chœurs, ni un opéra ! Les voix, omniprésentes, sont rares et « pudiques » ; sont là pour s'écouter.

Une confusion sonore, qui n'est pas dupe, s'installe entre les voix en direct et les sons enregistrés : la voix sonne et les sons chantent.

Pourquoi tant de transformation de la réalité ? « Parce qu'un concert, ce n'est pas fait pour faire semblant, ce n'est pas un miroir ; c'est une projection, une sorte de contradiction.

Les oreilles ne sont pas toujours réceptrices de façon immobile, elles sont actives aussi et se déplacent pour écouter : les oreilles ont des jambes !

Six mois durant, pendant que je procédais aux enregistrements, je promenais dans l'usine mon studio mobile, équipé dans un camion qui avait accès à tous les ateliers. Billancourt s'est constituée successivement, en cinquante fois. Elle présente un aspect ville. On ne peut pas faire d'information collective, de diffusion pour tous, il faut d'une part des messages multiples, d'autre part se déplacer. Mon travail a reposé sur des relations personnelles : il faut voir les choses en train de se faire. Et c'est forcément en petit groupe. Il fallait que les gens prennent eux-mêmes le son. Qu'ils se disent « Qu'est-ce qu'il entend dans son casque ? »

Qu'ils viennent me chercher. Dans certains secteurs des machines arrêtées ont été mises en marche. L'aspect mémoire de ce travail a été bien compris par les travailleurs. C'est la chose la plus intellectuelle et la plus admise à la fois. A la Centrale de l'Île Seguin, nous avons fait comme si une péniche déchargeait du charbon. Nous avons fait comme si on mettait du gas oil dans les cuves. Cela a permis de saisir les bruits qui circulent au-delà de ceux de la production. Par exemple, un fil de métal qui tape à un certain niveau contre la cuve. L'avant de la Centrale, au bout de l'île, est circulaire. Il y a des cornes de brume pour faire sonner le téléphone, une véritable rambarde de bateau... Une chaudière que l'on charge. Des cadrans.

En haut, des soupapes, des cheminées. Des cheminées de paquebot. J'ai mis mes micros dans les hublots des chaudières. J'ai soulevé les clapets pour écouter la graisse. C'est un événement vivant permanent. Je suis monté avec les R4 qui partaient sur les péniches. Sur le remorqueur. Le bruit des chaînes qu'on tire. Le crissement des pneus. Le département 14, le lieu le plus fou et le plus dur de l'usine. Une énorme densité de machines au mètre carré. Nous y sommes restés six jours. Aux grandes presses, les sons entraient dans le micro..., mais aussi dans mes pieds. Dans mon ventre. Une propagation mécanique que le micro ne peut saisir. L'ouvrier tient la machine. Ce qui lui rentre par l'oreille, c'est la moitié de ce qui lui rentre dedans.

Entre le toucher et l'ouïe, il y a un espace commun. L'ouvrier y est. Il m'a donc fallu inventer

de nouvelles façons d'enregistrer. Mettre le casque, c'est prendre une distance, comme dans un laboratoire. Avec un casque, on n'est plus dans la vie (c'est peut-être pour cela que les ouvriers, souvent, refusent le casque antibruit). L'environnement est modifié. Le travail aussi. Et la pièce produite n'a plus de sens. Quand le souffleur de verre a joué avec son chalumeau, le morceau de verre n'avait plus aucune forme sensée. Ceci est la situation de l'instrumentiste pur. On fait attention au bruit. Et quand on fait attention au bruit. On fait autre chose. Il y a des gens dans l'entreprise qui travaillent à l'oreille. Au département 50, un ouvrier jette des pièces de laiton. Selon la façon dont elles tintent, il sait si elles sont bonnes ou non. Avec le casque sur les oreilles, tout change. Il commence à le jeter par poignées. Puis il les fait tomber à plat, ou sur la tranche. Il fait des rythmes. Il joue. Au département 49, dans la salle d'essais, les ouvriers auscultent les moteurs à l'aide d'une tige de bois. J'ai mis un micro contact à son extrémité. Puis je l'ai déplacé. Je l'ai fait glisser. Elle est devenue un véritable instrument. Le son joue un rôle important. Grâce à lui, on sait si l'outil résiste. S'il a du mal. Si on est au début ou en fin d'opération. J'ai vu des gars mettre l'oreille sur la machine pour entendre, gênés par le bruit ambiant de l'atelier.

L'important, c'est d'inventer : « inventer une perception du monde. Et créer, à partir de là, une forme pour en parler. Inventer, c'est faire des choses qu'on ne sait pas faire. Pour connaître un phénomène, il faut le transformer. Et non le contempler. L'objet résiste. Mais dans ce rapport, nous nous modifions mutuellement. J'ai dû inventer des sons. J'ai dû chercher là où je ne savais pas qu'ils seraient. C'était quelquefois dangereux. J'ai glissé sur des échelles. J'ai dérapé sur des ponts. Je suis allé au-delà des barrières de sécurité. Je suis descendu dans des endroits sans casque. Lorsque tu inventes, tu t'investis. Et c'est le début d'une amputation. Tu commences à te phagocytter, à prendre en toi, sur toi. Tout acte de création passe par une phase d'anthropophagie. »

