



HAL
open science

**Concepteurs sonores et concepteurs lumière :
sociographies comparées, le rôle des coopérations
interprofessionnelles dans l'expertise et la conception
des ambiances architecturales et urbaines**

Sandra Fiori, Cécile Regnault, Jean-Luc Bardyn, Rainer Kazig, Magali Paris,
Karine Houdemont, Maria João Saraiva

► **To cite this version:**

Sandra Fiori, Cécile Regnault, Jean-Luc Bardyn, Rainer Kazig, Magali Paris, et al.. Concepteurs sonores et concepteurs lumière : sociographies comparées, le rôle des coopérations interprofessionnelles dans l'expertise et la conception des ambiances architecturales et urbaines. [Rapport de recherche] 66, Ministère de l'Équipement, des transports, du logement, du tourisme et de la mer; PUCA : “ Activités d'experts et collaborations interprofessionnelles ” ; CRESSON. 2006, pp.247. hal-00993852

HAL Id: hal-00993852

<https://hal.science/hal-00993852v1>

Submitted on 14 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sandra Fiori
Cécile Regnault

Avec
Jean-Luc Bardyn

et la participation de
Emmanuel de Lescure
Karine Houdemont
Rainer Kazig
Magali Paris
Maria Saraiva

Concepteurs sonores et concepteurs lumière sociographies comparées

Le rôle des coopérations interprofessionnelles
dans l'expertise et la conception des
ambiances architecturales et urbaines

décembre 2006

Laboratoire CRESSON
Centre de Recherche sur l'Espace Sonore
et l'Environnement Urbain
Ecole d'Architecture de Grenoble
UMR CNRS 1563 "*Ambiances architecturales et urbaines*"
Subvention BC 03 000321 du 7 juillet 2003

Cette recherche a été dirigée et rédigée par Cécile Regnault, architecte, et Sandra Fiori, urbaniste. La sociographie des designers sonores a été menée par Cécile Regnault, celle des concepteurs lumière par Sandra Fiori.

L'enquête auprès des concepteurs lumière français a été réalisée principalement par Jean-Luc Bardyn ethnologue, chercheur au Cresson et Karine Houdemont, architecte, doctorante au Cresson.

L'enquête auprès des professionnels allemands de l'éclairage a été réalisée par Rainer Kazig, docteur en géographie, chercheur à l'Institut de Géographie de l'Université de Bonn. L'enquête auprès des professionnels portugais a été réalisée par Maria Sariava, ethnologue.

Le traitement des plaquettes des concepteurs lumière français a été réalisé par Magali Paris, ingénieur paysagiste, doctorante au Cresson.

L'ancrage théorique de l'enquête et la mise en perspective des résultats empiriques ont été menés en collaboration avec Emmanuel de Lescure, docteur en sociologie.

Nous remercions Olivier Balaÿ pour sa relecture et l'ensemble des professionnels qui nous ont accordé un entretien, ainsi que ceux qui ont accepté de nous donner des informations sur leurs activités.

RÉSUMÉ

Le présent travail s'intéresse aux processus d'intégration des facteurs d'ambiance dans le projet d'aménagement urbain, à travers l'étude sociographique comparée de deux groupes professionnels émergents, les concepteurs lumière et les concepteurs sonores.

Deux problématiques ont guidé la recherche, celle des identités et celle des dynamiques professionnelles par lesquelles ces professionnels *négoient* et *légitiment* leur intégration parmi les acteurs plus traditionnels du projet. Ainsi, en interrogeant les professionnels sur leur définition du métier, en les amenant à décrire leur parcours professionnel et leur activité, et en recueillant les représentations des milieux et de leurs évolutions, nous avons cherché à mieux cerner les territoires occupés et investis ainsi que les tactiques utilisées pour se faire une place.

Concepteurs lumière et concepteurs sonores ne bénéficient pas du même degré de visibilité. Dans le premier cas, l'échantillon a été établi sur la base du fichier de l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes : nous y avons ciblé les professionnels exerçant a priori plutôt dans le domaine de l'éclairage architectural et urbain pérenne. En revanche, les concepteurs sonores, qui ne font l'objet d'aucune représentation professionnelle en tant que telle, ont été identifiés sur une base réputationnelle.

La construction des territoires identitaires mêle ici, à des degrés variables, représentations individuelles et représentations collectives. Elle est aussi faite simultanément d'oppositions, de recherche d'autonomie, et de rapprochements avec d'autres champs et d'autres professionnels. La comparaison des résultats fait également apparaître certains traits communs -une certaine forme de professionnalité partagée- et permet en cela de ré-articuler le triple rapport que ces professionnels entretiennent avec la technique, la création et la conception. Ces trois termes apparaissent en effet sous les thèmes des compétences, des cultures et des milieux professionnels auxquels se réfèrent nos interviewés. Ils transparaissent également dans la description que les professionnels font de leur activité, dans les structures et les secteurs investis, ainsi que dans les formes de collaboration auxquelles ils participent.

Mots-clés

Environnement sonore – éclairage urbain – ambiances - conception – métier – sociologie des professions.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
FACTEURS D’AMBIANCE ET DYNAMIQUES PROFESSIONNELLES .	7
1. Cadre de la recherche.....	9
2. Hypothèses et méthodes.....	14
SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS LUMIERE	25
1. Dénominations et définition du métier.....	26
2. Trajectoires et profils.....	38
3. Activités et collaborations.....	57
4. Structuration de la profession et processus de reconnaissance	74
5. Situations et points de vue étrangers	85
SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS SONORES	103
1. Dénominations en débat.....	105
2. Profils, origines, parcours.....	119
3. Les structures et leur fonctionnement.....	135
4. Les activités de la conception sonore	163
5. Le marché, l’emploi des concepteurs sonores	184
6. Logiques de collaborations.....	207
RÉSULTATS COMPARATIFS	217
BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE.....	229
TABLE DES MATIÈRES	237
ANNEXES	243

INTRODUCTION

Le présent travail a été réalisé dans le cadre de la consultation de recherche « *activités d'experts et collaborations interprofessionnelles* » pilotée par le *Plan Urbanisme Construction Architecture*. Il s'intéresse aux processus d'intégration des facteurs d'ambiance dans le projet d'aménagement urbain, à travers l'étude sociographique comparée de deux groupes professionnels émergents, les concepteurs lumière et les designers sonores. Il porte ainsi sur la construction des identités professionnelles et sur l'analyse des dynamiques par lesquelles ces professionnels *négocient* et *légitiment* leur intégration parmi les acteurs plus traditionnels du projet.

A ce titre, la recherche s'articulait initialement autour de trois volets :

- une sociographie des deux groupes, centrée sur la définition et la constitution des identités professionnelles. Cette étude a été réalisée à partir d'entretiens individuels destinés à recueillir les représentations que les professionnels se font de leur métier et de leur activité ;
- une mise en perspective européenne, par l'esquisse d'un état des lieux de la situation professionnelle des concepteurs lumière et des designers sonores dans d'autres pays que la France ;
- des études de cas portant sur des projets d'aménagement d'espaces publics montrant les dispositifs et les modalités concrètes de coopération interprofessionnelle auxquels les deux groupes participent. Ces études de cas, au travers d'entretiens croisés avec les différents acteurs d'un même projet, devaient permettre de mieux cerner le contexte des processus d'intégration et de légitimation des deux professions qui nous intéressent.

Si les concepteurs lumière apparaissent comme un groupe relativement identifiable, tel n'est pas le cas des designers sonores, dont l'hétérogénéité s'est révélée dès les premiers entretiens, en termes de formations, de référents disciplinaires et de modes d'intervention. Ainsi, aborder la légitimation du métier de la conception sonore par l'analyse des projets s'est avéré peu opérant. Cette hétérogénéité a également rendu difficile la constitution d'éléments de comparaison à l'échelle européenne et les quelques contacts étrangers identifiés ne se sont pas concrétisés.

Le choix a donc été fait, pour les deux groupes, de recentrer la recherche sur le volet sociographique proprement dit, ainsi que sur l'analyse détaillée des entretiens réalisés dans ce cadre. Nous nous sommes donc essentiellement interrogés sur les identités professionnelles et les processus de professionnalisation, en rendant compte de la définition que les interviewés donnent eux-mêmes de leur métier et de leur activité, des représentations qu'ils se font de leur situation et de leur position professionnelles, ou encore de leur sentiment d'appartenance à un groupe. Si l'accent est mis sur les représentations et sur les discours, la confrontation avec les pratiques professionnelles est esquissée par le biais de l'analyse de documents de communication relatifs à l'activité des interviewés (plaquettes d'agence, sites web). De même, alors que l'enquête s'attache au recueil de points de vue individuels, dans le cas des concepteurs lumière, l'existence d'une association professionnelle a permis d'aborder les formes de professionnalisation à l'échelle collective.

Ainsi, les différences marquées qui se sont dessinées entre concepteurs lumière et designers sonores, à mesure de l'avancement de la recherche, nous ont conduit à traiter séparément l'étude de chacun des groupes.

La première partie du présent rapport rend compte de l'approche sociographique définie de manière commune aux deux groupes : la problématique des dynamiques professionnelles y est resituée dans son contexte opérationnel et théorique, de même qu'y sont précisées la méthode d'enquête ainsi que la constitution des corpus. Cette première partie pose donc les bases de la comparaison entre concepteurs lumière et designers sonores.

Les deux chapitres suivants synthétisent les résultats issus des enquêtes par entretiens réalisées auprès d'une vingtaine de professionnels de chaque groupe. Ces résultats sont présentés en fonction de différents thèmes relatifs au métier (dénominations utilisées, référents) et aux processus de structuration professionnelle, aux profils et carrières (trajectoires individuelles), à l'activité (modes d'exercice, domaines d'intervention...) et aux formes de collaboration. L'étude de la conception lumière urbaine française est complétée par une mise en perspective avec les situations allemande et portugaise.

Les résultats des enquêtes menées auprès de chaque groupe, sur la base d'une grille d'entretien et d'analyse communes, sont dans un dernier temps ressaisis de manière comparative, par rapport à l'objectif d'analyse de l'insertion de ces « métiers » dans les processus de conception que l'on peut annoncer comme très inégale.

**FACTEURS D'AMBIANCE
ET DYNAMIQUES
PROFESSIONNELLES**

1. Cadre de la recherche

1.1. L'évolution des pratiques de gestion et de conception de l'environnement sonore et de l'éclairage urbain

La prise en compte des facteurs environnementaux dans l'aménagement architectural et urbain requiert des connaissances et des savoir-faire spécifiques. A cet égard, la gestion et la conception de l'environnement sonore et de l'éclairage des villes ont longtemps relevé de compétences avant tout techniciennes ou ingénieriales. Cette approche normative s'est concrétisée d'abord par la construction de critères quantitatifs applicables à des situations de conception et d'usage types. Ainsi dans un objectif de réduction des nuisances, les critères acoustiques retenus étaient de nature essentiellement corrective, fondés sur la corrélation entre niveaux de bruit et expression de la gêne. Or, le seul principe d'isolation ne permet pas d'introduire de véritables valeurs cognitives dans la conception sonore de l'espace. De même, les principaux critères définis pour l'éclairage public portaient quant à eux sur des niveaux lumineux minimums à respecter ; ils ont été définis dans une perspective fonctionnelle la visibilité des obstacles sur la chaussée par un automobiliste, par exemple.

Dans ces deux cas, l'approche normative et l'application des critères qui l'accompagnent ont montré leurs limites. Dans le domaine sonore, le seul respect des seuils d'isolation n'est pas garant d'un confort sonore. Dans le domaine de l'éclairage, le poids des normes, bien que moins prégnant, ne s'en fait pas moins sentir. Il contribue à une certaine uniformisation nocturne de l'environnement urbain. Les limites de la démarche sont aussi flagrantes quand les situations spatiales sont complexes, notamment en termes d'usages; édictés bien en amont de chaque opération dans un cadre réglementaire strict ou sous forme de recommandations, les critères acoustiques et éclairagistes, relatifs à la mesure apparaissent de fait décontextualisés.

Depuis plusieurs années, différentes démarches ont cependant été mises en œuvre dans une perspective plus qualitative, témoignant d'un infléchissement progressif des politiques locales¹. En amont du projet proprement dit, on citera ainsi les *plans lumière* ou *schémas directeurs d'aménagement lumière*, qui visent à définir, à partir d'un diagnostic de l'existant et d'une analyse urbaine, une stratégie d'éclairage à l'échelle d'une ville ou d'un quartier. On citera aussi la création d'*observatoires de l'environnement sonore*, conçus comme des outils de surveillance et de gestion à long terme de l'évolution de notre cadre auditif. De telles actions présentent plusieurs intérêts : fondées sur une analyse territoriale des phénomènes sensibles, elles proposent aussi une méthodologie et des outils (carto-)graphiques initiant le passage entre diagnostic et conception en même temps qu'elles s'inscrivent dans une temporalité à moyen terme. De même, les années 1990 ont vu se multiplier les opérations de mise en lumière en lien avec le renouveau accordé aux espaces publics et à leur requalification. Du fait de cette prise de conscience de la dimension nocturne de la ville, l'éclairage a alors bénéficié des savoir-faire urbains et paysagers ; sa conception s'est davantage ancrée dans une logique de projet, donnant lieu à une plus grande prise en compte des caractéristiques morphologiques locales, ainsi qu'à la recherche de dispositifs et de qualités de lumière plus diversifiés². Cette

¹ Voir par exemple : Narboni R. *La lumière urbaine, éclairer les espaces publics*, Paris, Moniteur, 1995, 263 p.

² Fiori Sandra, Thomas Rachel et alli. *Une ethnographie sensible des places Schuman (Grenoble) et des Terreaux (Lyon): les facteurs lumineux des ambiances publiques nocturnes*. Grenoble . CRESSON; 2002.

même attitude caractérise par exemple la démarche *originale*³ de l'observatoire sonore lyonnais.

1.2. La reconfiguration de la commande et des champs professionnels

Au moment où apparaissent les démarches qualitatives et territoriales, les démarches projectuelles évoluent elles aussi. Différents travaux ont mis en évidence les processus en cours auxquels donnait lieu le passage d'une culture de la planification à une conception *par projet*, plus négociée⁴. Ils montrent notamment qu'à la complexification des fonctions (développement de l'expertise, de la fonction managériale...) correspondent une redistribution des marchés, une fragmentation des tâches et un déplacement des frontières professionnelles⁵. On assiste alors en particulier à une spécialisation accrue des acteurs en même temps qu'à une diversification de leur champ d'action, en termes de compétences et de missions.

L'émergence d'un groupe professionnel : les concepteurs lumière

Ainsi, à travers l'initiation de politiques d'urbanisme lumière et le développement des mises en lumière d'espaces publics, les pratiques d'éclairage se sont rapprochées des logiques du projet urbain (défini ici au sens large du terme). Elles ont du même coup épousé certaines évolutions en interactions avec les nouvelles cultures de projet.

Dans ce cadre, le secteur de l'éclairage urbain témoigne, depuis les années 1980, d'un redéploiement relatif. Evaluer si le marché s'est accru nous est difficile faute de données économiques chiffrées. Deux enquêtes réalisées par le CERTU auprès de 200 villes françaises de plus de 10 000 habitants, montrant que le pourcentage de voies éclairées et le nombre de points lumineux par habitant ont sensiblement augmenté entre 1990 et 1999⁶, sous-tendent toutefois l'hypothèse d'une légère progression de la prescription de matériel. Il convient également de souligner que l'éclairage de voirie continue de représenter une part très majoritaire du marché : en 1999, les luminaires fonctionnels représentent les trois quarts des luminaires installés dans les villes de plus de 10 000 habitants, contre 21% pour les luminaires d'ambiance et 2% pour les projecteurs d'illuminations⁷. Bien que relatif en termes de parts de marché, le développement d'un éclairage plus qualitatif n'en constitue pas moins une réalité. La même enquête précise qu'environ 27% des villes interrogées ont réalisé un plan lumière au cours des dix dernières années et que « seulement un tiers des grandes villes n'en possèdent pas et n'envisagent pas sa réalisation dans les années à venir. »⁸ De même, la diversification des gammes de luminaires, de sources et de mobiliers disponibles dans les catalogues de fabricants témoigne de l'investissement que représente aujourd'hui l'éclairage urbain⁹.

³ Au sens d'une référence à l'origine.

⁴ Godier P., Tapie G., "Projets urbains, acteurs et processus : tendances européennes. Synthèse", in *L'élaboration des projets architecturaux et urbains en Europe*, actes du colloque "les acteurs du projet architectural et urbain : comparaisons européennes", Paris, 28-29 mars 1996, Plan Construction et Architecture, 1997, vol. 1.

⁵ PUCA, « activités d'experts et coopérations interprofessionnelles », dossier de consultation de recherche, déc. 2001, p. 7.

⁶ « Dans l'ensemble, [...] la proportion de voies éclairées par rapport à l'ensemble des voies gérées [...] atteint aujourd'hui 89% contre 79% » en 1990 (p. 5). « Le nombre moyen de sources par habitant a sensiblement augmenté et passe d'une source pour dix habitants en 1990 à presque une source et demi pour dix habitants en 1999. » (p. 8) in CERTU, *La pratique des villes françaises en matière d'éclairage public, enquête 1999*, janvier 2001.

⁷ Idem, p. 14.

⁸ Idem, p. 5.

⁹ L'entreprise *Comatelec*, notamment, assoit depuis quelques années son catalogue de mobilier et de luminaires d'éclairage urbain sur l'association avec plusieurs designers "de renom".

Dans le même temps, les activités professionnelles se redéploient vers des domaines d'activités et de commandes plus spécialisés : longtemps cantonné au simple couple éclairage public/illuminations, l'éclairage urbain se décline désormais sous des termes très variés -scénographie, parcours éphémère, grand paysage nocturne¹⁰- qui, plus que de simples dénominations, renvoient les professionnels à des domaines d'intervention ciblés traduisant des concepts liés à des enjeux, des problématiques urbaines, des logiques de conception et des techniques de mise en œuvre.

Pourtant une segmentation de plus en plus fine du marché et de la commande apparaît. Elle s'est accompagnée d'une certaine autonomisation de l'activité de conception et a entraîné la reconfiguration partielle des acteurs en jeu. Alors que les services techniques des collectivités conservent leurs prérogatives en matière de gestion de l'éclairage public, un certain nombre d'opérations sont désormais en partie ou en totalité externalisées. En ce sens, à côté des fonctions classiques dévolues aux bureaux d'études techniques (calculs et dimensionnement des installations), des missions d'études préalables, de programmation, de conception ou de maîtrise d'œuvre sont confiées à des intervenants dont l'appellation même n'existait pas en France il y a une vingtaine d'années : les concepteurs lumière¹¹.

Venus à l'urbain a posteriori, les premiers sont issus des bureaux d'études techniques (BET), des arts plastiques ou du spectacle et ont fondé leurs agences selon un mode d'exercice calé sur le modèle de la maîtrise d'œuvre architecturale. Malgré une certaine diversité de profils, ce mode d'exercice a impulsé la création, en 1995, d'une association, l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes (ACE). Destinée à promouvoir et développer le matériau lumière ainsi que le métier, l'ACE affiche une volonté de professionnalisation en même temps qu'elle soutient l'idée du rôle moteur joué par les concepteurs lumière dans le renouveau de l'éclairage urbain. Composée d'une douzaine de membres à l'origine, l'association comptait, fin 2005, 80 adhérents.

Même si cet effectif est très réduit, le terme même de « concepteur lumière » semble aujourd'hui bénéficier d'une visibilité collective assez large : employé assez couramment dans le milieu de l'éclairage, et plus largement dans les milieux liés à l'architecture et à l'urbanisme, il l'est aussi, de manière plus générique, en référence à un métier, comme le montrent plusieurs ouvrages récents consacrés à la lumière¹². L'interrogation des sites internet contenant le terme « concepteur lumière » s'avère de ce point de vue assez intéressante. Sur 174 000 occurrences référencées par le moteur de recherche *Google*, ont ainsi été consultés les 100 premiers liens affichés¹³, qui renvoient aux types de sites suivants : une quinzaine de sites d'entreprises ou d'agences disent exercer une activité de conception lumière architecturale et urbaine ; 9 sites liés au milieu de l'éclairage¹⁴ ; 15 sites sont relatifs à des villes, maîtres d'ouvrages, associations locales ou articles de presse locale ; 7 sites sont relatifs au milieu du spectacle¹⁵ ; 5 sites professionnels sont

¹⁰ Voir par exemple : NARBONI Roger. *La lumière et le paysage : créer des paysages nocturnes*. Paris, Le Moniteur, 2003, ou encore la classification bibliographique proposée par Vincent Laganier au terme de son ouvrage *Lumières architecturales en France*, éd. Actualités de la Scénographie, 2004.

¹¹ Toutes les opérations un peu complexes mobilisent toutefois des compétences techniques spécialisées au cours du projet : services techniques des grandes villes tels que le laboratoire des équipements de la rue à Paris, bureaux d'études internes aux fabricants d'éclairage. De plus, certaines agences sont à la fois agences de conception et BET Eclairage.

¹² Par exemple : *Le paysage lumière : pour une politique qualitative de l'éclairage urbain*. Paris : CERTU ; 1998. Ou Valère Vincent. *Les lumières de la ville. Réflexions et recommandations à l'usage des collectivités*. Paris, Sujet/Objet éditions, 2003.

¹³ Cette interrogation a été réalisée le 31 décembre 2005. Pour les 100 premiers liens affichés par *Google*, nous en en sommes chaque fois tenues à la lecture de la seule page correspondante au lien, sans naviguer plus avant à l'intérieur des sites. Précisons que le total du décompte par type de sites n'est pas de 100 en raison des pages doublons et des pages inaccessibles.

¹⁴ Revues professionnelles (3), fabricants de matériel d'éclairage (3), salon et manifestation professionnels (2), Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes.

¹⁵ Sites portails et citations de professionnels du spectacle vivant (4), organismes de formation (3) ; Assedic (1).

liés aux secteurs du BTP, de l'architecture, du paysage ou de la muséographie ; 4 sites sont liés au milieu universitaire ou à une activité d'animation-diffusion scientifique¹⁶ et 2 sites ministériels¹⁷. Parmi ces différentes références (outre les 17 sites d'agences ou d'entreprises de conception lumière), 13 pages sont plutôt axées sur la présentation d'opérations locales de mises en lumière (faisant mention de leur concepteur), 10 pages sont des articles consacrés à des concepteurs lumière (centrés sur des personnalités individuelles ou sur leur témoignage en tant que professionnel de la lumière), tandis que 8 pages renvoient à des programmes de conférences auxquels ont été invités des concepteurs lumière. Enfin 6 autres sont consacrées au « métier de concepteur lumière » et/ou font mention de l'ACE.

Cette communication prolixe et la croissance du nombre d'adhérents à l'association ACE -témoignant a priori d'une communauté se retrouvant autour d'une activité et de buts communs-, nous permettent de faire ici l'hypothèse que les concepteurs lumière constituent, en France, un groupe professionnel. Nous nous référons en particulier à la définition du groupe professionnel que donne C. Dubar, à savoir : « un ensemble flou, segmenté, en constante évolution, regroupant des personnes exerçant une activité ayant le même nom, doté d'une visibilité sociale et d'une légitimité politique suffisante, sur une période significative. »¹⁸ Cette définition montre d'emblée que les concepteurs lumière ne remplissent pas l'ensemble des conditions établies par C. Dubar (dont l'absence de reconnaissance politique) et présente notamment l'intérêt de poser la question des identités professionnelles sous un angle dynamique. En ce sens, il s'agira moins pour nous de savoir ce qui fait ou non des concepteurs lumière un groupe professionnel -nous y avons déjà presque répondu-, que de chercher à décrire et à comprendre de quelles manières ces professionnels construisent et défendent leur identité.

Designers sonores : des professionnels marginaux

Comparativement au groupe des concepteurs lumière, celui des designers sonores est nettement moins ancré dans le champ de l'aménagement urbain, tant du point de vue des pratiques interprofessionnelles que de celui de la commande.

En effet, l'apport récent des professionnels du son dans la ville représente une activité nouvelle, hors norme, très peu souvent prise en compte dans les projets urbains, hormis sous l'angle de la lutte contre le bruit. Dans la majorité des cas, on ne sollicite pas des « concepteurs » proprement dit, mais des experts en acoustique, ingénieurs acousticiens sachant analyser les problèmes de bruit sous un angle normatif, leur geste est alors plutôt curatif que créatif, cherchant non pas à apporter des solutions mais à vérifier si les projets sont conformes à la réglementation en vigueur. A la différence des concepteurs lumière, le travail du designer sonore ferait donc rarement l'objet d'une commande explicitement formulée ; d'ailleurs, il est facile de vérifier les textes des appels d'offres publics par exemple, pour voir que les designers sonores ne font pas encore partie des compétences demandées. De même, les enjeux sonores urbains sont rarement formulés dans les cahiers des charges des concours. Si la compétence sonore est intégrée à l'équipe de conception, cela relève principalement de l'initiative du mandataire (en général l'architecte, urbaniste ou paysagiste) qui entend devoir donner une place aux ambiances

¹⁶ Revue scientifique (1), programme de conférences (3).

¹⁷ Ministère de l'Ecologie et du Développement Durable français, Ministère de l'Economie hollandais.

¹⁸ Dubar C., "sociologie des groupes professionnels en France : un bilan prospectif", In Menger P.-M. (dir.), *Les professions et leurs sociologues, modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, p. 52.

sonores dans son projet. L'apport d'un spécialiste de la conception sonore dans les projets architecturaux et urbains relève donc encore largement de l'exception.

Chez les designers sonores, l'absence de groupement professionnel, équivalent à l'ACE, situe le débat ailleurs. Pourtant la question de l'identité professionnelle de concepteurs sonores dans les espaces architecturaux ou urbains apparaît tout aussi prégnante.

Enfin, comme les concepteurs lumière, les designers sonores appartiennent à des milieux opposés, tantôt issus de l'ingénierie acoustique, tantôt du monde artistique (la musique, les arts plastiques). Ils sont par ailleurs souvent proches du milieu de la recherche architecturale, acoustique, psycho-acoustique et musicale.

Plutôt que la constitution d'un groupe professionnel peu lisible *a priori*, la construction de notre corpus de professionnels s'est donc appuyé sur un ensemble d'activités parfois hors normes, souvent marginales, ayant un rapport avec la *conception sonore de l'espace* dans le sens large du terme. C'est donc l'action de concevoir elle-même qui apparaît émergente. En effet, la conception auditive de l'espace, en tant qu'activité de *mise en forme intellectuelle* d'un objet ou d'un dispositif et de *création* est identifiable aussi bien chez les acousticiens que chez les musiciens ou plasticiens sonores.

L'idée d'une dimension sonore créative dans l'approche des territoires est contenu dans le concept le paysage sonore¹⁹ introduit en France à la fin des années 70. Elle a ensuite été relayée par plus de trente années de recherche exploratoire sur les ambiances sonores urbaines²⁰. L'imprégnation progressive de ces travaux vers les milieux professionnels de l'aménagement commencerait à se faire sentir dans l'attitude des différents concepteurs concernés.

¹⁹ Traduction du célèbre néologisme anglo-saxon *soundscape*, inventé par le compositeur Murray Schafer

²⁰ Cf. article synthétique d'Augoyard qui résume les principaux apports de la recherche sur l'environnement sonore. AUGOYARD Jean-François. *Du bruit à l'environnement sonore urbain. Evolution de la recherche française depuis 1970*. in PUMAIN D., GODARD F., Données urbaines n°3. Paris : Anthropos, 1999).

2. Hypothèses et méthodes

En s'intéressant spécifiquement aux designers sonores et aux concepteurs lumière, cette recherche entend d'abord alimenter la connaissance des métiers relatifs aux ambiances. A ce titre, l'approche sociographique mise en œuvre est conçue comme un moyen d'appréhender les processus et les modalités d'intégration des facteurs d'ambiances dans les pratiques du projet architectural et urbain. Le présent travail a en cela été motivé par deux hypothèses : d'un point de vue général, une première hypothèse selon laquelle le projet représente un lieu privilégié au travers duquel se reconfigurent les cultures professionnelles et où se négocient tout autant les contenus que la position des acteurs²¹ ; de manière plus spécifique, une seconde selon laquelle la collaboration interprofessionnelle constituerait un facteur important dans le processus de légitimation de nos deux groupes.

C'est notamment à ces hypothèses que devait répondre initialement l'étude des dispositifs et des modalités de coopération interprofessionnelle auxquels participent aujourd'hui les concepteurs lumière et les designers sonores. L'aménagement des espaces publics représentait un champ d'observation particulièrement intéressant : il s'agit en effet d'un secteur où la maîtrise d'œuvre mobilise le plus souvent des équipes pluridisciplinaires ; c'est aussi un domaine par lequel nos deux groupes accèdent à la conception urbaine. Autrement dit, s'y croisent des enjeux à la fois professionnels et touchant à la redéfinition des contenus.

Des modifications ont toutefois été apportées à ce projet initial puisque nous avons choisi de nous en tenir à une description générale des métiers de concepteur lumière et de designer sonore ; si nous avons conservé le principe de centrer l'étude des concepteurs lumière autour de l'exercice d'une activité urbaine, en revanche, nous avons élargi celle des designers sonores aux pratiques architecturales et aux interventions urbaines éphémères.

2.1. Délimitations en questions

Mieux identifier et définir ces deux groupes nous est en effet apparu comme une étape indispensable en préalable à une analyse engageant de multiples paramètres, telle que nous l'envisagions initialement sous forme d'études de cas et d'entretiens croisés avec les différents acteurs d'un même projet. En particulier, si l'identification des concepteurs lumière, au travers de leurs profils ou de leurs démarches, avait été précédemment amorcée, les premiers entretiens avec des designers sonores ont d'emblée fait apparaître une grande hétérogénéité de population. Aucun "lieu" ni réseau ne donne directement accès à ces professionnels, isolés individuellement et dispersés en plusieurs milieux plus ou moins éloignés de la production architecturale et urbaine.

²¹ Nous renvoyons en particulier aux travaux menés par B. Latour et M. Callon dans le domaine de l'ethnographie et la sociologie des faits scientifiques. Dans leur introduction à l'ouvrage *La science telle qu'elle se fait*, la notion de négociation, appliquée à la controverse scientifique, y est notamment décrite en ces termes : "Négocier des connaissances signifie presque toujours en modifier le contenu, chaque protagoniste tenant compte, dans les énoncés qu'il propose, du point de vue et des arguments de l'adversaire, qu'il ne peut contourner qu'en multipliant les expériences et en modifiant l'énoncé ou la théorie proposés. Se fabriquent ainsi des compromis qui affectent le contenu même des connaissances ainsi que l'identité des groupes sociaux engagés dans la négociation." (p. 30) De même, « dans la controverse se redéfinissent et se consolident simultanément la texture du cerveau, ou encore les propriétés de telle particule, mais également la distribution des groupes sociaux, de leurs intérêts ou de leurs compétences. » (p. 34-35) Callon M., Latour B. (ss dir.), *La science telle qu'elle se fait*, éd. La Découverte, 1991.

Des métiers qui n'ont pas d'existence officielle

Dans les deux cas, la définition des populations à étudier apparaît comme un élément de problématique à part entière, qui renvoie aux difficultés de délimitation des groupes professionnels ne correspondant pas à des professions établies, telles que les sociologues fonctionnalistes anglo-saxons les ont définies²². Les questions auxquelles nous avons été confrontés sont à ce titre à peu près les mêmes que celles posées par exemple par R. Moulin à propos des artistes : « quels critères utiliser pour définir l'identité professionnelle de l'artiste ? Vivre de cette profession ? Se déclarer artiste ? Posséder une compétence spécifique ? Bénéficier d'une reconnaissance par le milieu artistique ? »²³ Ni les concepteurs lumière ni les designers sonores ne font en effet l'objet d'indicateurs permettant d'obtenir des données "démographiques" ou de les identifier objectivement par leur activité. D'une certaine manière, nous avons ici affaire à des métiers qui n'existent pas officiellement. De plus, aucune des deux dénominations n'étant protégée par un titre, quiconque peut donc se définir concepteur lumière ou designer sonore.

Concepteurs lumière : l'association professionnelle comme base d'enquête

Concernant les concepteurs lumière, la consultation du Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (ROME) de l'ANPE par les entrées « lumière » ou « éclairage » fait ressortir des métiers ne correspondant pas vraiment à l'activité de conception lumière architecturale et urbaine : d'un côté, sous le code ROME 21223 apparaissent les métiers de « professionnel de l'éclairage », de « plasticien lumière » et de « responsable des éclairages », qui s'appliquent à une activité de mise en œuvre (réalisation) de l'éclairage dans les différents domaines du spectacle ; de l'autre apparaissent avec la mention « éclairage public » des activités d'installation et de maintenance ou de dessinateur-projeteur dans le domaine de l'éclairage public. Les types d'activités dont relève la conception lumière, c'est-à-dire la conception, la maîtrise d'œuvre et les études techniques, restent attachés, dans le ROME, aux métiers de l'architecture et du paysage ou aux emplois des bureaux d'études²⁴. Ce que confirme la liste des codes APE relatifs à la Nomenclature des Activités Françaises établis par l'INSEE, où la conception lumière dépend des activités d'architecture et d'ingénierie (742 et plus particulièrement 742C : ingénierie, études techniques), bien qu'on puisse aussi la classer dans les « activités artistiques » (923A). Dans tous les cas, elle n'est pas identifiable en tant que telle et relève de catégorisations vastes regroupant des groupes professionnels différents.

²² On pense en particulier aux 6 critères définis par H. L. Wilensky (WILENSKY H. L., 1964. The professionalization of everyone, *American journal of sociology*, n° 70-2, p. 137-158) et cités par C. Dubar et P. Tripiet : « 1. Être exercée à plein temps ; 2. comporter des règles d'activité ; 3. comprendre une formation et des écoles spécialisées ; 4. posséder des organisations professionnelles ; 5. comporter une protection légale du monopole ; 6. avoir établi un code de déontologie . » IN Dubar C., Tripiet P., *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, coll. U, p. 90.

²³ MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997, p. 249.

²⁴ Dans le ROME, architectes et paysagistes urbains relèvent du même code métier (61211), pour lesquels l'activité de conception et de maîtrise d'œuvre est décrite de manière assez claire : « Exprime par des esquisses ou des croquis la configuration d'un ouvrage ou d'un espace. Dégage les possibilités techniques les plus adaptées à la construction et au site en tenant compte des contraintes imposées par le client, le plan d'urbanisme, l'environnement. Assure la direction générale de l'exécution des travaux par les entreprises. [...] » De même, le métier de « chargé d'études techniques » (code 61 223) est décrit sous la forme générale suivante : « Procède à l'élaboration technique d'un "projet" d'ouvrage ou d'installation. Détermine de manière globale ou provisoire les procédés techniques, les méthodes d'organisation et le coût afin de constituer un avant-projet de la future opération de construction. Intervient également pour effectuer l'étude d'exécution, réexamine systématiquement les calculs et les méthodes et fixe ainsi les conditions de réalisation de la construction. » source : <http://rome.anpe.net/candidat>, consulté le 30 décembre 2005.

Recherche par mots clés

Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (ROME) ?

Il y a 5 résultats pour votre recherche sur "éclairage" :

ROME	Libellé
21223	Responsable des éclairages
42211	Electricien/Electricienne d'éclairage public
44212	Monteur électricien/Monteuse électricienne d'éclairage public et signalisation
44331	Electricien/Electricienne d'entretien d'éclairage public
52133	Dessinateur/Dessinatrice d'éclairage public et de signalisation

Recherche par mots clés

Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (ROME) ?

Il y a 3 résultats pour votre recherche sur "lumière" :

ROME	Libellé
21223	Régisseur/Régisseuse lumière
21223	Plasticien/Plasticienne lumière
21223	Responsable du parc lumières

source : <http://rome.anpe.net/candidat/>

A travers ces nomenclatures officielles transparait la réalité d'une division sociale et technique du travail encore finalement assez floue dans le domaine de la conception et de la maîtrise d'œuvre d'éclairage urbain. En effet, alors que la division technique y est définie par les missions relatives au code des marchés publics, ces missions restent ouvertes à différents corps de métiers. En ce sens, les concepteurs lumière n'ont pas le monopole de la conception de l'éclairage, loin de là. L'étude du CERTU déjà citée met ainsi en évidence le fait que, sur les 32% des projets que les villes délèguent à des intervenants extérieurs, seuls 9% sont confiés à des bureaux d'études ou à des concepteurs, 10% revenant à des électriciens et 10% à des fabricants de matériel d'éclairage. En outre, l'activité même des concepteurs lumière n'est pas si nettement définie : plusieurs de ceux qui se dénomment comme tels affichent aussi une activité de BET au sein de leur agence.

Nous avons donc finalement choisi de baser notre enquête sur les membres de l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes. L'intérêt est d'étudier une population dont les membres possèdent a priori des caractères comparables. On peut en particulier supposer que tous se reconnaissent dans un collectif dont ils partagent globalement les buts. Nous nous sommes en cela centrés sur des professionnels exerçant la conception et la maîtrise d'œuvre d'éclairages urbains en société ou en libéral, en tant que responsables d'agences ou travailleurs indépendants.

Ce choix comporte du même coup des revers : celui de travailler sur une population au spectre très restreint et celui de privilégier un critère d'appartenance à la fois subjectif (choix individuel de s'apparenter à un groupe professionnel) et endogène (la qualité d'appartenance étant ici contrôlée par les pairs). Il existe donc bien un risque méthodologique, lié au recours à l'autodéfinition, mais la connaissance préalable de cette association et de ses adhérents nous a permis de faire l'hypothèse d'une population somme toute relativement diversifiée. Plusieurs éléments peuvent être avancés : le fait que certains adhérents ont choisi une autre dénomination que concepteur lumière, l'absence de consensus interne à l'association quant aux référents et aux stratégies professionnelles à adopter vis-à-vis de l'extérieur, ou plus largement le caractère récent et peu structuré de l'activité, a priori source d'une diversité de trajectoires individuelles. En ce sens, nous avons aussi élargi notre échantillon à des professionnels non membres de l'ACE (près d'un tiers des 22 interviewés) : sur une base réputationnelle, nous avons ainsi interrogé des responsables d'agences ou travailleurs indépendants se définissant comme concepteurs lumière urbain ou identifiés comme tels en raison d'une activité similaire à celles des adhérents à l'ACE.

Il faut préciser que le fait de nous en tenir à des responsables d'agences (ou à des associés) et à des travailleurs indépendants (exerçants seuls) tient d'abord à des raisons pratiques, à savoir le nombre d'entretiens réalisables dans le cadre de cette recherche. Le mode d'exercice et la responsabilité professionnelle (excluant les salariés) constituent en cela des critères restrictifs d'identité. Ces critères ne limitent pas pour autant notre en-

quête à une élite (les notables de la profession), dans la mesure où le statut de travailleur indépendant n'est en soi un gage de réussite ni sociale ni économique - nous verrons que certains des interviewés sont dans une situation précaire. Ajoutons qu'à titre exploratoire, nous avons aussi enquêté auprès de deux concepteurs lumière salariés de grandes entreprises concurrentes des petites structures indépendantes. Au total, 22 personnes ont été interviewées, dont 15 adhérents à l'ACE.

En résumé, l'association professionnelle est considérée comme le noyau d'un groupe professionnel dont elle forge l'identité minimale sans pour autant effacer les spécificités et les différences individuelles. A cet égard, nous avons fait l'hypothèse que se situait là le lieu privilégié d'une identité en train de se construire, entre trajectoires individuelles et structuration collective. Certes, les critères endogènes, définis par l'association elle-même (la qualité de membre et la défense d'un mode d'exercice) et sur laquelle nous avons fondé notre enquête, comportent un caractère limitatif dans la mesure où ils tendent à borner a priori notre groupe, à le refermer sur lui-même. Toutefois, c'est justement autour de ces critères que s'articulent les principaux enjeux professionnels d'un groupe très jeune et donc fragile. Nous les tenons alors moins comme des critères figés que comme des éléments "problématiques" qui, en débat au sein même du groupe, permettent d'observer et de décrire les modalités de cette identité en construction.

Designers sonores : critères d'activités et réputationnels

Les designers sonores ont été sélectionnés sur une base d'emblée plus ouverte et à partir de la technique réputationnelle.

L'activité, bien que définie de manière assez extensive, constitue le critère premier à partir duquel a été constitué l'échantillon. Nous nous sommes ainsi intéressés à des professionnels qui avaient à leur actif une expérience dans le domaine de la *conception sonore* située dans un espace architectural ou urbain. Conception sonore s'entend ici comme une activité ne relevant pas d'une approche analytique, quantitative ou corrective de l'environnement sonore, mais comme un geste conceptuel consistant à prévoir un état futur et à proposer des solutions construites pour le réaliser. Cela signifie de passer d'une démarche passive de gestion de l'environnement sonore à une démarche active de création de nouveaux paysages sonores.

L'élargissement vers des activités très souvent marginales, peu connues des milieux de l'aménagement a été motivé par la construction d'un corpus aussi vaste que possible afin d'éviter les oublis. D'élargir également notre terminologie afin d'exclure des champs professionnels. C'est pourquoi, après l'examen des dénominations employées dans les entretiens, au lieu de designer sonore, nous avons choisi d'utiliser le terme plus générique de *concepteur sonore* pour identifier notre groupe.

La constitution du corpus a été progressive. Au départ, une quinzaine de personnes ou structures ont été pressenties, comme susceptibles de répondre au profil de concepteur sonore. Après examen et contact des pionniers ou personnalités ressources, une première série de 31 personnes ont été contactée, de prime abord pour obtenir une plaquette de présentation de leur activité et recueillir leur accord pour un éventuel entretien. Les renvois de personnes contactées vers d'autres personnes de leur connaissance ont permis d'étendre quelque peu la liste des contacts, pour arriver à un total de 45 personnes au final.

Cette première phase de recueil du corpus et de dépouillement des plaquettes a fait ressortir l'hétérogénéité des situations individuelles. Cette vision relativement éclatée nous a

incités d'une part à dissocier plus nettement dynamiques collectives et trajectoires individuelles et d'autre part à ouvrir encore notre corpus : l'enquête s'est élargie à des bureaux d'études d'acoustique ainsi qu'à des artistes travaillant sur des installations sonores éphémères (en ville et en sites naturels), renforçant encore l'hétérogénéité du corpus à étudier.

La diversité recherchée est autant repérable dans les modes d'activités (contrairement au concepteur lumière, le concepteur sonore n'exerce pas forcément sous forme libérale dans une agence), que dans les origines professionnelles : architecture, paysage, écologie, scénographie, design, musique, composition, arts plastiques ...

2.2. Dynamiques professionnelles et « métiers de frontière »

Comme en témoignent ces premiers éléments de description, la phase d'identification a révélé des différences importantes entre concepteurs sonores et concepteurs lumière. Ces différences nous ont amenés, notamment dans une perspective comparative, à assiseoir notre étude autour d'une problématique des dynamiques professionnelles. Un trait s'avère pourtant commun à nos deux groupes : leur caractère récent et par conséquent la fragilité de leur position respective sur le marché de la conception et du projet.

En ce sens, il s'agit de tenter de décrire et de comprendre *comment des professionnels très faibles numériquement négocient et légitiment leur place sur un marché ouvert et parmi des groupes professionnels plus établis.*

Ainsi nous avons sous-tendu en introduction l'idée que concepteurs lumière et concepteurs sonores prenaient une part active au redéploiement qualitatif des domaines dans lesquels ils exercent. Cette part reste difficile à évaluer, dans la mesure où ils profitent au moins autant de la reconfiguration du marché en différents segments (études préalables, maîtrise d'œuvre) qu'ils ne l'initient ou la favorisent. Par exemple, en affichant une approche innovante de l'éclairage, les concepteurs lumière servent en même temps souvent de vecteur de promotion des réalisations, profitant ainsi aux maîtres d'ouvrage comme aux industriels (c'est ce que montrerait notamment la lecture d'article de presse professionnelle ou locale).

Plus largement, nos professionnels s'inscrivent dans une chaîne ou plutôt un réseau d'acteurs économiques et politiques liés par des intérêts tantôt communs tantôt divergents selon les situations. Comme l'ont souligné C. Dubar et P. Tripiet, il n'existe pas de « profession séparée » mais seulement « des segments professionnels plus ou moins identifiables, plus ou moins organisés, plus ou moins concurrentiels. »²⁵ En ce sens, même si nous n'étudierons directement ni les formes concrètes de division du travail ni les relations qui se jouent dans la pratique entre nos professionnels et leurs groupes voisins, ces éléments constituent un élément déterminant à prendre en compte dans les dynamiques et la construction des identités professionnelles.

En particulier, on peut considérer qu'en accompagnant le développement d'approches plus qualitatives qu'auparavant, concepteurs lumière et concepteurs sonores investissent et s'approprient de nouveaux territoires. Ils se rapprochent en cela de ce que D. Ruellan, dans son étude sur les journalistes, appelle des « métiers de frontière ».²⁶ Cette notion de frontière, comme espace neuf ou vierge, sous-entend une position fragile (sur le mar-

²⁵ DUBAR C., TRIPIET P., *Sociologie des professions*, Paris, A. Colin, 1998, p. 247-250.

²⁶ « La frontière n'est pas une limite formelle définissant un territoire mais « un espace neuf (ou considéré comme tel) à investir, à s'approprier. » Ruellan D., *Le professionnalisme du flou, identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 53.

ché du travail), dans la mesure même où le territoire investi n'est pas délimité, institué. A cet égard, la distinction instaurée par M. de Certeau entre stratégie et tactique nous semble également intéressante.²⁷ Pour de Certeau, la stratégie se définit comme « le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un "environnement". Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. » Au contraire, la tactique est « le calcul qui ne peut compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le saisir à distance » et n'est indépendante ni des circonstances ni du temps²⁸. De par leur position fragile sur le marché et dans la division du travail, concepteurs lumière et designers sonores seraient donc contraints à construire leur identité sur un mode tactique plutôt que stratégique. Hypothèse que nous allons vérifier.

On peut de ce point de vue supposer que la dépendance vis-à-vis des circonstances confère aux trajectoires et aux relations individuelles avec les acteurs professionnels proches une importance particulière. En effet, si le nombre de très petites structures constitue a priori un facteur de vulnérabilité économique, leur statut fréquent de sous-traitant dans les projets -qui leur confère une position moins visible que celle d'autres concepteurs-, laisse également présumer du rôle joué par les réseaux d'inter connaissance sur l'accès à la commande et sur les opportunités au sein des carrières individuelles.

Ceci nous ramène à la question des formes sous lesquelles sont gérées les frontières avec les groupes professionnels qui leur sont proches. De précédents entretiens consacrés aux parcours de quelques concepteurs lumière ont montré comment l'identité et la revendication se construisaient par référence implicite ou explicite à d'autres champs : par opposition aux milieux des bureaux d'études technique et des fabricants de matériel d'éclairage ; par rapprochement avec le milieu de la conception architecturale et paysagère.²⁹ De la même manière, une recherche de thèse, portant sur les pratiques graphiques des concepteurs lumière a montré l'importance de l'appropriation des formes de représentation empruntées aux architectes et aux paysagistes avec lesquels les concepteurs lumière collaboraient, ainsi que le rôle potentiel de cette appropriation dans l'acculturation et la légitimation des concepteurs lumière par rapport aux maîtres d'œuvre traditionnels du projet³⁰.

Quant aux identités des professionnels du son oeuvrant dans et pour la ville, les connaissances actuelles, plus fragmentaires, ne permettent pas de caractériser *a priori* de groupes homogènes. Les références explicites appartiennent à quatre champs distincts : le design, l'acoustique, l'art et la musique. Ces référents ne sont pas toujours en phase avec les problématiques architecturales et urbaines ; parfois même déconnectés des pratiques opérationnelles en cours ; donc déliés des processus de conception spatiale tels que l'entendent les aménageurs. Ces constats seraient une première explication à une structuration de la « profession » beaucoup plus embryonnaire que chez les concepteurs lumières.

²⁷ Certeau (de) M., *L'invention du quotidien*, tome 1, "Arts de faire", Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.

²⁸ Idem, p. XLVI.

²⁹ FIORI S. Conceptions lumière, in LEROUX M, THIBAUD J.P et alii *Compositions sensibles de la ville*, Grenoble, CRESSON-PUCA, 2000.

³⁰ FIORI S. *La représentation graphique dans la conception du projet d'éclairage urbain*, thèse de doctorat ss dir. de J.F. Augoyard-, école polytechnique de l'Université de Nantes, mars 2001.

En résumé, deux hypothèses guident ici notre étude des dynamiques professionnelles : une première qui accorde, en l'absence d'une activité spécifique suffisamment identifiable et stable, une importance particulière aux tactiques individuelles dans le processus et de légitimation professionnelle de nos deux groupes ; une seconde selon laquelle la construction de leur identité professionnelle passerait au moins autant par la recherche d'autonomie que par l'appropriation de référents liés à des champs professionnels voisins. Nous emprunterons encore à D. Ruellan ses propos, qui souligne « comment un groupe, soucieux de limiter son territoire, va être confronté à l'obligation de se définir, c'est-à-dire définir ce qu'il est, ce qui le différencie par rapport aux pratiques présentes dans son domaine [...] ou qui sont connexes (aux frontières du domaine que le groupe entend se réserver). Cet effort de définition va nécessairement passer par une appropriation du savoir lié à l'activité concernée et sa transformation en un ensemble de théories, de techniques, voire de dogmes, jusqu'à former un édifice idéologique constitué tout à la fois par l'héritage des savoirs et par les nécessités de la délimitation du domaine réservé au groupe professionnel par lui-même. »³¹

2.3. Une sociographie des représentations

A plusieurs reprises, nous avons évoqué les difficultés à saisir l'activité des designers sonores et des concepteurs lumière dans un contexte de marché ouvert, de division du travail somme toute assez floue et de non identification officielle de leur activité. Si nous avons tenté de collecter une série de données objectives en la matière, l'insuffisance des informations recueillies et leur difficile comparaison nous ont conduit à nous en tenir à une sociographie des représentations et des rhétoriques professionnelles, sous la forme d'une enquête par entretiens semi-directifs.

Obstacles à une sociographie de l'activité

Nous avons en effet initialement cherché à définir un peu plus précisément "ce qu'ils font", en nous appuyant sur un corpus de documents de communication relatifs à l'activité des structures (agences, associations dans le cas des designers sonores³²). Nous avons en particulier essayé de recueillir une série de « plaquettes de références », documents requis, dans le cadre du code des marchés publics, lors de consultations. Devant permettre au maître d'ouvrage de juger des capacités professionnelles et techniques du candidat (ou de l'équipe), ces documents comprennent une série de données telles que les moyens humains et matériels dont dispose la structure, le code APE sous lequel elle est inscrite, ainsi qu'un ensemble de références de projets et de réalisations plus ou moins détaillé témoignant de son expérience. Il s'agissait donc d'obtenir des informations sur les structures d'activité proprement dites et sur leur mode d'organisation (composition et membres), en même temps que sur la nature de l'activité exercée et sa répartition. L'objectif était notamment de dresser une sorte de panorama des types d'opérations sur lesquels travaillent respectivement les concepteurs lumière et les concepteurs sonores, des types de mission sur lesquels ils interviennent, des contextes et des formes de commande auxquels ils répondent.

³¹ Ruellan D., *Le professionnalisme du flou*, op. cit. , p. 55.

³² Le recueil de ces documents s'est fait par le biais de connaissances, de personnes ressources, d'associations ou réseaux professionnels ou encore via internet. Pour les concepteurs lumière, 58 professionnels ont été sollicités via l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes (ACE), 3 hors ACE. Nous avons pu consulter près d'une trentaine de plaquettes, CV ou sites web d'agences. Pour les designers sonores, nous avons eu accès à environ une quinzaine de documents (3 plaquettes papier, une dizaine de sites web).

Plusieurs facteurs ont cependant limité l'exploitation statistique des documents. Nous nous en sommes tenus à une utilisation partielle, comme support de comparaison avec les propos des interviewés, ou comme base de réflexion sur la nature des activités.

Pour les designers sonores, nous n'avons effectivement reçu que trois plaquettes sous forme papier. Une dizaine d'entre eux nous ont renvoyé vers leur site internet (media plus adapté au besoin de diffuser des sons). Quoi qu'il en soit, ce faible nombre et la nature des informations contenues ne nous a pas paru suffisant pour faire l'objet d'une véritable analyse. Les plaquettes de références sont d'un usage plus courant chez les concepteurs lumière (ceux que nous avons ciblés ayant, de fait, une activité plutôt centrée sur la commande publique). Les informations obtenues, de manière générale assez riches, se sont avérées trop disparates d'un document à l'autre pour pouvoir être traitées et comparées. Certains présentaient en effet un niveau d'information trop ambigu (ne permettant pas par exemple de savoir si l'opération avait été réalisée ou non, si le concours avait été remporté). Surtout, la classification des projets s'est avérée difficile à établir, les intitulés des missions ne permettant pas forcément de les rattacher à un type d'opération précis. A cet égard, nous nous sommes également heurtés au problème de la classification proprement dite : comment, au-delà des distinctions générales entre éclairage intérieur et éclairage extérieur, entre éclairage architectural et éclairage urbain, rendre compte de la diversification des commandes et des secteurs d'intervention sans tomber dans une segmentation extrême et donc ininterprétable ? Cela nous renvoie aussi au choix des critères de classification : le caractère récent du redéploiement de l'éclairage rend ces critères relativement instables ; les classifications en usage dans le milieu de l'éclairage et parmi les professionnels sont pour partie à la fois variables et implicites, pouvant s'appuyer sur l'intitulé des commandes, mais aussi sur les échelles d'intervention, les fonctions de l'espace, voire les modes d'approche du projet. Le degré et le type de spécialisation de chaque agence constituent alors un élément important : alors qu'une agence cherchant à afficher une expérience plutôt ciblée sur l'éclairage urbain aura tendance à classer précisément les différentes opérations relevant de ce domaine (entre espaces publics, grand paysage...), telle autre, moins expérimentée ou plus généraliste, insistera dans sa plaquette sur le nombre de références ou sur le spectre des domaines d'intervention couverts.

Documents de communication à caractère informatif, les plaquettes, CV et sites web répondent aussi à des logiques de "présentation de soi" et d'affichage de son activité. Ils nous renvoient en cela aux représentations, sur lesquelles nous avons axé notre étude empirique.

Des représentations individuelles aux rhétoriques professionnelles

Au travers d'entretiens semi-directifs réalisés auprès d'une vingtaine de professionnels de chaque groupe, nous nous sommes ainsi intéressés à "ce qu'ils disent qu'ils font" plutôt qu'à "ce qu'ils font", à "ce qu'ils disent qu'ils sont" plutôt qu'à "ce qu'ils sont". Autrement dit, les identités et les dynamiques professionnelles sont ici étudiées sous leurs dimensions subjectives.

En partant des représentations et trajectoires individuelles, en nous centrant sur les récurrences, les points communs -ou les différences dont elles témoignent-, nous essaierons de cerner les interactions qui se jouent entre logiques individuelles et logiques collectives. Par exemple, l'analyse des trajectoires permet-elle de dégager des profils professionnels type ? De même, les manières de définir personnellement son métier ou l'image qu'on a de son milieu professionnel reflètent-elles des représentations -voire des rhétoriques- professionnelles communes ? Dans l'affirmative, ces rhétoriques relèvent-elles plutôt d'une culture partagée ou du groupe d'intérêts ?

Sur le plan méthodologique, cette approche “compréhensive”, comporte certes des risques : celui de reproduire les idéologies véhiculés par les professionnels eux-mêmes, et ainsi de tomber dans un certain substantialisme consistant à considérer les groupes et leurs opinions comme des réalités allant de soi. Pourtant, dans une perspective constructiviste, l'étude des représentations peut à l'inverse permettre d'échapper à une autre forme de substantialisme -qui ici consisterait à démontrer si les concepteurs lumière et les concepteurs sonores sont ou non des groupes professionnels-. Sans remonter jusqu'aux travaux d'un E.C. Hugues³³ ou d'un H. Becker, nous nous appuyons en ce sens sur des études empiriques plus contemporaines comme celle de D. Ruellan sur les journalistes ou celle de C. Cice et F. Dubost sur les paysagistes³⁴ qui montrent comment le décalage entre le discours des professionnels et leur pratique, au lieu d'être un obstacle ou un biais en soi, renvoie aux problèmes d'identité qu'ils ont à résoudre face à leurs partenaires et concurrents³⁵.

Thèmes d'enquête

Le guide d'entretien que nous avons défini pour les deux groupes s'articule autour de cinq grands thèmes :

- *le parcours professionnel*, au travers duquel les professionnels étaient amenés à décrire leur trajectoire professionnelle, les étapes qui les avaient conduits à exercer leur métier, les expériences qui leur avaient paru déterminantes, ainsi que les perspectives et les évolutions qu'ils envisageaient pour leur propre activité ;
- *l'identité professionnelle*, c'est-à-dire ici la manière dont les interviewés définissent personnellement leur métier, les compétences et les qualités qu'il requiert, ainsi que la manière dont ils se situent et situent leur métier par rapport aux autres intervenants du projet ;
- *la profession et ses évolutions*, telles que les perçoivent les interviewés depuis qu'ils exercent le métier de concepteur lumière ou de designer sonore. Il est ici question des évolutions du métier et de la commande, mais aussi de formation (la formation à créer) et de rapport aux associations et réseaux professionnels existants (adhésion, implication, rôle) ;
- *l'activité*, abordée ici sous l'angle de l'activité propre à l'interviewé et à sa structure et, quand cela était possible, à partir du commentaire de sa plaquette ou de son CV. Il s'agit donc ici de cerner assez précisément les secteurs dans lesquels exercent nos professionnels, le degré de spécialisation de leur activité, la nature des missions auxquelles ils répondent, leurs modes d'accès à la commande ou encore le type de commanditaires pour lesquels ils travaillent ;
- *les collaborations*, leur nature, leur importance au sein de l'activité et la manière dont elles sont perçues par les interviewés. Ce thème, plutôt centré -comme le précédent- sur les activités concrètes, comprend les relations avec la maîtrise d'ouvrage ; il était à ce titre demandé à chacun d'évoquer plus précisément une expérience de collaboration positive et une autre négative.

³³ HUGUES E. C., *Le regard sociologique, essais choisis*, Paris, éd. de l'EHESS, 1996.

³⁴ CICE C., DUBOST F., *La profession de paysagiste*, rapport de recherche, Paris, Centre de sociologie des arts, 1986.

³⁵ On peut aussi citer L. Demailly, pour qui : « les identités professionnelles collectives réelles ont de plus une double face, car elles mettent en jeu des rhétoriques qui construisent une professionnalité idéale, rêvée, stratégique, distincte de la professionnalité pratique, ordinaire, analysable dans les postes concrets de travail. C'est dans la tension entre ces deux pôles que l'on peut saisir la dynamique des professions et leur inscription dans l'échange social autour du travail. » Demailly Lise, Une spécificité de l'approche sociologique française des groupes professionnels : une sociologie non clivée, revue *Savoirs, travail et société*, « les professions, approches continentale et anglo-américaine », vol. 2, n°2, 2004, p. 107-128..

Globalement, ces thèmes sont aussi ceux à partir desquels nous avons organisé l'analyse et la présentation des résultats, même si les spécificités propres à chaque population nous ont conduit à développer certains thèmes plus que d'autres. Ils servent ainsi de canevas aux deux chapitres qui suivent, respectivement consacrés aux concepteurs lumière et aux concepteurs sonores.

SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS LUMIERE

1. Dénominations et définition du métier

« Plasticien lumière », ça pourrait être ça, mon terme. Il y a des intitulés. [...]. À un moment donné, c'est plus par rapport à ce que ça représente, je dis « plasticien lumière » : ça va parler à certaines personnes, mais « concepteur lumière » ou « éclairagiste » sont des choses qui aujourd'hui fonctionnent. [...] Au début ça m'a posé des problèmes ! Ah ! les problèmes de dénomination, « comment je m'appelle, qu'est-ce que je suis, comment je m'intitule, comment je me vends ? », c'était ça aussi, « comment je me présente aux autres, je m'appelle comment ? ». Quand on me disait « tiens, l'éclairagiste... », je disais [chuchoté] « non, je ne suis pas éclairagiste, je suis concepteur lumière ». Mais en fait je crois qu'il y a un terme qui est relié à l'espace public intérieur ou extérieur, qui est « concepteur lumière », qui a l'air d'être un terme un peu consacré, et dont je fais partie. (CL07)

Dans les entretiens, il était posé à chacun la question suivante : « comment définissez-vous personnellement votre métier ? ». Cette question appelle plusieurs types de réponse, qui touchent à la dénomination, mais aussi plus largement aux compétences et au contenu de l'activité.

1.1. Dénomination, dénominations

Etre ou ne pas être... telle pourrait constituer la première réponse apportée. Le métier exercé par les interviewés ne relève pas d'une dénomination unique, univoque, qui serait utilisée et reconnue ou admise par tous. Comme le souligne l'un d'entre eux, « en France, « concepteur lumière », « éclairagiste », « plasticien lumière », il y a 36 000 trucs. En Angleterre, c'est « lighting designer ». (CL09)

Parmi les 22 professionnels interviewés, le terme « concepteur lumière » est celui qui revient le plus souvent : 12 s'affichent et/ou se revendiquent comme tel. A l'inverse, le terme d'éclairagiste n'est revendiqué que deux fois. Cela n'est certes pas une surprise étant donné l'échantillon sur lequel nous avons d'emblée choisi d'enquêter, mais nous verrons que ces deux dénominations sont porteuses d'oppositions. L'utilisation d'autres dénominations, à savoir plasticien lumière, scénographe, designer lumière, bien que minoritaire, est à souligner. Dans leur ensemble, les professionnels qui les ont choisies ont une représentation de leur métier assez proches des « concepteur lumière » (dont ils ne récusent d'ailleurs pas vraiment le terme). Ces dénominations plurielles contribuent toutefois à définir des contours flous au métier.

En ce sens, on peut d'ores et déjà souligner la part non négligeable des propos flottants dans les entretiens : dans certains cas, soit l'interviewé n'affiche pas clairement une dénomination au cours de l'entretien, soit il exprime une hésitation. De même, d'autres affichent et/ou assument différentes étiquettes en fonction du contexte. Comme le montre le tableau ci-dessous, transparait alors parfois un décalage entre le titre qu'on affiche et le métier qu'on pense ou qu'on souhaite vraiment exercer, même si la dénomination est très souvent abordée en termes de choix (« Le terme que j'avais choisi dès le départ » (CL01)). Un choix qui s'avère ainsi plutôt relatif, et exprimé par le biais des connotations attribuées à chaque dénomination (« Il y a aussi un phénomène médiatique, qui fait que bon ben « designer lumière » ça parle plus à un peu tout le monde que « concepteur lumière », qui fait un peu plus prétentieux. » (CL15)).

Se définir par « ce qu'on n'est pas », sans constituer la règle, apparaît finalement comme un trait récurrent. Par exemple : « Concepteur lumière », je me suis dit « si je ne nomme pas ce

métier, soit je serai un éclairagiste donc technicien, soit on pensera que je fais ça de manière accessoire, soit si je dis 'artiste' on est cuits », [...] Et je trouvais que ce n'était pas ça l'idéal que je voulais de ce métier. » (CL04)

Dénomination affichée et revendiquée	Dénomination affichée / revendiquée	Dénomination revendiquée / pouvant aussi être affichée	Dénomination choisie non explicitée dans l'entretien
Concepteur lumière : 6 (CL04, 05, 09, 10, 16, 20)	Concepteur lumière / plasticien lumière : 1 (CL07)	Concepteur lumière / éclairagiste ou BET : 3 (CL03, 06, 19)	Concepteur lumière implicite : 2 (CL13, 17)
Plasticien lumière : 2 (CL01, 12)			Non clarifiée : 2 (CL13, 14)
Eclairagiste : 1 (CL08)		Eclairagiste / concepteur lumière : 1 (CL21)	
Scénographe : 1 (CL02)			
Designer lumière : 1 (CL15)			

Les dénominations utilisées par les interviewés

L'identité sous laquelle les interviewés se présentent professionnellement relève aussi globalement de plusieurs points de vue, définis en fonction de l'inscription dans un contexte plus ou moins large et sous l'influence de la situation d'énonciation (suivant d'où l'on parle et à qui l'on parle). Il y a la manière dont on se définit personnellement, c'est-à-dire ici pour soi-même (selon ce que l'on pense être), celle par laquelle on affiche une identité vis-à-vis de l'extérieur (et qui renvoie à une stratégie collective). Il y a enfin celles, plus ambiguës, qui relèvent du cadre propre à chaque situation (à laquelle on s'adapte) ou qui définissent l'appartenance à un groupe aux contours plus ou moins nettement délimités (selon que l'on considère ses confrères, ses concurrents ou ses ennemis).

1.2. Concepteur lumière versus éclairagiste ?

Les deux termes principaux autour desquels se polarise la question de la dénomination chez les interviewés sont *éclairagiste* et *concepteur lumière*. Si les deux cohabitent parmi les professionnels, comme en témoigne l'intitulé même de l'ACE (Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes), ils renvoient aussi à une certaine concurrence.

Activité générique / métier spécifique

On reconnaît au terme *éclairagiste* une valeur en quelque sorte générique : il est celui qui "parle le plus", qui permet d'identifier le métier au-delà du groupe professionnel restreint, notamment auprès des "profanes" : « *Moi je me présente comme éclairagiste. Les gens savent tout de suite de quoi on parle.* » (CL08)

A ce titre, même ceux qui s'affichent concepteurs lumière parmi leurs pairs ou auprès des autres acteurs du projet peuvent être amenés à l'employer : « *Je m'appelle concepteur lumière dans le domaine professionnel, mais quand je parle aux gens ordinaires qui ne savent rien du tout de l'éclairage, ni de l'architecture, ni de l'urbanisme, je me présente en tant qu'éclairagiste. C'est déjà une question de mots : en France c'est le mot qui est peu plus banalisé généralement.* » (CL03)

A l'inverse, la dénomination *concepteur lumière* fait l'objet d'une certaine légitimité interne, y compris parmi ceux qui ne s'y reconnaissent pas forcément ou complètement : « *Je pense que le mot « concepteur » a permis de définir la profession. [...] et il est reconnu : donc surtout ne changeons pas ce mot-là.* » (CL14)

On lui attribue ainsi l'avantage de contribuer à faire valoir la spécificité du métier, pointant l'importance de l'enjeu d'identification par rapport à d'autres groupes professionnels. De ce point de vue, "l'histoire" même du terme est presque toujours abordée par les plus âgés, ceux qui ont connu l'avant et l'après et ont contribué à son adoption, entre autres en l'utilisant pour leur propre activité : « *En ce qui me concerne, j'étais d'abord éclairagiste, puis je me suis mis technicien éclairagiste, puis ingénieur éclairagiste, puis concepteur lumière.* » (CL10)

Notamment, la manière dont ce processus est évoqué par ceux qui ont eu des responsabilités au sein de l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes renvoie à une forme d'engagement militant, dont le succès se traduirait par une reconnaissance élargie :

« *D'ailleurs maintenant, le paradoxe qui m'amuse beaucoup, c'est que maintenant dans les émissions de télé comme dans les pièces de théâtre, on met « concepteur lumière » dans les génériques, on ne met plus comme avant « éclairagiste » ou « lumière ». [...] je me dis que c'est une ironie de l'histoire... C'est passé dans le langage courant.* » (CL04)

Evoquant eux-mêmes le processus engagé par leurs aînés, les plus jeunes s'avèrent parfois plus circonspects sur l'effectivité de cette reconnaissance. Si certains ne se définissent pas personnellement tout à fait concepteurs lumière en raison de leur formation initiale ou de leur faible expérience, ils ne récusent pas le terme, qui renvoie pour eux à un groupe dont ils sont proches ou auquel ils se sentent appartenir. En cela, ils reconnaissent paradoxalement aux concepteurs lumière une existence *de fait*, à laquelle ils s'intègrent également *de fait* :

« *Je dis « concepteur lumière ». Je ne sais pas si c'est [clair], si c'est [reconnu]. Au départ, quand j'ai commencé la conception lumière, je me qualifiais plus de « designer lumière ». Puis au fur et à mesure, j'ai vu que ça ne voulait pas dire grand chose de plus que « concepteur lumière ». Il y a un terme qui a été plus ou moins établi. Je l'utilise [...] parce qu'il se trouve que j'ai toujours baigné dans la conception lumière, et on appelait ça « conception lumière ». (CL05)*

« *J'ai bossé pendant 2 ans. Après, j'ai commencé à me dire « concepteur lumière », à mettre ça sur mes cartes, à être membre de l'ACE.* » (CL07)

Moins générique que celui d'éclairagiste, le terme de concepteur lumière est conçu comme un moyen de revendiquer ou d'afficher une identité et des compétences spécifiques. Nous allons voir plus précisément que cette identité se construit sur le mode de l'opposition : d'une manière plus ou moins appuyée, se définir concepteur lumière consiste justement à se distinguer de l'éclairagiste.

Ce que représente l'éclairagiste

Dans les entretiens, l'*éclairagiste* renvoie d'abord à un métier qui apparaît bien identifié : celui d'éclairagiste de spectacle, notamment de théâtre : « *Les éclairagistes, ce sont des gens qui viennent surtout du cinéma et du théâtre, c'était un terme qui était très très approprié à cette profession-là.* » (CL12)

L'identification -et du même coup la distinction- passe par la référence à un secteur d'activité lié à l'éphémère, qui engage en cela des savoirs-faire différents de ceux requis dans le domaine architectural et urbain : « *Et la lumière qui s'ouvre sur l'architecture, c'est quand même un autre métier. Même si le matériau est le même, on rentre dans des systèmes de conception qui ne sont pas tout à fait les mêmes, pour des problèmes de pérennité, de confort qui ne sont pas les mêmes. C'est un autre état d'esprit.* » (CL12)

Le spectacle est aussi décrit comme un monde particulier. Ceux qui en ont fait partie en parlent souvent de manière très impliquée, tout en évoquant les contraintes, le temps propre à la préparation, au montage, aux réglages, à la conduite des spectacles, et plus

généralement au rythme des tournées : « *des heures de jour, des heures de nuit. Le démontage après le spectacle, donc après minuit. Deux ou trois heures de démontage, ranger le matériel dans les camions, repartir avec le camion sur la prochaine tournée.* » (CL21)

Ce monde est donc un monde de la création, des rencontres, mais aussi celui d'une certaine forme de « sale boulot ». En ce sens, s'il existe une hiérarchie des tâches au sein même des éclairagistes de spectacle (entre l'électricien, le régisseur, le créateur...), ce métier s'avère, notamment pour ceux qui ne l'ont pas exercé, assez fortement connoté par la technique. Ainsi, « *On appelle un éclairagiste quelqu'un qui à mes yeux est un électricien de spectacle.* » (CL16). Ou encore, « *Parce que « éclairagiste » ça faisait à la fois technicien, à la fois théâtre, ça faisait tout sauf un nouveau métier.* » (CL04)

Cette attribution n'est d'ailleurs pas propre au spectacle ; elle traverse les différents milieux évoqués par les interviewés : « *Malheureusement, quand vous faites « éclairagiste » sur le Minitel, vous tombez plus sur des fabricants de matériel ou des grossistes, etc., ce qui prête à confusion.* » (CL08)

En matière d'éclairage architectural et urbain aussi, la référence au terme *éclairage* ou *éclairagiste* renvoie tout autant à des mondes et à des cultures différents (ceci de manière explicite) qu'à une hiérarchie des tâches et des métiers (cela d'une manière plutôt implicite) : « *Maintenant, si on veut faire ce travail de façon peut-être un petit peu plus sérieuse et tout, on peut avoir besoin à un moment donné de s'entourer de compétences, électriques, de Génie civil... mais ça c'est une orientation plus de bureau d'études. [...] On le voit bien, la plupart des gens viennent soit du spectacle [...], soit au contraire ils viennent de chez les fabricants par exemple, ou de chez les installateurs. Il y en a même qui étaient anciennement chez les grossistes, ou des choses comme ça, et eux ils ont plus la vision business, etc.* » (CL08)

Savoir-faire vs création

L'opposition se joue finalement entre activité de création et activité d'exécution. Ainsi l'éclairagiste est-il plutôt rattaché à l'éclairage fonctionnel par les interviewés qui ne se définissent pas comme tel :

« *[...] chaque fois que je testais le mot « éclairage », c'était surtout du point de vue de la fonctionnalité, de la vision. Rarement on disait « éclairage » quand on parlait d'émotion ou de mise en scène.* » (CL04)

On assimilerait ainsi l'appellation éclairagiste « *soit à des gens qui font de l'intérieur, soit à des gens qui font de l'éclairage « bateau » entre guillemets, qui font de l'autoroutier, du routier.* » (CL18)

L'éclairagiste est aussi vu comme « *celui qui met en œuvre les idées des autres* » ou celui qui « *applique des recettes* ». Son métier relève donc du savoir-faire : « *[Les éclairagistes] refont souvent des choses qui fonctionnent, c'est des bonnes recettes qui sont remises à chaque fois, on sait que ça marche donc...* » (CL01) Dans la division du travail, lui reviennent les « *études photométriques* », les « *implantations techniques précises* », ce qui, en un mot, a trait à la faisabilité du projet. On peut à ce titre être concepteur ou plasticien lumière et pour autant être amené à effectuer un travail d'éclairagiste :

« *... il y a 1 mois, j'ai réellement fait un travail d'éclairagiste, dans le sens où... [...] j'ai travaillé pour un architecte, [...] Et en fait il m'a un petit peu appelé au dernier moment en me disant « il faut qu'on monte le dossier de consultation », et là il avait un petit peu de mal, parce que ça devient vraiment des éléments... un domaine très spécifique, avec tous les nouveaux produits qui existent, notamment à base de diodes. Et là donc j'ai vraiment fait un travail technique pour rendre un dossier de consultation. [...] Quand je dis que je suis éclairagiste et je rédige un dossier comme ça je sais très bien le résultat escompté.* » (CL01)

Etre concepteur lumière, c'est donc aussi être un peu éclairagiste. Avoir des compétences techniques fait en ce sens partie du métier... mais ne suffit pas à le définir. Etre le spécialiste d'une technique n'intéresse pas les interviewés, même si « *maîtriser la technique est la moindre des choses* » :

« Moi je suis concepteur lumière éclairagiste, parce que j'ai les deux en fait. Enfin j'espère avoir les deux ! En tout cas éclairagiste je le suis parce que c'est ma formation, donc techniquement je suis éclairagiste. Si on me dit fait ça, comment tu fais ? Je sais faire. Et après j'espère, j'ose espérer avoir l'idée conceptuelle qui fait que bah je suis différent de mon concurrent. » (CL22)

Un bon concepteur, c'est alors « *quelqu'un qui a déjà pratiqué la lumière, je pense que c'est incontournable, qui s'est servi de ses mains pour aller mettre des appareils, pour aller bidouiller avec des projecteurs, pour pouvoir se rendre compte des effets lumineux, de ce que c'est que la lumière en fin de compte. C'est d'abord ça. Mais c'est quelqu'un aussi - moi j'y accorde de l'importance en tout cas-, qui réfléchit sur le sens qu'il donne aux choses, le sens qu'il va donner à son intervention : est-ce que déjà il y a besoin d'avoir un sens particulier. Est-ce qu'on va raconter une histoire ou est-ce qu'on ne raconte pas une histoire sur un lieu ? (CL05)*

Ainsi les compétences spécifiques du concepteur lumière se situent-elles du côté de l'invention, c'est-à-dire de la « *recherche de quelque chose qu'on ne connaît pas encore* », de « *l'imaginaire* », de « *l'émotion* » ou encore de « *la sensibilité* ». Ces représentations sont d'ailleurs confirmées, dans un sens critique, par ceux qui se définissent plutôt comme éclairagistes et qui voient dans la conception lumière une activité « *presque essentiellement artistique et qui s'arrête au concept* » :

« Ça je le vois par contre, il y a des concepteurs qui ne sont pas du tout techniciens, et c'est vraiment dangereux. Je préfère être sûr de ce que je fais que plutôt avoir une belle idée et que ça ne soit pas réalisable ou que ça soit vraiment une lubie qui coûte une fortune à faire, qui coûte une fortune à maintenir longtemps. A priori, donc je suis dans une entreprise de travaux ici à la base, donc je ne peux pas faire des choses qui ne sont pas faisables. » (CL22)

Acquérir un nouveau statut social

Savoir-faire versus création, éclairage vs lumière... Se distinguer de l'éclairagiste s'entend au sens de se différencier, mais renvoie aussi à une forme de distinction sociale. Comme le décrit très bien cette citation, avoir fait passer dans l'usage le terme de concepteur lumière a constitué un moyen d'acquérir un nouveau statut : « *Concepteur lumière* », c'est le mot qui aujourd'hui est utilisé pour... j'allais dire : « *nous qualifier* ». Mot qui n'existait pas une dizaine... une quinzaine d'années. On utilise encore le mot « *éclairagiste* » ou « *spécialiste en éclairage* » dans les appels d'offres. @ Pour la même activité. [...] Le mot « *concepteur lumière* » a permis de dégager l'électricien, du moins l'éclairagiste de l'électricien. Avant, l'éclairage était considéré comme une sous-classification, je dis bien « *sous-classification* » de l'électricité, c'est-à-dire qu'on s'en occupait en dernier. [...] Donc on était sous-électriciens. Donc le fait d'avoir accolé le mot « *conception* » au mot « *éclairage* » a décroché le côté bassement technique sous lequel on était vus auparavant et nous a fait admettre dans les professions où on réfléchit : dans les professions d'ingénierie, et après dans les professions donc de la conception, c'est-à-dire de la création. (CL10)

Une nuance est toutefois à apporter à cette citation : si le terme de « *création* » décrit assez bien certaines compétences spécifiques que s'attribuent, par rapport aux éclairagistes, les concepteurs lumière, ces derniers ne se définissent pas pour autant comme des artistes : d'un côté l'artiste est plutôt vu comme quelqu'un « *qui rame* », de l'autre, la nécessaire maîtrise de la technique et les contraintes propres à l'espace architectural et urbain interdisent une forme de création "gratuite". C'est cette deuxième idée qu'on retrouve notamment dans les propos d'un professionnel interviewé -qui se définit cependant lui-même comme « *plasticien lumière* »- : « *Il y a plus vraiment intervention artistique, ar-*

tiste, lumière qui est là, où le support architectural reste un support, et il y a une expression artistique à un moment donné, qui est presque plus forte que le bâti, c'est volontaire, à un moment donné c'est se permettre même de détruire une architecture, ça c'est la lumière expression pure, tout est permis, on s'impose en tant qu'artiste. [...] Après il y a la ville, donc le travail avec les paysagistes, où là on rentre, on a quand même des fonctionnements, il y a des rues à éclairer, il y a des gens, etc. Et, au milieu de ce fonctionnement, à un moment donné, il y a des espaces sur lesquels on peut se livrer, s'amuser, on peut trouver des espaces de [jeu], d'expression de la lumière, mais [...] on ne peut pas tout se permettre, [...] on ne peut pas se permettre de les aveugler, il y a des voitures qui passent... On s'inscrit dans une logique, une logique créatrice qui est faite de contraintes dans lesquelles on trouve nos champs d'expression. » (CL12)

Ainsi, la référence aux métiers de la conception est-elle sous-tendue par l'idée d'utilité sociale, en même temps qu'elle renvoie moins, en termes de statut, aux professions artistiques à proprement parler qu'aux professions intellectuelles.

Ajoutons que se distinguer des éclairagistes et se rapprocher des métiers de la conception architecturale et urbaine comporte des revers.

Certains entretiens soulignent ainsi que le fait de se présenter comme concepteur lumière auprès d'autres professionnels de la conception peut être mal perçu et attirer la méfiance : en effet, s'afficher sous le même statut revient à être susceptible de faire le même travail, donc d'une certaine manière à "prendre la place de" : « Il se trouve que j'ai travaillé avec une scénographe qui est dans cette optique particulière. En fait je suis en rivalité avec elle au niveau de la conception. Donc le mot « concepteur lumière » là en l'occurrence ça ne lui convient pas. Au final, c'est quand même elle, la conception de la scénographie, et moi j'apporte des solutions lumière, point. Même si c'est créatif, ça vient en appoint. » (CL06)

De même, dans un contexte de métiers somme toute assez centrés sur des individualités, faire concurrence revient aussi à pouvoir "faire de l'ombre" : « [Cas où vous ce terme vous gêne ?] Oui, quand on travaille avec des architectes qui ont un certain renom, et puis qu'on arrive et qu'on se dit « concepteur lumière », le mec s' imagine d'un seul coup que c'est la grande vedette qui arrive, alors que ce n'est pas du tout le cas. (CL08)

Plus généralement, les limites que perçoivent les professionnels à la reconnaissance du métier de concepteur lumière ont justement trait à ce sur quoi certains tentent de construire leur identité, à savoir le rapport entre technique et création. Deux propos témoignent du paradoxe : si d'un côté les concepteurs lumière ont parfois du mal à faire reconnaître leurs compétences créatives, ils ont aussi du mal à faire valoir un savoir-faire technique :

« Il ne faut pas oublier que cette création est encore extrêmement limitée dans l'esprit du public : nous ne sommes pas jugés comme étant aussi créatifs que des architectes, ni aussi créatifs que des paysagistes, et pourtant nous devons l'être. (CL10)

« Moi je me présente comme éclairagiste. Les gens savent tout de suite de quoi on parle. Parce que, « concepteur lumière », il y en a qui s'imaginent que justement on ne fait que de la conception, mais que techniquement on ne sait pas assurer et qu'on est manchots. Moi je m'arrête plutôt sur le terme d'éclairagiste. » (CL08)

1.3. Contours flous et zones d'incertitude

Nous l'avons vu précédemment, les entretiens montrent assez bien qu'on sait ce qu'est un éclairagiste. C'est en ce sens souvent par opposition à ce qu'il représente que la majorité des interviewés définissent eux-mêmes leur métier. Pour autant, se dessinent des contours flous et des zones d'incertitude, que nous rattacherons ici à l'usage, par certains, d'autres dénominations que celle de concepteur lumière, mais que nous révèlent aussi les manières de se définir non plus a priori, mais *en situation*.

Autres dénominations, autres identités ?

Parmi nos interviewés, quelques uns se sont choisis une autre dénomination que celles de *concepteur lumière* ou d'*éclairagiste*.

Le terme de « *designer lumière* » apparaît très marginal. Un seul professionnel interviewé s'affiche en tant que tel, sans que ce soit d'ailleurs par conviction personnelle : « On m'appelle « *designer lumière* ». Parce que « *design* » c'est un mot à la mode, ça a une connotation créative je pense. « *Concepteur* » aussi, mais « *designer* » c'est plus ouvert. On m'appelle comme ça. [...] Moi j'ai rencontré un *designer* très en vogue il y a 2 ans, on travaillait sur un projet, quand je suis arrivé dans son bureau il m'a dit « c'est toi, XX, *designer lumière* ? ». En fait après c'est venu comme ça, tout le monde m'a appelé comme ça. C'est plus international aussi. Comme moi je démarque partout, je ne me cantonne pas qu'à la France. @ [= *Lighting designer*] Voilà. Sur mon site qui est franco-[anglais], ça parle plus aussi à tout le monde. » (CL15)

Lorsqu'on interroge ses confrères sur ce terme, personne ne s'y reconnaît, soit qu'on lui attribue un caractère trop vague (« *Déjà dans l'appellation « designer », il y a énormément de gens avec des profils complètement différents* »), soit qu'il apparaisse au contraire trop restrictif, rattaché à un métier très spécialisé : « *le design est très lié au dessin des produits.* »

A ce titre, si l'on admet que l'adoption, en France, du terme de concepteur lumière est liée à la traduction de *lighting designer*, certains insistent sur les différences de culture et de domaines d'intervention d'un pays à l'autre : « *Le lighting designer tel qu'il est conçu par les Anglo-Saxons est à l'origine plus un dessinateur, un décorateur et un éclairagiste d'intérieur. D'ailleurs quand vous allez aux États-Unis, en Allemagne, en Angleterre, vous voyez très rarement, sauf en Angleterre maintenant où ça semble démarrer, de réalisations de lighting designers en milieu urbain. Vous les voyez dans les musées, les hôtels, le shop lighting, mais très rarement, en Allemagne en particulier, dans le milieu urbain. Aux États-Unis, pas du tout.* » (CL17)

Pour le même interviewé, la dénomination d'architecte lumière, même si elle peut séduire, serait elle aussi inappropriée : « *L'architecture est un métier qui est reconnu par un diplôme, donc la dénomination d'architecte lumière est une usurpation qui n'a pas lieu d'être. Parce que nous n'avons pas de diplôme reconnu, et nous n'avons pas à usurper, que ce soit « urbaniste lumière », « architecte lumière », [ces titres] ; [...] « architecte lumière », à condition qu'ils soient diplômé architecte, et donc spécialiste de la lumière. Et nous en avons pas mal, beaucoup de nos jeunes sont des architectes. Là « architecte lumière » oui, mais tous les autres qui sont issus de l'industrie, du spectacle, de la scène, du cinéma, ne sont pas des architectes lumière ! Ce n'est pas vrai.* » (CL17)

Egalement marginaux rapportés à l'effectif total des interviewés, ceux qui se considèrent avant tout *plasticien lumière* (3) ou *scénographe* (1) représentent cependant une réalité au sein du milieu des concepteurs lumière et éclairagistes³⁶. Avoir choisi de se définir personnellement comme tels relève de l'intime conviction, de la sensibilité personnelle, liés à une formation d'origine ou à un parcours :

« *« je pense que je n'ai pas d'idées de scénographie sans la lumière. Mais même au théâtre, je n'ai pas d'idée de décor sans la lumière. Si je vois la lumière, je commence à voir le décor. [...] La matière, la couleur, les dimensions, la forme, tout ça vient d'une imagination où la lumière finalement... c'est pour ça que j'ai cru que c'est par hasard que je faisais ce truc, mais finalement pour moi c'est important. » (CL02)*

« *Moi je me suis intitulé « plasticien lumière », parce que j'ai une formation de plasticien, c'est 15 ans de ma vie. Et même si j'ai fait des ruptures franches, je suis issu du monde des plasticiens. » (CL12)*

D'un autre côté, tous les quatre se reconnaissent appartenir au groupe des concepteurs lumière : outre le fait qu'ils sont adhérents à l'ACE, ils insistent eux aussi sur la dimension de création ou de conception de leur activité et en partagent globalement, par la nature de leurs propos, les revendications et la culture, même si le terme de plasticien constitue un moyen de s'ancrer davantage du côté artistique. De ce point de vue, les qualificatifs liés au « sensible » reviennent chez eux de manière récurrente, de même que ceux, plus spécifiques, liés à l'aspect plastique du travail de la lumière comme matériau ou liés à la prédominance de la notion de point de vue pour la scénographie :

« *Je trouve que « scénographe » c'est mieux, c'est plus représentatif. Je pense que la scénographie, c'est plus un truc où on se pose la question du point de vue, « d'où on regarde ». Et « qu'est-ce qu'on regarde » [...]. Mais que ce soit au théâtre ou sur l'espace public, même sur l'espace public quand j'interviens pour la lumière et que je ne suis rémunérée que sur le budget Lumière, j'ai l'impression de ne pas faire quelque chose de fondamentalement différent que ce que je peux faire au théâtre, même quand je fais le décor. [...] on raconte des choses différentes quand même du paysage dont il est question. C'est un propos scénographique. C'est évidemment un propos d'éclairagiste. Plus généralement j'ai l'impression d'être plus scénographe. [...] L'outil d'expression du scénographe aujourd'hui, c'est la lumière. Pour moi, parce que c'est ce qu'on me demande aussi. » (CL02)*

« *Le terme que j'avais choisi dès le départ, c'était « plasticien lumière », parce qu'au départ il y avait le terme de « concepteur lumière » qui était en train d'émerger au moment de la création de l'ACE. [...] Mais je trouvais le terme de plasticien plus adéquat. [...] Et c'était plutôt cet aspect-là qui m'intéressait, c'est-à-dire vraiment travailler la lumière non pas avec un regard généraliste, mais plutôt par le côté sensible. [...] Je crois que le terme de « plasticien » dans ce sens-là, c'est une espèce de prise en main d'un élément et d'une retranscription personnelle, avec ses propres pulsions, donner une matière grâce à un outil, grâce à un outil qui est la lumière. » (CL01)*

« *je suis plasticien, [...] Je viens de la matière aussi, je ne viens pas de la scène ou du spectacle ou du cinéma. J'ai une culture de la lumière qui est liée au matériau, à l'espace, à l'objet aussi un petit peu. » (CL07)*

En ce sens, être plasticien lumière ou scénographe plutôt que concepteur lumière relève peut-être moins d'un enjeu professionnel que de l'affirmation d'une démarche et d'une approche un peu différentes, comme apportant une sorte de "coloration" particulière au métier.

« *Je fais partie de l'ACE en tant que plasticien lumière ! [rire [...]] Là on est un peu des empêcheurs de tourner en rond peut-être, en venant avec des nouveaux termes. Mais quand je dis « c'est l'histoire », souvent si on me dit que je suis concepteur lumière je ne relève pas, le terme ne me choque absolument pas, c'est ma petite identité. » (CL12)*

³⁶ Notamment, d'autres se dénomment comme tels au sein de l'ACE.

S'adapter à la situation

Pour en revenir à l'ensemble des professionnels interrogés, ce que l'on pourrait rattacher à une forme d'identité mobile apparaît comme un trait finalement assez récurrent au fil des entretiens. En effet, dans la pratique, et vraisemblablement surtout pour ceux qui ne jouissent pas d'une notoriété particulière, il semble assez courant d'assumer plusieurs dénominations en même temps, de faire des compromis, de jouer des circonstances ou de s'y adapter. En un mot, les interviewés sont souvent amenés à "bricoler" avec les termes et leur identité.

Ces compromis peuvent relever d'une situation générale : comme le montre cette citation, le titre de concepteur lumière n'existant pas, il est parfois nécessaire de s'inscrire dans des cadres professionnels existants : « *Moi je suis concepteur lumière. Mais à la Maison des Artistes, non : plasticien. [...] J'ai pu rentrer à la Maison des Artistes comme graphiste, et maintenant je suis plasticien lumière. Il y a cette catégorie-là qui est là.* » (CL07) Mais ils renvoient surtout à des situations particulières, qu'on évalue sur le moment, et auxquelles on s'adapte, dans un sens ou dans l'autre, en fonction de ses interlocuteurs, « *des gens qu'on a en face* », conduisant parfois à accepter un titre qui ne correspond pas exactement à sa conviction personnelle :

« Je me définis comme concepteur lumière ». Mais quand on me présente comme éclairagiste, des fois je précise, des fois je laisse aller. » (CL06)

« À un moment donné, c'est plus par rapport à ce que ça représente, je dis « plasticien lumière » : ça va parler à certaines personnes, mais « concepteur lumière » ou « éclairagiste » sont des choses qui aujourd'hui fonctionnent. » (CL07)

De même, vis-à-vis de la commande, le type d'intervention et de mission amène à adapter la manière dont on se présente. S'afficher sous une dénomination plutôt que sous une autre relève ainsi de la tactique « commerciale », notamment pour avoir plus de chances de "décrocher" certains marchés : « *Moi je dirais aujourd'hui c'est par rapport au marché. Si il y a un concours de conception lumière, je me dis concepteur lumière. Si il n'y a pas de concours, je préfère dire éclairagiste. C'est uniquement commercial.* » (CL21)

Le pragmatisme est en ce sens lié à la nature et au contenu des projets, ainsi qu'à l'équipe dans laquelle on s'insère :

« D'ailleurs je peux changer de poste. Avec les mêmes, il peut arriver que sur un projet je sois éclairagiste par exemple, ça arrive. Et puis parfois je suis scénographe, là on répond ensemble et là je suis scénographe, je ne suis plus éclairagiste. Et j'ai l'impression que ça ne leur pose pas de problème, et à moi non plus. [...] En fait l'économie c'est important, de trouver la stratégie. Scénographe, éclairagiste, c'est des mots un peu je trouve, ça correspond plutôt à des économies, et parfois il y a des projets dont l'économie c'est d'être comme ça, au plus juste, on ne nous demande pas de... Et puis parfois au contraire, on a répondu ensemble, avec XX, [...], c'est un projet à 200MF, ils étaient paysagistes, il y avait des architectes, j'étais scénographe, là il faut écrire un scénario sur les origines de la vie, donc il est évident que je réponds... je travaille différemment que quand je travaille avec eux sur la place. » CL02

Finalement, adopter une sorte d'attitude "caméléon", « changer de casquette » ne pose pas de problème dans la mesure où l'on peut continuer à défendre sa démarche :

« Je peux être complètement artiste, complètement poseur de câbles sur un site... ça ne me pose aucun problème [...]... je me prends pour rien du tout... je fais ce qu'on me dit, tout en ayant mes idées et je les affirme. [...]... je peux n'avoir que la casquette du bureau d'études si il faut ne pas trop la ramener du côté créatif... mais si je vois qu'il y a l'opportunité, j'y vais... si on me demande quelque chose de technique, de carré... je fais... ça n'a jamais trop été un problème, parce qu'il faut savoir affirmer telle ou telle qualité. » (CL19)

La question de la dénomination est ainsi relativisée dans le sens où l'on est finalement identifié à travers son travail et ses réalisations plutôt que la dénomination sous laquelle on s'affiche :

« Je pense qu'en définitive, on est ce qu'on fait plus que ce qu'on dit qu'on est. [Plaquette] Voilà, là c'est ce qu'on a fait. Je trouve que ça nous identifie plus. Si après les gens disent que c'est de la conception lumière ou de l'éclairagisme ou de l'architecture lumière, ça m'est un peu égal personnellement : c'est ça qu'on fait et c'est ça qu'on veut faire. Peut-être que c'est plus visuel, ou plus concret. »(CL09)

Du concepteur au maître d'œuvre

Une question reste posée, qui transparait dans les propos mêmes des interviewés : où commence et où s'achève l'activité du concepteur lumière ? Touchant aux limites de leurs compétences, mais aussi à leurs missions et à leur position parmi les autres intervenants du projet, cette question problématique, d'une certaine manière et sous une autre forme, les éléments développés précédemment : *« C'est vrai qu'on arrive en plus dans une équipe dans la construction, où les choses sont assez claires, il y a l'architecte, l'ingénieur en stabilité, l'ingénieur en techniques spéciales. Et nous, où est-ce qu'on se place là-dedans ? Il faut un peu expliquer qu'on rapporte quelque chose de plus. » (CL09)*

Sur un plan général, l'appartenance aux métiers de la conception semble d'une certaine manière aller de soi. Elle renvoie aussi à une sorte de définition intuitive de la conception : *« on était des concepteurs avant tout, on n'était pas des techniciens, on n'était pas des exécutants, on n'était pas des artistes, on était des gens qui faisaient de la conception. » (CL04)* De même : *« Le côté « concept », « concepteur », ça correspond bien, parce qu'effectivement on conçoit. » (CL09)*

De ce point de vue, l'activité du concepteur lumière, c'est-à-dire les tâches concrètes qu'il a à accomplir, sont décrites comme semblables à celle d'un architecte, en termes d'étapes, d'outils : *« Donc si je dois me définir, personnellement le « concepteur lumière » c'est le même travail qu'un architecte : c'est étude de plans, c'est-à-dire esquisse au départ, avant-projet, etc., et proposition de devis, tel qu'un architecte fait lui, c'est exactement pareil. » (CL13)*

Le concepteur lumière est ainsi un maître d'œuvre à part entière, avec les responsabilités qui lui incombent : *« Le concepteur lumière est celui qui prend le problème à zéro, qui réalise la conception, et souvent la maîtrise d'œuvre qui va avec. » (CL17)* De même :

« nous avons par contrat un engagement vis-à-vis de notre client, qui est de réaliser ce que nous lui avons présenté dans des termes qui sont contractuels, c'est-à-dire qui respecte une image, qui respecte un prix, qui respecte un délai et qui respecte des contraintes techniques. » (CL10)

Cependant, la conception, qu'on définit généralement comme « le passage d'un objet virtuel à un objet concret »³⁷, est parfois prise chez les interviewés dans un sens très restrictif : « ça s'arrête au concept ». Elle représenterait ainsi une étape située très en amont au sein du processus de projet, et serait détachée d'un objectif de réalisation : *« « Concepteur » on n'est pas obligé de faire quelque chose, on peut être juste... on peut juste faire de la matière grise. (CL04)* Dans la pratique, cette étape renvoie à certaines missions : *« et puis ça peut être aussi en assistance à maîtrise d'ouvrage sur des études de définition ou des programmes, quand on parle de plan lumière ou de schéma directeur, sans rentrer dans la partie faisabilité du projet. » (CL05)*

³⁷ Voir notamment : RATHIER F., TAPIE G., Processus de conception et activités architecturales, Bureau de la recherche architecturale, Plan Construction et Architecture. 1993.

Rares sont pourtant ceux qui s'en tiennent à cette activité très restreinte ; les plaquettes de références montrent en effet que tous les professionnels ayant une expérience de quelques années dans le domaine architectural et urbain font de la maîtrise d'œuvre. Pour autant, comme en témoigne ce jeune concepteur -qui se définit « *plasticien lumière*»-, la question des limites entre conception et maîtrise d'œuvre, ou plutôt celle du passage du "concept" à sa concrétisation, met aussi bien en jeu les compétences que le statut : « *On a tous le cul entre 2 chaises. Quand on rentre sur des études urbaines de grande ampleur, ce que je n'ai pas encore trop fait, c'est un peu l'ingénierie aussi, il y a toute une part ingénierie. [...] Donc je suis un [créatif], ou un créateur, un plasticien, j'invente des choses et je les représente, et elles ont au moins la réalité de la représentation. Après, la mise en œuvre, c'est une 2e partie. Est-ce que je suis toujours plasticien quand je fais de la mise en œuvre ? Eh ben j'apprends à essayer de le devenir. [...] Là, [...] tout l'apprentissage, il est de penser et de faire faire.* » (CL07)

Plus expérimenté, cet autre professionnel se définissant lui-même comme « directeur artistique », a une opinion plus tranchée :

« Les concepteurs lumière sont censés être maîtres d'œuvre. [...] Pour moi, il faut séparer 2 maîtrises d'œuvre, et ce n'est pas pour séparer les 2 métiers, mais c'est 2 métiers quand même complémentaires, pas différents : maîtrise d'œuvre technique et maîtrise d'œuvre artistique. Moi je suis maître d'œuvre artistique, et même si je ne la ramène pas je ne vais jamais me laisser marcher sur les pieds sur le domaine artistique. Et le maître d'œuvre technique réalise ce que je lui demande, moi je m'y connais aussi en technique, donc je peux discuter avec lui, mais c'est lui qui va dire « je le passe à -70, je mets un filet, je ne mets pas le filet, je prends le risque de faire ça, je demande l'autorisation, la dérogation », voilà. C'est autre chose, c'est un autre métier. Il faut à un mon avis un maître d'œuvre technique qui valide tout, et qui fait qu'après on a les plans de ce qu'on a fait et que c'est bien implanté, et un maître d'œuvre artistique qui vérifie que la technique ne fait pas dévier la qualité artistique. Mais si c'est le même qui gère tout, il va être tenté soit d'être chiant en technique, en disant « je veux que ce soit parfait », à ce moment-là ce n'est plus réalisable ; soit il va laisser passer des choses, parce que c'est un artiste, et à ce moment-là ce n'est pas entretenable. » (CL14)

Les limites qui séparent, en termes de division du travail, le concepteur lumière de l'ingénieur BET, ne sont donc pas précisément tracées :

« Soit vous vous prétendez « concepteur lumière », « plasticien lumière », etc., [...] on peut avoir besoin à un moment donné de s'entourer de compétences, électriques, de Génie civil... mais ça c'est une orientation plus de bureau d'études. Il y a un peu les 2 volets à cette activité, et aujourd'hui elle n'est pas tranchée. » (CL08)

De ce point de vue, ce dernier, dans la mesure où on lui attribue des tâches d'application, intervient plutôt en aval du concepteur lumière :

« Par rapport aux bureaux d'études, je crois qu'on est logiquement un peu plus en amont qu'eux sur les études. Tout comme pour les architectes ou les paysagistes, ils interviennent à partir du moment où on a commencé à réfléchir vraiment au projet. Maintenant il y a peut-être aussi des projets où les BET sont peut-être plus en amont que les archis, quand on a vraiment d'énormes contraintes techniques, je ne sais pas, de sous-sols, de choses comme ça. » (CL01)

Comme nous l'avons vu précédemment, la distinction d'avec les ingénieurs BET relève surtout d'une différence de culture :

« On est plutôt du côté des architectes-paysagistes-urbanistes, et pas du côté BET, c'est important pour nous de se différencier de ça, on fait de la conception. @ Je n'ai pas du tout un discours de technicien. En plus je n'ai aucune formation en l'occurrence sur les réseaux, sur l'électricité, sur les commandes. Et puis ma formation date d'il y a longtemps, ça a changé beaucoup depuis. Je me sens plus proche dans le mode de pensée de l'architecte. [...] Et avec les grands paysagistes ou architectes, je me sens vraiment de même niveau intellectuel, je parle par rapport à la pensée sur la ville, je ne parle pas en termes de QI. [...] Par contre je ne suis ni architecte, ni paysagiste, ni urbaniste, je le leur dis bien [...] Ça ne m'intéresse pas. » (CL04)

Si nous avons évoqué certaines des relations de concurrence liées au statut (nous reviendrons aussi plus précisément sur les collaborations dans un autre chapitre), les concepteurs lumière définissent ainsi eux-mêmes leurs compétences comme complémentaires de celles des architectes et des paysagistes ; ils situent du même coup leur intervention sur un plan équivalent, comme « *une des composantes* » du projet :

« Par rapport aux architectes et aux paysagistes, on est un confrère direct, dans le sens des études en amont, de la conception, on est à titre équivalent concepteurs, maîtres d'œuvre. On peut certainement leur apporter souvent dans des projets où ils sont eux-mêmes mandataires - souvent l'architecte ou le paysagiste sont mandataires sur des projets ou de bâtiments ou d'aménagements urbains -, on peut certainement leur apporter une part de vision qu'eux n'ont peut-être pas forcément dans leur projet. Donc on est directement sur le même niveau d'étude qu'eux. Ou peut-être des fois juste derrière, parce que souvent on les laisse un petit peu avancer, et on aborde la conception une fois qu'ils ont un petit peu avancé. » (CL01)

Enfin, en guise de conclusion ouverte, nous citerons les propos de cet interviewé (l'un des pionniers et des "noms" de la profession), pour qui la question des limites et de la définition des tâches du concepteur lumière trouverait une réponse dans la nécessaire création d'un référentiel du métier. Non consensuel parmi ses pairs, le point de vue adopté ici a en particulier l'intérêt de poser l'enjeu de la délimitation sur un plan à la fois interne et externe :

« Qu'est-ce que c'est qu'un métier ? Un métier, c'est quelqu'un qui fait plus vite et plus sûrement quelque chose qui peut s'apprendre et se communiquer. Un métier ça s'apprend, ça se communique. Après vient le talent. Donc pour moi, c'est un métier qui aujourd'hui n'est pas bâti. Et en plus de ça, ce que j'appellerais le référentiel n'a pas encore été écrit : les noms des tâches que l'on accepte et les noms de la façon dont on présente nos activités ne couvrent pas encore aujourd'hui les mêmes définitions. Vous avez un débat qui dure depuis plus de 20 ans sur le Plan lumière par exemple, qu'est-ce que c'est qu'un Plan lumière, qu'est-ce que contient un plan lumière, quels sont les plans, jusqu'où va-t-on ? Que le mot Plan lumière soit interprété différemment, ce n'est pas un problème. Mais que le contenu du plan lumière en lui-même ne soit pas connu par la maîtrise d'ouvrage, ça c'est emmerdant. » (CL10)

1.4. Conclusion : concepteur, « un mot-clé et vague en même temps »

L'absence de dénomination *unique* témoigne d'une certaine variété de profils, le choix d'un titre plutôt qu'un autre représentant d'abord une manière individuelle de se définir et de définir son métier. Mais elle renvoie aussi aux enjeux identitaires qui se posent au groupe professionnel pour la délimitation de son territoire, en termes de compétences et d'activité. Comme le résume assez justement un interviewé « *le mot "concepteur", c'est un mot-clé, et vague en même temps.* »

Nous l'avons montré dans la partie introductive du rapport, le terme de *concepteur lumière* bénéficie d'une certaine visibilité extérieure et constitue en cela une première forme de reconnaissance. De ce point de vue, le pari engagé par certains « *pionniers* » -comme on les appelle parfois dans la profession- semble en partie gagné. De manière assez consensuelle, la majorité des interviewés admettent, au travers du bénéfice qu'ils en retirent, que ce terme a concouru à la défense d'une spécificité professionnelle.

Pour autant, à bien des égards, « *le débat n'est pas tranché* ». Vu de l'intérieur, les choses sont un peu moins claires. En témoignent les hésitations ou les détours pris pour répondre à la question de la dénomination personnelle, les doutes exprimés quant au métier et à sa reconnaissance effective. Le front commun affiché autour de la conception lumière se fissure quelque peu, surtout hors du cercle restreint des *pionniers* qui ont commencé à construire et défendre le métier (notamment en exerçant des responsabilités associatives), et jouissent aujourd'hui d'une certaine notoriété.

2. Trajectoires et profils

Ce chapitre s'intéresse à l'identité des concepteurs lumière du point de vue des trajectoires individuelles. Nous nous sommes en particulier centrés sur une question : *comment devient-on concepteur lumière ?* En ce sens, existe-t-il vraiment des trajectoires et des profils types au travers desquels on accède à ce métier ? Si on ne peut, par définition, se destiner à un métier récent par vocation, devient-on pour autant concepteur lumière par hasard ? Certaines formations jouent-elles un rôle privilégié ? Intègre-t-on l'activité de conception lumière progressivement ? Par changements successifs d'orientation ?

Alors que nous avons demandé à chacun de décrire précisément les différentes étapes de sa carrière professionnelle depuis la fin des études, les récits biographiques recueillis sont parfois difficiles à recouper avec des données objectivables³⁸. Ce type d'entretiens engageant au moins autant la présentation de soi que le récit des faits, certains épisodes de la vie sont gommés, oubliés, tandis que d'autres prennent une importance subjective particulière. Retracer la carrière de nos professionnels en termes de dates et d'âge, de nature et de durée des emplois occupés, voire parfois même de diplômes, est ainsi marqué de certaines imprécisions³⁹.

2.1. Accès au métier : ricochets et glissements

La tâche s'est avérée d'autant moins aisée que très peu de carrières se construisent sur des étapes différentes bien identifiées ; au contraire, beaucoup sont en partie faites d'un chevauchement synchronique de plusieurs activités. Il en va de même pour les différents emplois et secteurs d'activité auxquels on a consacré sa carrière au sein même des milieux liés à l'éclairage : ce qui relève d'une activité d'éclairage ou de conception lumière à proprement parler n'est pas toujours facile à distinguer d'activités plus larges ayant trait à des domaines proches (électricité, scénographie...). De ce point de vue encore, les emplois et les activités tendent à s'imbriquer à certaines étapes de la vie professionnelle. Rétrospectivement, il aurait été intéressant d'insister sur certains repères précis, tels que le premier projet d'éclairage extérieur par exemple. Ces zones de flou présentent toutefois l'intérêt de révéler des trajectoires rarement perçues sur un mode linéaire ou construites sur des choix successifs.

En couplant les éléments objectifs de carrière avec les récits biographiques, nous avons ainsi été amenés à décomposer notre question de départ (comment devient-on concepteur lumière) dans les termes suivants. Comment en vient-on :

- à s'intéresser à la lumière ;
- à exercer une première activité professionnelle dans l'éclairage ;
- à exercer une activité de conception lumière architecturale et urbaine ;
- à devenir concepteur lumière indépendant.

³⁸ « Dans sa dimension objective, une carrière se compose d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite des changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses caractéristiques et actions, ainsi que tout ce qui lui arrive. » Hugues Everett C., « Institutional Office and the Person », *American Journal of Sociology*, XLIII (novembre 1937), pp. 408-410, cité in Becker Howard S., *Outsiders*, Paris, Métailié, 1985, p. 126.

³⁹ Ajoutons que les concepteurs les plus proches de leur fin de carrière professionnelle (qui n'ont plus rien à prouver ou qui ont peut-être déjà "trop souvent" eu à décrire leur parcours) ont eu tendance à rester très allusifs sur la manière dont ils sont devenus concepteurs lumière. A ce titre, un entretien s'est avéré inexploitable dans le détail (CL17).

Chacune de ces étapes a été examinée sous trois angles : A quel moment (date, âge) ; pourquoi (hasard, choix personnel...) ; dans quelles circonstances (emploi, rupture d'activité...).

La grande majorité des interviewés décrivent ainsi leur carrière comme « *une suite de hasards* », de « *rencontres* », d'« *enchaînements* » de circonstances. Autrement dit, on « *ne pense pas [à] devenir éclairagiste* » ou concepteur lumière.

Pour autant, comme le soulignent certaines de ces citations, la lumière est décrite comme un centre d'intérêt pour lequel on éprouve une curiosité ou une attirance personnelle, comme quelque chose qui se trouvait dans un coin de la tête, qu'on avait de près ou de loin côtoyé. Presque tous évoquent alors un « *décllic* », une « *découverte* » ou une « *révélation* » leur ayant donné l'envie -l'idée- d'exercer une activité/un métier lié(e) à la lumière, ou d'axer plus directement leur activité/métier sur le travail de la lumière. Cet intérêt porte aussi toujours sur l'aspect créatif, comme le souligne par exemple cette citation :

« Puis, par ce biais-là, je me suis retrouvé à filmer des spectacles de danse (89). Ça a attiré ma curiosité, j'aimais bien l'atmosphère de la scène, du théâtre, des théâtres, cette espèce de mystère de la scène, dont je ne me lasse toujours pas. » (CL15)

L'intérêt est aussi rarement tardif : plus des deux tiers des professionnels interrogés situent leur expérience « *décllic* » avant 25-26 ans ; il se fait le plus souvent par l'intermédiaire des études (8/22) ou à l'occasion d'un premier emploi (7/22). Moins fréquemment, il intervient soit en cours de carrière, c'est-à-dire après plusieurs années d'activités dans un même domaine (3/22), soit dans le cadre d'un hobby (entendu au sens d'activité non professionnelle : 3/22), ou encore par un « retour » (après une période de « rejet » vers le milieu professionnel familial (activité exercée par un parent : 3/22).⁴⁰ On parlera ainsi de « première expérience lumière » dans la mesure où cette étape ne correspond pas forcément à un premier emploi, qui plus est à un emploi d'éclairagiste.

De manière plus générale, nous avons distingué trois grands profils de carrière, qui témoignent de formes d'accès différentes au métier de concepteur lumière architectural et urbain, en même temps qu'ils relèvent certains effets générationnels. Un premier profil (10/22 interviewés) est ainsi constitué de professionnels devenus concepteurs lumière par rupture(s) de carrière. Ces professionnels ont tous plus de 40 ans et ont accédé au métier par l'intermédiaire de secteurs d'activité connexes variés : l'art urbain, l'électricité, les entreprises de fabrication ou de distribution de matériel d'éclairage ... ils ont accompagné ou impulsé le développement de la conception lumière au cours de la décennie 1985-95. Un second profil (8/22), plus homogène, est constitué de trentenaires qui, diplômés des métiers de la conception (architecture, paysage...), témoignent d'un accès direct au métier, le plus souvent par l'intermédiaire d'une première expérience salariée dans les agences de leurs aînés. Enfin, le troisième profil, peu représenté ici (4/22) mais assez marqué, réunit des professionnels qui se sont construits une première carrière d'éclairagistes dans les milieux du spectacle, et ont accédé à la lumière architecturale et urbaine le plus souvent « de fil en aiguille », notamment par le biais de l'éclairage événementiel et muséographique.

⁴⁰ Certains exemples relèvent de plusieurs cas de figure.

2.2. Devenir concepteur lumière par rupture(s) de carrière

Les dix interviewés regroupés sous ce type ne présentent pas un profil homogène, notamment en termes de niveau d'études (de CAP à Bac+5) et de type de formation initiale. Ces éléments ne constituent donc pas une caractéristique typologique. S'ils ont ainsi d'abord exercé des activités variées, ils ont pour principal point commun d'être devenus concepteur lumière à la suite d'une ou plusieurs ruptures de carrière assez nettes : changement d'emploi et de fonction, de domaine d'activité ou de métier (surtout en tout début de carrière). Ces ruptures, qui interviennent à différentes étapes de la vie professionnelle, sont liées à la perte d'un emploi ou à une démission, à une activité restée ou devenue insuffisamment lucrative et/ou à des choix personnels. L'accès à la conception lumière indépendante ne se construit pas forcément selon une trajectoire linéaire ; notamment, l'exercice libéral est, chez certains, antérieur à l'activité d'éclairage.

En outre, si les premières parties de carrière de nos dix interviewés relèvent d'emplois exercés dans des secteurs a priori très divers, l'accès à l'activité d'éclairage se fait par l'intermédiaire de domaines connexes : fabrication ou distribution de matériel d'éclairage, électricité, activités artistiques (cinéma, art urbain...), design. Par exemple, si CL08 a débuté comme salarié dans une société de mobilier, ce premier emploi n'est pas sans rapport avec ses études d'arts appliqués et plus généralement avec le milieu de la conception (par l'intermédiaire du design). Dans les paragraphes qui suivent, nous distinguons ainsi deux sous-profils, que nous décrivons et illustrons par la retranscription synoptique de quelques récits de carrière : le premier renvoie à la construction d'une carrière de concepteur lumière qui, faisant suite à un premier changement de métier, s'opère aussi plutôt par le biais d'une activité ou d'un milieu technique ; le second relève d'un accès au métier plus tardif, après une période d'activité exercée dans les domaines culturels et artistiques.

Un autre point commun est générationnel : nos dix interviewés ont tous plus de 40 ans. On retrouve parmi eux des notables de la profession et la majorité, en commençant à travailler dans le domaine de l'éclairage architectural et urbain avant 1990, a contribué de différentes manières à la création du métier de concepteur lumière ou l'ont accompagné. A ce titre, les descriptions des trajectoires qui mènent ici au métier de concepteur lumière insistent sur la part de hasard ; en particulier, comme chez d'autres, les rencontres ayant servi de déclencheur aux premières commandes de conception lumière sont fréquemment évoquées. De ce point de vue, les récits font souvent apparaître la conjonction de facteurs ayant contribué au développement de la conception lumière : redéploiement du marché du matériel d'éclairage d'un côté, création des premières commandes publiques de l'autre.

En même temps, l'investissement individuel dans son activité ou ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, "l'esprit d'entreprise" constitue un trait récurrent des carrières analysées ici : comme nous l'avons dit, certains se sont mis à leur compte rapidement (l'indépendance apparaît alors comme un projet professionnel), d'autres ont développé un hobby qu'ils ont pu convertir en activité professionnelle au moment où la conception lumière est devenue un marché ; enfin, plusieurs ont aussi construit leur carrière en investissant un nouveau secteur économique ou en inaugurant une forme d'activité. A titre d'exemples, nous rapportons ci-dessous deux extraits assez longs de récits de carrière : l'un relatif à CL21, qui montre comment l'éclairage s'inscrivait au départ de son entreprise dans une activité très diversifiée, l'autre dans lequel CL10 témoigne de la fabrication d'un nouveau marché associant la conception à la distribution de matériel d'éclairage :

« Eclairagiste. Donc j'étais, dans le Sud-Ouest sûrement le premier. Ça n'existait pas. Il n'y avait pas de code APE exprès. D'ailleurs ça n'existe toujours pas, [...] Donc après, de là je suis venu à l'architecture. Donc l'étude, le bureau d'études spécialisé dans l'éclairage, intérieur et

extérieur. [...] Et puis j'ai monté une entreprise d'électricité pour faire les travaux, interne dans l'entreprise, un bureau d'études spécialisé dans l'éclairage, un bureau d'études spécialisé dans l'électronique enfin on faisait des cartes électroniques [...] qui permettent de communiquer avec un ordinateur et un automate. Ça ça n'existait pas, on l'a créé. Donc grâce à ça on a eu pas mal de clients. [...] On s'était spécialisé dans le traitement de l'eau, la robotique, l'industrie des usines. Et la partie éclairage. On était trois dans la partie éclairage, un décorateur, un ingénieur et puis moi. Et puis des gens qui faisaient les travaux pour le traitement de l'eau et l'éclairage, l'électricité. C'était il y a quinze ans ou dix-huit ans. J'en suis venu au traitement de l'eau par l'électronique, je suis quelqu'un qui aime bien développer de nouvelles choses, de nouvelles technologies [...] J'ai pris une équipe et c'est une équipe qui a travaillé dessus, et développé cette carte électronique. Et bon à partir de là j'ai embauché parce qu'il y avait du travail, on s'est retrouvé trente cinq à peu près en tout. Tout confondu, c'est à dire le bureau d'études éclairage, le bureau d'étude traitement de l'eau et les salariés quoi. Voilà et ça, ça a tourné six ans. Et puis un jour, à l'époque ça s'appelait Compagnie Générale des Eaux, filiale de Vivendi, sur un spectacle que j'ai fait, parce que moi je fais toujours un spectacle de son et lumière par an, [...] il y a un gros ponte, dans la soirée il m'a proposé de racheter la boîte. Immédiatement, à n'importe quel prix. Bon moi j'en avait marre un peu, j'étais fatigué. Il y a une quinzaine d'année ça n'était pas organisé comme aujourd'hui, je faisais tout quoi, compta, directeur, salarié. Et puis voilà j'ai grossi très très vite, et puis bon je faisais un peu de la dépression. Donc ça a été l'occasion. Donc il a racheté tout. [...] Donc il a pris des gens du traitement de l'eau et puis il les a mis à part. Et les gens de l'éclairage à part. Et il a dit : « on vous garde en tant que directeur et vous créez un bureau d'étude d'éclairage. » Je me suis retrouvé directeur d'un bureau d'étude éclairage pour la Compagnie Générale des Eaux. Au bout d'un an j'ai démissionné parce que ce n'était pas intéressant. On ne faisait rien. Ce n'était pas dans ce sens là que je le voyais. Donc j'ai démissionné et j'ai créé mon propre bureau d'études. » (CL21)

« A cette occasion, j'ai monté dans toute la France des grossistes spécialisés en matériel d'éclairage, auxquels j'ai donné mes astuces : c'est-à-dire on prend des marques différentes, on fait le plan à l'architecte, l'installateur électricien étant par définition court au niveau des temps d'approvisionnement, s'il voulait faire son marché très vite, il venait chez moi j'avais déjà fait le paquet. Mais il payait plus cher. C'est comme ça que ça a marché. Par contre, j'apportais le service aussi : le dessin, je venais sur place pour faire les réglages. [...] Il existait déjà 2-3 grossistes spécialisés en matériel d'éclairage en France. [...] C'est sur eux donc que j'ai pris un peu le fonctionnement. © [En fait, des concurrents...] Bon on était concurrents parce qu'il n'y avait pas beaucoup de monde sur le marché, et puis qu'on ne se parlait pas beaucoup, enfin on était très très peu. [...] [En fait] j'ai commencé par une marque [...] Et avec cette marque qui était toute seule, j'ai créé d'autres grossistes spécialisés en y amenant les autres marques. C'est-à-dire qu'un petit jeune qui avait 20 ans, il fallait ouvrir le marché, [...] je lui donnais l'exclusivité de ma marque, j'appelais mes copains, qui étaient donc mes anciens fournisseurs en leur disant « Tiens, vous avez un petit gars ici si vous voulez vous installer sur le marché ». Donc le petit jeune se trouvait avec 5-6-7-8-9-10 marques. Et dans les produits... il pouvait composer ce panachage de produits, tous tournés vers l'architecture, qui permettait à l'installateur-électricien de venir faire son marché chez un seul fournisseur. Il payait plus cher, mais il gagnait du temps. Donc économiquement tout était justifié. Bien sûr, c'était contre l'exclusivité de mes produits : si je donnais mes produits à un zozo, et que je lui apportais d'autres marques, il est évident que je lui apportais des complémentaires, mais pas des concurrents. » (CL10)

N°	Formation, diplômes	Age (2004)	Sexe	Activités antérieures autres que lumière	1ère expérience lumière		Premier(s) emploi(s) éclairage			Entrée CL archi. et urbaine		CL indépendant	
					Nature	Age	Nature	Date	Age	Date	Age	Date	Age
CL 04	Beaux-Arts DEA électronique	45-50	H	Décors théâtre, activités artistiques perso.	Arts plastiques (activités artistiques perso. ± 1980)	25 (±)	Concepteur d'exposition (artiste/association) (1984-88)	1984	30	1987	33	1988	34
CL 06	BTS cinéma	45-50	H	Audiovisuel image (tournages, production)	Activités perso. (arts plastiques) (±1990-95)	35 (±)	CL (intermittent/assoc.)	1995	39	1995	39	1996	40
CL 08	BTS école Bouille	45-50	H	Secteur du mobilier	Créations perso de luminaires (± 1985)	24 (±)	Salarié agence CL	1986	25 (±)	1986	25 (±)	1993	32 (±)
CL 10	Ingénieur technico-commercial	55-60	H	Ingénieur technico-com. (industries métallurgique)	Directeur technique cinéma (1968) + famille lumière	23 (±)	directeur technique cinéma (1968-74) resp. société de distribution d'éclairage et d'une filiale fabricant éclairage (1974-82)	1968	23 (±)	1974 (écl. Int.)	30 (±)	1983	38 (±)
CL 12	BTS arts appliqués,	40-45	H	Art urbain (murs peints, 1%)	Sculpture urbaine (1985-87)	25 (±)	Assistant éclairage muséo // activité art urbain (libéral)	1987 (±)	27 (±)	1987	27 (±)	1997 (1983 pour statut libéral)	37 (±)
CL 14	Deug anglais	50-55	H	Vendeur secteur nautique (1974-83)	Son et lumière (réglages lumière, 1983) / famille lumière	30 (±)	Eclairagiste son et lumière + archi-urbain(1983-96) Directeur artistique (1996-2001) Activité de conseil (depuis 2001)	1983	30 (±)	1985	32 (±)	En portage salarial	/
CL 17	Arrête sa scolarité avant le bac	55-60	H	?	Entreprise fabricant (éclairage ext.)	?	Carrière chez fabricant d'éclairage (dir. gl fin années 80)	?	?	?	< 30	1991	45 (±)
CL 18	Bac	40-45	H	Gestion matériel service Eclair. Public et Signalisation (1983-86)	Gestion matériel -> Maîtrise d'œuvre (études, chantier) (service EPS)	26 (±)	Maîtrise d'œuvre (études, chantier) : - service EPS, (1987-90) - Cellule Développement (EDF, 1990-93) - service EP (1993-95) - resp. bureau d'étude (filiale EDF)	1987 (±)	26 (±)	Vers 1990	29 (±)	/	/
CL 19	?	40-45	F	Relations commercial. et ventes soc. distribution éclairage	Relations commercial. et ventes soc. distribution éclairage	<30	CL indépendant	1990 (±)	29 (±)	1990 (±)	30 (±)	1991 (±)	30 (±)
CL 21	CAP électricité-électronique	45-50	H	Vente et dépannage matériel élec.	Assistant éclairage théâtre	30 (±)	Son et lumière (indépendant, vers 1980-82) BE éclairage int et ext. + traitement des eaux) + entreprise élec. (1982-90) Nouveau BE éclairage en 1990	1980 (±)	30-35	1982	30-35	1982 (±)	30-35

La construction d'une carrière de concepteur lumière après un premier changement de métier

Sur 10 interviewés, 5 ont changé de métier plus ou moins rapidement, après une période de 1 à 7 ans durant laquelle ils ont occupé un premier emploi sans rapport avec l'exercice de l'éclairage. Ces ruptures en début de carrière témoignent en particulier de la volonté de tourner une page, d'un rejet du métier pour lequel on a été formé (CL10) ou d'un manque d'intérêt pour l'emploi jusqu'ici exercé, souvent faiblement qualifié et/ou routinier (vendeur pour CL14, CL19, dépanneur pour CL21, responsable de chaîne de production pour CL10). Comme pour d'autres, la réorientation vers les milieux de l'éclairage, est faite d'un mélange de hasard et de choix. A ce titre, si CL10 a commencé sa carrière dans l'industrie métallurgique (en lien avec sa formation), et si CL14 a été pendant 7 ans vendeur dans le secteur nautique, tous deux ont rejoint le milieu professionnel familial, CL10 devenant directeur technique de studios de cinéma et CL14 salarié de l'entreprise familiale de son et lumière.

La suite des carrières est plus directement ancrée dans l'activité d'éclairage et ces carrières mènent plus ou moins rapidement à l'exercice de la conception lumière indépendante.

De manière plus précise, excepté CL19, entrée dans le métier vers 1990, les quatre autres professionnels représentés ici y ont débuté avant 1985, alors que le métier n'existait pas en tant que tel. Si CL08 a directement "fait ses armes" comme assistant puis chef de projet dans une agence de conception lumière, c'est par l'intermédiaire d'autres secteurs que les quatre autres ont acquis leurs compétences et se sont formés à la conception : éclairage événementiel (CL10, CL21), son et lumière (CL14, CL21). Les entreprises fabricant ou distribuant du matériel d'éclairage constituent également un secteur assez représenté, comme le montrent ci-après le synopsis de carrière de CL18, CL19, CL17 ou CL10. Ces différents secteurs d'activité ont ainsi servi de relais, et nos interviewés y ont en quelque sorte pioché les "ingrédients" qui définissent aujourd'hui le métier de concepteur lumière : connaissance et manipulation concrète des matériels, études techniques, pratique de projet. En ce sens, plusieurs parcours témoignent de la manière dont le métier de concepteur lumière s'est en partie construit à partir des activités liées aux études techniques d'éclairage. En outre, et au regard de la nature des emplois ou des métiers occupés en début de carrière, la dimension de création individuelle semble avoir constitué un attrait, même si cet aspect n'est pas directement exprimé.⁴¹

Enfin, l'installation en indépendant correspond à des étapes de la carrière différentes. Pour CL19 et CL21, elle intervient après moins de cinq ans d'activité dans l'éclairage ; le mode d'exercice relève ici d'un choix a priori, sans pour autant que la carrière en indépendant soit par la suite linéaire : l'activité de conception architecturale et urbaine reste une constante mais elle est ponctuée de ruptures d'ordre personnel. Pour CL08, CL10 et CL14, l'installation en indépendant se présente en revanche de manière plus contrainte, intervenant à la suite d'une rupture d'emploi (démission ou licenciement sous-tendu,

⁴¹ La trajectoire de CL18 se classe par certains aspects dans ce sous-type ; elle s'en distingue toutefois par une carrière salariée, menée au sein d'un même groupe : titulaire d'un bac, et recruté par concours, CL18 a débuté comme gestionnaire des stocks chez EDF pour le service éclairage public et signalisation de la ville de Paris ; il y occupe des emplois successifs dans différents services (signalisation, homologation du matériel), où il acquiert une connaissance des matériels, *mais « ne se voit pas faire des travaux rébarbatifs »*. La suite de sa carrière se décrit comme une série de promotions internes : il accède à un poste directement lié à la maîtrise d'œuvre et au chantier, qui lui permet de maîtriser le volet « études », puis participe par ce biais à la création d'un service « développement » destiné à diversifier les activités d'EDF. Cette diversification ayant été interdite, une filiale d'EDF est créée en 1993 pour héberger les nouvelles activités de conception et d'études d'éclairage : Citelum. C'est donc au sein d'EDF que CL18, en y occupant différentes fonctions successives, est devenu concepteur lumière.

Il en est de même pour CL17, qui a réalisé une grande partie de sa carrière chez l'un des principaux fabricants de matériel, entreprise au sein de laquelle il a progressivement acquis des responsabilités de direction. C'est après 40 ans, en 1990, qu'il a décidé d'en partir pour créer sa propre structure et devenir concepteur lumière.

dans les propos des interviewés, par un différent avec l'employeur). Cette étape fait donc suite à un échec et met fin à une étape au cours de laquelle on avait acquis des fonctions ou des responsabilités importantes (CL10 avait créé un réseau d'entreprises de distribution de matériel et d'études d'éclairage, CL14 était devenu directeur artistique au sein d'un grand groupe). Mais elle apparaît aussi comme une « opportunité » qu'on saisit et qui permet finalement d'assumer d'autres responsabilités ou « d'épouser » clairement un métier. Cette dernière étape signe en quelque sorte la construction du parcours individuel.

Après un BTS fabrication de mobilier, CL08 commence sa carrière comme salarié d'une entreprise de mobilier de bureau, pour laquelle il travaille pendant 4 ans. Trouvant cette filière peu intéressante, il cherche à « en sortir » pour s'orienter vers le design : parallèlement à son activité professionnelle, il dessine ainsi des lampes, qu'il a l'occasion de pouvoir exposer, au titre de jeune créateur, lors d'un salon en 1985. Un concepteur lumière installé depuis deux ans et qui cherche un dessinateur, remarque son travail et l'embauche : il reste salarié de cette agence pendant 7 ans, « à faire du projet », à y « apprendre un peu tout », à « aborder à peu près toutes les facettes du projet d'éclairage » et assiste au développement de l'activité de conception lumière. En 1993, il décide d'en partir pour « prendre la direction du bureau d'études d'un fabricant » mais cet emploi ne se concrétise pas : « démissionnaire et sans emploi en vue », il décide de « continuer ce métier » et crée sa propre agence.

Après des études supérieures menées en dilettante, CL14 occupe, de 1974 à 1983, un emploi de vendeur de matériel nautique. Souhaitant changer de secteur, il en démissionne pour « se lancer dans autre chose ». Son père propose de l'embaucher pour un projet de spectacle de son et lumière. Il reste finalement dans l'entreprise familiale pendant 13 ans, au cours desquels il « apprend la lumière sur le terrain », en travaillant sur de « petites opérations » puis sur des projets « internationaux ». Contacté en 1996 par une filiale d'EDF en train de développer une activité de conception lumière (Citélum), il y travaille pendant 5 ans comme directeur artistique puis « quitte » l'entreprise en 2001 pour revenir dans l'entreprise familiale, où il exerce une fonction de direction sous un statut semi-indépendant.

CL19 commence par travailler chez un distributeur mais « se lasse très vite de vendre du prix et de la référence derrière un écran et un téléphone... ». Si cette expérience lui permet de connaître les catalogues et les fabricants de matériel, CL19 souhaite exercer une activité plus personnelle et plus créative dans le domaine de la lumière. Elle suit une formation technique en éclairage pour « acquérir les bases » à Paris, où elle rencontre un distributeur « touche-à-tout », en train notamment de développer une activité d'études. Vers 1990, elle travaille pour lui un an et demi, « au milieu de gens passionnés », avant de démissionner pour créer sa propre agence. Elle bénéficie d'une aide à la création d'entreprise et décrit des débuts difficiles à Marseille (« nous avons été très déçus par Marseille... on en a beaucoup souffert, comme on était jeune et que notre groupe était en majorité féminin... les politiques marseillais se sont servis de nous »), ainsi que la rencontre avec les deux collaborateurs avec qui elle travaillera pendant 10 ans. A la suite d'événements d'ordre personnel, les membres de l'agence prennent des voies différentes : l'un crée sa propre agence, tandis que CL19 décide d'aller travailler avec son conjoint concepteur lumière en Allemagne en 2001. 2004 se présente pour elle comme une période de transition, de redémarrage.

Titulaire de deux CAP (électricité, électronique), CL21 commence par travailler comme dépanneur télévision hi-fi. « Intéressé par l'éclairage sans savoir pourquoi », il « monte à Paris » vers 25 ans, après qu'on lui a parlé du métier d'éclairagiste de spectacle ; il y apprend le métier au théâtre pendant un an et demi puis revient dans le Sud-Ouest pour réaliser un projet qu'il avait « en tête » : se mettre à son compte. Il travaille pour des sons et lumière pendant deux ans puis, fatigué par le rythme de vie de l'éclairage événementiel, décide de faire de « l'étude d'éclairage en architecture ». Il couple, au sein de la même structure, l'activité de bureau d'études d'éclairage avec une entreprise d'électricité afin de pouvoir répondre aux marchés de travaux, en même temps qu'il développe un BET spécialisé dans l'électronique et le traitement de l'eau. A la suite d'un de ses spectacles, une filiale d'un groupe du BTP et des services lui propose de racheter son entreprise : il accepte tout en restant directeur du BET éclairage, puis démissionne après un an car ne trouve pas l'activité au sein du groupe « très intéressante ». Il recrée un bureau d'étude éclairage en 1991, qu'il dirige depuis dans un cadre familial.

CL10, 55-60 ans, a suivi des études pour devenir ingénieur technico-commercial des industries des métaux. Il occupe un premier emploi dans ce secteur mais « ne tient pas plus d'un an ». vers 1968-70, il rejoint alors le milieu familial des studios de cinéma de la Victorine pour y développer, en tant que directeur technique, un nouveau secteur d'activités, les « services extérieurs », destiné à assurer du travail aux techniciens hors de la saison des tournages : illuminations événementielles, chantiers de décoration intérieure. Assistant au développement du design de produits d'éclairage, il crée parallèlement « une structure de grossiste de matériel d'éclairage architectural ». L'activité de la Victorine devenant « de plus en plus chaotique », il quitte les studios en 1974 et devient responsable en France de la distribution « d'une grande marque allemande ». Cet emploi donne l'occasion à CL10 de développer une nouvelle activité pour différents grossistes : la prestation de services (études d'éclairage, réglages) pour les maîtres d'œuvre. En 1983, après « être entré en conflit » avec sa direction et avoir démissionné, CL10 se met à son compte comme « éclairagiste » avant de revendiquer l'appellation de concepteur lumière.

Ruptures de carrières dans les milieux artistiques

CL04, CL06, CL12 témoignent d'un autre sous-profil. Tous les trois ont reçu une formation artistique et ont exercé plus ou moins longtemps et directement une activité professionnelle dans ce domaine : CL06, après des études à l'école Louis Lumière, a travaillé pendant plus de 10 ans pour le cinéma et l'audiovisuel, en tournage ou dans des fonctions de production ; de même, CL12 a été plasticien dans le domaine de l'art urbain pendant près de 15 ans et CL04, après une formation Beaux Arts et plusieurs années de « petits boulots » (pour le théâtre), a réussi à « se lancer dans la lumière » par le biais de la programmation et de la conception d'expositions. A ce titre, les ruptures de carrière résultent ici d'une difficulté à concilier investissement artistique personnel et revenu suffisant.

Cet investissement personnel se traduit notamment, chez les interviewés, par des récits assez détaillés du développement de leur intérêt pour la lumière, relié à des références artistiques découvertes ou côtoyées au cours de la carrière mais aussi à un travail concret sur la peinture, la sculpture, le verre, la transparence, la pellicule... Nos professionnels insistent notamment sur leurs expériences « déclics » mais, conscients d'avoir à « reconstruire » leur parcours a posteriori, ils soulignent en même temps la maturation progressive de cet intérêt qui, ayant pris corps dans un cadre professionnel ou par l'intermédiaire d'un « hobby », est présentée comme une forme de capitalisation finalement transformée en activité de conception lumière.

« On s'est mis à travailler l'altuglas beaucoup, un matériau transparent, et là la lumière est arrivée, avec la volonté dans la sculpture de commencer à travailler le dynamisme, le dynamisme de lumière [...] tous les matériaux transparents qui peuvent de se gorger de lumière. Ça a été vraiment 5 ans de travail où la lumière venait encore à-côté, il y avait un support, une sculpture, [...] A partir de 85-86-87, on commence à avoir envie de mêler la lumière à nos sculptures, voyant tout le champ possible de création qui est lié à la lumière et comment ça peut rentrer dans notre travail. [...] 95-96-97, c'est des remises en question, essayer de se dire que peut-être la lumière peut se porter toute seule, [...] qu'elle peut s'exprimer d'elle-même. Il y a des exemples, on commence à en voir [...] : le Grand Palais, où Yann Kersalé met toute la toiture en bleu. [...] C'étaient des regards, des échanges, des compréhensions de ce que font les uns et les autres. [...] Point très marquant. [...] Ce qui fait qu'en 95 je décide d'arriver à la lumière, d'abandonner un autre support, et de vraiment travailler la lumière. » (CL12)

Les parcours ne sont pas pour autant faits uniquement de choix personnels : pour ces interviewés ayant d'abord travaillé dans les milieux artistiques et culturels, le manque ou le tarissement des commandes publiques apparaît -explicitement ou non- comme un facteur important de réorientation. En ce sens, ici comme ailleurs, les rencontres « faites au bon moment » et les commandes qui s'en sont suivies sont présentées comme des facteurs importants ayant initié le début de l'activité principale dans la conception lumière. La première commande d'éclairage (une étude conceptuelle sur la mise en lumière des villes pour CL04, un plan lumière pour CL06, une mise en lumière de château d'eau pour

CL12) est ainsi présentée, dans les récits de carrière, comme une rupture nette : elle décide CL06 et CL12 à abandonner définitivement leur carrière précédente (CL06 quitte le milieu de l'audiovisuel, CL12 abandonne l'art urbain et la sculpture) et débouche pour CL04 sur d'autres projets lui permettant de "lancer" son agence. Comme pour CL06, après le statut associatif et celui d'intermittent, l'installation en indépendant représente une obligation pour accéder à des marchés publics tandis que CL12 exerce déjà en libéral depuis plus de dix ans.

Plus largement, ces éléments de carrière suggèrent l'hypothèse selon laquelle la conception lumière a pu opérer comme un domaine de reconversion pour des professionnels des milieux artistiques et culturels.

CL06, 45-50 ans, est diplômé de l'école Louis Lumière, ce qui lui permet d'abord d'occuper des emplois d'assistant sur des longs métrages, puis progressivement de « faire de l'image ». Son intérêt pour l'image et le travail de la pellicule le conduisent pendant deux ans à Marseille, au début des années 1980, à travailler au centre régional de cinéma. Le manque de financement met rapidement fin à cette expérience. CL06 repart à Paris et reprend « cahin-caha », pendant une dizaine d'années, une double activité de tournage et de production télévisuelle, qu'il considère comme un « gagne-pain ». La lassitude de cette situation, le trop faible revenu qu'il en tire, ainsi que la « perte du sens de l'image » lui donnent envie de changer. Parallèlement, CL06 fait de la peinture « en autodidacte », ce qui l'amène à créer « une sculpture de lumière par le média peinture ». Cette expérience est décrite comme « une histoire forte, un peu fondatrice » de son rapport actuel à la lumière. En 1995, un ami lui propose de créer 3 sculptures pour un théâtre. Cette expérience est décrite comme une « charnière » qui lui permet de déclencher des rencontres et d'obtenir deux premières commandes publiques d'éclairage : un plan lumière et un aménagement extérieur. Jusque-là intermittent du spectacle, CL08 commence par créer une association pour se faire rémunérer, mais doit rapidement se mettre à son compte (1996) afin de pouvoir répondre à des appels d'offre. Les débuts de cette nouvelle activité sont décrits comme « galère » : nécessité d'apprendre les outils et les activités courantes de la conception, difficultés à accéder aux commandes par manque de réseau professionnel...

Après un BTS plasticien de l'environnement, CL12 démarre vers 1980 son activité dans l'art urbain, d'abord au sein d'un petit groupe d'amis anciens étudiants, puis avec sa femme, en profession libérale. Intéressé par l'architecture et la ville, CL12 se spécialise, de 1983 à 1996, dans l'art urbain, notamment pour les villes nouvelles, par le biais de 1% artistiques : murs peints, sculptures urbaines... Celles-ci sont l'occasion d'un travail sur le verre et sur la transparence, qui lui donne envie d'introduire la lumière. « Parce que la sculpture nourrit relativement mal son homme », il travaille aussi ponctuellement pour XX, un ami concepteur lumière avec qui il a fait ses études, sur des projets d'éclairage muséographique. Vers 1995, la chute des commandes d'art urbain déclenche un moment de « remise en question » ; les réalisations de mise en lumière qui commencent à se multiplier, le confortent dans la perspective d'un travail uniquement mené à partir de lumière, à laquelle il décide de se consacrer entièrement. CL12 « tourne la page » et, par le biais d'un ami architecte, accède à un concours pour la mise en lumière d'un château d'eau ; ce projet, primé par le ministère de la Culture, l'aide à démarrer et à accéder à d'autres commandes, tout en continuant à se former en travaillant, pendant 4-5 ans, comme sous-traitant pour XX.

CL04, 45-50 ans, après une double formation aux Beaux-Arts et en électronique (pour lesquelles il obtient un DEA en 1975), part voyager pendant 7 ans « dans le monde entier », vivant de petits boulots tout en gardant l'intention de faire un travail artistique. Son intérêt pour la lumière, associé à cette période, est décrit comme une série de « déclics » qu'il n'associe pas sur le moment : observation et travail sur la lumière naturelle de l'Alaska (textes, carnets de notes...), travail sur la peinture et la transparence et le verre à New-York ; découverte « par hasard », en 1980 de l'œuvre de J. Turrell. Cette découverte le pousse à rentrer en France pour « se lancer dans la lumière », où il se heurte à des refus de demande de bourses de création : à côté de petits boulots qui assurent le minimum (trompe-l'œil, décors de théâtre), il mène alors ses propres travaux sur la peinture, le verre, la transparence, le laser et garde pour projet de « créer des espaces avec la lumière ». En ce sens, il décroche, vers 1984, le financement d'une commune pour y créer une exposition sur « l'art et la technologie » -il est inscrit comme artiste-plasticien à la maison des artistes-. Sur ce même thème, CL04 crée une association avec des électroniciens, des gens qui font de l'holographie... le petit groupe commence à se faire recon-

naître, monte des expositions, édite des catalogues. L'une de ces expositions est rachetée par la Cité des Sciences de la Villette pour son inauguration en 1986, qui remporte un succès auprès du public et de la presse et ouvre à CL04 « des portes grandes comme ça ». En particulier, l'année suivante, il est par ce biais contacté par un directeur d'une grande compagnie de matériel d'éclairage qui souhaite « démarrer un travail sur la ville » et lui offre une commande "carte blanche". CL04, qui a commencé à s'intéresser de manière personnelle à la ville, propose un « schéma directeur d'aménagement lumière » ; l'étude est mise au tiroir mais lui donne l'idée de débouchés dans ce domaine. En 1988, avec un « collègue » régisseur pour le spectacle, CL04 crée une société pour répondre à des commandes de scénographie et d'éclairage intérieur dont les budgets (2-3 millions de francs) nécessitaient une structure plus adaptée que l'association ; il remporte tout de suite après une consultation lancée par le ministère de la Culture pour mettre en scène un bord de rivière dans l'ouest de la France. A côté de l'activité d'expositions, cette réalisation assure à CL04 une certaine notoriété et assoie le début de sa carrière de concepteur lumière.

2.3. Devenir concepteur lumière par l'intermédiaire du spectacle

Ce profil n'est pas numériquement très représenté dans notre échantillon : CL11, CL13, CL15, CL16, (et par certains aspects CL06), mais correspond à des trajectoires professionnelles très marquées : une partie importante de la carrière se fait dans les milieux du spectacle (théâtre, cinéma, danse, audiovisuel). C'est là que ce fait le déclic pour la lumière et c'est là qu'on s'y forme ; on y gravit les échelons jusqu'à devenir « éclairagiste », c'est-à-dire concevoir ses propres créations. C'est aussi par l'intermédiaire du spectacle qu'on en vient à faire de la conception lumière architecturale et urbaine. Cette étape ne relève pas d'une rupture de carrière, elle se fait plutôt progressivement, en particulier parce que le statut d'intermittent du spectacle autorise, favorise et en même temps contraint à un certain nomadisme. Pour les mêmes raisons, on ne devient pas forcément concepteur lumière indépendant du jour au lendemain : se mettre à son compte devient à un certain moment une obligation, mais conserver le statut d'intermittent permet pendant un temps d'assurer une transition (notamment économique).

Pour nos interviewés, 12 à 15 ans s'écoulent entre l'entrée dans la vie active et le moment où la conception lumière architecturale et urbaine devient leur activité principale. Les années assez nombreuses passées dans le spectacle (entre 7 et 14 ans) confèrent à ces trajectoires une dimension relativement linéaire. Mais du point de vue qui nous intéresse, c'est-à-dire l'entrée dans la carrière de concepteur lumière indépendant, la linéarité n'est sans doute pas le qualificatif approprié : la superposition de l'apprentissage et de l'emploi (on se forme dans le travail), la multi-activité ou les statuts hybrides décrivent des parcours qui se font plutôt sur le mode du glissement.

N°	Formation, diplômes	Age (2004)	Sexe	Activités antérieures autres que lumière	1ère expérience lumière		Premier(s) emploi(s) éclairage			Entrée archi. urbaine	CL et		CL indépendant	
					Nature	Age	Nature	Date	Age		Date	Age	Date	Age
CL 11	Etudes de médecine (abandonnées)	50-55	H	Electricien théâtre	Petit boulot électricien théâtre (1969-70)	19 (±)	Théâtre (régisseur lum. -> éclairagiste) (1970-88) Free lance pour CL (1988-93)	1970 (±)	20 (±)	1988	38 (±)	1994	45 (±)	
CL 13	CAP électricien	30-35	H	Electricien bâtiment, indus., dépannage (intérim, 1984-87)	Electricien dans l'audiovisuel (1987)	18 (±)	Eclairagiste pour l'audiovisuel et le théâtre (1987-2001)	Années 1990	20-25	2001	31 (±)	En cours en 2004	35 (±)	

N°	Formation, diplômes	Age (2004)	Sexe	Activités antérieures autres que lumière	1ère expérience lumière		Premier(s) emploi(s) éclairage			Entrée archi. urbaine	CL et	CL indépendant	
					Nature	Age	Nature	Date	Age	Date	Age	Date	Age
CL 15	Arrête sa scolarité avant le bac	40-45	H	« petit boulot » : crée entreprise d'audiovisuel en 1988 (mariages...)	Théâtre (réglettes lumière, 1989)	25 (±)	Eclairagiste danse (assistant, puis concepteur à partir de 1994) éclairagiste événementiel + archi (1994-2002) plutôt archi depuis 2002	1989	25 (±)	1996	32 (±)	?	?
CL 16	Arrête sa scolarité avant le bac Formation éclairage Théâtre NI Strasbourg	35-40	H	Théâtre (direction plateau)	Stages éclairagiste théâtre (± 1988)	21 (±)	Régisseur lumière (1988-90) Concepteur lumière spectacle vivant (depuis 1991), puis progressivement lumière archi (muséo., scén.)	1988	21 (±)	1995-2000	29-34 (±)	2003-2004	37 (±)

Des fonctions d'électricien au métier d'éclairagiste

Nos professionnels sont ici peu ou pas diplômés. Ils ont ainsi débuté leur vie professionnelle jeunes, par des « petits boulots » qui les mettent en contact avec le milieu du spectacle, sur lequel débouche un emploi. Travailler, dans le spectacle ou ailleurs, est d'abord une nécessité économique. Mais ce monde exerce aussi une certaine fascination, surtout pour ceux qui ont la chance d'apercevoir ou de côtoyer des « grands noms » du théâtre. En ce sens, le déclic pour la lumière n'est pas totalement déconnecté de la découverte plus large d'un univers jouissant du prestige de la création.

CL13 a moins de 35 ans. Après un CAP d'électronicien (1984), il travaille trois ans comme intérimaire pour « dans le bâtiment, l'industriel et le dépannage ». En 1987, il obtient « par connaissance » un emploi d'électricien pour une société de production audiovisuelle (télévision, cinéma). Cette première expérience est décrite comme « une année chargée, très différente du bâtiment », qui lui permet d'« utiliser plus l'éclairage dans l'art, utiliser plus la source lumineuse que d'« éclairer » vulgairement ».

CL16, 35-40 ans, interrompt sa scolarité en terminale, « embarqué dans le club Théâtre du lycée ». Par ce biais, il se voit proposer un petit boulot de manutention (« décharger les camions ») : « Il y a eu un vrai déclencheur, qui était de voir une cage de scène, les coulisses. C'est peut-être un peu un cliché, mais c'est une histoire vraie, j'ai été très attiré par ça, très rapidement. » Deux ans plus tard, à 20 ans, il se voit confier la tâche de diriger le plateau d'une pièce de théâtre, responsable des machinistes. Puis il travaille « sur diverses créations auprès de Jacques Weber ». C'est là qu'a lieu le deuxième déclic : « Une nuit, je vois l'éclairagiste. Je le vois faire sa conduite lumière. Depuis cette nuit-là, je me suis dit « je veux faire ça ». Voilà. C'était un autre déclencheur aussi, très rapide et très fort, qui m'a interpellé. Donc j'ai tout fait, tout mis en œuvre, pour avoir une formation d'éclairagiste au théâtre pour commencer. »

Le parcours de CL15, la quarantaine, est assez semblable. De père musicien et de mère « artiste culinaire », CL15 se déclare « autodidacte complet », il quitte lui aussi rapidement l'école, et cherche pendant un certain temps quoi faire, « bricole ». Plutôt « attiré » par l'image et le son, il s'achète une caméra semi-professionnelle et crée une petite société en 1988, sur la Côte d'Azur, pour « filmer ce que les grosses boîtes vidéo ne peuvent pas faire » (mariages...). L'année suivante, il est amené par ce biais à filmer des spectacles de danse, est séduit par « l'atmosphère de la scène, du théâtre » Sans toujours de but précis, il « monte » à Paris rejoindre un ami directeur technique de théâtre, qui lui propose un emploi d'un soir : « je suis retrouvé avec Jacques Rouveyrolis, tout de suite, à éclairer le théâtre de Suresnes pour l'inauguration, à toucher des projecteurs. À l'époque je n'ai pas trop fait attention. » Voulant finalement plutôt se tourner vers le son, il a l'occasion de travailler comme électricien dans un

nalement plutôt se tourner vers le son, il a l'occasion de travailler comme électricien dans un festival de danse : « j'installais les projecteurs avec une équipe et puis on les réglait. Donc je commençais à savoir la fonction des projecteurs, les sources et tout ce qu'on pouvait faire avec. Mais c'est surtout quand j'ai vu ce festival de danse contemporaine, j'ai eu un vrai déclic, et là j'ai commencé à me dire que c'est ça que je voulais faire : de la lumière. Parce que dans ce domaine de la danse, c'est des corps sur scène, c'est de l'abstrait, donc la lumière est abstraite. »

CL11 est cinquantenaire. Après son bac, il entame quant à lui des études de médecine, comme l'y « destinent » ses parents. Il obtient, par relations familiales, un petit boulot d'été comme électricien au festival d'Avignon. Il « monte des prises » à la chaîne mais rencontre beaucoup de monde, croise Antoine Vitez et Aragon. « Tout d'un coup j'ai réalisé que j'étais plongé dans un univers qui ne manquait pas d'intérêt » Il poursuit un temps ses études de médecine, qu'il finit par abandonner suite à un stage : « et là j'ai pété les plombs complètement, je me suis aperçu que ce n'était un métier pour moi du tout. Je me suis violemment frotté avec mon père, « Ça m'intéresse beaucoup plus de faire du spectacle et de la lumière que médecine, en plus je ne supporte pas, ça me rend malade ». Ses parents lui « coupent les vivres », ce qui l'amène à « travailler directement dans le théâtre. »

Les interviewés ont ainsi appris le métier d'éclairagiste sur le tas (même si CL16 a aussi suivi une formation), essentiellement par l'intermédiaire du spectacle vivant (théâtre, danse), et en « gravissant » petit à petit les étapes qui font passer du « sale boulot » à celui de créateur des éclairages. N'être d'abord qu'électricien, puis régisseur, assistant..., est décrit comme une sorte de passage initiatique -sur le moment- et comme un passage obligé offrant, a posteriori, « un bagage irremplaçable ».

Les tournées, en particulier, semblent jouer un rôle important. Le spectacle déjà monté, elles mobilisent des équipes plus réduites ; exercer la fonction de régisseur, « faire la conduite du spectacle », travailler sur des « reprises » constitue alors un moyen d'observer, d'analyser et d'expérimenter ce que d'autres ont créé en amont. Comme le souligne l'un des interviewés, « on apprend beaucoup à travailler les faisceaux, les couleurs, les bonnes températures, tous ces jeux de lumière, et de recréer une ambiance, une atmosphère... ». (CL13) Quatre des interviewés évoquent en ce sens l'apprentissage et l'expérience acquis, sous forme de stages ou de fonction d'assistant, au contact de professionnels reconnus parmi leurs pairs. Les noms de Jacques Rouveyrolis et d'André Diot, notamment, sont cités à plusieurs reprises.

Les spectacles modestes montés sans grands moyens forment un autre lieu d'apprentissage, complémentaire : la hiérarchie y est de fait moins grande et offre la possibilité de faire ses gammes comme concepteur.

« Parallèlement il y avait des petites compagnies naissantes qui n'avaient pas trop de moyens, mais qui commençaient à faire des petits festivals, Pantin, le Regard du Signe, tout ce mouvement qu'il y avait à l'époque, et je me suis calé dans quelques-unes de ces petites compagnies où je faisais de la conception lumière. J'avais mes idées déjà, tout de suite j'ai voulu avoir mes idées, j'ai voulu tout de suite avancer là-dedans et me retrouver à concevoir des choses. Mais il me manquait plein d'éléments. Mais comme à-côté de ça je faisais des grosses tournées avec des grosses compagnies, parce que j'avais pris les manettes des régies, j'apprenais parce que je travaillais avec des concepteurs lumière qui tournaient à l'époque. » (CL15)

A travers les récits, le monde du spectacle vivant apparaît finalement, du moins pour ses fonctions techniques, assez ouvert à la mobilité interne. D'un côté, nos interviewés ont pu y changer de fonctions et de statut, de l'autre ils ont eu accès à une variété d'expériences (en l'occurrence de spectacles) au travers desquelles ils ont acquis des formes de capital autres que scolaire : c'est là qu'ils se sont forgé une culture professionnelle, tout autant qu'un capital « relationnel ». Le spectacle est en effet aussi un milieu où l'on « rencontre » et où l'on « croise » beaucoup de monde. En ce sens, le réseau professionnel qu'on s'est

petit à petit constitué, directement ou indirectement, joue pour 3 interviewés un rôle important dans la suite de leur carrière.

La conception lumière architecturale et urbaine : de fil en aiguille et parallèlement

Comme nous l'avons évoqué en introduction, le passage à la conception lumière architecturale et urbaine ne représente pas un changement brutal de direction. Ce passage peut plus précisément être décrit sous plusieurs aspects.

Premièrement, il ne se fait pas directement, mais par l'intermédiaire d'une activité exercée dans « l'événementiel » : la mode, l'accompagnement de « *sorties de films* », l'inauguration de lieux, des expositions temporaires. Événementiel renvoie ici à des formes d'éclairage éphémères qui ne sont plus liées du spectacle vivant mais plutôt à des activités commerciales. En outre, le passage à l'événementiel lui-même est décrit comme une occasion qui se présente, au gré des rencontres, par le biais de gens avec qui l'on a déjà travaillé et qui proposent à ce moment là une nouvelle collaboration.

On ne pense pas alors abandonner l'activité d'éclairagiste pour le spectacle vivant, mais cela correspond à une période où la carrière est d'une manière ou d'une autre mise en question : on pense avoir un peu « *fait le tour* » du métier ; les inconvénients du rythme des spectacles se font ressentir (sur la vie de famille ...) ; il y a aussi parfois moins de travail qu'avant. Par exemple, CL15, après être resté seul en Inde pendant plusieurs mois pour « *faire le point* », se heurte, de retour en France, à une chute brutale des commandes qui le conduit finalement vers le secteur de l'événementiel, alors perçu comme « *le secteur qui monte* ».

De fil en aiguille, la première expérience de collaboration ponctuelle dans les domaines de l'événementiel se renouvelle. Finalement, la conception lumière architecturale et urbaine, construite sur un nouveau réseau professionnel, apparaît à ce moment comme une forme d'élargissement de l'activité. Comme le souligne encore CL15, « *en fait tout ça se mélangeait, l'événement, le côté scénique, l'architecture. Tout ce qui touchait à la lumière... Je commençais un petit peu à toucher à tout. Parallèlement à ça, à travers l'événement j'ai éclairé des façades d'immeubles, j'ai éclairé des parcs. Donc je me suis retrouvé à toucher à l'architecture, aux espaces verts.* » On se prend aussi au jeu, on se laisse intéresser ou passionner par « *une nouvelle dimension de la lumière* », par les gens qu'on croise et qu'on rencontre, par les milieux de l'architecture et du paysage qu'on découvre et avec lesquels on sympathise.

Réorienter son activité vers la conception architecturale et urbaine est alors décrit comme un choix, une « *orientation* » que l'on prend à un tournant de sa vie professionnelle, pour « *prendre de nouvelles responsabilités* » après avoir capitalisé des compétences dans le spectacle, par « *envie de travailler seul.* » ...

Exercice indépendant et multi-activité

Au moment de l'enquête, tous les interviewés n'en sont pas au même stade de leur carrière : deux ont créé leur entreprise il y a plusieurs années (CL11, CL15), un autre vient de monter une société avec des associés (CL16), et un quatrième conserve un double statut d'intermittent et d'indépendant (CL13). En outre, tous déclarent continuer à travailler pour l'événementiel, les uns occasionnellement, par plaisir, les autres par nécessité.

Dans tous les cas, pourtant, il semble que "l'installation" comme concepteur lumière indépendant se fasse dans un cadre de multi-activités : on jongle entre événementiel ou spectacle et lumière architecturale, tout en sachant que « *les deux sont quasi impossibles à mener* » et qu'il faudrait un jour trancher, abandonner l'un au profit de l'autre. De ce point de vue, le statut d'intermittent semble jouer un rôle important : c'est lui qui permet de

s'assurer un certain revenu « *de transition* », en attendant d'acquérir un volant de commandes suffisant pour faire de la lumière architecturale et urbaine son activité principale (Ajoutons à l'inverse, même si les entretiens ne le mentionnent pas explicitement, que conserver ce statut nécessite de garder un pied dans le spectacle et l'événementiel).

En ce sens, sont évoquées à plusieurs reprises les différences de culture professionnelle entre l'intermittence et l'exercice en libéral ou en société, comme le suggère cet extrait :

« Finalement j'en suis arrivé à un moment où je bossais pour XX, et j'ai gagné un concours. Je me suis dit « qu'est-ce que je fais ? [...] J'ai trouvé quelqu'un qui m'a remplacé, et dans les 6 mois j'ai dégagé la situation, et j'ai commencé à travailler pour mon compte. J'étais intermittent du spectacle. Je me suis dit « je vais quand même voir comment ça marche ». [...] J'ai arrêté ça, je suis allé voir l'URSSAF. [...] Comme j'étais en nom propre et que je n'avais aucune expérience de ça, au bout de 2-3 ans je me suis retrouvé avec tout le monde au cul, l'URSSAF, la TVA, la totale. [...] Entre 90 et 94. »

Se mettre à son compte relève alors tantôt de la nécessité (pouvoir facturer des honoraires, accéder à des marchés publics), tantôt d'un projet professionnel, comme par exemple pour CL16 qui a « *monté une société* » en associés afin de « *réunir des compétences diverses* » (direction technique, conception sonore, éclairage).

2.4. Devenir directement concepteur lumière après une formation aux métiers de la conception et de la maîtrise d'œuvre

Un dernier profil se dégage assez nettement de l'enquête, correspondant à des concepteurs de moins de quarante ans entrés dans le métier de manière directe ou quasi-directe après des études liées aux métiers de la conception et de la maîtrise d'œuvre.

On notera en cela que les concepteurs de moins de 40 ans au moment de l'enquête sont numériquement assez fortement représentés ; ils constituent plus d'un tiers de l'échantillon (10/22 interviewés). Seuls deux d'entre eux sont d'anciens éclairagistes de spectacle et répondent en cela au profil précédemment décrit. Les huit autres, qui composent le profil décrit ici, ont suivi des études longues (5 ans ou plus) ; leur diplôme principal relève d'écoles d'architecture (2/22), de paysage (1/22), d'ingénieurs (2/22), de design (2/22) ou d'art (1/22). La plupart ont d'ailleurs une formation hybride : CL 07 est diplômé des Arts Décoratifs avec un cursus orienté vers le design d'environnement, et a ensuite suivi un post-diplôme au Conservatoire National des Arts et Métiers ; CL05, après un BTS d'arts appliqués, est diplômé d'une école d'ingénieurs dans laquelle il a suivi un master en design, tandis que CL03 est à la fois diplômée d'une université d'art et d'une école de design. De même, CL02 a obtenu un DEA de paysage après son diplôme d'architecture. En outre, si CL07 a bénéficié d'une formation continue en éclairagisme, seuls CL09 et CL22 sont diplômés dans le domaine de l'éclairage : CL22 en tant qu'ingénieur (spécialisé en thermique-acoustique et éclairage), et CL09 au titre du master en éclairagisme qu'il a suivi à Londres à la fin de ses études d'architecture. Il existe donc ici une assez forte corrélation entre l'âge des interviewés et leur type de formation.

Le profil ici décrit répond aussi à des trajectoires assez nettement linéaires : si l'intérêt ou le « *décliv* » pour la lumière intervient au cours des études, l'entrée dans le métier de concepteur lumière est directe ou quasi-directe : excepté pour CL01 et CL02⁴², elle correspond au premier emploi, la plupart du temps comme salarié dans une agence de

⁴² Le premier emploi exercé par CL01 à la suite de ses études de paysagiste est également un emploi d'assistant concepteur lumière, mais ici, les études de paysagiste font elles-mêmes suite à une première "carrière" dans le domaine de l'aménagement et de l'entretien de jardins. CL02 a pour sa part exercé un premier emploi salarié dans une agence d'architecture pendant un an, avant de devenir assistante dans une agence de conception lumière. En ce sens, ce cas pourrait être globalement considéré comme une entrée directe.

conception lumière. Cette période d'emploi salarié varie de 2 à 9 ans et est en moyenne de 5 ans. Elle semble constituer un tremplin, une étape à la fois préalable et intermédiaire, c'est-à-dire permettant d'apprendre le métier avant de se mettre à son compte. De ce point de vue, rares sont ceux qui s'installent en indépendant dès la fin de leurs études (2/8). Dans tous les cas, se mettre à son compte semble représenter un objectif partagé, bien que rarement explicité.

N°	Formation, diplômes	Age (2004)	Sexe	Activités antérieures autres que lumière	1ère expérience lumière		Premier(s) emploi(s) éclairage			Entrée CL archi. et urbaine		CL indépendant	
					Nature	Age	Nature	Date	Age	Date	Age	Date	Age
CL 01	BTS horticulture Paysagiste DPLG	35-40	H	Espaces verts / jardins	Eclairage événementiel (Petits boulots pendant études ± 1990)	26	Stage agence CL	1992	28	1992	28	1994	30
CL 02	Architecte DPLG DEA paysage	35-40	F	Salariée agences archi. et paysage	Etudes archi. perso. Etude lumière nat. (bourse d'études ± 1990)	25-26	Salariée agence CL	1991-1992	28	1991-1992	28	1994	30
CL 03	Bac+5 histoire de l'art et design indus.	30-35	F	Entrée directe CL	Cours design lumineuses (± 1995) + famille lumière	24	Stages agence CL (1995-98) Salariée agence CL (1998-2003)	1995 (±)	24	1995 (±)	24	2004	33
CL 05	BTS école Boule Master ingénieur design	30-35	H	Entrée directe CL	Projet étudiant (± 1995)	22 (±)	Stage agence CL	1996 (±)	23 (±)	1996 (±)	23 (±)	2006 (en cours)	32 (±)
CL 07	Arts déco. Design environnement Post-diplôme CNAM	30-35	H	graphisme	Hobby, Projet de fin d'études (1997)	25	CL indépendant	1999	27	1999	27	1999	27
CL 09	Architecte Master éclairagisme (Londres)	30-35	H	Stage agence d'archi. Salarié cabinet d'urbanisme	Projet étudiant, mémoire d'études (1993-94)	23 (±)	Salarié agence CL (1997) Salarié éclairagiste (2000-2003)	1997 (±)	26 (±)	1997 (±)	26 (±)	2003 (associé)	32 (±)
CL 20	Designer industriel	30-35	H	?	Développement de prototypes lumière	25 (±)	Designer-CL indépendant	1994 (±)	25 (±)	1994	25 (±)	1994	25 (±)
CL 22	Ingénieur acoustique/thermique/écl.	25-30	H	/	Enseignement cursus ingénieur (stage)	22 (±)	Stages BET éclairage CL salarié dans service BET d'une entreprise de travaux (illuminations festives puis patrimoine), depuis 1999	1999	22 (±)	1999	22 (±)	2005 (post-Entretien)	27 (±)

Au détour de sa formation

« J'ai eu l'occasion de faire un échange universitaire avec une faculté de l'Aménagement à Montréal [1997], au cours duquel j'ai travaillé sur un projet de design urbain, qui était un projet d'étudiant, mais qu'on menait avec une équipe multidisciplinaire composée à la fois d'archis, d'urbanistes. Moi je représentais le métier du design. Et puis des paysagistes. Et on a travaillé sur le réaménagement d'un quartier à Montréal. Et moi, dans le cadre de ce projet-là, je me suis intéressé à un petit « plan-lumière » à l'époque : c'est là que j'ai mis pour la première fois le nez dans la lumière. » (CL05)

Parmi les trentenaires interviewés, aucun n'a choisi de faire des études relatives à la conception dans le but de devenir concepteur lumière. Le fait d'avoir bifurqué vers

l'éclairage par l'intermédiaire de ses études n'est jamais non plus vraiment décrit comme un changement d'orientation mûrement mûri. On retrouve là une part de hasard commune aux différents profils.

Les formations suivies par nos interviewés ne sont jamais tout à fait sans lien avec le métier de concepteur lumière : l'apprentissage du projet, de même que certains cours théoriques et la dimension créative et/ou technique dispensés dans les écoles où ces concepteurs ont fait leurs études constituent, de fait, autant de passerelles possibles. Pour autant, la découverte d'un intérêt pour la lumière n'est pas décrit comme lié à un enseignement particulier. Dans certains cas au contraire, cette curiosité semble avoir été attisée par le manque d'enseignement en la matière. A plusieurs reprises aussi, le choix de consacrer son parcours à la lumière est présenté comme un moyen de réunir plusieurs centres d'intérêt et de tirer parti de plusieurs aspects de sa formation (conception, espace urbain, design...). Il semble enfin que la diffusion d'articles ou la tenue de colloques consacrés à la conception lumière aient joué un rôle : découvrir qu'il existe des professionnels de la lumière architecturale et urbaine, que certains en ont fait leur métier a ainsi contribué à conforter le choix de se diriger vers cette voie.

De manière générale, les propos mettent plutôt en avant l'idée d'un parcours individuel que chacun se serait construit en utilisant les cadres existants au sein de son cursus, tels que les stages ou les projets de fin d'études. En ce sens, le fait de consacrer un mémoire ou un projet d'étudiant à l'éclairage, qui est l'occasion d'approfondir un sujet auquel on est attaché, représente presque toujours la première expérience concrète de la lumière.

De stagiaire à concepteur lumière indépendant : le modèle de la profession libérale

Nous l'avons dit en introduction, les trajectoires de nos interviewés sont ici plus ou moins nettement linéaires. De ce point de vue, le parcours de CL03 représente une sorte d'idéal-type. Son entrée dans la conception lumière se fait par l'intermédiaire de plusieurs stages longs, suivis au cours de ses dernières années d'études : élevée dans le milieu de l'éclairage architectural et urbain (sa mère est une conceptrice lumière réputée), CL03 a la chance d'obtenir des stages dans des agences de renommée, à Paris, Tokyo et New-York. Ces premières expériences, qui s'échelonnent sur plus de trois ans, lui offrent l'occasion de prendre part à des projets importants et de côtoyer des concepteurs professionnellement très reconnus, auprès desquelles elle « *apprend beaucoup* ». Le stage qu'elle a effectué à Paris débouche sur un emploi salarié, qu'elle occupe pendant cinq ans en tant que chef de projet. Ce premier emploi d'« *éclairagiste professionnelle* » apparaît ainsi comme un prolongement direct des premières expériences comme stagiaire : CL03 continue de travailler sur des projets très divers (plans lumière, patrimoine...), français et internationaux (en Asie). Cette période est décrite comme une forme d'apprentissage de la conception lumière dans tous ses aspects : le travail du matériau lumière proprement dit, mais aussi tout ce qui fait le quotidien de l'activité, à savoir la gestion des projets, celle des relations avec les commanditaires et les partenaires. En ce sens, commencer sa carrière comme salarié dans des agences importantes constitue un tremplin dont l'aboutissement presque "logique" serait l'exercice libéral, à son propre compte : « *L'année dernière, je me suis dit, après 5 ans de travail chez X, où j'ai appris beaucoup de choses, [...] j'ai décidé de partir, j'ai démissionné en fin d'année dernière et j'ai monté une nouvelle société en mon nom propre.* »

Idéale-typique, la trajectoire de CL03 l'est d'abord par la succession des étapes conduisant des études à l'exercice du métier de concepteur lumière indépendant. De manière implicite (pour les interviewés), on a ici affaire à un modèle de carrière similaire à celui véhiculé parmi les professions traditionnelles de la conception, en particulier l'architecture. Selon ce modèle, l'exercice en indépendant représente en quelque sorte

une perspective “normale”, qu'on n'atteint toutefois le plus souvent qu'après avoir acquis une première expérience auprès de ses aînés. En ce sens, devenir concepteur lumière renvoie ici à l'apprentissage du matériau lumière mais aussi à celui de l'activité de maître d'œuvre.

Si la trajectoire de CL01 se rapproche de celle de CL03, tous les interviewés n'ont pas un parcours aussi linéaire. En particulier, l'entrée dans le métier n'est pas toujours tout à fait directe et plusieurs interviewés témoignent d'une période de flottement à la sortie des études. Pour certains, l'éclairage n'a pas constitué un domaine auquel ils ont cherché à se raccrocher « *coûte que coûte* ». En ce sens, l'entrée dans le métier elle-même relève pour eux d'une part de hasard (un emploi qui se présente...) De même, plusieurs ont commencé par travailler, pendant une période de quelques mois à deux ans, dans un domaine plus directement lié à leur formation. Les deux architectes, notamment, ont fait quelques détours par des agences d'architecture. Ces premières expériences professionnelles sont décrites comme des moments d'hésitations et d'insatisfactions ayant finalement conforté le choix de poursuivre ou « *persévérer* » dans la conception lumière. De manière générale, ces entrées dans la vie active relèvent d'une forme de nomadisme à la fois contrainte et choisie : occuper des emplois dans différents secteurs constitue ainsi une manière de se construire son propre parcours mais peut aussi traduire une certaine précarité.

De plus, avoir la chance de frapper aux bonnes portes et se constituer un réseau de relations professionnelles semble constituer un facteur relativement important pour démarrer sa carrière de concepteur lumière. A ce titre, bien que l'échantillon soit insuffisant, il semble que les interviewés qui ont travaillé pour les “notables” de la profession aient eu un accès au métier de concepteur lumière plus rapide et un début de carrière plus facile. Ils sont aussi ceux qui, de par leurs études, entretenaient d'emblée une certaine proximité géographique et de milieu -ou de culture professionnelle- avec les concepteurs lumière de la première génération. C'est ainsi qu'à l'inverse, CL09, architecte formé en Belgique, et CL07, diplômé des Arts décoratifs, évoquent des premiers contacts infructueux :

« Il y a eu une période un peu difficile, le RMI, le machin, qu'est-ce qu'on fout. Il faut quand même bosser pour commencer à [pratiquer]. [...] Et je suis entré en contact avec l'association [...] ça devait être en 1999 ou 98. J'y suis allé, j'étais curieux de voir un peu ce qui s'y passait. [...] j'avais été touché que XX me reçoive et qu'on puisse discuter, que je puisse lui montrer un peu mon travail. J'avais aussi rencontré YY, qui avait apprécié le travail, mais finalement ça ne débouchait pas sur du boulot. J'étais vachement déçu, vachement embêté. Je n'avais pas le profil qui les intéressait. » (CL07)

Du fait de la relative linéarité des carrières, les éléments développés dans le paragraphe précédent valent d'une certaine manière pour ce qui a trait au début d'activité comme concepteur lumière indépendant. L'importance des réseaux professionnels tissés dès la fin des études, et plus généralement le rôle de tremplin des premières expériences comme salarié participent notamment de l'enchaînement de ces deux étapes que sont l'entrée dans le métier et l'installation à son compte. A l'inverse, là encore, ne pas avoir suivi ce parcours peut apparaître comme une forme de handicap.