Au départ, on ne savait pas comment mobiliser les gens. L'aspect mémoire du travail est relativement simple à appréhender. L'aspect création, c'est plus compliqué. Enregistrer dans les ateliers, c'est bien. Mais une oeuvre allait naître, qui devait être partagée, vécue par le plus grand nombre, en amont si possible. Au début, je les ai laissés venir. Ensuite, je suis allé à leur rencontre. Je leur ai fait écouter mes bandes. « Parfois je ne sais plus pour qui je fais ce travail. Pour moi ? Pour les ouvriers ? Pour le public ? Une musique de l'usine, une musique contemporaine sophistiquée, la musique du compositeur, celle de ceux qui travaillent là... Cette musique est longue à écrire. Je cherche à faire émerger les sons et les gestes. Si les bruits de l'usine s'effacent, les gestes ne doivent pas disparaître. Il faut garder la durée, le rythme naturel. En fait, il se passe entre eux et moi quelque chose d'immatériel. Ils ont vécu une expérience dont ils ne sont peut-être pas capables forcément de parler... »

« L'usine, c'est un monde sonore extraordinaire. Un univers sonore qui donnerait envie à plus d'un compositeur. J'y ai trouvé de la matière pour faire de la musique toute ma vie. Sur le plan sonore, je n'ai rien appris. Mais se sont ouverts à moi des horizons que je ne connaissais pas. Des sons purs multipliés. Des traitements déjà prêts. Des idées musicales.

Ont participé à cette création près de 120 ouvriers de l'usine, qui se tenaient sur les plateformes de camions installés en guise scènes, entourés de haut-parleurs, un chœur d'hommes, exceptionnel et unique, qui chantait en même temps que l'usine se transformait et sonnait de façon nouvelle

•Constitution d'une mémoire sonore de 900 enregistrements des ateliers de l'usine.

« Depuis juillet, pendant plusieurs semaines et chaque jour, je suis venu faire entendre à mes micros : une usine automobile, un, dix, cent, mille bruits, enfouis dans mille murs et cavités. Près de neuf cents prises de sons bruts sont entrées dans le magnétophone, transitants par mes oreilles.

Là-bas, à Billancourt, les soupapes des chaudières font jaillir trois fois par an un gigantesque souffle blanc comprimé, les armoires électriques ont un ronflement grave et calme qui fuit

jour et nuit sans interruption ; je ne sais plus localiser certains sifflements dans le ménage fou de la chaîne des moteurs ; faut-il que j'écoute ou seulement que j'entende ; percevoir là l'ensemble des sons d'une salle de travail ou bien sélectionner des parties : l'aiguille de la machine à coudre, la chaîne de montage, les fosses des presses, le caoutchouc des portières... Après la phase des enregistrements, mes oreilles se sont refermées : je me suis retiré, et mis à penser que ces bruits ne sont pas industriels mais qu'ils sont humains, et qu'ils sont actifs ; l'homme et la machine font « corps » et produisent, organiquement parlant, un mouvement (l'usinage) dont le bruit est un des effets d'appréhension ; entre le corps de l'homme et celui de la machine, c'est celui de la machine qui produit le bruit !! Je voudrais maintenant « entendre l'autre côté du petit bout de la lorgnette », entendre le son (peut-être le bruit) du corps de l'homme ; pas son langage ni ses idées ! Non ! Les sons de son corps quand il produit le mouvement en contact physique avec la machine, devenue silencieuse... Ce n'est pas possible ?!

À moins de le créer : écrire une partition, une musique utopique (comme toutes les musiques : expressions sonores de l'irréel). Je vais écrire pour la voix ; pour les voix de ceux qui travaillent avec ces bruits : je vais aussi écrire pour ces bruits ; je suis sûr qu'ils sont capables de nous entendre !

Maintenant il faut que je cesse de parler des sons de ma partition : au lieu de décrire leur matière, raconter de quels timbres et dynamiques ils sont faits, je parle de leurs causes, et finirai par proclamer qu'ils sont civilisés, qu'on ne peut plus entendre sans qu'ils signifient !! Si je n'étais pas compositeur, je choiserais d'être écrivain, et j'écrirais un livre ayant pour titre : « Paroles de Voitures », dédié à ces millions de sons écoutés le long de l'élaboration de cette mémoire sonore. Seulement voilà, je suis musicien, et mes mots sont des sons et des notes, mon stylo est une baguette qui n'a pas d'encre ; le temps d'un concert, les bruits et les voix seront la source de haut-parleurs : je n'écris pas pour être lu et relu, j'écris pour une seule fois, sur un support artificiel, la musique que j'entends dans les bruits des machines et que je n'entends pas dans les oreilles des hommes, la musique que j'entends dans les voix des hommes, et que les machines font semblant de ne pas entendre...

Ce qui m'intéresse depuis toujours, c'est répondre par une alternative franche aux appels des comités d'entreprise qui cherchent à côtoyer dans les espaces marginaux du travail (... "espaces culturels", "temps culturels"...), les œuvres consacrées des artistes. Cette alternative, c'est venir dans le strict espace et le temps propre du travail, dans l'essence même de son exercice, dans son "ordinaire", écrire, composer, écouter, et travailler. Cette tâche artistique vise à confondre l'œuvre et la pratique de l'œuvre, vise à retourner dans tous les sens les valeurs sensibles qui régissent les idéologies communes (on dirait "dominantes"), en particulier de toutes celles qui font notre "culture", à déplacer les rôles réciproques des objets et des sujets, à interroger la Production (de l'entreprise), à rompre avec la consommation. Finalement, rien n'est pire qu'une rencontre qui ne produit pas de fait collectif nouveau (on peut imaginer qu'elle a en revanche des conséquences individuelles). Mettre en œuvre le croisement contemplatif (c'est le rôle de la diffusion) c'est positivement déjà faire se rencontrer les irrencontrables, mettre en œuvre le décroisement, c'est commencer de toucher à l'ordinaire, à ce qu'il y a de plus fragile en chacun de nous, notre capacité de se déplacer. »
Commande du comité d'entreprise, des ministères de la Culture et de l'Environnement.