De manière générale, dans les entretiens, le récit du passage à l'activité libérale est assez elliptique et les raisons en sont peu explicitées. Comme nous l'avons dit en introduction, on peut sans doute rapporter ce trait commun à la relative évidence que semble constituer la perspective de ce mode d'exercice. De ce point de vue, il est intéressant de relever les exemples de CL05 et de CL22 : formés en écoles d'ingénieurs, ils n'ont pas non plus tout à fait le même profil que les trentenaires issus de formations directes aux métiers de la conception dans la mesure où ils ont commencé leur carrière comme sala-

riés de grosses structures et non dans des agences de conception lumière “indépendantes”. Malgré cela, il est intéressant de noter que tous deux se sont orientés vers une carrière en libéral de manière postérieure aux entretiens (CL05 amorce ce passage en 2006 tandis que CL22 s’est mis à son compte en 2005) ; ils ont aussi chacun entre temps adhéré à l’ACE.

Concrètement, il est difficile de tirer des généralités concernant le passage à une activité libérale. Si les trentenaires interviewés se sont mis à leur compte entre 27 et 33 ans, certains (CL01, CL02, CL20) ont franchi cette étape rapidement, deux ans après leur entrée dans le métier -et vers 1994 pour les trois concernés-, tandis que d’autres ont d’abord occupé un ou plusieurs emplois salariés pendant au moins 5 ans (CL03, CL05, CL09, CL22).

Un élément est toutefois très souvent évoqué : le projet déclencheur qui accompagne et favorise le début d’activité libérale et qui, lui aussi, semble fonctionner comme une sorte de tremplin. Sans masquer l’évocation des débuts difficiles, de tels projets sont notamment décrits comme ayant permis à chacun de se constituer des références, d’acquérir une légitimité, d’élargir son réseau professionnel et de s’assurer un revenu de “démarage”. Souvent lié à une rencontre et à l’accès à une commande relativement importante, ces expériences sont aussi présentées comme des sortes d’épreuves à laquelle les jeunes concepteurs ont du faire face du fait de leur manque d’expérience. Epreuves dont ils considèrent d’ailleurs plus ou moins explicitement qu’elles marquent le véritable passage au statut de concepteur lumière, comme le suggère cet extrait :

« Puis au niveau des cahiers des charges, des plans, j’étais tout seul devant le truc, puisqu’il me disait « tu es architecte, tu sais le faire ! » [rire] Il m’a traité assez vite d’égal à égal quand même. On a eu 3 centres commerciaux à faire. [...] Nous on est devenus concepteurs lumière en fait à ce moment-là. [...] Donc on est vraiment devenus concepteurs lumière. @ C’est à ce moment-là que ça a commencé à prendre forme. » (CL09)

Enfin, le privilège accordé à l’urbain apparaît ici comme un trait commun. Si les premiers projets conçus pour leur propre compte n’ont pas toujours porté sur l’éclairage extérieur ou sur des commandes publiques, et ne constituent aujourd’hui encore pas forcément une spécialité en tant que telle, la plupart des trentenaires interviewés évoquent un intérêt particulier pour ce domaine : à la fois pour le contexte urbain et paysager (l’espace public, le « *plein air* », est « *ce qui les intéresse* ») et pour les collaborations interdisciplinaires liées à ce type de projet (dans l’approche « *transversale* » qu’elles impliquent).

2.5. Conclusion : vers une modification structurelle des formes d’accès au métier ?

L’analyse des trajectoires individuelles a permis dans ce chapitre d’identifier trois profils professionnels, qui nous renseignent sur la composition du groupe et permettent d’affiner la connaissance du rôle joué par certains secteurs d’activité ou milieux professionnels tels que le spectacle dans l’accès au métier. C’est sur ce point que nous insisterons en conclusion.

Les profils révèlent en effet, même de façon relative, certains effets générationnels : pour les plus de quarante ans, différents secteurs ont servi de relais ; à ce titre, l’importance des activités ou des milieux rattachés aux techniques d’éclairage est confirmée ; toutefois, l’intérêt des entretiens est de montrer la rareté des passages directs d’une activité ou d’un emploi technique à la conception lumière, mais que ce passage par la technique peut donner lieu à des formes d’hybridation : double formation technique et artistique ; développement de l’activité de conception au sein d’entreprises de matériel... C’est aussi d’une certaine manière ce à quoi répond le profil très particulier des anciens techniciens

formés à la conception lumière par le biais du spectacle. De ce point de vue, le spectacle, qui constitue un mode d'accès bien identifié, renvoie aussi plus largement au rôle joué par les milieux artistiques et culturels dans la construction du groupe professionnel : si le passage d'une carrière artistique à celle de concepteur lumière se justifie individuellement en termes de choix ou de continuité d'engagement personnel, l'enquête permet également d'avancer une interprétation socio-économique : la conception lumière représente une possibilité de reconversion, un nouveau débouché dès lors que les commandes publiques se tarissent.

La génération des trentenaires révèle quant à elle des changements dans les formes de "recrutement" : la formation, en termes de niveau d'études mais aussi de nature, semble aujourd'hui intervenir de manière plus prégnante qu'auparavant dans la constitution des carrières de concepteur lumière. Diplômés des métiers de la conception et rapidement installés à leur compte, ces jeunes incarnent le modèle professionnel revendiqué par la plupart de leurs aînés ; ils ont en cela un rôle à jouer dans le processus de professionnalisation. Même si la population enquêtée est insuffisante pour l'affirmer, ce profil pourrait, pour ces raisons (rôle des diplômés sur le marché du travail, volonté de professionnalisation), représenter une part encore plus grande de la population du groupe dans les années à venir. Il ne s'agit que d'une hypothèse, à mettre en regard avec les autres modes d'accès à la conception lumière. Les milieux liés à la technique et à l'ingénierie constituent semble-t-il aujourd'hui un vivier moins important qu'auparavant ; si l'on peut peut-être y voir le signe d'une différenciation plus nette entre les métiers, il faut aussi souligner que ce mode d'accès continuera d'être opératoire tant qu'il n'existera pas de formation spécifique à la conception lumière. De même, on peut se demander si la voie du spectacle est réellement en train de se "tarir" : en effet, si la conception lumière architecturale et urbaine représente un débouché ou une possibilité de reconversion pour des intermittents de plus en plus précarisés, cette reconversion se trouve en même temps freinée par la baisse des financements de la formation continue.

3. Activités et collaborations

Ce chapitre s'attache à rendre compte de l'activité telle que les professionnels eux-mêmes la décrivent et la présentent. Dans un premier temps, nous avons cherché à mieux cerner, à partir du recueil de plaquettes de références, la manière dont se répartissait l'activité des agences, s'il existait des formes particulières de spécialisation, des stratégies ou des logiques perceptibles au travers de la succession des projets. Or leur classification en des domaines bien distincts s'est avérée difficile. Le résultat que nous en avons tiré est le constat d'une certaine hybridation, dont nous rendons compte en nous appuyant également sur les entretiens.

Le corps du chapitre est quant à lui consacré aux conditions d'exercice libéral, avec ses contraintes et ses difficultés. Si le parallèle avec la situation des architectes ou des paysagistes libéraux est évident, cette partie permet également de pointer un paradoxe : celui du décalage entre l'adoption, par les concepteurs lumière, d'un modèle professionnel que l'on peut qualifier d'artisanal et qui repose sur un fort investissement personnel dans l'activité, avec la situation de concurrence à laquelle ils doivent faire face.

Enfin, une dernière partie porte sur la description des relations entretenues avec la maîtrise d'ouvrage et les autres intervenants du projet, sur un plan général et à travers le récit d'exemples de projet. Les représentations que les concepteurs lumière ont de leurs alliés et concurrents sont assez attendues et révèlent là encore des éléments de similitude avec d'autres groupes professionnels proches, tels que les architectes⁴³. Mais l'un des intérêts de ce chapitre, au travers des trois parties qui le composent, est sans doute de contribuer à définir sur un autre mode que précédemment, les valeurs que les concepteurs lumière associent à leur métier.

3.1. Vers une hybridation des domaines d'intervention

Au-delà même du champ de l'éclairage, la distinction entre les secteurs d'activité et la classification des types d'opération sont en partie établies par l'usage plutôt que définies conventionnellement et strictement codifiées. Ainsi par exemple, le projet de site pour les paysagistes renvoie-t-il plus ou moins explicitement à une échelle d'intervention mais aussi à un mode d'approche particulier du territoire.

Pour l'éclairage, il est certes courant de distinguer l'éclairage intérieur de l'éclairage extérieur. Il existe aussi des types plus précis relativement consensuels et identifiés car ils renvoient eux-mêmes à des domaines bien circonscrits ou à des pratiques anciennes. Il en est ainsi de "l'éclairage intérieur", au sein duquel on distingue généralement l'éclairage des lieux de travail, l'éclairage muséographique et la scénographie d'exposition, ainsi que l'éclairage commercial. Ces sous-catégories trouvent notamment leur légitimité dans la mesure où elles font l'objet de recommandations et de réglementations spécifiques. L'éclairage des lieux de travail, en particulier, constitue un domaine bien balisé par le milieu de l'éclairagisme.

Il est en revanche plus difficile de définir nettement des catégories pour ce qui concerne les opérations d'éclairage extérieur, du fait d'un marché et de pratiques en cours de reconfiguration. Les limites par rapport à l'éclairage intérieur sont elles-mêmes parfois floues, comme en témoignent de plus en plus de photographies ou de représentations nocturnes d'architecture de verre publiées dans les revues. En apparence anecdotique,

⁴³ Cf. par exemple BIAU V., LAUTIER F., Enjeux, critères et moyens de la qualité dans les opérations de logement, Paris, Puca, 2004.

ce constat renvoie à une réalité esthétique mais aussi à la tendance de certaines commandes d'architecture contemporaine à intégrer ensemble lumière naturelle et lumière artificielle dès la conception du projet. Il en va de même pour la différenciation entre éclairage urbain et illuminations architecturales : après une période pendant laquelle la mise en lumière architecturale a été conçue sur le mode de l'illumination d'objets, de plus en plus d'opérations impliquent aujourd'hui de réfléchir à l'interaction conjointe entre une architecture et son environnement et à l'inverse, à considérer le rôle joué par un monument ou une façade pour l'éclairage d'un espace public. De ce point de vue, un certain nombre de références inscrites dans les plaquettes des interviewés sont difficiles à classer dans la mesure où l'intitulé du projet -qui est la plupart du temps l'intitulé de la mission ou de la commande elle-même- ne mentionne pas forcément l'échelle d'intervention, ni s'il s'agit d'éclairage intérieur ou extérieur. Comme le souligne aussi un interviewé à propos du terme « *plan lumière* » :

« Chacun va y aller de son truc. Pour moi ça va être un programme d'illumination, pour mon interlocuteur en face ça va être un plan avec les éclairages sur le plan, pour le maire à côté ça va être un plan de communication pour dire qu'il fait plein de lumière dans sa ville, pour le technicien des Services ça va être que lui il a recensé un certain nombre de choses à faire et il aimerait bien qu'on les mette en œuvre... » (CL04)

Des agences plutôt généralistes mais affichant une coloration dominante

En ce sens, une des difficultés rencontrées lors du dépouillement des plaquettes de référence a été de définir des catégories pertinentes, notamment afin de tester deux hypothèses : l'une, liée à une connaissance intuitive, selon laquelle les agences seraient plus ou moins spécialisées ; l'autre qui, à l'inverse, chercherait plutôt à mettre en évidence le processus de diversification en cours. En apparence contradictoires, ces hypothèses se rejoignent à travers le récit que certains interviewés font de leur parcours. Ceux-ci montrent en effet que c'est parfois par le biais d'un secteur spécifique, voire d'une « niche » (par exemple la sculpture urbaine...) que des concepteurs ont démarré leur activité, la diversification ne venant que dans un second temps.

Si d'un côté la distinction entre intérieur et extérieur apparaît trop vaste pour faire apparaître une quelconque coloration des agences ou même pour rendre compte de la réalité des commandes, comment de l'autre ne pas tomber dans une segmentation extrême qui rendrait illisible la structuration du marché et de l'activité ? Les catégories utilisées par les agences dans leurs plaquettes varient elles-mêmes mais c'est par ce biais que l'on retrouve une certaine coloration de l'activité. Cette coloration est certes subjective : c'est celle que souhaite afficher l'agence et avec laquelle elle peut jouer selon les commandes auxquelles elle répond⁴⁴. Elle est aussi intéressante pour cette raison.

Pour exemple, une agence qui s'affiche sur son site web plutôt comme spécialiste d'éclairage intérieur utilise pour cela 4 catégories différentes (« musées, commerces, centres commerciaux, ergonomie/éclairage des lieux de travail »), alors que tous les projets d'éclairage urbain sont réunis sous l'item « extérieur » et que les « mises en lumière pérennes intérieures et extérieures » sont regroupées sous la rubrique « bâtiments ». A l'inverse, une autre agence plutôt réputée pour son travail dans l'espace urbain consacre une fiche de sa plaquette aux « expositions » et une autre à « l'architecture d'intérieur » (regroupant des références muséographiques, de lieux culturels et d'espaces commerciaux) tandis que l'éclairage extérieur fait l'objet de 7 rubriques différentes, en fonction d'une catégorisation qui mêle typologie urbaine et critères d'échelle (« communes rura-

⁴⁴ Par exemple, certaines plaquettes nous ont été envoyées sous forme de fichiers dissociés, conçues comme des fiches que l'on peut sélectionner au gré des besoins.

les, patrimoine, quartiers d'habitat social, sites industriels, sites urbains, sites et quartiers, villes et agglomérations »).

Lors des entretiens, il a été demandé aux interviewés eux-mêmes d'évaluer la répartition de leur activité⁴⁵ ; les catégories utilisées ici ont été tantôt définies par l'interviewé tantôt suggérées par l'enquêteur. Des incertitudes subsistent là encore, dans la mesure où il s'agit d'une évaluation subjective et parce que chacun ne met pas, là encore, forcément la même chose sous chaque terme. Pour autant, la mise en tableau de ce sondage montre que les interviewés ne sont pas réellement spécialisés dans un secteur déterminé mais conservent au contraire une activité finalement assez diversifiée. Seuls CL05, qui débute, et CL22, qui travaille dans une structure non indépendante spécialisée dans les services urbains, se démarquent.

	urbain	paysager	architectural	intérieur	Muséo-scéno.	événementiel	autre
CL01	30%	40%		10%	20%		
CL02	20%	40%			40%		
CL03			40%	40%	30%	10%	10% graphisme
CL05	80%						
CL06	50%			25%	25%		
CL07	50%			10%	20%	10%	
CL08	60%			40%			
CL11	60%			30%	10%		
CL12	30%		25%	30%			15% interventions artistiques
CL21	30%		30% monuments historiques				30% ergonomie pour industrie
CL22	10%		80% mise en lumière bâtiments				10% festif

Des secteurs inégalement investis

Parmi les concepteurs interrogés, certains disent de pas aimer travailler sur le patrimoine, d'autres en scénographie ou à grande échelle, alors que d'autres encore expriment des préférences pour l'urbain et l'espace public. Or si les choix personnels peuvent, à des degrés variables, orienter l'activité de l'agence, le marché joue bien sûr un rôle déterminant.

De ce point de vue, il est intéressant de souligner l'ambivalence dont fait l'objet l'éclairage intérieur. L'échantillon d'enquête montre que celui-ci est en partie représenté par l'éclairage muséographique au sens large, c'est-à-dire incluant la scénographie d'expositions temporaires. L'analyse des trajectoires a montré le rôle souvent joué par ce secteur dans la construction des carrières individuelles et ce rôle semble confirmé à une échelle plus large par les dires de certains interviewés :

« Au départ c'étaient beaucoup les musées ; en muséographie on s'est rendu compte qu'il y avait besoin de gens qui sachent répondre à la lumière. C'était aussi lié à l'évolution des tech-

⁴⁵ Certains n'ayant pas répondu explicitement à la question ne sont pas mentionnés dans le tableau.

niques, l'évolution des sources. On est arrivés sur le marché avec la fibre optique, tout un tas de sources nouvelles, la fluo... Et des architectes qui avaient de plus en plus de mal à y répondre [...] s'adressaient à un fabricant qui faisait un projet avec ses produits. Là d'un coup des concepteurs sont arrivés, avec lesquels on s'est rendu compte du potentiel qu'offrait le matériel, avec lequel on peut faire des choses vraiment étonnantes. La muséographie ça a été important et ça a aussi introduit une ouverture sur le bâti d'une manière générale, sur les équipements... qui pouvaient recevoir un traitement lumière un peu spécifique. » (CL12)

Si cette citation renvoie à l'importance croissante des commandes liées aux équipements culturels, l'éclairage intérieur plus strictement fonctionnel s'avère finalement assez peu abordé dans les entretiens. L'accent y est surtout mis sur la commande publique et les concepteurs lumière français affichent plutôt une spécificité dans le domaine de l'éclairage extérieur. Il est vrai aussi que l'éclairage intérieur "courant", relevant de la maîtrise d'ouvrage privée, constitue un marché sur lequel ils ont peu de poids. En effet, beaucoup de projets s'y font encore en France de manière directe ou avec le concours des bureaux d'études techniques (BET d'électricité, BET fabricants). Comme le suggèrent les propos suivants, le potentiel à un moment représenté par ce marché s'est finalement reporté sur l'éclairage urbain. La distinction entre éclairages intérieur et extérieur apparaît de ce point de vue plutôt nette :

« Quand j'ai commencé il y a 20 ans, c'était l'éclairage intérieur, hôtels, restaurants, bureaux. Puis bien vite les fabricants ont fait comprendre aux architectes d'intérieur qu'ils n'avaient pas besoin de concepteurs lumière pour travailler le truc. Donc en principe l'architecte d'intérieur ne travaille pas avec le concepteur lumière. Les bureaux c'est pareil. Bien vite les fabricants ont fait comprendre aux architectes qu'ils n'avaient pas besoin de concepteurs lumière, donc je n'ai plus gagné d'argent. À une époque, j'ai beaucoup gagné... j'ai gagné ma vie en faisant des éclairages de bureaux. [...] Les éclairages de musée restent un peu compliqués [...] Après, ça a été de relancer les éclairages festifs. Donc on a [eu] un développement du chiffre d'affaires. Puis il y a les éclairages urbains, c'est-à-dire la ville la nuit, qui se transforme à la vitesse grand V, où il y a effectivement une demande de spécialisation, il y a une complexité grandissante du métier, on l'on va... où l'on est obligé de demander à quelqu'un qui connaît, qui est spécialisé, et il y a tellement de choses à connaître que c'est devenu un métier. » (CL10)

Facteurs d'hybridation

Le matériel d'éclairage évolue très rapidement. Voici un constat dressé par tous. Il existe bien dans ce domaine des effets de mode : la fibre optique, pour laquelle on s'est enthousiasmé dans les années 1990, n'a finalement pas tous les mérites qu'on lui a prêtés et son application s'est limitée à des situations particulières. De la même manière, on reste aujourd'hui attentif au développement de la LED, pour l'instant encore très coûteuse, mais présentée comme une source révolutionnaire par sa durée de vie, sa taille miniature... D'un certain côté, les produits actuellement sur le marché sont jugés trop nombreux, beaucoup se ressemblent... Pour autant, les progrès sont considérés comme incontestables : sources plus efficaces, d'une durée de vie plus longue et offrant des qualités de lumière meilleures et plus variées ; luminaires miniaturisés et équipés d'optiques de plus en plus précises permettant un meilleur contrôle du flux lumineux...

En ce sens, les transferts de techniques entre éclairage scénique et éclairage urbain ont joué un rôle important dans le développement de ce dernier. Si les matériels ont dû être adaptés pour des utilisations en extérieur et un usage pérenne, ces transferts n'ont pas eu qu'un impact technique ; ils ont aussi largement contribué à la « mise en scène » de la ville :

« Et puis vous avez l'évolution du matériel de l'éclairage public. C'est du matériel de spectacle qui rentre dedans. Le matériel du spectacle se banalise. Il devient public. Donc dans le spectacle, le matériel prend des proportions dingues. [...] Par exemple, aujourd'hui le laser n'est plus un truc de spectacle. Donc il faut qu'on trouve autre chose aux spectacles. Résultat : le matériel de spectacle devient de plus en plus spectaculaire, mais le matériel de base spectacle devient

populaire, et le populaire devient de plus en plus spectaculaire, parce qu'aujourd'hui une ville ne se contente plus d'être éclairée, il faut qu'elle soit ludique. » (CL10)

Ces transferts se traduisent ainsi par une frontière moins franche entre spectacles et illuminations, entre projets éphémères et réalisations pérennes dans l'espace urbain. Si la traditionnelle fête des lumières lyonnaise, transformée en festival dans le cadre d'une politique d'urbanisme lumière plus large, en est sans doute l'illustration la plus connue, nombre d'autres exemples pourraient être donnés : création de parcours patrimoniaux et/ou touristiques scénographiés (tels qu'ils sont notamment mis en œuvre à Nantes et à Bourges), reconsidération des illuminations de Noël (à Bordeaux, à Paris au travers de l'opération *Paris illumine Paris...*)

Alors que certaines opérations font appel à des artistes, la scénographie et l'événementiel au sens large représentent pour certains interviewés un secteur dans lequel ils souhaitent conserver une part même parfois minime de leur activité, par plaisir et parce qu'ils y voient un moyen de pouvoir réaliser certains projets rapidement. Certes est évoquée la difficulté à mener en parallèle des projets qui conduisent souvent à « *faire le grand écart* » entre des milieux aux règles de fonctionnement et aux méthodes de travail très différentes : les opérations éphémères souvent créées dans l'urgence d'un côté, les projets d'espaces publics « *qui passent par des concours, des appels d'offres* » et s'échelonnent sur plusieurs années de l'autre. D'une certaine manière, le spectacle, ou plutôt l'éclairage éphémère, continue ainsi de représenter une sorte de « *laboratoire* » pour l'éclairage urbain et les professionnels eux-mêmes y contribuent.

Enfin, au-delà de l'urbain, les concepteurs lumière semblent aujourd'hui témoigner d'un intérêt particulier pour les questions de paysage. Sans doute peut-on y avoir une conséquence du développement de leurs collaborations avec les paysagistes. De même s'agit-il aussi d'une manière de se positionner sur un secteur qui, après s'être beaucoup focalisé sur les espaces publics, met aujourd'hui l'accent sur les enjeux de la grande échelle. Pour les professionnels, cet intérêt pour le paysage rejoint des revendications environnementales. En particulier, intervenir sur des sites naturels ou peu urbanisés constitue aujourd'hui un moyen de faire valoir une « *écologie de la nuit* » qu'on souhaite aussi voir appliquer aux espaces urbains.

De ce point de vue, les concepteurs lumière cherchent à mettre en avant leur propre vision du développement durable, notamment vis-à-vis d'un milieu de l'éclairagisme qui a lui-même investi le sujet. La prise de conscience des enjeux liés à la pollution lumineuse, celle du rôle joué par la maintenance pour la pérennité des réalisations, constituent des aspects unanimement admis comme incontournables mais la manière particulière qu'ont les concepteurs lumière de se positionner porte sur la revendication d'une démarche de projet au sein de laquelle « *le besoin de moins éclairer* » est notamment mis en regard du respect du lieu et de ses usages :

« Ce qui est sûr, c'est qu'on a besoin de moins éclairer [...]. Là on a un vrai travail. On a besoin de changer les choses. On a besoin aussi d'apporter la qualité dans l'espace public, et le bonheur, mais en faisant ça avec parcimonie. » (CL07)

« Là je travaille par exemple sur un projet de réhabilitation d'un quartier avec du logement social. On me demande de valoriser les reconstructions : je ne juge pas nécessaire d'aller foutre de la lumière sur des immeubles d'habitat social pour dire qu'on a fait quelque chose de très beau. Si je peux éviter de le faire, j'éviterai, j'en mettrai ailleurs mais pas spécialement là-dessus, parce que je considère qu'il n'y a pas un besoin à ce qu'on fasse ressortir ces bâtiments et qu'on dise « on a fait du beau logement social là... » Il faut l'expliquer, mais on peut arriver à le faire passer. » (CL05)

3.2. Le modèle de l'artisan et ses paradoxes

« C'est une activité où il a quand même pas mal de demande. Maintenant, la question c'est « comment on répond à cette demande ? » Est-ce qu'on fait les choses en grand ? Est-ce qu'on met des millions de dollars ? Est-ce qu'on embauche des ingénieurs, des machins, est-ce qu'on fait un package global, ou est-ce qu'on fait un travail d'artisan comme on le fait aujourd'hui ? Moi je suis plutôt resté là-dessus. Maintenant c'est vrai qu'il y a de la place à mon avis pour des gros, et il y en a déjà. Mais de toute façon il y a un seuil sur l'éclairage même si on veut ne vivre que de cette activité-là, je pense qu'on ne peut pas dépasser en gros 10 MF, 1,5 M d'euros de chiffre d'affaire. Après, si on veut faire plus, il faut faire plus dans des études de réseaux, etc. On peut passer au stade au-dessus, ouvrir un vrai bureau d'études généraliste, mais il n'y en a pas beaucoup qui... il n'y en a même aucun qui a percé dans ce domaine. Par contre, c'est vrai que chez nos confrères étrangers, ça se développe. @ Plutôt les Américains. En Europe, les gens que je connais, que ça soit chez ELDA et tout ça, ils ont tous une taille assez minimale. » (CL08)

Fonctionnement des agences et aléas de l'activité

Dans sa *sociologie de l'architecture*, F. Champy, pour souligner la position fragile des architectes libéraux sur le marché français, mettait en particulier l'accent sur deux éléments : la disparité des revenus d'un côté, la proportion importante des petites agences de l'autre⁴⁶. On y relevait ainsi qu'en 1995, 30,5% des architectes libéraux déclaraient moins de 90 000 F de bénéfices non commerciaux nets par an (13 720 euros), et seulement 8,3% plus de 550 000 F⁴⁷. De même, en 1996, alors que les agences employant au moins un salarié étaient au nombre de 5 862 (dont 4157 de 1 à 3 salariés et 1 553 de 4 à 9 salariés), 7 400 n'en comptaient aucun,

La comparaison avec le groupe des concepteurs lumière est bien sûr difficile à établir, du fait du manque de données et parce que la population est numériquement sans commune mesure. Si les interviewés reconnaissent eux-mêmes appartenir à une profession « *financièrement fragile* » en dépit d'un marché de la commande jugé en expansion, quelques éléments tirés de l'enquête permettent d'avoir un aperçu des conditions d'exercice.

Ainsi, au moment de l'enquête, 6 des 22 interviewés travaillaient seuls, 9 appartenaient, en tant que responsables ou associés, à des agences employant 4 personnes maximum, 3 dirigeaient des agences employant entre 4 et 8 salariés, et trois étaient eux-mêmes salariés. En outre, le chiffre d'affaires annuel, pour 2001 à 2003, de douze agences dont nous avons pu obtenir des données (à partir d'un questionnaire fourni aux membres de l'ACE⁴⁸), s'échelonnent de 19 000 euros pour le plus faible à 330 000 pour le plus élevé. Si le CA annuel moyen calculé est de 93 000 euros, les données recueillies témoignent donc de revenus disparates. On notera d'ailleurs que les CA ne sont pas exactement proportionnels à la taille des agences : si les plus faibles relèvent bien de professionnels exerçant la conception lumière seuls (dont le CA calculé est en moyenne de 35 000 euros), les plus élevés correspondent surtout à des agences dirigées par des concepteurs de plus de 45 ans, bénéficiant d'une certaine notoriété ou du moins d'une expérience et d'un réseau assez importants. On trouve cependant aussi, parmi ceux qui exercent seuls et sont installés depuis au moins 9 ans, des concepteurs (dont deux cinquantenaires) dont le chiffre d'affaires annuel moyen est inférieur ou égal à 40 000 euros, rendent ainsi compte de la difficulté qu'il peut y avoir à vivre de la conception lumière.

Les agences semblent aussi fonctionner en s'appuyant sur une certaine flexibilité, notamment dans l'emploi des collaborateurs : si même dans de petites agences de deux

⁴⁶ CHAMPY F., *Sociologie de l'architecture*, Paris, la Découverte, 2001, p. 57-58.

⁴⁷ 48% déclaraient un revenu inférieur à 150 000 francs ; environ un tiers un revenu supérieur à 240 000 francs.

⁴⁸ Ces données ne se rapportent donc pas forcément aux interviewés.

personnes, certains sont en CDI, il est courant d'embaucher des assistants en CDD comme moyen de faire face aux variations d'activité au gré des projets et des années :

« Des fois il y a une personne, des fois je suis tout seul. Je les prends comme ça pendant 4 mois, 5 mois. Mais je ne me sens pas du tout maintenant de taille à reprendre des salariés en CDD, parce que je pense qu'il y a besoin d'une structure à-côté. » (CL12)

En ce sens, le recours à une certaine forme de sous-traitance, qui consiste à s'adjoindre les services d'un assistant en *free lance*, est évoqué dans les entretiens. Il y est aussi souvent fait mention des stagiaires, que l'on forme mais qui apportent une aide dans des tâches les plus courantes. Recruter des assistants en *free lance* ou des stagiaires est ainsi souvent présenté comme un moyen de tester des possibilités d'embauche et de collaboration à plus long terme tout en minimisant les prises de risque financières -la formation de stagiaires est décrite comme une forme d'investissement sur lequel on parie sans garantie-. Enfin, la flexibilité peut fonctionner sous la forme de coopérations non hiérarchiques, par le biais d'associations plus ou moins formalisées qui engagent des degrés variables de mutualisation mais qui permettent les collaborations ponctuelles, l'échange de services, la complémentarité des compétences... : outre les possibilités d'exercer en associés, certains concepteurs partagent des locaux avec des professionnels travaillant dans le même domaine ou dans des secteurs proches, tandis que d'autres ont développé des habitudes de collaborations régulières avec des confrères.

Dans le même sens, être responsable d'une agence revient à composer avec son propre statut et celui de l'entreprise. Outre la SARL, l'entreprise individuelle en nom propre, le régime BNC, on notera ainsi que plusieurs concepteurs lumière sont inscrits à la Maison des Artistes, régime qui bénéficie de charges allégées. Le portage salarial est lui aussi évoqué comme un "filet de sécurité" pour l'entreprise.

De manière générale, comme le soulignent plusieurs interviewés, rien n'est jamais acquis sur le plan financier et économique, notamment parce qu'« en l'espace de 3 mois, le projet peut tomber aux oubliettes, et terminé ! ». Certains évoquent ainsi les moments de leur carrière où ils ont « tout perdu », les dettes qu'ils ont eu à rembourser, les difficultés à remonter leur entreprise. Au-delà des "gros coups durs", les agences doivent faire face aux variations constantes de régimes d'activité. Les récits de carrières évoquent ainsi les périodes de « galère » plus ou moins longues, ainsi que les projets qui sauvent, ou ceux qui permettent de démarrer. Les aléas de l'activité renvoient aux fluctuations de la commande qui, dans le domaine de la maîtrise d'ouvrage publique, sont notamment dépendants du temps des mandats électoraux. Il y a ainsi les projets qu'il faut terminer rapidement avant les échéances électorales mais aussi les « années difficiles », les ruptures de commandes liées aux élections, les périodes de transition entre nouveaux élus et élus sortants, pendant lesquelles les projets sont en suspens, « le temps que les choses se mettent en route ». La gestion des décalages entre les périodes de rentrée d'argent et les échéances de paiement des charges pèsent donc sur le fonctionnement des agences. Ces impératifs sont d'autant plus difficiles à supporter financièrement que le nombre de projets en cours est réduit ; en ce sens, les plus petites structures sont particulièrement vulnérables car les plus rapidement touchées par ce type de situations. A l'inverse, il arrive que des commandes se concrétisent « toutes en même temps », entraînant un surcroît d'activité qu'il faut immédiatement pouvoir "absorber".

La question des honoraires, sur laquelle nous reviendrons, constitue aussi un élément très souvent mis en avant : la part attribuée à la conception de l'éclairage dans un projet ne constitue souvent qu'une petite partie du budget global à distribuer entre les différents maîtres d'œuvre. De ce fait, sur certaines opérations, les honoraires, calculés selon les

règles de la loi MOP au pro rata du montant des travaux, représentent alors « 10% de pas grand-chose ».

Est enfin évoqué le fait qu'une part parfois importante de l'activité n'est pas rémunérée ou l'est mal. Un certain nombre de projets dans lesquels on a investi du temps n'aboutit pas : il en va ainsi des consultations pour lesquelles on concourt et qui, pour certaines agences, représentent un mode d'accès courant à la commande ; il en va de même pour les projets qui s'arrêtent parfois en cours de route, ainsi que pour les missions mal définies ou les interventions ponctuelles qui demandent un travail plus important que prévu initialement :

« Mais vous savez, des projets réalisés, je n'en ai pas tant que ça. Ça c'est en cours, ça c'est perdu, ça c'est en cours, ça c'est perdu, ça ils n'ont jamais rappelé. Ça je n'avais qu'une mission qui s'est arrêtée à l'avant-projet, donc j'ai arrêté à l'avant-projet, ça c'est en cours. [...] Et ça c'était une mission de conseil, ça c'est fini, ça c'est fini. Vous voyez, ça n'en fait pas tant que ça. Ça c'est du conseil à un concours perdu [...], des petits trucs... » (CL02)

Les jeunes concepteurs, les agences créées depuis peu, cristallisent en quelque sorte l'ensemble de ces difficultés :

« Les jeunes ont ce problème-là : il faut exister, il faut pouvoir être retenu sur les concours, il faut pouvoir se battre contre les « dinosaures », comme ils nous appellent, ils n'osent pas demander beaucoup d'argent, alors que nous on n'a aucun état d'âme, donc ils rament... ils font un boulot colossal pour peu d'argent. Ils répondent avec tous les archis, tous les paysagistes, parce qu'ils essayent de se faire connaître, donc après il faut qu'ils soient partout, ils courent comme des fous et ils dorment entre 3 et 5 h du matin, il faut derrière finir les boulots, les études. Ils ne peuvent pas embaucher de salariés, parce qu'ils n'ont pas un rond, donc il faut finir les études en rentrant à minuit, à se mettre sur l'ordinateur à taper les plans... Enfin je vous décris un peu le cataclysme, mais c'est un peu ça, surtout pour ceux qui ont de l'envie. » (CL04)

Les obstacles se cumulent pour eux dans la mesure où la création de sa propre agence correspond aussi à un temps de formation, à une manière d'apprendre le métier « sur le tas » qui implique en particulier de s'initier à la gestion d'une entreprise et de maîtriser les rouages des marchés publics alors qu'on n'est « sûr de rien », comme le souligne cet interviewé :

« Je me suis abonné au Moniteur et tout, parce que je me suis dit « j'aimerais bien, les projets sont chouettes », mais je ne comprends rien... Pour l'instant, ce code des marchés publics, les concours, tout ça je trouve ça dur. » (CL09)

Enfin, les jeunes concepteurs, comme dans les autres métiers de la conception, sont confrontés au cercle vicieux des références que l'on n'a pas encore et qui constituent pourtant un sésame pour accéder aux marchés. Comment « se faire connaître » quand on n'a pas ou peu de réalisations à son actif ? « En France, tant qu'on n'a pas de références, on n'est rien. C'est paradoxal : comment faire des références si on ne nous attribue pas de commande ? (CL20) En ce sens, l'accès à la commande par concours apparaît à la fois comme un privilège, un « ticket d'entrée » et un obstacle.

L'engagement personnel dans l'activité

« Je ne fais pas ça pour faire du chiffre d'affaires, je préfère faire moins de chiffre d'affaires mais m'éclater sur ce que je fais. » (CL04)

De manière générale, les concepteurs lumière doivent donc apprendre à composer avec les conditions d'exercice et les aléas de la commande. Perçues comme une réalité incontournable du métier, ces difficultés seraient d'une certaine manière rendues acceptables et compensées par un fort engagement personnel. C'est ce que suggère, dans les

entretiens, l'idée récurrente d'une activité qui représente « *plus qu'une profession* », d'un métier dans lequel on fait « *les choses par passion* ».

Si la difficulté à se faire correctement rémunérer est souvent évoquée, gagner de l'argent n'est pas placé au centre des motivations, au contraire. Dit autrement : « *il faut bien vivre* », « *faire tourner son activité* », essayer de ne pas en faire « *plus qu'il ne faudrait* », mais « *faire du chiffre* » est en soi dévalorisé, au profit de valeurs généralement associées aux activités créatives et à ce que P.M. Menger nomme les formes de « travail expressif », « valeurs d'engagement, d'accomplissement de soi, d'identification personnelle à l'activité et à la performance »⁴⁹.

Etre concepteur lumière, c'est, pour la plupart, s'investir sur des projets d'une manière que l'on sait parfois peu rentable et c'est aussi associer le « *plaisir à la recherche* » au travail de conception. Chaque opération mérite ainsi a priori le même engagement et les projets alimentaires, même s'ils constituent une réalité, représenteraient une forme de perversion des valeurs d'engagement :

« Je pense qu'il vaut mieux faire moins de projets et être mieux payé, que d'être obligé de multiplier les projets pour avoir un niveau de finances. Ça c'est une catastrophe. Ça veut dire qu'il y a des projets sur lesquels vous faites de l'alimentaire, et puis des projets que vous vous réservez parce que vous les aimez bien. » (CL10)

Il n'y a donc « *pas de petit projet* », chacun impliquant un « investissement » et une « prise de risque » personnels, une certaine forme de remise en cause permanente de ses compétences : « *Justement se poser la question chaque fois qu'on fait quelque chose : qu'est-ce qu'on va apprendre de nouveau ? C'est la force de ne rien savoir : quand on ne sait rien, on se lance toujours...* » (CL14)

L'engagement dans la conception renvoie alors implicitement à des valeurs d'innovation : « *C'est évident que si on fait un site où il y a un truc répétitif qui s'installe, bon ben c'est là où on gagne de l'argent. Et s'il y a un truc où on travaille dans la dentelle, comme quand on fait de la scénographie par exemple, où chaque cas est particulier, où on doit tout définir, là ça prend beaucoup de temps, et on peut perdre de l'argent facilement.* » (CL06) Le projet « *chaque fois différent* » représente ainsi un attrait en soi mais est aussi présenté comme un moyen d'éviter de tomber dans « *les recettes toutes faites* » et d'acquérir une plus grande maîtrise dans son domaine, de « *progresser* », d'« *évoluer en permanence* », de se tenir au courant techniquement par exemple : « *Si on ne fait pas d'intérieur, on perd. Il y a tellement de produits sur le marché, il faut rester constamment au courant. Sinon décroche à un moment donné.* » (CL08)

« *Ce qu'on prend dans une chose va en nourrir une autre* » et l'on tient de ce fait généralement à « *rester polyvalent* ». Eviter une trop grande spécialisation relève de motifs économiques mais correspond aussi à des choix. En ce sens, les valeurs d'accomplissement de soi se retrouvent notamment chez plusieurs interviewés dans la volonté de combiner des activités plus personnelles à celles de l'agence : réaliser des travaux de graphisme, faire de la formation, écrire des livres sur l'éclairage ou participer à des projets cinématographiques... Plus généralement, chacun a la plupart du temps ses secteurs de prédilection, ses préférences : certains n'aiment pas travailler à grande échelle, d'autres sur le patrimoine. De même, parmi ceux qui expriment un vif intérêt pour l'espace urbain, plusieurs souhaitent se garder la possibilité de concevoir de temps à autre des projets dans les domaines de la scénographie et de l'éphémère, même si mener des projets en parallèle dans des secteurs et des milieux très différents relève du « *grand écart* ».

⁴⁹ MENER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris, le Seuil, la République des idées, 2002, p. 22.

Les limites du modèle artisanal

Vivre correctement de son activité tout en se donnant « à fond dans ce qu'on fait » et y prendre plaisir comptent donc parmi les représentations que les concepteurs lumière se font de leur métier ; à « l'affairisme » est opposé le modèle de « l'artisan » -expression employée par quelques interviewés eux-mêmes-, qui renvoie à l'idée du travail bien fait mais qui est aussi sous-tendu par celle de la petite entreprise. Or ce modèle met les concepteurs lumière face à des paradoxes.

Ainsi, travailler seul est à la fois décrit comme une source de liberté et comme un « handicap » : on se retrouve seul face à soi-même, sans interlocuteur avec qui échanger ; s'y ajoute, au détriment du temps consacré à la conception proprement dite, la gestion des tâches courantes « *les mains dans le moteur* », la lourdeur du travail administratif. Enfin, on manque de temps pour se former, voire pour répondre à des concours alors qu'on n'a « *même pas le temps de faire les projets en cours* ». A l'inverse, déléguer des tâches en employant des salariés implique d'avoir un volant d'activité suffisant et régulier. Comme nous l'avons dit précédemment, certains préfèrent d'ailleurs travailler ponctuellement avec des collaborateurs eux-mêmes inscrits en indépendant.

Comme en témoigne le propos suivant, se pose ainsi la question du seuil d'activité à atteindre... et à ne pas dépasser, notamment de manière à garder « *un peu de recul* » sur son activité et ne pas devenir « *bouffeur de projets* » : « *Par contre réellement, les questionnements en ce moment, c'est le type de structure à adopter : soit rester 1, 2, 3 personnes... @ [En ce moment] je suis tout seul avec 2 personnes... j'avais un salarié l'année dernière, pour des questions d'organisation j'ai arrêté parce que les URSSAF me courent encore après, je n'y arrive pas ! C'est une catastrophe, je ne remplissais rien de ce qui fallait ! Maintenant je travaille avec des indépendants. Je pense que je suis trop petit. C'est pour ça que se pose la question de structure. Si je décide de reprendre des salariés, je veux passer à une structure de 5 à 6 personnes, avec un secrétariat et des gens qui font ça, parce que moi je ne sais pas le faire.* » (CL12)

La question de la taille critique des agences renvoie à un autre problème majeur : celui de la concurrence de grandes entreprises à laquelle il faut faire face.

En ce sens, il y a encore quelques années, la concurrence se jouait avec les fabricants qui « *faisaient les études d'éclairage gratuites pour avoir derrière des commandes d'appareils* ». Si actuellement, les industriels du matériel d'éclairage tendent à devenir des « alliés » avec lesquels collaborent les concepteurs lumière indépendants⁵⁰, ce sont plutôt les grands groupes opérant dans les domaines de l'ingénierie de l'aménagement, de l'énergie et de l'environnement qui constituent « l'ennemi ».

Ces groupes qui appartiennent eux-mêmes parfois à des groupes encore plus importants, emploient plusieurs centaines de personnes. Par exemple, *Citélum*, filiale de *Veolia Environnement* et d'EDF, compte environ 1500 salariés ; ses principales activités portent sur la « gestion complète » de réseaux d'éclairage urbain, de signalisation et de gestion de trafic ; s'y ajoutent l'exploitation et la maintenance de ces réseaux, la réalisation, ainsi que l'ingénierie à laquelle est rattachée la conception lumière. De même *Citeos*, qui regroupe depuis 2001 « les entreprises *Vinci Energies* œuvrant dans les métiers de la lumière⁵¹ », emploie 700 salariés dans des domaines similaires à ceux de *Citélum* (gestion complète, maintenance et conception d'éclairage). Pour autant, le bureau

⁵⁰ « *Donc on a eu beaucoup de rapports avec eux pour leur expliquer que plus on tirerait le marché vers le haut, plus on irait vers la qualité, plus on agrandirait et plus ils vendraient d'appareils, [mais] qu'on était indépendants et qu'on allait prescrire ce qu'on voulait. Ça a pris du temps, on est arrivés à ça.* » (CL04)

⁵¹ http://www.citeos.com/citeos_marques.php

d'études spécialisé dans la conception et la maîtrise d'œuvre d'éclairage urbain de *Citélum* compte moins de 10 salariés, celui de Citeos, 3. Relativement autonomes au sein de chaque groupe, ces BET ne fonctionnent finalement pas en eux-mêmes autrement que des agences de conception lumière indépendantes ; notamment, on y a également recours à des collaborateurs ponctuels en fonction des projets (architectes, concepteurs lumière, stagiaires ingénieurs...) et le BET de Citélum, filiale du groupe, n'est autre qu'une ancienne agence indépendante. Aux dires d'un professionnel qui a travaillé pour la filiale d'EDF, le marché de l'illumination n'est d'ailleurs pas en soi suffisamment conséquent pour employer plus de quelques salariés permanents : « *on ne peut pas faire tourner un bureau d'études en fixe avec 7 MF de frais par an, il n'y a aucun concepteur qui est capable de faire ça, ce n'est pas une question de gestion.* »

La conception lumière ne représente ainsi qu'une très petite part de l'activité de ces groupes pour qui être présent sur cette sorte de "micro" secteur de la conception lumière s'inscrit dans une stratégie de contrôle de marchés plus vastes : les mises en lumière y sont considérées comme un service supplémentaire, une « *valeur ajoutée* » offerte aux collectivités : « *Ce qui fait vivre Citélum et justifie d'avoir 1.500 employés, c'est l'éclairage public, c'est le côté fonctionnel. Ces 5%, c'est ce qui se voit, c'est médiatique, je dis toujours « c'est le porte-clés qui va avec ». Vous prenez la gestion complète, eh bien vous avez un petit porte-clés, ce porte-clés c'est des mises en lumière.* »

De tels groupes représentent donc des concurrents directs. Mais ce que leur reprochent surtout les concepteurs indépendants est de s'appuyer sur une « *concurrence déloyale* » consistant à "brader" les prestations de conception lumière pour s'attirer des marchés :

« Ils offraient des études, ils offraient même parfois les illuminations aux petites villes, pour derrière pouvoir avoir derrière la gestion déléguée, qui était quand même le pactole. » Cette stratégie n'est d'ailleurs pas forcément démentie de l'intérieur : « *Si vous voulez vous différencier par rapport à d'autres concurrents, en termes de gestion complète j'entends, vous êtes bien obligé de faire du plus. Et qu'est-ce qui se voit ? c'est bien ça. Donc ÇA on le met dans notre offre, et c'est un peu à la Decaux : les contreparties. C'est lissé dans une gestion complète, mais c'est étalé sur 15 ans, au lieu d'être payé cash au départ. C'est ça la grande différence.* »

Au-delà du statut ambigu sous lequel sont réalisées certaines études de mise en lumière, c'est la capacité de réponse aux commandes qui est mise en cause. Les indépendants voient une entrave à la concurrence dans le fait que, notamment dans le cadre des concours, les grands groupes puissent produire des études « *à perte* » sans commune mesure avec les rémunérations ou les dédommagements accordés par la maîtrise d'ouvrage, ce que ne peuvent de toute façon pas se permettre financièrement de petites structures.

Face aux enjeux financiers et aux marchés que tiennent les grands groupes, les « *artisans* » de la conception lumière ne font donc « *pas le poids* » et une des questions qui se pose aujourd'hui à eux est de parvenir à ne pas "se faire manger". De ce point de vue, les stratégies individuelles et collectives diffèrent, donnant lieu à des débats internes. Certains font ainsi le choix -ou sont contraints- de faire ponctuellement alliance avec les "géants" sur certains projets, voire de vendre leur agence à l'un de ces groupes, alors que la position défendue collectivement et revendiquée par l'ACE est celle de l'indépendance à tout prix. En ce sens, pour certains, ce serait sur le terrain de la qualité (des prestations, des réalisations) que devrait surtout continuer de reposer la stratégie de la profession, qui gagnerait ainsi en reconnaissance.

3.3. La conception lumière en situation de projet

C'est sous ce même double point de vue -la position vis-à-vis de la commande, la qualité des projets-, que l'on peut aussi analyser le thème des collaborations tel qu'il a été abordé par les interviewés. Les relations avec la maîtrise d'ouvrage, comme celles avec les autres maîtres d'œuvre, sont en effet porteuses d'enjeux professionnels ; c'est notamment ce qui transparaît des nombreuses remarques faites quant à la répartition parfois conflictuelle des honoraires dévolus à la conception lumière sur les projets menés en équipe pluridisciplinaire. Plus largement, les propos, d'ordre général mais aussi appuyés sur des exemples d'expériences concrètes (selon une modalité induite par le protocole d'entretien), insistent sur les conditions de déroulement d'un projet et leurs effets sur son contenu, du programme au chantier.

Soulignons que le cadre d'analyse contraint ici à s'abstraire des exemples particuliers décrits par les interviewés, ce qui retire d'une certaine manière sa substance au processus de collaboration tel qu'il se joue en situation. En outre, nous mettons surtout l'accent sur les difficultés ou les points de conflits qui font qu'un projet « *se passe mal* » et n'aboutit pas aux résultats escomptés, dans la mesure où ces éléments jouent souvent, à la lecture des entretiens, comme des révélateurs. Pour autant, « *en principe* », les projets « *se passent plutôt bien* » et c'est d'ailleurs souvent « *une affaire de personnes* » et de relations interindividuelles.

Alliés et concurrents

Même si les architectes, en tant que « *chefs d'orchestre* » sont un peu perçus comme des professionnels qui cherchent à « *tout maîtriser* », on retrouve l'idée d'une culture du projet commune sur les attendus, les outils de conception... « *un langage commun* » que l'on partage de la même façon avec les paysagistes ou les urbanistes. On reconnaît de la sorte le rôle qu'ils ont joué en faveur de la reconnaissance de la profession par l'intermédiaire de l'intégration dans des équipes pluridisciplinaires. Sont ainsi évoqués les complicités établies au fil des années par certains, ainsi que les « *projets phares* » grâce auxquels les concepteurs lumière ont « *acquis leurs lettres de noblesse* » et sont devenus « *partie intégrante du projet* » auprès des acteurs traditionnels de la conception.

Si tous sont considérés comme des « *confrères directs* » transparaît l'idée d'une hiérarchie négociée. De manière générale, le mandataire est ainsi celui qui doit « *emmener l'équipe dans une histoire* », celui duquel « *on apprend* », au service duquel on se place mais aussi celui qui « *laisse des marges de manœuvre et d'intervention* » au concepteur lumière, comme le rapporte par exemple ce propos :

« *Ça veut dire que je vais intervenir sur des plans, sur une modélisation de l'espace, qui va peut-être bouger pour l'architecte. Les architectes avec qui je travaille sont preneurs, sont demandeurs de ça. En gros on s'enrichit les uns les autres. [...] C'est des échanges sur comment fonctionne l'architecture, pourquoi la lumière à un moment donné va venir se mettre dedans, pourquoi ça peut ne pas marcher.* » (CL12)

Cette conception généreuse n'évite pas pour autant les conflits liés au poids des cultures professionnelles et portant sur les limites d'intervention de chacun. Certains interviewés soulignent ainsi la crainte dont témoignent parfois leurs confrères mandataires d'opérations, architectes ou scénographes, de se voir déposséder de leur projet :

« *On en revient à cette histoire de frontière entre la matière — on va dire qu'à un moment donné l'architecture c'est la matière — et la lumière, que je propose dans ces fameuses formes de lumière : il y a une interaction, une frontière, et puis ça bascule, ça passe d'un côté ou de l'autre. Mais personne n'a raison, personne n'a tort. C'est évident que l'architecte construit pour la lumière. Comme c'est la lumière du jour, c'est Dieu, il n'a de comptes à rendre à personne, mais quand c'est un concepteur lumière, ça pose problème.* » (CL06)

De manière un peu attendue, les relations avec les BET et les électriciens sont en général décrites de manière négative, sauf pour les professionnels qui revendiquent une plus grande proximité avec la technique, chez qui cette proximité exprime une forme de distinction interne : « *Il y a beaucoup de concepteurs lumière qui font peur aux installateurs, parce que l'installateur se dit « je dois être très con, et eux ils sont très intelligents ». En fait, quand on regarde, si on demandait à la personne très intelligente de faire, elle s'apercevrait que c'est infaisable.* » Pour ceux qui situent explicitement leur activité du côté des professions intellectuelles, deux aspects sont toutefois évoqués : la différence de culture professionnelle, et le manque de délimitation claire entre les prestations respectives de chacun, qui accentue la concurrence⁵². Pour caricaturer, les concepteurs lumière et les BET électricité ou les installateurs « *ne s'aiment pas trop* » : les concepteurs eux-mêmes savent qu'ils passent aux yeux des seconds pour des individus capricieux qui exigent des solutions compliquées et « *leur enlèvent une petite part de marché* » ; à l'inverse, eux voient dans les BET des gens qui « *ne font pas grand-chose* », qui travaillent à l'économie, « *grattent un peu à droite à gauche* » sans se soucier d'une « *vision d'ensemble* ». Ainsi, « *les bons BET sont rares* », dont le travail « *permet de rendre réalisable les idées* » du concepteur, d'apporter des solutions techniques adaptées à des problèmes particuliers, d'assurer « *un bon suivi de chantier* » et de « *faire le lien technique entre plusieurs membres de l'équipe* ». Le point de vue sur les installateurs n'est d'ailleurs pas vraiment différent :

« Vous débarquez dans un endroit où il y a quelqu'un [l'électricien], c'est son business, c'est son truc, il est là depuis 10 ans, c'est son gagne-pain, c'est son truc, son client. Vous rentrez un peu dans son boulot. Ils ne vous servent pas la soupe ! C'est un peu "qu'est-ce que tu fous là, toi ?". Donc c'est "je m'en fiche, je n'essaye pas d'embellir ton travail". [Par contre] cet électricien [...] qui fait toutes mes installations et mes entretiens, les suivis, c'est un mec carré. C'est quelqu'un de terrain. Et puis si je lui dis "il faut du jus là", il va me dire "putain tu es chiant", et puis le lendemain il y a du jus là, et on ne voit rien. Ça, je considère que ça fait partie de mon travail, on ne va pas mettre un luminaire au mur et à côté avoir une boîte de dérivation grise. Ce qui m'est déjà arrivé. »

La relation avec les services techniques s'en rapproche elle aussi ; même si la concurrence ne se joue pas ici directement sur un plan économique, il existe une dissymétrie de positions de laquelle peuvent tirer parti les services techniques pour « *imposer leurs solutions* ». C'est du moins ce que suggère cette citation :

« On part d'un concept, d'une idée, APS, esquisse, on présente le projet, les choses sont validées en général par le maire. Et après quand on passe à la phase APD ou dossier d'exécution, les services techniques arrivent et commencent à dévier le projet, à supprimer des choses, un truc parce que les coûts sont trop élevés. Et là si on cède, en règle générale ça peut se passer mal, c'est-à-dire que le rendu ne sera pas bon. Et des fois on cède ; je le dis parce que malheureusement pour des raisons financières il faut que je finisse mon projet parce que j'ai des salaires, j'ai des charges, donc bref, tout ça. » (CL21)

Le rapport aux décideurs (élus mais aussi maîtres d'ouvrage privés) est différent, il ne relève pas d'une quelconque concurrence. L'expérience des concepteurs lumière les a souvent confrontés à des élus d'abord préoccupés par des enjeux électoraux, pour qui la lumière représente une forme de valorisation médiatique. Il est aussi reproché aux politiques d'être trop frileux, de s'engager trop peu souvent sur des projets « *innovants* », de laisser traîner les décisions. Le manque de culture et de sensibilité à la lumière est mis

⁵² « *Le maître d'ouvrage fait bien la différence, bureau d'étude électrique –concepteur lumière. C'est clair et net. Après nous, où s'arrête notre boulot ? (Rires) là personne n'en sait rien. Parce que, en fait, pour évaluer les honoraires qui sont en pourcentage, ce n'est pas évident parce que le lot électricité est complet. Il n'y a pas de lot éclairage. C'est toujours le lot électricité comme avant sauf qu'il y a un concepteur qui arrive.* » (CL21)

en avant, relativisé par le constat d'un « niveau d'exigence » de plus en plus important. Pour certains concepteurs, les maîtres d'ouvrage ont fait les frais des premiers projets conçus il y a quelques années sans réelle préoccupation de pérennité et beaucoup d'entre eux « ont essuyé les plâtres, s'en sont énormément mordu les doigts », ont perdu la confiance des concepteurs lumière. Pour d'autres au contraire, avec les années et la multiplication de « références concrètes de projets », la commande a évolué dans le bon sens : les maîtres d'ouvrage, « de plus en plus au courant de ce qui se fait », ont un regard plus aiguisé bien qu'il faille continuer à les « sensibiliser », à les « former », et bien que les programmes restent encore trop flous. Dans tous les cas, on attend du maître d'ouvrage de pouvoir travailler « dans la confiance », qu'il fasse preuve de volonté politique en « prenant des risques » et en « assumant des décisions ». Il représente de ce point de vue un allié potentiel qu'il faut convaincre et séduire, dont il faut remporter l'adhésion :

« Une scénographe me disait que ce qu'on faisait, c'était aussi à l'image des maîtres d'ouvrage, on était aussi tributaires des maîtres d'ouvrage et de la façon dont ils nous faisaient travailler et de la façon dont ils utilisaient notre travail ; le projet qui au final était là était aussi à l'image de ce qu'ils étaient et de ce qu'ils voulaient. » (CL06)

Faire reconnaître son travail et défendre la qualité du projet : points de conflits

La répartition des rémunérations met en jeu la définition des positions de chacun et leur négociation au sein d'équipes pluridisciplinaires. Comme le souligne de manière directe un interviewé, « les architectes et les paysagistes aujourd'hui sont en face d'un choix à faire entre avoir une attitude sur le projet et avoir une attitude sur l'économie. » (CL11) De fait, les honoraires traduisent aussi le statut accordé à chacune des dimensions du projet et les concepteurs lumière, n'étant au mieux que co-traitants, se trouvent couramment confrontés par ce biais à une certaine remise en cause de leur travail. La concurrence, économique, porte aussi en cela sur le contenu du projet et le sujet est surtout abordé par nos professionnels sous l'angle des moyens à mettre en œuvre pour réaliser un projet « cohérent » ou « innovant », et de la capacité à « faire du bon travail ».

De manière générale, sont soulevés les travers des règles de calcul des honoraires définies par la loi MOP : rémunéré sur les mêmes bases de calcul que ses confrères, le concepteur lumière a en charge une mission ou un lot qui représente le plus souvent une part minimale du budget d'un projet. En conséquence, l'idée mise en avant est que le travail que nécessite la conception lumière n'est pas toujours rémunéré à sa juste valeur :

« En général, si vous avez 10 MF de travaux, vous allez avoir en gros 15% de lumière au mieux, donc ça veut dire que vous allez avoir 1,5 MF. Et sur ce 1,5 MF, vous allez donc être rémunéré au même taux que l'ensemble des autres maîtres d'œuvre. [...] Vous faites un projet qui va durer pendant 4 ans... enfin j'exagère un peu, peut-être 2 ans, études et travaux, et pour tout ça vous allez être rémunéré là-dessus 10%, ça ferait 150.000 F ? Là vous allez être rémunéré 8%, soit 120.000 F environ. J'estime que ce n'est pas suffisant pour faire un bon travail. » (CL11)

Deux effets pervers de cette règle sont également évoqués : d'un côté l'incitation à la prescription d'un budget de travaux et de matériel plus important que nécessaire, alors même que de nombreux concepteurs défendent l'idée que ce n'est pas la quantité de lumière qui fait la qualité d'un projet ; de l'autre la tentation de réduire la mission du concepteur pour ne pas alourdir le budget, au risque d'amputer le projet d'une partie de son contenu ou de devoir « faire une Ferrari avec le prix d'une 2 CV » :

« Souvent j'ai des missions où j'ai tout le hall au rez-de-chaussée, 3 étages courants ; puis pour les 2 derniers niveaux l'architecte dit « je me débrouillerai, je les ferai ! », et là il y a des risques ! » (CL12)

« On peut faire une intervention très légère, minimum, et du coup on va être payés des cacahuètes. Plus on va en mettre, plus on va être payés ! C'est génial ! Bon, on essaye finalement d'adapter son taux de rémunération aussi : moins on pose de matériel, plus on a un taux de rémunération importante, puisqu'à un moment donné il y a quand même un minima. Mais ça, le faire passer dans une équipe, c'est dur. » (CL07)

Enfin, un argument avancé pour faire reconnaître la valeur du travail de conception consiste à mettre en avant l'idée qu'il s'agirait là d'un moyen de rompre, du côté de la maîtrise d'ouvrage comme chez les concepteurs, la hiérarchie entre petits et gros projets, entre projets mineurs et projets majeurs :

« Je pense qu'il vaut mieux faire moins de projets et être mieux payé, que d'être obligé de multiplier les projets pour des raisons financières. Ça c'est une catastrophe. Ça veut dire qu'il y a des projets sur lesquels vous faites de l'alimentaire, et puis des projets que vous vous réservez parce que vous les aimez bien. Mais qu'est-ce que ça veut dire ? C'est comme les Monuments historiques : il y a des Monuments Historiques, et puis il y en a d'autres qui ne le sont pas ? Il y a des endroits où il y a de l'histoire, et d'autres pas ? Ce n'est pas comme ça que globalement on fait monter la qualité des choses. » (CL11)

Au titre des conflits, ou du moins des aspects problématiques récurrents, figure le manque d'organisation de la maîtrise d'ouvrage ou sa tendance à un fonctionnement bureaucratique. Dans tous les cas, le manque de coordination, la multiplication des acteurs impliqués, la dissolution des décisions ou les ordres et contrordres, les dossiers qu'on doit « faire, défaire et refaire » sont considérés comme des problèmes structurels (qui ne sont d'ailleurs pas propres aux concepteurs lumière) qui pèsent sur le fonctionnement des agences mais aussi sur le contenu des projets, donnant parfois lieu à des situations absurdes. « La reprise d'étude, c'est ce qui nous tue », confie un interviewé.

« On a eu des ordres, des contrordres. Pour vous dire, on était 2 éclairagistes par exemple à faire 2 galeries en enfilade : moi je faisais cette partie-là, XXX faisait le fond. Alors à un moment donné par exemple on nous dit « l'éclairage des plafonds, ça serait bien que vous fassiez un projet commun ». Alors on a présenté chacun une salle test, et puis finalement on a choisi son projet. Donc moi j'ai été obligé de refaire tout mon dossier pour m'adapter à son projet. Entre temps le directeur du Louvre a changé, il a fallu refaire la présentation, ils ont rechangé d'avis, donc j'ai refait tout mon dossier pour le remettre comme avant, [et lui aussi], mais tout ça gratuitement ! En gros, très honnêtement, c'est un dossier sur lequel j'ai touché à peine 60.000 balles, pour un chantier qui a duré pendant 4 ans. Forcément au bout d'un moment ça met des tensions. » (CL08)

3.4. Conclusion : Qu'est-ce qu'un bon projet ?

En résumé, s'il est difficile au travers des entretiens de définir ce qui ferait, selon les professionnels, la qualité d'une mise en lumière, on peut en revanche rendre compte des ingrédients qui font un « bon projet » ou un mauvais.

Un programme mal défini constitue un premier handicap ; à l'inverse, l'intégration explicite d'une « compétence lumière » en amont d'un projet, sans être un gage de réussite, est jugé comme un préalable nécessaire. A une répartition des rôles mal établie, des interlocuteurs ou des intermédiaires trop nombreux, une maîtrise d'ouvrage mal organisée, des décisions qui ne se prennent pas, un projet qu'il faut refaire maintes et maintes fois s'oppose l'idéal d'un projet reposant sur un rapport direct avec le maître d'ouvrage en même temps que sur un « vrai travail d'équipe », un projet sur lequel existe un dialogue, une confiance mutuelle et une solidarité entre maîtres d'œuvre. Un projet qui se déroule bien est aussi celui que le client s'approprie, sur lequel il « accepte de prendre des risques » et accorde une certaine liberté au concepteur afin de lui permettre « d'aller jusqu'au bout ».

Enfin, si une opération où l'on ferait « *tout à l'économie* » a presque toutes les chances d'aboutir à un mauvais projet, l'enjeu principal pour les concepteurs interrogés consisterait en particulier à parvenir à résoudre des problèmes fonctionnels sur un mode « qualitativement plus intéressant » et à apporter des réponses d'éclairage en lien avec la spécificité du lieu, de son site, de son histoire, de ses usages... C'est notamment de la sorte qu'on peut entendre l'expression « *projet innovant* ». Afin de donner un peu plus corps à ces propos, est reproduit ci-dessous le récit d'une expérience qui, jugée positive, synthétise les ingrédients du bon projet.

« Je vais vous montrer le projet que j'ai présenté dans le Nord de la France, dans un coin qui est bien campagnard, bien rural, c'est la Communauté de Communes de Cassel [...], [sur le mont] Cassel, avec un contexte vraiment très particulier, une vision panoramique sur le paysage des Flandres qui est assez étonnante, assez intéressante. On a travaillé sur une étude d'amélioration du cadre de vie, on missionne un paysagiste pour faire une analyse des besoins, des manques, des points positifs, des points négatifs, pour arriver à monter un dossier qui permet de déterminer ce qui pourrait être fait, avec quelles priorités, et donner à peu près des enveloppes budgétaires pour faire ci et ça, après quoi ils lancent des projets concrètement. C'était l'année dernière, on a été retenus. La preuve en est : pour ce type de commune, qui n'est quand même pas très grande, il y avait toute une page dans le programme qui parlait de la mise en lumière [...] ils souhaitaient réellement par la lumière apporter un plus au niveau des aménagements qui, de toute évidence, avaient un impact touristique. Il y a les 2 volets : le volet du quotidien, des gens qui habitent dans leur pays, et puis le volet touristique des gens qui viennent découvrir. [...]

Il y a une des propositions qu'on leur fait qui est en train de faire son chemin. En faisant l'analyse historique de ce coin, on s'est rendu compte qu'il y avait 7 axes romains qui convergent sur le mont Cassel, qui avaient donc 2000 ans. Ces axes sont maintenant complètement oubliés, on le sait parce qu'on l'a lu. Par contre, si on n'est pas informé, on ne saura pas les détecter dans le paysage, puisque par endroits ils empruntent le tracé des routes actuelles, mais qu'ailleurs ce ne sont plus que des chemins. On s'est dit : « baliser par la lumière, redonner vie... ». Le tracé de ces axes romains, là c'est un élément qui est vraiment, d'un point de vue culturel par rapport à l'histoire, c'est quelque chose qui avait beaucoup d'intérêt à être souligné par la lumière. Donc on leur propose de mettre des balises sur des petits mâts sur le tracé, qui seraient elles visibles surtout depuis ce mont, des balises espacées à peu près de 100 mètres, pour faire des économies aussi, et des balises à alimentation autonome avec des petits panneaux solaires intégrés. Donc pas de l'éclairage, juste du balisage qu'on voit de loin.

À la première réunion où on a présenté ça aux gens du bureau de la Communauté de Communes, ils ont dit « Oui, mais enfin bon, vous ne vous rendez pas compte, déjà on n'a pas d'argent pour éclairer. » Ils ont même sorti « mais qui est-ce qui va aller regarder ça ? » « N'en faites pas trop là-dessus, parce que de toute façon — de toute évidence c'était entendu —, on ne réalisera jamais ça, ce n'est pas possible. » Et en fait on a présenté ça il y a 1 mois ½, et puis je suis revenu. Je suppose qu'en un mois et demi le dossier a un peu circulé, et je les ai sentis beaucoup plus intéressés à la deuxième réunion. Et puis je commence à apporter aussi des solutions concrètes de réalisation. Et là, d'autres personnes étaient là à la réunion, qui avaient compris l'intérêt et l'impact d'une intervention je dirais "emprunte" de la culture de ce pays.

Ce genre d'intervention peut initier justement à un intérêt beaucoup plus fort pour cette ville. [...] Là maintenant, c'est une très belle ville, des façades de maisons qui sont magnifiques, qui datent du siècle dernier, leur économie était basée sur le tissu. Mais on sent que maintenant tout ça est révolu, il n'y a plus vraiment d'activité si ce n'est touristique en été, parce que c'est une ville qui est assez fréquentée. C'était pour dire qu'il y a encore des terrains — c'est comme ça qu'on avait démarré la conversation sur Cassel —, il y a encore des terrains d'application qui restent encore à découvrir... à initier, terriblement, dans tout ce qui est rural, tout est à faire. On n'ose pas... effectivement il faut de l'argent... » (CL01)

4. Structuration de la profession et processus de reconnaissance

La position fragile des concepteurs lumière sur le marché fait de la reconnaissance de la profession un enjeu important. Deux formes principales de ce processus ont été abordées dans l'enquête : l'existence et le rôle joué par l'*Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes* (ACE) d'une part ; le besoin de création d'une formation supérieure spécifique.

Le secteur de l'éclairage, en France, est structuré autour de deux principales organisations : le *Syndicat de l'Eclairage*, syndicat professionnel français de fabricants de matériel d'éclairage⁵³ et l'*Association Française de l'Eclairage*, dédiée à la formation et à la diffusion des connaissances relatives aux techniques de l'éclairage et à ses applications (organisation de colloques, publications techniques et pratiques)⁵⁴. A ce titre, elle joue un rôle important d'expertise technique : c'est elle qui élabore ou co-élabore les recommandations d'éclairage en vigueur à l'échelle nationale, et participe aux instances internationales⁵⁵. Historiquement, et du fait de son objet -l'éclairagisme-, l'industrie de l'éclairage y tient une grande place. L'*Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes* (ACE) est à l'heure actuelle la seule organisation représentant spécifiquement la profession à l'échelle française. Elle a été créée en 1995 sous la forme d'une association loi 1901.

Dans un premier temps, nous ferons état de la manière dont l'ACE est globalement perçue par les interviewés, en particulier ceux qui sont membres dans la mesure où ils constituent près des deux tiers de notre échantillon. Afin d'appréhender le positionnement de l'ACE et le rôle qu'elle se donne dans la structuration de la profession, nous nous sommes aussi intéressés à ses statuts, que nous avons comparé avec les statuts d'organisations professionnelles opérant dans des domaines proches et relevant de professions non protégées : la *Société Française des Urbanistes* (SFU), la *Fédération Française du Paysage* (FFP) et la *Fédération Nationale des Syndicats d'Architectes d'Intérieur* (FNSAI)⁵⁶. Plus largement, nous nous sommes aussi appuyés sur différents documents de l'association (plaquette de présentation, comptes-rendus internes...) et sur des éléments informels liés à notre propre connaissance de cette structure. Les paragraphes qui suivent témoignent ainsi d'une politique de structuration qui s'appuie sur la valorisation du matériau lumière plutôt que sur une démarche de type syndicale.

La formation est quant à elle abordée du point de vue des enjeux et des obstacles à la création d'un diplôme spécialisé. Nous avons également interrogé les professionnels sur les formes et le contenu jugé nécessaire à cette formation. Les éléments recueillis complètent ainsi la représentation que se font les concepteurs lumière eux-mêmes de leur métier, et confortent l'image d'un groupe professionnel cherchant à conforter sa place auprès des professions intellectuelles.

⁵³ « Le Syndicat de l'éclairage est une organisation professionnelle. Son activité porte sur la défense des intérêts économiques de ses adhérents et la promotion de l'éclairage dans son ensemble. Il réunit plus de 40 fabricants de lampes, de luminaires et de composants pour l'éclairage professionnel et domestique. » <http://www.syndicat-eclairage.com/index.asp>

⁵⁴ L'AFE compte plus de 1400 membres et regroupe des professionnels de l'aménagement (ingénieurs des villes, fonctionnaires de l'équipement routier et urbain) et de la conception (architectes, urbanistes, décorateurs), des scientifiques et chercheurs (notamment du secteur médical), et des industriels (installateurs, distributeurs d'énergie électrique, grossistes- distributeurs, fabricants de matériels).

⁵⁵ L'AFE est le relais français de la Commission Internationale de l'Eclairage, organisation non lucrative à caractère scientifique, technique et culturel, fédérant les connaissances dans le domaine de l'éclairagisme (photométrie, colorimétrie...) et en élaborant à ce titre les standards.

⁵⁶ Les statuts ont été consultés sur les sites des trois associations : www.urbanistes.com pour la Société Française des Urbanistes, www.f-f-p.org pour la Fédération Française du Paysage, et www.fnsai.org pour la Fédération Nationale des Syndicats d'Architectes d'Intérieur. Les statuts de l'ACE sont disponibles sur : www.ace-fr.org

4.1. L'organisation et la représentation de la profession par le biais de l'ACE

L'ACE perçue par les interviewés

L'existence d'une association telle que l'ACE est quasi-unanimement jugée nécessaire. Les avis sont toutefois un peu moins consensuels quant aux fonctions et aux orientations prises par l'association. L'engagement individuel est également variable.

Parmi les 22 interviewés, 15 sont adhérents et 5 auraient pu l'être au moment de l'enquête du fait de leur statut professionnel mais n'en ont pas ressenti le besoin, n'en ont jamais eu la motivation. Ils regardent l'ACE d'assez loin, d'un regard circonspect et assez flou ou partiel -d'après leurs propres propos- : l'association n'apparaît pas très dynamique, on ne sait pas très bien ce qui s'y fait, à quoi elle sert, quelle place on pourrait personnellement y prendre. On juge aussi qu'elle est « *toujours organisée par les mêmes* », « *portée par les vedettes* ». Si cette remarque renvoie au jeu des individualités propres aux petits milieux, le regard critique porté sur l'ACE semble aller de pair avec une critique plus large que l'on retrouve à propos d'autres thèmes : l'association est en quelque sorte assimilée à un groupe dont la vision du métier ne correspond pas tout à fait à celle que l'on s'en fait soi-même.

A une exception près, les concepteurs qui en font partie ont un jugement positif : ils trouvent à l'inverse des premiers l'ACE dynamique et « assez active » et apprécient d'y trouver un lieu d'échanges avec leur confrères :

« J'aime bien l'ACE pour sa différence, pour les différences qu'il y a entre les gens. [...] C'est la liberté qu'on a aussi, peut-être plus grande... Même quand on est concurrents sur des projets, le projet de l'autre m'intéresse. [...] les réponses ne se ressemblent pas, chacun aura une façon de prendre cette commande tellement différente. » (CL02)

Cependant, la plupart reconnaissent, voire culpabilisent, d'être trop occupés par leur métier, d'avoir trop peu de temps et de moyens pour s'impliquer dans l'association. Le « manque de bras » est ainsi décrit comme un réel problème. En ce sens, on reconnaît le rôle joué par les concepteurs de la première génération dans le développement de l'association mais la génération intermédiaire est perçue comme restant en retrait et certains adhérents pensent que les jeunes ont du mal à se faire une place et à y prendre des responsabilités. A l'inverse, ceux qui ont exercé la fonction de président trouvent que ces mêmes jeunes ne s'engagent pas assez. Au moment de l'enquête, c'est-à-dire en 2004, la prise de relais constituait une question et un objet de débat importants.

Enfin, un autre débat interne récurrent porte sur la vocation de l'association, que certains voudraient voir davantage engagée dans la défense de la profession, comme le soulignent ces propos :

« On a toujours navigué entre syndicat et association, le fait de faire connaître la lumière, faire connaître le métier, faire de la communication, participer à des grandes actions plutôt médiatiques. On n'a vraiment jamais tranché. » (CL04)

Vocation et principales actions de l'ACE : promouvoir et diffuser

Par définition, un syndicat professionnel bénéficie de la reconnaissance de l'Etat et a pour vocation la défense des droits et des intérêts « matériels et moraux » de ses membres. Le statut d'association loi 1901, plus souple, offre de ce point de vue une plus grande diversité de situations. Alors que la FFP⁵⁷ a inscrit « la représentation et la dé-

⁵⁷ Sur l'historique de la FFP et plus largement le processus de structuration professionnelle des paysagistes, on se reportera à Cice Chantal et Dubost Françoise, *La profession de paysagiste, compte-rendu de fin d'étude*, Paris, Centre de Sociologie des Arts – EHESS, 1986, 2e chapitre.

fense des professionnels du paysage » dans ses buts, la SFU précise en préambule de ses statuts qu'elle n'est « ni un ordre, ni un syndicat » et y affiche clairement l'héritage du Musée Social dont elle est issue. En ce sens, le caractère de société savante qui est à son origine domine encore les buts de l'association, tournés vers le débat d'idées et la diffusion des connaissances relatives à l'urbanisme⁵⁸.

Dans ses statuts, l'ACE n'inscrit pas non plus explicitement la défense des intérêts professionnels, au sens syndical du terme, comme l'un de ses buts. Ces derniers sont formulés de la manière suivante : « promouvoir et développer : la profession des concepteurs lumière et éclairagistes indépendants ; le matériau lumière ». Les buts de l'association sont un peu plus développés sur son site internet et dans sa plaquette de présentation. On y retrouve la fonction d'animation intellectuelle de la profession (« Favoriser un usage rationnel et innovant de la lumière ; diffuser les savoir-faire liés à l'éclairage et la mise en lumière ; contribuer aux débats sur l'environnement et l'aménagement du cadre de vie ») mais y apparaissent aussi des enjeux plus strictement professionnels : « s'engager sur le respect des règles déontologiques relatives à l'exercice du projet ; soutenir la qualité de la démarche éclairage, du programme à la maintenance ; parvenir à la définition d'un véritable statut professionnel ».

Dans la pratique, les activités de l'association ont surtout porté sur le premier volet. L'ACE utilise pour cela des moyens et des supports courants de communication. Son site internet, mis en service en 2001, fonctionne comme une vitrine de l'association (présentation de ses orientations et activités) et de ses membres (annuaire détaillé en ligne). Elle édite un bulletin trimestriel, « la lettre de l'ACE », diffusé à environ mille exemplaires auprès d'une liste de professionnels et de maîtres d'ouvrage établie par l'association au gré des contacts établis institutionnellement ou individuellement.

La représentation de la profession au travers de l'ACE passe aussi depuis plusieurs années par une présence sur des salons professionnels au spectre assez large, correspondant aux différents secteurs associés à la prescription d'éclairage : secteurs de l'éclairage, du bâtiment, de la muséographie, de l'architecture intérieure. La question du choix des lieux sur lesquels être présent est d'ailleurs régulièrement posée par le Bureau, en termes stratégiques mais aussi pratiques (en l'absence de secrétariat permanent, ces actions sont assurées par les membres eux-mêmes en fonction de leur disponibilité). Ces salons représentent donc l'occasion pour l'association de négocier des espaces de visibilité ponctuels susceptibles de servir de relais vers une médiatisation plus large.

En ce sens, depuis 2000, l'ACE a fait le choix d'actions plus "offensives". Elle est ainsi à l'initiative de la création de prix et de trophées⁵⁹, qui, en récompensant des auteurs de mises en lumière urbaines, répondent à l'objectif de valorisation de la lumière et de reconnaissance de la profession. Dans le même sens, l'association s'est positionnée en animatrice de débats d'idées sur des thèmes tels que l'urbanisme lumière et la durabilité, en étant partenaire de l'organisation de plusieurs colloques et séminaires sur la lumière urbaine et ses pratiques⁶⁰. Là encore, de telles actions permettent à l'ACE et au groupe professionnel qu'elle représente d'investir des espaces de visibilité et de prise de parole.

⁵⁸ « La S.F.U. instaure un débat permanent sur l'évolution des villes, des territoires, des populations et des activités qui les occupent. Elle formule des propositions pour tout ce qui concerne l'urbanisme et l'aménagement du territoire. Elle fait connaître par tous les moyens la spécificité de l'urbanisme et la profession d'urbaniste. » in préambule aux statuts de la SFU (18 avril 2002). La profession se comprend alors plutôt comme *l'un des aspects* auxquels s'attachent les buts de la SFU ; de même, les professionnels apparaissent comme une communauté dont le rôle est défini comme moteur dans l'animation du débat d'idées.

⁵⁹ « Trophée Light Première », Paris-Villepinte, salon *ELEC*, 2002. Prix « Les lumières de la ville », Lyon, salon *Lumiville*, mai 2005.

⁶⁰ « Penser la ville par la lumière », atelier *Projet urbain*, Paris, Ministère de l'Équipement, 26 mars 2002 ; « 1ères rencontres internationales *Light Première* », Paris Villepinte, Elec Prmotion, décembre 2002 ; « L'urbanisme lumière en débat », *Entretiens Jacques Cartier*, Lyon, 6-8 décembre 2002 ; « 1eres assises de l'écologie de la lumière », Lyon, *Ville de Lyon*, 6 décembre 2002.

Ces espaces prennent place dans des structures ou des organisations existantes (salons, événements, colloques institués), en même temps qu'ils s'appuient sur des formes de communication déjà utilisées par d'autres groupes et d'autres milieux professionnels.

S'inscrire dans des logiques et des cadres existants peut être vu ici comme un moyen permettant simultanément de *s'intégrer* et de *se distinguer*. Ainsi, les thèmes affichés et portés par l'ACE lors des colloques auxquels elle a contribué témoignent d'un intérêt pour des problématiques urbaines actuelles : les espaces publics, les stratégies de planification et les formes d'intervention du projet sont en effet des problématiques partagées par les autres acteurs de la conception et de l'urbanisme. Elles sont par contre moins directement dans le milieu de l'éclairagisme, milieu qui pendant longtemps, notamment au travers de l'Association Française d'Eclairage, avait un rôle moteur dans le débat d'idées et sa diffusion en matière d'éclairage extérieur. En prenant part à des colloques relevant de l'urbanisme, l'ACE affiche alors sa proximité avec ce domaine. D'une certaine manière, cela représente un des modes d'intégration à la "communauté" des concepteurs urbains. De même, inviter des architectes et des paysagistes à communiquer sur la lumière ou sur leur propre pratique lors de colloques, comme faire appel à eux pour juger, lors des prix, des réalisations de concepteurs lumière, répond à une volonté délibérée d'ouverture.

En outre, en initiant des colloques aux contenus similaires au sein même du milieu de l'éclairage, l'ACE occupe une place encore traditionnellement peu investie dans ce milieu. De ce point de vue, la thématique du développement durable peut être analysée de manière un peu particulière : à la fois récente et dans "l'air du temps", elle engage des enjeux politiques et économiques importants, dans tous les secteurs. L'éclairage n'y échappe pas, et tous les acteurs l'ont compris. Les positions sur le développement durable font ainsi l'objet de concurrences, qui sont tout autant idéologiques que stratégiques. A ce titre, l'ACE, sans avoir un point de vue explicitement déterminé sur la question, tend toutefois, sur certains aspects, à défendre des positions parfois différentes de celles d'autres acteurs du milieu de l'éclairage. Les colloques et les différentes rencontres sont en ce sens pour elle l'occasion de revendiquer une approche durable dont la logique du projet serait le moteur. De même, si plusieurs prix consacrés à l'éclairage existent déjà, en créer un spécifiquement destiné à récompenser les concepteurs lumière participe d'une logique de distinction.

Une reconnaissance et une expertise institutionnelles fragiles

Il faut encore souligner que les actions qui viennent d'être évoquées, si elles témoignent d'une reconnaissance et d'une certaine légitimité de l'ACE, sont difficilement pérennisées et restent, de ce fait, fragiles. Affichées par l'association comme des actions "institutionnelles", elles restent subordonnées aux relations individuelles et ont surtout, jusqu'ici, été rendues possibles par la notoriété et la bonne connaissance du milieu de l'éclairage des membres les plus âgés. L'ACE se trouve également sollicitée à participer à des jurys de consultation sur des opérations d'études ou de maîtrise d'œuvre. Là encore, ces sollicitations se font plutôt par l'intermédiaire de certains membres, et plus rarement au titre de l'association en tant que telle.

En parallèle, l'ACE développe sa représentation au sein d'autres organisations liées à l'éclairage. Elle a ainsi adhéré, en tant que membre associé⁶¹, à LUCI (*Lighting Urban Community International*), association qui regroupe une quarantaine de villes du monde fédérées autour d'échanges d'expériences et de collaborations ayant trait à la lumière

61 LUCI est ouverte à des entreprises et à des organisations dont les activités ont trait à la lumière urbaine. Ces membres associés sont réunis en un collège spécifique. www.luciassociation.org

urbaine. Cette adhésion lui assure en particulier, au niveau international, une représentation auprès de maîtres d'ouvrage. L'ACE est également membre du conseil d'administration de l'Association Française d'Éclairage (AFE) et collabore à ce titre à l'élaboration des recommandations d'éclairage.

Elle n'intervient pourtant pas directement, à titre institutionnel, auprès d'instances consultatives ou décisionnelles en matière de politiques et de réglementations d'éclairage⁶² ou de maîtrise d'œuvre. La profession ne bénéficie d'aucune reconnaissance officielle des pouvoirs publics. Comme le souligne l'un des anciens présidents de l'association : « *Par exemple, sur la nouvelle loi MOP, on n'a jamais été consultés, on n'existe pas. On a consulté les ingénieurs, [...], nous on n'a jamais été consultés, alors qu'on est des maîtres d'œuvre à part entière, qu'on a des contrats de maîtrise d'œuvre, etc. Parce qu'on n'existe pas. Mais les acousticiens ont les mêmes problèmes que nous d'ailleurs.* »

Il est vrai que le faible effectif des concepteurs lumière et éclairagistes indépendants exerçant en France dans le domaine de la lumière pérenne, ainsi que l'absence de formation spécifique empêchent la création d'une reconnaissance du titre de concepteur lumière ainsi qu'un contrôle du type office professionnel de qualification.

La question du contrôle interne

La défense des intérêts professionnels est ainsi une question toujours restée en suspens au sein même de l'association. Certaines pratiques, consistant par exemple pour des maîtres d'ouvrage à inscrire la non rémunération d'études de conception lumière dans des programmes de projet, ont bien donné lieu à différentes reprises à des débats entre membres mais ces débats sont restés sans suite. Globalement, les questions d'ordre déontologique ont rarement été tranchées au-delà de l'inscription, dans les statuts, de la possibilité de radiation d'un membre par « motif grave, s'entend tout manquement prouvé et répété des règles de déontologie portant en particulier sur des actions en plagiats, appropriation abusive, dénigrement ou manquement à la définition de membre telle que définie à l'article 4 », cet article faisant référence à l'indépendance du concepteur lumière. De même, les actions concernant l'exercice de la profession (définition des missions, assurances, propriété intellectuelle...) n'ont jamais vraiment abouti malgré la création de groupes de travail internes sur le sujet.

En outre, comme la FFP et la FNSAI, l'ACE est structurée de manière hiérarchique -au-delà des différentes assemblées propres au régime associatif-. Plusieurs catégories de membres sont en effet définies par les statuts : outre les membres partenaires ou « bienfaiteurs » et les « membres d'honneur », dont la voie est consultative, l'association distingue ainsi les « membres actifs », qui ont le droit de vote et son éligibles, des « membres affiliés » et des « membres étudiants », qui ne disposent pas du droit de vote. Cette distinction repose à la fois sur des critères de "professionnalisme" -au sens courant du terme- et sur le mode d'exercice.

Ainsi les membres actifs doivent pouvoir justifier d'une expérience professionnelle d'au moins 3 ans en tant que concepteur lumière ou éclairagiste « indépendant »⁶³. Cette expérience minimum requise et sa durée sont des critères communs avec d'autres associations (la FNSAI, la FFP), qui y adjoignent (sauf dérogation) l'obtention d'un diplôme

⁶² On pense par exemple au programme *GreenLight*, initiative de la Commission Européenne en faveur de la réduction des dépenses d'électricité du secteur non résidentiel (programme dont est membre, en France, l'Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie (ADEME)).

⁶³ « Membres actifs : Ils disposent du droit de vote ; ils sont CONCEPTEURS LUMIERE ou ECLAIRAGISTES indépendants, à leur compte ou travaillant dans une agence indépendante. Ils ont au minimum trois ans de pratique professionnelle en tant que concepteur lumière ou éclairagiste, ils sont indépendants de l'industrie. » (extrait de l'article 4 des statuts de l'ACE, septembre 2003).

reconnu par elles, ce que ne peut pas faire l'ACE. Dans la pratique, ces critères sont évalués par le conseil d'administration à partir du curriculum vitae du candidat et la présentation détaillée et illustrée d'au moins deux projets.

Précisons que le terme *indépendant*, qui a constitué un élément fondamental dans la création de l'association, est défini de la sorte par les statuts : pour prétendre devenir membre actif, un candidat « doit être libre, indépendant et donc ne peut être lié par sa qualité de membre ou de salarié à une entreprise qui fabrique, distribue, vend, revend, loue, installe ou répare des matériels d'éclairage ou des matériels liés à l'éclairage ; pas plus, qu'à une entreprise qui fabrique, distribue, vend ou revend de l'énergie électrique. » La restriction opérée à partir du critère d'indépendance, qui se retrouve dans les statuts de la FFP, renvoie à la règle de non collusion originellement définie pour la profession d'architecte.⁶⁴ Toutefois, dans le cas de l'ACE, cette restriction est relative, puisque les mêmes statuts prévoient, à titre dérogatoire, que puissent devenir membres actifs « des membres dirigeants ou salariés des entreprises définis ci-dessus, ayant pour activité principale reconnue la conception de mises en lumière et d'éclairages durables. » Enfin, si *indépendant* sous-tend un mode d'exercice, le statut de membre actif a été ouvert en 2003 aux salariés.

Ainsi l'ACE repose-t-elle sur une double stratégie interne de contrôle et d'ouverture. D'un côté la définition, au travers de ses statuts, de qui est concepteur lumière représente la principale forme de contrôle dont peut se prévaloir pour l'heure l'association ; à ce titre, le mode d'exercice constitue l'un des critères principaux et seuls des professionnels établis ont un pouvoir décisionnaire en son sein. De l'autre, la création de différentes catégories de membres permet d'élargir le groupe professionnel, notamment à des individus qui n'exercent pas la conception lumière ou qui n'exercent pas cette activité à titre principal. En ce sens, comme le rappelle l'un des membres fondateurs, l'appellation même de l'association avait fait débat à sa création :

« Le mot concepteur lumière n'était pas approuvé par tout le monde au moment de la création, donc certains ont dit « pourquoi pas garder le mot éclairagiste, ce sera une forme d'ouverture ». Donc ACE, c'est Association des concepteurs lumières et éclairagiste. Et on n'a pas gardé le L de lumière dans le sigle car ACLE, ça ne sonnait pas terrible, alors que ACE, même en anglais c'est intéressant. On n'a pas ajouté français non plus, et on a eu d'ailleurs des membres belges et d'autres pays francophones. »

4.2. Vers la création d'une formation spécifique ?

Certains métiers ou certaines professions sont construits sur des formations bien identifiées dans leurs lieux et/ou dans leurs contenus, ainsi qu'à travers les diplômes qu'elles délivrent. Dans certains cas, le parcours initial dessine fortement les carrières suivies par

⁶⁴ « La profession d'architecte est incompatible avec celle d'entrepreneur, industriel ou fournisseur de matières ou objets employés dans la construction. » RÈGLES GÉNÉRALES DE LA PROFESSION, *Loi du 24 janvier 1941 instituant l'ordre des architectes et réglementant le titre et la profession d'architecte*, Art. 3. Cette restriction a été supprimée par la *Loi n° 77-2 du 3 Janvier 1977. Le respect de la non collusion est toutefois notifiée* : « L'architecte doit déclarer, préalablement à tout engagement professionnel, au Conseil Régional de l'Ordre, ses liens d'intérêts personnels ou professionnels avec toutes personnes physiques ou morales exerçant une activité dont l'objet est de tirer profit, directement ou indirectement, de la construction. L'architecte doit, avant tout engagement professionnel, faire connaître ces liens à tout client ou employeur. » *Loi n° 77-2 du 3 Janvier 1977 sur l'architecture*, Article 18. De même, « Lorsqu'un architecte est amené à pratiquer plusieurs activités de nature différente, celles-ci doivent être parfaitement distinctes, indépendantes et de notoriété publique. Toute confusion d'activités, de fonctions, de responsabilités dont l'ambiguïté pourrait entraîner méprise ou tromperie, ou procurer à l'architecte des avantages matériels à l'insu du client ou de l'employeur est interdite. Tout compérage entre architectes et toutes autres personnes est interdit. » (Décret d'application à la *Loi n° 77-2 du 3 Janvier 1977 sur l'architecture, Code des devoirs, Journal officiel du 25 mars 1980 et rectificatif J.O. – N.C. du 21 juin 1980, article 8*) et « L'architecte doit éviter les situations où il est juge et partie. [...] » (*idem*, Article 9)

la suite. La formation participe ainsi conjointement, et à des degrés divers selon les domaines, à la définition des compétences, de l'identité, de la reconnaissance et de la position économique d'une profession.

Ici, la diversité des profils par lesquels les concepteurs lumière ont accédé au métier laisse penser que la formation ne constitue pas à l'heure actuelle un facteur d'identité pour la profession. L'étude des trajectoires des interviewés montre en effet une certaine hétérogénéité, en termes de type de formation et de niveau d'études. Autrement dit, si les concepteurs lumière ont une identité commune, celle-ci ne passe a priori pas principalement par le partage d'une culture et de compétences liées à une formation spécifique.

Pour autant, la culture du projet pour les anciens étudiants issus de formations centrées sur les savoirs et les pratiques de la conception, le savoir-faire pratique et la manipulation des matériaux pour ceux qui ont suivi des études d'arts appliqués, les formes de travail induites par la "tourné", le plateau de tournage ou le montage d'expositions pour d'autres, fonctionnent comme des éléments qui colorent les trajectoires et les identités individuelles, et dont on peut penser contribuent également à la construction collective de l'identité professionnelle.

De manière plus précise, la formation comme forme de reconnaissance du métier constitue un thème prégnant, notamment parmi les représentants élus à l'ACE. Comme le souligne un de ses anciens présidents, « *s'il y a un endroit par lequel passe la reconnaissance d'un métier, c'est bien la formation.* »

Enjeux et obstacles

La création d'une formation est avant tout décrite comme un moyen de légitimation par lequel la profession pourrait acquérir une plus grande visibilité. L'obtention d'un titre au travers d'un diplôme, sans constituer une garantie suffisante de compétences, permettrait une reconnaissance collective et *a priori* du métier au-delà des références individuelles : « *On est paysagiste, bon ou mauvais, mais on est paysagiste, architecte, ingénieur, on n'est pas concepteur lumière aujourd'hui, on s'intitule concepteur lumière, on prouve qu'on est concepteur lumière quand on réussit un truc.* » (CL04) Ce même interviewé ajoute : « *Ça limiterait un peu aussi tous les charlots qui arrivent sur ce domaine en s'intitulant concepteur lumière, en prenant une carte et en marquant « Machin, concepteur lumière ».* » (CL04)

Cette reconnaissance par la formation comme garantie minimum de professionnalisme va également de pair avec l'idée d'une utilité sociale et d'une responsabilité du concepteur lumière, en matière de sécurité et de pérennité des projets mais aussi à l'égard de sujets plus vastes tels que le développement durable : « *il faut qu'il y ait des gens qui puissent avoir un poids ou une reconnaissance pour mener ces choses-là.* » (CL07)

Se pose toutefois la question des débouchés et de la saturation potentielle du marché, question qui n'a pour l'instant pas été résolue en particulier vis-à-vis des pouvoirs publics dont l'appui serait nécessaire pour qu'une telle formation voit les jour :

« *On refuse énormément de travail, ça veut dire qu'il y a du travail pour ça, mais quand on voit les pouvoirs publics et qu'on le leur dit, ils nous demandent de quantifier combien ça ferait de postes. Alors moi je n'en sais rien, c'est vrai que je ne sais pas. J'ai souvent rencontré les Pouvoirs publics du temps où j'étais président actif de l'ACE : je me suis heurté à un mur, parce qu'ils ne sont que dans les chiffres et la rentabilité, ce qui est quand même curieux pour un ministère de l'Éducation nationale. Comme nous on n'est pas suffisamment bons pour faire des chiffres, et que personne ne s'en préoccupe, on stagne.* » (CL04)

Si, comme en témoigne ce propos, certains sont très favorables à une ouverture franche du métier à de jeunes confrères, et si la fermeture du marché n'est jamais considérée

comme un objectif souhaitable, d'autres sont plus réservés. Ceux qui ont du mal à s'en sortir expriment clairement la crainte d'une concurrence accrue mais d'autres arguments sont avancés : outre les risques de saturation rapide des débouchés, l'accent est mis sur la rudesse des conditions d'exercice ainsi que sur les contradictions déjà pointées d'une profession qui travaille à l'échelle artisanale et qui se donne pour modèle quasi unique l'exercice libéral :

« S'il y a la place pour 40-50 personnes maximum par an, c'est le grand maximum, parce qu'après il faut leur trouver des débouchés. Des débouchés aujourd'hui, c'est de leur dire « tu sors de l'école, mets-toi à ton compte », ce n'est quand même pas évident. L'autre filière, c'est de dire « va travailler chez tes petits confrères qui sont déjà installés ». Mais étant donné qu'on est sur un métier d'artisan, où à l'intérieur de chaque agence il n'y pas beaucoup de place, ce n'est pas la peine d'essayer de former 250 personnes par an. » (CL08)

Formation(s) patchwork

En l'état actuel, le stage en agence est considéré comme l'une des principales formes d'apprentissage du métier. Les stagiaires n'ayant pas pour la plupart acquis de connaissances en éclairage, ils ne sont pas considérés par les professionnels comme une main d'œuvre opérationnelle. En ce sens, le stage en agence de conception lumière dépasse d'une certaine manière le cadre classique du stage prolongeant sur un mode pratique et par une mise en situation professionnelle les savoirs acquis à l'école. Les professionnels s'attribuent ainsi un rôle de formateur palliant au manque de formation spécialisée. Former des stagiaires au sein d'une agence prend du temps et représente un investissement important qui n'est pas toujours rentable. En conséquence, embaucher de jeunes diplômés qualifiés en éclairage constituerait une économie et un gain de temps.

Un certain nombre de concepteurs interviennent aussi, à titre individuel, dans des formations existantes en éclairage qui, si elles restent limitées, se sont pourtant développées ces quinze dernières années. Il existe ainsi plusieurs formations continues : celles dispensées par l'Association Française d'Éclairage, ainsi que différentes formations privées à destination des intermittents du spectacle⁶⁵. De même, quelques formations diplômantes relevant de niveaux d'études différents ont été créées à partir des années 1980, qui affichent la conception lumière comme débouché possible ou principal. Ainsi depuis 1988, le lycée professionnel et technologique Henri Nominé de Sarreguemines dispense une formation d'un an et de niveau bac+1 intitulée « technicien éclairagiste ». Il y a quelques années a aussi été créée une licence professionnelle « conception et management en éclairage » par l'Institut d'Administration des Entreprises de l'Université Lyon 2, en lien avec le milieu local des industriels de l'éclairage. Cette formation en alternance de 12 mois inscrit la conception lumière sur un marché plus large que celui des agences : collectivités locales, fabricants, installateurs. Enfin, l'École Supérieure d'Ingénieurs de Poitiers, l'Université Technologique de Compiègne ou encore l'École d'architecture et du Paysage de Bordeaux offrent d'importantes options dédiées à l'éclairage au sein de formations Bac+5 plus larges et plutôt à dominante technique.

Témoignant du retard de la France, certaines formations supérieures existantes à l'étranger sont évoquées, comme dispensées par la *Bartlett School* à Londres, à Hidels-

⁶⁵ Parmi les nombreuses formations à l'éclairage scénique existantes en France dans le cadre de la formation continue, l'Institut Général des Techniques du Spectacle (IGTS) a créé à Grenoble il y a quelques années un module « Initiation à l'exercice de la profession de concepteur en lumières architecturales hors des domaines du spectacle vivant ou de l'industrie audio-visuelle ». Co-dirigée jusqu'en 2005 par un concepteur lumière indépendant, cette formation, cette formation, d'une durée de 400h, est en outre la seule dont l'enseignement soit centré sur le projet de mise en lumière et son apprentissage. L'objectif défini est ainsi de former des éclairagistes « capables de répondre aux demandes des collectivités locales et territoriales concernant la mise en valeur du patrimoine architectural, et des lieux publics. » Outre une connaissance des techniques, du vocabulaire et des modes d'analyse utilisés dans le domaine architectural et urbain, le programme de formation est lui-même construit autour des différentes étapes de la maîtrise d'œuvre : les stagiaires ont à élaborer un projet personnel de mise en lumière, de la définition d'un "concept" à la rédaction d'un DCE en passant par des essais d'éclairage en situation.

heim en Allemagne ou encore à la *Parsons School* à New-York, sont connues des concepteurs et citées dans les entretiens.

Ce panorama très bref montre l'amorce d'un processus de professionnalisation en même temps que l'éclatement des parcours encore aujourd'hui susceptibles de mener au métier de concepteur lumière. Cette diversité est d'une manière considérée par les interviewés comme une richesse qui permet à chacun de colorer son parcours en fonction de sa sensibilité :

« Soit l'étudiant est plutôt attiré par le rapport à l'espace, au sensible, à l'ambiance, et il vaut mieux qu'il fasse quand même une école de paysage ou d'archi, soit il est plutôt technique et baraqué, et dans ce cas-là il peut aller à la Bartlett School pour se former à l'éclairagisme, et après revenir plus à des domaines artistiques ou conceptuels, mais avec un gros bagage technique. Ça dépend du profil de chacun. » (CL04)

D'un autre côté, aucune des formations existantes n'est considérée comme formant vraiment à la conception lumière. Selon les interviewés, les écoles d'ingénieur ont notamment pour défaut de ne pas former au dessin, les écoles à dominante artistique celui de faire l'impasse sur les techniques, considérées comme une des bases du métier ; de même, les formations à l'éclairage de spectacle, même si elles apportent une pratique jugée précieuse, ne seraient pas en soi adaptées car trop éloignées des modes de fonctionnement de la maîtrise d'œuvre. Les écoles d'architecture se préoccupent quant à elles trop peu de lumière, voire s'en désintéressent et offrent une formation jugée trop théorique mais celle-ci reste tout de même, de l'expérience des professionnels, globalement la mieux adaptée : outre qu'elle a le mérite de délivrer un titre reconnu⁶⁶, elle est aussi celle qui permet d'acquérir une compréhension de l'espace et des logiques de projet indispensables au métier.

Les ingrédients de la formation idéale

Les critiques émises à l'égard des formations existantes portent en elles-mêmes ce qui constituerait, pour les professionnels interrogés, les ingrédients de la formation idéale. Globalement, celle-ci, qui devrait être la plus « ouverte » et la plus « complète » possible, renvoie à l'utopie d'une synthèse « *quelqu'un qui a fait les beaux arts et une autre qui a fait l'ingénierie* ».

Ce qu'on y apprendrait se décline alors de la manière suivante :

« Cette école idéale... [...] on y apprend l'histoire de l'art, de l'architecture, du paysage, de la forme urbaine, de la ville, etc., on apprend à dessiner, aussi bien dessiner technique qu'à dessiner artistique, on fait des arts plastiques, on apprend tout un tas de choses, des maquettes, on se sert de ses 10 doigts, etc. Et puis on apprend l'optique, la physique, l'éclairage, l'éclairagisme, la photométrie, les grandeurs photométriques, les lampes, les appareils. On manipule, parce que la lumière c'est d'abord de la manipulation. Donc il faudrait des laboratoires où on pourrait s'éclater à toucher des choses. On ferait des projets, des travaux pratiques, des projets sur des espaces publics. Après on pourrait se spécialiser si on veut entre éclairage extérieur, paysage et éclairage intérieur, éclairage architectural, éclairage scénographique, théâtral, etc. Et puis on terminerait par une année de diplôme, et surtout des stages en agences de conception lumière, 6 mois de stage au niveau européen. » (CL04)

L'idée d'ouverture fait ainsi référence à une ouverture internationale, mais aussi plus largement à une formation généraliste et interdisciplinaire. Notamment parmi les professionnels les plus plasticiens, « *une école qui est intéressante ce n'est pas une école qui forme des gens prêts à faire des projets en sortant, c'est des gens qui, quand ils sortent, ont une réelle*

⁶⁶ « On est quand même dans un domaine où on ne prête qu'aux riches, et si on n'est pas déjà avec un bagage c'est difficile de faire son trou pour un jeune. Donc si vous avez un diplôme d'architecte ou de paysagiste, vous pouvez espérer faire d'autres choses. » (CL04)

vision large du domaine, des champs d'exploration dans lesquels ils vont pouvoir aller. Il n'y a rien de plus ennuyeux que des gens qui arrivent, on en a, qui me montrent des plans qu'ils ont faits avec 3 luminaires. [...] La réalité, c'est quand on rentre sur le marché, on fait des stages, on rentre dans une réalité. Les écoles, c'est fait pour ouvrir, pour donner envie, pour ouvrir l'imaginaire, donner de la vie à l'imaginaire, pour être créateur, pour lire l'espace, lire la ville... Et la technique petit à petit elle se fait après. » (CL12)

Pour tous, cet apprentissage technique devrait en particulier passer par la manipulation pratique, par l'utilisation des différents matériels, l'expérimentation de la lumière dans l'espace, afin « d'exercer l'œil », de « faire travailler la créativité » des étudiants et de les mettre « en situation de projet ».

En outre, pour ces professionnels qui forment des stagiaires et sont régulièrement sollicités pour dispenser des enseignements, offrir des contacts avec le milieu professionnel constitue un autre élément souligné. Dans le cadre d'une formation qui serait à même d'apprendre aux étudiants les outils du projet et les règles de fonctionnement de la maîtrise d'œuvre, « se frotter au terrain » apparaît nécessaire sous peine « d'apprendre à nager à quelqu'un d'une façon théorique avant de lui faire faire un saut dans le vide... dans l'eau. » En ce sens, l'idée d'un stage long de plusieurs mois en agence est presque unanimement mise en avant.

Chacun a aussi logiquement tendance à raisonner à partir de sa propre expérience, de ses propres références en matière de formation. Si ceux qui ont eux-mêmes suivi une formation courte pensent qu'« un niveau BTS peut suffire », la majorité des propos va plutôt dans le sens d'une formation longue, ou du moins d'un diplôme de niveau Bac +5, faisant notamment référence aux études d'architecture : « S'il devait y avoir une formation, ça serait une formation assez longue, équivalent à une formation architecte, ou ingénieur, ce type de niveau d'études. » (CL05)

Comme le souligne indirectement l'un des interviewés, cet élitisme accordé à la formation renvoie lui-même à une vision élitiste du métier : « C'est comme les architectes : il y a les grands architectes et il y a les gros architectes. [...]. Tout dépend vers quoi on veut faire évoluer cette profession. Soit on veut que l'éclairagiste soit un des maillons de la chaîne de la construction au même titre que les autres, soit on veut que ce soit la partie émergente de l'iceberg. » (CL08)

En ce sens, la mise en avant d'un niveau de diplôme élevé, celle d'une formation interdisciplinaire qui répondrait aux compétences pratiques que le concepteur lumière mobilise dans son activité mais qui ferait aussi de lui un généraliste ouvert à différents domaines, tendent ainsi à conforter la représentation d'un groupe professionnel qui cherche à asseoir sa légitimité aux côtés des professions intellectuelles. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, cette direction, notamment du fait de la constitution de l'échantillon d'enquête, représente les professionnels qui se reconnaissent dans la communauté portée par l'ACE

Conclusion : des préoccupations et des débats franco-français ?

L'évocation, au cours de ce chapitre, de l'existence récente de formations spécialisées en Europe montre que les concepteurs lumière français ne sont pas isolés. Certains, qui ont l'occasion de travailler à l'étranger ou ont des responsabilités associatives, entretiennent d'ailleurs régulièrement des contacts avec des confrères d'autres pays. Parmi les interviewés, plusieurs sont membres de l'association ELDA+ (*European Lighting Designers Association*).

En ce sens, la question d'un rapprochement avec des associations professionnelles étrangères a été posée par l'ACE et débattue en son sein. Dans la mesure où, comme le prochain chapitre le montrera, la situation dans d'autres pays est comparable en termes d'enjeux et de difficultés rencontrées, un tel rapprochement est perçu comme une possibilité de renforcer la position de la profession à l'échelle internationale.

Des deux organisations professionnelles internationales citées au cours des entretiens, c'est avec ELDA que les concepteurs lumière français se sentent le plus d'affinités. Pour la plupart des interviewés, l'association IALD (*International Association of Lighting Designers*), implantée aux Etats-Unis depuis plus de 30 ans, est perçue comme ayant une politique « *hégémonique* », qui considérerait la conception lumière française comme quantité négligeable face à ses plusieurs centaines d'adhérents du continent américain. Les Français ne voient donc ni l'intérêt politique ni l'intérêt économique qu'ils auraient à s'en rapprocher. Les membres d'ELDA sont perçus comme plus proches à la fois géographiquement et culturellement ; l'ACE et elle, créées à quelques mois d'intervalle, entretiennent des relations régulières. Un rapprochement officiel ne s'est toutefois pour l'heure pas concrétisé car les deux communautés n'ont pas encore trouvé d'accord sur les modalités de mise en œuvre, la France défendant le modèle fédératif, ELDA restant plutôt favorable à une fusion. Plusieurs concepteurs français, qui voient notamment dans la conception lumière urbaine une spécificité à entretenir, souhaitent en effet conserver « *une autonomie intellectuelle, de pensée, de stratégie, donc financière* », au risque de passer pour « *les vilains petits canards* ». En un mot, l'idée selon laquelle "l'union fait la force" semble acquise mais les coopérations restent pour l'instant ponctuelles.

5. Situations et points de vue étrangers

L'objectif de l'enquête complémentaire menée auprès de professionnels allemands et portugais a été de mettre en perspective la situation française avec celle d'autres pays européens. Ces deux pays ont été choisis comme deux exemples contrastés.

L'Allemagne, comme d'ailleurs l'Angleterre et l'Italie, présente des éléments comparables à la situation de la France. C'est dans ce pays qu'est implantée l'association ELDA qui, comme son nom l'indique, est une organisation professionnelle à vocation européenne, reconnue dans les milieux de l'éclairage pour ses actions en faveur de la promotion de la conception lumière à l'échelle internationale. Si la revue qu'édite cette association, *Professional Lighting Design*, rend elle-même régulièrement compte de réalisations allemandes, d'autres facteurs témoignent d'un certain dynamisme outre-Rhin, tels que l'ouverture en 2001, d'un centre international pour l'art de la lumière à Unna dans la Ruhr. Reflet du nombre important de fabricants d'éclairage allemands, Francfort accueille aussi tous les deux ans l'un des salons professionnels internationaux les plus importants consacrés à l'éclairage. Enfin, l'Allemagne est l'un des rares pays (avec l'Angleterre, l'Italie et la Suède) dans lequel existent plusieurs formations supérieures spécialisées en éclairage et conception lumière.

Dans le cadre de l'enquête, six concepteurs lumière indépendants et deux salariés permanents de l'association Elda ont été interviewés selon une grille d'entretien similaire à celle établie pour les professionnels français. Si cet échantillon réduit ne permet de faire que des hypothèses, nous avons cherché à définir un peu plus précisément la conception lumière allemande. Y retrouve-t-on les mêmes profils qu'en France ? Les professionnels sont-ils positionnés de la même manière sur le marché de l'éclairage ? Quel est l'état même de ce marché ? Les concepteurs sont-ils confrontés aux mêmes problèmes et aux mêmes enjeux qu'en France ? De ce point de vue, quels sont le rôle et la stratégie développés par ELDA ?

Le Portugal, en revanche, ne fait pas particulièrement parler de lui en matière d'éclairage ou de conception lumière. C'est la raison même pour laquelle nous avons choisi d'y enquêter. Seulement deux personnes ont pu être interviewées : la première se définit elle-même comme la seule conceptrice lumière exerçant au Portugal ; la seconde est responsable de la manifestation *Luzboa*, biennale d'art dédiée à la lumière créée en 2004 à Lisbonne. L'une et l'autre illustrent ici deux expériences jugées isolées. Bien que partiel, leur point de vue fait en ce sens état d'une politique d'éclairage quasi inexistante en tant que telle au Portugal.

5.1. Allemagne : expressions d'un groupe professionnel plus contrasté

Les professionnels interviewés ont été sélectionnés sur une base réputationnelle, tout en cherchant à conserver, malgré l'échantillon réduit, une certaine diversité, notamment concernant la taille des agences et leur domaine d'intervention principal. Ainsi, trois agences sur cinq sont de "petites" structures comptant une ou deux personnes tandis que les deux autres représentent respectivement des entreprises de 10 et 20 employés. Enfin, trois professionnels travaillent majoritairement dans le domaine de l'éclairage urbain, et les trois autres dans le secteur de l'architecture. En raison du choix de la techni-

que réputationnelle, l'échantillon apparaît cependant plus homogène du point de vue de l'âge.⁶⁷

Des professionnels plus majoritairement issus de la technique

Tous les interviewés évoquent le rôle joué en Allemagne par ceux qu'ils qualifient eux-mêmes de « *pilliers* » de la conception lumière, ayant fondé leur agence dans les années 1960 (et dont trois sont toujours actives). Quatre personnalités sont ainsi unanimement citées, qui constituent une première génération dont est en partie issue les concepteurs lumière installés aujourd'hui : Bartenenbach, installé en Autriche et décrit comme un spécialiste de la lumière du jour ; Dinnebier, architecte, qui a développé une triple activité de vente, de fabrication et de conception ; Kramer et Mallotky (architecte décédé) qui avaient tous deux travaillé pour des fabricants avant de fonder ensemble leur agence. Ces professionnels, jugés « *puissants* » et « *novateurs* », sont décrits comme des référents : on évoque la forte personnalité de Dinnebier, le charisme et l'influence de Mallotky, les collaborations de Bartenbach avec Norman Foster. Ils font aussi figure de pères fondateurs comme représentants de la conception lumière indépendante : ainsi Mallotky et Kramer ont-ils fondé leur propre agence pour « *proposer aux architectes de meilleurs produits* » que ceux développés par les fabricants pour lesquels ils travaillaient comme « *planificateurs de lumière* ». Cette agence est également particulièrement connue pour avoir été une sorte de pépinière : beaucoup d'anciens salariés ont eux-mêmes créé leur propre entreprise « *dans les années 1980-90* » qui, venant de ces agences reconnues, ont eu accès « *à de grand bureaux d'architectes très réputés et ont pour ainsi dire emmené le marché avec eux.* »

La majorité des professionnels interrogés ont entre 40 et 50 ans et témoignent donc surtout de la deuxième génération. Une autre particularité de la situation allemande tient dans l'émergence toute récente d'une troisième génération de professionnels pour la première fois formés spécifiquement à la conception lumière, parfois comme formation principale. Cette troisième génération est ici représentée par deux trentenaires ayant créé ensemble leur agence en 2005, après leur diplôme.

Au-delà de ce premier panorama générationnel, l'ensemble des concepteurs interrogés jugent leur trajectoire atypique et il est vrai que les entretiens ne permettent pas de dégager une typologie de profils professionnels bien définie. L'accès au métier par le spectacle est évoqué mais n'est pas représenté chez les interviewés, et aucun n'a non plus commencé directement sa carrière comme concepteur lumière, même les deux plus jeunes.

Après un diplôme d'électricien obtenu au début des années 80, CLD01 travaille comme installateur et suit en parallèle une formation en électrotechnique, durant laquelle il se consacre à la lumière. Travailler dans le secteur de l'électrotechnique ne le satisfait pas et il postule alors, en 1990, dans une grande agence de « planification de lumière » pour laquelle il travaille pendant deux ans à « régler toutes les questions délicates ». Les problèmes de conception et techniques auxquels il est soumis dans cette entreprise l'incitent à créer sa propre agence en 1992 à Berlin. Sans commande pendant six mois, il accède ensuite « par hasard » à une série de projets importants qui font suite à la chute du mur et s'enchaînent au fil des années : mise en lumière du Mémorial National et de la Galerie Nationale, de la Chancellerie...

CLD02, la trentaine, évoque une vocation pour la lumière. Après avoir obtenu un bac professionnel d'électrotechnique, il travaille dans une entreprise de techniques événementielles tout

⁶⁷ Si nous avons choisi d'interroger deux jeunes récemment formés à la conception lumière (qui partagent la même agence), les quatre autres interviewés ont entre 40 et 50 ans.

en cherchant un cursus universitaire plus spécialisé : faute d'équivalence de diplôme entre l'Allemagne et l'Angleterre, il ne peut s'inscrire à la formation dispensée à Londres. Il suit alors le master en conception lumière tout juste créé à l'université des arts et sciences appliqués d'Hildesheim, dont il est diplômé en 2000, puis ouvre une agence avec CLD03 en 2005. Celui-ci a reçu une formation commerciale dans la perspective de reprendre l'entreprise familiale d'électronique dont l'un des secteurs est consacré à la lumière. Afin d'obtenir des bases techniques et par un intérêt croissant pour l'éclairage, il suit une seconde formation d'installateur puis fait du conseil d'éclairage pour de petits projets. S'apercevant que la technique n'est pas « son monde », il découvre et suit par hasard le cursus proposé par Hildesheim dont il est diplômé.

CLD04 a suivi des études d'urbanisme de 1981 à 1989, avant de créer avec des confrères une agence d'urbanisme à laquelle il collaborera pendant 9 ans ; dans ce cadre, à l'occasion d'un projet de requalification du centre-ville et des berges de la ville de Magdeburg en 1995, il se voit confier la conception d'un « plan d'éclairage général pour l'espace urbain ». Intéressé par les sujets « atypiques et marginaux » et lassé des orientations généralistes de l'agence, il monte sa propre entreprise en 1998 pour se consacrer à la lumière. L'éclairage urbain y représente 60% de l'activité, auxquels s'ajoute des études urbaines et l'organisation d'événements.

Architecte ingénieur de formation (diplôme obtenu en 1985), CLD05 a travaillé chez un architecte, chez un promoteur puis dans le service construction d'une administration, avant de postuler à un emploi de « planificateur de lumière » ouvert à des architectes chez l'un des principaux fabricants d'éclairage allemands. Il occupe ce poste pendant 4 ans au cours desquels il apprend la conception lumière. Le manque de responsabilités et de contacts directs avec les projets sur lesquels il travaille le poussent à démissionner. Il retourne à l'architecture en fondant une agence avec des confrères, puis en étant salarié d'une autre agence comme architecte et conducteur de travaux pour bâtiments industriels. C'est dans ce cadre qu'il conçoit et réalise ses premiers projets d'éclairage personnels, avant de créer sa propre agence en 1999. Travailant seul, son activité s'est d'abord développée grâce à l'organisation de séminaires pour l'équivalent allemand de l'Association Française d'Eclairage, ainsi que par le maintien d'une activité architecturale.

CLD06 est ingénieur en physique médicale de formation (diplôme obtenu en 1981). Après avoir travaillé dans ce secteur pendant près de 10 ans, il reprend des études en suivant une formation d'urbaniste de 1990 à 1997, tout en travaillant pour différentes agences d'urbanisme et d'architecture. Il continue de travailler pour plusieurs agences après son nouveau diplôme en essayant de combiner urbanisme et lumière et en se consacrant à l'éclairage extérieur. Il réalise notamment le schéma directeur lumière du nouveau quartier gouvernemental à Berlin en 1999. Il crée sa propre agence en 2001.

Ces trajectoires montrent que beaucoup sont construites à partir de ruptures de carrière et l'on retrouve le rôle joué par les domaines « connexes » à la conception lumière proprement dite dans l'accès des concepteurs allemands au métier. A ce titre, CLD01 est le seul à être passé par une agence de conception lumière indépendante et pour qui ce fut d'emblée l'activité principale. CLD05 s'est quant à lui formé en tant que salarié d'un BET fabricant et a à nouveau travaillé plusieurs années comme architecte avant de créer son agence. Dans la majorité des cas, c'est de manière d'abord ponctuelle que les concepteurs allemands interrogés ont « mis le pied » dans la conception lumière, notamment par le biais de projets architecturaux et urbains ayant été l'occasion d'une commande ou d'un travail particulier sur la dimension lumineuse.

Il faut d'ailleurs noter que les premiers projets d'éclairage conçus par les interviewés se situent pour la plupart dans les années 1990. Ce fait peut s'expliquer par la durée assez longue des études suivies (et donc de l'entrée plus ou moins tardive des interviewés dans la vie active) mais laisse aussi supposer un développement de la conception lumière un peu plus tardif qu'en France.

En outre, trois interviewés sont donc architectes ou urbanistes de formation, cas de figure que l'on ne retrouve pas en France chez les plus de 40 ans. L'autre type de formation initiale très représenté concerne le secteur de l'électricité (installateur, électrotechnicien). De manière générale, les formations techniques ont ici une forte prégnance. Il est

d'ailleurs intéressant de souligner en ce sens la double formation de CLD06 (ingénieur-urbaniste) et de CLD05 (architecte-ingénieur).

Comme les Français, les professionnels allemands voient dans leur métier une « *combinaison de technique et de créativité* » mais les différentes cultures professionnelles d'origine colorent la manière dont chacun l'envisage.

CLD04, urbaniste, conçoit son activité « *en lien avec la technique* ». Il considère que son « *point fort* » est la création, « *donc la conception d'idées, l'aménagement, le choix des produits, le suivi lors de la réalisation* ». A ce titre, il définit une coupure nette avec la réalisation, qu'il ne prend jamais en charge mais qu'il confie à un BET électricité. CLD04, pour qui les compétences reposent moins sur l'aptitude à réaliser que sur la capacité à « *imposer la réalisation* » témoigne d'une culture des professions intellectuelles.

Par contraste, pour ceux qui ont un passé professionnel dominé par la technique, celle-ci constitue la base du métier, un ancrage indispensable. Autrement dit, être un bon concepteur lumière revient à être d'abord un bon technicien, et plus largement un professionnel qui conçoit et réalise ; ainsi la conception lumière ne peut pas se suffire de « *bonnes idées* » (l'un sous-entend à ce propos que ceux qui ne maîtrisent pas la réalisation font du tort à la profession). La formation idéale consisterait ainsi à *posséder* « *une formation ou une expérience professionnelle pratique* » (le fait de devenir directement concepteur lumière tend à être critiqué), de manière à pouvoir « *assumer toutes les facettes du projet* ». En ce sens, avoir côtoyé l'univers de la réalisation, posséder la même culture que les professionnels du chantier constitue un moyen de contrôler la conformité du projet par rapport à sa conception :

*« De ce côté-là nous sommes peut-être étranges et peut-être aussi particuliers car beaucoup de nos collègues se considèrent comme créateurs et délèguent la partie pratique aux collègues de la planification électronique. Nous ne fonctionnons pas comme ça. Nous assurons aussi la concrétisation et souvent aussi une grande partie de la maintenance. Je pense qu'il faut faire ceci de nos jours si l'on veut avoir un bon résultat [...]. Pour nous c'est un contrôle absolu de qualité. C'est seulement de la sorte que nous avons la possibilité d'influencer quelque chose. »
(CLD01)*

Ces professionnels ont pourtant cherché à échapper à l'univers purement technique dans lequel ils ont d'abord travaillé, décrit comme un peu enfermant, insuffisamment créatif ou trop peu en contact direct avec le projet. En cela, si le concepteur lumière est pour eux un spécialiste, il doit aussi posséder une culture généraliste, « *un large éventail de connaissances* » notamment dans les domaines liés à la pratique architecturale et à l'aménagement, ne serait-ce que pour pouvoir parler le même langage que les autres acteurs du projet. En ce sens aussi, le rôle des normes techniques d'éclairage est relativisé ou critiqué : pour certains, les valeurs quantitatives « *passent complètement à côté des besoins* » ; pour d'autres, ces normes qui rigidifient les projets sont considérées comme dépassées. Si le concepteur peut « *travailler dans la norme ou mieux* », l'enjeu consiste alors à argumenter, à montrer que les projets « *marchent aussi de façon complètement différente* » et cette revendication d'une démarche qualitative est sans doute ce qui rapproche les deux profils de concepteurs lumière rencontrés.

Ces éléments d'analyse nous conduisent à l'hypothèse selon laquelle la conception lumière en Allemagne serait davantage qu'en France ancrée dans la technique, non seulement en termes de profils mais aussi de culture professionnelle. Si l'on ne peut pas généraliser, il semble au travers des entretiens que les professionnels les plus « *techniciens* » soient aussi finalement les plus revendicatifs et les plus explicites sur les critères de professionnalité. Ils sont aussi ceux qui défendent la dénomination de « *planificateur de*

lumière », qui est la plus anciennement utilisée (notamment à propos de la première génération mais aussi à propos des BET fabricants) et qui semble aujourd'hui correspondre aussi à une volonté de se démarquer des professionnels les plus "conceptuels". À l'inverse, le terme de « *designer de lumière* » qui a récemment fait son apparition, tend à affirmer la nouveauté d'une pratique qui cherche à se distinguer de celle des ingénieurs. C'est d'ailleurs cette deuxième orientation que l'association ELDA, comme l'ACE, a adoptée et défend dans une perspective qui dépasse la question de l'internationalisation des dénominations. Ou plutôt peut-on voir dans l'adaptation de l'expression anglo-saxonne *lighting designer* le support d'une stratégie fondée sur l'affirmation d'une pratique nouvelle s'appuyant elle-même sur l'internationalisation.

Une double segmentation des agences

Le nombre de concepteurs lumière indépendants exerçant en Allemagne est du même ordre de grandeur qu'en France : entre 50 et 100, contre 20 à 30 il y a dix ans selon un responsable d'ELDA. L'écart entre petites et grandes agences y apparaît cependant plus important. On y trouve ainsi « *une poignée de grands bureaux avec plus de 10 employés* », « *très grands pour cette branche* ».

Deux de ces grandes agences « *pouvant se mesurer à la concurrence européenne* » sont représentées dans notre échantillon. Celle que dirige CLD01 compte 20 personnes, celle de CLD06 une dizaine. Leur organisation et leur fonctionnement présente plusieurs points communs, dont une double localisation (Berlin et Bonn dans le premier cas, Wuppertal et Karlsruhe dans le second), ainsi que la réunion d'une équipe pluridisciplinaire. Ainsi CLD01 emploie-t-il cinq administratifs et quinze concepteurs lumière d'origines professionnelles diverses - « *majoritairement des architectes constructeurs et des architectes d'intérieur, un designer industriel, un scénographe qui vient du théâtre, deux autres électrotechniciens* » -, tandis que CLD06 compte parmi ses salariés « *des designers de produits, des architectes, des urbanistes, un ingénieur en électronique avec une formation spéciale en techniques de la lumière* ».

Cette diversité interne de profils répond à un large spectre de missions qui ne se limite pas à la conception *stricto-sensu* : si CLD06 possède parallèlement avec sa femme une entreprise spécialisée dans le développement de produits d'éclairage "sur mesure", les deux agences intègrent en effet une activité de BET traditionnel et assurent elles-mêmes la maîtrise d'œuvre et la réalisation technique des opérations sur lesquelles elles travaillent, voire la maintenance dans le cas de CLD01. Ce dernier voit là une manière de maîtriser la qualité de ses projets, mais on peut aussi rattacher cette stratégie de diversification à une capacité de résistance au marché. Car comme le souligne par ailleurs un interviewé : « *C'est une vraie prouesse de faire fonctionner un bureau avec 15/20 employés et de le maintenir sur le marché.* » (CLD02). En ce sens, CLD06 consacre une partie non négligeable de son activité (proportion non précisée) à de « *petites opérations d'architecture et d'urbanisme* » et réalise, parmi une majorité d'opérations de mise en lumière extérieure, des « *études de rentabilité des éclairages publics* ».

Bien qu'en cela relative, la position économique de ces agences est renforcée par la notoriété. Souvent associées à des architectes, elles sont aussi sollicitées directement, « *pour elles-mêmes* » et ont en particulier suffisamment de références pour accéder aux commandes par concours, semble-t-il moins généralisées qu'en France. En ce sens, CLD01 insiste sur la possibilité que lui offrent sa notoriété et son expérience de choisir ses projets, ainsi que sur son activité centrée sur une « *architecture exigeante* » et des « *projets ambitieux* ».

Les quatre autres concepteurs interrogés représentent des agences d'un à deux permanents. Certaines difficultés dont ils témoignent sont globalement les mêmes que celles de leurs confrères français : nécessité d'avoir un nombre suffisant de références pour accéder à la commande, gestion de l'ensemble des tâches. Plus précisément, la situation économique de chacun apparaît variable : CLD04, installé depuis 1998, n'évoque pas de difficultés particulières et CLD02 et CLD03, qui viennent de créer leur agence, ont défini une stratégie de croissance progressive de leur activité qu'il est encore difficile d'évaluer. Dans les deux cas, ces concepteurs font appel à des collaborateurs ponctuels ; le caractère temporaire de ces collaborations est présenté comme un choix d'ordre pragmatique (« *quand il y a du travail, il doit se financer lui-même* ») et l'accent est mis sur le besoin de s'adjoindre des compétences spécifiques en fonction des projets :

« Le bureau, c'est moi plus une équipe que je reconstitue entièrement pour chaque sujet que je traite. [...] Au sujet de l'éclairage, je travaille beaucoup avec un architecte et un planificateur de lumière, un ingénieur de lumière, c'est le noyau de l'équipe que je réutilise régulièrement quand je traite un sujet concernant la lumière et puis, en général, avec des personnes qui aident, par exemple pour la rédaction de rapport et des choses comme ça. Ils sont employés selon les projets pour la durée du projet. » (CLD04)

CLD05, qui s'est mis à son compte il y a six ans, qui travaille toujours seul et s'est séparé d'un emploi de secrétariat à mi-temps, évoque clairement une situation difficile : « *Après vingt ans d'expérience professionnelle, je sens que j'ai assez d'acquis pour mener une équipe de trois/quatre personnes. Actuellement je suis là, en pleine nuit et dois encore tout faire tout seul, mais c'est la vie.* » (CLD05)

Plus généralement, l'écart de situation existant entre petites et grandes agences transparaît dans l'évocation d'un marché « *gâché par de jeunes gens qui ne souhaitent que survivre* » en « *cassant les prix* » :

« Il y a aussi des concours d'honoraires où des bureaux sont invités alors qu'ils sont d'une toute autre division, où l'on dit : regarde, là je reçois une planification de lumière pour 15.000 euros et eux, ils veulent avoir 35.000 euros. C'est très répandu [...]. » (CLD01)

Un autre aspect apparemment assez spécifique à la situation allemande concerne la spécialisation relativement marquée des agences entre lumière architecturale et lumière urbaine, ceci plus ou moins indépendamment de leur taille. Selon les propos sous-tendus par l'un des interviewés, cette spécialisation renverrait notamment à la différenciation professionnelle et culturelle entre le "monde" de l'architecture et celui de l'urbanisme : « *Les bureaux classiques qui se sont spécialisés dans la lumière d'architecture et qui sont plus anciens que le nôtre, se sont toujours uniquement consacrés à la lumière d'architecture. Et c'est déjà un premier pas de se consacrer à l'urbanisme, la planification d'espaces extérieurs, c'est un tout autre monde que la pure architecture.* » (CLD06)

Toujours est-il que deux des agences enquêtées ont ainsi une activité quasi exclusivement tournée vers l'éclairage architectural : si le plus grand nombre de références de CLD01 concerne les musées, ses projets se partagent aussi entre les bâtiments culturels et « *l'architecture de représentation* » (sièges sociaux, banques...). CLD02 et CLD03 distinguent pour leur part « *les études d'éclairage architectural classiques* » (éclairage intérieur, mise en lumière d'architectures), estimées à 80% de leur activité, de l'éclairage commercial qu'ils souhaitent développer et qui représente actuellement, selon eux, 20% de leurs projets.

Les trois autres agences sont quant à elles spécialisées dans l'éclairage extérieur et urbain. Toutefois, comme le montre le tableau ci-dessous, toutes consacrent une part non négligeable de leur travail à d'autres activités que la conception lumière, ce qui laisse à

penser que cette spécialisation ne constitue pas une source suffisante de revenus et renvoie à un point de vue économique.

	Conception lumière	Autres
CLD04	60% : Espaces extérieurs	40% dont : recherches urbaines 20% et organisation d'événements 20%
CLD05	80% dont : - 85% éclairage extérieur (mises en lumière façades, espaces publics) - 10% éclairage architectural intérieur - 5% conférences, séminaires	20% architecture
CLD06	% non précisé dont : - 85% espaces extérieurs et urbanisme lum. - 15% mises en lumière éphémères	% non précisé : urbanisme, espaces extérieurs, petites conceptions architecturales

Situation de la commande architecturale et urbaine

Il est difficile à travers les entretiens de faire état de la commande et du marché allemand ; les réponses faites à ce sujet révèlent une situation ambivalente voire contradictoire, comme en témoigne ce propos :

« [...] indépendamment du fait que les commandes n'aient pas augmenté ni en taille ni en quantité, la conscience pour la lumière a extrêmement augmenté. Il n'y a pratiquement pas de grand projet de construction où la lumière et la planification de lumière ne soient pas thématiques. Ce sujet est établi même s'il ne l'est pas encore suffisamment pour être aussi présent que la statique par exemple. » (CLD01)

Le marché est globalement jugé en expansion (du moins non saturé) mais la part détenue par les concepteurs lumière indépendants est estimée à 5%. C'est le chiffre que citent plusieurs interviewés, se référant notamment à une étude réalisée par « *l'Industrie Allemande de Lumière* ». Cette proportion, faible, est donc du même ordre de grandeur qu'en France et les concepteurs indépendants doivent faire face à la concurrence des ingénieurs et BET, des fabricants et des architectes :

« Les ingénieurs électroniques font de la DIN, veulent que ça corresponde à la DIN, les concepteurs travaillant chez des producteurs de lampes veulent vendre des éclairages, des solutions lourdes de lumières et les architectes veulent faire du design, avoir des réponses orientées au design formel. Ca veut dire que nous avons déjà quatre différentes approches. » (CLD05)

A ce titre, il est intéressant de noter que la stratégie individuelle des professionnels interrogés pour se faire une place plus conséquente semble consister à scruter et développer des démarches ou des secteurs encore faiblement investis : l'éclairage de bureaux, la lumière-image des « *façades médiatiques* », les économies d'énergie.

Plus généralement, la distinction entre l'éclairage intérieur et la lumière urbaine apparaît assez marquée. Si le secteur allemand de l'architecture est en pleine crise depuis dix ans, c'est pourtant dans ce domaine que la profession dit bénéficier d'une relative reconnaissance. Les équipements publics "fonctionnels" (établissements scolaires, de santé) et les bureaux sont en particulier décrits comme des secteurs attractifs où le poids des normes et de la standardisation créent des enjeux particuliers pour les concepteurs lumière : promotion de solutions plus particularisées d'un côté, « *gestion de l'énergie et minimisation des coûts* » de l'autre.

Il faut d'ailleurs souligner que la commande privée semble plus valorisée qu'en France : « l'architecture de représentation » ou l'éclairage commercial (« la promotion des ventes ») représentent pour certains interviewés une partie importante et mise en avant de leur activité. : « il n'y aura pas toujours uniquement de l'éclairage architectural, mais il faut aussi s'intéresser aux médias et tout ce qui est tout autour, ne serait-ce qu'en raison de l'expansion des éclairages LEDs et de la technique de contrôle qui y est associée. » (CLD01)

La description que les interviewés font de la situation de l'éclairage urbain est quant à elle assez contrastée : si « l'intérêt, les commandes et la qualité augmentent », il s'agirait là d'un phénomène très récent :

« nos villes ne possèdent que des lumières publicitaires et sécuritaires : des lumières colorées très dominantes dans les centres villes mais de la lumière sécuritaire, de l'éclairage des voiries dans tout ce qui est hors des centres. En dehors de cela n'existe pratiquement rien d'autre. Presque rien. Le peu qui existe sont des éclairages de monuments, lampes à vapeur de sodium jaune, une vieille église. Il n'y avait rien de plus jusqu'à présent » (CLD05)

Ces propos, en apparence contradictoires, peuvent apparaître comme une forme de justification de l'intérêt du travail des concepteurs lumière qui, dans ce domaine comme dans celui de l'éclairage intérieur, prônent une démarche moins normative. Pour autant, de fait, la mise en lumière urbaine semble revêtir globalement moins d'importance qu'en France, pays reconnu par les interviewés comme ayant un rôle novateur en la matière. Très endettées, les communes allemandes doivent faire face à de nombreux frais fixes, limitant leurs investissements. D'un autre côté, plusieurs facteurs potentiellement favorables au développement du marché sont mentionnés, tels que les besoins de réaménagement des villes de l'ancienne Allemagne de l'Est ou le processus de réappropriation des espaces publics. De même, comme le soulignent certains interviewés, la mise en lumière représente un outil de valorisation rapide et relativement peu cher pour les villes à l'heure où le « marketing urbain » joue un rôle de plus en plus grand. Est ainsi évoqué le conflit auquel doivent faire face les élus et commanditaires publics :

« Le vrai problème pour le maître d'ouvrage est de bien surveiller qu'on ne puisse pas lui reprocher un luxe exagéré. Le conflit sera de le suivant : nous n'avons pas assez d'argent pour les jardins d'enfant pourquoi le dépenser pour ces éclairages ? Que l'image de la ville en profite fortement et que les moyens employés sont bien moindres que par exemple pour un arrêt de bus est difficile à expliquer. Mais quand c'est lancé, les politiques reçoivent généralement un écho très, très positif. » (CLD04)

Les plans lumière et schémas directeurs connaissent un développement relatif ; décrit comme un thème à la mode (« chaque ville souhaite avoir un plan directeur »), l'urbanisme lumière constitue un secteur où les études se multiplient mais qui donne encore lieu à peu de réalisations, notamment du fait de la « frilosité » des maîtres d'ouvrage ou de la complexité des processus et acteurs publics en jeu.

Un autre facteur intéressant mentionné par deux des professionnels interviewés concerne le rôle joué par la libéralisation du marché de l'énergie et ses conséquences sur la reconfiguration des services liés à l'éclairage public. Alors que sont évoquées les possibilités, pour les entreprises gestionnaires, d'imposer certains matériels, l'inquiétude porte aussi sur le développement de sociétés privées spécialisées qui, mises en concurrence, risquent de faire primer une logique de rendement en même temps que d'accroître une gestion segmentée et à court terme, notamment du fait des possibilités de dissociation entre services de production d'électricité, d'achat de matériel et d'entretien.

« Je pense que beaucoup de villes vont mettre en concurrence ces projets à l'avenir et le fournisseur d'énergie qui assurait jusqu'à présent l'entretien va se retrouver en concurrence avec des entreprises privées. L'énergie en soi est tellement faible que ce n'est pas un grand poste. » (CLD04)

« Avec toute cette libéralisation tout simplement comme ça du marché de l'énergie c'est fatal pour l'éclairage des villes. On ne fait plus attention à la qualité, mais plus au rendement, ça veut dire une production de lumière la moins chère possible. [...] Ils vendent les éclairages ensuite l'entretien et l'électricité et tout est séparé. Et je dis que ça ne peut pas marcher comme ça. Là ça n'intéresse personne si une lampe a une consommation deux fois plus élevée [...] nous venons de réaliser un concept pour une grande ville et avons prouvé qu'avec de faibles moyens on peut concevoir le remplacement de l'éclairage existant et atteindre 50 à 70% d'économie d'énergie de courant. Une chose que le fournisseur d'électricité n'a pas aimé entendre. » (CLD06)

Un dernier élément témoignant du rôle encore apparemment limité de l'éclairage urbain est l'opinion que certains concepteurs spécialisés dans l'architecture portent sur l'urbanisme lumière. On retrouve ici l'idée implicitement exprimée que ce secteur ne constitue pas un marché suffisamment lucratif. Sont aussi critiqués le peu de moyen et de volonté politique mis en œuvre, ainsi que les possibilités jusqu'ici limitées de contrôler la qualité de l'éclairage urbain, notamment les sources privées :

« Où est le développement durable là dedans ? Quel est le but de ces plans ? Est-ce qu'on se vante d'avoir un plan directeur pour dire que la ville bouge, qu'elle a un joli plan ? Ou y a-t-il vraiment quelque chose qui se fait ? Et si quelque chose doit vraiment se faire, alors il faudrait donner au planificateur l'autorisation d'éteindre les lumières. » (CLD03)

Une reconnaissance et une représentation professionnelles jugées encore insuffisantes

Les ingénieurs, les fabricants et les architectes avec qui les concepteurs lumière indépendants partagent le marché représentent des concurrents mais aussi des alliés dont la présence pose des questions de stratégie de reconnaissance pour la profession. C'est ce que résume à sa manière cette citation :

« Il existe bien des composantes d'honoraires pour l'aménagement de lumière et une composante d'honoraire pour la technique de lumière. Et l'architecte ne va pas la refuser. Et c'est le problème avec l'honoraire que l'architecte dit : je veux avoir un designer de lumière, mais il coûte de l'argent. Et le designer de lumière ne peut que répondre : bien sûr que je coûte de l'argent, j'offre un service. Mais en fait c'est l'argent que l'architecte n'a pas le droit de toucher. Ensuite l'architecte va voir l'industrie avec son architecture, y reçoit un concept, bien sûr très, très délimité par les intérêts de l'entreprise et reçoit l'honoraire du maître d'œuvre. C'est bien sûr le problème, que l'architecte dit maintenant : non, au fond je n'ai pas besoin de designer de lumière, ce ne sont pas des aménageurs, je suis un architecte. » (CLD07)

Face à un secteur de l'architecture en crise et en l'absence de protection de l'exercice de la conception lumière, les architectes représentent parfois des concurrents directs : *« Chaque architecte ou designer au chômage pense qu'il peut gagner un peu d'argent avec la planification de lumière. » (CLD6)*

De manière plus générale, aux dires des interviewés, la nécessité de s'adjoindre les compétences d'un spécialiste de la lumière n'est pas encore forcément admise auprès des architectes (on retrouve là une représentation courante de l'architecte comme personnage pensant savoir tout faire). Ceux-ci jouent pourtant un rôle d'intermédiaire indispensable. Notamment en raison du faible nombre de concours portant uniquement sur la lumière, ce sont souvent par eux que les concepteurs accèdent aux commandes. En ce sens, la relation aux architectes -et aux autres mandataires potentiels- est aussi « *condamnée à être bonne* » pour le bon déroulement des projets.

Le rapport avec les fabricants est quant à lui clairement exprimé comme ambivalent. Tous les interviewés évoquent, au sein des entreprises de luminaires, l'existence de départements offrant gratuitement des prestations de conception lumière. Les BET fabricants conserveraient ainsi en partie le marché grâce aux sollicitations dont ils bénéficient

de la part des architectes et des paysagistes sur les projets les plus courants : « *Nous travaillons avec de nombreux paysagistes et beaucoup ne viennent bien sûr que quand ça devient difficile. Pour les solutions faciles, ils définissent leurs idées, les donnent aux producteurs et leur demandent de calculer si ça fonctionne. De cette manière les producteurs, les producteurs d'éclairage sont bien sûr de grands concurrents.* » (CLD06)

Bien que parfois jugée agressive, cette forme de concurrence est donc d'une certaine manière admise ; elle constitue du moins une sorte d'état de fait difficile à briser du fait même de la concurrence interne aux fabricants : « *quand un architecte va chez le fabricant X, puis Y, puis Z, tous font leur concept mais un seul va le réaliser. En fin de compte ils disent tous ne pas aimer faire ça car ce sont des frais importants. Mais personne ne peut se retirer. Parce que si l'un se retire, les quatre autres sont toujours là. Ou si quatre d'entre eux se retirent, il en reste un qui fait toutes les planifications.* » (CLD07)

Pour autant, fabricants et concepteurs lumière partagent des intérêts réciproques. Tirer les produits vers le haut, valoriser la qualité de l'éclairage, sont des arguments régulièrement employés par les seconds pour faire valoir leur position. Les concepteurs, du moins les plus établis, ont ainsi conscience du rôle « *marketing* » qu'ils jouent notamment au travers de la publication de leur réalisations et dont pourrait davantage tirer profit l'industrie.

Comme le souligne l'un des interviewés, le degré de reconnaissance de la profession « *se mesure à la sollicitation du designer de lumière et à son honoraire.* » Les deux aspects sont liés. En ce sens, si les interviewés s'accordent pour dire que le marché s'est ouvert et que leur spécialité est progressivement reconnue, on retrouve, comme parmi les professionnels français, l'idée selon laquelle le coût de la conception lumière n'est pas encore couramment assimilé ou évalué à sa juste valeur, notamment au regard des budgets de réalisation :

« *Si une route coûte 2 ou 2,2 millions, ça n'émeut personne. Mais quand il faut utiliser ces 0,2 millions pour réaliser un bon concept de lumière sur une place, là tout le monde hurle que c'est trop cher.* » (CLD06)

« *Les coûts du matériel que nous employons sont parfois minimes. Mais la réflexion pour savoir où les positionner et comment le réaliser peut durer relativement longtemps. Là, chacun sera surpris de devoir payer un honoraire qui est plus élevé que les coûts pour le matériel qui a été utilisé.* » (CLD04)

A ce titre, la non inscription des concepteurs lumière en tant que tels dans le barème officiel des missions et des honoraires de maîtrise d'œuvre (la HOAI) constitue selon eux un obstacle important. De manière plus précise, il semble d'après les entretiens que les prestations de conception technique y soient inscrites, mais les interviewés déplorent, là encore, que celles-ci ne correspondent pas aux coûts réels d'une étude de conception lumière réalisée en amont de la prescription. De même, si une rémunération est prévue pour la conception de l'éclairage sur certains projets, cette rémunération n'est pas explicitement attribuée à un spécialiste désigné (le concepteur lumière). Est alors évoquée une pratique consistant pour certains architectes à tirer parti de la situation en faisant réaliser la conception par un fabricant (sous-entendu gratuitement) tout en « *récupérant* » eux-mêmes les honoraires prévus pour la maîtrise d'œuvre d'éclairage.

Enfin, un aspect lié à la non protection du métier ressort spécifiquement de l'enquête effectuée en Allemagne, notamment parmi les professionnels les plus établis : l'opinion selon laquelle « *un nettoyage du marché* » serait nécessaire pour que la profession « *s'établisse pour de bon* » face à l'établissement préjudiciable de concepteurs ne possédant ni la formation ni l'expérience jugées nécessaires :

« ... ce n'est pas une profession protégée et il y a une quantité d'individus qui s'introduisent et causent des dégâts. Il y a en effet des aménagements de lumière où l'on se dit que, bon sang, ce sont de vraies erreurs d'aménagement : on ne peut plus les entretenir ou ce sont des non-sens économiques, des projets trop coûteux. » (CLD01)

De ce point de vue, la majorité des interviewés émettent des réserves ou des critiques envers l'association ELDA pour son manque d'action en faveur de la défense des intérêts professionnels des concepteurs indépendants. Sur les six interviewés, quatre sont membres de l'association dont trois disent l'être sans grande conviction. Deux autres, non membres, ont préféré adhérer à la chambre des architectes. L'un d'entre eux est d'ailleurs favorable à la protection de la profession et, bien que constatant des évolutions, n'a jusque là pas adhéré à ELDA jugeant que les critères professionnels demandés n'étaient pas suffisants et que l'association ouvrait trop largement ses portes.

De manière générale, les interviewés ont une représentation assez contradictoire des associations professionnelles, ne les trouvant pas forcément indispensables tout en souhaitant qu'elles soient actives et puissantes. Leur vision est aussi pragmatique. Par exemple, les deux jeunes concepteurs interrogés conçoivent l'adhésion à ELDA comme une forme d'investissement dont ils espèrent pouvoir tirer des avantages tels que des contacts.

En ce sens, l'association n'est pas jugée suffisamment « forte » et les interviewés attendraient d'ELDA qu'elle « assure des services » professionnels à ses adhérents (comme fournir des conseils aux jeunes concepteurs qui s'installent) et s'attelle aux questions de réglementation de la profession et de reconnaissance des honoraires. Pour autant, ils lui reconnaissent le mérite de « créer des choses qui n'existaient pas avant », en particulier de faire connaître la profession et de « rendre le sujet de la lumière public ».

ELDA a été créée fin 1994 -pratiquement en même temps que l'ACE-, à l'initiative de l'actuel trésorier, ancien rédacteur en chef d'une revue d'architecture mais non concepteur lumière. Initialement à vocation européenne, ELDA compte en 2006 près de 400 adhérents⁶⁸ issus de 47 pays (principalement d'Europe du Nord), mais les membres votants représentent environ 30% des effectifs⁶⁹. Cette qualité est ouverte à des professionnels d'origines diverses (architectes, ingénieurs...) mais nécessite de pouvoir faire état d'une expérience professionnelle d'au moins trois ans comme concepteur lumière dans une agence indépendante de l'industrie (5 ans pour la catégorie de "membre professionnel"), avoir conçu au moins trois projets dont deux dans des domaines différents et avoir couvert les différentes phases de la maîtrise d'œuvre. La sélectivité a donc été d'emblée instaurée mais l'association fonctionne aussi beaucoup sur l'ouverture. De ce point de vue aussi, sans tourner le dos à l'Allemagne, ELDA semble beaucoup parier sur les concepteurs étrangers, décrits comme des sortes d'ambassadeurs : « *Et si nous avons un seul membre en Slovaquie, alors nous voudrions aller là-bas pour y faire un congrès afin d'y montrer quelque chose et le développer doucement.* » (CLD07)

La vocation internationale de l'association peut expliquer qu'elle ne se soit pas pleinement engagée pour chercher à réglementer la profession en Allemagne, qui reste pour-

⁶⁸ Voir www.eldaplus.org, rubrique « Members directory »

⁶⁹ Comme dans d'autres associations similaires, différentes catégories de membres ont été définies : « professional member », « associate member », « design member », « commercial affiliate », « student », « educator », auxquels s'ajoutent les sponsors industriels qui cotisent en tant qu'entreprises. Si les quatre premières sont celles ouvertes aux concepteurs lumière indépendants, seules les deux premières donnent droit à la qualité de membre votant.

tant le pays le plus représenté en son sein, avec 172 membres, dont 26 votants. Mais comme le sous-tend le propos d'un de ses responsables, cette démarche se heurte aussi au poids de la réglementation professionnelle en place : « *Le problème est bien sûr que nous voulons faire cette réglementation des honoraires, mais que c'est une intervention dans la HOAI en vigueur.* » (CLD07)

Qu'il s'agisse d'un insuccès ou d'un choix, il est vrai que la politique d'ELDA « *pour établir cette profession* » repose davantage sur la promotion de la lumière et de sa qualité plutôt que sur la défense syndicale des intérêts professionnels. Pour les deux responsables permanents interrogés, l'enjeu est en particulier de faire comprendre que la lumière nécessite des spécialistes. D'une certaine manière, la stratégie d'ELDA est résumée dans ces propos :

« Tout le monde constate que nous avons besoin d'une meilleure lumière, mais c'est toujours vague, car la compréhension de la lumière est une condition pour reconnaître que je ne peux pas le faire, que quelqu'un doit le faire, un spécialiste. Quand vous faites appel à un spécialiste ça suppose qu'il est formé. Si quelqu'un est formé, ça veut dire qu'il a besoin d'une justification d'honoraire. Tout est lié et il y a bien sûr des éléments où d'un côté ce sont les architectes qui bloquent et aussi les techniciens de lumière, c'est clair, et la politique évidemment aussi qui ne traite pas encore tout ça. » (CLD07)

Outre l'édition d'une revue⁷⁰, les actions de l'association reposent donc en très grande partie sur la sensibilisation et la formation. Malgré des difficultés liées à la méfiance des milieux universitaires face à la volonté des praticiens d'avoir un pied dans la formation, ELDA a à son actif d'avoir initié ou contribué à créer, depuis 2000, plusieurs formations supérieures spécialisées : cursus en 4 ans à Hildesheim, formations continues sur deux ans à Cobourg et Wismar. Ces initiatives, jugées indispensables par tous les professionnels, valent notamment à l'association de compter deux tiers d'étudiants (115 en 2006) parmi ses membres pour l'Allemagne :

« C'est très important pour nous qu'ils soient rapidement dans l'association, les 150 étudiants que nous avons, s'ils sont bien encadrés, restent chez ELDA. C'est la construction d'une communauté [...]. Ils viennent du monde entier, font des études ici et retournent chez eux. Nous avons le cas de deux étudiants d'Inde. L'Inde est un marché d'avenir, un marché très prospère et ils ont fait leurs études ici, à Wismar, ils sont rentrés l'année dernière et ont soudainement 25 projets. Ils travaillent dans le sens d'ELDA. » (CLD07)

Par ailleurs, les « workshops » développés depuis plusieurs années constituent ce que l'on pourrait presque appeler la « marque de fabrique » d'ELDA. Ces ateliers intensifs sont réalisés dans le cadre de commandes réelles passées par des collectivités et représentent en cela une source de financement de l'association. Ouverts à des étudiants ou à des professionnels, ils constituent des actions de formation permettant de créer et de tester des réalisations dans des lieux publics intérieurs ou extérieurs ; ainsi ouvertes au public, ces réalisations deviennent des « vitrines » de sensibilisation, in-situ et grande nature, auprès des acteurs de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, ainsi qu'auprès du grand public.

En guise de synthèse, on soulignera que l'ACE et ELDA ont finalement des politiques assez proches, qui s'écartent toutes deux de la représentation professionnelle de type syndicale. ELDA constitue d'ailleurs à certains égards, en particulier en termes de formation, une référence pour l'association française. Il semble d'ailleurs d'après l'enquête qu'ELDA bénéficie d'une légitimité internationale plus qu'interne à l'Allemagne. Sa politique, qui mise en particulier sur l'intégration d'une communauté étudiante amenée à jouer un rôle professionnel dans les années à venir, semble d'une certaine manière incomprise

⁷⁰ *Professional Lighting Design.*

par certains concepteurs. A ce titre, contrairement à ce qui se passe en France au sein de l'ACE, les concepteurs les plus établis ne semblent pas très engagés dans la défense de la profession même s'ils en reconnaissent les enjeux. Autrement dit, les notables de la profession ne sont pas ici des militants et ELDA semble davantage servir de tremplin pour les jeunes concepteurs ou les petites agences.

5.2. Portugal : des expériences isolées

C'est en ayant connaissance de leurs actions depuis la France que Maria Pinto, conceptrice lumière, et Mário Caeiro, co-créateur et coordinateur de *Luzboa*, ont été interviewés. Contrairement aux autres enquêtes, nous n'avons pas ici conservé l'anonymat dans la mesure où chacun des interviewés témoigne d'une expérience isolée plutôt qu'elle ne représente l'expression individuelle d'un groupe ou d'une pratique. C'est de chacune de ces expériences isolées que nous rendons principalement compte dans les paragraphes qui suivent sous forme de monographie ou de portrait.

Nous avons tout de même demandé aux deux interviewés de resituer leurs actions et leur pratique dans un contexte portugais plus général. Si Maria Pinto affiche un discours très dur et pessimiste, tous deux affirment que la mise en lumière d'édifices et d'espaces publics ne résulte pas, à l'heure actuelle au Portugal, d'une politique concertée ni d'une attention spécifique. L'éclairage y reste essentiellement fonctionnel, même si l'on observe, ici et là, des mises en lumière de monuments historiques, d'édifices d'entreprises privées, de places ou de sites naturels, et cela depuis longtemps. Ces interventions sont jugées pour la plupart ponctuelles et fragmentaires, c'est-à-dire sans vision d'ensemble ni cohérence les unes avec les autres, sans prise en compte de leur contexte, de leur environnement ou de leurs caractéristiques particulière (architecturales, historiques, paysagères...). La plupart apparaissent comme des interventions sans réflexion partagée entre les différents intervenants, sans suivi et surtout sans évaluation (des résultats, des coûts, des contradictions créées).

Les interviewés considèrent aussi qu'il n'existe pas au Portugal, sauf à de très rares exceptions, de concepteurs lumière au sens de professionnels spécifiquement chargés de cette dimension au sein d'équipes de conception de projets architecturaux et urbains. Cette mission ou cette fonction est souvent assurée par l'architecte lui-même, par des ingénieurs, par des bureaux d'études de fabricants ou de distributeurs de matériel d'éclairage, ou par quelques professionnels autodidactes : éclairagistes venus du théâtre, de la télévision... Est toutefois évoqué l'intérêt émergent pour la lumière de la part de certains architectes bénéficiant d'un certain renom ou d'une expérience internationale, qui associent à certains de leurs projets un spécialiste, responsable de la mise en lumière.

Si les architectes sont au Portugal les professionnels les plus sollicités pour intervenir dans l'espace public, il n'existe pas d'enseignement spécifique à l'éclairage dans les écoles d'architecture, même si les interventions ponctuelles de professionnels de la lumière se développent⁷¹, et si des efforts sont aussi faits dans certaines formations de troisième cycle en design urbain ou en paysage. Les écoles de design commencent ainsi à former de jeunes diplômés qui rentrent progressivement sur le marché par l'intermédiaire de professionnels déjà installés.

⁷¹ C'est le cas notamment de Maria Pinto qui est invitée à faire des interventions par des professeurs de la Faculté d'Architecture de l'Université de Lisbonne. La formation universitaire en Architecture ne s'est pas encore ouverte à cette matière.

Le point de vue d'une conceptrice lumière

Maria João Pinto Coelho est une architecte devenue conceptrice lumière ou, selon la traduction littérale, « *designer d'illumination, designer de lumière et d'ambiance* ». Elle se reconnaît des confrères à l'échelle internationale mais se présente comme la seule personne exerçant ce métier au Portugal « *avec la compétence et l'indépendance requises* ». Globalement, Maria Pinto s'affiche comme une professionnelle très à contre-courant et est assez critique sur la situation nationale, dénonçant les compromissions avec les fabricants d'un côté, et le manque d'ouverture d'un grand nombre d'architectes à la lumière de l'autre.

Maria Pinto est sans doute, au niveau européen, l'un des rares concepteurs lumière indépendants de sa génération à être diplômé en la matière. Devenue architecte en 1985, elle a exercé en tant que tel dans le domaine de l'urbanisme à la Ville de Sintra et à la Ville de Lisbonne jusqu'en 1996, tout en développant une activité de « *consultante en illuminations* » dans le domaine du patrimoine pour différentes villes portugaises. A ce titre, elle fut responsable de la conception du plan lumière du centre historique d'Evora en 1993. Elle a aussi suivi le master d'éclairage de la Bartlett à Londres à la fin des années 1980, puis soutenu un doctorat sur le thème de l'illumination urbaine et environnementale à la Faculté d'Architecture de Lisbonne en 1996.

Ayant démissionné de ses fonctions de consultante pour des municipalités afin de « *pouvoir garder intégrité et indépendance* », elle a créé sa propre agence de conception lumière tout en y conservant une part d'activité architecturale⁷². Elle travaille actuellement seule avec deux stagiaires. Longtemps spécialisée dans le domaine du patrimoine via l'Institut Portugais du Patrimoine Architectural, elle a plusieurs mises en lumière d'architectures ou d'espaces urbains majeurs portugais à son actif (place du commerce à Lisbonne, monastère d'Alcovaça, Palais National de Sintra) et tente aujourd'hui de concevoir davantage de projets pour les espaces publics et paysagers.

Sa position est décrite comme marginale et difficile à tenir, surtout si l'on se permet, comme elle le fait, de refuser certains projets jugés inintéressants. Mais rester indépendant est pour elle la garantie d'un « *bon travail* », sans que cette expression soit toutefois précisée. Une manière de contourner les difficultés qu'elle rencontre au Portugal semble consister pour elle à davantage ancrer son activité à l'étranger, qui lui semble ouvrir des portes et offrir des possibilités de création plus confortables que le Portugal. Elle a en ce sens travaillé en 2005 pour Mexico (plan lumière du centre historique).

Maria Pinto a cependant acquis une certaine notoriété dans son pays, où elle est maintenant contactée directement, notamment par des architectes possédant eux-mêmes une certaine notoriété. C'est le cas par exemple, d'un projet à Covilhã, où Maria Pinto était invitée par Nuno Teotónio Pereira, d'un autre à Madère avec Bruno Soares ou encore d'un projet en cours à Cascais avec le paysagiste Jorge Cancela : « *Il y a comme ça des situations ponctuelles, qu'il y a encore peu de temps étaient impensables. Avant, mes clients étaient tous des mairies, maintenant non.* »

La relation à son milieu d'origine, l'architecture, est ambivalente. La formation d'architecte est selon Maria Pinto essentielle à l'exercice de la conception lumière en raison des compétences spatiales qu'elle offre : « *si nous travaillons dans la ville, si nous travaillons en architecture, en espace, il faut être architecte. [...] L'architecte a une habileté qui lui vient de sa formation pour dominer les échelles quelles qu'elles soient.* » Toutefois, sans doute ici plus encore qu'en Allemagne, les architectes apparaissent comme des concurrents directs qui

⁷² Comme le mentionne le nom de son agence : *lightmotif.architecture*.

« fonctionnent souvent en solo » et estiment pouvoir se passer des compétences de spécialistes ou « se mettent dans les mains d'un fabricant ou d'un ingénieur associé à un fabricant, qui est une relation indirecte avec un fabricant. » Cette situation est mise en opposition avec celle de l'Angleterre où les tandems architecte-concepteur lumière semblent plus courants. Il est toutefois reconnu aux architectes un rôle d'intermédiaire indispensable, le pouvoir de « changer le cours actuel des choses » en raison de leur position de mandataire.

La difficulté d'exercer au Portugal la conception lumière telle qu'elle l'entend (et qui se définit ici surtout par la négative) est en particulier attribuée aux maîtres d'ouvrage. Maria Pinto dénonce l'opinion selon laquelle la puissance d'éclairage en ferait la qualité et les commandes lui apparaissent généralement fragmentaires, décidées les unes à la suite des autres sans cohérence d'ensemble, notamment en matière d'illuminations architecturales où les images intérieures et extérieures sont rarement reliées. Les blocages ne sont pas selon elles uniquement budgétaires mais aussi politiques et décisionnels, dans la mesure notamment où l'éclairage reste « un signe d'affirmation du pouvoir ». Elle cite à titre d'exemple le projet d'aménagement d'une place initialement programmé à l'échelle urbaine et finalement réduit à une sculpture, malgré la sollicitation d'une équipe de maîtrise d'œuvre interdisciplinaire. Cette opération est présentée comme un gâchis dont l'éclairage a lui-même fait les frais d'un changement d'équipe municipale : « le client a saboté ce travail, en remplissant les toitures des bâtiments environnants de projecteurs de stades qui inondent de lumière la sculpture ! »

Donnant sa vision de la profession à l'échelle internationale, Maria Pinto se considère appartenir à une « génération » qui, après « ceux venus du théâtre, qui ont investi la ville sans formation mais ont accumulé une grande expérience », ont commencé à acquérir des diplômes spécialisés, se sont fortement engagés dans leur métier mais ont souvent du mal à se faire une place auprès de la première génération. Celle-ci mise selon elle davantage sur des jeunes jugés, « plus malléables » mais insuffisamment formés. En ce sens, la formation, à laquelle elle prend ponctuellement part, est jugée indispensable, notamment dans les écoles qui forment à la conception (architecture, paysage...).

Enfin, cette conceptrice lumière portugaise appartient à l'association professionnelle américaine IALD, selon elle la seule « sérieuse et indépendante ». Cette appartenance, sans avoir de retombée sur son activité au Portugal, confère selon elle une identité, une reconnaissance internationale des pairs, en même temps qu'une forme de reconnaissance de son travail. Est évoquée l'existence au Portugal d'une association liée aux milieux des fabricants.

Luzboa

Luzboa, biennale internationale de la lumière de Lisbonne a été créée en 2004 et réunit pour l'édition 2006 des interventions artistiques dans l'espace public, des conférences et rencontres ainsi que des ateliers autour de la lumière. Cette initiative est née de la rencontre et de la confluence d'intérêts entre Marc Pottier, conservateur d'art contemporain français en mission à l'Institut franco-portugais de Lisbonne, et Mário Caeiro, aujourd'hui coordinateur de Luzboa, que nous avons rencontré : « nous avons rassemblé la volonté d'intervenir dans l'espace public culturel et le savoir-faire d'un pays, la France, qui est leader dans ce domaine dans le monde ».

L'idée de Luzboa, est ainsi notamment liée au parcours de Mário Caeiro. Diplômé en design et enseignant dans ce domaine, il a aussi suivi un troisième cycle à la Faculté d'Architecture de Lisbonne, où il a été étudiant de Maria Pinto. Se définissant comme un « agent culturel » et un « activiste », il a fondé, notamment avec un architecte et une géographe, l'association culturelle *ExtraMuros*, conçue comme une plateforme ouverte à

des projets interdisciplinaires (artistiques, éditoriaux...). C'est en participant à plusieurs ateliers de projet urbain organisés par le Ministère de l'Équipement français que Mário Caeiro a découvert « la richesse du monde de la lumière » par le biais d'une dizaine d'artistes et concepteurs lumière français et internationaux (Yann Kersalé, Daniel Buren, Roger Narboni, Laurent Fachard). En ce sens, une rencontre internationale qu'il a co-organisé en 2003 en réunissant 70 spécialistes de 12 pays, a selon lui confirmé « l'existence d'une communauté internationale à penser ces questions-là. »

Initialement limité à un séminaire, le cadre de *Luzboa* a été conçu à partir de l'analyse de différents festivals de la lumière existants : Fête des lumières de Lyon, Festival de Turin, Festival des arbres de Noël de Genève. Les principes définis ont alors été « d'amener au Portugal toujours deux ou trois grands noms de l'art contemporain, de lancer de jeunes artistes portugais et étrangers à Lisbonne » tout en faisant de la lumière un outil de « valorisation de l'espace urbain ». Vis-à-vis de manifestations similaires en Europe, *Luzboa* cherche à s'ancrer dans l'identité de la capitale portugaise, réputée pour sa lumière naturelle maintes fois exploitée par les cinéastes. « Opération mixte de marketing et de valorisation patrimoniale de Lisboa », la biennale s'articule autour de quatre axes : le patrimoine, le tourisme, la culture et l'illumination urbaine.

A ce titre, le récit de la démarche mise en œuvre au travers de *Luzboa* exprime clairement le processus en cours de « négociation » entre institutionnalisation et art militant -ou « activiste », pour reprendre les termes mêmes de Mário Caeiro- :

« Dans un paysage culturel en entonnoir, ou nous utilisons les catégories et les personnes aux postes clés ou nous n'existons pas. Donc *Luzboa* travaille avec des formules et des catégorisations apparemment extrêmement fermées, car elles existent, mais la substance est de caractère transdisciplinaire et transversal ».

Une partie de l'entretien est ainsi consacrée à la philosophie de l'association *Extra]Muros[* et son autonomie d'action. Mobiliser « le savoir-faire spécifique d'artistes non coupés du monde », faire sortir l'art dans la rue, le rendre démocratique, y est présenté comme l'une des motivations fortes de *Luzboa* : « l'art permet d'être rapide, incisif, touche tout de suite... l'art est extrêmement pédagogique. » De ce point de vue, si l'accueil que fait le public de *Luzboa* est décrit comme très positif, Mário Caeiro évoque aussi la difficulté à bénéficier d'une visibilité et d'une diffusion dans les milieux de l'art contemporain :

« Nous avons fait des pièces participatives avec des enfants africains de Cova da Moura⁷³, une pièce d'une très grande échelle dans l'espace public, d'un grand artiste anglais et il n'y a pas eu une seule critique du milieu de l'art. cela signifie soit que la pièce était trop mauvaise (mais on ne le croit pas), soit qu'elle est tellement sortie des critères de lecture des gens, que personne ne l'a comprise ou qu'ils ont peur de vouloir la comprendre. [...] donc la communauté artistique se méfie de *Luzboa*, car cela ne rentre pas dans la figure de l'artiste perdu dans son troisième étage en train d'imaginer quelque chose tout seul »

Son explication des difficultés rencontrées est notamment intéressante car elle pointe les enjeux et conflits artistiques, politiques et techniques, portés par le travail de lumière dans l'espace urbain : « Notre artiste va à la lutte dans l'espace public, va négocier le lieu, va savoir les dimensions, va devoir connaître les ampérages et les watts et va devoir savoir d'où vient l'ombre, donc il y a ici une humilité de la création qui transforme l'œuvre dans quelque chose de beaucoup plus partagé. »

Mário Caeiro dit enfin avoir reçu un bon accueil auprès d'architectes ou d'urbanistes et obtenu des retombées sous forme de sollicitations à participer à des enseignements, à organiser des workshops. Mais quand on lui demande quelles sont les retombées de

⁷³ Quartier dans la banlieue de Lisbonne, mi-clandestin où vivent beaucoup d'immigrés des anciennes colonies portugaises africaines.

Luzboa sur les milieux de l'éclairage et de la maîtrise d'ouvrage, sa réponse est réservée. La biennale, qui reçoit le soutien d'industriels, a selon lui donné lieu en 2006 à la création d'une nouvelle association de professionnels de l'éclairage, l'API, qui semble surtout réunir des fabricants. Mário Caeiro hésite toutefois à parler de la situation de la conception lumière au Portugal, et renvoie pour cela aux praticiens.

Il est donc difficile pour l'heure d'évaluer l'impact que peut ou pourrait avoir *Luzboa* sur les politiques d'éclairage. Initiée et définie à partir de manifestations européennes similaires, la ligne directrice de cette biennale semble encore être "en construction", cherchant une identité entre art contemporain et mise en lumière urbaine. En ce sens, la dimension de « projet urbain » à laquelle son co-fondateur rattache cette manifestation éphémère n'apparaît pas très nettement.

5.3. Conclusion : une communauté internationale ?

Même à l'échelle européenne, la conception lumière constitue un petit milieu dans lequel on connaît facilement ses confrères, que l'on côtoie notamment à l'occasion de salons. Il est pourtant difficile de déterminer des traits communs, voire des critères d'identité internationaux.

La génération des plus de 40 ans, qui représente *a priori* les concepteurs les plus établis, présente des trajectoires et des profils divers : dans les trois pays enquêtés, les éclairagistes venus du spectacle semblent avoir joué un rôle dans le développement de la profession ; les architectes ou urbanistes devenus concepteurs lumière sont représentés parmi les interviewés allemands et portugais mais non chez les français de cette génération, alors qu'ils y constituent aujourd'hui les recrues principales.

Au-delà des profils, les concepteurs lumière des trois pays partagent leur vision du métier sur plusieurs points : l'affichage d'une indépendance vis-à-vis des fabricants et de l'industrie ; la défense d'une approche qualitative qui se traduit par le refus des normes ou du moins par la volonté de les dépasser ; l'attention portée aux économies d'énergie et plus largement à une lumière "discrète" opposée à la débauche et à la puissance en elle-même ; une approche contextualisée. De ce point de vue, c'est en France que la commande reste somme toute la plus "progressiste" et la plus développée en matière d'éclairage urbain, alors qu'en Allemagne, la profession apparaît davantage entraînée par l'architecture et que la commande privée y semble avoir plus d'importance.

Vis-à-vis de leur position sur le marché, la relation que les concepteurs lumière entretiennent avec les architectes et les fabricants est ambivalente : à la fois concurrents et alliés, ils restent des intermédiaires incontournables. Toujours du point de vue de la concurrence, le rôle unanimement accordé à la formation est d'autant plus intéressant à souligner qu'il est relié, dans les entretiens effectués au Portugal et en Allemagne, à la dénonciation de l'arrivée sur le marché de jeunes non diplômés. Autrement dit, la formation est perçue comme un enjeu majeur pour la reconnaissance et la défense de la profession. Pour autant, les opinions divergent quant au rôle des associations professionnelles. Deux visions s'opposent : celle d'une nécessaire démarche syndicale et celle, moins défensive, correspondant à la politique jusqu'ici menée aussi bien par l'ACE que par ELDA. Ces deux visions témoignent des incertitudes qui entourent la position, finalement fragile, occupée par les concepteurs lumière sur le marché de l'éclairage et de la maîtrise d'œuvre.

SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS SONORES

1. Dénominations en débat

Je préfère me définir comme acousticien, parce que entre concepteur sonore et acousticien pour moi c'est la même chose, c'est comme entre concepteur lumière et éclairagiste. Quand vous demandez à un peintre est-ce que vous être peintre du bâtiment ou artiste peintre, il n'y a que les cons qui veulent être artiste peintre. Les autres, ils acceptent uniquement d'être peintre, que ça. Je ne veux pas plus être artiste peintre qu'être designer sonore. (CS17)

Comment nommer ces professionnels qui, d'une manière ou d'une autre, font les ambiances sonores c'est à dire ceux qui agissent sur l'environnement sonore, qui modifient l'espace sonore paysager, urbanistique, architectural, scénographique ... ; ceux qui conçoivent les ambiances sonores de la ville, qui créent de nouveaux paysages sonores ?

Cette activité n'étant pas définitivement reconnue en tant que telle, il est naturel de se retourner en premier lieu vers les professionnels qui la pratiquent. Comment se définissent-ils eux-mêmes ? Quelle image souhaitent-ils renvoyer ? Sont-ils reconnus comme concepteurs sonores au travers de leurs diverses activités ? Qu'est-ce qui les amène, pour certains d'entre eux, à changer d'identité professionnelle en cours de parcours ?

La discussion sur les dénominations conduit inévitablement à entrer dans le contenu des différentes activités pratiquées par les professionnels que nous avons, par commodité, nommés *a priori* « *designer sonore* ». Dans ce premier paragraphe, nous voulons simplement faire le point sur la terminologie utilisée, pour essayer de comprendre :

- comment ces termes les positionnent dans les différents domaines disciplinaires ;
- en quoi ces termes désignent des activités lorsque celles-ci renvoient à la fabrication d'ambiances sonores architecturales et urbaines, sans jugement aucun sur ces dites activités.

1.1. Une identité qui n'est plus à faire

Plutôt que d'utiliser une nouvelle dénomination, un certain nombre d'entre eux continue à utiliser des *titres* déjà reconnus : *compositeur, musicien, acousticien*, faisant ainsi entrer le projet sur les ambiances sonores architecturales ou urbaines dans un champ d'activité plus large, celui qu'ils pratiquent par ailleurs, qu'ils ont pratiqué avant de faire du design sonore. S'ils agissent ainsi, c'est bien parce qu'ils ne ressentent nullement le besoin de préciser, ni d'ajouter d'autre mot qualifiant la spécificité de leur geste.

Cette attitude est assez naturelle pour le compositeur comme pour l'acousticien, deux métiers déjà impliqués dans la fabrication, manipulation de « matière sonore ». Par ailleurs cela indique peut-être aussi un souci de ne pas se différencier de leurs confrères ; la pratique spécifiquement liée à la conception sonore étant une diversification comme une autre, au sein d'un métier pluriel dans ses modes d'exercice.

Ce positionnement est évident pour ceux qui ont déjà réussi à faire valoir leur singularité (celle de travailler aussi sur les ambiances sonores) et qui, après plusieurs années d'activités parfois, reviennent à leur identité originale. Si l'attitude de changement d'identité est monnaie courante notamment dans les milieux en cours de reconnaissance, elle tend aussi à disparaître avec l'expérience, étant donnée la notoriété acquise.

Maintenant je mets « compositeur », on ne m'en parle plus, on ne m'embête plus, on ne me demande plus rien. Je me souviens de discussions avec l'AGESSA⁷⁴, de tenter de leur expliquer que je faisais des installations sonores, alors là c'était impossible ! Quand j'ai vu ça, et puis ils me cassaient les pieds sur les droits, sur des machins et tout, j'ai dit « arrêtez, je suis compositeur, point barre. » (CS09)

De même le terme «acousticien» offre l'avantage de se positionner dans un domaine clairement délimité, de se situer dans l'image non ambiguë d'un métier cadré et sérieux.

On a plus d'image à faire, l'image elle est faite... On dit acousticien, tout le monde comprend. Il n'y a pas de souci de ce côté là. (CS13)

Le second avantage du terme est de se référer à des activités relativement larges, dépassant le domaine restreint de l'acoustique architecturale pour s'appliquer aussi bien à l'acoustique industrielle qu'à l'acoustique musicale et donc aussi à l'acoustique urbaine et environnementale.

J'écris sur ma carte de visite, BD, acousticien. C'est à dire que... Moi, mon domaine, c'est le son. Je fais acousticien du bâtiment, des fois, ça c'est un métier très technique, c'est avec ça que je gagne ma vie, 90% mon revenu, c'est l'acoustique du bâtiment. Donc, je fais l'ingénieur là. Puis des fois, un petit peu acoustique de l'environnement. Des fois, c'est créatif, des fois, c'est juste mesure, mais c'est rare, puis je fais un petit peu de design sonore. (CS14)

Même si le travail sur les ambiances sonores peut déborder la connotation technique que recouvre le mot « acoustique », il est parfois plus évident de garder un métier largement reconnu pour se présenter ; surtout lorsque ce dernier peut faire valoir des qualités, en l'occurrence ici une légitimité scientifique que l'on perdrait à utiliser des mots moins clairement identifiés.

Moi je fais du paysage sonore. Je m'appellerais plutôt acousticienne, ça ne me dérange pas qu'on me dise « acousticienne », bien que je me sente des compétences plus larges que sur la seule acoustique, des intérêts en tout cas plus larges sur le seul son. Je travaille sur la relation entre l'espace et les ambiances. (CS10)

1.2. Plusieurs casquettes

Parmi les nouveaux titres cités, nous avons repéré deux attitudes possibles pour faire valoir la spécificité du concepteur sonore :

- celle d'associer deux métiers déjà reconnus : *architecte-acousticien, paysagiste-acousticien, musicien-paysagiste*⁷⁵ ;
- celle d'ajouter le mot « son » ou « sonore » pour qualifier son activité : *designer sonore, architecte sonore, paysagiste sonore, plasticien sonore, sculpteur sonore, concepteur sonore*.

L'ajout d'un adjectif ou d'un deuxième titre est plus tentant, presque nécessaire parfois, pour le plasticien, l'architecte ou le paysagiste qui veut se différencier de ses confrères non spécialistes du son. Ce deuxième titre lui permet de se distinguer, de faire valoir sa spécialité, voir une certaine originalité.

⁷⁴ L'AGESSA est une association chargée depuis le 1er janvier 1978, d'une mission de gestion pour le compte de la sécurité sociale. Elle est placée sous la double tutelle du Ministère des Solidarités, de la Santé et de la Famille et du Ministère de la Culture et de la Communication. L'AGESSA n'est pas une caisse de sécurité sociale. Elle sert de passerelle entre les auteurs et les caisses primaires d'assurance maladie pour déterminer les conditions d'affiliation au régime spécifique créé par le législateur en 1975, et faire assurer le service des prestations dues aux affiliés et la délivrance de la carte d'assuré social.

⁷⁵ Le trait d'union signifiant dans ce cas « et »

1.3. Double métier

Architecte–acousticien : dans ce cas, l'accolement des deux mots permet d'affirmer la dimension conceptuelle dans le métier d'acousticien pas toujours présente en pratique.

Le double métier est aussi un moyen de jouer sur les mots, de changer de titre en fonction des circonstances c'est à dire du contexte de la commande, de la nature des projets, des commanditaires.

Il faut reconnaître, qu'il est parfois bien utile d'utiliser plusieurs titres en fonction des projets qu'on est en train de mener. (CS14)

Dans le double titre « paysagiste-acousticien », le positionnement en deuxième lieu du mot acousticien signifie que l'acoustique est une spécificité acquise après des études de paysage et que le métier de base reste celui du paysagiste.

Sur mon CV, je mets « paysagiste acousticien ». Mais en fait je suis paysagiste, c'est vrai, mais je ne suis pas vraiment acousticien non plus. Un vrai, c'est dans le domaine justement de l'architecture, Mais ce titre m'intéresse justement pour la transposition qu'il a dans le domaine du paysage. Pour l'architecte, c'est celui qui va s'occuper des matériaux isolants, de mettre en scène un espace sonore dans l'architecture. C'est la transposition que j'ai choisie. Souvent l'acousticien, dans le domaine même de l'aménagement, c'est celui qui va construire les murs antibruit ou les trucs comme ça. Donc en accolant les termes de « paysagiste » et d'« acousticien », j'avais envie un peu de transposer aussi cette idée-là. CS06

Inversement, si le concepteur sonore se définit comme *acousticien dans l'urbain*, c'est parce que son métier d'origine est bien la connaissance des phénomènes de propagation du son dans un espace, qu'il soit architectural et extérieur.

C'est quelqu'un qui est censé travailler le modelé de la ville en fonction des sons. Il doit être capable, comme quand on prévoit un bâtiment, de prévoir l'acoustique des lieux et de faire un choix que tel lieu de vie aura tel type de particularité acoustique ... il s'occupe du son, et des matériaux évidemment qui vont renvoyer les sons. (CS09)

Quant au double titre de « *plasticien-musicien* », c'est parfois un bon moyen pour le plasticien de montrer qu'il n'est pas peintre (comme beaucoup le pensent au premier abord) et de se situer tout de suite dans un ailleurs, un entre deux, entre les arts plastiques et la musique.

Plasticien-musicien, entre les deux. D'ailleurs j'ai l'impression d'être dans un triangle indéterminé, parce que je ne suis pas spécialiste de la lutherie, ni d'un instrument, pas virtuose d'un instrument, et je ne suis pas un spécialiste plastique non plus. Donc je suis dans un espace indéterminé entre ces trois points-là, entre le mouvement, le son et le visuel. (CS04)

1.4. Le sonore comme spécialité

Puis finalement, je me dis que si, je suis un architecte du son. Il y en a bien qui disent « je suis architecte du bois, moi de la pierre, moi je suis du béton... Moi, je suis du son, c'est pas pour être prétentieux, c'est la matière que je sais le mieux agencer, dont je sais le mieux tirer parti, pour construire, pour organiser un espace. (CS14)

Faire valoir une spécificité par l'ajout de l'adjectif *sonore* à sa discipline d'origine est une manière de marquer sa différence dans un métier qui existe déjà ; de faire valoir une originalité vis-à-vis d'une formation d'origine qui ne fait à priori pas du tout valoir ces dimensions sensorielles. Designer sonore, architecte sonore, paysagiste sonore. Cela produit parfois des expressions ambiguës.

Designer sonore

Si le métier de *designer* est aujourd'hui largement reconnu, en revanche celui de *designer sonore* ne fait pas l'unanimité. Pour commencer, il peut être utile de se remémorer ce que *designer* signifie. L'Agence Nationale Pour l'Emploi (ANPE) identifie quinze emplois/métiers utilisant le terme, se rapportant à trois codes ROME⁷⁶ :

Code ROME 21121 : Stylicien (designer) industriel/Stylicienne (designer) industrielle (produit) - Stylicien/Stylicienne (designer) produit - Stylicien/Stylicienne (designer) textile - Stylicien/Stylicienne (designer) en mobilier - Ingénieur stylicien/Ingénieur stylicienne (designer) – Designer - Designer industriel(le).

Le terme générique designer définit l'emploi/métier suivant : *Crée de nouvelles formes de produits (matières, procédés, systèmes, formes, impressions) destinés à être fabriqués en série et parfois à l'unité. Conçoit ces produits en s'appuyant sur une analyse pluridisciplinaire (technologique, sociologique, esthétique et économique) et en tenant compte des contraintes techniques de fabrication. Peut être chargé de tout ou partie de la conception, ou participer au suivi de la fabrication du produit et de la diffusion.*

Code ROME21122 : Stylicien/Stylicienne (designer) d'environnement - Designer d'environnement.

Le terme designer d'environnement définit l'emploi/métier suivant : *Crée ou choisit les structures, volumes, matériaux, éclairages, couleurs, utiles à l'aménagement ou à la décoration d'un lieu (appartement, boutique, scène de spectacle, entreprise...). Elabore son projet en cohérence avec les choix du client (commerçant, particulier, réalisateur, industriel...) et en fonction des contraintes budgétaires, techniques et souvent réglementaires. Adapte son travail selon la durée de vie du produit, qu'il soit conçu pour un événement ponctuel (scène, stand, vitrine...) ou pour durer dans le temps (immeuble, appartement, bureau...). Peut être responsable ou maître d'œuvre du projet, dont il suit et contrôle la réalisation jusqu'à son terme ou la réception des travaux.*

Code ROME 32212 : Stylicien/Stylicienne (designer) graphique - Stylicien/Stylicienne (designer) graphiste – Webdesigner - Designer d'interactivité - Designer graphique

Le terme designer graphique définit l'emploi/métier suivant : *Participe à la réalisation ou réalise un support de communication visuelle (dessin, graphisme, mise en pages, mise en volume) ou crée des messages publicitaires sous une forme écrite, graphique, audiovisuelle. Peut concevoir l'ensemble ou une partie du support dans le cadre de la commande d'ouvrage, à partir d'un thème, d'un message, d'un texte, des objectifs d'une campagne publicitaire... Peut aussi assurer des fonctions d'encadrement ou la responsabilité complète d'un projet.*

Du point de vue de l'ANPE, le mot *designer* est donc francisé sous le vocable *stylicien*, correspondant à huit des quinze métiers précédemment identifiés. Toutefois, cette utilisation du terme *stylicien*, voulant être une traduction littérale, peut être considérée comme une définition extensive du mot, le *stylicien* étant un spécialiste de la *stylistique*, c'est-à-dire analysant l'expression écrite des écrivains.

Dans un deuxième temps, ne trouvant pas trace de *designer sonore* dans ces définitions officielles, il nous semble utile d'essayer de préciser les significations contenues dans l'expression « *design sonore* », objet de l'activité que revendiquent les designers sonores. Que disent les dictionnaires ?

D'origine anglaise, le mot *design*, est apparu en France dans les années 60. Ces définitions françaises sont similaires à leurs voisines anglophones où le design est la « *disci-*

⁷⁶ Le Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (ROME) sert à identifier aussi précisément que possible chaque offre et chaque demande d'emploi afin de pouvoir les rapprocher. Un peu plus de 10 000 appellations de métiers et emplois sont traitées à travers 466 fiches emplois/métiers. Le code ROME à 5 chiffres est celui d'un de ces emplois/métiers (Source : site internet de l'ANPE).

« discipline visant à une harmonisation esthétique de l'environnement humain, depuis la conception des objets usuels et des meubles jusqu'à celle de l'urbanisme⁷⁷ ».

Quant à l'emploi du pur anglicisme *designer*, si de nombreux concepteurs s'en sont emparés, c'est en partie parce que le terme transcende les échelles, allant de l'objet à la ville (en anglais, l'urbaniste fait de *l'urban design*). Ce jeu des échelles paraît donc pouvoir s'adapter à l'espace sonore, qui est plus difficilement sécable que la partition habituelle des échelles du construit -design d'objet, architecture, urbanisme-, s'appliquant chacun d'elle à trois métiers identifiés : designer, architecte, urbaniste-, étant entendu par exemple que le claquement d'une porte peut avoir une incidence perceptive bien au delà du bâtiment qui l'abrite.

De même l'équivalent anglais *sound design* a une influence sur les représentations et connotations de la traduction française *design sonore*. L'origine industrielle des premiers travaux de design sonore, ceux qui ont été largement médiatisés (claquement des portières automobile, klaxon, sonneries de téléphone, bruits des appareils ménager) véhicule une image fortement associée à l'industrie.

Les gens qui sont très demandeurs de ça, ce sont tous les constructeurs automobiles, d'électroménager, parce qu'il y a une demande de qualité d'objet qui est très forte au niveau du grand public, c'est un argument de vente. [...] C'est un terme qui vient de l'industrie. Donc pour nous c'est lorsqu'on applique un geste pour designer un son qui a comme perspective de s'implanter dans un processus de reproduction en nombre. Par exemple j'ai un fabricant [...] d'aspirateurs qui me dit « voilà j'ai un look d'aspirateurs terrible, mais dès que j'appuie sur le bouton c'est la cata, il fait fuir tout le monde, donc il faudrait me designer le son de cet aspirateur ». Là je trouve que le terme est tout à fait approprié, parce que la résultante ça va être un prototype... Moi je dis « on va MANUFACTURER le son », et cette manufacture sonore va être ensuite reproduite à échelle industrielle pour développer une gamme bien précise. Donc là on a l'équivalent sémantique du design visuel, qui est quand même une application esthétique sur des objets destinés à la série. (CS02)

Bizarrement la référence au design sonore des produits de luxe est beaucoup moins citée ; pourtant cette image qui renvoie du côté du packaging, du marketing est également présente chez certains designers sonores. Si à l'heure actuelle cette terminologie est surtout employée dans le monde industriel, on parlera du design sonore d'une voiture pour désigner sa signature sonore, il faut reconnaître que le design sonore commence aussi à entrer dans le domaine de l'aménagement.

L'origine anglaise du mot, rappelle que le design est d'abord un dessin et plus exactement le « *plan d'un ouvrage d'art* », si l'on s'attache à définition du XVII^{ème} siècle. Cela renvoie donc à quelque chose que l'on compose, comme un plan d'architecture ou bien une partition musicale. Si on l'applique stricto sensu au champ de l'audible, cela veut aussi dire que le designer ne s'occupe pas seulement du pur fonctionnement acoustique d'un objet, mais aussi de sa disposition et de sa forme dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire d'une *configuration sonore*. Mais le mot anglais est lui-même d'origine latine : la racine latine « *designare* » montre que « *design* » contient également la notion de « *dessein* » qui signifient à la fois dessiner, montrer, indiquer.

Appliquée au champ de l'audible, cette notion indique que les dimensions sonores des objets urbains ne sont pas de l'ordre du résiduel, c'est à dire de quelque chose contre lequel il faut lutter , mais que le son peut :

- prendre un statut informationnel : C'est-à-dire être porteur d'informations sur les caractéristiques construites de la ville. Par exemple l'acoustique d'une place peut informer des matériaux et de la forme globale qui la constitue, comme elle peut

⁷⁷ Larousse, *dictionnaire de la langue française*, édition de 1992.

être porteuse d'informations sur les usages de la ville (par exemple le claquement des stores de devanture de magasin indiquant les horaires de fermeture des commerces) ;

- prendre un statut conceptuel : Dans ce dernier cas, le son n'est pas le fruit du hasard, il fait l'objet d'une intention créatrice particulière. Par exemple, l'art campanaire témoigne d'un geste culturel sonore très pointu. En effet, les cloches qui trament nos villes contribuent pour partie à la construction de notre oreille, en rapport étroit avec le langage musical occidental, tout en fabriquant une géographie spatiale sensorielle pour tout un chacun.

Le design sonore serait donc à la fois :

- invention *d'objets sonores* au sens de Pierre Schaeffer, c'est-à-dire du matériau sonore proprement dit ;
- production *de signes immatériels*, qui se manifestent par et pour l'écoute et peuvent donner sens ; *fabrication d'objets sonifères*, c'est-à-dire des objets concrets matériels qui ont une sonorité identitaire reconnaissable.

Au delà du design sonore d'objet industriel largement reconnu, se développe aujourd'hui en France un *design sonore d'espace*, repris dans l'expression *design sonore des milieux urbains habités*⁷⁸. Cette nouvelle activité implique d'ajouter une dimension supplémentaire à la conception des objets. Il faut bien comprendre que dans ce contexte, nous n'avons plus affaire à des créations matérielles isolées mais à l'ancrage d'objets sonores dans un contexte spatial et temporel. La principale différence tient donc au fait que, conçu pour un milieu donné, le design sonore ne pourrait faire abstraction de l'environnement, au sens premier du terme c'est à dire du contexte qui l'entoure. On se trouve dans la même logique que les projets urbanistiques complexes où il faut tenir compte à la fois :

- du contexte sensible (données sensorielles) ;
- du contexte spatial qui détermine la volumétrie, donc l'acoustique ;
- du contexte social qui détermine les fonctionnalités et pratiques habitantes ;
- du contexte culturel qui renvoie aux représentations usagères.

Dans ce cadre précis, le design sonore serait donc l'acte de concevoir, de penser de nouvelles sonorités pour un espace donné.

Partant de ces définitions, qu'en disent les acteurs eux-mêmes ? Spécifier une qualité sonore au métier de *designer* semble poser problème. La citation suivante est symptomatique des difficultés de reconnaissance de l'expression :

Définir un élément par plusieurs mots est pour moi quelque chose qui montre que déjà, on ne sait pas comment l'appeler puisqu'il en a fallu deux. Quand on parle de concepteurs-lumière, c'est aussi deux mots, mais en fait, c'est un concepteur, spécialisé en lumière. Conception, concepteur, ça veut tout dire, ça veut rien dire en même temps, puisqu'un architecte c'est un concepteur, il se définit en tant que concepteur et non pas en tant qu'artiste. Un paysagiste, il se définit en tant que concepteur en paysage. Et en fait, le terme concepteur est un terme générique, qui demande une spécialisation. Concepteur ne veut rien dire en soi. C'est pour ça qu'il a du sens d'être remis par rapport à une spécialité. [...] Or le design n'est pas un terme générique. De ce fait, le design est un mot en soi. On peut dire « je suis designer. » Actuellement, dire de quelqu'un « je suis designer lumière », ça ferait bouffon. Ça s'est dit aussi, pour la lumière, au même titre que « plasticien lumière », parce qu'en fait, le terme plasticien, c'est le terme souvent utilisé pour franciser le terme design. [...] C'est comme si pour la lumière on parlait de « plasticien-lumière », ce qui s'est dit à un certain moment. Ce qui voudrait dire que la

⁷⁸ Cécile Regnault, Design sonore urbain. Actes des Journées du design sonore. Paris : SFA, 2002

lumière est une sous activité de la peinture, on va dire. Et ça, ça pose problème. Un designer sonore, pour moi, d'abord il y a un amalgame, puisqu'il y a deux mots qui sont mis l'un à côté de l'autre. [...] Définir un élément par plusieurs mots est pour moi quelque chose qui montre que déjà, on ne sait pas comment l'appeler puisqu'il en a fallu deux. (CS17)

Pour autant, nos enquêtes révèlent des avis partagés ; si pour certains « *design sonore* » n'est pas adapté, pour d'autres l'expression recouvre une activité professionnelle très clairement définie : *Moi j'ai pris le terme [designer sonore] comme tel, et il me convenait très bien. Je trouve qu'il est très adapté. (CS07)*

L'idée que la dimension sonore fait partie du design est largement défendue par ceux qui cherchent une reconnaissance à travers l'emploi de cette locution.

Et quelque part finalement le design sonore ne devrait pas exister. Ça devrait être intégré. Un architecte devrait intégrer le son, un urbaniste devrait intégrer le son comme tout le reste, et un designer devrait intégrer le son comme tout le reste. C'est un métier qui ne devrait pas exister, et qui sera peut-être un jour effectivement intégré à... Et qu'il y ait une personne plus spécialiste qui s'en mêle, OK. Mais les termes en soi correspondent bien à notre activité. (CS07)

Au delà de ces premières considérations, que recouvre le terme de design sonore dans les représentations plus collectives ? Si le terme est très bien perçu par les professionnels du design, il va parfois être galvaudé dans le langage courant se référant à un gadget, notamment pour les architectes qui dans un discours péjoratif l'assimilent à du décor sonore, à un habillage. On retrouve là le clivage français des échelles de conception.

Designers sonores, ce sont les habilleurs sonores... (CS16)

D'ailleurs, cette connotation péjorative est bien consciente chez ceux qui se revendiquent d'être designer sonore. Les diverses connotations inhérentes au mot *design* empêcheraient parfois d'utiliser l'expression plus largement. D'une part, la connotation artistique serait gênante pour ceux qui se revendiquent d'une approche technique.

Il est très galvaudé... C'est là où il y a un problème. D'un point de vue linguistique c'est le mot qui correspond bien, mais dans le vocabulaire courant il ne convient pas très bien, enfin il faudrait presque inventer autre chose pour balayer l'idée qu'il y a derrière... Enfin il n'y a même pas d'« idée » derrière designer sonore, il y a des idées, plein d'idées différentes. (CS07)

Au niveau « design », je trouve qu'il y a un côté artistique sous-entendu, je ne me sens pas spécialement artiste. (CS01)

L'appropriation n'est donc pas évidente pour les acousticiens et les ingénieurs du son qui ne se reconnaissent pas forcément dans un métier créatif, comme le suggère le mot *design*.

Je ne me considère pas comme un designer sonore, non non. On ira sur la définition de ce que je fais, mais je ne me considère pas tant que ça [designer sonore]. (CS08)

Il est également plus rarement adopté par les architectes et les urbanistes.

Sincèrement je... Je ne suis pas designer sonore moi. Je m'intéresse au son, mais designer sonore je pense que c'est des choses qui sont arrivées un peu par la bande. (CS16)

La simple évocation du mot renvoie assez vite nos interviewés à citer deux personnalités largement reconnues comme deux pionniers ayant initié le « *métier* » en France : Louis Dandrel et Bernard Delage. La « *bande* », c'est eux.

En fait le design sonore vient beaucoup de Louis Dandrel, l'Espace Nouveau et en fait ce n'est pas obligatoirement un terme qui convient à notre profession. (CS17)

En revanche, pour les métiers du design et de la musique, il semble y avoir beaucoup moins de difficultés. Les compositeurs s'approprient assez bien le terme notamment lors-

qu'ils font de la musique électroacoustique ou qu'ils travaillent avec l'objet sonore⁷⁹ ; ils se rapprochent ainsi des activités du designer dans sa part créative de manipulation de la matière sonore.

Je me considère aussi comme designer sonore, dans le sens de l'acceptation la plus... [courante]. Pour moi designer du son c'est sculpter de la matière sonore ; manipulation de matière, [façonnage], mais de quelque chose qui n'est pas forcément réaliste. Ça peut être imiter le bruit de la porte comme ça peut être, comme je le fais dans les films, je fais du sound design dans les films en plus de la musique. Et quelquefois à cause de l'électro-acoustique, les deux ont quelquefois des frontières extrêmement discrètes. Pour moi ce terme-là veut dire ça. Et évidemment il veut dire aussi pour les industriels le design pour des objets qui ont un design visuel et une fonction, un design de sons aussi qui va avec, du type les portières de chez Renault, ce que connaît bien Louis [Dandrel]. Mais je ne touche pas à ça, je ne sais pas faire ça, je sais faire l'autre [design], pour les images, pour le cinéma. (CS09)

Les paysagistes se sentent également proches du métier de designer sonore même s'ils ne manipulent pas les mêmes échelles.

La matière sur laquelle je travaille, c'est celle que fabriquent des designers sonores. Quand on change le bruit des voitures, ou d'un objet, des sources finalement qu'on entend dans le paysage urbain et tout, c'est une multitude de sources, c'est justement le designer sonore qui travaille sur une source à chaque fois. (CS 06)

D'autre part, la connotation visuelle freinerait l'ouverture vers des méthodes de travail spécifiques à l'audible.

Ce qui me gêne dans l'idée de design sonore, c'est qu'on semble être d'emblée dans la forme visuelle des objets... On approche le son sur le modèle d'autre chose déjà, on applique au son une catégorie qui vient d'ailleurs, qui vient plutôt du domaine plastique. Ce n'est pas que c'est inapproprié comme terme, c'est vrai que le son se « dessine » de plus en plus avec l'outil informatique, on est en permanence en contact avec la représentation visuelle du son, et on ne cesse pas de le dessiner, de le sculpter, on peut presque mixer une musique aujourd'hui quand on est un peu habitué, sans écouter, uniquement en regardant, on égalise en écrêtant. On a tous les paramètres analytiques de la musique représentés visuellement, donc on peut intervenir de manière plastique sur le son. Si par « design » on entend « attention portée à l'aspect, à la forme d'un son, dans le détail », « façonnage de ce son », oui, je dirais que ça fait partie intégrante du travail en général, du musicien évidemment, ou du producteur ou de l'ingénieur de son. Quelqu'un qui porte une attention au son est forcément dans une attitude de design sonore. (CS05)

Si le titre n'est pas facile à endosser par tous c'est bien parce ces définitions les catégorisent trop souvent dans des activités singulières, attachées à la production d'objet hors contexte. C'est comme cela qu'il est présenté au grand public Le design sonore renvoie le plus souvent à la sonorisation d'un objet.

Nous on a besoin d'avoir un vocabulaire finalement relativement simple pour toucher les gens. Donc en général on parle d'« objet », d'objet manufacturé, d'objet virtuel, etc., on parle d'objet, mais les gens ne comprennent pas forcément ce que ça englobe, on est toujours un peu obligé d'expliquer quand même. Oui, c'est l'objet qui est important, c'est évidemment ça. (CS07)

Or, comme l'architecte, le designer sonore est en prise directe avec l'usage de l'objet, la fonctionnalité.

Justement les sons produits par les designers sonores, pour des raisons pratiques, des raisons de baisse du niveau sonore général, des choses comme ça, ont une implication, plus qu'un sculpteur qui justement va arriver avec son œuvre sonore. La pratique quotidienne, là il y a vraiment quelque chose de vraiment intéressant. On le manipule pour des usages. Les relations

⁷⁹ Ce concept renvoie très directement aux travaux fondateurs de Pierre Schaeffer (Traité des objets musicaux, Paris. Seuil, 1966), concomitants à l'invention de la musique concrète dans les années 1950. Dans une approche phénoménologique, Schaeffer fait la distinction fondamentale entre l'objet sonore (la matière sonore perçue indépendamment de toute référence à la cause productrice) et l'objet sonifière (la chose matérielle, l'objet physique de production du son).

entre l'individu et l'objet, c'est ça qu'on travaille beaucoup. La création, c'est ce qui vient vraiment à la toute fin d'une réflexion beaucoup plus large. (CS07)

Création d'un signal d'un signal fonctionnel, toujours... Je ne suis pas capable de faire un signal séduisant, pour séduire. Mais c'est parce que c'est ma nature.... Je ne sais pas jouer le jeu de la séduction. J'ai essayé comme tout le monde, mais je me plante. Par contre, je sais que s'il y a une question qui se pose, je peux aider à ce qu'elle soit bien posée. (CS14)

L'inconvénient du *design sonore* est bien de renvoyer dans la majorité des représentations à une approche « *objet* » laissant croire que le designer sonore n'a pas de vision plus générale sur le contexte et l'intégration de l'objet dans un environnement.

En plus, les gens qui font du design sonore, de ceux que je connais, ils travaillent peut-être plus sur la qualité des objets que sur la qualité de l'espace. (CS10)

Pourtant, une partie des professionnels du design commencent à revendiquer une dimension plus large de l'activité : soit en se référant aux différentes échelles d'intervention ; soit en faisant entrer le design sonore dans une catégorie reconnue dite « *design environnemental* ». Entre 1999 et 2004, un groupe informel s'est créé sur la région parisienne pour essayer de définir le design sonore. Cette tentative de fédérer un certain nombre de professions et autour de ce concept a abouti à l'organisation des « *Journées du Design sonore* », qui ont connu deux éditions à Paris, en 2002 et 2004⁸⁰.

C'était plutôt des réflexions qu'avait engagé Bernard Delage, c'était à peu près à cette époque-là qu'on se voyait et qu'on discutait un peu, on essayait de définir... ce qu'est le design sonore, un designer sonore, ce qu'il apporte. C'est toute cette réflexion, fonctionnalité, esthétique. (CS08)

Si l'échelle de l'objet est évidemment la mieux reconnue, accoler le mot « sonore » au terme « design » permet de renvoyer aisément à l'échelle du paysage (*urban design*) ; il transcende les échelles, allant de l'objet à la ville.

On parlait des designers sonores. Ils peuvent faire des choses sur les objets, sur la production des sons dans le quotidien, mais il y a aussi à une autre échelle une transformation de la vision générale qu'on a par rapport à ça, qui est essentielle. (CS06).

Lle design sonore ça va du... finalement le facteur d'instruments ... jusqu'à l'aménageur urbain, l'architecte, etc. Le champ est vaste. (CS07)

Pour clarifier l'objet de leur travail, certains n'hésitent pas à accoler les mots « *designer sonore acousticien* ». La référence à l'acoustique permettant de justifier la double qualité à la fois spatiale et technique de l'installation sonore.

Pour cette installation, je crois qu'on avait mis « designer sonore acousticien », quelque chose comme ça. C'est à dire qu'il y a non seulement la partie design, en effet j'avais fait la partie design ; et il y avait aussi la réflexion par rapport à la diffusion, par rapport à l'espace sonore. Pour moi c'est de l'acoustique. Pour moi le paysage sonore c'est quelque chose qui est réfléchi plutôt par des gens qui comprennent l'espace sonore, la propagation, les problèmes de la propagation, de la diffusion, pour moi c'est quelque chose qui est de l'ordre de l'acoustique. (CS09)

Aujourd'hui, la nécessité d'une prise en compte du contexte dans la conception sonore des objets n'est plus à justifier.

Si par « design sonore » on entend quelque chose qui est « rendre le son », « le lisser » d'une certaine façon. (CS05)

Il est clair que le travail du designer sonore dépasse la création d'un objet sonore mais consiste aussi à « *le conformer à un environnement, l'adapter, le mettre en phase avec*

⁸⁰ Les programmes des Journées de 2002 et de 2004 sont accessibles sur le site de la Société Française d'Acoustique, organisatrice de ces deux manifestations : <http://www.sfa.asso.fr/>

un environnement qui aurait lui-même d'autres paramètres, là on est plus dans un projet d'ingénierie sociale, de design environnemental global, où le son a sa part. » (CS05)

Pour conclure sur l'emploi de *designer sonore*, bien qu' issu du monde industriel et de la reproduction d'objets manufacturés, l'usage du terme évolue aujourd'hui vers un ensemble de pratiques et de savoirs élargis. Cette évolution vers des objets non reproductibles est-elle légitime ? Faut-il revendiquer une définition extensive du mot, se rattachant uniquement à la « discipline » design ? Le terme peut-il réellement s'appliquer à la conception des ambiances sonores dans les lieux habités ? Le manque de consensus prouve qu'il reste encore largement matière à débattre, pour faire accepter ce terme par une communauté de professionnels aux profils très hétérogènes.

Architecte du son.

Architecte du son, c'est une jolie formule. CS20

Pour moi, « architecture sonore » c'est souvent associé à « acoustique des lieux », « acoustique architecturale ». (CS15)

Architecte du son est une dénomination un peu curieuse qui suppose une explication. Lorsque l'architecte se présente ainsi aux élus, l'expression questionne ; elle peut même faire peur, comme si elle faisait perdre à l'architecte sa véritable compétence de généraliste de l'espace.

Je n'en connais pas d'exemple. Le seul que je connais, c'est Paul Panhuysen, qui a 65 ans, qui est Hollandais, à Eindhoven, qui a été architecte et qui fait des installations dessinées, avec des longs câbles d'acier, des résonateurs, des choses comme ça, tout ça est mû par des petits câbles électriques, etc. Lui à chaque fois dessine son installation en fonction de l'espace. Ce sont des lignes, il y a tout un tas d'événements qu'il utilise, son vocabulaire quoi. Lui est vraiment en ligne directe avec ça. (CS04)

Bien qu'en première approche le terme soit associé à l'acoustique, il a été employé dans un contexte plus large. « *L'architecture sonore* » est l'expression générique reprise par Louis Dandrel dans l'ouvrage édité par le PUCA⁸¹, préparatoire à la mise en place de l'appel d'offres de recherche « *Construire avec les sons* ». Cette synthèse a fait le point sur les projets récents ayant eu comme intention d'intégrer une dimension sonore à la conception architecturale et urbaine.

Pour une salle de concert, on fait de l'architecture sonore pour calculer la meilleure acoustique. [...] C'est vrai que par exemple Dandrel et Delage l'ont beaucoup utilisé [« architecture sonore »]. Ils n'utilisaient pas à l'époque « design sonore », mais « architecture sonore ».[...] Après ils ont créé « Espaces sonores » [« Espaces nouveaux »] Oui, mais ils parlaient aussi d'espace sonore. (CS03)

Paysagiste sonore

Des « paysagistes sonores », moi je n'en connais pas du tout. Je ne sais pas ce que vous appelez comme ça. (CS09)

Bien que l'expression « *paysage sonore* » soit aujourd'hui largement présente dans les discours, il n'y aurait pas de profession attachée à cette notion. *Paysagiste sonore* est une expression très peu usitée qui n'évoque d'ailleurs pas une activité bien précise non plus.

⁸¹ Louis DANDREL, Brigitte LOYE-DEROUBAIX, Frédéric SAUNIER, Alain RICHON. *L'architecture sonore*, Paris : PUCA, 1999. Collection Recherche n°121.

Cela peut paraître étonnant au regard de l'antériorité du terme « *paysage sonore* » que l'on doit au compositeur canadien Murray Schafer⁸² dès les années 1970. Ce célèbre néologisme souffre d'une traduction délicate de l'anglais *Soundscape*, contraction beaucoup plus juste. Faute de mieux, l'expression *paysage sonore* a été introduite en France dès les années 80 grâce aux travaux de Bernard Delage⁸³ qui a réalisé à l'époque le premier inventaire des personnalités et projets se revendiquant d'une telle approche.

Management de l'environnement sonore

Le management de l'environnement sonore, c'est un peu pompeux comme terme, mais pour nous c'est explicite et pour nos clients ça le devient. Donc en gros, on aide nos clients à gérer leur environnement sonore. Donc c'est des prestations qui sont un peu plus... ça comporte de l'étude technique classique, mais on se positionne un peu plus en amont, auprès de clients qui sont pour nous de deux natures : soit les industries, gros industriels, soit les collectivités, où là, le client est plus quelqu'un qui a un projet, il a à construire un bâtiment ou une route et il faut que ça marche sur le plan acoustique. (CS11)

Associé aux connaissances des phénomènes sonores, le développement des problématiques liées à l'environnement dans les métiers de l'aménagement fait apparaître, à l'échelle du territoire, de nouvelles pratiques professionnelles qui n'existaient pas il y a encore 5 ans : le management de l'environnement sonore.

Plasticien sonore, sculpteur sonore

Plasticiens sonores... sonifères ou ... je ne sais pas comment les appeler. (CS05)

*C'est comme si pour la lumière on parlait de « *plasticien-lumière* », ce qui s'est dit à un certain moment. (CS17)*

Pour définir un titre, il est souvent plus facile d'évoquer des figures reconnues qui par leurs travaux fixent un peu les genres les uns par rapport aux autres.

*Erik Samakh par exemple est un *plasticien sonore*. Je le sais parce qu'on a eu de longues discussions, et on ne voit pas du tout l'agencement du son de la même manière. Moi j'ai un vieux fond de compositeur qui a fait des cours de composition, et j'ai besoin d'un agencement et d'un contrôle dans le temps. Ce n'est pas le cas en général des *plasticiens sonores*, qui s'occupent de la matière, mais qui n'ont pas une idée de la structure du temps imparti à chaque élément par rapport à un autre, et ça je pense que ça vient du domaine de la composition. (CS05)*

Pourtant le terme *plasticien* peut lui-même renvoyer à des approches variées.

*Ça dépend lesquels [*plasticiens*], mais on ne se pose pas les mêmes questions. Alors ça ne veut pas dire que l'un soit plus intéressant que l'autre, loin de là d'ailleurs, ce n'est pas ça. Mais simplement, vis-à-vis d'une même problématique, les propositions que chacun fera seront très différentes, parce qu'on ne se positionne pas pareil. CS06*

*« *Plasticien* » ça met tout de suite à côté « *artiste sonore* » un petit peu, ce qui pourquoi pas parfois plaît à quelqu'un. (CS05)*

*Alors qu'un *artiste*... J'insiste sur la séparation qu'il y aurait entre ma conception et celle de *plasticiens [sonores]* ... Je vois là, avec des *artistes*, le dialogue existe de fait en plus. On n'est pas très loin finalement les uns des autres. C'est pour ça que j'insiste pour faire cette différenciation, elle me semble importante, parce qu'elle permet aussi de décrire ce que je souhaite faire. (CS06)*

⁸² Schafer Murray. *The Tuning of the World*. New-York : Alfred A. Knopf, Inc, 1977. traduction française . Schafer Murray. *Le Paysage sonore*, Paris : Lattés, 1979.

⁸³ Delage Bernard. *Paysage Sonore urbain*. Paris : Plan Construction et Architecture, 1980.

L'activité du plasticien sonore renvoie à des pratiques hybrides : l'artiste fabriquant des machines sonores ou sculptures qui sonnent, les mettant en scène lors de spectacles performances.

Mais je fais aussi des performances avec des objets, je me mets dans des situations où j'ai un costume sonore, où j'ai une espèce de machine musculaire que j'ai fabriquée, dans laquelle ça fait un peu de son, mais c'est surtout l'image que ça donne qui est importante. Il y a aussi ces aspects-là. (CS04)

Pour moi designer du son c'est sculpter de la matière sonore. (CS09)

L'expression *sculpteur de sons* est principalement utilisée par les artistes bricoleurs, véritables facteurs d'instruments, c'est ainsi que sont nommés Bernard et François Baschet dans le récent ouvrage de Nicollet et Brunot *Les chercheurs de son*⁸⁴, écrit comme un répertoire des artistes créateurs d'objet ou d'installations sonores.

[Vous sculptez le son...] Oui, mais on le [manipule] avec des contraintes, alors que l'artiste sonore est quand même assez libre en général. (CS07)

Concepteur sonore

Finalement « *concepteur sonore* » semble être l'expression faisant le plus large consensus parmi les 18 personnes interviewées.

« Concepteur sonore » que je préfère ou encore « concepteur en acoustique »... « concepteur sonore », je serais actuellement dans ces deux appellations, parce que je reste ... concepteur. Donc, quand je travaille avec un architecte, il me met d'ailleurs dans le côté concepteur et non pas bureau d'études. Puisqu'en fait, c'est comme la lumière. Concepteur-lumière, vous avez par exemple la partie artistique, créatif, on va dire. [...] Donc moi je serais plutôt pour rentrer dans une logique générique de professionnels, qui définissent véritablement une identité professionnelle. (CS17)

Le terme *concepteur* est générique. Il définit un type d'activité qui peut aller de la coordination d'un projet (il sera celui qui en fait la synthèse) aux créateurs qui le dessine. La conception, est un titre large. Son intérêt principal est d'être utilisable quelles que soient les formations d'origine et quelles que soient leurs expériences.

« Concepteur », oui, je le revendique quand même, au niveau de la conception intellectuelle je veux bien le revendiquer. » (CS01)

C'est vrai qu'on voit, chez certaines personnes qui sont parfois issues... qui s'intéressent à la musique et qui sont peut-être aussi un peu chercheur, qui subitement se déclarent... mais peut-être c'est pas forcément illégitime, des concepteurs sonores. C'est un terme qu'on voit. Maintenant je vois sur les biographie des gens, je reçois des programmes ou des choses, on nous met monsieur machin, concepteur sonore. Donc là, on sent bien qu'il y a une poussée. (CS15)

Concepteur sonore conviendrait donc aussi bien aux artistes qu'aux ingénieurs, pour autant qu'ils accordent une part créative à leur pratique, qu'ils s'éloignent du métier d'expert.

Moi aujourd'hui quand on me demande ce que je fais, je dis « je suis un concepteur d'environnements sonores », [au pluriel] parce qu'ils peuvent avoir lieu dans des contextes assez différents, en bâti ou en extérieur, en urbain ou en rural, il y a toujours une problématique qui est celle de concevoir des aspects de l'environnement sonore, parce que je sens bien que c'est l'avenir, par rapport aux réflexions qu'on a développées et par rapport à ce qui se pointe à l'horizon, au jour d'aujourd'hui en termes d'aménagement c'est la seule dimension de l'espace qui n'ait pas fait l'objet d'une approche conceptuelle. Donc l'horizon c'est les nouveaux métiers émergents qui auront comme tâche de conceptualiser l'environnement sonore, ils seront donc CONCEPTEURS D'ENVIRONNEMENTS SONORES. (CS02)

⁸⁴ Gérard NICOLLET et Vincent BRUNOT. *Les chercheurs de son*. Editions Alternatives, Paris. 2004

Concepteur sonore, c'est peut-être plus général. Un compositeur est un concepteur sonore. Si je dis « concepteur d'environnements sonores », on identifie mieux l'assise du geste. (CS02)

Pour moi, dans le mot design il y a conception. Ce sont plutôt les autres qui ont usurpé ce terme, en faisant des effets spéciaux et en disant que c'est du design sonore, en faisant des jingles radio et en disant que c'est du design sonore. Mais pour moi dans la démarche du design il y a forcément réflexion, conception, etc. Mais c'est vrai que pour se démarquer, on est souvent un peu obligé de dire « concepteur sonore ». (CS07)

Concepteur sonore peut considéré comme la traduction française la plus juste de *design sonore*, rapprochant ainsi les métiers de la ville vers une dimension créative du son.

Pour moi, vraiment de manière complètement intuitive, « conception son », c'est le domaine artistique, il est très appliqué, et la dimension humaine, dans le sens réflexion... est un petit peu... pas évidente. Pour moi ce n'est pas adapté au travail pour l'industrie, comme type de mot, voire même pour des aménagements d'espace qui n'ont pas vocation à être des aménagements à caractère culturel. « Conception », c'est un mot qui est quand même pas mal utilisé dans tout ce qui est artistique. (CS07)

On pourrait dire « urban design sonore », ... comme « urban design » dans ce sens-là je le comprendrais mieux. (CS16)

Alors concepteur sonore de la ville, c'est un peu ambitieux comme terme, c'est peut-être un peu trop général. (CS15)

Par contre certains émettent des réserves sur cette expression qui ferait des concepteurs sonores des spécialistes et finalement ne seraient plus capables de penser l'espace selon d'autres modalités.

Je trouve ça très flou, comme terme. J'ai l'impression que le but là-dedans c'est le son. Moi mon but c'est le paysage, l'espace, la vie au quotidien, ce qu'on veut, par le biais du son. Mais « concepteur son », c'est comme si le son était le but ultime de la manœuvre. CS06

Ce point de vue est exprimé notamment lorsque les concepteurs ne pensent pas dans une perspective de création collective.

Concepteur lumière versus concepteur sonore

L'usage de l'expression concepteur sonore est largement relayée par le fait qu'il serait normal qu'elle puisse acquérir la même légitimité d'emploi que celle de concepteur lumière aujourd'hui largement reconnu par la communauté des aménageurs.

Quand on parle de concepteurs-lumière, c'est aussi deux mots, mais en fait un, c'est un concepteur, spécialisé en lumière. Conception, concepteur, ça veut tout dire, ça veut rien dire en même temps, puisqu'un architecte c'est un concepteur, il se définit en tant que concepteur et non pas en tant qu'artiste. Un paysagiste, il se définit en tant que concepteur en paysage. Et en fait, le terme concepteur est un terme générique, qui demande une spécialisation. Concepteur ne veut rien dire en soi. C'est pour ça qu'il a du sens d'être remis par rapport à une spécialité. C'est comme si j'étais expert. Expert immobilier, expert financier, expert en acoustique, expert en éclairage, expert en traitement des termites. Ce type de terme générique demande justement la spécialité. Or le design n'est pas un terme générique. De ce fait, le design est un mot en soi. On peut dire « je suis designer. » Actuellement, dire de quelqu'un « je suis designer lumière », ça ferait bouffon. Ça s'est dit aussi, pour la lumière, au même titre que « plasticien lumière », parce qu'en fait, le terme plasticien, c'est le terme souvent utilisé pour franciser le terme design. (CS17)

En revanche, le parallèle avec les concepteurs lumière ne peut être littéral, d'autant que les deux milieux ne partagent ni références ni projets communs. Les discours ne font pas mention de réelles collaborations de travail. Les échanges n'auraient lieu qu'au niveau de la recherche et de l'enseignement notamment à travers le concept d'ambiances qui croisent les modalités sensorielles.

C'est vrai que sur l'espace urbain c'est un métier qui n'existe pas encore, alors qu'effectivement le métier de concepteur lumière s'est dégagé du métier d'éclairagiste. (CS10)

En outre, les avancées professionnelles des concepteurs lumière, la reconnaissance d'une spécialité non seulement technique mais aussi sensible, pourraient être une bonne voie pour le développement des métiers de la conception sonore.

2. Profils, origines, parcours

Existe-t-il une ou des figures identifiables caractérisant le concepteur sonore ? Sur quels points communs les concepteurs œuvrant dans le domaine sonore se rejoignent-ils ?

Une première remarque méthodologique s'impose : il nous semble important de traiter la question du profil des concepteurs sonores indépendamment du type des structures dans lesquelles ils exercent professionnellement ; en effet, le mode de fonctionnement n'est pas toujours un choix et dépend aussi des circonstances, des opportunités rencontrées au fil des parcours. En tout cas, nous avons pu constater que le profil ne présage pas des modalités de pratiques professionnelles. D'autre part, une même personne peut appartenir à plusieurs structures, naviguant ainsi entre plusieurs activités complémentaires. En France, on peut être à la fois chercheur dans un laboratoire public et exercer par exemple une activité libérale (architecte, urbaniste...) ou artistique (compositeur, plasticien...). Cette cohabitation de statut n'est par exemple pas possible en Espagne.

D'autre part, le caractère émergent de ce type d'activité a amené certains individus à connaître des inflexions ou des changements de direction dans leur parcours professionnel, tout en conservant un profil identifié. Enfin, si la structure d'appartenance permet un affichage, elle n'est pas une garantie de positionnement professionnel non plus, puisque certaines structures répertoriées ont des compétences pluridisciplinaires.

Le dépouillement des entretiens a fait ressortir quatre profils type correspondant aux quatre domaines disciplinaires dont sont issus et auxquels se réfèrent les concepteurs : la musique, l'acoustique, l'architecture et le monde des arts plastiques. Mais avant d'entrer dans l'analyse de ces parcours particuliers, il faut souligner les points communs caractérisant l'ensemble des concepteurs sonores.

2.1. Auditeur avant tout

Ma mère chanteuse, m'avait appris les bases de la musique, à écouter surtout. (CS02)

La musique est quasi omniprésente dans le discours des concepteurs sonores. Qu'ils aient suivi une formation musicale dans un conservatoire ou bien qu'ils aient eu plus communément une pratique musicale amateur, les concepteurs sonores ont presque tous été, à divers degrés, au contact avec la musique : pratique d'un instrument, appartenance à un groupe musical, formation plus pointue aux métiers de la musique via le conservatoire, pratique de la composition, fréquentation d'un studio électroacoustique...

Déjà je travaillais sur le son dans toutes ses formes ... pour moi le son incluant la musique dedans, c'est-à-dire tout élément confondu, donc la voix en particulier, dans un premier temps. Puis le travail de trituration de ce son aussi. Typiquement l'électro-acoustique m'avait amené ça. CS 08

Au delà de la musique, le seul vrai point commun c'est l'intérêt pour l'écoute.

Je m'intéressais également à la musique, mais de façon... plutôt comme un auditeur. CS06

Il est d'ailleurs très fréquent que l'intérêt pour le phénomène sonore en général, pour une écoute plus large, soit venu d'un questionnement sur sa propre pratique musicale, d'un recul, d'une écoute critique, conduisant à un repositionnement, une volonté de voir la musique évoluer, d'élargir son horizon auditif aux sons *non musicaux*, ou encore

d'apporter une attention d'écoute à la matière sonore plus qu'à la musique proprement dite.

Quand je travaille sur l'espace urbain, j'écoute l'espace urbain comme j'écoute quand je suis dans une salle de concert, exactement. (CS10)

Ensuite le déclic vient souvent de la possibilité de croiser cette connaissance musicale avec une autre formation.

Comme je faisais de la musique à-côté, je me suis dit que quelque part je commençais à exaucer un de mes rêves, qui était de pouvoir pratiquer la musique, de pouvoir composer, travailler sur le son. J'ai senti la possibilité de transposer cette envie-là dans le domaine du paysage que j'apprenais à l'École. CS06

Moi je me suis positionnée là un petit peu comme scientifique et beaucoup comme musicienne, comme quelqu'un qui a l'habitude d'écouter et de créer. (CS07)

Ce glissement de la musique vers le sonore est concomitant au mouvement général de décloisonnement des arts qui a pris un essor en France dans les années 1970-80 à la grande époque des Maisons de la Culture.

Comme ce n'était pas une activité musicale de conservatoire, c'était une activité d'action culturelle, il y avait vraiment tout le travail du rapport à la population qui était à construire, et puis tout le rapport interdisciplinaire, transdisciplinaire, pluridisciplinaire avec les autres cellules de création. J'ai trouvé que ça faisait un champ d'activités, de réflexions et de savoir, vraiment ça m'a plus que séduit, je me suis dit « finalement c'est ça qui m'intéresse ». (CS02)

Ces lieux sont devenus des relais de la pluridisciplinarité.

Là j'étais encore à la Maison de la Culture, j'animais un certain nombre d'ateliers. J'en ai créé un spécialement, qui s'appelait « Urbanisme et environnement sonore [...] J'étais musicien-animateur. (CS02)

On pourrait même croire que lorsque un concepteur sonore recrute, le profil du musicien soit indispensable.

Ils sont venus pour le bon motif, ils avaient envie de travailler dans un univers où le son était quelque chose qu'on sentait, qu'on rendait possible. Je suis incapable de travailler avec des gens qui ne sont pas musiciens. Il y en a un troisième qui travaille un peu maintenant, il est plasticien, il est ingénieur, mais il est aussi musicien. Je ne saurais pas travailler avec un ingénieur qui serait super doué pour les vibrations mais qui ne saurait pas qui est Bob Dylan. (CS14)

Au-delà de la musique, cette sensibilité auditive s'accompagne d'une mémoire sonore aiguisée.

A part ça, j'ai une très bonne mémoire auditive et une très mauvaise mémoire visuelle. On fait avec ses facilités. Sauf à vouloir être maso[chiste], on va là où on se sent à l'aise. C'est tout. (CS14)

D'ailleurs indirectement, beaucoup des concepteurs interrogés évoquent leur mémoire sonore d'enfance.

Port de Dunkerque, avec ses bateaux, ses environnements et tout ça, que j'ai entendus quand j'avais déjà 5 ans, je m'en souviens ! (CS04)

2.2. Des parcours atypiques, non linéaires

Comme nous l'a montrée l'analyse des dénominations, les concepteurs sonores ne sont pas issus d'une formation unique ; tous ont suivi un parcours atypique. Ils ont souvent dévié d'une première voie de formation, pour compléter leur parcours (soit du côté des

arts soit du côté des sciences), intégrant ensuite leur compétence initiale dans leurs activités de conception sonore. La terminologie employée est assez fidèle au parcours décrit dans les entretiens. Le concepteur sonore a exercé ou exerce toujours un double métier : il est architecte et acousticien ; paysagiste et acousticien, compositeur et designer, plasticien et acousticien. Soit il profite d'une culture sonore solide acquise généralement par la musique pour ensuite se former au métier de l'aménagement, soit il a choisi de se spécialiser dans le sonore après avoir été formé au projet et avoir éventuellement exercé une profession plus généraliste (architecte, plasticien, paysagiste).

Autre point commun à ces activités qui ne s'apprennent pas à l'école, le caractère imprévisible et non linéaire des parcours, faits d'aller retours, de changement de cap : parfois de revirements brutaux en passant par exemple des arts plastiques à l'acoustique, parfois de transitions plus douces amenant par exemple de la musique à la conception en passant par l'acoustique. Ces parcours sont bien souvent non prévisibles parce que jalonnés de rencontres marquantes parfois décisives.

C'était pas une vocation, c'est des rencontres. Moi, je voulais faire architecte, pour faire des maisons sur la Lune, ... Puis j'ai découvert... J'ai eu un professeur d'acoustique qui m'a intéressé, puis aussi un professeur d'architecture, qui étaient des personnages très originaux. Je me suis rendu compte que j'avais une capacité à entendre le monde, que j'avais une mémoire sonore. (CS14)

Les parcours sont non linéaires parce que semés d'embûches et de revirements parfois salutaires.

...puis Dandrel m'a demandé de bosser à Espace Nouveau et ça été formidable pendant quelques années et puis ça a splité et je suis retombé sur mes pattes en faisant acousticien, ...d'acousticien, je suis redevenu designer sonore... Je suis reparti de là... ça m'a permis d'apprendre des fondamentaux de mon métier, que j'ignorais totalement. Du coup, j'ai bossé pour apprendre plein de choses. Et puis il y a eu des opportunités et puis voilà, petit à petit, je suis revenu vers le son, la création dans le son et ce qu'ils appellent le design sonore. [...] Moi, ça a toujours été des influences. J'ai rencontré Murray Schafer, ça c'était vachement important. Ça, c'est un bonhomme qui m'a emballé, humainement d'abord et puis après j'ai lu ses trucs et puis on s'est pas mal fréquentés. (CS14)

Cela n'est-il pas le propre d'un métier encore balbutiant où chaque rencontre peut être décisive ?

2.3. Une proximité avec les milieux de la recherche

Donc si vous voulez, voilà, il y a dès le départ une interrogation, un désir de transcender un peu les manières d'exercer, les manières d'installer le son et puis c'est aussi le déclic de la recherche qui fait qu'on met au point un système et à partir de là, voilà. (CS15)

Sur les 18 concepteurs sonores interrogés 10 d'entre eux⁸⁵ sont plus ou moins directement impliqués dans les milieux de la recherche : soit dans la recherche architecturale et urbaine, soit dans la recherche musicale.

Parce que j'ai aussi une formation de chercheur, donc c'est aussi la recherche de nouvelles procédures, de nouveaux procédés et puis aussi donc, cette interrogation dont on vient de parler sur le son dans la ville qui m'ont poussé à aller dans ce sens là, mais je ne me suis pas spécialisé dans cet exercice. (CS15)

Le détour par une discipline universitaire relative aux sciences humaines (sociologie anthropologie, philosophie) est décrit comme une compétence complémentaire, utile au projet de conception sonore.

⁸⁵ Jaffrenou, Odion, Droin, Sémidor, Hamayon, Guyot, Blanchard, Frize, Tête.

Parce que j'ai eu une formation toute autre, qui est la philosophie, j'ai fait de la philo avant de faire de la musique. Enfin d'abord de la musique, puis de la philosophie, puis de la musique à nouveau. J'ai l'impression qu'en l'occurrence peut-être que ça m'a autant servi de faire de la philo et de lire Benjamin que d'écouter Brian Eno, je ne sais pas ce qui est pertinent comme compétence. Évidemment il y a l'aspect technique, mais il n'est pas spécifique à ce domaine. Un ingénieur du son spécialisé dans le design sonore, ça serait quoi ? C'est quelqu'un qui a juste EN PLUS des compétences dans le domaine de l'acoustique c'est sûr, sur la manière dont le son se balade en plein air, en concurrence avec d'autres sons... Il y a un aspect technique de ça certainement, mais pour ce qui est de la nature des propositions. Quoi proposer dans l'espace public en termes de son, les concepts : là je ne sais pas quelle est la meilleure formation aux concepts. J'ai toujours tendance à me dire que la philo n'est pas une mauvaise formation. Mais je ne peux pas dire non plus qu'il faut avoir fait philo pour ça. (CS05)

Ces premiers constats d'ensemble montrent que le concepteur sonore est par nature un esprit curieux aux multiples compétences. La curiosité, l'ouverture d'esprit est évidemment une qualité essentielle quand on veut faire quelque chose de rare et de mal défini.

C'est quelqu'un qui réussit tout ce qu'il fait, qui maîtrise très bien son affaire. ...C'est quelqu'un qui s'intéresse autour de lui à plein de choses. Voilà, c'est un type intéressant. Je ne sais pas comment il fait pour avoir toutes ces informations, il fouine, il est malin. (CS12)

2.4. De la musique à l'environnement sonore

Je suis compositeur de musique contemporaine, quelqu'un qui fait des concerts. Ça c'est 80% de mon activité. (CS12)

Il est remarquable que les principales figures de cette activité émergente viennent du monde de la musique : Louis Dandrel, Nicolas Frize, Elie Tête, Cécile Le Prado, Pierre-Alain Jaffrenou, Pierre Marietan... En revanche, si l'on raisonne en quantité, la masse relativement importante des musiciens formés dans les conservatoires de musique français n'a pas produit en nombre de professionnels qui s'investissent dans la création sonore d'espaces architecturaux ou urbains.

Le passage de la musique à la conception d'environnement sonore s'explique naturellement par l'intérêt des compositeurs pour le matériau sonore, toutes sortes de sons, du plus instrumentaux aux bruits du quotidien, mouvement impulsé dès les années 50 par l'invention de la musique concrète et les recherches musicales de Pierre Schaeffer⁸⁶ dans les studios de l'ORTF puis du GRM⁸⁷ à Paris.

J'ai grandi entre guillemets avec l'émergence des nouveaux sons, notamment j'ai été élève de Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète à l'époque à l'ORTF, à la radio française. Par ce fait même là, j'ai été amené à regarder le son sous un angle absolument différent des angles sous lesquels on l'avait regardé jusqu'alors, notamment on parlait beaucoup du son en terme physique, le signal, mais assez peu en terme de... comment le son, par rapport à la perception, s'installe etc. (CS15)

Soulignons que certains instruments plus propices comme la percussion, le chant ou l'électroacoustique vont être des vecteurs d'expérimentation extrêmement riches pour le musicien qui se transforme alors en explorateur de sons.

⁸⁶ SCHAEFFER Pierre. *Le traité des objets musicaux*. Paris : Le seuil. 1966.

⁸⁷ Groupe de Recherche Musicale par lequel sont passé de nombreux compositeurs devenus intéressés par les sons du quotidien.

La percussion c'est déjà un instrument qui n'est pas un instrument comme les autres, ce n'est pas un instrument délimité, je dirais c'est plus un instrument de trajectoire, on commence à frapper sur du bois, après on a envie de frapper sur de la pierre, du verre, et puis progressivement on a une oreille qui a tendance à vouloir aller ausculter un peu le monde, et à s'en faire une espèce de terrain d'aventures et de connaissances. (CS02)

Malgré la singularité des parcours atypiques, le discours commun de ces protagonistes montre que le passage de la musique vers l'environnement sonore est à la fois l'aboutissement d'un cheminement de la pensée aux travers de multiples expériences⁸⁸ et le résultat de rencontres déterminantes ; ce changement de posture parfois radical vis à vis du milieu musical traditionnel est une prise de conscience, un questionnement plus large sur le positionnement sociale de la musique dans notre société. Certains musiciens avouant clairement ne pas avoir été pleinement satisfaits par les milieux musicaux institutionnels, notamment par leur manque d'ouverture à d'autres types d'expression (pluridisciplinarité), ce qui les a poussé par esprit militant à vouloir sortir la musique de la salle de concert. À la faire surtout entrer dans la vie.

La salle de concert est un lieu qu'on va dire qu'on ne peut pas enlever, qui a sa fonction, qui a de l'intérêt. Mais cet espèce de lieu très à-côté de la vie, dans lequel on va quand on a fini de vivre, c'est-à-dire le soir, à 9h du soir, pour se mettre dans le noir, et payer et s'abstraire de tout, c'est une vision disons de la musique occidentale qui a son mérite, dont d'ailleurs on a besoin, mais qui ne peut pas à elle tout seul avaler, édulcorer, amalgamer, à elle toute seule représenter toute la musique, tous les usages de la musique. (CS12)

Parce que moi, par exemple, quand je jouais en tant que percussionniste, je me rappelle de sensations bizarres aussi : on est dans une salle de concert, on a un public en face de soi, on a un répertoire très intéressant, on est dans une acoustique top en général, adaptée, donc le vide sonore, ils n'entendent que ce qu'on va produire à ce moment-là, et c'est donc des relations de haut niveau, puisque tout le système parasite est enlevé, les conditions physiques sont réunies, donc ça se passe très bien. Et quand on a fini le concert, qu'on se retrouve dehors dans la rue, on a l'impression d'une espèce de rupture entre ce qu'on a fait et puis ce qu'on entend en sortant. (CS02)

Cette volonté de changer de lieux est concomitante à celle de changer l'écoute, d'élargir son écoute.

C'est la même démarche militante : c'est rapprocher les sources sonores de la vie quotidienne, les sources et l'acoustique. Les concerts c'est utiliser les lieux qui ne sont pas du tout faits pour ça, et pour les envahir de l'art, et faire en sorte que l'art ne soit pas confiné dans des lieux... compliqués. Et puis surtout utiliser des acoustiques architecturales absolument extraordinaires, au lieu de se retrouver toujours dans les mêmes acoustiques privilégiées. Et puis les interprètes, faire en sorte qu'il y ait des gens qui ne sont pas forcément des musiciens, qu'ils aient accès à des pratiques de cette musique de façon professionnelle. (CS12)

Cette démarche est partagée par ceux qui voulaient penser la relation entre environnement et expression sonore.

J'ai commencé à m'intéresser beaucoup au concept d'émergence de l'activité musicale, c'est-à-dire comment une société en arrivait à avoir une expression qui se traduise par de la musique, par ce qu'on appelle de la « musique ». J'ai un peu regardé ce qui s'est passé dans les travaux des ethnologues et de l'ethnomusicologie, et mon attention a été attirée par le rapport extrêmement fort qu'il y a entre un territoire, ses modalités de constitution, et les activités expressives. (CS02)

Par exemple les grands concerts participatifs du compositeur Nicolas Frize, aussi généreux avec les lieux qu'avec les gens qui les habitent.

⁸⁸ Lire à ce sujet la très éclairante démonstration de Jean-François Augoyard sur les apports de la pensée phénoménologique de P. Schaeffer à la problématique de l'environnement sonore. L'objet sonore ou l'environnement suspendu. *In Dallet, Du sonore au musical*. Paris : l'Harmattan.2001. pp ??

Ensuite c'était de rendre les sons, c'est à dire de les ramener de là où ils venaient. Ça m'a amené à faire des concerts sous la neige, sur l'eau, dans des grottes, dans des usines, dans des hôpitaux, dans des prisons, dans des écoles, dans les espaces publics, dans les maisons, sur les toits [...] Je suis tombé amoureux de lieux. Souvent je pars d'un lieu et je me dis « ce lieu mérite une écriture, il mérite une temporalité particulière, il mérite qu'on le revisite, il mérite qu'on s'y arrête, il mérite qu'on l'écoute, il mérite tout ça », et donc j'écris pour ce lieu, et après c'est un gros travail de conviction de toutes les institutions ou personnes privées que ce lieu concerne. Je suis quelqu'un qui est TRÈS éloigné du théâtre de rue, donc je n'aime pas du tout faire de la diffusion musicale en même temps que la vie se déroule dans un lieu. (CS12)

De plus le passage de la musique à l'environnement s'explique aussi par l'intérêt croissant des compositeurs pour la spatialité, la spatialisation. Art du temps par excellence, la musique serait aussi un art de l'espace.

Il y a aussi cette idée de spatialité du son, qui était en germe chez les musiciens, même depuis la Renaissance, mais qui s'est véritablement exprimé au vingtième siècle, m'a poussé moi, dès 1984 à essayer d'inventer un système qui permettrait une bonne gestion du son dans l'espace... En tant que compositeur de musique contemporaine, et je suis pas le seul à ce titre là, de à la fois m'interroger et à la fois par moment souffrir des lieux dédiés aux spectacles, qui sont souvent des lieux qui ont été d'abord conçus pour le théâtre, qui présentent souvent un contexte assez peu permissif, hein, on est souvent confrontés à un rapport frontal avec la scène, notamment dans les théâtres à l'italienne, donc actuellement avec des nouveaux concepts émergeant de la musique contemporaine, on éprouve souvent le besoin de sortir des lieux dédiés ou plus exactement, de trouver des lieux qui soient plus adaptés aux nouvelles formes d'expression musicale, par exemple des lieux qui soient permissif par rapport aux concepts de spatialisation, parce que maintenant l'espace est une donnée assez fondamentale en musique. La musique, c'est un art du temps mais c'est aussi devenu au vingtième siècle un art de l'espace, avec tous les moyens que l'on a de spatialiser les choses. Alors qui dit autres lieux dit pourquoi pas la ville... En 1984, on a fait un grand concert dans l'amphithéâtre romain de Fourvière, qui s'appelait Musique et Espace, où là justement, on a donné libre court à notre imagination, à partir de ce dispositif pour diffuser dans l'espace. Alors si vous voulez, si il faut trouver un point initial, c'est peut-être celui-là. (CS15)

Petit à petit, à travers de nouvelles pratiques musicales, de questionnements sur l'espace sonore, a pu naître, dans le parcours des musiciens, un intérêt pour l'environnement sonore quotidien.

Alors maintenant si on passe au son, on a un peu le sentiment inverse, à savoir que le son est souvent très peu pensé, c'est même souvent un moyen d'occuper des espaces, je pense aux quais de métro, les foires qu'il peut y avoir en plein air ou on diffuse de la musique comme ça sans aucune... ou les supermarchés ou on diffuse de la musique comme une façon un peu de combler un vide, d'éviter de la part des citoyens un stress qui serait du à un espèce de vide comme ça... Donc à la fois le son est souvent considéré - c'est une autre dimension - il est considéré comme nuisant, donc on essaie de s'en protéger, ce qui est tout à fait légitime lorsqu'on est en particulier dans des espaces très bruyants et si on essaie pas de s'en protéger, on est comme je viens de dire, à l'inverse, on diffuse des flots de pseudo-musique dans les lieux publics. Donc tout ça, ça aboutit à un constat, qu'il n'y a pas du tout une réflexion, une maîtrise du son dans la ville, donc c'est à ce titre là si vous voulez que moi je me suis intéressé à cette problématique, à la fois en tant que compositeur, en tant qu'auteur si j'ose dire et à la fois en tant que programmeur, puisque à GRAME, on a eu des actions assez importantes et décisives dans ce domaine là. (CS15)

Mais que font concrètement les musiciens pour l'environnement sonore ? Si le monde musical a largement été pourvoyeur de personnalités marquantes, en revanche la masse des musiciens français reste finalement très en marge de cette problématique et n'a pas véritablement contribué à dépasser les actions militantes des pionniers. Que font les conservatoires de musique pour sensibiliser nos bambins aux paysages sonores ? Rien ou presque rien. Les rares à proposer une sensibilisation au son du quotidien sont ceux qui possèdent en leur mur un studio et une classe d'électroacoustique ; malheureusement, leur nombre est encore réduit en France. On peut supposer que la rupture des

pionniers avec le ban originel, rupture fondatrice de leur vocation à élargir l'approche musicale, les auraient éloignés des lieux d'enseignement, les privant de la possibilité de transmettre ou de développer leurs savoirs. Au-delà, on peut s'étonner du fait que les musiciens, censés avoir une oreille avertie, ne s'investissent pas davantage dans ces problématiques, comme si le transfert des acquis de la musique concrète, qui a maintenant plus de 50 ans, n'avait pas encore fait le voyage du retour, c'est-à-dire de la musique vers l'environnement sonore⁸⁹. Ne serait-ce que sur la question des nuisances sonores, on serait en droit d'attendre un positionnement expert de la part des praticiens de la musique. Les discours pourtant éclairants sur la nuisance ne sont pas suivis d'actions concrètes.

Par exemple je trouve que l'approche simplement normative des questions de son... on fixe un nombre de décibels au delà duquel on considère qu'un son est une nuisance... Bon je sais bien qu'il faut arriver à des normes, mais c'est tellement évident qu'en matière de son on ne peut pas avoir une approche strictement quantitative en terme de décibels... On sait très bien par exemple que, vu le fonctionnement de l'oreille et le compresseur dont dispose l'oreille humaine, un son désiré on supporte de l'entendre à des niveaux considérables. Les mêmes dans les concerts s'enfuiraient en courant. [...] Alors qu'on supporte des sons ambiants qui ne sont pas du tout forts, et qui sont extrêmement nuisibles, ce sont des espèces d'infra-basses, de bruits de clim. Et puis toute cette musique « environnementale », très polluante. (CS05)

Enfin, l'intérêt grandissant du croisement des arts au vingtième siècle, notamment les transferts entre musique et architecture, est un champ de réflexion propice à la création d'une articulation beaucoup plus fine entre ce qui est du domaine de la culture et ce qui est du domaine de l'aménagement.

Ca a commencé à mouliner dans ma tête, et je me suis dit « il y a manifestement quelque chose aujourd'hui qui est une articulation qui me semble à éveiller, à réactiver ou à inventer : La question est de se dire « mais alors à quoi sert en fait d'avoir une telle connaissance du matériau, de sa constitution, de sa mise en œuvre, de sa mise en forme, du cognitif qu'on lui injecte, si en même temps ça n'entre pas en dialogue avec les problématiques du cadre de vie ou de l'environnement. » (CS02)

Cette transdisciplinarité naissante explique aussi que les musiciens se soient rapprochés des milieux de l'architecture et de l'aménagement.

Mais il se trouve que moi j'ai toujours été d'une part attaché à l'architecture et à l'urbanisme, parce que j'ai enseigné de nombreuses années dans une école d'architecture, j'ai initialisé différents types d'études, en particulier un séminaire qui réfléchissait, qui posait la question de comment l'art se situait par rapport à la ville, comment l'art allait occuper la ville, etc. (CS15)

2.5. Glissement de l'acoustique à la conception sonore

Comme celui du compositeur, le parcours de l'acousticien vers la conception sonore serait naturel du fait de sa connaissance fine des phénomènes auditifs. Or, ce glissement suppose néanmoins une sensibilité aux pratiques projectuelles ainsi qu'une approche élargie du phénomène sonore, non plus seulement comme un simple signal physique mais comme un fait de société.

Autodidacte de l'acoustique

Moi, je suis au syndicat des acousticiens. Je fais partie du GIAC⁹⁰, on est une centaine, on est inscrit, on paie une cotisation, on est tous architectes ou ingénieurs, et en même temps, c'est marrant, parce qu'on est tous des autodidactes de l'acoustique ... enfin maintenant il y a des

⁸⁹ Augoyard Jean-François, L'objet sonore ou l'environnement suspendu. In collectif, Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer. Paris : Buchet/Chastel, 1999. p.83-106

⁹⁰ Groupement des Ingénieurs en Acoustique

jeunes gens qui ont fait des études d'acoustique, mais comme on est gens qui vont de trente ans à soixante-cinq ans, il y a plein de gens de ma génération qui n'ont pas fait d'études d'acoustique, ils ont fait des études de lumière, de résistance des matériaux, et puis un jour ils se sont dit, finalement, j'adore le son, je vais faire acousticien. C'est juste une question de sensibilité. Pour être compétent, il faut y comprendre quelque chose sur le fond. Après, chacun se fait des outils. (CS14)

La jeunesse des formations en acoustique⁹¹ (moins de 10 ans) explique effectivement la non formation de la plupart des ingénieurs ou architectes qui exercent la profession d'acousticien en France au jour d'aujourd'hui. Hormis la nouvelle génération, les acousticiens sont en majorité issus d'écoles d'ingénieurs généralistes, dotés donc d'un bagage scientifique suffisant pour s'auto-former en acoustique du bâtiment et/ou en acoustique urbaine. Par exemple, un des acousticiens interrogés, ingénieur généraliste Arts et Métiers, formé en mécanique vibratoire, confirme avoir appris l'acoustique dans les livres d'abord, puis sur le terrain.

Aujourd'hui, l'ESIB, l'Ecole Supérieure des Ingénieurs de Brétigny est la principale formation au niveau Ingénieur pour les acousticiens ; elle est une des rares écoles à proposer une formation adaptée, qui n'est encore pas vraiment destinée au bâtiment, mais qui peut permettre d'y passer très rapidement. Les formations universitaires sont plus orientées recherche.

La jeune génération des acousticiens formés par l'université

Le choix d'une formation universitaire supérieure en acoustique (DEA d'acoustique appliquée du Mans⁹²) est souvent motivée par le désir de croiser une passion pour le sonore avec une formation universitaire (une maîtrise de physique en général).

Ca me tentait, je trouvais que ça faisait assez bien le lien entre tout ce qui me plaisait et je trouvais que c'était assez original, quoi. Ca me tentait bien. Donc je suis allé faire ce DEA au Mans et puis ça m'a bien plu. (CS11)

Logiquement, le DEA du Mans se poursuit par plusieurs années dans le milieu de la recherche avec comme finalité une thèse d'acoustique. Mais comme souvent le premier stage oriente la suite du parcours professionnel et donc l'exercice d'un métier. On a pu vérifier que cette formation universitaire conduit les étudiants vers deux types de pratiques : l'acousticien au profil ingénieur davantage porté vers les études de terrain, et l'acousticien chercheur plus orienté vers des réflexions théoriques. Néanmoins ces deux voies peuvent indifféremment être à l'origine d'une pratique de l'acoustique qualitative orientée vers la conception sonore.

J'ai fait mon stage de DEA au CSTB à Grenoble, poursuivi par une thèse de doctorat, qui a duré quatre ans, dont deux ans au CSTB de Grenoble et deux ans à l'Ecole Polytechnique de Montréal, où je faisais ma coopération militaire ... En fait, chaque fois que j'allais sur le terrain dans mon travail de thèse, chaque fois que j'étais sur le terrain, que je rencontrais des gens, que je faisais des mesures, ça me plaisait beaucoup plus que quand j'étais au labo. Je me suis dit, je suis plus fait pour le terrain, donc en revenant (de Montréal), après ma soutenance de thèse, j'ai eu envie de me lancer dans un métier plus de terrain. (CS11)

Ce parcours recherche d'un ancien du DEA du Mans, réorienté vers l'ingénierie a permis à cet acousticien de développer des activités de conception sonore en libéral.

J'ai eu l'opportunité, la chance, à ce moment là, de trouver des clients, qui m'ont incité à me lancer en profession libérale : acousticien, on va dire ingénieur conseil acousticien. (CS11)

⁹¹ Pour une vision détaillée, voir le dossier « Formations en Acoustique en France » réalisé par la Société française d'acoustique (SFA) disponible sur son site : www.sfa.asso.fr Dernière mise à jour consultée: 23/03/2006

⁹² Le Diplôme d'Etude Approfondi (niveau BAC +5) de l'Université du Maine est longtemps resté la seule formation universitaire en acoustique. Elle est aujourd'hui transformée en Master.

Sans conteste, la proximité avec les milieux de la recherche architecturale est une ouverture importante de l'acoustique vers la conception sonore, car elle permet d'infléchir le profil de l'acousticien vers une attitude différente lorsque qu'il revient vers des pratiques opérationnelles comme le design sonore ou l'environnement sonore.

Ca vient parce que moi aussi je suis sensibilisé. Tu ne peux pas dire que les 10 ans de Cresson⁹³, ça ne m'a pas laissé des traces. Moi, je suis sensible, mais je pense qu'il y a des gens qui vont travailler dans d'autres bureaux d'étude, ils en ont rien à cirer. C'est clair. (CS13)

De la recherche en psychoacoustique au design sonore

Si le passage du monde de la recherche en psychoacoustique à celui d'une activité innovante plus créative comme le design sonore semble assez logique, il demande néanmoins une adaptation car les chercheurs ne travaillent pas forcément sur des objets *utiles*. Leurs analyses portent sur tous les phénomènes sonores sans *a priori* sur les besoins de définition et d'insertion des nouveaux *objets sonores* dans un contexte spatial, social et sensible.

En plus j'ai travaillé quand même sur beaucoup d'objets au son intrinsèque, mais des objets mécaniques en fait, des fermetures et des ouvertures de portes, ou des bruits de fourchette, du verre qui casse, des choses comme ça, donc des sons qu'on connaît depuis notre plus tendre enfance, qui n'évoluent pas ou très peu. Donc en termes de design il n'y a pas grand chose à faire en soi, ce n'est pas une évidence qu'il faut travailler le son de ces objets-là. C'est une évidence qu'il faut travailler le son des objets nouveaux, ou des objets qui ont vocation à faire du son, parce que même ça n'est pas tellement travaillé. (CS07)

Cette adaptation n'est pas un revirement complet comme on a pu le voir précédemment, elle correspond plus à un changement de méthode de travail, d'attitude face à l'objet sonore, de la prise en compte de l'importance de la question perceptive.

Moi je me suis positionnée là un petit peu comme scientifique, et beaucoup comme musicienne, comme quelqu'un qui a l'habitude d'écouter et de créer. Un peu comme psycho-acousticienne, dans la mesure où on a essayé de dire « voilà, pour faire des sonneries de téléphone pertinentes, il faut s'intéresser à la perception ... parce qu'à l'époque c'était vraiment assez terrible, les sonneries de téléphone, c'était des signaux calés à 3.000 Hz, de manière à ce qu'on les entende bien et très fort, c'était tous les mêmes, tout le monde se trompait, on ne savait jamais si c'était son téléphone ou celui du voisin. (CS07)

Cette compétence acoustique donne l'occasion aux agences de design sonore de se démarquer de leurs concurrentes (le design musical) car l'approche psychoacoustique conduit à mieux intégrer dans les études le contexte acoustique, social, culturel dans lequel sonne l'objet.

Designer sonore amateur

Dernier cas plus atypique où la formation universitaire d'acousticien a dans un premier temps permis d'exercer la profession d'ingénieur-informaticien spécialisé dans la programmation sonore⁹⁴ pour ensuite amener ce professionnel à collaborer sur des projets d'installations sonores avec des architectes.

Dans ce domaine-là, je n'existe pas. Je fais des choses quand j'ai connaissance de quelque chose, quand je prends 3 jours de congé et que je peux aller aux journées du Design sonore. (CS08)

⁹³ Laboratoire de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain. UMR CNRS1563. Ecole d'Architecture de Grenoble.

⁹⁴ Après une année à l'ENSAIS, (école d'Ingénieur) j'ai continué par la physique à la fac. J'ai fait le DEA d'acoustique appliquée du Mans, et j'ai terminé mes études par ce DEA, qui est un DEA de physique qui est assez théorique en fait, malgré son intitulé. CS 08

Cet acousticien-informaticien va donc réaliser des installations sonores en « amateur » ; cela ne rentre pas directement dans son activité professionnelle. Les quelques projets développés en design sonore prennent place dans une vie parallèle en dehors des heures de bureau, en collaboration avec des équipes de maîtrise d'œuvre notamment dans le cadre de concours d'architecture ; l'association est ponctuelle, le temps de concevoir et réaliser un projet sonore urbain.

La partie design, c'est la programmation de haut niveau pour le son design c'est-à-dire exactement ce que je faisais, chez UbiSoft⁹⁵, tout ce qui est interactivité. Je ne me considère pas tant que ça comme un informaticien... si, je suis un informaticien, mais je suis arrivé à l'informatique par le son, c'est vraiment le son qui m'intéresse dans l'informatique, en tant que matière pour outils. J'ai vraiment l'impression d'être comme sur un établi, en train de « ah ouais je vais essayer ça ». Typiquement j'ai utilisé l'informatique pour ça. Je préfère dire à chaque fois « informaticien pour les outils, pour le son », « informaticien d'outils pour le son ». (CS08)

Dépasser l'image du technicien

Dans les représentations collectives, l'acousticien souffre d'une image négative, celle du technicien du son, qui faute peut-être de formation ad hoc, n'aurait pas de culture sonore reconnue.

Parce que les acousticiens en général ne sont pas des gens intéressants. Ils peuvent être intéressants individuellement. Mais comme ils n'ont pas une formation commune, ils n'ont pas eu des maîtres communs, on va dire. Ils n'ont pas eu des grands penseurs de l'architecture, comme les architectes, parfois. Ils ne se sont pas ralliés à des causes, des castes ou à des clans, comme les architectes savent très bien faire. Ils ont une immense diversité et ils ne savent pas parler. J'ai essayé pendant deux ans, j'ai fait un boulot avec les acousticiens, sur l'image des acousticiens. Je leur ai dit, vous vous rendez compte, vous êtes des gens cultivés, mélomanes, musiciens, vous avez une oreille fine, formidable, vous arrivez à faire des trucs insensés. CS 14

Contrairement aux architectes et paysagistes formés sur un modèle commun dans les écoles d'architecture et de paysage, le manque de sensibilité et de culture partagée rendrait difficile l'accès à la création sonore.

Les acousticiens qui exercent des activités de conception sonore sont ceux qui ont suivi un parcours plus complexe : passage par des expériences en architecture, environnement, musique ou bien de la recherche.

2.6. Le profil d'architecte

Dans un mouvement inverse, notre groupe est également constitué de gens formés en architecture qui se sont ensuite orientés vers le métier d'acousticien, pour devenir concepteur sonore.

De source sûre⁹⁶ nous pouvons affirmer que la formation d'architecte conduit parfois à l'acoustique; par contre il est difficile de les dénombrer car très peu d'acousticiens osent dévoiler leur origine (cinq noms sont clairement repérables dans l'annuaire du CIDB⁹⁷ dont deux figures incontournables, deux pionniers : Loïc Hamayon et Bernard Delage (65-50ans). Les autres (Gui Jourdan, Jean Dalmais, Aurousseau) se situent plutôt dans la génération suivante.

⁹⁵ Entreprise de création de jeux vidéos

⁹⁶ Etude en cours du GIAC sur l'image de la profession d'acousticien, non diffusée à ce jour

⁹⁷ Centre d'Information sur le Bruit

Il y en a quelques-uns qui se cachent. Il y a des acousticiens architectes qui ne le disent pas. Je ne dirai pas leur nom, parce qu'ils ne seraient pas content qu'on le dise. L'architecte est un personnage un peu fantasque ou vécu comme tel, donc ils n'inspirent pas la confiance qu'un acousticien doit inspirer. Nous, les acousticiens, il faut qu'on inspire confiance, c'est vachement important. Je dis assez peu que je suis architecte, je le dis très peu. (CS14)

Annoncer cette double origine peut causer des malentendus auprès des maîtres d'ouvrage. Pour un acousticien, ç'est embêtant. Pour un architecte c'est plutôt une bonne carte de visite qui augmente ses champs de compétence. Les architectes-acousticiens expérimentés sont plutôt bien appréciés et reconnus dans leur compétence d'acousticien car ils abordent les problèmes acoustiques différemment, prenant justement le point de vue conceptuel plus en amont.

C'est la manière dont j'aborde les problèmes. Je sais que je les aborde en architecte. J'ai été formé à ça et c'est ma méthode, c'est celle d'un architecte et je n'en ai pas d'autre. Ce cas précis, cette méthode, qui va un peu du général au particulier, on va dire, qui laisse toujours des portes ouvertes, parce que, on ne sait pas, qui des fois va piocher dans d'autres domaines, parce qu'un bol d'air, ça fait jamais de mal : on va voir une expo sur la couleur ou autre chose. (CS14)

Si certains ne souhaitent pas afficher ce double titre dans la vie professionnelle, c'est bien parce que l'expérience montre qu'il est difficile de porter conjointement les deux casquettes architecte, c'est à dire d'être concepteur généraliste, et concepteur sonore en même temps ; il est difficile de concevoir qu'un seul homme puisse faire le tri, faire la part des choses.

Quand je faisais l'architecte, je faisais l'architecte, c'est tout. Je pense qu'on peut difficilement faire autrement quand on est jeune et qu'on a pas les moyens de gérer une complexité tranquillement. Pour dire OK, je laisse tomber l'acoustique, ça serait épouvantable, mais sinon, ça sera un autre aspect qui sera épouvantable, mais qui est plus fondamental. Donc le service sera quand même mieux rendu. J'aimerais beaucoup faire, mais je ne sais pas si j'y arriverai un jour. Je ne sais pas. (CS14)

Pour d'autres, l'activité d'acousticien est indissociable de celle d'architecte. Ils la pratiquent simultanément et revendiquent une pratique singulière de l'acoustique.

Moi je ne sais pas si je suis architecte ou acousticien. Je suis les deux à la fois. Je pense qu'on ne peut pas travailler le son si on ne travaille pas le reste. La lumière ça me paraît pareil. ... pour moi l'acoustique n'est jamais détachée d'une vision architecturale, au sens des implications que ça va avoir sur le bâtiment.[...] Si je suis sollicité par des architectes, c'est peut-être parce que je peux avoir cette vision-là, qui est une vision on va dire double... enfin pas double, mais qui est une vision qui prend en compte d'autres critères, d'autres paramètres que la seule résolution technique. (CS16)

C'est également la raison pour laquelle, ils situent leur pratique au-delà du simple cadre réglementaire parlant plus volontiers de confort sonore.

Ce qui est emmerdant en ce moment, c'est qu'on nous demande de simplement répondre à la demande réglementaire, et de servir de caution pour obtenir non pas une valeur de confort, mais une valeur mise aux normes. (CS16)

Architecte-acousticien : du premier au troisième cercle

L'émergence de nouveaux modes d'exercice autour de la conception d'espaces sonores est un témoin supplémentaire des effets de la diversification des métiers de l'architecture vers de nouveaux métiers.

Le profil des architectes-acousticiens montre que la formation généraliste de l'architecte au projet et à l'espace, complétée d'une spécialisation, peut conduire vers d'autres pratiques que celles de l'architecture libérale. Situé à l'interface de l'art et la technique, l'architecte-

acousticien occupe finalement une position professionnelle plus ou moins éloignée de celle de l'architecte généraliste. Pour situer les concepteurs sonores, nous nous référons au schéma figurant les trois cercles concentriques où se repartissent les diplômés en architecture, mis en évidence par Rainier Hoddé⁹⁸. L'architecte concepteur sonore s'éloignerait du premier cercle qui est celui de la maîtrise d'œuvre où l'architecte se définit comme généraliste du bâtiment et chef d'orchestre du processus.

Soit le concepteur sonore fait partie du second cercle, plus précisément celui que Rainier Hoddé appelle l'univers de la maîtrise d'œuvre « *non globale* » qui complète la mission de l'architecte généraliste. On y recense des métiers techniques la programmation acoustique, l'expertise en acoustique, mais de plus en plus orientés vers des problématiques esthétiques qui toucheraient au paysage sonore...

Soit le concepteur sonore va appartenir au « *cercle des architectes disparus* »⁹⁹; c'est à dire à ceux qui se sont éloignés du centre de gravité de la maîtrise d'œuvre, celui des architectes hors l'architecture. Ils appartiennent à l'univers des « *auteurs* » qui revendiquent le statut de créateur, voire d'artiste. Cette catégorie est celle des concepteurs sonores les plus médiatisés. Ils ont monnayé ailleurs leur formation d'architecte. Ils sont particulièrement appréciés pour leurs méthodes telles qu'elles se démarquent des manières habituelles. Ils trouvent leur place dans des systèmes d'acteurs où leur capacité de projection spatiale apportent sans cesse des perspectives renouvelées.

J'ai une formation archi, mais j'adore prendre la casquette d'acousticien quand on me la demande. Je me sens plus archi. Peut-être qu'il y en a beaucoup qui ne veulent pas travailler avec moi, parce que je me sens plus archi, alors que d'autres me préfèrent parce que je me sens plus... Mais bien sûr, plus « archi », ça veut dire... Je penche vers ça... (CS16)

Quel que soit le cercle d'appartenance, ceux qui ont pu bénéficier d'une formation en architecture notent l'importance accordée au projet, à une culture du projet essentielle pour accéder aux pratiques de conception sonore.

L'hypothèse de Boutinet selon laquelle le projet architectural constitue la matrice historique et méthodologique de tous les projets¹⁰⁰, se vérifie encore ici. Le projet architectural émerge comme mode privilégié d'adaptation du milieu acoustique impliquant une approche multidimensionnelle pour saisir des solutions complexes.

Cette compétence acquise par la formation en architecture, ouvre sur d'autres compétences d'expertises appréciées pour exercer des activités de conception sonore : capacité d'anticipation, de synthèse, de vision globale, prise en compte de logiques multiples, mise en relation de niveaux différents de la conception à la réalisation, dépassement de la demande initiale, démarche itérative du projet, souplesse de pensée face aux problèmes complexes.

2.7. Absence de paysagiste sonore

Les qualités perceptives inhérentes au métier de paysagiste feraient que ce dernier serait naturellement plus enclin à devenir concepteur sonore. L'espace sonore serait une évidence pour lui.

⁹⁸ *Architectes hors l'architecture: positions et dispositions, in Architecte ingénieur des métiers et des professions. Actes du séminaire Métiers de l'architecte et métiers de l'ingénieur en génie civil et urbanisme, INSA et SHS-TEST ; Lyon, 22 mars 1996. sous la direction de Jean-Yves Toussaint. et Chris Younés, p 147.*

⁹⁹ Le troisième chez Hoddé, p.94

¹⁰⁰ Boutinet J.P., *Le projet : mode ou nécessité.* L'harmattan, Paris, 1992, p. 11.

Les paysagistes, ils en savent des choses, sur l'espace ouvert. Les architectes ne savent rien faire d'autre que des espaces fermés, en tout cas, limités. Ils ont besoin des limites d'un espace pour imaginer quelque chose, alors que les paysagistes n'ont pas besoin des limites. Il y a un pointillé sur le plan, mais pour eux ce n'est pas du tout une limite. L'architecte est toujours dans cet esprit de limite. Il y a deux manières de faire très différentes. Alors, au niveau du sonore... (CS14)

Pourtant, curieusement, notre recherche n'a pas permis de déceler un mouvement dans ce sens. Les professionnels issus d'une formation de paysagiste et exerçant le métier en libéral n'affichent pas de compétence particulière dans le domaine sonore.

Le seul *paysagiste sonore* que nous avons repéré sur le territoire français est un paysagiste atypique, non installé. Atypique parce qu'il a d'abord suivi une formation de plasticien de l'environnement¹⁰¹ (avant de faire l'école du paysage de Versailles).

Le paysage c'est l'espace, c'est la forme entre les choses. Justement on travaille sur cette matière qui se situe entre les parois, le dur. L'architecte, de façon caricaturale je dirais, va considérer le mur dans sa solidité. Moi, ce que je trouvais très parlant aussi en terme de paysage, c'est que tout d'un coup les ondes sonores, le fait de travailler sur cet espace inclus entre les formes, c'était le cœur du métier, en tout cas de l'attention qu'on pouvait porter aux espaces : tout d'un coup on travaillait sur les choses qui sont entre les formes, et ça leur donnait corps. Le fait même d'imaginer qu'elles soient traversées par des ondes sonores, ça donne une plénitude, ce n'est pas un vide, on ne travaille pas sur un creux finalement, j'en fais un plein d'une certaine manière. C'est une manière un peu de retourner la vision habituelle qu'on a des espaces : de ne pas le considérer comme un vide entre les choses, mais comme la possibilité d'un plein, ou en tout de quelque chose qui est rempli par le son en l'occurrence. CS06

Cette absence remarquée pourrait-elle s'expliquer par la formation reçue dans les écoles française de paysage (Versailles, Bordeaux et Lille) ? En effet, les programmes pédagogiques n'affichent pas encore de sessions de sensibilisation à la notion de paysage sonore. L'approche auditive des paysages n'est une préoccupation dans ces formations généralistes, voisines de celle de l'architecte. Pour preuve, la manière dont a été reçu auprès des enseignants et des paysagistes professionnels, le travail de fin d'étude d'un jeune diplômé de l'école du paysage de Versailles (1999).

Parce que pour les concepteurs classiques du paysage, ceux qui travaillent quotidiennement dans des bureaux d'études, qui sont confrontés tous les jours à la conception réelle d'espaces, ça leur semblait très loin de leur métier... d'une attitude de concepteur telle qu'ils ont l'habitude de l'exercer. Par rapport aux concepteurs classiques, aux architectes-paysagistes, ça a été un petit peu dur à faire passer. CS06

2.8. Plasticiens à l'écoute

Comparativement aux milieux de l'architecture et du paysage, les métiers artistiques sont beaucoup plus ouverts et pourvoyeurs de professionnels s'intéressant à la conception sonore de l'espace. Le son a aujourd'hui très largement investi les lieux d'exposition et musées contemporains, non sans questionner les commissaires d'exposition d'ailleurs... Nombreux sont les plasticiens qui choisissent d'introduire le son dans leur œuvre voire d'en faire une spécialité.

Si l'on s'intéresse aux logiques de parcours de ces plasticiens sonores, l'analyse est complexe car les profils sont évidemment très hétérogènes. Ce mouvement récent n'est évidemment pas directement liée à la formation car seule l'école d'art d'Aix-en-Provence

¹⁰¹ BTS de plasticien de l'environnement architectural, Olivier-de-Serres, ENSAAM

affiche depuis peu une formation aux arts sonores avec la création d'un studio expérimentation, *Sonus Locus*. Pour autant, l'hétérogénéité des formations et des parcours artistiques n'empêche pas de repérer des points communs aux *plasticiens sonores*.

Un retour au source du matériau sensible

Le premier glissement observé est caractéristique du recentrage d'une formation essentiellement conceptuelle vers un savoir-faire sensible lié au questionnement sur les sens et la perception. Contrairement aux apparences, l'approche du projet artistique par la matière sonore donne lieu à un travail manuel sur une matière qui, même si elle est parfois insaisissable, peut aussi être l'occasion de retour au source vers le matériau brut. C'est ce qu'illustre le parcours de cet *artiste, designer-tailleur de pierre*, qui éprouvé le besoin de passer par le concret d'une matière palpable pour mieux revenir à la matière sonore.

L'ESAT de Roubaix « école des arts appliqués », ça a eu plusieurs noms. En design. Ensuite j'ai fait un CAP de tailleur de pierre, parce que j'avais besoin d'être dans la matière, et pas sur les plans. [...] J'ai recommencé à prendre contact avec mes besoins d'enfance, qui étaient fabriquer des objets, le goût des objets trouvés, le goût du son de la musique, mais des paysages sonores, ceux de l'industrie et du port de Dunkerque, dont je me souvenais quand j'étais enfant, quand il y avait beaucoup de bateaux. Tout ça mélangé, parce que je savais que j'avais quelque chose à faire, mais que je n'arrivais pas à formuler. (CS04)

Une proximité avec le métier d'artisan

Contrairement aux architectes qui se sont éloignés de l'artisanat, le plasticien sonore reste plus proche de la fabrication concrète des projets qu'il propose ; ce qui lui permet d'aller explorer des terrains inconnus, d'innover, d'expérimenter, étape nécessaire à l'émergence de nouvelles pratiques. Quand il devient concepteur de machines sonores qu'il installe dans la rue, il peut à travers des installations éphémères prendre le temps d'inscrire un geste et de convaincre les commanditaires. Il est vrai que le profil de ces *bricoleurs de sons* ne fait pas toujours bon ménage avec les contraintes liées à l'implantation d'objets dans l'espace public. Mais le caractère éphémère des projets facilite le travail de défrichage.

Il y a une différence entre le fait d'être vraiment un artisan comme moi, c'est-à-dire que quand j'ai un projet je fais tout, tous les corps de métier, tout ça, à la différence d'une compagnie de théâtre, qui elle pourra engager un administrateur, un régisseur, un technicien son... Et pour certains projets ça irait mieux si je pouvais engager des personnes. Ça me permettrait de travailler un peu plus vite, et puis d'aller plus à l'essentiel, ce que je ne peux pas faire pour le moment. (CS04)

Le profil artistique offre l'avantage de pouvoir se permettre des revirements parfois brutaux de l'art vers des techniques pointues. Possibles dans ce sens, les ruptures sont beaucoup moins fréquentes dans l'autre sens : l'artiste devenant technicien, spécialiste du sonore. C'est par exemple le cas de figure emblématique de ce jeune plasticien qui décide de se former en acoustique pour mener à bien des projets plus ambitieux et éviter de se retrouver associé à des bureaux d'étude dont il ne connaît pas le travail. L'artiste a ce besoin de maîtrise totale de la chaîne, de la conception à la fabrication concrète de ses projets qu'il ne veut pas déléguer. C'est toute la différence qui le sépare des métiers de l'aménagement. Le fait de prendre la casquette de l'acousticien ne signifie pas pour autant qu'il abandonne sa première vocation de plasticien (cela est impossible) mais qu'il choisit clairement d'acquérir une certaine autonomie avec les connaissances techniques qu'il juge nécessaires à une pratique de conception sonore.

Donc en gros, au début, moi par exemple, on m'a marié avec des gens sérieux, donc des acousticiens. Donc, moi je faisais la création et eux ils faisaient les calculs pour arriver à la

création. Bien sur, on ne s'entendait pas. J'ai regardé leur métier et puis j'ai décidé d'être acousticien. [...] Là encore, il y a deux entités, deux noms : créateur, acousticien. On essaie de faire toujours par deux pour aborder la dimension sonore. Pourquoi ? Parce que le métier n'existe pas. (CS17)

Caméléon

Certains revirements relèvent très clairement d'une stratégie que l'on pourrait qualifier de *marketing* face à un marché très fragile. Il est clair qu'endossé le titre d'acousticien pour un artiste plasticien est le signe d'un affichage technique sérieux vis à vis de l'extérieur. Mais en réalité, le concepteur sonore sait très bien prendre les identités en fonction des circonstances à l'image du caméléon. *In fine* c'est son parcours concret avec toutes les expériences acquises qui influenceront sur ses projets et révéleront sa véritable identité.

Parce que l'acoustique, le son, c'est quoi, c'est un déplacement d'air. Moi je dis que je brasse du vent. Toute ma journée, je ne brasse que du vent. Je suis un brasseur de vent, c'est tout ce que je suis. Je ne suis pas rien d'autre [...] Oui, je me présente comme acousticien ou autrement, comme concepteur sonore, qui est dans la logique de la conception. Pour un architecte, je suis un concepteur sonore ou un concepteur en environnement sonore. (CS17)

2.9. Formation ou autodidacte ?

Ce tour d'horizon des parcours possibles pour arriver à la conception sonore pose la question de la nécessité d'une formation spécifique à cette activité qui de toute évidence n'existe pas. Quel type de compétences faut-il requérir pour devenir concepteur d'espace sonore ?

L'étude détaillée des parcours montre que comme pour l'architecture, la conception sonore suppose un équilibre entre l'art et la technique, entre des connaissances et des savoir-faire sur le terrain. D'autre part, il s'avère qu'une culture sonore solide (connaissances des phénomènes sonores tant d'un point de vue physique, perceptif et esthétique) constitue le socle indispensable. Les autodidactes du sonore sont finalement très rares.

Celui qui n'aurait reçu ni formation musicale, ni formation acoustique a dû trouver individuellement les moyens d'apprendre les bases de la physique du son et, au delà, de mieux connaître les dimensions perceptives du phénomène sonore. C'est alors que le parcours personnel et les rencontres et les diverses expériences professionnelles prennent un poids particulier.

Je n'ai pas fait d'études ou très peu d'études, plus des stages, des expériences, en école de musique, à faire avec les moyens du bord pour donner des cours, en auto-formation. Déjà, en musique traditionnelle, l'apprentissage maintenant se fait un petit peu à travers l'écrit, mais autrement c'est par l'écoute, il n'y a que l'écoute qui permette de s'imprégner des styles. Donc il y a déjà eu de la pratique d'écoute. (CS01)

Cette auto-formation est parfois hautement revendiquée et désignée comme une qualité nécessaire pour exercer un métier pour lequel il n'existe pas de formation spécifique. Elle est aussi fortement valorisée par le fait que certaines compétences comme « *l'écoute* », le « *bricolage sonore* » ne peuvent être enseignés nulle part, en tout cas pas dans une école et que ces compétences relèvent donc forcément d'un apprentissage individuel. Certain allant jusqu'à dire que certains enseignements pourraient au contraire aller jusqu'à « déformer » l'oreille, à la circonscrire dans de telles représentations qu'il est encore plus difficile ensuite de s'en défaire. Cette revendication à l'auto-formation est relayée par un discours plutôt négatif sur la formation dans les conservatoires de musique qui n'ouvriraient pas assez de portes, qui seraient trop scolaires, destinés aux seuls musi-

ciens professionnels des orchestres (une seule voie royale) ; ou bien sur la formation en acoustique qui resterait trop technique.

En revanche, les autodidactes du projet urbain sont plus fréquents. Cela est peut-être dû au fait qu'il est intellectuellement parlant, plus facile à l'artiste ou au compositeur, d'acquérir des compétences spatiales qu'à un urbaniste de s'improviser spécialiste du sonore. Il faut aussi reconnaître que les gens non formés aux métiers de la ville et s'aventurant sur ce terrain le font avec humilité, n'hésitant pas à faire équipe le cas échéant, les artistes autodidactes de l'architecture font preuve de beaucoup de précautions.

Donc là je sors un peu de ma case à moi, pour déborder sur des choses qui ne sont pas de mon ressort. Mais ça ne fait rien, je suis quand même obligée de m'en servir comme ça.... Moi, s'il faut faire des bornes acoustiques qui tiennent 10 ans dehors, il faut un constructeur, ce n'est pas moi, ça c'est sûr. (CS09)

Enfin à plusieurs reprises, des installations qui ont été conçus pour le 8 Décembre on été ensuite pérennisées à Lyon, en terme de lumière je parle. En terme de son, je pense que le pont ne s'établit pas aussi facilement, parce qu'il y a beaucoup de contraintes, ne serait-ce qu'en terme de matériel... Et puis il y a aussi ce qu'on peut faire sur une durée de huit jours, on peut pas toujours le transposer de manière pérenne, pour les nuisances aux riverains, qui peuvent considérer ça comme une nuisance. Donc voilà, on est pas les mêmes dimensions je crois. On a pas un passage facile de l'un à l'autre. Je crois que vraiment que les installations pérennes doivent être vraiment spécifiques. Elles ont besoin d'une conception spécifique. (CS15)

3. Les structures et leur fonctionnement

Dans ce chapitre, nous nous sommes attachés à repérer et analyser les lieux où travaillent les professionnels de la conception sonore précédemment repérés. Quelle est la nature des structures où s'exerce l'activité de conception sonore. L'inventaire réalisé sur le territoire français nous a conduit à regrouper ces structures en cinq grandes familles qui correspondent à cinq modes de fonctionnement professionnel. Les concepteurs sonores peuvent donc exercer sous les cinq formes suivantes :

- 1 Les traditionnels **bureaux d'étude acoustique**. Cette appellation générique recouvre toutefois des réalités fort contrastées.
- 2 Les **agences de design** ; regroupant deux cas de figures : soit les designers ont intégré des agences de design *généraliste*, soit ils ont créé des structures originales, sous la dénomination d'agences de design sonore.
- 3 **Les groupements hybrides** : Structure privée, généralement sous statut associatif. Elles abordent les métiers de la conception sonore de manière pluridisciplinaire, dans une sorte d'hybridation des savoirs. Leurs références et thématiques couvrent des domaines de compétences extrêmement variés : l'architecture, le patrimoine, la muséologie, le tourisme, la pédagogie, la musique, les arts.
- 4 **Les laboratoires de recherche** dont les thématiques touchent les problématiques de l'environnement sonore, plus généralement la place du fait sonore dans nos sociétés. Regroupant des approches disciplinaires fort différentes : sociologie, physiologie, psychologique, musicologie, architecture, urbanisme, ingénierie. Ces laboratoires sont structurés selon trois formes distinctes dictées par leur finalité:
 - a. Les laboratoires publics reconnus institutionnellement par diverses instances : laboratoire CNRS, Laboratoires des Ecoles d'Architecture habilités par le Ministère de la culture ; laboratoires de recherche émanant de services ministériels (CERTU, INRETS, LCPC, CSTB...), mais aussi l'IRCAM et bien d'autres ...
 - b. Les laboratoires privés intégrés aux grandes entreprises ayant développé en interne leur propre compétence son, avec l'objectif de les mettre au service de leur production industrielle. On peut citer par exemple l'industrie automobile et les sociétés de télécommunication.
 - c. Les structures parapubliques s'apparentant à une recherche impliquée dans un territoire : par exemple les observatoires de l'environnement sonore ...
- 5 **Les indépendants** sont des professionnels libéraux, souhaitant marquer un positionnement individuel, indépendant de l'image d'une structure. Ce sont :
 - a. soit des artistes, aux diverses dénominations : plasticiens sonores, sculpteurs sonores, explorateurs sonores,
 - b. soit des compositeurs ou musiciens,
 - c. soit des architectes ou des architectes-paysagistes.

3.1. Famille 1 : Les bureaux d'études acoustiques

Les architectes n'ont pas le monopole du terme maîtrise d'œuvre. Dans la loi MOP102, le terme maître d'œuvre désigne l'ensemble des concepteurs. Malheureusement, les bureaux d'études sont concepteurs : tous ceux qui participent à l'acte de construire. Au niveau de la responsabilité décennale, nous sommes [placés] au même titre que les architectes, c'est pareil. L'architecte a évidemment un rôle de coordinateur en plus qu'on n'a pas du tout. Et puis il a une vision globale qu'on a pas du tout nous, évidemment, mais c'est tout. (CS13)

Au même titre qu'une agence d'architecture, le bureau d'étude acoustique peut concourir à la réalisation des missions de maîtrise d'œuvre. Au delà d'une mission de base qui bien souvent est perçue comme purement technique, l'acousticien, en tant que concepteur sonore peut parfois intervenir fortement dès le stade des premières propositions sur la conception générale de l'espace architectural ou urbain.

Dans ce cas, l'acousticien, concepteur sonore, travaille en principe en partenariat avec d'autres concepteurs : des architectes le plus fréquemment, des urbanistes parfois, des environnementalistes et des paysagistes plus rarement.

Au dernier recensement, le CIDB¹⁰³ dénombrait 305 structures inscrites dans la rubrique « bureaux d'études et ingénieurs conseil » de *l'Annuaire des acteurs de l'environnement sonore 2005-2006*¹⁰⁴, installées sur le territoire français. Cette rubrique répertorie les structures exerçant dans le domaine privé. Le chiffre englobe tous les métiers de l'acoustique en lien avec la problématique spatiale, couvrant des spécialités pouvant aller de l'habitat, salle de spectacles, industrie, équipement, électroacoustique, architecture, à l'urbanisme, donc des métiers parfois très éloignés.

Or, le titre du chapitre « *Bureau d'études ou Ingénieurs conseils* » ne garantit pas une compétence dans tous ces domaines. La répartition dans les différents domaines est assez équilibrée. Les spécialités répertoriées se répartissent comme suit :

- acoustique des bâtiments d'habitation (195)
- acoustiques des salles, studios d'enregistrement (238)
- insonorisation en milieu de travail (218)
- acoustique urbaine (235)
- électroacoustique (73)
- spécialisation dans les études d'impact relative aux installations classées pour la protection de l'environnement (122)

Cette classification ne distingue pas les bureaux qui proposent aussi une compétence dans le design sonore : cinq d'entre eux sont pourtant présents dans la liste : Laps, Dia-sonic, Sixième son, Via Sonora, Synesthésie.

Parmi ces 305 bureaux, combien pratiquent réellement ce que nous avons défini comme relevant d'une activité de conception sonore dans un environnement urbain ? Cela reste assez difficile à évaluer. Il faut bien reconnaître que dans le domaine de l'acoustique, la majorité des bureaux structurent leurs modalités de réponse par rapport aux questions réglementaires, qui sont à l'origine de plus de 90 % des commandes. En acoustique architecturale par exemple, il existe maintenant une réglementation acoustique pour la quasi-totalité des types de bâtiments : Salles de concert, théâtres, cinémas, écoles de

¹⁰² Pour Maîtrise d'Ouvrage Publique.

¹⁰³ Centre d'Information et de Documentation sur le Bruit.

¹⁰⁴ Cet annuaire répertorie en principe tous les professionnels présents sur le territoire national, à l'exception des bureaux qui volontairement ne souhaitent pas figurer, pour ne pas être assimilés aux « *acteurs de l'environnement sonore* » sans compter les éventuels oublis.

musique, bibliothèques, médiathèques, établissements d'enseignement, établissements de santé, complexes sportifs, gymnases, piscines, salles polyvalentes, lieux diffusant de la musique amplifiée, hôtels, restaurants, administrations, bureaux, logements, crèches...).

En terme de missions, les études acoustiques portent sur les domaines suivants :

- contrôle de la qualité acoustique interne en particulier par la maîtrise de la durée du temps de réverbération ;
- garantie de l'isolement aux bruits aériens entre locaux du bâtiment ;
- garantie de l'isolement aux bruits d'impact entre locaux du bâtiment ;
- protection du bâtiment vis-à-vis du bruit extérieur (transports, industrie bruyante...) ;
- protection du voisinage par rapport au bruit engendré par les équipements techniques du bâtiment et les activités s'y afférant ;
- maîtrise du bruit des équipements techniques internes au bâtiment.

Les équipes d'acousticien sont capables d'intervenir sur chacun de ces points réglementaires et fournissent, en général à l'aide de calculs acoustiques et de mesures, des réponses adaptées au niveau de confort souhaité en adéquation avec l'architecture et le budget. En revanche rares sont les acousticiens qui s'impliquent concrètement dans la conception sonore proprement dite, c'est-à-dire mettant en place des méthodes de travail qui permettent un véritable dialogue avec l'architecte (tant en amont dans la phase esquisse du projet qu'en aval dans la phase chantier).

C'est hyper important, c'est toute l'image d'Echologos. C'est fondamental pour nous. Mets toi à la place de l'archi. Si ce n'est pas agréable de travailler avec un bureau d'études, pourquoi s'enquiquiner avec celui là, t'en prends un autre. Attends, il faut que ce soit agréable. (CS13)

Or comme le dit très clairement l'extrait de la circulaire du 1er septembre 1983, émanant de la Direction de l'Architecture du Ministère de L'Urbanisme et du Logement de l'époque : « *Toute solution à un problème de bruit repose en fait sur un compromis entre des facteurs techniques, humains et économiques. Plus globalement, il faut considérer que l'acoustique n'est pas une discipline isolée qui s'ajoute au projet tant pour isoler que pour améliorer le confort interne. Au contraire, l'ambiance sonore est intrinsèquement dépendante de la composition de l'espace autant que de la nature des équipements. Le projet architectural se comprend ainsi comme une synergie des divers besoins et contraintes. Or l'architecte est le plus apte, par sa formation, à faire cette synthèse créatrice. Il lui appartient d'intégrer la dimension acoustique, en s'appuyant sur l'assistance technique nécessaire, dans la démarche de la conception. La pluridisciplinarité des équipes de conception participant, autour de l'architecte, à l'élaboration du projet demeure ainsi une notion essentielle. Cette démarche doit être encouragée car elle garantit l'intégralité de la globalité de l'architecture, en assurant une meilleure prise en compte des différents éléments du programme. »*

Selon les contrats négociés, les missions réalisées par les bureaux d'acoustique peuvent pourtant être de nature variées ; elles se rapprochent des missions des architectes

- Programmation acoustique
- Maîtrise d'œuvre
- Diagnostic
- Modélisation acoustique des locaux

- Dessins d'exécution
- Visa
- Suivi de chantier
- Mesures de réception
- Services aux particuliers
- Diagnostic
- Cahier des charges aux entreprises
- Suivi des entreprises
- Expertise judiciaire

Si ces différentes missions reflètent le professionnalisme reconnu dans le sérieux des méthodes mises en œuvre, en revanche, elles ne présagent aucunement du degré d'implication des études acoustiques dans la conception sonore de l'espace. Plusieurs conditions doivent être réunies pour que l'acousticien prenne part à la conception sonore de l'espace. La première est sa capacité d'intervenir et d'agir à tous les niveaux du processus de fabrication: de l'assistance à la maîtrise d'ouvrage par la programmation acoustique, aux suivis du chantier. La présence à tous ces niveaux est essentielle pour l'intégration d'une pensée sur le sonore dans un projet architectural ou urbain ; notamment la phase amont qui fixe le cahier des charges de manière non uniquement normative mais également sur le plan du confort. C'est la seconde condition. Les concepteurs sonores sont unanimes pour dire que la conception sonore est à ce titre un métier de synthèse comme peut l'être l'architecture.

Quantitativement, parmi les 300 bureaux d'études d'acoustique répertoriés, une petite dizaine seulement font valoir explicitement une compétence élargie vers la conception sonore et le design sonore. Cinq cas exemplaires dans leur structuration et leurs affichages ont fait l'objet d'une analyse plus poussée. Pour chacun d'eux, nous avons choisi d'interroger les fondateurs, aujourd'hui gérants de leur bureau. Finalement, le dépouillement des entretiens nous a conduit à identifier deux colorations¹⁰⁵ caractérisant deux attitudes identitaires : les *bureaux d'ingénierie acoustique* et les *bureaux d'étude caméléon*. Ces colorations reflètent à la fois les personnalités fondatrices, le profil des collaborateurs, la philosophie de travail, les modes de fonctionnement qui en découlent.

Bureau d'études caméléon

<i>Nom de la Structure</i>	Via sonora
<i>Activité revendiquée :</i>	Etude acoustique
<i>Date de création :</i>	2005 (anciennement Delage & Delage, créée en 1989)
<i>Localisation :</i>	Paris
<i>Direction :</i>	Bernard Delage, acousticien, gérant à mi-temps
<i>Effectif permanent :</i>	3 personnes
<i>Collaborateurs :</i>	ingénieurs du son, à mi-temps musique /acoustique
<i>Statut pour tous :</i>	libéral, payés aux honoraires
<i>Forme juridique :</i>	SARL
<i>Code APE</i>	742C
<i>Particularités</i>	Membre du GIAc- CICF

Bien que récente sur le papier, *Via Sonora* peut être considérée comme faisant partie des pionnières du genre « bureau d'études d'acoustiques », avec celle de son maître Loïc Hamayon. Pionnière par le simple fait que son fondateur, Bernard Delage est une

¹⁰⁵ Si tant est que l'on puisse esquisser une typologie avec un si petit nombre.

figure incontournable de la profession. Il a été le défricheur incontesté de la notion de *paysage sonore* en France (Delage, 1980).

Si Bernard Delage avoue que l'activité de conception sonore représente une part relativement minime de son travail, elle se décline néanmoins dans les trois champs d'intervention qu'il a choisis de privilégier :

Moi, mon domaine, c'est le son. Je fais acousticien du bâtiment, des fois, ça c'est un métier très technique, c'est avec ça que je gagne ma vie, 90% mon revenu, c'est l'acoustique du bâtiment. Donc, je fais l'ingénieur là. Puis des fois, un petit peu acoustique de l'environnement. Des fois, c'est créatif, des fois, c'est juste mesure, mais c'est rare, puis je fais un petit peu de design sonore quand on a besoin de moi pour ça. (CS14)

Via Sonora investit donc :

- les métiers de l'architecture, en apportant une compétence particulière dans la conception sonore des espaces architecturaux,
- les métiers du paysage, notamment à travers la création de parcours sonore en sites ouverts,
- les métiers du design sonore par la création de signaux sonores pour l'urbain.

Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est d'arriver à répondre à des demandes très diverses, depuis « faites moi des annonces pour le métro », jusqu'à « on va construire des logements au bord de la voie ferrée, qu'est-ce qu'il faut faire ». D'un côté, c'est hyper technique, mais un peu bêta quand même, de l'autre côté, il faut plutôt s'informer sur tout un tas de choses, choisir la bonne voix, la bonne prosodie et le bon texte. C'est le même métier, mais c'est la poignée de porte ou l'usine à gaz. Je suis content d'être arrivé à cet espèce de fourmillement. Mais ça c'est fait tout seul, c'était pas planifié, c'était pas une stratégie. (CS14)

C'est dans ce sens que nous parlons de structure caméléon, capable de répondre à des demandes différentes, d'adapter son équipe de collaborateurs aux grés des projets et se présenter sous différentes casquettes, sachant que cette dénomination n'engage évidemment aucun jugement de valeur sur les compétences proposées par cette structure bien au contraire. Cette identification montre simplement qu'il est encore difficile pour le concepteur sonore d'afficher simultanément une pluridisciplinarité et de garder une image lisible par tous les interlocuteurs.

L'omission volontaire du terme « bureau » dans la dénomination de la structure est à notre sens un signe distinctif pour se démarquer des bureaux d'ingénierie. Bernard Delage est architecte de formation, mais il a clairement choisi de s'afficher comme acousticien, ne pratiquant quasiment plus son métier d'architecte.

J'écris sur ma carte de visite, Bernard Delage, acousticien. C'est à dire que... Moi, mon domaine, c'est le son... Je ne suis pas ingénieur. (CS14)

L'implication à mi-temps des trois membres de la société, montre l'importance de l'ouverture des profils vers les pratiques musicales à titre professionnel.

On travaille tous les trois dans la musique à temps partiel et dans l'acoustique à temps partiel. Il y en a un qui aime beaucoup la musique ancienne, un autre qui aime beaucoup la musique pop. (CS14)

Il ne faudrait pas interpréter cette double activité comme une contrainte imposée par la fragilité du marché (car dans le milieu de l'acoustique la conjoncture est plutôt favorable) mais comme un choix. Cette liberté de fonctionnement est aussi une manière de sélectionner les projets sur lesquels ils souhaitent travailler, ou bien encore simplement comme un choix de vie, une éthique.

Quand il n'y a plus de boulot, ils n'en ont plus et moi non plus d'ailleurs. Je ne suis pas à l'aise avec cette question du salarié. (CS14)

Quant au mode de fonctionnement aux honoraires, c'est un moyen de limiter les risques, de ne pas être contraint par des formes de contrat rigide. Les rôles sont clairement répartis. Le directeur gère la structure, trouve les contrats, coordonne les projets, réalise parfois, distribue les tâches.

Je suis très paternaliste. Chacun son métier. J'ai le contact clientèle, j'ai les devis, j'ai tout le début du projet. Une fois que c'est parti, qu'il y a des choses qui sont bien identifiables, ils les font et à la fin, je relis. Je trouve qu'on travaille bien ensemble. Je ne sais pas ce qu'ils en diraient, mais je trouve qu'on travaille pas mal ensemble. (CS14)

Dans la même coloration (structure caméléon), mais d'existence plus récente, le bureau d'étude acoustique *Synesthésie* jouent également sur une hybridation des connaissances mobilisées dans ces projets. Derrière une façade acoustique qui dénotent d'un savoir faire dans le domaine technique, elle affiche des compétences internes pluridisciplinaires : acousticien, plasticien et architecte.

A Synesthésie, vous avez un concepteur, une architecte et un ingénieur, c'est magnifique. Vous avez un chiffre, vous avez un dessin et vous avez une idée. Vous avez une calculatrice, une table traçante et une idée. (CS17)

Parmi les structures caméléon, on trouve enfin des bureaux d'étude - agence d'architecture qui se présentent comme agence d'architecture tout en faisant font une spécialité acoustique. Elles sont gérées par des hommes caméléon au profil précédemment décrit *d'architecte-acousticien* et joue sur cette double étiquette proposant tantôt des missions de maîtrise d'œuvre d'architecturale tantôt des missions d'études acoustiques associées ou non à ces premières.

Les entreprises d'ingénierie impliquées dans la conception sonore

Ce deuxième type de bureau d'étude acoustique, repéré sur le territoire français, relève plus nettement des métiers de l'ingénierie ; c'est pourquoi nous les avons appelé « *entreprise d'ingénierie* ». Nous présentons ci dessous sous forme schématique deux structures exemplaires pour leur implication dans la conception sonore.

Nom de la Structure	Acouphen Environnement
Activité revendiquée :	Management de l'environnement sonore
Date de création :	2003, (issue d'Acouphen, créée en 1989)
Localisation :	Lyon
Direction :	Laurent Droin, acousticien, gérant
Effectif permanent :	10 personnes environ
Collaborateurs :	ingénieurs du son, environnementalistes
Statut pour tous :	Salariés
Forme juridique :	SARL
Code APE	742C
Particularités	Membre du GIAc- CICF

Acouphen et Acouphen Environnement fonctionnent un petit peu comme deux filiales, si vous voulez, sauf que c'est deux structures qui sont totalement, juridiquement indépendantes maintenant. (CS11)

Acouphen Environnement est une branche du bureau d'études acoustiques *Acouphen*.

Cette structure est emblématique de la coloration *ingénierie*, notamment par l'origine de sa création.

Donc on a créé Acouphen en 1989, à trois. Une Société Anonyme (SA), c'était une des premières à l'époque. On n'était pas les premiers, mais on était parmi les premiers. Trois actionnaires, part à 33% chacun. C'est comme ça qu'Acouphen est né. Principalement en région Rhône-Alpes au départ, avec des bureaux à Saint-Etienne, à Lyon et à Grenoble, puisque les trois associés étaient stéphanois, grenoblois et lyonnais et puis on s'est développé, on va dire, si je peux faire simple, les quatre premières années, c'était vraiment... je faisais le même métier qu'avant, mais à trois. Les quatre années suivantes, on était déjà une petite équipe d'une dizaine de personnes, on embauchait régulièrement des techniciens, des ingénieurs, secrétaire, comptable, au fur et à mesure que la société grossissait, jusqu'à atteindre, dans les années 2000 un peu plus de vingt personnes. Donc on a pris une position de leader sur le marché français dans notre spécialité évidemment, avec une activité très généraliste dans le monde du bâtiment, dans le monde de l'environnement, de l'industrie, des infrastructures. Une activité technique de bureau d'études. Voilà l'histoire, et puis [...] En 2002, la société continuait à grossir, elle avait atteint plus de 25 personnes, pour des raisons stratégiques, des raisons de différences de point de vue entre associés, les trois acousticiens fondateurs ont décidé de scinder la société en deux. [...] En 2003, à partir d'Acouphen, on a créé deux sociétés : une qui s'appelle toujours Acouphen, qui est recentrée sur l'ingénierie conseil dans le monde du BTP on va dire, bâtiments et infrastructures de transport. Donc sur l'ingénierie de projet, on va dire plus classique. Et une nouvelle société, qui est ici, Acouphen Environnement, [montre la carte de visite, pas de plaquette, présentation de l'entreprise uniquement sur Internet] qui est une société qui est plus centrée sur le management de l'environnement sonore. [...] Dans ce positionnement exclusif comme je vous l'ai présenté, on est les seuls. (CS11)

L'évolution récente du bureau d'étude *Acouphen* vers une activité innovante et unique dans le paysage français, « *Le management environnemental appliqué à l'environnement sonore* » est symptomatique de l'émergence de nouveaux métiers du son en lien avec les problématiques environnementales appliquées à l'aménagement du territoire. Situait ces compétences à des échelles territoriales plus vastes (étude de cartographie d'une ville entière, au site industriel ou bien un morceau de quartier), *Acouphen Environnement* intègre l'étude de l'environnement sonore à la gestion de site pour aller vers des scénarios de développement et transformation in situ. En ce sens, il intéresse directement notre sociographie notamment sur la question de la reconnaissance des métiers de la conception sonore à l'échelle du territoire.

Deuxième exemple représentatif de l'ingénierie acoustique : *Echologos*, même si leur champ d'action est limité aux bâtiments. Proche du terrain, ce bureau a la particularité de s'être développée en réseaux : 4 antennes dans 4 villes moyennes françaises : Grenoble, Reims, Orléans, Clermont Ferrand.

Nom de la Structure	Echologos
Activité revendiquée :	Acoustique architecturale
Date de création :	1981
Localisation :	Grenoble, Reims, Orléans, Clermont Ferrand
Direction :	4 ingénieurs Arts et Métiers, à la tête de chaque antenne
Effectif permanent :	12
Collaborateurs :	ingénieurs généralistes, acousticiens
Statut pour tous :	salariés
Forme juridique :	SARL
Code APE	742C
Particularités	Membre du GIAC- CICF

Spécialisée dans la conception sonore architecturale, cette structure a joué la carte de la proximité avec le milieu de l'architecture et de la recherche en architecture. Un des ingénieurs acousticiens a d'ailleurs été chercheur au CRESSON pendant plusieurs années.

Pour nous, c'est la capacité à proposer. Ce qui est important chez Echologos, on le dit à chaque fois, on le dit à toutes les réunions, c'est notre capacité de proposition. Etre capable, une fois que t'as compris ce que l'archi veut, de lui trouver des solutions, qui permettent d'être réglementaire. Si en plus on peut être confortable, c'est bien. Je dévoile les secrets d'Echologos si tu veux. Un bureau d'études qui n'est pas capable de proposer à l'architecte des solutions, des matériaux, tout ça, il sert à quoi ? Moi, je connais des bureaux d'études qui sont des chambres d'enregistrement. Le gars il arrive, il dit à l'archi « qu'est-ce que vous avez prévu ? Je fais mes calculs, c'est bon, c'est pas bon. C'est pas bon, je refais mes calculs ». (CS13)

Cette compréhension et connaissance fine des architectes fait qu'ils ont su développer une « *acoustique créative* » c'est à dire une acoustique qui dépasse le simple respect réglementaire pour intégrer la conception sonore.

J'en mets le plus possible. J'essaie d'être toujours créatif. J'ai des confrères qui la cherche surtout pas et même qui la redoute ou qui s'en privent volontairement de la créativité. J'ai de confrères qui ne jurent que par le produit certifié, passé au CSTB. Si il n'a pas de PV de labo, mon dieu, « jamais je ne prescrirais ça, tu te rends compte, la responsabilité, et tout ». (CS13)

Ca, c'est une vraie différence. Nombre d'acousticiens ne pensent même pas qu'ils pourraient être créatifs, alors qu'ils pourraient l'être. Mais ça ne leur est pas venu à l'idée, ou alors sur des logiciels, sur des outils. Ils sont très bon pour développer un outil : la clé de 12 qui ne même temps fait tournevis, c'est formidable. Tout le monde a bricolé son outil, moi aussi. Mais... un ingénieur, c'est censé être créatif, c'est censé être inventif, innovant. Ils n'osent pas, à mon avis. C'est dommage. (CS14)

Un choix de structure stratégique

En premières conclusions, ces analyses peuvent apporter des éléments de réponses à la justification du choix de cette forme structurelle « bureau d'études acoustique ».

Le premier constat est le rapport étroit qu'entretiennent les dirigeants des bureaux d'étude avec le milieu de la recherche. En conséquence, ils développent des axes de travaux innovants qui les conduisent à pratiquer une acoustique plus créative que normative. Ce sont des structures où la part maîtrise d'œuvre est pleinement assumée, comparée aux autres bureaux d'étude acoustique plus traditionnellement orientés vers des études « *diagnostic* » qui ne font que valider ou proposer des solutions déjà toutes faites.

Pourtant, nous avons remarqué que l'activité de conception sonore est toujours complétée par des études acoustiques plus traditionnelles, commandées principalement par l'évolution des réglementations en vigueur. De ce point de vue, la stratégie d'insertion d'un « *supplément d'âme* » peut s'apparenter à la mise en avant d'un avantage concurrentiel, étant entendu que la plupart du temps ces prestations ne sont pas prévues dans le contrat de base.

Le bureau d'études concurrent est trois fois moins cher que moi. Mais ils calculent et ils s'arrêtent là. Ils donnent trois quatre calculs, normal et ils s'arrêtent. Moi je fais un projet de dimension sonore. (CS17)

Même si le marché de la conception sonore commence à émerger, il est aujourd'hui presque incontournable, économiquement parlant, de l'adosser à la garantie d'un bureau d'études acoustique donnant une image *sérieuse*, reconnue par la maîtrise d'ouvrage. De ce fait, la forme bureau d'études est une clé d'entrée facilement appréhensible par les acteurs du marché.

De manière explicite parfois, très souvent non dite, il est clair que l'image du bureau d'acoustique est un atout auprès de la plupart des commanditaires. Dit autrement, l'affichage « *étude acoustique* » est un moyen stratégique efficace pour faire passer des projets sonores qualitatifs dans un marché en attente d'études techniques quantitatives.

C'est à dire que par exemple, actuellement, je suis en train de faire pour La Part-Dieu quelque chose que j'appelle un masque sonore et que je présente comme un élément purement technique. Purement technique, sauf que c'est pas un élément technique. (CS17)

C'est donc un moyen de survie qui assure un volant des contrats rémunérateurs¹⁰⁶ (par exemple les missions réglementaires de suivi de chantier) permettant en parallèle de mener des projets plus coûteux en temps, orientés vers une créativité acoustique.

Au delà de l'image, c'est aussi le contrat et la nature de la mission qui motivent les acousticiens à se positionner comme maître d'œuvre. Positionné dans une structure de type bureau d'acoustique, le concepteur sonore devient par là même maître d'œuvre au même titre que l'architecte.

Voilà ma force d'aujourd'hui. Parce que je suis comme n'importe quel bureau d'études. J'ai une garantie décennale. Et moi j'assume ça sur dix ans et vous me payer tant Je suis maître d'œuvre de mon opération. Mais comme mon opération en acoustique n'est pas un lot séparé, c'est une notice qui enveloppe tous les lots. (CS17)

3.2. Famille 2 : Les agences de design

Je crois que ça fait partie des nouveaux métiers ou des nouvelles manières de rentrer dans une spécificité... En général les métiers du son, c'est ingénieur du son, preneur de son, acousticien... qu'est-ce qu'il y a encore... il y en a d'autres, mais... designer sonore à mon avis c'est relativement rare. (CS16)

Les agences libérales existantes en France affichant une spécificité dans le design sonore sont récentes et rares. Globalement, il existe deux types d'agences spécialisées dans le design sonore, deux colorations, aux méthodes de travail inspirées de deux modèles reconnus: le design industriel d'une part, le design marketing d'autre part. Elles sont repérables comme « *Agence de design sonore* » ou « *Agence de design musical* ».

Je fais un petit peu de design sonore, quand c'est moi qui suis contacté ou un autre... De toute façon, on est pas quinze mille, le tour est vite fait. (CS14)

Commençons l'inventaire à partir des fiches résumées des cinq structures répertoriées.

Nom de la Structure	Diasonic
Dénomination revendiquée	Studio de design sonore
Date de création :	nc (premier projet référencé vers 1985)
Localisation :	Paris
Direction :	Louis Dandrel, compositeur, designer sonore, gérant
Effectif permanent :	5
Collaborateurs :	2 ingénieurs acousticiens, 2 sound editor, 1 consultant marketing
Statut pour tous :	n.c.
Forme juridique :	SARL
Code APE	8301

¹⁰⁶ Sur les 5 entretiens effectués dans cette famille, on peut estimer que les bureaux d'études acoustique vivent à plus 80 % d'études purement technique et réglementaires

Diasonic, agence pionnière dans le design sonore; officiellement associée à *Espaces nouveaux*, atelier de recherche appliquée, lieu d'émergence de nombreux projets. Son gérant, Louis Dandrel, 67 ans, est une figure incontournable du design sonore français ; il a été le premier et le seul sur le marché pendant près de 15 ans à pouvoir répondre aux rares commandes formulées par les grands maîtres d'ouvrage publics comme la SNCF par exemple. Bien qu'affichant une présence sur la toile, la société *Diasonic* n'a pas répondu à nos sollicitations entre 2004 et 2006, durée de notre enquête. C'est pourquoi, elle ne figure pas parmi notre corpus.

Nom de la Structure	LAPS Laboratoire Architecture Produit et Son
Dénomination revendiquée	Agence de design sonore
Date de création :	2000
Localisation :	Paris
Co- Direction	Ludovic Germain, gérant ; Frédérique Guyot
Effectif permanent :	2
Collaborateurs :	0
Statut pour tous :	libéral, payés au honoraires
Forme juridique :	SARL
Code APE	741 G

Nous on ne parle jamais de « bruit », on ne parle que de « son » [au LAPS] ! [rire], les sons du quotidien, les sons des objets. (CS07)

Dans sa plaquette, comme sur son site Internet, Laps se présente comme une agence de conseil, d'étude et de création en design sonore, dirigée par deux associés fondateurs de l'entreprise, Ludovic Germain, designer sonore industriel (gérant) et Frédérique Guyot, psychoacousticienne. C'est précisément l'association riche et inédite de ces deux profils complémentaires qui fait la spécificité de cette agence et l'originalité des projets qu'elle développe.

Première agence spécialisée design sonore en France, nous dit leur site Internet¹⁰⁷. Si elle est effectivement bien la première agence privée de design sonore inspirée du design industriel, elle est néanmoins en concurrence avec d'autres agences au profil plus marketing.

Dans le domaine industriel en France, les Journées Design sonore le montrent, il n'y a pas d'autre agence que nous en France, qui fassent vraiment ça, en France et voire ailleurs. CS07

LAPS s'intéresse prioritairement au design sonore des objets du quotidien sous toutes ses formes (leur usage, leur identité, leur esthétique), ses méthodes s'inspirant principalement du modèle du design industriel et des outils de la psychoacoustique.

¹⁰⁷ (www.laps-design.com, consulté en avril 2005)

Nom de la Structure	Sixième son
Dénomination revendiquée	Design musical
Date de création :	n.c.
Localisation :	Paris
Direction :	Michael Boumendil
Effectif permanent :	Environ 10
Collaborateurs :	n.c.
Statut pour tous :	n.c.
Forme juridique :	SARL
Code APE	n.c.

Michael Boumendil, fondateur et directeur de *Sixième son* explique¹⁰⁸ très clairement, l'orientation et la finalité de ses activités : le design musical a pour but la conception d'une identité sonore qui apporte un supplément à l'image de marque d'une entreprise ou à l'ambiance d'un lieu public. Calquée sur les méthodes des agences de design graphique, *Sixième son* développe prioritairement l'axe marketing, c'est à dire l'identité sonore des marques.

Au premier abord, la dénomination *design musical* pourrait paraître réductrice et hors sociographie. Or, à regarder les principales références de Sixième Son (nouvelle identité sonore des Aéroports de Paris, design musical de la RATP, SNCF, France Telecom, Petit Bateau...), on comprend que leur activité ne se réduit pas à la production d'ambiances musicales (celles que l'on trouve dans les centres commerciaux ou musique dites d'ascenseurs). En revanche, elle doit être interprétée comme différente dans la philosophie de définition du concept, différente dans les méthodes de travail et de création des sons c'est à dire plus orientée marketing que psychoacoustique.

Sans apporter de conclusions hâtives sur les deux colorations identifiées dans cette première analyse qui s'affinera avec l'examen précis de la nature des projets réalisés, que nous aborderons au chapitre « activités », cette présentation des agences de design sonore nous permet de faire quelques remarques générales :

- Les agences de design sonore sont très récentes (moins de 10 ans), leurs gérants très jeunes (20-35 ans) affiche une dynamique de développement à travers un discours porteur largement relayé par les médias.
- Elles ont déjà acquis une certaine reconnaissance dans le milieu de la conception sonore : l'agence LAPS est très souvent citée ; il faut souligner que F. Guyot, directrice associée, s'est beaucoup impliquée dans la définition du métier via l'organisation des *journées Design sonore* en 2002 et 2004 à Paris. De même l'Agence *Sixième Son* bénéficie d'une audience nationale notamment pour son projet de signature sonore des annonces SNCF.
- Ce sont des entreprises de petite taille
- Elles sont toutes situées à Paris, près des sièges des grandes entreprises, principaux clients aujourd'hui.
- Certaines, du fait de leur caractère innovant, ont pu bénéficier d'aide à la création d'entreprises (émanant de l'ANVAR) lors de leur démarrage.

¹⁰⁸ Conférence à l'Ircam, lors de la semaine du son. 26 janvier 2006, Paris.

3.3. Famille 3 - Les groupements hybrides

Comment identifier les structures qui n'appartiennent pas à une forme homogène et reconnue ? Malgré leur hétérogénéité, quelques structures présentant des caractéristiques communes ont pu être rassemblées dans une même famille, dite « groupement hybride ».

D'abord, nous les nommons « groupements » parce qu'ils ont tous pour vocation de regrouper des gens autour d'une cause, d'une idée, d'une philosophie s'interrogeant sur la place du fait sonore dans nos sociétés.

Deuxièmement, ces groupes forgent tous leur identité autour d'une question centrale : le rapport du son au lieu.

Troisièmement les membres de ces groupes appartiennent à plusieurs disciplines.

Enfin, la transdisciplinarité est le résultat d'association de personnalités hybrides (dans la manière d'appréhender la thématique, plus que par leur diversité disciplinaire). Hybrides à plusieurs titres : hybridations des savoirs entre art et science, entre recherche et création. Ce sont principalement des professionnels à la croisée de deux préoccupations centrale : l'écoute et l'aménagement.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons essayé de rencontrer les principaux interlocuteurs de ces structures présentes sur le territoire français ; la majorité d'entre elles ont un statut associatif. Hormis ce statut juridique commun, leur très grande hétérogénéité justifierait des modes de fonctionnement disparates, sans hiérarchie interne apparente. Pourtant la spécificité de chacune se construit sur la personnalité de leur fondateur qui bien souvent la dirige encore. Pour prendre un exemple, l'association ACIRENE se présente comme un groupement pluridisciplinaire de professionnels, plate forme de travail pour tous ses membres. Mais cette structure est surtout reconnue à travers la personnalité d'Elie Tête, musicien, autodidacte, ancien animateur culturel, co-fondateur et actuel directeur.

Par nature, le caractère innovant des activités fait que ces structures sont impliquées dans la recherche sur l'environnement sonore au sens large du terme. En tout cas trois d'entre elles sont repérées en tant que telles dans l'annuaire du CIDB, même si d'évidence elles ne mènent pas les mêmes types de recherche que les laboratoires institutionnels ; elles se retrouvent donc parfois en concurrence avec ceux-ci.

Le caractère hybride de cette forme de structuration rend leur positionnement difficile : entre le bureau d'étude et le laboratoire de recherche, entre la fabriquant de mobilier sonore et le centre d'animation culturelle. A cet égard, le référencement dans l'annuaire du CIDB est riche d'enseignement : les associations ne sont pas présentées en tant que telles ; elles sont présentes, en fonction de leurs activités dans les rubriques « laboratoire de recherche », « bureau d'étude et de conseil » ou bien elles sont absentes.

Analysons séparément ces différents groupes.

Nom de la Structure	ACIRENE
Activité revendiquée :	Traitement Culturel et esthétique de l'environnement sonore
Date de création :	1982
Localisation :	Chalon-sur-Saône
Direction :	Elie Tête, musicien
Effectif permanent :	1
Collaborateurs :	Une dizaine
Statut pour tous :	salarié + missions ponctuelles
Forme juridique :	Association loi 1901
Code APE	Sans objet
Particularités	Agrément formation

Pour comprendre l'émergence en France d'une telle structure associative, il faut remonter à l'histoire de sa naissance dans les années 80. L'Acirène est le résultat d'un contexte culturel et social favorable à l'ouverture d'un champ de réflexion sur le paysage sonore qui émergeait tout juste à l'époque et de la volonté militante d'une poignée de professionnels qui y « croyaient ».

L'origine de la création d'ACIRENE peut se résumer en deux points

- un questionnement : « *Dans l'environnement, qui s'occupe du son ?* »(CS02)
- un objectif « *la définition du statut du fait sonore dans la société contemporaine* »(CS02) ; un objectif très large qui n'exclut donc aucun domaine ; toutes les professions peuvent s'y retrouver.

Une origine relatée par l'un des co-fondateur, Elie Tête, actuel directeur :

Qui s'occupe de l'aspect de l'environnement sonore ? J'ai commencé un peu à creuser la question, et je me suis aperçu en fait c'était des ingénieurs de la DDE, des acousticiens de la métrologie. Et j'ai commencé à m'intéresser à la façon dont ils appréhendaient ce problème. Et là je me suis rendu compte que c'était un monde qui était complètement extérieur au mien. Ils avaient des outils, des modèles de représentation, des façons d'analyser qui n'étaient pas les miennes. Donc je me suis dit au départ « est-ce qu'il faut que j'assimile tout ça ? ». Et puis je me suis dit « c'est un champ qui est tellement vaste que moi tout seul je ne me sens pas de taille à attaquer un sujet pareil », je le voyais trop horizontal, trop transdisciplinaire, je me suis dit « c'est vraiment un sujet de société, il faut regrouper sous la forme d'un atelier des gens qui se sentent concernés par la problématique du sonore », ce que j'appelais à l'époque la « définition du statut du fait sonore dans la société contemporaine », « ces gens ont des domaines professionnels, ils sont aux prises aussi avec une problématique son, ou bruit à l'époque, et ensemble on va essayer de réfléchir à ce sujet-là, c'est la première chose à faire ». Là j'étais encore à la Maison de la Culture, j'animais un certain nombre d'ateliers. J'en ai créé un spécialement, qui s'appelait « Urbanisme et environnement sonore ». Sont venus à cet atelier les principaux membres qui sont toujours membres de l'association. C'était des architectes, des urbanistes, des économistes, des enseignants.

Puis Elie Tête rappelle les dates clés :

1977-78 : Réflexions sur des thèmes. Recherches documentaires sur ce qui se fait ailleurs. Schafer au Canada, Delage, qui vont prendre des initiatives À l'époque, c'était Delage qui était sur Paris je dirais un peu la « tête de pont » de ce type de réflexion ;

1980 : Premier colloque à la Maison de la Culture [de Chalon-sur-Saône], intitulé « Pour une culture sonore au quotidien » ;

1983 : changement de Municipalité, dissolution de la Maison de la Culture ;

Septembre 1983 : Dépot à la Préfecture des statuts de l'ACIRENE.

Cette structure associative (loi de 1901) fonctionne comme une plate forme technique (studio électroacoustique, bureau) et intellectuelle (réunions, colloques séminaires internes) ; c'est un lieu d'échanges, à travers la mutualisation de moyens matériels et humains mis à disposition de ses membres aux métiers très variés (architecte, urbaniste, paysagiste, preneur de son, animateur, musicien, compositeur, designer, informaticien...)

C'est une maison pluridisciplinaire, c'était quelque chose qui était un élément fondamental dans l'approche de tous ces sujets-là. CS02

Donc une équipe pluridisciplinaire de professionnels exerçant un métier à l'extérieur, sous diverses formes : libérale pour les architectes (atelier d'architecture, atelier de paysage...), fonctionnaire pour les enseignants, contractuel pour les chercheurs. Seul le directeur est à plein temps ; les autres membres de l'association interviennent ponctuellement au gré des opportunités c'est à dire de la nature des compétences requises pour la mise en œuvre des projets. L'intérêt de ce mode de fonctionnement permet à la fois :

- de libérer la structure de la lourdeur d'une société par la gestion et pérennisation de salaires ;
- d'élargir les commandes, chaque membre inscrit par ailleurs dans des structures professionnelles reconnues (architecte, paysagiste, designer, urbaniste, compositeur, animateur, ingénieur, preneur de son..) apporte ses propres projets.

D'un point de vue pratique, le directeur n'a donc pas le rôle systématique de chef de projet. Il coordonne le bon fonctionnement de la structure, dans un rôle de gérant administratif, chacun étant chef de ses propres projets ; la composition pluridisciplinaire des équipes se fait en priorité avec les professionnels membres de l'association selon les nécessités du projet, sinon il complète en faisant appel à des extérieurs. Il n'y a donc pas de salariés permanents ; chacun intervenant ponctuellement tout en étant responsable de l'enveloppe budgétaire qu'il a pu obtenir sur son contrat et qu'il répartit auprès de l'équipe qu'il a constitué pour le projet.

Parmi les 250 dossiers ouverts depuis 1985, environ un tiers ont été réalisés. La nature des projets étant le reflet de la pluridisciplinarité des membres actifs. Acirène a ainsi développé ses activités dans différents champs :

- pédagogie de l'écoute : exposition, la création de mobilier sonore, animation culturelle
- patrimoine sonore : valorisation de site naturel, création de sentier sonore, promenade sonore urbaine, art campanaire ;
- aménagement d'espace extérieur : aire de jeux, aires d'autoroute, jardin public, parc, sculpture sonore ;
- acoustique architecturale : conception sonore de logement, programmation acoustique et sonore de musée, salle de diffusion ;
- acoustique urbaine : inventaire des ressources auditives d'un territoire, diagnostic d'environnement sonore ruraux et urbains ;
- scénographie : création sonore pour des expositions, muséographie sonore ;
- archivage sonore ;
- recherche appliquée : méthodologie d'inventaire d'échantillons sonores des paysages, muséophonie, la problématique des chartes de l'environnement sonore, recherche expérimentale sur les relations art sonore / ville, collaboration architectes / artiste.

Nom de la Structure	Les musiques de la Boulangère
Activité revendiquée :	Création, production, formation, recherche et diffusion musicales
Date de création :	1975
Localisation :	Paris et Saint-Denis
Direction :	Nicolas Frize, musicien
Effectif permanent :	2
Collaborateurs :	Fluctuant en fonction des projets en cours
Statut pour tous :	nc
Forme juridique :	Association loi 1901
Code APE	Sans objet

Nicolas Frize et l'association *Les Musiques de la Boulangère* sont en résidence de créateur dans le département de la Seine-Saint-Denis, bénéficiant de locaux mis à disposition depuis plus de dix ans par la ville de Saint-Denis.

Au service de la musique contemporaine, l'association travaille à imaginer, créer, produire, diffuser et former. Rayonnant sur toute la France et à l'étranger, elle a reçu, en qualité d'aides pour ces projets ou sous la forme de commandes, de nombreuses subventions des ministères de la Culture (DMD, DDAT, diverses DRAC, direction du Livre, de l'Architecture, de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites...), de l'Environnement, de l'Équipement, de la Ville, de la Jeunesse et des Sports (association agréée), de l'Éducation Nationale, de la Justice, du conseil général de la Seine-Saint-Denis, de la Ville de Paris, de la ville de Saint-Denis et diverses autres collectivités territoriales, de la Fondation de France, de la Caisse des Dépôts et Consignations, d'entreprises privées avec lesquelles elle entretient des relations privilégiées et une réflexion toute particulière sur le sens et l'essence du partenariat culturel (France Télécom, Cabasse, Edf, Gdf...).

C'est une association dont la vocation première est la création musicale. Il se trouve que la création musicale, dans certains cas (qu'il est autorisé à d'aucun de fuir) vient fouetter en pleine face la vie publique, la sensibilité collective, le monde du travail, l'intimité de chacun, et, au travers de tout cela, l'engrenage du passé (la mémoire) et de l'avenir (l'utopie). Une volonté donc :

- celle d'agir dans des contextes non-culturels, en même temps qu'à l'invitation d'institutions culturelles,
- de proposer toujours des créations, qui peuvent être renouvelées mais pas répétées,
- de pratiquer la musique de façon "contemporaine", c'est-à-dire par la mise en oeuvre vivante et non par la représentation, par l'organisation d'évènements originaux, dont la musique est la Finalité, en écartant toute activité de mise en boîte contemplative d'objets de culture....

Comment vouloir mêler c'est à dire noyer et réactiver des préoccupations artistiques avec des préoccupations "militantes" tel est aussi un des axes de la structure.

Elle produit des circonstances évènementielles à caractère "*pilote*", qui ont pour effets, par des pratiques insolites, des points de vue décalés, des mises en forme concrètes d'activer la réflexion sur les disciplines d'accès des personnes non musiciennes à la pratique et à la sensibilité musicale, quels que soient les genres esthétiques possibles.

Engouffrer sans préambules des non-musiciens dans une pratique musicale d'écriture, d'interprétation, de direction, de concert, les amener à une dépendance émotionnelle vis-à-vis de la musique, leur donner le goût irréversible pour l'expression et la communication, la sensibilité à l'inconnu et l'abstrait, l'attrait intellectuel pour les notions de structure et d'organisation, la rage violente pour la virtuosité (audible ou silencieuse), et la nuance.

L'association s'est toujours passionnée pour l'idée que l'auditeur en sait plus long qu'il n'en a l'air ! [...] Les équipes ne sont pas permanentes, on n'a aucun moyen de payer des gens de façon permanente. Elles sont constituées au coup par coup par des intermittents. Il y a des gens qu'on vient rechercher plusieurs fois pour des raisons liées à leurs compétences. Par exemple il y a un éclairagiste que je prends pour certains projets, et un autre que je prends pour d'autres projets. Au niveau du régisseur général ou du directeur technique, c'est pareil, ça dépend un peu. [...] D'où l'importance que les gens soient très regroupés en équipe et soient autour de l'artiste, et d'où l'importance aussi qu'il n'y a pas un technicien — il n'y a pas de hiérarchie par exemple dans mon travail —, il n'y a pas par exemple un responsable de la sonorisation, qui lui a son équipe, et qui fait appel après à des free lances ou à des road ou je ne sais pas quoi : je ne veux pas de ça du tout, il n'y a aucune sous-traitance. Vraiment tous les gens sont DIRECTEMENT employés par nous. (CS12)

Outre ces activités culturelles autour de l'écoute, les différents agréments repérés¹⁰⁹ montrent que l'association s'investie aussi beaucoup dans la transmission de ses savoirs faire, dans une mission de pédagogie de l'écoute ordinaire, activité commune aux groupements hybrides de cette famille.

Nom de la Structure	Centre de Découverte du Son
Activité revendiquée :	Animation pédagogique et sensibilisation
Date de création :	1994
Localisation :	Pays de Trégor-Goëlo, Cavans
Direction :	Guy-Noël Ollivier
Effectif permanent :	5 personnes : directeur, paysagiste sonore, facteur de structures sonores, animateur, chargée de communication.
Collaborateurs :	18 personnes dans le Conseil d'administration (bénévoles)
Statut pour tous :	Salarié CDD
Forme juridique :	Association loi 1901
Code APE	Sans objet

Le Centre de Découverte du Son dépasse le cadre d'une simple association; c'est à la fois :

- L'association « 3,4,5 » qui a conçu, mis en œuvre et gère le centre. L'association s'est construite en fédérant un réseaux de compétences, architectes, paysagistes, jardiniers, chefs d'entreprises, pédagogues, musiciens, professionnels du son, de la santé, bricoleurs.
- La Communauté de Communes du Centre Trégor : propriétaires des terrains et bâtiments qu'elle loue à l'association « 3,4,5 » ; elle assure les gros investissements liés à l'accueil touristique.
- Les réseaux de partenaires associatifs et institutionnels, le centre est née d'une association de musique traditionnelle et d'une interrogation sur l'acoustique des lieux de pratiques musicales.

¹⁰⁹ Elle est agréée auprès du ministère du Travail comme organisme de formation professionnelle, agréée auprès du ministère de la Jeunesse et des Sports, enfin, possède une Licence d'Entrepreneur du Spectacle auprès du ministère de la Culture, elle est également responsable d'un Studio électro-acoustique, qui est mis à la disposition des compositeurs et/ou ingénieurs du son avec lesquels elle collabore ou qu'elle soutient.

- Un environnement sonore aménagé : le « Sentier Musical » : un aménagement, un cheminement et des installations à manipuler qui permettent de s'appropriier l'environnement sonore d'une vallée de 3 hectares.

On a commencé à réfléchir comment profiter au maximum d'un événement sonore dans un lieu, profiter du lieu, à la fois de l'événement et du lieu. Sans faire vraiment d'acoustique, vous rentrez dans de l'écoute, et puis profiter des lieux. Pas seulement l'aspect scène. (CS01)

L'association s'est développée autour de réseaux existants (le tourisme, la pédagogie, la musique traditionnelle...) réseaux associatifs très riches en Bretagne.

D'autre part, on a essayé de renforcer l'association aussi au niveau réseau, puisque ça fonctionne énormément dans le coin : soit de s'introduire dans les réseaux existants, et d'être actifs dans ces réseaux-là, soit d'impulser des réseaux, et d'être acteurs. (CS01)

Le Centre de Découverte du son est principalement reconnu pour ses actions pédagogiques autour de l'écoute ordinaire ou extraordinaire. Ce qui l'a conduit à concevoir des dispositifs et sculptures sonores installées dans un premier parc sonore : entre l'aménagement paysager et le parcours sonore didactique, le site du « *Sentier musical* » propose « *un sentier magique pour écouter et faire du bruit* » dans la forêt de Kérouspic (près de Cavans en Bretagne) ouvert à tout public.

De là est née l'idée de Centre de découverte du son, de créer une sorte de petite entreprise associative autour de l'écoute. ... On est un lieu qui reçoit du public, donc on est un site touristique... Au départ le mot « tourisme » pour nous c'était un gros mot. On a envie de faire évoluer le tourisme, d'avoir un tourisme qui ne soit pas de consommation systématiquement, de tourisme de consommation. (CS01)

Cette structure singulière en France, est originale tant dans sa forme que ses objectifs : elle commence à mettre en œuvre une partie de sa vocation qui est d'imaginer, de créer et des développer des actions de pédagogie de l'écoute en s'appuyant sur le patrimoine sonore existant d'un territoire bien identifié. Cela l'a conduit à mener plusieurs actions qui relèvent à plus d'un titre de la conception sonore et qui font intervenir des professionnels motivés par cette vocation : créations paysagères sonores, (le jardin sonifère), créations d'outils pédagogiques (malette d'éveil à l'écoute), création d'outils de communications (logos sonores), valorisation du patrimoine sonore (circuits d'écoute du Trégor Goëlo).

Nom de la Structure	ARCHIMEDA
Dénomination affichée	centre de ressources sur les cultures et l'environnement sonore
Date de création :	1983
Localisation :	Aix-en-Provence (Archimeda BR) et Digne-les-Bains (Archimeda HP)
Direction :	Patrick Romieu, ethnologue
Effectif permanent :	2 personnes + collaborateurs ponctuels
Collaborateurs :	orthophoniste, vidéographe, informaticien, urbaniste
Statut pour tous : .	n.c.
Forme juridique :	Association loi 1901 (fondateurs Bardyn et Romieu)

ARCHIMEDA est une association d'expression pédagogique du laboratoire Cresson. Ses thématiques sont donc communes aux deux structures : environnement acoustique, architecture, espace urbain, espace sonore, espace public, ambiances urbaines, déambulation, perception sensorielle, polysensorialité, écologie sonore, anthropologie sonore. Ses objectifs affichés peuvent se résumer dans la formule suivante : « découverte sensible et raisonnée du Monde Sonore ». Ses activités courantes concernent principalement des interventions pédagogiques en milieu scolaire, promenades sonores dans la ville.

Si notre investigation n'est pas allée plus avant, dans l'interview d'autre responsable de groupement installé sur le territoire français, l'inventaire des groupements hybrides repérables n'est pourtant pas clos ici. Plusieurs autres structures appartiennent à notre sens aussi à cette famille.

- GRAME : Centre National de création Musicale à Lyon. Compte parmi les trois Centres Nationaux présents dans le paysage français de la musique ;
- le GMVL Groupe des Musiques Vivantes de Lyon, célèbre pour ces concerts d'oiseaux ;
- le Groupe d'Albi ;
- Collectif et Compagnie à Annecy.

La liste est non exhaustive.

Ce sont d'ailleurs des groupes issus pour majorité du monde de la musique et qui interrogent d'une manière explicite les relations qu'entretient les sons au lieu ; ce sont des musiciens, des compositeurs qui s'intéressent au paysage sonore dans un regard croisé entre actions culturelles et conception de lieux. Ces groupes peuvent être qualifiés d'hybrides parce qu'ils sont fondamentalement transdisciplinaires. Ils abordent la musique dans une perspective élargie qui croise recherche et création (GRAME), musique et paysage sonore (GMVL, groupe d'Albi ...);

Même s'ils restent centrés sur l'objet musical : pratiques de concert participatif (les Musiques de la Boulangère), de festival en extérieur (GRAME, concert d'oiseaux du GMVL) ces recherches sont toujours celle de l'intégration du phénomène musical aux milieux dans lesquels on le produit.

Des groupes acteurs de l'environnement sonore

Au terme de nos analyses, on peut conclure que les groupes transdisciplinaires se rejoignent sur plusieurs points fondamentaux :

- un credo commun ouvrant sur les problématiques de l'environnement sonore : l'interrogation sur « *le statut du fait sonore dans nos sociétés* » ;
- des champs d'activités élargis (pédagogie, aménagement, scénographie, spectacle vivant) ;
- une thématique commune : le rapport du son au lieu dans lequel il se produit.
- une action sociale militante continue (colloque, manifestation culturelle grand public, participation active des habitants....) ;
- des structures qui résistent aux crises, puisqu'elles perdurent après 25 ans d'existence.
- un statut associatif¹¹⁰ qui autorise des expérimentations hors cadre « *maîtrise d'œuvre* » mais qui limite certains développements et accès à la commande ;
- des situations économiques précaires : ces structures tiennent grâce aux ressources de trois natures différentes :
 - subventions publiques directes et reconduites d'année en année, très liées aux politiques locales (Musique de la Boulangère...) ;

¹¹⁰ Sauf GRAME.

- subventions publiques à travers la commande de projets subventionnés (situation parfois critique de mise en concurrence via les Appels d'Offre au delà d'un certain plafond ;
- commandes privées ponctuelles pour une faible part.

Souplesse du statut associatif adapté aux activités innovantes

Qu'apporte le choix du statut associatif à ces structures pour avancer dans leur problématique, pour créer et ouvrir les marchés de la conception sonore ?

On a trouvé que la structure associative combinait beaucoup de qualités. [Avez le choix au départ ?] Au début, non, je ne pense pas, je pense que c'était l'idée d'avoir une structure qui permette d'assurer un minimum de permanence à partir des travaux qui avaient été initiés à l'époque à la Maison de la Culture. L'outil associatif est un outil qui est très bien adapté. Il s'est trouvé adapté aussi sur le contexte économique. Les gens qui viennent de la culture comme moi ont toujours un problème avec l'économique, ce ne sont pas des sociétés. Ils ont pris la hauteur de l'enjeu en se disant « il faut maintenir un lieu de connaissance et d'échanges, une fabrication de savoir-faire, et en même temps assurer un échange économique, arriver à l'autonomie économique ». C'est une sorte d'équilibre économique qui permet de ne pas verser uniquement dans une approche financière des problèmes, mais qui permet en même temps de ne pas rester dans une approche purement intellectuelle du sujet, parce qu'il faut faire fonctionner la structure. Ça définit le profil de fonctionnement économique général du système. Et jusqu'à présent il y a eu plusieurs réflexions, plusieurs tentatives pour aborder d'autres formes : finalement on ne l'a jamais fait, parce qu'on s'est aperçu qu'il y avait quand même des risques de gâtage... CS02

Le statut associatif semblerait être une forme souple, adapté aux activités innovantes qui sont très souvent l'apanage de ces groupements, tous engagés sur des activités risquées financièrement parce que sans marchés préalables. Le statut associatif semblerait être un des moyens pour les amorcer, pour assurer une insertion économique plus douce, moins dangereuse.

Outre le fait que le mode associatif permet de limiter les risques financiers, il permet surtout de réunir une équipe pluridisciplinaire avec des compétences pointues à peu de frais.

Par exemple, pour ACIRENE, les frais de structure sont limités par le fait que la plupart des membres ne travaille pas dans les bureaux du siège mais utilisent leur propre structure pour développer leurs activités de conception sonore au sein du groupe. D'ailleurs cette dernière est très souvent connexe à une activité principale qui les fait vivre (dans des proportions variable de 50 % à moins de 10 %) Cette souplesse est d'autant plus nécessaire qu'en conséquence de la pluridisciplinarité, les pratiques de travail sont totalement hybrides et nécessitent donc une forte adaptabilité de l'outil, en fonction des projets qu'elles entreprennent.

Il y a deux grands types d'association, qui diffèrent sur leur mode de financement, en cherchant :

- soit une indépendance financière propre aux associations qui souhaitent vivre de leur activité, tout en profitant de subvention publiques ponctuelles, sur des projets précis au travers de réponse à des appels d'offres public ou des sollicitations directes plus ciblées.
- soit l'affiliation ou la tutelle d'une collectivité publique avec qui elles passent des contrats d'objectifs, sur la base de mission identifiées.

C'est impossible de travailler sans structure. On monte quand même des choses qui sont assez importantes, il faut vraiment avoir des bilans, on a un commissaire aux comptes. Et puis il y a une vraie vocation associative aussi, on a plein d'adhérents. (CS12)

Il reste à souligner que la base générique de cette structuration sous forme associative est clairement le militantisme de ses membres ; c'est peut être aussi la raison de leur survie : après parfois plus de vingt ans d'existence elles perdurent et tiennent encore un rôle actif dans l'émergence de nouvelles pratiques de conception. Il faut entendre par pratique non seulement le domaine d'intervention, mais aussi le mode de travail. Si pour certaines la question de la mutation vers d'autres modes de fonctionnement s'est déjà posée, pour d'autre le statut associatif reste le plus adapté car le plus souple.

Concernant les associations abritées par une instance publique, le schéma est sensiblement le même. Si la puissance publique a recours à ce mode de fonctionnement, c'est aussi principalement par souci de souplesse :

- à la fois dans le fonctionnement, pour échapper aux lourdeurs de la comptabilité publique ;
- mais aussi dans la mission, pas toujours clairement identifiable au départ et susceptible d'évoluer en cours de route, ce qui induit des difficultés de positionnement administratif.

Enfin, de nombreux témoignages montrent que l'image de ces structures hybrides reste encore ambivalente. A propos de l'Acirène, un des nos interviewés parle de :

Quelque chose qui soit à la fois un studio et un bureau d'études ... C'est à dire travailler à la fois sur la reproduction, la saisie, et travailler sur l'aspect discographique, sonore, le son qu'on peut enfermer dans une petite boîte comme ça parce qu'on a travaillé dessus, et avoir parallèlement une table à dessin... Voilà : Pro Tools d'un côté, et la table à dessin de l'autre. Pouvoir naviguer entre les deux. » CS06

3.4. Famille 4 : Les laboratoires de recherche

Leur vocation n'étant pas la maîtrise d'œuvre, ils font néanmoins partie du milieu des acteurs de l'environnement sonore, avec des actions en amont ou en aval au projet urbain, orientées vers l'assistance à la maîtrise d'ouvrage, pouvant aller parfois vers la mise en œuvre de projets expérimentaux .

Trois formes de fonctionnement coexistent. Elles correspondent à trois modes de financement : l'Etat, le privé, les collectivités locales :

- les laboratoires de recherche publics ;
- les laboratoires de recherche internes aux sociétés privées (secteur de l'industrie) ;
- les structures locales, parapubliques de recherche appliquée

Les laboratoires publics

L'annuaire du CIDB dénombre 19 laboratoires de recherche touchant de plus ou moins près au domaine de l'environnement sonore. Cela peut aller du laboratoire de recherche très pointu en acoustique physique aux structures centrées sur l'objet musical en passant par des structures pluridisciplinaires.

Ce chiffre comprend toutes les structures publiques ou privées qui œuvrent dans la recherche fondamentale ou appliquée dont les travaux peuvent avoir une influence sur la connaissance et l'évolution du sons dans notre société.

Si l'on veut circonscrire le champ à ceux qui centrent leur objet sur l'environnement sonore et plus particulièrement sur la compréhension de son évolution et la conception

sonore architecturale et urbaine proprement dite, la liste se réduit très vite à quelques laboratoires qui ont eut et auraient une influence tant d'un point de vue réflexif que d'un point de vue plus opérationnel sur l'émergence des professions de la conception sonore.

Parmi les structures publiques liées à des institutions (Ecole d'architecture, Université, CNRS), on peut citer (nous ne citons ici que les laboratoires qui sont véritablement impliqués dans une recherche sur l'environnement sonore ou sur les ambiances sonores architecturales et urbaines¹¹¹) :

- le CRESSON : Le Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain est un laboratoire de recherche de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, implanté à l'Ecole d'Architecture de Grenoble. Le CRESSON, associé au CERMA à Nantes (Centre d'Etudes Méthodologiques en Architecture), constitue depuis 1997 une Unité Mixte de Recherche du CNRS : UMR 1563 : "*Ambiances architecturales & urbaines*". Les recherches du laboratoire portent sur l'environnement sensible et les ambiances architecturales et urbaines. Le CRESSON plaide pour des approches qualitatives susceptibles d'aider, voire d'infléchir les stratégies et processus de conception.
- Le GRECO, Groupe de Recherche Environnement architecture Urbanisme de Bordeaux et Toulouse.
- Le LAMU, Laboratoire d'acoustique et musique urbaine, Ecole d'Architecture de Paris La Villette ; recherche et applications dans la représentation et la création d'espaces sonores.
- L'IRCAM, Institut de *Recherche et coordination acoustique musique* à Paris ; département Design sonore.
- Le LAM, Laboratoire d'Acoustique Musicale à Paris ; recherche en acoustique des salles, systèmes audio, psychologie et cognition des sources sonores.
- Le CSTB, Centre scientifique du bâtiment en particulier le département acoustique et éclairage. A travers des études et recherches en acoustique du bâtiment participe aux avancées à par exemple l'expérimentation sur des projets de conception sonore. travail de collaboration entre acousticiens et architectes ; projet de simulation d'environnement sonore.

Une recherche « *impliquée* » dans la conception sonore de la ville

Bien qu'ayant des axes de recherche fondamentale clairement définis, les laboratoires de recherche vont, par nécessité ou sur simple demande locale, se retrouver impliqués sur des terrains d'études opérationnelles.

Qualifiée parfois de recherche appliquée, les activités des laboratoires qui relèvent de la conception sonore s'apparentent plus à de la recherche « *impliquée* » (Pascal Amphoux, 2000) ; en effet, l'expression s'approche mieux de l'idée que la recherche fondamentale, les outils techniques ou conceptuels développés dans les laboratoires ne peuvent évidemment pas s'appliquer directement au terrain, mais doivent s'adapter aux situations, s'impliquer dans des processus de conception plus complexes.

En marge du marché classique, les laboratoires sont aujourd'hui de plus en plus sollicités dans le cadre d'expérimentation ou d'étude diagnostics pré-opérationnelles pour travailler comme « *concepteur sonore* » sur des opérations réelles en cours. C'est une manière aussi pour ces structures d'élargir leurs champs d'actions (en se rapprochant des be-

¹¹¹ Pour plus de précisions, se reporter à l'état des lieux général des acteurs de la recherche sur la problématique des ambiances dans les laboratoires des écoles d'architectures françaises, établi par Pascal Amphoux dans : *La notion d'ambiances*. PUCA, Paris. 2000)

soins de la maîtrise d'ouvrage) mais aussi d'élargir leur mode de financement, étant donné les difficultés rencontrées actuellement par l'Etat dans le soutien à la recherche architecturale et urbaine.

Inversement, les laboratoires institutionnels se retrouvent aujourd'hui plus en plus souvent en concurrence avec des sociétés privées sur des appels d'offres de recherche qui s'ouvrent aux professionnels : Le dernier Appel d'Offre du PUCA, *Construire avec les sons* a distingué deux équipes totalement privées sur les sept retenues. Cette tendance à la mixité des statuts dans les appels d'offres dit « de recherche » s'accroîtra de plus en plus, ne serait-ce que pour faire effectivement vivre le rapprochement triadique entre recherche, pratique et pédagogie.

Pour l'IRCAM, la situation est peut-être moins ambiguë du fait de leur positionnement fondateur entre la recherche et la création musicale.

À part l'IRCAM, il n'y a pas d'autre structure de recherche qui fait du design sonore. Et puis l'IRCAM c'est balbutiant, ils sont vraiment au tout début. CS 07

En effet, le département *Design sonore* de l'IRCAM peut être considéré comme le seul laboratoire public à aborder la question du design sonore selon des méthodes scientifiques.

Et puis après il y a l'IRCAM, des endroits comme ça, où on travaille quand même plus sur des « objets musicaux » entre guillemets. Quoiqu'ils travaillent sur des klaxons ! (CS07)

Avec le design sonore, l'IRCAM dépasse son objet de prédilection : la musique. Elle est d'ailleurs à l'origine de plusieurs projets *d'installations sonores*. L'accueil de compositeur en résidence, le partenariat de plus en plus fréquent avec d'autres disciplines artistiques (danseurs, multimédia..) les conduit à produire des installations sonores dans la ville¹¹². Il est encore trop tôt pour dire si la création en 1999, d'une équipe de design sonore à l'Ircam aura un impact sur la reconnaissance des activités de design sonore. Louis Dandrel, premier responsable du département (remplacé aujourd'hui par Patrick Susini) se veut optimiste : « *Qu'une grande institution de recherche musicale comme l'Ircam s'ouvre au design sonore est évidemment encourageant ! Ce qui est en train de naître, c'est une vraie transversalité entre toutes les disciplines pour aider le design sonore à gagner une crédibilité, avec des analyses psycho acoustiques, des modélisations par synthèse, des recherches acoustiques avancées. Autre signe intéressant, il y a maintenant une relève, il y a des musiciens, des compositeurs qui se dirigent dans cette voie. Patience, nous avançons !* »

Pour compléter l'inventaire, il faut signaler la présence des laboratoires internes du Ministère des Transports et de l'Équipement (CERTU, INREST, LCPC...) qui sont en l'occurrence plus tournés vers la recherche appliquée, à travers le développement d'outils informatiques principalement.

Leur vocation n'est pas de faire de la maîtrise d'œuvre opérationnelle et donc d'être concepteurs. En revanche, ils peuvent jouer le rôle d'assistant à la maîtrise d'œuvre ou à la maîtrise d'ouvrage en amont des projets. À ce titre, ils font partie des acteurs de l'environnement sonore bien que leur rôle dans des activités de conception sonore demanderait encore à être précisé.

¹¹² Cf. L'installation sonore de Cécile Le Prado dans le parc de la Villette en 2000.

Design sonore en pointe dans les grandes entreprises

En France, quelques grandes entreprises ont été pionnières dans la recherche en design sonore, avec des finalités précises en fonction du domaine d'activité concerné : design sonore des véhicules automobiles, design sonore des produits de luxe, design sonore des emballages de cosmétique.

Sans refaire l'histoire de ces laboratoires privés internes à l'industrie, il faut savoir qu'aujourd'hui la tendance est d'intégrer les anciennes équipes de chercheurs en design sonore dans des équipes pluridisciplinaires, c'est-à-dire étendue à toutes les modalités sensorielles. Cette organisation prouve que la conception sonore des objets est pensée dans une approche globale. Evolution à méditer pour le domaine de l'architecture et de la ville où l'on aurait tendance à sectoriser et spécialiser les concepteurs. Par exemple, le groupe automobile PSA (Peugeot Citroën) possède aujourd'hui un pôle nommé *Perception*, très en pointe, englobant l'approche de toutes les modalités perceptives, liés à l'analyse du comportement humain à bord des véhicules automobiles. Ce pôle intègre au sein de ses laboratoires d'essai des chercheurs identifiés sur le champ du sonore. Par contre leur politique ne semble pas aller vers un développement des commandes en direction des Agences de Design sonores extérieures contrairement au laboratoire de design de Renault qui sous-traite parfois ces études spécifiques.

Mais là [PSA] en l'occurrence ce n'est pas leur politique du tout, ils ne veulent pas que le savoir leur échappe, donc ils veulent tout intégrer. CS 07

A travers une recherche appliquée, les laboratoires de recherche du secteur privé peuvent être reconnus comme de véritables acteurs de la conception d'objet sonore de notre quotidien participant ainsi à la fabrication des ambiances sonores des villes. Toutefois, nous ne développerons pas ici plus avant le fonctionnement de ces laboratoires, notamment du fait de la difficulté d'accéder à l'information pour des raisons de concurrence et de secret professionnel.

J'étais en contrat sur un sujet précis, donc je n'avais pas à mêler de ce qui ne me [regardait pas]. C'était très bizarre. Il y a des problèmes de confidentialité, tout un tas de choses qui sont un peu parano quand même là-bas, qui faisaient qu'on assistait à rien. (CS07)

Les laboratoires parapublics

Le terme de laboratoire est peut-être abusif, prématurément inexact pour ces structures récentes qui développent des projets innovants fortement ancrés dans un territoire et rattachés à des collectivités (cela va de l'échelle de la Région à celle de la commune en passant par celle des agglomérations). Elles sont la conséquence de la décentralisation et de la prise en charge de plus en plus grande des questions d'aménagement par les collectivités locales et territoriales.

Deux observatoires de l'environnement sonore ont été repérés, mais n'ont pas fait l'objet d'investigation, étant à priori dans une position d'assistant à la maîtrise d'ouvrage ou de maître d'ouvrage direct. Ils sont donc commanditaires et non pas concepteurs :

- ACOUCITE, le pionnier des observatoires en France, situé sur le territoire du Grand Lyon (ex-Courly).
- L'observatoire de l'environnement sonore du Val de Marne.

3.5. Famille 5 : Les indépendants

Regroupant les concepteurs sonores *indépendants*, cette cinquième famille est par nature la plus hétérogène. Leur point commun est l'exercice en leur nom propre, sans affichage explicite d'une structure. La raison principale paraît évidente : ces personnes sont dans une démarche artistique et elles répondent aux projets principalement à titre individuel.

Origine des indépendants

Les indépendants sont issus de milieux qui, d'après les entretiens, se connaissent assez mal entre eux, mais qui, selon nous, sont cousins :

- les artistes plasticiens qui dans leur œuvre donnent une importance au phénomène sonore, à l'écoute : Erik Samakh, Frédéric le Junter, Akio Suzuki, Max Neuhaus, pour ne citer que les plus connus
- les compositeurs et les musiciens désirant sortir de la salle de concert pour investir les espaces du quotidien : Nicolas Frize, Rodolphe Burger (chanteur de Kat ONOMA), , Pierre-Alain Jaffrenou, Cécile Le Prado ... pour les français ; Bill Fontana, Lorenz Barber, Bernardt Leitner pour citer les étrangers les plus connus ayant œuvré sur le territoire français.
- Les architectes, paysagistes libéraux

Nous ne détaillerons pas ici les états de service de ces concepteurs sonores « *indépendants* », puisqu'ils seront présentés dans le chapitre consacré aux profils et au parcours des concepteurs sonores. La liste de noms précédemment cités est non exhaustive puisqu'elle s'est agrandie au fil des rencontres: d'un côté des figures emblématiques, reconnues et médiatisées très faciles à identifier, de l'autre côté des noms qui ne font quasiment jamais parler d'eux et poursuivent un parcours solitaire, non médiatique.

Si cette volonté marquée de faire « *œuvre* » de création sonore concernent principalement le monde artistique (plasticien, compositeur, musicien...), il ne faut pas pour autant exclure les *Indépendants* aux profils plus atypiques. Certains architectes, paysagistes, Ingénieurs du son (la liste n'est pas fermée) intégrant explicitement la dimension sonore dans leur projet et travaillant seuls sous forme libérale font aussi partie de ce groupe des *Indépendants* dans la mesure où ils interviennent dans les projets en leur nom propre. Hervé Chardine, Mathieu Pavageau, Gui Jourdan, Olivier Balaÿ.

Sous quels statuts exercent les artistes indépendants ?

La fragilité du statut d'artiste conduit souvent à chercher des formes d'accueil local, qui permettent d'avoir une adresse professionnelle, de minimiser les frais de fonctionnement locaux, de rentrer dans un réseau.

Plasticien, à la Maison des artistes depuis 1987. Il fallait du temps à cette époque-là, il fallait justifier de 3 ans de pratique pour l'avoir. Maintenant c'est plus simple

Néanmoins, cette position ne donne pas de statut ; ces artistes travaillent pour la plupart aux cachets, leurs revenus dépendant des commandes publiques principalement.

Mais là, quand je ne travaille pas, je n'ai pas d'ASSEDIC. Je suis obligé d'accepter un certain nombre de festivals pour pouvoir à peu près boucler l'année pour pouvoir faire ça. (CS04)

Seule la forme de travail en résidence peut permettre d'envisager des travaux à plus long terme.

L'avenir ce serait ça : ce serait d'avoir un temps certain, d'être payé pour pouvoir développer des choses. Sinon, les aides c'est beaucoup trop aléatoire pour pouvoir se développer. (CS04)

Dépôt des œuvres à la SACEM pour le compositeur

Pour tout ce qui concerne la composition musicale, je suis compositeur, touchant des droits SACEM, inscrite à l'AGESSA. (CS09)

La situation des compositeurs est différente. Les installations sonores vont pouvoir être considérées comme « œuvres musicales » et donc bénéficier à ce titre de droit d'auteur. L'organisme référent étant la SACEM : Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique. Cette société civile répartit les droits d'auteurs auprès des artistes qui en sont membres. L'admission à la SACEM est réservée aux différents acteurs de la musique admis en plusieurs catégories Auteurs Compositeurs et Editeurs. Les compositeurs faisant partie de notre sociographie peuvent donc s'il sont inscrits à la SACEM bénéficier d'une rémunération dans la cadre de toute nouvelle diffusion de leur « œuvre ». c'est évidemment un avantage pour eux ; cela complique grandement les choses lorsque l'installations fait partie d'un aménagement d'espace public. La reproduction de l'installation sonore, sa diffusion publique sous quelques formes que soit sera donc soumis à droit d'auteur.

Tout auteur, auteur-réalisateur ou compositeur admis à adhérer aux présents Statuts fait apport à la société, du fait même de cette adhésion, en tous pays et pour la durée de la société, du droit d'autoriser ou d'interdire l'exécution ou la représentation publique de ses oeuvres dès que créées. (extraits article 1 des statuts de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique, 2005.)

La répartition des droits

Les redevances de droits d'auteur perçues par la société au titre du droit d'exécution ou de représentation publique, sont, après prélèvement des frais généraux et des retenues statutaires réparties selon le principe général du partage par tiers entre l'auteur, le compositeur et l'éditeur de chacune des oeuvres exécutées ou représentées. (extrait de l'article 9 des statuts de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique, 2005.)

Le statut d'artiste permet au compositeur de cumuler sans problèmes d'autres emplois.

Pour l'enseignement, je suis payée à mi-temps par le CNAM en tant que PAST, c'est à dire professeur associée, mais je ne suis pas fonctionnaire. Pour avoir un poste ici, il faut que je sois employée quelque part ailleurs. En l'occurrence, ce « quelque part ailleurs » pour moi c'est mon statut d'artiste. J'amène une attestation AGESSA comme quoi je paye bien ma Sécurité sociale ailleurs, que je cotise, et je suis bien seulement associée, que par ailleurs j'ai mes propres activités [...] Et quand il y a des missions de recherche à l'IRCAM, c'est un paiement par mission. C'est le cas pour les Beaux-arts, pour n'importe quelle autre chose qui se passe en dehors de ce cadre-là. (CS09)

L'appui sur une structure relais

Pourtant ces artistes sans structure apparente ont parfois pour des raisons logistiques et administratives besoin de s'appuyer néanmoins sur des sociétés faisant office de structure relais. Ces dernières permettent de gérer les contrats qu'ils décrochent, dont le nom n'est pas mis en avant. Par exemple, tout en utilisant leur nom propre dans la médiatisation du projet, les musiciens peuvent néanmoins s'appuyer sur des structures privées utilisées pour la production ou diffusion musicale. Par exemple, le musicien Rodolphe Burger s'est appuyé sur sa société de production musicale *Dernière bande* pour réaliser son installation sonore du tramway de Strasbourg.

Dernière Bande, c'est une société qui est un label de production, qui a aussi du matériel, un studio dans les Vosges, où je travaille régulièrement. Et j'emploie un nombre variable de personnes. Il y a des personnes qui sont attachées à la production, 2 personnes en permanence : une qui s'occupe des concerts, qui est dans une structure détachée, mais avec laquelle j'ai des relations privilégiées, une personne qui s'occupe de la promotion. Puis il y a des musiciens ou

des techniciens qui sont employés en fonction des projets. ... Le projet de Strasbourg, je l'ai entièrement réalisé avec mon assistant technique. On a géré l'enregistrement, le mixage. (CS05)

L'appui sur l'une ou l'autre de ces structures existantes dépend évidemment de la teneur des projets; mais ces dernières ne sont évidemment pas forcément adaptées à la demande puisque existant indépendamment du marché de la conception sonore. Ce sont donc bien des sociétés partenaires de circonstance qui n'entrent pas dans notre sociographie en tant que telle.

3.6. Conclusions générales sur les structures

Des catégories idéotypiques, non étanches entre elles

Nous ne rediscuterons pas en détail les avantages et les inconvénients de chacune des formes abordées au terme des conclusions intermédiaires, relatives à chacune de 5 grandes familles identifiées. Dans une logique de compréhension globale de l'émergence des métiers de la conception sonore et de leur perspective en terme de marché, la question qui nous importe à ce stade est de comprendre quelles sont les stratégies qui poussent les acteurs concernés à se positionner sur tel ou tel champs.

Le choix d'entrer dans la famille *sérieuse* des bureaux d'études acoustique est clairement un choix stratégique d'affichage : les bureaux d'acoustique ont une image très positive et à priori fiable auprès de tous les acteurs de la construction, parce qu'elle est rattachée au monde scientifique de l'ingénierie.

La famille des groupements hybrides, plus hétérogène, correspond à une volonté d'élargir les domaines d'intervention, à travailler en réseaux en utilisant l'image et les références des structures professionnelles déjà reconnues dans leur discipline. Le statut associatif est un choix raisonné. C'est donc une forme qui perdure, permettant de prendre des risques mesurés tout en conservant une souplesse de fonctionnement.

Qu'ils soient issus du monde de la musique ou de celui des arts plastiques, des sciences ou du monde de l'aménagement, l'objectif des indépendants est d'inscrire leur geste comme une « *œuvre d'art sonore* », répondant à une opportunité ou permettant de faire valoir ce travail dans une logique de reconnaissance artistique.

Comme c'est le cas pour toute typologie, le classement en famille étanche n'exclut pas que certaines structures puissent parfois se situer à la charnière de deux d'entre elles.

Par ailleurs, certaines formes peuvent migrer d'une famille à l'autre : le dépassement de la forme associative peut générer la création d'un bureau d'études sous forme de SARL, afin d'entrer dans une sphère professionnelle plus identifiée.

Privilège du statut libéral ?

Quel que soit leur statut (associatif, SARL, SC...), on s'aperçoit que la tendance des structures interrogées est de privilégier des formes de travail libérales. Qu'ils soient gérants de leur structure ou collaborateurs proches, la majorité des acteurs de la conception sonore travaillent aux honoraires, sur des contrats ponctuels et non renouvelables.

Hormis les bureaux d'étude acoustique qui s'inscrivent dans des schémas de marchés stables, pérennisant plus facilement une activité, il est encore extrêmement rare que ces projets permettent aux structures de proposer du salariat en contrat à durée déterminée ou indéterminée.

Plusieurs raisons, plus ou moins dépendantes de l'activité (nous anticipons le chapitre sur les activités) peuvent expliquer cette situation :

- la condition salariale classique n'est pas la règle dans la plupart des types de structures rencontrées,
- la petite taille des structures liées à leur difficulté de reconnaissance et de survie économique ne permet pas encore de proposer de poste salarial régulier,
- l'offre quasi inexistante oblige les protagonistes du métier à fabriquer leurs commandes, à créer leurs propres emplois, privilégiant donc le travail libéral,
- l'extrême spécialisation du métier où des expertises particulières se développent, où les projets ouvrent des horizons non explorés, où les relations entre savoirs et capacités d'intervention sont totalement bouleversés, favorisent de la sorte l'émergence d'une profession où la *vocation*¹¹³ est primordiale.

Une précarité durable ?

La faiblesse du volume d'activités fait que la situation des concepteurs sonores qui n'ont pas fait le choix de cumuler avec une autre activité (étude acoustique en interne, activité d'enseignant ou de chercheurs dans un organisme public ou parapublic) reste extrêmement précaire. Prenons l'exemple de ce jeune diplômé en paysage, passionné par la conception sonore qui intervient ponctuellement en dehors de tout cadre :

Mon idée à l'origine déjà, c'est que si je pouvais apporter quelque chose, ce n'était pas forcément justement dans un bureau de paysagiste, mais c'était aussi à d'autres secteurs de l'aménagement. La pédagogie que je peux faire se limite à mes collègues dans un bureau d'études et aux quelques élus que je rencontre. Parce que mon idée, avec la place que j'essaye d'occuper, ma recherche ne s'adapte pas forcément à tous les projets de conception ou d'aménagement. Dans certains cas ça marche un peu, dans certains cas ça marche très bien, dans certains autres cas ça ne marche pas du tout, ce n'est pas une donnée à prendre en compte. Comme mon but c'est quand même de passer ma vie sur le paysage sonore et à propos du paysage sonore, il y a quand même un tas d'aménagements qui ne sont que très très très partiellement concernés par ça, voire même pas du tout, parce qu'il n'y en a pas toujours l'utilité. On peut toujours s'amuser à faire une étude sonore sur un territoire ou un autre, parce qu'on peut le faire quasiment partout. Mais il n'y a pas un intérêt fort ou majeur à chaque fois à faire ce travail. Donc faire cette pédagogie dans le cadre d'un bureau d'études un peu fermé, ça me semblait très limité, très limitant. [...] Je suis professeur de dessin pour adulte [vacations, pas libéral] Je ne fais pas assez d'heures [pour devoir passer en libéral]. Mon statut en fait : je suis inscrit au chômage ! [rire] C'est très clair. CS06

Cette situation d'extrême précarité, pour des jeunes ayant un niveau d'études élevé peut-elle s'expliquer par l'émergence d'un marché encore naissant, ou bien parce que cette activité reste de l'ordre du centre d'intérêt personnel, sans que s'esquisse un projet professionnel clairement explicite ?

¹¹³ Ce que les anglo-saxons désignent par *vocational* et que Bernard Haumont traduit « *comme un ensemble complexe d'altruisme, de militantisme et de compétence* » voir également Péraldi M., « *La cité militante* », revue *Espaces et Sociétés*, n°84-85, 1996. Ed. L'Harmattan, Paris.

4. Les activités de la conception sonore

J'ai quand même l'impression qu'à la suite aussi de Brian Eno, Music for Airports et tout ça, il y a plein d'endroits où il y aurait besoin de quelque chose qui puisse donner un sentiment non pas bêtement apaisant avec de la muzak à la noix, mais il y aurait sûrement un champ plus à généraliser : il y aurait tous ces espaces dans lesquels il y aurait besoin d'une atmosphère sonore. (CS04)

Dans ce chapitre, nous ne chercherons pas à quantifier les activités, mais à identifier les différents types de projets relevant de la conception sonore, à les situer dans les secteurs d'activités qui les intègrent. Quelle est la nature réelle de ces projets et comment les caractériser ?

Les éléments présentés ci-après se basent sur le croisement de deux sources d'informations : l'analyse des plaquettes des structures, l'exploration des sites internet revendiquant cette activité ainsi que le dépouillement des entretiens. La mise à plat de ces références fait ressortir trois modes de caractérisation :

- le type de mission,
- l'échelle d'intervention,
- les temporalités du projet (durée de présence) et son niveau d'intégration au contexte

Ces trois modes offrent l'avantage de sortir des classements disciplinaires classiques : œuvre musicale, projets d'architecture, scénographie, aménagement d'espace public, installations sonores artistiques et évitent d'identifier les projets uniquement à travers le profil des concepteurs tels que nous les avons présenté dans le chapitre précédent.

4.1. Trois types de mission

Les types de mission caractérisent le cadre contractuel, c'est à dire le contexte de la commande : qui fabrique la commande, qui rédige le cahier des charges du projet, quelles sont les obligations du concepteur, quel type de résultats sont attendus ?

Trois principaux types de mission ont été identifiés :

- les projets relatifs à une commande artistique ;
- les projets de *maîtrise d'œuvre*, se rapprochant des démarches d'architectes ;
- les projets de recherche et d'expérimentation.

4.2. Projets artistiques

Ce type regroupe toutes expériences et travaux *plastiques* se situant dans un cadre artistique. Ils sont généralement estampillés sous le vocable « *art sonore* » ou « *installations sonores* »

Définitions

Avant d'entrer dans la spécificité des interventions sonores, il convient de revenir sur les définitions des différents types d'interventions urbaines que l'art sonore peut générer : art public, art urbain, art dans la ville, action culturelle, action artistique, land art.

Art urbain

Au sens 1 : Il s'applique à tout travail ou effet esthétique portant sur les édifices monuments, construction ou dispositifs structurant la morphologie de l'espace.

Au sens 2 : Plus récent et utilisé par extension -ce qui l'attire vers la définition de l'art public-, on peut comprendre cette notion par les pratiques créatives plus ou moins spontanées, issues et faites dans la rue (par exemple graffiti ou tags).

Art dans la ville

Parler d'art dans la ville limite souvent le propos à un art autonome, relevant de l'objet, la « cerise sur le gâteau » comme la sculpture au milieu de la place, du rond point... C'est le vieux genre de la « statuomanie ».

« La rue n'est pas un terrain conquis. Au mieux un terrain à conquérir et pour ce faire il faut d'autres armes que celles forgées dans l'habitude parfois complaisante du musée¹¹⁴. »

Art public

« L'art public c'est l'art qui rencontre enfin le public. Dans la ville, dans la vie, l'art est germe et puissance de relation¹¹⁵. »

Dans l'espace public, l'art prend tous les risques, d'invisibilité, de concurrence, de détournement, de promiscuité, de vandalisme, mais il rencontre le flux et la diversité « cela devient un lieu où bougent les esprits¹¹⁶. »

L'espace public étant pour l'artiste un lieu inhabituel, hors les murs, l'art rencontre là son époque et ses contemporains ; ce que les professionnels de la culture appellent parfois le non public, c'est à dire le public tout simplement.

Le land art est un mouvement qui se développe à partir des années 60 aux Etats-Unis, fondé sur une appréhension de la nature dans ses dimensions spatiales et ses composantes élémentaires. Ce mouvement est largement confondu aujourd'hui, souvent à tort, avec des interventions environnementales, voire simplement paysagères.

Actions artistiques en milieu urbain

La locution « actions artistiques en milieu urbain » (Augoyard, 1998) respecte assez bien la diversité protéiforme et semble trouver un consensus auprès des théoriciens spécialistes des rapports de l'art à la ville. Cette expression ou sa voisine *intervention artistique en milieu urbain* révèle une approche plus active des artistes sur la ville. Le mot urbain qui envoie étymologiquement à la vie de la cité révèle de manière pertinente les conditions d'intervention de l'artiste sur et dans la ville. L'espace urbain comme lieu de pensée et d'action, l'urbanité qui place les relations humaines au centre du questionnement. En revanche, elle minimise la dimension de l'œuvre architecturale et urbaine située.

Art sonore : un art contextuel spatio-temporel

Ces premiers jalons posés, qu'en est-il des interventions artistiques intégrant explicitement le son ? Deux caractères principaux émergent des discours : la prise en compte du

¹¹⁴ Daniel Buren. *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Editions Sens et Tonka, Paris. 1998

¹¹⁵ François Barré, In Masboungi Ariella (dir.). *Penser la ville par l'art contemporain*. Paris : Editions de la Villette, DGUHC, 2004., p.80

¹¹⁶ Op.cit. p.82.

contexte, dans ses aspects spatio-temporels. En effet, les artistes soulignent la nécessité d'intégrer le lieu qui les accueille dans toutes ses dimensions. Les projets sonores sont autant une organisation spatiale des sources sonores qu'un travail sur les temporalités de leur diffusion.

Clairement il y a d'une part la matière sonore, et d'autre part la diffusion. Si j'avais mis sur un disque ces sons-là, ça aurait été complètement différent que de les percevoir diffusés dans l'espace, dans cet espace visuel. (CS08)

On m'a dit des fois « tu es complètement folle d'aller travailler dehors, tu ne vas rien retrouver de ce que tu fais en studio, tu es complètement débile... », et je leur dis « c'est ce qui m'intéresse justement ». (CS09)

L'intégration de la dimension sonore dans une installation empêcherait de penser l'œuvre hors contexte, de faire fi des autres sources en présence, de nier l'acoustique du lieu.

Mais de toute façon elle est le résultat d'un acte égoïste, d'un créateur, comme tout le reste. Même si le créateur en question a réfléchi à l'endroit où il allait... quand on travaille en art public, là il faut vraiment réfléchir à là où on met les pattes. Il est impensable de se dire « j'ai dit que je pose mon machin là », ça ce n'est pas possible, on ne peut pas faire ça. (CS09)

Par contre il y a une grande confusion qui existe : on voit beaucoup aussi d'installations sonores, mais pour des gens une installation sonore c'est poser des haut-parleurs et envoyer une bande. Dans ce cas-là je ne vois pas la grande différence qu'il y a entre... quand on est à sa maison dans son salon, on a aussi une installation sonore. Donc là il y a une confusion. L'installation sonore va beaucoup plus loin que ça. Bill Fontana, quand il fait une installation sonore, même si ce sont des haut-parleurs, c'est beaucoup plus en profondeur avec le lieu, l'espace et tout ça, que simplement poser des pièces et envoyer une bande. (CS04)

Pour autant, les travaux ne vont pas forcément jusqu'à *revendiquer un art du lieu*. C'est peut-être ce qui fait la différence entre les interventions artistiques et celles relevant d'une approche de maîtrise d'œuvre. Le lieu n'est pas pensé en tant que tel mais comme réceptacle d'une œuvre.

C'est important de réfléchir à la diffusion sonore, à la matière sonore par rapport au lieu aussi, d'avoir quelque chose qui ne gêne pas le lieu, et qui en même temps s'intègre bien dans le lieu. Pour moi il y a un travail non seulement de matière, mais de diffusion, et donc d'acoustique. (CS08)

Pour moi c'est vécu comme une coloration, je ne viens pas envahir un endroit, il y a un moment c'est le paysage qui reprend son droit sur moi, et c'est de bonne guerre, je considère que c'est bien. (CS09)

Ce n'était pas une pièce pour le lieu, c'était une pièce qui évoquait l'eau et ce triangle d'incertitude, mais que moi j'ai déplacée. Je l'ai emmenée, pour vous citer quelques lieux bizarres. (CS09)

Qui sont les principaux protagonistes des projets d'art sonore ?

Le caractère artistique de la commande ne veut pas dire que le concepteur soit forcément plasticien, musicien ou compositeur. Le concepteur sonore, qu'il soit architecte, ingénieur, informaticien ou designer peut très bien inscrire son geste dans l'art sonore, en répondant à une commande artistique. Il sort alors de sa profession initiale pour porter la casquette d'artiste. Finalement, cela reste assez peu fréquent, de par l'étroitesse du marché actuel. La majorité des projets estampillés installations sonores sont dus à des artistes. En revanche, ce ne sont pas forcément des artistes reconnus dans le milieu de l'art sonore.

Je crois que c'est plutôt chez les artistes qu'il faut aller chercher, je pense. Il y a des tas de jeunes artistes maintenant qui prennent le son comme je le disais tout à l'heure, comme matière première. Et le son est en train de devenir vraiment une matière de création, et qui supporte

tout. A la fois les choses qui peuvent être parfois géniales, comme ce danseur dont je te parle, toute la bande son c'était que, des micro-capteurs sur le corps, et donc l'ambiance, la musique on va dire, enfin l'environnement sonore était le résultat de déplacements du corps, de rapports entre les corps, de toucher entre les corps. CS 12

Dans les démarches d'art sonore public, le musicien est un peu à part. Par exemple dans le cas du TRAM de Strasbourg, Rodolphe. Burger n'a pas vraiment eu le sentiment de s'intégrer au groupe des interventions artistiques produites en même temps que la sienne, dans le cadre du programme général mis en place à l'occasion de l'implantation des lignes du tramway, auquel ont participé des gens comme Barbara Kruger, Alain Séchas, Jean-Luc Vilmouth, Jacques Roubaud, l'OU-LI-PO.

Je pense que c'est autre chose. Je ne me suis pas senti du tout sur le même plan d'intervention que les plasticiens. À part qu'il y a certains plasticiens qui sont intervenus sur le ticket, ou directement sur les objets les plus fonctionnels du dispositif. Mais quand même, ils sont pour moi du côté de l'ajout artistique, et ça j'ai un peu de mal, je l'avoue. Un peu de mal avec ça, avec la position de ça, l'acceptation de cette position, la fonction idéologique de ça, le supplément d'art... (CS05)

Le fait de faire travailler les artistes dans des contextes urbains complexes, de les frotter aux contraintes de l'espace public, les obligent aussi à adopter des attitudes différentes, voire à changer de casquette. L'humilité décrite par certains montre que la conception sonore dans la ville place l'artiste d'une situation intermédiaire entre l'action artistique et le projet de maîtrise d'œuvre : L'artiste doit être sollicité pour sa capacité de réflexion plus que pour ses mérites plastiques.

Je crois que c'est des gens qui font évoluer le son dans cette dimension de matière première, alors qu'avant c'était une matière seconde. C'était toujours une illustration, même si sur la fécondité imaginaire c'est quand même majeur, mais ça venait toujours après. (CS16)

[Sur cette intervention, vous êtes musicien ?] Oui et non. Je suis un musicien, mais qui met un peu dans sa poche et en veilleuse, en l'occurrence parce qu'il travaille dans l'espace public, son projet strictement artistique de propositions musicales. Je ne me suis pas servi de l'espace public comme lieu de diffusion pour mes œuvres, ou pour une œuvre. J'aurais trouvé ça indécent. La moindre des choses qu'on puisse demander à un artiste qui est sollicité, c'est qu'il se remette en question quant à sa position d'artiste en l'occurrence. Si on travaille dans l'espace public, l'espace commun, on a une responsabilité de réflexion. (CS05)

Ce qui m'intéresse aussi, c'est de ne pas travailler forcément tout seul, pour faire une œuvre qui ne soit qu'une œuvre personnelle, comme une œuvre artistique. Quand je parle d'« œuvre » et tout ça, même si je m'y implique, ce n'est pas une œuvre artistique au sens où ce n'est pas MA personne que je souhaite mettre en avant, c'est plus une conception que je crois déjà avoir décrite de la réalité, d'une possibilité... comme d'un message à transmettre. CS06

Carte blanche, une liberté toute relative

Les artistes évoquent souvent la possibilité d'une « carte blanche », car il n'y a quasiment jamais de cahier des charges rédigées par les commanditaires. Au regard de la nouveauté de ce genre de commande, les contraintes sont donc assez souvent limitées à la seule acceptation finale de l'idée du projet.

Il y avait évidemment un cadre budgétaire à valider. Et puis il y avait une procédure d'acceptation du projet. On remet un projet, et ensuite à huis-clos il y a une séance de la CUS, avec tous les maires de la Communauté, qui recevaient les artistes, examinaient les projets et les validaient. Ce n'était pas un concours, mais il y avait une sorte d'étape comme ça de validation, à la fois sur le contenu du projet et sur le budget. (CS05)

Aménagement ou œuvres artistiques : quel statut, quelle protection ?

L'ambiguïté des commandes laisse un certain flou sur le statut réel et la protection des projets sonores tels que par exemple l'intervention sonore dans les transports en commun.

Ça peut être à l'évidence reproduit, imité. Puisque au fond il s'agit moins d'une œuvre que d'un « concept » on va dire, c'est un concept, une approche, une idée, ce n'est rien d'autre qu'une idée. Bien sûr il y a la création des éléments musicaux, des jingles que j'ai composés, fabriqués, écrits. Mais cet aspect-là pour moi est secondaire. Ce qui est le plus important c'est l'approche, le concept lui-même, en l'occurrence de dire « voilà, dans les rames, on va non pas diffuser des annonces faites comme ça, mais on va enregistrer les gens, il va y avoir une rotation des voix, on ne va surtout pas limiter les types de voix qu'on enregistre, mais au contraire on essaye d'aller au plus loin dans une sorte de représentativité de ces voix, etc. Donc c'est à la fois une idée simple et une idée qui fait le projet. (CS05)

Les contraintes de l'espace public

Même si les artistes ne peuvent se mettre à la place de l'architecte, ils ont néanmoins conscience des contraintes inhérentes à l'intervention sonore dans l'espace public.

Par contre il se rajoute une couche évidemment assez lourde, c'est une couche d'autorisations qui n'ont plus rien à voir avec le culturel, qui sont de la Préfecture de Police par exemple, ou qui sont le Service des Parcs ou jardins. Et après il y a encore une couche supplémentaire qui est encore plus compliquée, qui s'est beaucoup durcie d'années en années, c'est la couche de la sécurité, qui était nouvelle, et qu'on n'a pas dans un théâtre, qu'on n'a pas dans un auditorium où on se fiche absolument de tout, où on est dans une espèce d'écrin commercial, axial, avec des choses qui se passent « là-bas », alors qu'évidemment dans ce genre de dispositif les choses se passent partout, donc il faut mettre des installations techniques dont il faut assurer la sécurité pour les personnes, je ne parle pas que des matériels. (CS12)

4.3. Projets de « maîtrise d'œuvre »

La spécificité des projets de *maîtrise d'œuvre* se situe d'abord dans la forme des contrats, les modes de suivi des projets, de collaboration avec les autres acteurs de l'aménagement.

L'idée c'est vraiment de ne pas forcément avoir besoin de rajouter ou de créer des sons particuliers pour raconter une histoire ou pour concevoir l'espace de façon sonore. C'est la différence un peu avec les artistes qui travaillent sur des sons dans l'espace, des choses comme ça, où finalement leur présence va être marquée comme par un objet... Moi ce qui m'intéresse, c'est l'espace du son, ce n'est pas l'objet sonore. Ce n'est pas la ligne que j'ai choisie. Je ne le reproche pas [aux autres], [cette ligne] d'être un animateur d'un espace avec un son. [...] Ce n'est pas ma démarche, mais en même temps c'est éclairant sur la possibilité qu'offrent les espaces, qu'offre l'environnement là aussi d'entrer en dialogue. C'est ça qui est formateur dans l'idée de promouvoir ces idées là par rapport à l'espace : c'est à la fois son intérêt, et puis sa limite, on n'imagine pas qu'on peut s'intéresser aux sons de l'espace sans y apporter quelque chose. CS06

La différence d'approche des projets artistiques restent marquantes. L'artiste met en avant un nom, une démarche.

Quand on juge une œuvre d'art, on juge deux choses. On juge un artiste, est-ce que c'est un artiste et est-ce que son travail est bien ? On ne demande pas si son travail est une œuvre d'art. On juge un artiste et la qualité d'un travail. Et la plus grande censure est l'artiste ; l'artiste doit répondre aux codes de l'artiste. Donc vestimentaire, codes de langages, parcours, ceci, cela. Et à partir de là, si vous avez le code, vous avez le label. Et après, on va voir votre travail. Quand vous regardez un concepteur, c'est tout à fait l'inverse. Quand on a choisi par exemple l'architecte, donc le concepteur, qui a fait l'Arche de la Défense, on ne savait même pas qui c'était. Le Président Mitterrand a dit : « moi je veux ça. » On travaille sur les projets. Le code

des marchés publics se positionne sur les marchés. Donc à partir de là, on ne sait pas qui c'est derrière. On s'en fout, on travaille sur le projet. CS 17

Une des différences la plus souvent citée entre l'intervention artistique et le projet de maîtrise d'œuvre est la prise en compte de l'usage, qui ramène inévitablement à la question des contraintes de la commande architecturale et de la rédaction d'un cahier des charges.

La notion d'usage est la première notion de professionnalisation, après la notion de responsabilité. Donc à partir de là, ça pose problème, parce que quand on est habitué à travailler sans contraintes, travailler avec des contraintes, on ne sait pas faire. (CS17)

[Sur l'aménagement du parking à Paris ?] La-dessus, j'imagine des rampes d'accès sonores. Déjà je suis dans l'interaction entre l'usage, le site, donc l'acoustique et cette dimension sonore qui doit aussi être en rapport avec l'environnement et avec son usage. Je suis de ce fait très proche du design, puisque le design est très lié à la notion d'usage. Mais l'architecture est totalement liée à la notion d'usage. Le concepteur, par définition, est un professionnel qui s'engage sur un résultat dans une notion d'usage. (CS17)

Un commissaire d'arts plastiques peut avoir très envie de faire des choses avec des gens du son, mais il n'a pas du tout la connaissance des contraintes que nous avons nous. Et c'est très difficile de leur faire comprendre et nos budgets et les contraintes que l'on a, qui n'ont rien à voir avec celles des gens en art plastique. CS 04

Nous relatons ci-dessous, un cas d'école longuement développé par une de nos interlocutrices. L'argumentaire est exemplaire des balbutiements actuels de la mise en place d'une « programmation sonore » des espaces publics. En effet, ce projet a du mal à se détacher des approches artistiques et singulièrement musicales. Le parallèle entre composition musicale et composition spatiale est il pertinent dans son sens littéral ?

La Mairie du IVème [Paris] a décidé de faire de l'endroit qui se situe [...] derrière la Cité des Arts au bord de la Seine, un jardin qui met en exergue l'écologie sonore. Pour ce faire, ils font équipe avec l'IRCAM, qui a choisi 4 compositeurs qui rentrent en concurrence, c'est nous. Et une fois que l'un de nous sera choisi, en fonction de ce qu'on a proposé nous, il y aura un appel d'offre à paysagiste. Celui qui sera retenu sera membre du jury pour retenir le paysagiste. Il y a la direction de la Cité des Arts, la Mairie de Paris, les Parcs et Jardins de la Ville de Paris. Je pense qu'il y a les Monuments historiques aussi, parce qu'on a le Tribunal administratif dans le dos, au sens physique.

[État actuel] C'est un espace... il y a un potager... à mon avis ça va sauter tout ça, mais moi j'aime bien parce que c'est que des herbes pour la cuisine, c'est un peu comme au Jardin des Plantes, avec des petites étiquettes, des petits machins, moi j'aime bien ce genre de trucs ! Mais personne n'y va. Ça se voit de l'extérieur, il y a juste l'endroit qui est ouvert, le reste c'est les gens qui rentrent dans la Cité des Arts parce qu'ils y habitent, et puis c'est tout. Autrement il n'y a personne qui va se balader dans cet endroit-là. Juste un petit coin qui est ouvert pour les enfants, où il y a des jeux et 2 tables de ping-pong. Mais ça représente... [tout petit espace].

Comment ça se passe ? Il y a un cahier des charges, qui est très précis. [Rédacteurs] Il a été fait en collaboration entre l'IRCAM et tous les autres, la Mairie, les Parcs et Jardins, les paysagistes qui sont nos interlocuteurs. [Gens du son] À l'IRCAM oui, puisqu'il y a l'équipe d'acoustique, qui va faire un relevé, ce que vous connaissez bien, une cartographie sonore pour voir les nuisances, à quelle heure, qu'est-ce qu'il y a, etc. Il est question de faire -c'est une des possibilités, ce n'est même pas encore sûr- des protections acoustiques en fait, des murs. Et l'autre [possibilité], c'est que ce soit en partie par la végétation, c'est encore à voir. Le cahier des charges est assez épais. Il faut que ce soit du grand public, il faut que ce soit un espace de repos, de détente, de passage, parce qu'ils veulent l'ouvrir de part et d'autre, pour que ce soit en résonance physique avec le reste, avec les deux rues qui sont de part et d'autre. Et en résonance... j'allais dire « contextuelle et historique » avec... qu'est-ce que c'est que ce lieu ? Quelle est son histoire ? Il y a la Seine... Il y a un certain nombre de choses...

[Concept initial : écologie sonore ?] Si, si. Il faut que ce soit un lieu qui éduque... Moi je l'entends comme ça en tout cas. C'est important. Mais il y a aussi une utilisation de « sons naturels ». Ça peut être les voitures, tout ce qui fait partie du paysage, qui sont là. ... ou on peut

utiliser dans les revêtements, et c'est là où mon rôle est en train de basculer vers le jardinier, ce que j'aime bien faire d'ailleurs, jardinier-paysagiste : je suis en train de dessiner des endroits où les gens vont passer, sans mettre d'enceintes. Il y a des endroits où il y aura des enceintes, mais il y a des endroits où moi j'entends les sons simplement par les pas, les voix, les résonances acoustiques qu'on a dans les endroits, etc. Donc là je sors un peu de ma case à moi, pour déborder sur des choses qui ne sont pas de mon ressort. Mais ça ne fait rien, je suis quand même obligée de m'en servir comme ça.

[Définition de cette activité-là] Je conçois un jardin sonore, c'est tout. Les contraintes sont lourdes. Il faut que ce soit un jardin évolutif, il ne faut pas qu'il soit tout le temps pareil, il faut que ça change selon les saisons. ...Et ça peut être avec des dispositifs techniques très lourds aussi. Je n'ai pas de contraintes de budget pour le moment. [Peut être acoustique, électroacoustique...] Voilà, ça peut être interactif, je peux mettre des capteurs solaires... À moi d'imaginer, mais il faut qu'il y ait une pensée de tout le jardin, il ne faut pas aller poser une installation qui a pré-existé. Je pense que c'est ça qui est intéressant : il faut penser la totalité de l'histoire à raconter, il faut écrire un scénario de ce jardin-là, pas autre chose, il faut vraiment penser le truc. (CS09)

La lecture de l'appel d'offre pour le marché de maîtrise d'œuvre¹¹⁷ évoqué laisse tout de même songeur sur l'intégration de l'écologie sonore : « *Il est demandé au paysagiste, dès le début de sa réflexion, de prendre en compte et de décliner la proposition musicale envisagée par le compositeur, et de collaborer avec lui pour la mettre en scène au sein du jardin [...]. Cette collaboration aura pour objectif d'aboutir à un ensemble paysager mettant en valeur à la fois le futur jardin et l'œuvre musicale.[...] Les candidats doivent se présenter dans le cadre d'un groupement comprenant un paysagiste, qui sera obligatoirement mandataire, et des bureaux d'études, l'équipe devant présenter au minimum les compétences nécessaires dans les domaines des structures, Voirie Réseaux Divers, Acoustique, Haute Qualité Environnementale* » On voit par là que nous nous retrouvons devant une commande à option, où l'acoustique est censée être la compétence nécessaire et suffisante pour aborder l'écologie sonore. Par ailleurs, nous ne pouvons que nous interroger sur le fait de découper la commande en deux morceaux, à savoir une commande musicale, puis une commande pour un *habillage verdissant de la composition musicale*. N'eut-il pas été plus efficace de lancer une consultation auprès d'équipe regroupant les compositeurs et les paysagistes ? Au demeurant, devant la nouveauté de la commande, cela aurait permis de mettre en œuvre très concrètement une réelle expérimentation pluridisciplinaire.

Dans un autre registre, en acoustique architecturale, les missions avec les architectes sont en revanche plus calibrées. Laissent-elles pour autant de réelles possibilités de co-conception ?

Dès le concours, on intervient, on donne notre avis sur... si on faisait pas ça, ça serait la catastrophe. C'est quasi systématique. Mais sinon, on va dire, dans 80% des cas, on est là dès le concours, oui. Ben parce que si tu veux, c'est toujours pareil, j'en reviens à cette obligation réglementaire, donc qui dit obligation réglementaire dit que le maître d'ouvrage il va pas lancer un appel à candidature pour une piscine sans prendre un acousticien. Donc, dans son appel à candidature, il va mettre qu'il veut un acousticien. Donc à partir du moment où on est là dès l'appel de candidature, ça veut dire qu'on fait le concours. On travaille à 90% sur des bâtiments publics. Mais il n'y a pas toujours concours, t'as des architectes qui t'appellent en catastrophe parce que pensaient pas te prendre mais qui sont obligés de te prendre. (CS13)

Que vous travaillez dans un collège, que vous travaillez sur un musée, que vous travaillez dans une salle de spectacle, vous créez un espace sonore. Par conséquent naturelle, par réalité physique, donc il y a des espaces de transition, vous avez des espaces de respiration, vous avez des espaces d'écoute, c'est une scénographie, c'est un lieu de vie. (CS17)

¹¹⁷ Maîtrise d'œuvre pour l'aménagement et l'extension du jardin Albert Schweitzer, Paris 4^{ème} arrondissement. Annonce publiée au BOAMP par la Direction des Parcs, Jardins et Espaces Verts de la Ville de Paris, en novembre 2005.

La qualité sonore d'un espace est une qualité intrinsèque au lieu qu'il doit avoir. Ce n'est pas, ni un sous-produit de la musique, ni un sous produit de la peinture, ni un sous-produit de l'architecture. Personne ne va oser le dire aujourd'hui pour la lumière. Il y a cinq ans, dix ans, vingt ans, on bavait dessus. (CS17)

De l'acoustique à la conception sonore.

L'anecdote qui suit à propos des rapports que le concepteur sonore peut entretenir avec ses commanditaires, conforte les résultats que nous avons trouvés concernant la légitimité des bureaux d'étude acoustique. Les concepteurs sonores savent que les études acoustiques sont parfois de bons tremplins pour amener les commanditaires vers la conception qualitative de d'espace sonore.

Qu'est-ce que je fais pour Lyon Parc Auto? Je vais avoir une mission d'audit. Je fais cinq parcs existants. Je fais les mesures de temps de réverbération, les mesures de ventilateurs à 1 mètre, le truc de bureau d'études à la con, je sais faire, je suis content, je le fais. C'est bien payé [...] Là-dessus, je tiens à préciser que j'ai fait quelques pages d'analyse conceptuelle, sensible. Mais pas plus que ces pages vont être lues, pas plus que les courbes vont être regardées. Je le sais, il y a 99,99 % de chance, parce qu'il y a 99,99 % de fois où ça se passe comme ça. Je suis conscient de ce que je suis, je suis un concepteur sonore. Je suis quelqu'un qui travaille sur quelque chose qui n'existe pas et aujourd'hui encore. La-dessus, je fais des enregistrements et là dessus, je dis, pour moi, je vais faire un CD d'une minute de l'ambiance sonore du parc LPA. Alors je le présente bureau du directeur, il me dit, allez vite, parce que j'ai pas le temps. J'ai dix minutes. Parce que je voudrais juste, au lieu de vous présenter le rapport, qui va être ennuyeux, je voudrais juste vous faire écouter une bande son d'une minute de vos parkings. Est-ce que c'est possible ? » Lui posant ça, il ne pouvait pas refuser, parce qu'il y avait d'autres personnes qui me soutenaient. et il ne pouvait pas dire non. Il m'accordait 10 minutes, il ne pouvait pas m'en refuser une. Je lui fais entendre, en une minute, l'ambiance sonore de ses parcs. Silence... Bon, on fait quoi maintenant ? On va peut-être faire de la prescription, pour pouvoir changer. Là, il demande à son directeur technique, monsieur (XXX) de venir. Il demande au DRH de venir. « Je vous présente monsieur Blanchard, il m'a fait entendre un son, on va le réentendre. » Depuis, je travaille pour Lyon Parc Auto. CS 17

Inversement l'obligation de prendre un acousticien sur des projets à contraintes réglementaires ne suffit pas toujours pour faire passer l'idée de la qualité sonore, les ingrédients de la réussite d'un projet sonore sont éminemment plus complexes.

J'ai fait il n'y a pas longtemps un concours pour un aménagement de ZAC. Là c'est pareil, c'était un aménagement de ZAC, c'était sur l'Isère, en plus il y avait une création de voirie nouvelle, ce qui est extrêmement rare, donc une voirie nouvelle ou il passait du monde, donc ça avait un impact sur la ZAC, donc le maître d'ouvrage avait imposé un acousticien. Donc j'étais dans une équipe qui a fait le concours. Je me barbaïs. Franchement, ça m'a pas intéressé du tout, parce que je pensais que ça allait être intéressant. En fait non, parce que si tu veux, comment te dire, les seules préoccupations du maître d'ouvrage c'était que l'acousticien il dise quelle était la hauteur du merlon qu'il fallait mettre pour protéger... Et oui, t'avais cette voirie qui passait, qu'était relativement passante et pour des raisons urbanistiques que je sais pas, il voulait qu'il y ait des constructions qui soient au ras de la route et par contre, il y avait du pavillonnaire qui traînait un peu de partout, alors le pavillonnaire on pouvait le protéger, il fallait mettre des buttes, le logement qui était contre la route, on pouvait faire par de l'isolation de façade, donc tu vois bien que...Et je pense qu'il avait pris un acousticien uniquement parce qu'ils étaient obligés plus ou moins de le prendre parce qu'il y avait une voirie nouvelle qu'allait être classée. Là, je me suis franchement barbé. (CS13)

4.4. Projets de recherche et d'expérimentation

Si l'on se réfère au dernier programme de recherche initié par le PUCA, le programme « *Construire avec les sons* », la recherche architecturale et urbaine française ne se cantonne plus seulement dans des travaux d'analyse mais incite fortement à l'expérimentation, s'intéressant donc au passage à la conception sonore, en associant

les chercheurs à des professionnels qui puissent prendre en charge cette facette opérationnelle.

Le bilan de l'appel d'offre montre que les projets de recherche sur l'environnement sonore ne sont plus exclusivement attribués au seul laboratoire institutionnel mais aussi à des sociétés privées qui accède aussi à cette commande parce qu'elles renouvellent les méthodes de travail ; elles proposent surtout des objets de recherche plus proche de la réalité opérationnelle, du *in situ*...

Certains bureaux d'études acoustiques privés affichent une compétence recherche dans leur plaquette, répondent et gagnent les appels d'offres.

Et puis bien sûr, comme on avait quand même un petit peu ce passage dans le monde de la recherche, on est toujours resté très proche de ce monde là, par le biais de contrats, les ministères, PREDIT, ADEME, on a toujours essayé de développer des savoirs faire un petit peu innovant avec les moyens du bord pour ne pas se contenter de faire un travail d'exécution technique, de remettre des rapports. On a toujours essayé d'une part, de faire évoluer nos savoirs-faire et puis d'avoir un positionnement stratégique un peu différencié par rapport à nos concurrents pour accéder à des marchés un petit peu plus compliqués, un peu plus innovant, un peu plus sympa, enfin pour des gens qui sont restés quand même un peu proches du monde de la recherche, sans que ce soit de la recherche ni même de la recherche appliquée, mais parfois c'était un petit peu limite, notamment sur les contrat GEUS, PREDIT, etc. (CS11)

Cette boîte fait tout ce que fait une boîte de conseil en acoustique : bruit autoroutier, prévisions, bruit de voisinage, etc. Ils font surtout des prévisions dans le bâtiment, des mesures de confort et revende de logiciels aussi. Ils voulaient s'afficher un petit peu recherche. Ils ont eu ce contrat GEUS avec le ministère de l'Environnement. (CS07)

Inventaires sonores : de l'archivage à la valorisation culturelle

Le caractère exploratoire et innovant des inventaires sonores des territoires a nécessité dans les premières années de développer des programmes de recherche sur les méthodologies d'observation, de captation sonore et de restitution, d'archivage (ces travaux de recherches étant toujours en cours de perfectionnement). Les méthodes d'inventaire s'appuient donc sur des travaux de recherche pour développer petit à petit leur champ d'investissement.

Je me suis dit « avec l'équipe il faut qu'on lance un programme de recherche pour poser les bases d'une méthodologie de captation de références d'échantillons sonores du paysage, ensuite qu'on travaille à la mise au point d'une fiche de lecture pour tirer l'information correcte de toutes ces captations, et puis troisièmement il faut qu'on s'interroge sur la problématique de lieux de restitution capables de renvoyer tout ça à autrui », pour que ça vienne à nous. C'est à partir des années 92, le programme qu'on a appelé « Perséphone ». Dans un 1er temps c'était captation et contextualisation des échantillons sonores du paysage. On a mis un an et demi à peu près pour mettre au point la méthode de captation. CS02

Ces inventaires sont parfois la base d'un projet de mise en valeur sonore d'un site naturel à des fins essentiellement touristiques. Les études passent par les trois étapes habituelles de la réalisation d'un projet à caractère culturel :

- études préalables de connaissance de l'environnement sonore, inventaire ;
- réalisations des produits touristiques, aménagement des sites, réalisation de parcours, sonores de mobilier de signalétique ;
- création d'outils de sensibilisation : mallette pédagogique, exposition, parcours sonore

Ces trois phases peuvent être considérées à leur niveau comme participant de la conception sonore des milieux étudiés.

4.5. Des missions difficiles à situer

Sur la base des premiers constats présentés, plusieurs remarques peuvent être formulées :

- Il y a encore un manque de clarté dans le positionnement de ces activités.
- Le cadre contractuel déterminerait plutôt des manières de travailler que les résultats concrets. Cela induit des modes de collaboration variés et des relations aux commanditaires totalement différentes.
- Le calendrier d'intervention influe totalement sur le type de missions exécutées. Notamment, quel serait le moment propice au concepteur sonore pour intervenir dans un projet d'architecture ou d'urbanisme, au-delà de l'antenne habituelle : « il faut intervenir le plus en amont possible » ?

Les nouvelles structures ont parfois elles-même du mal à situer le champ de leurs actions. Par exemple lorsqu'il réalise un projet de parc sonore, le Centre de découverte du son de Cavans cumule plusieurs rôles : il est à la fois maître d'ouvrage (écriture du cahier des charges), maître d'œuvre (conception) et artisan ou entrepreneur (réalisation).

[Expérimentation ou projet d'aménagement ?] On a aménagé, on a expérimenté des choses. Il y a quelque chose qui n'est pas clair encore, c'est « est-ce qu'on cherche à faire de l'expérimentation ou alors est-ce qu'on se lance vraiment dans de l'aménagement ? » (CS01)

On sent ici une forte hésitation pour situer leur pratique. Cela est souvent le cas pour les projets expérimentaux. S'apparentent-ils réellement à de la recherche appliquée ? Il est clair qu'ici il n'y a pas eu de définition préalable de protocoles ; serait-ce alors plutôt de la recherche-action, avec un retour sur expérience, produite et fabriquée au gré des opportunités et des apports de chacun ?

4.6. Trois échelles d'intervention

Le design sonore ça va du... facteur d'instrument jusqu'à l'aménageur urbain. Le champ est vaste. (CS07)

Caractériser un geste de conception sonore à partir de l'échelle d'intervention, c'est identifier clairement l'échelle d'action, c'est définir la nature de l'objet concret fabriqué. A quelle échelle le concepteur sonore agit-il ?

Trois échelles d'intervention, trois niveaux d'approche identifiées :

- l'approche *Objet* correspond à la conception d'un *objet sonore* : cela va du produit, du design sonore d'objet du quotidien, de signaux sonores à la création d'une pièce musicale dans le cadre d'une installation sonore : Penser le phénomène sonore comme un objet identitaire fonctionnel et esthétique.
- L'approche *Espace*. C'est l'intervention directe sur l'espace construit ; on agit sur le cadre physique dans lequel le son se propage : Penser le phénomène sonore en interaction avec l'environnement.
- L'approche *Sociétale*: c'est l'intervention sur une portion de territoire dans ses dimensions sociales en agissant sur les pratiques et l'écoute des gens : Penser le phénomène sonore en interactions avec des pratiques habitantes.

4.7. L'approche « objet »

On parle d'approche *objet* lorsque le designer limite son geste à la création d'un signal comme par exemple :

- le design du sonal des messages d'annonce dans les transports publics, toutes bandes annonces dans la sphère publique ;
- le design des sonneries de lycée ou collèges, les sirènes d'urgence ;
- le design des sonneries de téléphone ;
- le son des véhicules (avertisseurs d'anomalies, klaxon, moteurs, portières) ;

Tous ces signaux sonores pensés, créés par des designers sonores font aujourd'hui partie intégrante des ambiances sonores de la sphère publique ; par exemple, designer un signal sonore facile à reconnaître dans le contexte urbain pour guider les aveugles à la traversée des voies, ou bien donner une identité sonore au tramway pour éviter qu'il ne renverse les piétons.

L'approche *objet* n'exclut donc pas une conception contextuelle des objets sonores. Si les designers travaillent sur la création sonore d'objet du quotidien, ils sont aussi partie prenante avec l'espace puisqu'ils doivent penser l'insertion, l'intégration de ces objets dans leur contexte, donc penser les ambiances sonores produites au final dans le quotidien des gens.

Cette réflexion a été poussée assez loin dans le projet sonore de Rodolphe Burger pour les annonces des stations du tramway de Strasbourg, impliquant concrètement les habitants de toute une ville dans la réalisation. L'approche est à la fois esthétique, sociale et culturelle.

De ce point de vue-là, j'ai essayé de proposer une espèce d'image sonore de la population réelle, avec l'idée que la ville c'est l'espace commun, et de ne pas confisquer l'image collective de la ville, d'imaginer que son appropriation ne peut être faite que par une voix neutre supposée... la voix de l'administratif... [Non], c'est la voix des gens, donc le tramway est à eux, la ville est à eux, les noms des lieux sont des lieux communs. (CS05)

L'approche *objet* n'est pas réservée au design. Le plasticien, auteur de sculptures sonores, le musicien créateur d'installations sonores, l'architecte concepteur de mobilier sonore peut aussi se réclamer d'une approche *objet*.

Le fait que *l'objet sonore* ne soit pas produit par un objet physique, que la production sonore soit plus artificielle, comparée au son mécanique des instruments, pose la question de son statut dans l'espace public. D'aucun se demande s'il faut cacher ou montrer ces éléments de diffusion. Quel est l'intérêt d'une « *visibilité* » de la production sonore, de la cause du son ?

Une partie de ces trucs-là aussi, c'est qu'une partie est invisible, et ça c'est toujours gênant. Je trouve qu'il faut montrer au moins tous les processus. Or comment montrer un processus électronique ? C'est très compliqué, ça, comment en rendre compte ? Donc il y a une distance qui est naturelle... On réagit avec une plus grande distance face à ça. De ce qu'on entend, on peut ne pas être surpris, puisque ça sort d'un haut-parleur, donc forcément, tout peut sortir d'un haut-parleur. ... Il y a un jardin qui a été fait par le GRAME dans le parc du Pilat près de Saint-Étienne. Je sais qu'il y a des sculptures qui ont été faites, dans lesquelles on a inclus un haut-parleur. Je ne les ai pas vues finies. Bon... le haut-parleur inclus... qu'est-ce qu'on en fait ? Je ne suis pas sûr, parce que le haut-parleur peut être beau en soi aussi, à montrer, à ce moment-là, il y a quelque chose à faire. L'installation la plus bricolée, la moins high-tech, il n'y a pas d'ordinateur, rien du tout : c'est la mienne. Et apparemment c'est l'installation qui plaît le plus, parce qu'il y a des roseaux, des petits trucs qui gigotent, etc., tout ça c'est sonore, c'est une musique comme une pluie, mais transposée, le phénomène de la pluie transposé. Il y a beaucoup d'ombre et de lumière mélangées. C'est la complexité, les gens restent dedans, ça dure. (CS04)

Dans certaines installations sonores, l'acoustique comme la diffusion spatiale des objets sonores prend une importance capitale

Physiquement c'est beaucoup mieux, beaucoup plus précis. Et puis il y a l'espace aussi : dans une installation dans laquelle il y a des machines tout le tour, le son est précis, et il est dans l'espace, donc il y a la complexité, et on peut se mixer soi-même en se promenant, on s'approche d'une source, on mixe son son. (CS04)

Toujours est-il que c'était un dispositif non visible, en général j'essaye qu'on ne voie pas le dispositif technique utilisant les structures du jardin, à savoir un puit, des arbres, un certain nombre d'éléments qu'il y avait dans le jardin, ce qui faisait que pour les gens qui se promenaient il y avait ce côté magique comme ça, un peu découverte d'une chose. (CS08)

Le design sonore reste encore le parent pauvre des préoccupations des fabricants de mobilier urbain. Même les ancestrales fontaines ne sont, à notre connaissance, pas conçues pour bien sonner. Seul, le secteur des jeux pour enfants fait exception avec le développement au sein de l'Acirène, d'un catalogue de jeux sonores pour l'extérieur. Dès les années 80 l'association a d'ailleurs débuté ses actions pour l'environnement en créant, dans une visée pédagogique, une série des mobiliers sonores extérieurs et intérieurs, spécialement conçus pour bien sonner (aire de jeux, cours d'école, aire de repos sur la route ...).

Quand ils ont vu la réflexion s'orienter vers ces domaines-là, ils nous ont dit « ça nous intéresse bien, parce que dans nos pédagogies d'écoute on a un instrumentarium qui est trop orienté vers la musique, et on voudrait que ça soit plus ouvert sur l'écoute de l'environnement. » [...] Ça a été une des premières lignes d'actions qu'on a menées [à l'Acirène], c'est la création d'un secteur pour imaginer et réaliser des mobiliers de jeu sonores pour les enfants, mobilier de jeu pour l'extérieur et pour l'intérieur, avec comme principe qu'ils étaient construits et organisés sur la base d'un rapport que l'enfant pouvait avoir avec ce type de mobilier par l'intermédiaire de l'écoute. Créer un système qui est un peu comme un petit orchestre, une sorte de mécano sonore, en se disant que c'était une philosophie qui était assez riche au départ, puisqu'il permettait à un enfant d'avoir une connivence avec ce matériau, d'engager les enfants dans une sociabilité ludique autour du fait sonore et de développer avec des enseignants des réflexions pédagogiques sur l'aménagement, le sonore, et bien sûr l'écoute sur l'environnement sonore. CS02

L'aire de jeu étant elle-même située dans un contexte spatial qui la dépasse, chaque mobilier ludique est conçu pour s'intégrer dans un environnement singulier, prenant en compte l'usage collectif et les pratiques sonores qui s'y réfèrent.

On entend pas uniquement ce que produisent les instruments, mais les cris des autres enfants, ce qui se passe dans la rue, ce qui sonne à l'extérieur, etc. CS02

L'objectif pédagogique visé par la mise en espace de jeux sonores est d'apprendre à faire fonctionner une intelligence auditive, non pas sur des espaces restreints et spécialisés, mais en essayant d'appréhender l'espace sonore de manière plus large et plus globale.

Pour les parents et les élus, c'était aussi une façon d'expliquer qu'il y avait peut-être deux manières de lutter contre le bruit. Et le constat qu'on avait été amené à faire, c'est que cette approche était quand même une approche beaucoup trop technologique, technique, et trop réductrice par rapport au problème, et que nous, comme on était quand même gens de culture, on avait appris à poser le problème en termes de sens, c'est-à-dire la relation cognitive au matériau, puisque dans la musique c'est ce qu'on définit au départ, on définit un vocabulaire que l'histoire a progressivement développé, et ce vocabulaire on apprend à l'articuler, à créer des relations entre les choses. Nous, le concept de base, c'est informer le matériau. CS02

Considérant le mobilier de jeux sonores comme un vecteur permettant l'introduction d'une approche conceptuelle des ambiances sonores, il est clair, que pour Acirène, ce secteur d'activité spécifique, facile d'accès pour les élus, a été un tremplin pour d'autres activités de conception plus complexes.

Et donc, quand on rencontrait les élus, on disait « nous on est adeptes de l'autre forme de lutte contre le bruit, c'est-à-dire que plutôt que de laisser l'environnement sonore être défini par des attitudes résiduelles, on est pour une approche conceptuelle du propos, et la définition qu'on va donner du bruit, c'est une définition qui va être directement prise dans les théories de l'information : « Est bruit ce qui ne véhicule pas d'information ». C'est une théorie qui colle tout à fait avec la musique, et on trouve avec l'aménageur que ça colle tout à fait avec l'aménageur, puisqu'on ne peut organiser une relation effective qu'avec quelque chose dans laquelle il y a une possibilité de relation. Si c'est du bruit, s'il n'y a rien, on ne peut pas créer de relation. Et donc on expliquait aux élus que le fait de mettre dans une cour de récréation pour les enfants un ensemble de mobilier sonore où notre responsabilité était engagée sur la qualité des événements, des choix sonores qu'on va faire, et les capacités associatives entre tous ces objets et leur possible relation avec un environnement plus large, eh bien on ne va pas créer une zone de bruit, au sens où traditionnellement on en parle, mais on va créer un espace sensoriellement beaucoup plus riche à vivre, parce qu'on va y trouver aussi une information à destination de l'écoute. Donc c'est un peu cette théorie-là qui a été la base de toute une série de développements. CS02

Le mobilier sonore va dépasser le statut de *jeux*, pour rentrer dans le champ de la sculpture sonore et de l'installation, tout en continuant à travailler à partir « d'objets sonores ».

C'est le secteur de la création de mobilier sonore. Ce ne sont plus des mobiliers de jeu, ce sont des mobiliers qui naissent en fait bien sûr des travaux d'inventaire, où on a l'oreille attirée sur la qualité d'un certain nombre d'événements qui sont des éléments structurants de l'espace et qui, lorsqu'ils se mettent à fonctionner, dotent cet espace-là d'un intérêt auditif évident. Et l'intérêt c'est de se dire « mais oui, au jour d'aujourd'hui, en particulier dans la ville contemporaine, elle a surtout été appréhendée par une culture esthétique visuelle, urbanistique visuelle, mais sa dimension sonore est toujours à l'état résiduel, ce qui fait qu'il y a beaucoup de lieux qui sont très beaux à voir, mais très inconfortables à l'écoute ».[...] Et donc on va créer soit avec le vocabulaire traditionnel du paysagiste quelque chose qui va permettre de renforcer cet aspect-là, mais en utilisant ce vocabulaire avec une orientation sonore très marquée, très prononcée. Si je prends le cas d'une fontaine par exemple, on va s'évertuer à vraiment travailler le son de la fontaine pour que ça devienne un objet lisible, ait une intention sonore lisible par l'utilisateur. Et puis lorsque le vocabulaire ne s'y prête pas, traditionnel, eh bien il faut passer à un acte de création plus affirmé, c'est-à-dire qu'il faut imaginer un concept de mobilier qui va produire dans l'environnement dans lequel il va être implanté une variété de sources sonores qui peuvent constituer pour les usagers, qu'ils soient de passage ou de permanence, je dirais des « pôles d'intérêt auditif collectif ». CS 02

C'était une [situation] urbaine très imposante, c'est des échelles de port, pas un petit port de plaisance, c'est vraiment des échelles très importantes. Le fait que ça fonctionne un peu avec la distance quand on s'en rapprochait, on découvrait petit à petit ce qui se passait. Il y a même des gens qui passaient et qui ne s'en rendaient pas compte ! J'aime bien aussi le fait de faire quelque chose, et si on est à l'écoute ou on est intéressé, on va forcément comprendre, se poser des questions et aller voir. Sinon, voilà, c'est quelque chose qui est rentré, qui s'est intégré dans le lieu. Ça s'appelait « Horizon sonore ». À l'origine, ça avait été refusé, on avait voulu mettre un point de vue, pas un vrai point de vue, un point de vue portuaire. Il y a des bassins qui sont gigantesques, et en se mettant au bord d'un des bassins, on peut avoir 500m devant soi, ou 400m, vraiment des distances très très importantes. Et on voulait à l'origine le mettre près de quelque chose d'ouvert. C'est donc un clin d'œil entre l'horizon « ouvert » portuaire visuel et l'horizon sonore créé par ce son. (CS04).

4.8. L'approche « espace »

Si l'espace de l'architecte est un vide entre des parois, pour l'acousticien l'espace est rempli de sons.

Et là, on va travailler sur la volumétrie, parce que l'acoustique, le son, c'est quoi, c'est un déplacement d'air. Moi je dis que je brasse du vent, toute ma journée je ne brasse que du vent. Je suis un brasseur de vent, c'est tout ce que je suis. Je ne suis rien d'autre. (CS17)

Si l'approche « espace » est principalement l'affaire des architectes, paysagistes et acousticiens, toutefois, presque tous les profils rencontrés ont eu à intervenir sur l'espace physique matériel, que l'on peut appeler « contenant ». Par exemple, les designers et les compositeurs sont parfois sollicités pour la scénographie sonore.

Il y aurait deux activités plutôt différenciées et en tout cas bien identifiées. La scénographie sonore et le traitement de l'acoustique des espaces publics.

Il faut tout de suite mettre à part une pratique particulière qui est la mise en scène sonore d'exposition conçus par les compositeurs ; en effet ces derniers peuvent être directement sollicités pour concevoir une œuvre musicale spécifique à un lieu, signant le lieu. Cette attitude relève plus de la musicalisation que de conception sonore spatialisée.

J'ai fait des créations pour des expositions, pour l'exposition « Tu parles », sur l'an 2000, qui est allée à Bruxelles, Dakar et Lyon. J'ai fait le « San Diego » à la Villette. J'ai fait tout l'environnement musical du pavillon Français de l'exposition internationale à Lisbonne. J'ai fait une autre grosse expo [...] Ce sont des choses qui sont écrites pour les lieux, elles sont un peu différentes. C'est une espèce de musique appliquée quand même, parce que les gens ne sont pas là que pour la musique. (CS12)

Dans ce cas de figure, le concepteur n'agit pas directement sur l'acoustique spatiale du lieu mais uniquement sur la spatialisation, la localisation des sources.

Le travail se complexifie lorsque le concepteur sonore doit agir à la fois sur la forme, les matériaux du contenant en même temps que les sources.

Par ailleurs, les travaux de scénographie sont encore peu confiés à des concepteurs sonores. Exception faite des grandes expositions (Design, miroir du siècle au Grand Palais, Le Théâtre des sens au Palais de la Découverte, etc.), elles-mêmes dédiées au thème du design et donc confiées au pionnier, le spécialiste parisien reconnu, Louis Dandrel. Développant un discours sur le design sonore, ces expositions ne pouvaient donc pas passer à côté d'une scénographie sonore.

C'est une spécialité en voie de reconnaissance. Donc assez souvent, l'idée de *soigner* la part auditive des expositions vient du fait que le contenu de l'exposition contient déjà cette dimension sonore. Ce qui justifie d'autant l'intervention d'un spécialiste du son qui agit à la fois sur le discours (les objets présentés) et la forme (les ambiances sonores produites).

Au delà des expositions éphémères, commence à émerger, dans quelques musées français, l'idée que l'espace muséal doit aussi penser ses ambiances sonores. Le travail est ici plus complexe parce qu'appliqué à des espaces d'exposition permanente, voire à la construction de nouveau bâtiment.

Ce mouvement à donner naissance à un nouveau concept la *muséophonie* (ACIRENE, 2004) qui associe une pensée auditive pour le programme muséologique et pour le pro-

gramme architectural et scénographique : penser le discours muséal par des indices phoniques, penser des diffusions sonores pour les communiquer, penser l'acoustique des salles, la diffusion électroacoustique, le rapport image, son odeur... en somme penser les ambiances muséales...

Muséophonie, c'est un concept muséal qui s'intéresse à l'aspect anthropologique de la science du son, et qui va, par les artifices de la technique, par les réflexions qu'il est capable de conduire sur les objets qui sont amenés à être présentés, à développer un discours qui est l'équivalent de ce qu'un discours peut développer avec des pièces visuelles. Donc on ne rentre pas simplement dans une problématique de création d'ambiance, on rentre vraiment dans le fait de proposer le sonore comme un élément d'explication à une situation bien précise. [...]

Ici, les travaux sortent du champ du strict confort standard, pour aller vers une spécialisation des acoustiques en fonction des usages, en fonction du lieu et de sa destination. Une telle approche acoustique permet d'apporter les critères d'une esthétique comme un élément signifiant du discours muséographique tenu par le son.

4.9. L'approche « sociétale »

Cette échelle s'applique aux projets dits « culturels » de mise en valeur d'un lieu, d'intégration de la vie des habitants, de mise en valeur d'un patrimoine dans sa dimension auditive.

Ce sont des projets qui travaillent sur l'identité sonore des territoires, agissant *in auditu* - sur les pratiques sonores habitantes, sur la nature de l'écoute et sur la reconnaissance des qualités sonores du paysage urbain.

La démarche de tel projet consiste à repérer les qualités sonores du territoire puis à les valoriser par et pour l'écoute.

Les jardins, c'est évident, les espaces urbains, il faut que les gens se l'approprient, d'une certaine manière. (CS12)

Patrimoine sonore

Les projets sonore impliquant une dimension patrimoniale relèvent typiquement d'une approche sociétale : Ils sont à la fois attachés à un territoire en lien avec des pratiques sonores. Au risque de caricaturer, trois personnalités ont compté dans l'émergence et le développement de ce secteur d'activité : Nicolas Frize (les Musiques de la boulangerie), Elie tête (Acirène) ; Patrick Romieu (Archimeda) ; chacun à leur manière, ils ont contribué à défricher différentes branches de ce que l'on peut nommer le patrimoine sonore.

- le patrimoine sonore industriel. Avec par exemple l'enregistrement de la mémoire des usines Renault de Boulogne Billancourt avant la fermeture du site (Nicolas Frize).
- le patrimoine sonore de sites naturels ; avec par exemple l'inventaire des acoustiques remarquables du Parc du Haut Jura (Acirène, 1995)
- le patrimoine sonore campanaire : avec par exemple l'inventaire campanaire de la Bourgogne du Sud (Acirène, 1990), les clochers de la Haute-Provence (Archimeda, 2005)

Les pratiques d'inventaire sonore des territoires entrent dans le vaste champ de l'archivage sonore. Si l'archivage vocal est une activité assez répandue¹¹⁸, celui du paysage ou des ambiances sonores l'est beaucoup moins¹¹⁹.

¹¹⁸ Centre d'archives sonores de la Maison des Sciences de l'homme d'Aix-en-Provence

Et je me suis aperçu en fait qu'on allait se trouver confrontés à quelque chose qu'on ne pourrait pas contourner : le problème c'est qu'on avait accès à aucune banque documentaire sonore, aucune banque de référence. Chaque fois que j'intervenais quelque part, j'avais l'impression de travailler un peu comme un nouveau-né auditif, sans beaucoup de passé sur ces sujets-là. Et je me disais que finalement aménager le cadre de vie ou traiter le paysage, de toute façon se poserait toujours à un moment ou à un autre le problème du référent au passé, pour savoir comment on va positionner son acte par rapport aux travaux qu'on va faire. Est-ce que ce sera en continuité avec les éléments d'évolution qu'a connus le cadre de vie ou le paysage en question, est-ce qu'on pratiquera la rupture ? Mais ce qui est important, c'est de le faire consciemment. Et pour le faire consciemment, il faut avoir une mémoire, une culture antérieure auxquelles on peut se référer sur ces sujets-là. Or, vous le savez aussi bien que moi, l'aménageur a tout ce qu'il faut sur le plan visuel, il a à sa disposition un champ documentaire relativement conséquent, mais le problème est réel pour tout ce qui concerne sa dimension sonore. En 1985 on a eu un soutien financier de la Direction de la Musique pour participer à la réalisation d'un projet qu'on avait appelé « Méthodologie d'inventaire des ressources sonores de la France ». On avait défini sur 3 grands axes à l'époque l'acoustique des lieux bâtis à vocation collective, l'art campanaire et les sites naturels. C'était sur ces 3 piliers qu'on a fondé l'approche méthodologique qu'on a commencée en 1985 et qu'on a fini fin 86 à peu près, 1 an et demie à peu près pour faire le travail. CS02.

L'inventaire passe aussi par des activités d'archivage, consistant à numériser des archives existantes, à les trier, les classer et les indexer.

Enfin je suis à la tête d'une énorme structure qui fait de la numérisation d'archives. Je viens de monter 3 emplois CDI à Saint-Denis pour des sortants de prison, sur la numérisation d'archives aussi. C'est un aspect très militant et assez secret, que les gens qui connaissent le compositeur ne savent pas. On fait de la numérisation d'archives pour l'INA. Actuellement on en est à 15.000 heures par an, donc c'est vraiment une usine à numériser. On travaille aussi pour le ministère de la Culture, on a fait toutes les archives du musée des ATP, là on est en train de travailler avec le musée de l'Homme, le centre des Archives nationales, la Mémoire pour la déportation. On vient de faire des recueils de magistrats qui ont travaillé pendant la guerre d'Algérie. On est en train de s'apprêter à faire de la mémoire rurale. On travaille pour la Région de Picardie. CS02

De son côté, après avoir élaboré des méthodes d'inventaire, l'ACIRENE a dû se questionner pour trouver des prolongements possibles de ses premiers travaux d'inventaires et d'exploiter à plus grande échelle les outils méthodologiques mis au point. Les premières pistes de développement ont été les Parcs Naturels Régionaux, lieux ressources d'acoustiques et de milieux sonores remarquables.

À partir de la fin 86, comme je vous disais que nous il fallait que ça soit pratique et qu'on puisse avec ça avoir des échanges économiques, on s'est posé la question bien sûr en même temps qu'on faisait la méthodologie de savoir quels pouvaient être les partenaires économiques d'une telle entreprise. Dans l'esprit, la réflexion était de se dire « forcément ce sont tous les gens qui ont des responsabilités patrimoniales, territoriales, de préservation de ressources. Au fur et à mesure qu'on affinait, il y a un secteur qui émergeait assez bien, c'était ce qui s'appelait à l'époque les « parcs naturels régionaux et nationaux ». On s'est dit « là il y a de nouveaux comportements qui sont en train de se manifester, de se créer ; il y a une demande de ces responsables d'un renforcement des critères identitaires ; et puis il y a une demande de ces responsables et de ces élus de trouver une nouvelle forme de valorisation ». L'idée, nous, c'est que comme le sonore n'était pas du tout intégré dans toutes les réflexions liées au paysage et à la valorisation de ses territoires et à leurs critères identitaires, on s'est dit « il y a sûrement un très bon angle de travail à mettre en œuvre, et on va commencer la prospection sur ces sujets ».CS02.

Dans le même esprit, *Archimeda* a réalisé des travaux similaires dans la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, sur les situations sonores festives.

¹¹⁹ Exceptées les archives privées non accessibles, les archives sont dispersées chez leur auteur légaux c'est à dire chaque structure pratiquant la prise de son selon des protocoles précis

Etude de paysage sonore

Dans le domaine des études urbaines et paysagères, l'accès aux projets intégrant une pensée sonore est difficile. Ils sont restés au stade du concours ou de l'étude. Ce sont très souvent des commandes de projets justifiées par l'implantation d'une infrastructure. Par exemple le mandat d'études paysagère et conceptuelle¹²⁰ (bureau contrepoint, Pascal Amphoux) pour la réalisation de la rocade Est à Valence (menées en équipe avec Rodolphe Luscher architecte et Jean-Jacques Borgeaud paysagiste) pour le compte de la Direction Départementale de l'Équipement de la Drôme¹²¹.

Plusieurs intervenants ont évoqué la création de manifestation sonore avec le souci de rentrer en dialogue avec les auditeurs. Ces actions sont souvent associées à la création d'une œuvre artistique à donner lors d'une manifestation publique. Les ressorts supplémentaires sont à rechercher ici dans la prise de conscience d'une dimension perceptive cachée ou peu développée, qu'il convient de révéler ou de mettre en exergue. L'objectif serait alors « d'attirer la réflexion par l'écoute ».

On a fait pas mal de concerts aussi à cette époque-là. On a commencé à travailler sur notre département, on appelait ça « Son nons la Saône-et-Loire », c'était trouver des lieux caisses de résonance à notre discours, on choisissait les lieux bien sûr en fonction d'une certaine notoriété qu'ils pouvaient avoir, mais surtout en fonction de qualités acoustiques intrinsèques, et on composait les programmes en rapport avec ces qualités acoustiques. On a fait ça pendant plusieurs années, c'était des manifestations qui avaient un très bon succès, puisque à l'époque c'était quand même assez neuf, on n'avait pas l'habitude de se poser ce type de question et de révéler les qualités d'un espace sur ces plans acoustiques, notamment pour des espaces ouverts, et donc à attirer l'attention sur tout ce qui sonne, sur la relation, etc. On était déjà dans une espèce de problématique d'écologie sonore avec ça. CS02

Au delà des manifestations musicales, il faut parler des sculptures sonores pensées en interaction avec le milieu naturel et humain : par exemple le « pigeonnier acoustique » conçu et installé par Acirène dans un parc public au cœur d'une cité habitation à Quétigny, près de Dijon.

Le pigeonnier acoustique, est un système de grandes lames en tôle d'acier, qui fermait un peu un espace, dans lequel on avait planté un arbre avec des systèmes de mangeoires, le lieu étant censé se comporter comme une sorte de loupe auditive sur ce qui pouvait s'y passer... puisqu'on n'allait pas attacher les bêtes dedans ! Et puis on s'est aperçu que c'était un lieu qui était surtout fréquenté par les jeunes, parce que c'était un lieu qui était un peu refermé, donc ils venaient se mettre là, ils pouvaient s'entendre très très bien, ils se causaient très bien, l'acoustique, ils étaient préservés du reste du truc. Par rapport à ce qu'on imaginait, j'ai surtout remarqué cette pratique. CS02

Susciter l'écoute de la ville

Bien que nous ne l'ayons pas interviewé, il faut évoquer ici les installations sonores de l'artiste japonais Akio Suzuki qui sont comme des dons pour l'oreille. Akio Suzuki est un pionnier de l'art du son, mais l'éventail de ses activités et la forme de ses travaux dépassent largement les limites de cet art. C'est plus pour sa quête du son et de l'espace qu'il a attiré l'attention. Le périple de Suzuki en tant qu'artiste a commencé en 1963 avec une performance à la gare de Nagoya, au cours de laquelle il a jeté un seau rempli de déchet dans une cage d'escalier. L'inspiration à l'origine de cette performance – l'idée que si on

¹²⁰ Etude d'insertion paysagère et culturelle des infrastructures routières et autoroutières de l'agglomération valentinoise, "L'interface ville-campagne, Concept urbain et paysager", rapport final, Equipe Luscher, 117 p., 1991.

Cinq fuseaux pour Valence, "Etude paysagère de la mise à deux fois deux voies de la route de contournement de l'agglomération valentinoise", (avec R. Luscher et J.-J. Borgeaud), doc., août 94.

La tranchée, la fenêtre et le balcon, "Etude d'insertion paysagère de la déviation de Bourg-les-Valence", Ibid., doc., déc. 94.

¹²¹ Service des infrastructures.

jette un objet dans une cage d'escalier bien équilibrée, il pourrait en résulter un rythme agréable – prenait le désir d' « écouter » comme sujet. Ce désir d'entendre, d'écouter est resté la position constante de Suzuki en tant qu'artiste. Pendant les années 60, l'esprit d'espièglerie de Suzuki l'a conduit à entreprendre une série d'évènements autodidactes (Self-Study Events), au cours desquels il explora les processus de « lancer » et « suivre », prenant le monde naturel comme collaborateur. L'expérience qu'il a acquise lors de ces évènements l'a conduit à inventer un instrument à échos dans les années 70, qu'il nomma *Analapos*. La structure de l'instrument ressemble à deux miroirs faisant face l'un à l'autre et se réfléchissant à l'infini. Suzuki a construit le *Hinatabokko no kukan* (Espace dans le soleil) en 1988, en tant qu'extension des principes sous-jacent à *Analapos*. Cet espace consiste en deux grands murs parallèles, entre lesquels l'artiste peut s'asseoir toute la journée afin de purifier son ouïe en écoutant les sons réfléchis de la nature. Cet espace conduit l'artiste à découvrir une nouvelle méthode d'écoute. Suzuki, lui-même, explique que « le son qui a été emprisonné conceptuellement dans divers espaces, est libéré et peut parcourir le monde. »

A partir de la fin des années 70 et pendant les années 80, Suzuki a aussi développé une forme de performance qu'il appelle *Conceptual Soundwork*. En appliquant des règles simples, austères, qu'il s'est lui-même imposées, il utilise des objets à portée de main dans un mode de « jeu intellectuel ». Alors que ces évènements expriment, d'une part, une critique de la performance improvisée et dénuée de sens, dans le même temps, Suzuki est conscient de façon constante, du processus d'écoute du public et essaie de créer des liens contemporains avec le site de la performance. C'est à peu près à cette époque que Suzuki a commencé à aller régulièrement aux Etats-Unis et en Europe et ses performances lors de festivals de musique importants tels que le Festival d'Automne (Paris, 1978) ou Documenta 8 (Kassel, 1987), ont été accueillies avec enthousiasme. Alors que l'art du son connaissait une période de prospérité dans les années 90, Suzuki a eu l'occasion de créer plusieurs installations, en particulier à Berlin. Les plus remarquables ont été ses installations sans sons telles que *Otodate* (Cérémonie du son en plein air, 1996) à Berlin, Paris et Strasbourg, *Hana* (Fleur, 1997) à la Stadtgalerie de Sarrebruck et *Pyramid* (1999) qui a nécessité que des gens déterrent des sons. Ces pièces sans sons n'avaient pas été conçues pour critiquer les anciennes théories perceptuelles de la musique, mais plutôt pour remettre en question la véritable situation de la musique. A travers leurs rencontres avec ces travaux, les expériences passées et souvenirs des spectateurs étaient reformés en de nouvelles expériences. Ce processus était fondamental à l'action d' « écouter » la ville.

Installations sonores éphémères : source d'inspiration pour la conception sonore

Il y a les gens qui font des événements dans l'espace public, des installations sonores éphémères. (CS12)

L'aspect social des approches est lié à l'intégration des temporalités dans les projets. Par nature, le son est temporel ; il se manifeste à travers des évènements, des pratiques que les concepteurs sonores n'ignorent pas. Ephémères pour certains, les projets sont parfois conçus comme des moments dans la vie d'un quartier, des manifestations évoluant au fil des jours des semaines, de l'année.

Je prévoyais d'étudier de très près en fonction des heures de la journée, des moments de l'année, le niveau de diffusion adéquat en fonction de l'ambiance sonore environnante, pour qu'il n'y ait pas de nuisance, mais qu'on soit quand même dans une qualité de diffusion qui ne soit pas simplement discrète, mais qui soit vraiment perceptible, identifiée, sans être gênante. Il y avait tout un aspect là vraiment technique d'estimation de ça, je voulais qu'il puisse y avoir une variation du niveau de la diffusion. Et puis on va vers des choses modulables, mobiles, vivantes, évolutives, c'est ça qui est intéressant. L'œuvre d'art a changé aussi, elle n'est plus

immuable, accrochée-on n'a pas le droit d'y toucher : c'est fini cette histoire... enfin, « c'est fini ni »... Mais il faut quand même voir un peu les choses autrement. Il faut vraiment réfléchir à ça : que ce soit mobile, évolutif et non permanent. (CS09)

La conception sonore est l'occasion pour les architectes de s'interroger sur les temporalités de la ville. Cette pensée temporelle puise ses références dans les interventions artistiques, les projets de maîtrise d'œuvre ayant tendance au contraire à figer les solutions.

L'idée était de constituer des banques de sons, d'éléments. Je tenais beaucoup à ce que ce soit évolutif, que ce ne soit pas une installation figée, parce que pour moi forcément une installation à un moment donné s'épuise, dans un espace urbain, dans le temps. C'était des banques de sons qui étaient destinées à être nourries dans le temps, ça impliquait d'ailleurs l'installation d'un dispositif de gestion de ces banques, avec une création d'emploi : dans le dispositif il y avait la création d'un emploi à mi-temps pour quelqu'un qui gérerait ces banques de sons et les alimenterait régulièrement. « Je prévoyais une banque d'archives sonores de la Ville. C'était intéressant d'avoir quelqu'un de responsable localement qui cherche à collecter des archives sonores, pas seulement dans les lieux où on peut se les procurer, à Radio France, mais aller au TNS pour voir s'il a une trace de telle mise en scène historique de Jean-Pierre Vincent, ça peut être une trace du discours de De Gaulle sur la place de la cathédrale, pour faire apparaître la dimension verticale, historique, du son. Le son du tramway d'avant. » (CS05) [2ème phase projet Strasbourg, non réalisée]

4.10. Conclusions sur les activités de la conception sonore

L'analyse des trois échelles sonores appellent trois remarques :

- L'échelle d'intervention ne présage pas de l'échelle géographique c'est-à-dire les dimensions du cadre construit ou paysager dans lequel se propage le son.
- L'appartenance à l'une de ces trois échelles ne signifie pas l'exclusion des autres en terme conceptuel ; par exemple la création d'un objet sonore n'exclut pas la prise en compte du contexte. Sauf que le concepteur dans ce cas n'a pas de prise sur le cadre physique dans lequel il intervient. Il ne fait que situer un objet sonore dans un lieu, à la limite, il spatialise le son.
- De notre point de vue, les projets les plus construits et les plus porteurs intègrent tous ces niveaux de complexité. De ce fait, ces types de projets sont difficilement réalisables hors d'une équipe pluridisciplinaire, car les différentes échelles et niveau d'intervention relèvent de multiples compétences, non appréhendables par un seul homme.

Des projets hybrides

De suite, je dis que c'est pas de la musique, c'est pas vraiment de la sculpture. Je mélange. Dans l'esprit cartésien français, on est dans une approche médiane. Alors là, on se perd totalement. Personne ne veut véritablement décrédibiliser tout ça... A chaque fois, vous avez le responsable DRAC Art Plastiques, qui se déplace avec le responsable DRAC Musique et éventuellement ça ne va pas, donc on va chercher l'architecte, puis le scientifique et puis en fait, on s'aperçoit qu'on n'y arrive pas parce qu'on est dans des cases, ce qui fait que cette démarche là a beaucoup de mal à se développer en France. (CS17)

La plupart des projets analysés restent finalement hostiles à tout classement, parce qu'ils transgressent les typologies établies, y compris celles que nous avons proposées. Leur caractère hybride les situe dans un entre deux, entre l'action artistique isolée et le cadre rigide du projet de maîtrise d'œuvre.

Je trouverais très intéressant qu'on considère que tout ça c'est le même champ. Et que tout ces gens là travail ensemble. (CS12)

Des gestes diversifiés

Il semble très difficile de parler de conception sonore de milieux habités sans avoir auparavant bien circonscrit non seulement l'échelle d'intervention mais aussi le profil de l'équipe de conception, puisque les projets actuels empruntent leur modalité de travail à d'autres champs et d'autres réflexes professionnels mieux identifiés et déjà établis. Pour les artistes cette intégration contextuelle et conceptuelle est une gymnastique assez habituelle, elle est même parfois présentée typiquement comme « l'originalité » même de leur proposition. Il n'en va pas de même pour les concepteurs tels que l'architecte ou le paysagiste.

Quelles références pour quelle reconnaissance ?

L'idée c'est quand même de faire en sorte que ça se développe au maximum. (CS01)

Les projets cités sont souvent présentés par leurs auteurs comme des projets uniques, exceptionnels et pionniers, donnant l'impression d'une « première fois » et permettant par la même d'y attacher les imperfections et les approximations d'une « tentative pour ». Derrière la volonté manifeste de certains d'essayer, qu'en est-il vraiment ?

Ces projets sont peut-être des jalons, en partant du principe que l'aménagement sonore de la ville tendra à s'affranchir de la seule gestion des plaintes et de la lutte contre les nuisances. Mais raisonner en terme d'action et de conception vis-à-vis de ce « problème public » prendra encore beaucoup de temps. Combien de temps l'esthétique industrielle en France a mis pour se structurer en marché, depuis « La laideur se vend mal » ? de Raymond Loewy. Le cheminement vers une conception « paysagère » de l'espace sonore prolongera certainement l'essor de la question paysagère. La professionnalisation de ce secteur, encore récente en France, commence à créer des branches un peu plus spécifiques, sur lesquelles on identifie les scénographes urbains ou les concepteurs lumière. Ces gestes sont aujourd'hui recherchés par les urbanistes, leur concours est sollicité par les « producteurs » de la ville, à la recherche d'une signature urbaine spécifique et identifiée.

Lien et implication sociale des concepteurs sonores

Bien que les activités de la conception sonore soient encore très embryonnaires et peu aisément repérables, il faut néanmoins reconnaître une dimension anthropologique imputable à ce métier émergent. Cette fonction sociale est peut-être une caractéristique essentielle, ne serait-ce que parce que la clef d'entrée utilisée, si elle est utilisée correctement, est un outil puissant de dialogue et d'échange.

Courroie de relais entre des aménagements sur le terrain et des institutions, je me retrouve un peu dans plein de réunions à la fois au niveau touristique, au niveau administratif, au niveau musical, et à avoir des choses à défendre. Pas forcément de pouvoir les dire, les défendre correctement, mais au moins avoir des choses à défendre, pour me faire un peu le porte-parole de ce qui peut exister sur le terrain, ou des choses qu'on veut défendre nous-mêmes. Donc je m'aperçois qu'énormément de mon temps c'est convaincre ou entretenir par rapport à une préoccupation de qualité de l'environnement sonore. Que ce soit au niveau individuel, par les installations publiques qu'on accueille, en faisant prendre conscience que c'est intéressant de pouvoir aussi valoriser le son. (CS01)

La perspective anthropologique d'assurer un métier, c'est se voir confier une mission sociale au sens de « parler au nom de », « faire à la place de ». C'est exactement ce que fait aujourd'hui le concepteur sonore. Il se fait un peu le « ministre de »¹²², c'est à dire

¹²² Au sens latin du terme *minister* : serviteur

qu'il procède à l'exécution de service en se substituant à d'autres (une collectivité), en endossant une responsabilité.

5. Le marché, l'emploi des concepteurs sonores

5.1. Un marché fragile, fragmenté et peu lisible

C'est quand même un domaine où ce n'est pas facile de pouvoir convaincre, de trouver des débouchés. (CS15)

Si je pouvais ne vivre que de ça, je trouverais ça passionnant. CS06

Les discours sont unanimes. Il n'y a pas en France de professionnels vivant exclusivement de la conception sonore de l'espace construit, architectural ou paysager.

Les différentes pratiques de la conception sonore laissent apparaître un marché difficilement lisible, peu identifiable pour les non initiés. Les projets intégrant explicitement une pensée sur le sonore font exception, sont très peu médiatisés, donc quasiment inconnus des autres professionnels de l'aménagement.

Je pense qu'il y a des nouveaux métiers, qui vont du design sonore, concepteur sonore, pour des entreprises, pour des sons de portières de voiture, tout ce qu'on veut, jusqu'à la ville. Donc là, il y a effectivement un éventail mais c'est vrai que là c'est encore pas quelque chose de très courant. (CS15)

Le marché effectif est encore très fragmenté, car il se répartit dans des domaines relativement étanches : l'art sonore pour les artistes (plasticiens ou musiciens), le design sonore pour les designers, l'environnement sonore et l'acoustique urbaine pour les acousticiens, les paysagistes et plus rarement les architectes.

La conduite des analyses est sous-tendue par la triple question suivante : Qui sont les commanditaires, pour quel type de commande ? Sur quel type de lieux ?

Les données statiques sur ce sujet étant introuvables dans les circuits de la commande architecturale et urbaine courante, nous avons dans un premier temps essayé de caractériser les projets évoqués dans le discours des concepteurs, en remontant les filières de la commande.

5.2. Des projets d'exception pour des lieux d'exception .

L'initiative de projets d'aménagement intégrant une dimension sonore dans l'espace public reste fréquemment prise pour des lieux ou moments d'exception.

En intérieur, ce sont bien souvent les lieux patrimoniaux et culturels emblématiques qui font l'objet d'une commande spécifique au son : La Cité de la Musique, la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette, le Centre Beaubourg, le Mont-Saint-Michel, le château d'eau de Le Corbusier à Podensac en Gironde...

En extérieur, on va trouver plusieurs configurations spatiales:

- Les grands jardins récents : le Parc de la Villette à Paris, qui a joué un rôle dans la prise de conscience de cette dimension nouvelle de l'aménagement, notamment à travers la mise en œuvre du jardin des bambous, le Parc Gerland à Lyon, le Jardin des Deux Rives à Strasbourg...
- Les sites naturels patrimoniaux : Le Parc Naturel Régional du Haut-Jura s'est lancé depuis une dizaine d'années dans la reconnaissance et la valorisation de son patrimoine sonore,

- Les espaces publics urbains plus ordinaires dans les villes qui ont su développer des festivals sur la thématique du son : certains n'ont connu qu'une édition (Lyon Cité Sonore en 2000), d'autres abordent le sujet sur propositions de maîtres d'œuvre (comme au Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire), d'autres profitent de thématiques proches comme les festivals de musiques contemporaines ou urbaines (Musiques en scènes à Lyon, Résonances à Paris), enfin *City Sonics* à Mons en Belgique, *In situ* à Enghien les bains, *Les Rencontres Ondes urbaines* à St Ouen investissent la rue ...).
- Les espaces de transit et de transports, où la signalétique sonore offre un terrain d'expérimentation très pertinent : les matériels roulants (métro, tramway, autobus) et les infrastructures (gares, aéroports, mais aussi parkings). Les commanditaires de ces projets sont avertis sur les questions de repérage spatio-temporels de leurs « usagers », recherchant leur confort et ne dédaignant pas la commande artistique : on peut citer à ce sujet les projets réalisés à l'occasion de l'implantation du tramway à Strasbourg, plus récemment à Lyon.

La Villette a été un outil de commandes assez important, à plusieurs reprises ils ont fait des commandes... Ricardo Basualdo, toute cette dynamique-là, les gens de La Villette en général. De toute façon la Villette a toujours été un pôle inventif. C'est vrai qu'il y a une dimension sonore qui est arrivée dans les expositions qu'on n'avait pas avant. Donc on a tous participé... Louis a fait des très belles choses là-dedans. Les expositions. Les expositions internationales qui se sont sonorisées beaucoup. (CS12)

Les parkings m'ont beaucoup suivi. Et en fait c'est parce que je crois que c'est un des rares espaces de liberté dans les ouvrages publics en France. C'est un espace public, mais comme il est en fouille, il n'est pas dans le domaine politique. (CS17)

5.3. Des pratiques encore expérimentales

Si les pionniers ont défriché le terrain, ils n'ont pas pour autant généré de commande durable. Les projets se répètent peu. Les maîtres d'ouvrage les plus courageux se lancent parfois dans l'aventure d'une commande innovante. Mais que ne se passe-t-il pas après ces premiers coups d'essai ?

L'anecdote de l'histoire de la négociation d'Acirène avec les élus Parc du Haut Jura est particulièrement significative de la nécessaire maturation des projets dans leur phase d'élaboration et de l'importance de la sensibilisation des élus.

Le directeur m'a dit « écoute, moi c'est un truc qui me fait délirer, on va commencer tout de suite » « envoie-moi un projet, explique-moi le truc, et puis je présenterai ça ». Je lui ai envoyé un projet, et patatras, à la première réunion qui a eu lieu 6 mois après devant l'ensemble de son conseil syndical des communes, à l'époque ils étaient 42-47 communes, ça a été l'échec. Ça a été une forme d'incompréhension. Il a divisé quasiment son conseil syndical en deux parties, une pour, une contre, une partie qui expliquait que c'était des bons arguments, et l'autre qui disait que c'était de la fumisterie. Ça a duré plus d'un an, cette affaire-là. À la suite de ça il y avait quand même le président du Parc qui était dans les partisans. C'est un industriel de la lunette, il avait cette qualité qu'ont certains industriels avec des petites entreprises, c'est qu'il savait très bien que la prospective est une chose intéressante, et on ne peut pas se contenter de quelque chose qui marche aujourd'hui sans se poser la question de savoir combien de temps ça va marcher et comment on va faire pour enrichir le propos. Il était habitué à ce type de réflexion, et lui tout de suite a soutenu ça. Et comme c'était un type qui avait du charisme, il m'avait dit « je vais faire le travail, je vais repasser derrière, je vais mouliner dans l'autre sens, et dès que ce sera mûr on refera une nouvelle réunion du conseil syndical ». Il se rend compte que c'est un vrai projet, mais aussi que c'est une vraie difficulté, et qu'il ne faut pas éparpiller ses forces, il faut vraiment une stratégie bien définie pour arriver à inverser les choses. CS02

Il y a des pistes... on démontre que C'EST valable, que c'est faisable et que c'est intéressant, mais maintenant il faudrait les pratiquer dans le temps. Et ça pour l'instant je n'ai pas la réponse

à la question, parce que moi je n'ai pas une formation d'exploitant en quelque sorte. Ça aussi c'est un métier, que de savoir arriver à je dirais entre guillemets « vendre » ces pratiques, ça prend du temps, et on ne peut pas tout faire ! CS02

5.4. Place du design sonore en ville

Une activité connexe

Les quelques agences créées sur ce créneau spécifique ne vivent pas aujourd'hui exclusivement de la conception sonore. C'est bien souvent le complément d'une activité de design graphique. A ce sujet, la convergence des supports de travail (vers le tout numérique) et l'essor du multimédia ont favorisé le rapprochement entre les deux pratiques.

Installé comme travailleur indépendant en tant que designer produit, graphique et designer sonore. Évidemment ce n'est pas ça qui le faisait vivre ! (CS07)

Ludovic fait beaucoup de graphisme en parallèle. Il n'est pas 100% design sonore. Ce serait bien, mais on n'a pas le volant d'activités suffisant. (CS07)

Les revirements, compléments d'activités sont fréquents.

Je suis retombé sur mes pattes en faisant acousticien, parce qu'il fallait gagner sa vie et personne ne gagne très bien sa vie en faisant du son qui ne soit ni de la musique ni un truc qui soit extraordinairement fonctionnel. (CS14)

Des débouchés principalement industriels

Pour l'instant, le seul truc que je vois qui est viable au niveau économique, c'est le design sonore industriel. Concepteur sonore sur les bâtiments qu'on fait, il y a très peu d'architectes qui y sont sensibles. (CS13)

Les principaux domaines où le design sonore est vraiment intégré sont situés dans les secteurs de l'automobile, des produits de luxe, de l'agroalimentaire, du packaging et bien évidemment du marketing sur les objets communicants.

Le vrai marché du design sonore il est dans l'industrie automobile, principalement, ou aéronautique. Donc là, il y a des vrais designers avec des moyens, qui font avancer la science, ce qui ne veut pas dire que les autres font rien. Et puis dans le domaine de l'environnement et du bâtiment, designer sonore, moi ça me fait penser plutôt à des gens comme... que vous connaissez très bien je pense, à des gens comme Dandrel ou Delage. Des gens comme ça..., ils font des choses qui sont vachement intéressantes, ils s'éclatent sûrement ...mais ils ne sont pas à l'échelle, ils font des petits trucs... c'est pas à une échelle industrielle quoi, comme pourraient le faire des gens dans le monde de l'industrie, ou comme pourraient le faire des gens à la limite comme nous si on était perçus comme des concepteurs sonores de l'espace urbain, mais c'est pas le cas. On l'est pas là, parce qu'il n'y a pas d'enjeux. (CS13)

Ce qu'on aimerait, c'est que les industriels se réveillent un peu. L'automobile, c'est bon, ils sont réveillés, il n'y a pas de problème. (CS07)

Petit monde, rude concurrence

La rareté des concepteurs sonores installés en France n'empêche pas bien au contraire que la concurrence soit rude.

Ou par exemple j'avais fait des sonneries pour Alcatel qu'on entend partout d'ailleurs. Je n'ai pas tellement été là-dessus, parce que d'abord je me suis fait engueuler par un [grand du design sonore] une fois, qui m'a dit « t'as assez de boulot comme ça, moi c'est mon créneau, laisse-moi tranquille », ça fait plusieurs fois qu'il fait coup, et à chaque fois je dis « tu sais, plus nombreux on est, plus on est, plus il y aura de travail, et ce n'est pas en essayant d'évacuer les

autres que...»[...] Moi je crois au contraire que plus on fait des petits, plus il y a du travail, parce que ça sensibilise tout le monde, et ça donne des idées aux gens de faire des choses. Et quand il y a un métier qui est rare, qui est tout seul et qui se maintient, eh bien il crève, parce que ça n'intéresse personne. Alors que si ce métier se met à devenir une sorte de... fait de l'émulation, eh bien il y a plein de gens qui se disent « c'est vrai, ils ont raison, ça serait bien de choisir les objets, qu'on puisse faire gaffe au son... » (CS12)

L'espace architectural et urbain, parent pauvre du design sonore

Comparés au développement du design sonore des objets du quotidien produits par l'industrie, tous s'interrogent sur le manque d'attention portée à la sonorité des signalétiques et mobiliers urbains installés dans la ville, des objets de l'architecture.

Dans le logement, on pourrait améliorer. On réfléchit bien sur le claquement des portières de voitures, on pourraient réfléchir sur claquement des portières d'appartement.. Autant il y a une demande de qualitatif.... Et malheureusement, c'est là où ça se dégrade. Pourquoi ça se dégrade, parce que la réglementation ne prend pas en compte tout un tas d'aspect qualitatif dans le logement. (CS13)

On est tombé dans une conjoncture économique extrêmement défavorable, depuis fin 2002 c'est mauvais, il n'y a pas d'argent, nulle part. Après, nous on tient aussi des discours écologiques, dans le sens où on dit « vous allez améliorer la vie des utilisateurs, etc. », mais ça je crois que le discours écologique peut marcher s'il y a de l'argent. CS 11

Toute la signalétique sonore, que ce soit dans les environnements... ça n'existe pas. On a des feux sonores, une vraie catastrophe, un scandale. (CS07)

Design musical versus design sonore

Le sonore est entré dans les agences de design depuis plus de dix ans déjà, il est par contre difficile de juger de l'essor des commandes dans ce créneau spécifique. La seule agence de design sonore française interrogée avoue ses difficultés à vivre exclusivement du design sonore. Les nouvelles agences de design musical¹²³ (*Strategic Sound*, *Sixième son*) se placent aussi sur le marché de la conception sonore d'espace public et démarchent auprès des commanditaires potentiels. Sans parler des sociétés comme *Muzak* qui produisent et commercialisent les bandes sons musicales diffusées dans la plupart des espaces commerciaux, ascenseurs, parkings. Les designers sonores marquent leurs différences de conception avec ceux qui font du design musical essentiellement sur le plan de la méthode et de la création.

Dans le design sonore il y a pas mal de confusion aussi. Il y a des gens qui font de l'habillage sonore. Nous a priori on ne fait pas ça, parce qu'a priori on est plutôt contre ce genre de choses. A priori, parce qu'il y a des contextes dans lesquels ça peut tout a fait être justifié. Donc après on peut vendre une musiquette pour... une mise en marche d'un truc... (CS07)

5.5. Conception sonore dans le secteur de l'architecture

Dans le secteur de l'architecture, le marché est principalement tenu par le monde des bureaux d'études acoustique, donc principalement les acousticiens. Cela n'exclut pas que les autres professionnels (designer sonore, scénographe, artiste) puissent prendre part aux projets, notamment lorsque ceux-ci sont éphémères comme la scénographie.

¹²³ Le design musical se distingue du design sonore principalement par ses méthodes issues du design graphique et ses finalités principalement marketing. Cf. chapitre « activités ».

Un marché poussé par la réglementation

Comme nous l'avons montrés pour l'analyse des structures et de leur viabilité, l'activité de la conception sonore dépend en partie de l'activité des bureaux d'études en acoustique qui est elle-même clairement liée au développement de la réglementation. On peut dire que depuis quinze ans les bureaux se sont multipliés et ont grossi grâce aux obligations normatives tant du point de vue environnemental (classement des infrastructures) que dans le cadre du bâtiment.

Notre rôle a pris de plus en plus d'importance à partir du moment où la réglementation s'est étoffée. Faut pas rêver, si les architectes nous prennent, c'est parce qu'il y a la réglementation... Avant, on n'avait pas de boulot parce qu'il y avait peu de réglementation. C'était des recommandations. A partir du moment où s'est devenu des réglementations, les architectes sont obligés de nous prendre, parce qu'ils sont obligés de respecter la réglementation. C'est aussi pour ça qu'on a autant de travail. (CS13)

En fait on sait jamais qui de l'œuf ou de la poule a commencé, est-ce que c'est la demande sociale qui fait que les pouvoirs publics réglementent et est-ce que c'est le fait qu'il y ait des réglementations qui fait que la demande sociale se déclenche. A mon avis, c'est un cercle vertueux qui fait que ça tourne comme ça. En tout cas les métiers de l'environnement, sans les réglementations, il n'y a plus personne, ça c'est clair. C'est uniquement poussé par des réglementations. CS 11

La conséquence de cette logique est connue : les commandes partent très souvent d'un problème de nuisance sonore (bruit, situation de terrain très problématique). C'est sur cette base qu'ont été construits les programmes expérimentaux du Ministère de l'Équipement (les REX acoustique dans les années 80 et 90). C'est sur ce type de projet que se sont fait connaître les « pionniers » (Pierre Mariétan avec la ZAC du Barrage à Pierrefitte, Loïc Hamayon ...)

Du point de vue de l'accès aux offres, étant donné que la commande en acoustique est dictée par la contrainte de la commande architecturale ou urbaine, le concepteur sonore comme l'acousticien ne recherche pas de travail, il est directement sollicité par des architectes avec qui il a l'habitude de travailler.

C'est eux qui nous sollicitent. Tu sais que la Métro (Communauté d'agglomération de Grenoble) va faire quelque chose. Tu le sais par la voie publique...mais je ne suis pas toujours assez en amont, comme au CRESSON. C'est vrai, un archi qui fait de l'urbanisme, ou un urbaniste, on va dire, qui cherche un peu les projets, il suit un peu ce qui se passe au niveau des POS, des PLU, pour voir un peu ce qui va se créer. Moi j'ai pas le temps de faire ça. J'ai pas le temps de suivre. Et puis je ne me mets pas du tout dans cette démarche là. Non, non, on est vraiment basique. (CS13)

Cette relative facilité d'accès à la commande est contrebalancée par un manque d'autonomie et de dialogue direct avec la maîtrise d'ouvrage et donc une position plus proche de l'expertise que de la conception. Les acousticiens ne répondent pas directement aux appels d'offres, les architectes en sont généralement les mandataires. La rareté des bureaux d'acoustique fait que pour un appel d'offre donné, l'acousticien va appartenir à plusieurs équipes en même temps et donc multiplier ses chances d'être retenu. Mais le revers de la médaille, c'est que cela le place en position d'expert prestataire, s'adaptant à chaque équipe, le sortant symboliquement du noyau dur des équipes de conception. Ce qui n'est pas une position satisfaisante pour l'acousticien concepteur sonore.

C'est les archis qui nous sollicitent pour répondre aux appels d'offres. Non, jusqu'à présent j'ai jamais cherché. (CS16)

Vendre une approche qualitative de l'acoustique ?

Toutefois, ils peuvent donc être mis en concurrence mais c'est parfois leur manière de travailler qui fait la différence. Donc la conception sonore est aussi un argument de vente auprès de certains architectes

[A la base, demande de l'architecte ?] Oui, parce qu'il me connaissait, parce que je travaillais avec lui et que je fais tous ses projets. L'histoire en gros, qu'est-ce qu'il a ? Parce qu'il m'a mis en concurrence. Le bureau d'études en concurrence, il est trois fois moins cher que moi. Mais ils calculent et ils s'arrêtent là. [...] Moi je fais un projet de dimension sonore. (CS17)

Malgré les discours ambiants sur le développement durable, l'approche qualitative de l'acoustique est un tremplin pour l'acousticien qui souhaite se situer sur un marché qui dépasse la simple demande réglementaire, ceux qui revendiquent leur apport à la conception d'espaces sonores.

Ce n'est pas quelque chose qui se vend bien. On va dire, ça peut être la cerise sur le gâteau, quand on a résolu les problèmes, on va dire voilà, on va concevoir quelque chose de plus sympa, rajouter des petites choses qui font que, mais je ne pense pas que c'est ça qui a développé le métier de l'acousticien. (CS11)

A la question de savoir si la demande et la commande évoluent, les réponses restent floues.

Je réponds à la demande. Tant qu'il y a de la demande... Pour l'instant il y a de la demande. Par contre, j'essaie de susciter une demande. Je ne suis pas naïf... Je sais le faire, intéresser les gens à un domaine en général, je l'entretiens, je la stimule, j'ai mes petits réseaux, j'essaie d'être présent ou il faut, mais je ne fais pas de prosélytisme. En ce moment, je fais beaucoup plus de bâtiments culturels qu'à une époque, parce que ça a dérivé par là. (CS14)

On va dire qu'elle a évolué dans le sens où ils demandent à ce que dans les équipes d'ingénierie, il y ait des acousticiens... que la part d'acoustique soit étudiée, alors qu'avant on en parlait pas, sauf dans certains cas, les opéras, oui bien sûr, c'est la musique. On va dire que ça a évolué à ce niveau-là, mais bon, ce n'est pas dans le sens d'une volonté qualitative. Si, parce que sinon ils n'en parleraient pas, mais pas dans le sens où on va chercher, on va réfléchir, on va passer du temps sur le plan de l'acoustique... Non, sur le plan acoustique, montrez-nous, faites votre calcul pour montrer que vous avez respecté les normes. Mais bon, ça ne va pas au-delà de ça. (CS16)

Concrètement, l'acousticien ne prend part à la conception sonore que lorsque l'architecte, mandataire du projet lui propose de développer cette mission. Au jour d'aujourd'hui, cela n'est pas encore entré dans les mœurs, l'architecte ne coopère que très rarement sur cette part conceptuelle. Il y a des exceptions qui font que certains bureaux d'acoustique (ceux que nous avons sélectionnés étant représentatifs de cette posture) sont maintenant reconnus et identifiés comme étant capables d'apporter une part qualitative dans leur étude et donc participer avec l'architecte à la conception sonore de l'espace.

Je fais à Bordeaux par exemple pour un architecte qui est un ami, donc un grand rapport de relationnel, une salle d'expression corporelle et là, je fais l'acoustique de la salle et je fais toute l'acoustique, donc je fais l'architecture de la salle avec lui, voire sans lui, parce qu'il m'a créé une zone de non-droit. Il m'a fait une zone à moi. (CS18)

D'ailleurs au regard de la loi MOP (Maîtrise d'Ouvrage Publique), il a plusieurs fois été rappelé que la mission des acousticiens relève d'une mission de maîtrise d'œuvre et qu'à ce titre, ils sont censés intervenir dans tous les lots, à toutes les étapes du projet, et non seulement en fin de parcours pour valider des dispositifs architecturaux déjà conçus.

Les architectes n'ont pas le monopole du terme maîtrise d'œuvre. Dans la loi MOP, le terme maître d'œuvre désigne l'ensemble des concepteurs. Malheureusement, les bureaux d'études sont concepteurs : tous ceux qui participent à l'acte de construire. Au niveau de la responsabilité décennale, nous sommes [placés] au même titre que les architectes, c'est pareil. L'architecte a évidemment un rôle de coordinateur en plus qu'on a pas du tout. (CS13)

Malgré les bonnes volontés, l'étude qualitative reste encore difficilement négociable financièrement

On avait essayé de répondre ensemble [bureau d'études infrastructure – acousticien du CRESSON]. Je faisais le quantitatif, le CRESSON faisait le qualitatif. Quand on a vu les montants qui étaient proposés dans l'appel d'offre, on a laissé tomber. C'était impossible. (CS13)

Donc il me semble que... alors en plus l'ingénierie sonore, dans le bâtiment ça représente que dalle, ça je sais pas pourquoi, mais le son, l'acoustique dans le bâtiment c'est en terme de marché, en partage des honoraires, pour parler de manière un peu triviale, c'est la part la plus pauvre de [...] Là il y a eu certainement une mauvaise donne à un certain moment. CS 16

La muséophonie, nouveau débouché pour les concepteurs sonores

A travers des expériences dispersées, ces dix dernières années ont été marquées par un réel intérêt des musées pour intégrer une approche sensible dans la conception des espaces d'exposition¹²⁴. Malgré ces tentatives d'introduction des ambiances en scénographie, le son reste encore le parent pauvre de ces nouvelles scénographies. Cela tient principalement au manque de connaissances des commanditaires (commissaire d'exposition et conservateur de musée) pour élaborer un cahier des charges acoustique qualitatif.

On travaille beaucoup avec la muséographie, parce que là aussi vous savez qu'il y a aujourd'hui une plus grande attention au sonore, il y a aussi une terminologie de nouveaux métiers sur ces sujets-là qui est abordée... On sent bien que les musées aujourd'hui, que ce soit des musées type musées des Beaux-Arts ou musées de société ou musées d'interprétation, il y a aussi de nouveaux comportements qui se constituent, qui se fabriquent, et c'est le moment aussi d'inscrire une certaine forme d'anthropologie sonore dans la prise en compte de la muséographie aujourd'hui. Donc on bosse avec ces gens-là. CS02

Par ailleurs, il faut reconnaître que la conception sonore n'a pas encore pénétré profondément le monde de la scénographie. Or, le scénographe au même titre que l'architecte, doit avoir conscience de l'importance des ambiances sonores produites dans les expositions pour que cette sensibilité puisse être concrètement réinjecter dans le projet. L'ouverture du marché de la scénographie sonore, de la muséographie sonore¹²⁵, n'aura véritablement lieu que lorsque un travail préalable de sensibilisation et de formation auprès de l'ensemble des acteurs de la muséographie sera faite. Dans cette logique, nous avons analysé une étude récente¹²⁶ réalisée en amont de la programmation du futur musée de la photographie de Chalon-sur-Saône. Ce travail réflexif préliminaire mené en partenariat avec le conservateur du musée affiche deux objectifs principaux :

- Définir la place et le rôle du son dans le discours muséologique.
- Rédiger un document d'orientation qui concerne la définition de l'esthétique acoustique des espaces muséaux en dialogue avec le programme scientifique et culturel du musée et la programmation architecturale du futur bâtiment.

¹²⁴ Maria do Rosario Saraiva, Scénographie d'une exposition. In P. Amphoux, J-P. Thibaud. Ambiances en débats. Grenoble : A la croisée. 2004. pp. 252-260

¹²⁵ Le terme de *muséophonie* est employé par E.Tête.

¹²⁶ E. Tête, C. Regnault. *Etude sur l'intégration de la dimension sonore dans les espaces d'exposition du futur musée Nicéphore Niepce*. Chalon Sur Saône : ACIRENE. 2004.

Quand on fait de la muséo, on dit « scénographie sonore ». ... ça commence à émerger dans les demandes. Je me dis « ce qu'il faut, c'est qu'on arrive aussi à rester dans le champ de notre secteur », et je me dis « aujourd'hui il y a la muséo-graphie, il faut qu'il y ait la muséo-phonie ». Donc nous on appelle ça la MUSÉOPHONIE. Donc il y a celui qui s'occupe de la muséographie et celui qui s'occupe de la muséophonie. En musée, on va parler de muséophonie, [quand le] musée s'intéresse en fait à tout l'aspect anthropologique de la science du son, et qui va, par les artifices de la technique, par les réflexions qu'il est capable de conduire sur les objets qui sont amenés à être présentés, développer un discours qui est l'équivalent de ce qu'un discours peut développer avec des pièces visuelles. Donc on ne rentre pas simplement dans une problématique de création d'ambiance, on rentre vraiment dans le fait de proposer le sonore comme un élément d'explication à une situation bien précise. CS02

Si cette pratique de muséophonie est aujourd'hui expérimentale, en revanche elle peut représenter un véritable marché pour les concepteurs sonores, sous condition d'accomplir un travail amont pour faire émerger une demande et devenir à terme une évidence pour toutes les chaînes des acteurs du projet muséal.

5.6. Quel marché pour le paysage sonore au delà du réglementaire ?

Le retard du sonore dans le domaine de l'environnement construit vient autant de la primauté donnée au visuel que du manque d'attention des commanditaires pour l'écoute.

Je trouve, j'ai toujours pensé que le son était loin derrière l'environnement plastique ou visuel dans les préoccupations [...] des urbanistes. À part quelques expériences un peu marquantes, il y a quand même une sorte de retard étrange de la préoccupation elle-même. On peut tout de même être frappé par le fait que dans un train par exemple on réfléchit à la manière dont on va habiller, choisir les couleurs, les matériaux d'un TGV, et qu'on en reste toujours à une qualité ne serait-ce que de diffusion du son pour les messages qui est absolument épouvantable. Ça indique bien qu'il y a là comme une sorte de surdité. (CS05)

Comme nous le mentionnions en introduction de ce chapitre, les commanditaires restent en majorité sourds à l'idée d'intégrer une dimension sonore dans les documents d'urbanisme : SCOT (Schéma de Cohérence Territoriale) et PLU (Plan Local d'Urbanisme). Or, gérer le partage de l'espace c'est gérer aussi les sources de bruit. La *Directive européenne sur la gestion du bruit ambiant dans l'environnement* (novembre 2002) impose des diagnostics acoustiques quantitatifs (cartes de bruit), mais n'exclut pas pour autant l'intégration des dimensions qualitatives dans les documents d'urbanisme et les études urbaines. Sur le plan français, l'organisation de l'espace est soumise aux règles du Code de l'urbanisme, qui a connu de profondes modifications avec la loi de Solidarité Renouvellement Urbain du 13 décembre 2000 (SRU). Cette loi est fondée sur les principes directeurs qui peuvent conduire à une réflexion puis des actions sur l'environnement sonore. Sont ainsi énoncés des principes de :

- Mixité urbaine et sociale, consistant à mélanger les fonctions (habitat, travail, loisirs) potentiellement source de richesses sonores comme de nuisances ;
- Renouvellement urbain, favorisant la reconstruction de la ville sur la ville, donc une certaine densification, elle-même génératrice de conflits sonores ;
- Concertation entre le élu et citoyens dans l'élaboration des documents d'urbanisme : travail sur la mémoire sonore et les paroles habitantes.

L'analyse plus fine des textes, laisse entrevoir l'ouverture possible vers une gestion qualitative de l'environnement sonore à travers l'élaboration des SCOT et PLU. Dans un récent ouvrage¹²⁷, la juriste de l'environnement D. Pipard donne des pistes d'intégration du sonore parmi ces nouveaux documents légaux.

¹²⁷ D. Pipard, J.-P. Gualazzi, *La lutte contre le bruit*, Paris : Le moniteur, 2002, p.p 145-148

- Le rapport de présentation doit exposer un diagnostic environnemental ; dans le cadre de l'analyse de cet état initial de l'environnement, l'aspect sonore peut prendre place. De même, il présente le projet d'aménagement et de développement durable (principe directeur de l'article L. 121-1) dans lequel l'inventaire et la gestion à long terme des ressources sonores du territoire pourront être intégré ; d'ailleurs, la réduction des nuisances sonores figures en toute lettre dans cet article.
- Le document d'orientation prévoit cinq points dans lesquels la dimension sonore peut aussi prendre place. Citons pour mémoire, la protection des sites urbains ou paysagers à laquelle peut être associée une politique de zones calmes; la précision d'objectifs sectoriels où l'on peut gérer la position des zones d'habitat, commerces vis à vis des infrastructures et des établissements bruyants ...
- Enfin, parmi les documents exigés dans un PLU, l'évaluation des orientations du plan sur l'environnement peut faire apparaître des mesures compensatoires en matière d'acoustique.

Encore aujourd'hui, l'absence d'une réflexion élargie sur l'environnement sonore reste notoire dans la majorité des PLU (Plan locaux d'Urbanisme) élaborés par les bureaux d'étude et commandité par les communes. Il n'y a pas d'exigence au delà de la traditionnelle lutte contre le bruit.

Personne ne se pose la question, dans les PLU... Je pense que si tu veux, si on devait discuter de ça, il faudrait discuter dans le cadre des PLU. Là, je suis en train de parler de choses que je ne connais pas, mais je te dis les idées que j'aurais. Il faudrait que chaque fois qu'il y a un PLU qui se refait dans une commune, il y ait quelqu'un qui se pointe, en disant : « Et le sonore ? » Et pour l'instant, il n'y a quasiment rien dans les PLU sur le sonore. Et puis il n'y a personne qui propose quoi que ce soit. (CS13)

Quand tu vois ce qui se fait au niveau paysager dans le cadre d'un PLU, là c'est du pur qualitatif, mais il n'y a strictement rien sur le sonore. Dans le sonore, on ne va regarder que les voiries classées, alors tu vois où on en est. Alors que dans le paysagisme, il y a tout un volet paysager, je ne sais plus comment ça s'appelle, l'étude paysagère du PLU, qui est super développée et tout ça. Il y a des aspects qui ne sont absolument pas pris en compte ; ça serait une piste à creuser. (CS13)

Il semblerait pourtant que les maîtres d'œuvres (architectes, urbanistes, paysagistes, environnementalistes) soient les mieux placés pour faire passer le message du qualitatif.

... il faut que les bureaux d'études qui répondent sur les PLU, les urbanistes et tout ça, soient capables de proposer ça en plus. (CS13)

Bien que la sensibilisation des donneurs d'ordres commence à se faire très en amont -ce que tout le monde s'accorde à reconnaître comme important-, cela n'enclenche pas forcément de commandes opérationnelles par la suite.

Dans le PLU, on n'est pas tellement sollicité pour l'élaboration des PLU. On est plus sollicité dans l'élaboration de chartes de l'environnement, d'agenda 21, de choses comme ça, parce c'est notre positionnement qui fait ça aussi, comme on est très en amont. [...] Assez souvent, dans les collectivités par exemple, à un moment donné, quelqu'un dit : ben ce que vous venez de dire, ben ça serait vachement bien, on pourrait le mettre dans le PLU. Mais c'est pas une sollicitation, c'est pas quelqu'un qui vient nous solliciter parce que il est en train d'élaborer son PLU ou de le modifier, ou de le réviser qu'il va nous dire : Tiens, attention, il faut que je passe par un acousticien pour ça. Mais ça je sais pas si c'est le marché ou si c'est notre positionnement qui fait ça. (CS11)

La demande est donc quasi inexistante et les bureaux d'étude d'acoustique ne sont pas forcément enclins à être force de proposition non plus.

Non, les commanditaires n'ont pas changé. J'étais hier en réunion sur un chantier pour un lieu culturel et en face on avait des gens de la municipalité de cette ville qui avaient quatre vingt dix points à détailler pour la réunion sur la scénographie, mais il y en avait un sur l'acoustique. Mais le point sur la scénographie, ça allait jusqu'à « est ce que les chaises auront bien quatre pieds », pour pas que les gens se cassent la gueule et le point sur l'acoustique c'était « est ce que ça va être réglementaire facilement », c'est pour vous dire. Les gens ne savent pas s'impliquer au delà, il ne savent pas comment... (CS14)

... il y vraiment un truc à creuser là. Personne ne propose... Tout le monde dit, la question du bruit, ça préoccupe deux français sur trois, je ne sais pas quoi, le baratin qu'on entend tout le temps. Et t'as des révisions de PLU, personne s'occupe de l'ambiance sonore. C'est nul. Tu vois, c'est presque plus important, c'est même plus important qu'en bâtiment. [d'être en amont] CS 13

Ce mode d'accès à la commande demanderait encore beaucoup d'énergie pour instaurer de tels principes en lien avec les bureaux d'études qui se sont placés sur le créneau des SCOT et des PLU. Cela place les professionnels du son dans l'obligation de définir eux-mêmes les objectifs, de mettre en place une prospection coûteuse et longue (le temps des études urbaines se mesure en décennies), pour ensuite définir parfois leurs propres programmes de travail avant de passer à l'action. Pourtant, insérer les problématiques du paysage sonore dans les documents d'urbanisme, paraît être une voie judicieuse pour préparer le terrain avec les élus, permettant ensuite de générer des commandes ad hoc. Mais cette prospection permettant d'envisager l'élaboration d'un cahier des charges préalable aux projets est un travail aléatoire et bien sur engagé à fonds perdus.

Dans la vie de l'association, on n'a pas eu beaucoup de sollicitations extérieures, c'est souvent nous qui sommes allés solliciter l'extérieur. [...] Tant que l'extérieur ne nous sollicitera pas, on se dit qu'on reste sur un secteur fragile. [...] Je ne vois pas comment des petites équipes comme les nôtres..., je ne vois pas comment on va pouvoir aborder ce sujet-là, en ayant je dirais pas suffisamment de demandes formulées par tous les gens concernés, par l'aménagement du cadre de vie, des choses comme ça, parce que ça voudrait dire que la situation ne s'améliorera pas, voire qu'elle pourra se dégrader encore un peu plus. Donc ce n'est pas tant une reconnaissance, mais simplement c'est que l'idée partagée doit se traduire aussi par une demande formulée sur ces sujets-là. CS02

Quoi qu'il en soit, en matière de projet d'urbanisme opérationnel (création d'une nouvelle infrastructure ou mise en oeuvre d'une ZAC...), beaucoup dressent le constat d'un manque de compétence des bureaux d'études généralistes qui réalisent les études d'impact. Les études acoustiques proprement dites sont souvent déconnectées des autres parties d'études.

Voilà... Est-ce qu'il y a des gens qui sont capables de répondre ? Parce que le problème de ces gens qui font des études d'impact et tout, c'est le problème de la multicompetence. C'est impossible. Comment tu peux tout savoir ? Faut qu'ils disent si il y a le coléoptère machin, le faucon crécerelle et je sais pas quoi et qu'il faut qu'ils s'y connaissent aussi en ceci, en cela. C'est impossible. Donc, il y a forcément des lacunes dans leur formation et dans leur prestation. L'ambiance sonore, je peux te dire que c'est en général une de leur lacune. Les gens ils ne connaissent strictement rien en sonore. Je me souviens de cette étude d'impact pour cette ZAC. L'étude d'impact de voirie nouvelle, c'était à mourir de rire. Ils avaient plantés des sonomètres à des endroits pour faire des relevés de niveaux sonores... C'était nul, sans intérêt. Les points mal positionnés : « là, vous voyez, on est au bord de la route, donc on a du bruit, là on est loin donc on a les petits oiseaux ». C'était passionnant. Fallait voir l'étude d'impact, c'était n'importe quoi. Y'a des gens, ils ne savent faire que ça. Ils savent planter un sonomètre et te sortir des listings de relevé d'évolution temporelle des niveaux sonores... L'étude sonore limitée à des relevés de niveaux sonore ? Des bandes de papier imprimées sur des rapports ... Tu vois l'évolution des niveaux sonores, c'est passionnant, tu vois le pic de voitures du matin, le pic de voitures du soir... T'apprends strictement rien. (CS13)

Un nouveau créneau, le management environnemental

On peut dire que si l'acoustique bâtiment est déjà largement reconnue, l'acoustique environnementale ou urbaine qualitative n'en est qu'à ces débuts.

Dans le monde du bâtiment, c'est clair, ça existe depuis très longtemps. Dans le monde de l'environnement, je pense qu'on peut dire que ça commence. (CS11)

Au travers de nos investigations, cette nouvelle activité revendiquée en tant que telle a été repérée chez un seul bureau d'acoustique français : la société Acouphen Environnement créée en 2003, qui est une filiale de la société Acouphen, positionnée sur le champ déjà reconnu de l'acoustique architecturale et industrielle. Les clients, décideurs de ce type de commandes ne sont pas les maîtres d'ouvrage délégués ; la commande se situe plus au niveau du décideur, pour des gens qui peuvent avoir des projets, mais qui ont surtout un problème de fond à gérer, d'ordre environnemental.

Au niveau des collectivités. c'est l'élu, ou on va dire directement au dessous, au niveau de l'industriel, c'est le patron qui a parfois plusieurs sites et qui doit gérer en fait... Donc le client, c'est un environnementaliste, c'est pas un projeteur. La nuance paraît un petit peu ténue, mais c'est un positionnement stratégique différent, donc on intervient sur des actions en amont de l'accompagnement stratégique, dans des comités de pilotage souvent, ou de formation, de sensibilisation. (CS11)

Il est très clair que la demande est beaucoup plus en avance dans le domaine industriel privé que dans les collectivités locales. Les grands industriels sont les principaux clients pour le management environnemental

Pour les industriels, on travaille principalement avec des gros industriels, c'est Rodhia pour la chimie, Sanofi-Aventis pour la pharmacie, ST-Microelectronics pour l'électronique, Peugeot pour l'automobile. Voilà des exemples de clients. (CS11)

L'avantage du travail avec les privés réside dans la rapidité de leur processus de décision.

Quand un industriel a décidé de faire quelque chose, il le fait. Ou s'il décide de ne pas le faire, il ne le fait pas [...] Alors que dans une collectivité, vous connaissez, il y a tout un tas d'éléments, de changements, de concertation, avant que la décision ne soit prise. C'est le problème classique de gouvernance : Une décision qui est prise par plein de gens, des gens qui changent, qui ont des intérêt divergents, en plus avec le code des marchés publics qui vient par dessus, enfin ça prend énormément de temps. Sur tous les clients avec les affaires dont je vous ai parlé Bordeaux Monaco, Amiens tout ça, entre le moment ou a le contact initial, donc on sait qu'on a un client potentiel et le moment ou on a la commande, il peut se passer entre six mois et trois ans. Alors qu'un industriel, soit c'est non, soit c'est oui, c'est jamais au milieu. Donc la demande elle est... je la qualifierai d'assez faible. (CS11)

Les commanditaires publics seraient plus réticents à se lancer vers des études expérimentales, non rendues obligatoires par les textes réglementaires.

Avec les collectivités, le principe est un peu le même, donc on va travailler avec des agglomérations, par exemple, donc comme clients on a la Communauté Urbaine de Bordeaux, la Communauté Urbaine d'Amiens, la Communauté Urbaine de Dijon, les Départements de l'Essonne, du Val-de-Marne, la Principauté de Monaco, bientôt on va travailler avec la Communauté Urbaine de Brest. Nous on travaille plutôt avec les élus, l'objectif étant pour eux, au delà du respect de la directive européenne qui commence un peu à les intriguer, c'est surtout, pour ceux qui y sont sensible : « bon ben voilà, sur ma commune je gère la pollution de l'air, je gère la pollution de l'eau, je gère l'assainissement, je gère les déplacements, je gère l'énergie et pour le bruit, qu'est que je fais ? » Donc il y a beaucoup de communes ou de collectivités qui s'en foutent. Bon, ils ont raison ou pas, je ne sais pas. C'est pas leur priorité on va dire. Quelque part, on peut le comprendre. Le problème de l'eau ou le problème de la gestion du tri des déchets, c'est des gros problèmes, peut-être plus que le bruit.... On a failli travailler pour les Eaux et Forêts,

pour travailler sur l'environnement sonore de lieux naturels, et puis ça ne c'est pas fait. Mais bon, c'est pas des clients avec qui on pourrait vivre au quotidien. (CS11)

L'enjeu des acousticiens est d'arriver à fidéliser la clientèle, de façon à faire évoluer petit à petit la commande vers des approches plus qualitatives, voir créatives. Seules le long terme peut amener les clients à s'engager dans des projets sonores, intégrés et durables.

On a des clients qu'on suit comme ça, c'est un moyen aussi de fidéliser des clients. Donc on a des clients qu'on a depuis longtemps, depuis dix ans ou cinq ans et tous les ans, on fait une prestation pour eux, on remet à jour le diagnostic, le référentiel, on montre qu'est-ce qui a évolué dans le bon sens, qu'est-ce qui a évolué dans le mauvais sens, comment on peut faire pour que ça s'arrange. Les industriels ils ont un...peut-être plus que les élus en fait, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ils ont un fort souci environnemental. D'abord ils ont une obligation réglementaire, de produire un bilan environnemental tous les ans. Donc ils doivent dire, un peu comme la directive européenne pour les collectivités, tous les ans ou tous les cinq ans, voilà ce que j'ai fait pour l'environnement, voilà ou j'étais l'année dernière, mes indicateurs sont les suivants, même principe que la qualité, il y a des indicateurs, et puis cette année je suis comme ça, donc il y a une dérive là, là et là, je sais pourquoi, on va travailler dessus, là, par contre, c'est mieux, on sait pourquoi, c'est parce qu'on a fait ça, donc ils valorisent, voilà, c'est tout ça. (CS11)

Les entreprises privées sont beaucoup plus demandeuses d'une gestion durable de leur patrimoine en général, de leur patrimoine sonore en particulier, même s'ils pensent surtout à la gêne occasionnée par leur présence qu'ils souhaitent prévoir et minimiser.

En général, c'est lié au fait que c'est des gros industriels et qu'ils ont donc des problèmes récurrents et nombreux et sur plusieurs sites et ils ont forcément, compte tenu de cette situation, une politique à mener et il ne peuvent pas gérer le problème comme ça, comme ça se fait beaucoup dans le monde du bâtiment, à la petite semaine. C'est-à-dire qu'on attend que le problème arrive et on le traite. Donc là, c'est fini ça, ça existe plus ça, en tout cas, pas avec nos clients. (CS11)

« Vendre » un discours sur la qualité

Nous on pousse un peu pour l'intégrer, mais il n'y a pas de demande des clients, pas tellement en fait. Ça dépend lesquels, Je pense à notre client à Amiens qui était très sensible à ça. Mais globalement, quand on travaille avec des élus, le souci d'un élu, c'est de se faire réélire. Quand il dit qu'il veut se faire réélire, c'est que globalement, il veut laisser une empreinte positive de ce qu'il a fait. Faire du bon boulot et faire en sorte que ce bon boulot soit reconnu et que les gens se disent : ce mec ou cette personne est bien. Donc le souci c'est ça. Donc par rapport à la question de l'environnement sonore, l'élu dit en général : « Qu'est-ce que ça m'apporte de m'occuper de l'environnement sonore ? » Donc, très souvent il répond : « A rien . » Ou alors il va s'occuper du fait qu'il y ait des mobylettes ou des trucs comme ça, qui portent préjudice à des populations ciblées, mais globalement il va quand même avoir, parmi tout ce qu'il a faire, il ne peut pas tout faire, il va plutôt se centrer sur des actions qui sont visibles et sur lesquelles il va pouvoir valoriser un acte politique fort plutôt que de dire : voilà, j'ai travaillé sur l'environnement sonore, j'ai mis des petites fontaines ici, j'ai mis des arbres là, voyez la carte de bruit, elle est plus verte qu'avant, des choses comme ça. Ça pète pas par rapport à d'autres choses, dans une ville, vous avez d'une part des endroits où c'est rouge, il y a beaucoup de bruit, il faut s'en occuper, donc là, il n'y pas de mystère, il y a 75 db, il faut en enlever. C'est de l'action technique ou organisationnelle. Soit vous avez des endroits où c'est plutôt pas mal et il faut le préserver et où on peut l'arranger en faisant des petites choses simples, c'est pas la priorité en général. Donc l'aspect qualitatif, même si nous on pousse pour mettre en avant évidemment un savoir-faire qu'on a et puis je dirais c'est presque une démarche intellectuelle de dire ça. C'est pas évident à vendre. (CS11)

Pour mener une action durable sur l'environnement sonore, il faut que les élus suivent et comprennent l'intérêt de réduire les nuisances et préserver des zones calmes par exemple. Or pour convaincre, il faut que l'élu soit sensibilisé, à l'écoute de son territoire.

La concurrence des bureaux d'études généralistes

Dans ce positionnement exclusif comme je vous l'ai présenté, on est les seuls. Mais on a des concurrents qui sont au stade où on en était en 2003 avant la séparation des deux activités, qui sont des généralistes mais qui peuvent très bien intégrer cette façon de faire. Et puis il y a certainement des boîtes, là je me prononce d'un point de vue d'acousticien pur, parce que nous, notre particularité avec nos concurrents directs, c'est qu'on est des acousticiens, donc on sait rien faire d'autre, mais il y a des boîtes et c'est un peu le danger qu'il y a pour des structures comme nous, c'est qu'il y a des grosses sociétés qui travaillent dans le monde de l'environnement, des énormes sociétés, de plusieurs milliers de personnes, qui font la prestation globale en environnement, donc qui traitent de tout, de la chimie, de l'eau, de l'air, du nucléaire et pour eux c'est pas bien compliqué de greffer l'acoustique là dessus, oui. (CS11)

Un manque de collaboration et de formation

Dernier frein au développement des commandes : la réticence apparente des urbanistes et paysagistes vis à vis d'un domaine qu'ils ne connaissent pas et qu'ils ne maîtrisent pas. Cela s'explique par une absence de formation au phénomène sonore, un manque de sensibilisation qui pourraient leur faire prendre conscience de leur place en tant qu'acteurs de l'environnement sonore.

Chez certains aménageurs, quand on discute avec eux on sent qu'il y a un intérêt pour ça, mais une certaine prudence pour aborder tous ces sujets-là. C'est la collectivité qui est finalement plus disponible pour tous ces sujets-là, parce qu'elle est au contact avec la population et elle sait, elle voit de plus en plus que ce problème-là se pose. Alors ils le posent encore en terme de « bruit », mais de plus en plus ils sont bien conscients que c'est une problématique qui dépasse ça, c'est vraiment une problématique d'aménagement. CS02

5.7. L'art sonore : commande artistique en plein essor.

Les artistes, les plasticiens, oui, je crois qu'aujourd'hui c'est eux qui se sont emparés de cette planète un peu plus que les musiciens. (CS16)

Comparativement à ce qui se passe dans les milieux de l'aménagement, on peut dire que la commande artistique pour les installations sonores est en plein essor. ; à l'intérieur des musées principalement, dans une moindre mesure, elle investit l'espace public. Cela s'explique par une présence accrue du son dans les œuvres, dans le travail des artistes. Il faut relativiser ce constat, car en terme quantitatif cela ne représente pas non plus une pratique courante, étant donnée la jeunesse de l'histoire de cet art et la faiblesse des commandes artistiques pour la ville en France.

Des projets politiques

La signature d'événements dans une ville par un artiste lui donne évidemment... c'est un moyen de communiquer, c'est aussi simple que ça aussi. Je crois que si j'étais un politique je m'en servais. (CS09)

Les interventions sonores artistiques dans la ville sont des projets politiques à commande directe, portées par une personnalité et émanant généralement de la sphère publique. Ce genre de commande comporte des risques, liés justement à la volatilité politique des commanditaires.

J'ai été à la fois très soutenu par la personne qui m'a choisi, qui protégeait l'ensemble de la commande, qui était responsable du choix des différents artistes qu'il sollicitait. [...] le projet a été validé, soutenu politiquement, enfin par une volonté collective, politique, des élus, etc. S'il n'y a pas ça, ça ne m'intéresse pas. CS 05

Politiques de court terme ?

Et ils ont dit « banco, on vous trouve un lieu et on a un compositeur en résidence ». [...] et carte blanche...] Et vraiment carte blanche, dans le sens où JAMAIS la ville ne m'a demandé de faire un truc quelque part. D'ailleurs je le leur ai souvent reproché. Je trouve qu'ils devraient exiger de moi des choses. (CS12)

De même, dans le cadre de festivals maintenant reconnus, la thématique de l'art sonore urbain est abordée de manière expérimentale et éphémère : elle a été testée à Lyon par *Musique en scène* en 2000 (*Lyon Cité Sonore*), mais non renouvelée, car non soutenue financièrement par les élus. Une politique de court terme donc...

La thématique de Musique en Scène, c'était l'espace, et on avait décidé, bon parce qu'aussi c'était l'an 2000, de greffer sur Musique en Scène une partie extérieure, qui s'appelait Lyon Cité Sonore, et donc [...] on a cherché des artistes, qui ont fait dix propositions d'installation de son dans l'espace public et c'est quelque chose qui a effectivement très bien marché, qui a été très visible, il y a eu beaucoup de réactions, plutôt positives, à part quelques petits problèmes d'un riverain. [...] On a essayé ensuite, on s'est dit que c'était vraiment quelque chose d'intéressant, de très innovant et puis qui n'existait nulle part ailleurs. On a essayé de reconduire ça pour 2001, mais on n'a pas pu avoir les budgets. [...] Dès qu'on arrive à travailler dans l'espace urbain, il y a des problèmes colossaux qui se posent, en des termes très variés. Souvent, ces problèmes peuvent être résolus avec l'argent, donc il faut quand même un financement non négligeable. Lyon Cité Sonore ça à quand même été une opération qui a été assez coûteuse, qu'on a pas pu donc reconduire et si on avait eu effectivement de la part des élus un grand enthousiasme, on aurait pu penser qu'ils auraient mis la main au bassinet pour reconduire une manifestation comme ça. Ce qui n'a pas été le cas. (CS15)

Des élus d'exception, défenseur de l'art public

Comment j'en suis venu à travailler sur le tramway ? C'est simplement une proposition de Christian Bernard, qui dirige le Musée d'art moderne et contemporain de Genève, qui était responsable de la commande artistique, il avait été désigné par quelqu'un qui s'appelle Michel Krieger, qui était à la municipalité de Strasbourg, l'instigateur de ça, c'est quelqu'un qui a beaucoup œuvré à Strasbourg pour ça au maximum et tenter d'intégrer l'art dans l'espace urbain. J'ai travaillé sur la ligne B. Il y avait déjà eu une commande publique pour la ligne A, mais c'était uniquement des plasticiens qui avaient été sollicités. Et là, Christian Bernard a eu envie d'intégrer le son.[...] Krieger est un gars qui est plasticien lui-même, et qui est une sorte de Don Quichotte de l'art dans l'espace public, un type incroyable qui est handicapé, dans une chaise roulante... [« L'homme de fer »]. D'ailleurs, pour l'annonce « Homme de fer » [tramway], je l'ai enregistré lui. C'est un type avec une volonté incroyable et une passion de ça. Malheureusement là maintenant il est plutôt mis à l'écart par la nouvelle municipalité. (CS05)

Dans la vague des projets artistiques initiés autour de projet d'infrastructure, c'est au pouvoir de personnalités élus que l'on doit la réalisation de projets innovants; ces dernières ayant en outre le privilège de choisir par le réseau les artistes qu'ils vont faire travailler.

Les risques du métier

J'ai fait un projet en 2 volets. Une intervention dans les rames et une intervention dans les stations. Celle qui a été réalisée en fait uniquement, c'est l'installation dans les rames, puisque le deuxième volet qui devait se réaliser dans un deuxième temps n'a jamais été abouti parce qu'il y a eu un changement de municipalité, et comme toujours la municipalité qui arrive décrète que ce qu'avait prévu la précédente est nul.[...] Je suis très frustré au bout du compte de l'expérience à cet égard. Je suis content de ce que j'ai pu faire dans les rames, mais ce n'était qu'un volet. (CS05)

Si les commandes politiques directes présentent les avantages de la carte blanche, elles comportent aussi le risque de l'annulation à chaque élection. Nombreuses sont les anecdotes à ce sujet.

Là il y a peut-être aussi des problèmes de fonctionnement : la Région au niveau politique était à droite, le Département à gauche depuis tout le temps. Il y avait une opposition de principe. Travailler avec la Région, ça voulait dire se fermer les portes du Département, et inversement pareil. Ça va peut-être évoluer maintenant, puisqu'il y a eu des changements. (CS01)

[projet de jardin sonore] je l' ai exposé à l'époque à Beaubourg lorsqu'il y a eu l'exposition [L'Oreille oubliée]. J'avais obtenu pas mal de financements des ministères pour le faire, la Ville avait mis un terrain à disposition. Et quand la nouvelle municipalité est arrivée, tout ça a été remis en cause. Ils avaient décidé d'avoir d'autres priorités, et tout ça, ce que je respecte d'ailleurs, mais bon. CS02

Des projets initiés et soutenus par les institutions publiques

Là il y a eu une grosse production, du coup on a mis le paquet... Il y avait l'IRCAM, le théâtre de Brest — le Quartz — et la Villette, plus au niveau politique le ministère des Affaires étrangères, l'AFAA, pour me financer les voyages, plus une aide de la DMD, qui s'occupe de la direction de la Musique. J'ai eu une aide de l'Europe parce que c'était une année de l'Irlande en France, donc j'ai eu de l'argent aussi. Et le quatrième partenaire était un sponsor privé, c'était Amadeus, les haut-parleurs, c'est quelqu'un qui me suit depuis le début, on travaille main dans la main ensemble. Ça a été monté de main de maître... On a mis du temps ! Mais on a fini par y arriver. (CS08)

En fait l'IRCAM m'a appelé, Jean-Baptiste Barrière m'a dit « j'ai entendu parler de vous, j'aimerais bien que vous veniez voir un peu ce qu'on fait chez nous. » (CS08)

Je suis en résidence, c'est-à-dire que j'ai des locaux, la Ville me met à disposition des locaux, me donne une subvention, j'ai une subvention aussi départementale et régionale, pour faire le travail que j'estime devoir faire, c'est à dire... je me suis fait un cahier des charges, parce que eux ne m'en font pas, c'est « me mettre à la disposition des populations », j'ai fait ça en une phrase, c'est « apporter les biens intellectuels et culturels et sur le territoire partout où ils ne sont pas », c'est une [démarche] assez large, c'est avant tout une démarche musicale, mais qui peut passer par de l'interdisciplinaire, avec la danse, les arts plastiques, et puis aussi surtout pas mal avec la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, la citoyenneté, etc. (CS12)

La place des compositeurs dans ce champ expérimental

Peut-être oui, si j'en avais le temps j'aimerais avoir une démarche plus active de proposition, parce que c'est un sujet qui m'importe. Mais il se trouve que vraiment je suis quand même pour l'essentiel déjà très très occupé par mon activité de musicien, donc je ne peux pas avoir une démarche militante, d'aller porter le projet. Donc, si on ne vient pas me chercher, non, je ne vais pas aller faire toutes ces démarches. [...] Mais ce n'est pas du tout une situation habituelle, je ne suis pas quelqu'un qui sollicite des mairies pour aller leur proposer des choses. Là c'est parce qu'on est venu me demander, parce qu'on m'avait sollicité que je me retrouvais là. (CS05)

On peut s'étonner de la relative absence des musiciens dans les projets sur l'environnement sonore quotidien. Paradoxalement, ils imaginent plus difficilement que les plasticiens, le rôle qu'ils pourraient jouer dans la conception sonore de la ville, leur discours est assez négatif. Leur demande de lieux « silencieux » pour pouvoir agir, montre que les ambiances urbaines n'inspirent pas encore de geste créatif pour la ville. D'autre part ce type de projets hors norme, ne semble pas pouvoir s'intégrer dans une stratégie professionnelle. Hormis une poignée de compositeur-concepteur sonore maintenant reconnus (Louis Dandrel, Cecile Le Prado, Nicolas Frize, Pierre-Alain Jaffrenou ..) qui ont construit leur expérience sur des relations musicales préexistantes, l'indifférence des professionnels de la musique à l'environnement sonore n'a pas permis d'exploiter au mieux ses premières expériences et donc ce nouveau champ d'activités.

L'accès des compositeurs aux commandes publiques est basé sur leur notoriété musicale avant tout, sur un nom. L'image du projet en dépend.

Sur le cas de Gerland, c'est je dirais presque accidentel..... On a fait des journées portes ouvertes ici et on a vu à l'époque l'adjoint à l'urbanisme, qui est venu, qui s'appelait monsieur Chabert, qui est quelqu'un qui est entrepreneur, qui était au temps de la municipalité de Michel Noir, donc qui s'intéressait quand même beaucoup à l'espace public, par la création des places de Lyon, la rénovation des places de Lyon, par aussi la création d'un nouveau parc au sud de Lyon, le Parc de Gerland, Chabert était l'adjoint à l'urbanisme, celui qui manageait un peu ces grands travaux et en discutant comme ça, je lui dis : Ecoutez, c'est bien ce que vous faites avec le plan-lumière, parce que lui était directement impliqué là-dedans, mais je dis : ce qui est un peu dommage, c'est que le son soit, ou pas traité, ce serait vraiment intéressant qu'une ville comme Lyon s'interroge sur le son et la ville. C'est là qui me dit : « Ecoutez, on est en train de faire le parc à Gerland, enfin il est dans sa phase plutôt finale, est-ce que vous pourriez imaginer quelques choses ? » Je dis oui, tout à fait, c'est quelque chose qui est tout à fait envisageable et même souhaitable. Il me dit : « Voilà, moi ça m'intéresse, on va voir. » Moi je me suis dit : parole de politique. Et non, finalement, j'ai été... la maîtrise d'ouvrage du parc m'a appelé, on a eu une réunion et voilà, j'ai élaboré un certain nombre de projets, on en a choisi un, qui a été présenté, et qui a été avalisé et donc qui s'est fait. (CS15)

Projets éphémères discrets

Si aujourd'hui, on dénombre de nombreuses expériences d'installations éphémères (par nature difficiles à dénombrer), les réalisations dites « pérennes » sont beaucoup plus rares (moins d'une vingtaine repérées en France aujourd'hui).

S'il y avait une attention politique pour développer ce domaine, qu'il y avait un peu plus de budget, plus d'expérimentations et de budget pour des choses... Par exemple là, pour je ne sais pas bien combien de millions, on refait devant la Poste [au croisement de la rue du Faubourg Saint-Denis et du boulevard Magenta] une aire de jeux pour gamins qui n'est pas super jolie, mais si il y avait sur 1 projet sur 3, 10% du budget qui partait dans du son, on se rendrait compte du son beaucoup plus souvent. Il y aurait des choses très intéressantes. (CS08)

C'est un problème assez complexe, et je pense qu'on a tout intérêt à ce que ce soit intermittent, pour différentes raisons : ça peut être lié au passage des gens, à des conditions climatiques, à une saison ou à toute autre loi, ou la luminosité, ou je ne sais pas quoi. Mais je pense qu'il ne faut pas en faire quelque chose qui est permanent. Je pense que c'est vrai pour des tas d'autres domaines : on attire l'attention à partir du moment où la chose apparaît et où elle est disparaît. Si on est tout le temps sur un truc en flux continu, ça va en faire un de plus, et basta così. Il faut vraiment y aller avec des pincettes, à part le cas où par exemple les installations qui sont temporaires, même sur 3 mois, dans des parcs à thèmes, je pense à la Villette, des choses comme ça, ça c'est un peu différent. Mais dans des espaces de vie il faut vraiment faire TRÈS attention, je trouve. Déjà que le travail des acousticiens n'est pas toujours fait, si en plus on rajoute un peu n'importe quoi d'un point de vue artistique, c'est légèrement compliqué, et ce n'est pas forcément bon. Il vaudrait mieux qu'on s'abstienne par moments, pas toujours. La lumière c'est très différent, je trouve. (CS09)

Le matériel, par exemple, on va le louer sur une période, une semaine. On connaît à peu près la météo, on prend aussi des dispositions pour abriter plus ou moins les choses, lorsqu'on est dans le pérenne, là tout de suite, ça prend d'autres proportions. C'est-à-dire qu'on envisage plus la location, il faut éviter des destructions, il faut éviter des problèmes d'humidité etc, etc. Parce que finalement au bout du compte, il y a toujours des haut-parleurs, quelque part, qui sont fragiles, qui sont sensibles à l'humidité, donc on est quand même à mon avis dans une autre optique. Et puis il y a aussi ce qu'on peut faire sur une durée de huit jours, on ne peut pas toujours le transposer de manière pérenne, pour les nuisances aux riverains, qui peuvent considérer ça comme une nuisance. Donc voilà, on est pas les mêmes dimensions je crois. On n'a pas un passage facile de l'un à l'autre. Je crois que vraiment que les installations pérennes doivent être vraiment spécifiques. Elles ont besoin d'une conception spécifique. CS 15

Contraintes de l'espace public

Le problème avec le matériel sonore aussi, c'est qu'il faut le protéger des intempéries et d'éventuelles dégradations : c'est plus simple de réaliser quelque chose de temporaire que de réaliser quelque chose de pérenne. (CS08)

Là encore, si on fait la comparaison avec la lumière, des installations qui ont été conçues par exemple pour le 8 Décembre ont été ensuite pérennisées à Lyon. Avec le son, je pense que le pont ne s'établit pas aussi facilement, parce qu'il y a beaucoup de contraintes, ne serait-ce qu'en terme de matériel.

Quand on est avec des haut-parleurs, des installations de ce type-là, des dispositifs en installation, c'est un objet, mais un objet technique, qui a tous les inconvénients, il faut l'entretenir, il est piquable, et il peut aussi être perturbant s'il est laissé à plus long terme. Je comprends, il faut surtout faire très attention à ça, si on fait ça on ira contre nous. Il faut vraiment faire gaffe. Parce que le bois qui change de couleur ou le bronze qui devient gris ou vert, ma foi ça fait partie de l'œuvre qui vieillit, mais les haut-parleurs ça vieillit TRÈS MAL ! (CS09)

Un positionnement flou

C'était surtout un peu surréaliste. Par exemple je me souviens très bien l'audition à la Mairie à la CUS [Communauté Urbaine de Strasbourg], c'était le lendemain d'un concert que j'avais donné au Bataclan, j'étais encore dans mon concert, on ne pouvait pas imaginer bascule plus vertigineuse d'espaces, d'un lieu de concert à tout d'un coup une petite séance à huis clos, c'est un véritable théâtre, parce que les élus à ce moment-là tombent la veste, se détendent, en plus ils reçoivent des artistes, donc c'est un peu plus rigolo pour eux que de discuter du budget... Donc c'était assez détendu, et j'ai pu observer cet espèce de manège théâtral des relations des élus entre eux, même quand ils sont ennemis politiquement en même temps ils travaillent ensemble, il y a une espèce de ton de moquerie, ils se balancent des vannes, c'est très très curieux. Je me sentais évidemment un peu un intrus, légitime. (CS05)

Face à ces projets hors normes, le sentiment des artistes reste mitigé, avec parfois la crainte que cela ne soit pas pris au sérieux. Le positionnement est encore flou, à mi-chemin entre la commande artistique et le marché de maîtrise d'œuvre.

C'est le sentiment d'être complètement à côté de ce qui fait l'actualité dans les arts plastiques, ou la musique. Si on rencontre des gens, si on regarde des revues, je me rends compte que je suis complètement à côté. [...] les journalistes de l'Asie sont très intéressés... j'ai dû avoir 13 journalistes sur la journée... même pas un Français... ! L'Asie, Taiwan, la Chine, le Japon... tout ça, ils s'intéressent. C'est perçu comme quelque chose de distrayant, quelque chose comme une marge distrayante ou amusante, quelque chose comme ça. (CS04)

Projets de papier

Il y a quelqu'un aussi qui a gagné un prix, une femme architecte à Paris. On a travaillé ensemble parce qu'elle voulait faire un jardin sonore, elle avait besoin d'éléments... créatifs, mélanger et confronter ses idées avec quelqu'un comme moi qui pratique les objets. C'était un jardin pour aveugles, pour mal-voyants, pour qu'ils puissent se promener dans un jardin dans lequel on puisse se situer et dans lequel il y a un environnement sonore suffisamment complexe pour que ça puisse être intéressant. Ça a été dessiné, ça ne devait pas être forcément réalisé, mais elle a gagné le concours de cette chose. [Pas de suite pour l'instant] Il y a 5-7 ans. (CS04)

La recherche de cas concrets à visiter, nous a fait prendre conscience de l'écart entre le nombre de projets dessinés et les réalisations qui ont effectivement pu sortir de terre. Le croisement des informations recueillies dans les rares publications consacrées au paysage sonore et les entretiens montre que beaucoup de projets sont pensés parfois médiatisés mais jamais réalisés. Comme tous nouveaux secteurs, le passage à l'acte est semé d'embûches pas toujours faciles à analyser.

J'ai discuté avec des collègues architectes qui avaient des projets, qui avaient des vellétés de faire des choses mais ça n'a jamais débouché ou avec des étudiants. Par exemple on avait fait un projet dans le cadre du Festival des Jardins de Chaumont. Là aussi, c'était vraiment une conception ensemble, conjointe et c'est des choses qui n'ont pas débouché parce que le projet n'a pas été retenu. ... il y a beaucoup d'étudiants qui ont suivi, qui ont fait des projets d'école, qui ont fait des diplômes là dessus. Je pense que tout ça fait des petits après. (CS15)

En fait des projets potentiels, on en a eu des quantités incroyables. Des gens qui nous appellent et qui nous disent « on aimerait travailler [avec vous] », on discute, on discute, et puis... et puis ça tombe à l'eau... Pas parce qu'ils travaillent avec quelqu'un d'autre, mais parce que ça tombe à l'eau, point, parce qu'il n'y a pas d'argent... On a à peu près 1 projet sur 10 qui marche. C'est des projets sur lesquels on réfléchit, on fait des réunions, et après... (CS07)

Collaborations de circonstances ?

Très souvent la participation à un concours d'idée impliquant l'intégration de la dimension sonore tient à la relation existante préalable avec ceux qui peuvent être mandataire de ce type de concours (les paysagistes, les architectes..) ; ce sont eux qui permettent au concepteur sonore de répondre à ce type de marché.

On est arrivé là quand ils se posaient le problème des aires de jeu. On a dit : « On pense à des aires de jeu sonore par le réseau... » C'est-à-dire que par l'Acirène il y avait un urbaniste économiste qui avait son bureau d'études, il est venu en nous disant « il faut que l'Acirène soit associée à la réponse à l'appel d'offre, parce que du coup on va avoir une réponse originale sur le sujet », c'est comme ça que ça s'est fait. CS02

Pourquoi les architectes ou paysagistes mandataires, pourvoyeur de commande, sont-ils motivés par l'intégration du son dans leur projet ? Pourquoi font-ils appel à un *artiste du son* ?

Plusieurs raisons peuvent être à l'origine de ces collaborations :

- Le son comme élément novateur et éventuellement pouvant créer la différence et alors être remarqué pour cette originalité.
- La curiosité des architectes paysagistes collaborateur pour ces modalités sensorielles, pour renouveler leur pratique.
- L'intime conviction que la dimension sonore ne peut être évincer du projet et donc la reconnaissance d'un manque de compétence

On a nettement le sentiment que les idées, les concepts autour de la notion de paysage sonore, d'ambiances sonores sont acquises mais que concrètement, peu d'aménageur passent à l'action. Les principaux protagonistes d'art sonore déplorent un manque expérimentation qui puisse prouver aux commanditaires l'intérêt et le bien fondé de ces démarches de création sonore pour la ville. D'une carence de projets réalisés à se mettre sous l'oreille...

Sur les questions d'environnement et de paysage sonore, on a progressé, mais pas d'une façon très collective. Je pense que les gens n'ont pas encore cette notion en tête, je pense que le PEUPLE ne sait pas encore ce qu'est le paysage sonore. [Alors qu'on croyait que c'était passé dans les années 80...] Je pense que ce n'est pas [passé] parce que je pense que les musiciens sont allés trop dans la musique et les chercheurs sont allés trop dans l'architecture ou dans la recherche. C'est-à-dire qu'il y a un truc plus ordinaire, plus commun, qui consistait à commencer à faire les cons dans les gares, dans la RATP, dans les bus, dans les machins, dans les porches, dans les sonnettes, dans les trucs... qui ne s'est pas fait. Des objets, de la poésie, et puis du quotidien, de l'humour... qui ne s'est pas fait. Et du coup les musiciens... même Cécile Le Prado elle s'est beaucoup sacralisée... ils font des œuvres dans des jardins, et tout ça. Et puis de l'autre côté le CRESSON fait des RECHERCHES fondamentales, et puis au milieu on ne produit pas de pratiques, de PRATIQUES SONORES... Voilà, ce sont des pratiques. Je pense qu'on a MERDÉ là ces 20 dernières années : au niveau des pratiques. C'est soit des objets sophistiqués qu'on vient poser dans l'espace public et qu'on représente comme des œuvres, soit de la recherche fondamentale qui ne se diffuse pas. (CS12)

5.8. La commande institutionnelle

Les appels d'offres de recherche

Les appels d'offre de recherche auxquels répondent en principe les laboratoires habilités émanent des instances institutionnelles : les Ministères (équipement, écologie, culture), les Régions, la Communauté européenne (programme LEADER PLUS) pour citer les plus importants, mais aussi parfois d'organisme indépendant privé : la Fondation de France a lancé en 2003 un vaste programme d'action en faveur de l'environnement sonore qui se poursuit encore aujourd'hui.

Des recherches fondamentales sur l'environnement sonore¹²⁸ ont commencé depuis les années 1970. Pour aller plus avant dans le détail de l'histoire relativement courte de cette recherche sur l'environnement sonore, nous renvoyons à la lecture d'un article¹²⁹ très détaillé de Jean-François Augoyard, ancien directeur du CRESSON, principal instigateur des réflexions menées sur ces sujets, faisant le point après 30 ans de recherche incitative. Il propose une histoire en quatre actes :

- la lutte contre le bruit (1970-80)
- du bruit à l'environnement sonore (1981-1985)
- de la gêne singulière au contexte global (1986-1990)
- la qualité sonore des villes (1990-1998)

Outre l'évolution très lisible vers un discours sur la qualité, cet article montre que l'histoire de la recherche sur le bruit en France est un excellent exemple de l'adaptation nécessaire d'une démarche scientifique aux réalités urbaines. Sortir du laboratoire, intégrer la complexité spatiale et temporelle, appréhender la dimension humaine des phénomènes étudiés, chercher à gérer en amont la qualité sonore des villes.

Ces divers programmes de recherche en appel autant aux laboratoires de recherches CNRS (CRESSON, LMA, LAUM, CERMA, LAM...) qu'aux département acoustiques des sociétés publiques (EDF, SNCF, RATP, ONERA, RVI,) aux centres scientifiques et techniques nationaux (CSTB, INRETS, CETUR, LCPC) ou privés (LASA, METRAVIB, PLACOPLATRE)

Parallèlement, certaines structures privées, inscrites à la frontière entre le laboratoire et le bureau d'études (Agence d'architecture, bureau d'étude acoustique, agence de design sonore) se sont judicieusement glissées dans ce créneau faisant des propositions positionnées dans ce que l'on pourrait appeler de la recherche *impliquée* dans l'opérationnel. Motivés par des opérations que l'on peut qualifier d'*expérimentales*, ils ont pu apporter leur contribution à la fois sur des démarches programmatiques innovantes, innovation aussi dans les processus de conception, innovations sur les dispositifs architecturaux conçus, innovations sur les matériaux et mises en oeuvre inédites... Ce qui motive *in fine* c'est bien de concevoir un espace sonore voire de construire avec les sons divers projets expérimentaux (opérations REX, SPIR acoustique des années 1980-90, projets expérimentaux du programme *Construire avec les sons* du PUCA dans les années 2000...,)

¹²⁸ Le terme *environnement sonore* a commencé à être employé officiellement par les instances publiques à partir de 1995 avec le lancement des *Premières assises de la qualité de l'environnement sonore* à Strasbourg. Avant cette date, les textes officiels parlaient essentiellement de *bruit*. A partir de cette date, il a été clairement dit que « *les futures recherches devraient être entreprises non seulement sur l'aspect quantitatif de l'acoustique physique mais aussi sur l'aspect qualitatif des ambiances sonores urbaines* ». C. Sémidor, Entendre la ville, hier, aujourd'hui, demain... *Acoustiques et Techniques* n°42-43. Spécial « 10^e anniversaire ». 2005. pp35-38

¹²⁹ J-F. Augoyard, *Du bruit à l'environnement sonore urbain. Evolution de la recherche française depuis 1970*. in Pumain D., Godard F, Données urbaines n°3. Paris : Anthropos, 1999

Introduites dans la recherche dite appliquée, ces structures privées utilisent les subventions à différents stades du processus de conception : financements pour amorcer des projets, fabriquer des commandes, élaborer des cahiers des charges, financements particuliers pour pouvoir passer à des phases de conception proprement dite. C'est ainsi que les entreprises impliquées dans ce type de recherche se sont forgées petit à petit un savoir faire pour entrer dans les programmes incitatifs et innovants des institutions de recherche, mais n'ont peut-être pas construit durablement des relations, des habitudes auprès des commanditaires (office HLM, Ville, ...) qui permettent de passer de l'expérimentation à la création d'un marché plus pérenne. Vaste débat ...

Il faut aussi bien comprendre que souvent ces appels d'offre sont rédigés par les mêmes auteurs que ceux qui y répondent ; un tout petit milieu donc.

Appels d'offres, si on veut, mais c'est nous qui les suscitons pour l'instant ! Ce ne sont même pas des appels d'offres, ce sont plus des propositions. (CS01)

La commande patrimoniale

Les démarches d'inventaires qui ont été faites jusque là en France émanent non pas d'une demande explicite mais de l'émergence de la nécessité de sauvegarde d'un état initial avant que le territoire ne se transforme : les cas d'écoles sont les faisceaux de territoire concerné par une infrastructure à venir (autoroute, voie TGV..). La plupart des travaux d'inventaire sonore relève d'une sollicitation auprès des responsables de la gestion de ces infrastructures, en faisant valoir l'extrême urgence de sauvegarder la mémoire sonore du territoire avant le passage de cette dernière .

Les terrains d'études alimenteront la bande de données du Conservatoire , c'est le principe. Donc on a commencé à démarcher tout de suite sur ces sujets-là. Après avoir fait la CUCM [Communauté Urbaine du Creusot-Montceau], je savais qu'il y avait l'autoroute A39 de Bourg-en-Bresse à Lons-le-Saunier, qui passait en Saône-et-Loire, je suis allé voir la DIREN, la SAPRR également, puis la DIREN a fait un peu le forcing sur la SAPRR pour qu'on puisse faire une collecte préventive des échantillons sonores avant que le chantier ne soit livré à l'autoroute. CS02

Réseau ferré de France : inventaire préalable aux études d'impact.

Ensuite ça m'intéressait un peu de voir les aménageurs. J'ai été rencontrer RFF. Je savais qu'ils étaient en train de faire une liaison Strasbourg-Besançon-Dijon. Quand j'ai rencontré les gens de RFF à Besançon, la discussion qu'on a eue sur ce sujet les a intéressés, et ils m'ont dit « écoutez, on n'est pas vraiment convaincus de l'intérêt de votre méthode, mais on sent qu'il y a une recherche, et on n'est pas contre payer une recherche sur ce sujet, faire avancer ». Ils m'ont dit « voilà, on a un terrain qui nous pose problème, on va devoir choisir entre 3 scénarios d'arrivée du TGV sur Dijon, donc avec des tracés qui passent dans des points différents, et à chaque fois on a des problèmes de relations avec les riverains, les communes et tout ça ; on ne comprend pas toujours le pourquoi des choses, avec les méthodes traditionnelles ; peut-être qu'avec la vôtre vous allez pouvoir nous apporter des informations complémentaires, supplémentaires, qui nous permettront de mieux saisir les enjeux de cette affaire-là ». Là ils nous ont confié une étude là-dessus qu'on a faite, également en stéréophonie. CS02

Courly¹³⁰: inventaire sonore de quartier historique du vieux Lyon.

Puis je me suis dit « il nous faut de l'urbain aussi, il nous faut trouver un aménageur intéressé par ça ». Vous voyez, pour l'instant c'est SAPRR, aménageur linéaire, RFF, linéaire. Et puis là c'est plus l'aménagement urbain. Donc appel d'offre de ce qui s'appelle à l'époque Agence des villes à Lyon sur la thématique environnement sonore en milieu urbain, prospective. On fait une proposition. De concert, comme il fallait trouver un local, j'avais été trouver à l'époque la

¹³⁰ Communauté urbaine du grand Lyon)

COURLY, le service Écologie, je suis tombé sur des gens avec lesquels on a pu discuter. On s'est dit : « Voilà, il y a l'appel d'offres, si vous voulez vous mettez un bout là-dessus, l'Agence, si elle remporte le truc mettra l'autre bout, et on fait une étude » dans le profil de ce que je viens de vous dire, c'est-à-dire « essayer d'arriver à décrire les propriétés basiques de l'identité sonore de Lyon à partir d'une recherche sur un quartier ancien, pour pouvoir en dégager ensuite des patterns sur lesquels vous pourrez réfléchir dans le cadre de nouveaux aménagements, pour savoir comment situer les nouveaux aménagements par rapport à cette antériorité sonore. » On s'est à peu près compris là-dessus, on a été acceptés dans l'appel d'offre, on a fait ça, et donc on a pu appliquer... cette fois on venait de mettre au point les modèles quadriphoniques, on a pu faire TOUT le Vieux-Lyon, l'enregistrer, faire l'analyse de tout ça, et donc conserver ici en même temps... enrichir la banque documentaire du Conservatoire. CS02

Ministère de l'Environnement : inventaire dans la vallée de Chamonix

L'idée, c'est qu'on fasse une mémoire de la vallée pendant qu'il n'y a pas les poids lourds comme l'état initial avant tunnel, enfin presque. Après une discussion assez longue, ça a traîné un peu, ils ont accepté l'idée. On a fait l'expertise de toute la vallée de Chamonix. CS02 (Ce travail a été réalisé lors de la coupure du tunnel suite à l'incendie)

Maintenant c'est de se dire « il faut activer un peu ces commanditaires », parce que l'idée c'était aussi de pouvoir faire à partir de tout ça des principes d'évaluation, c'est-à-dire, dans le cas de la vallée de Chamonix, quelques années après maintenant que le tunnel est rouvert, la situation s'est stabilisée dans son mode de fonctionnement. C'est de reprendre quelques points qui à l'analyse nous paraissent pertinents en terme d'enjeux, et non pas de tout refaire, et puis de faire la comparaison dans le temps. CS02

5.9. Conclusion sur le marché

Regrouper ses forces

On peut très schématiquement définir six secteurs porteurs de commandes spécifiques pouvant conduire à introduire la dimension sonore dans la conception architecturale et urbaine.

- les études d'acoustique architecturale et d'acoustique urbaine ;
- le management environnemental ;
- le design sonore ;
- la scénographie ;
- l'installation sonore ;
- le patrimoine sonore au sens large.

Malgré leur apparente disparité, ces grands domaines d'intervention sont appelés à dialoguer. Du point de vue des concepteurs sonores, il y aurait beaucoup d'avantage à regrouper cette offre, à regrouper leur compétence. Il en va du dynamisme de la commande sur des projets qui pourraient ainsi s'alimenter mutuellement.

Ce ne sont plus des secteurs concomitants en fait, ils s'auto génèrent en quelque sorte, ils s'auto produisent, ils s'alimentent régulièrement les uns les autres. CS02

Deux mondes étanches

Ce n'est pas une question de [reconnaissance] à titre individuel, c'est un sujet de société important. Aujourd'hui on parle du développement durable, on parle du cadre de vie des gens, on parle de la préservation des ressources et tout, et ça c'est un vrai sujet de société. CS02

Le marché de la conception sonore serait issu de deux mondes relativement étanches.

- Le monde de la lumière, celui des projets dans les lieux d'exception avec des concepteurs sonores qui cherchent plutôt une reconnaissance individuelle.
- Le monde de l'obscurité, celui des lieux et projets ordinaires avec des concepteurs sonores qui cherchent une reconnaissance professionnelle.

L'analyse des projets ainsi que celui des marchés potentiels donnent des indications sur le rôle ambivalent des concepteurs sonores. En effet, dans la balance entre art et technique, la commande intervient principalement selon deux modes :

- La commande artistique sous forme d'intervention, pour faire œuvre, pour apporter un objet sonore ou une coloration sonore au projet. Sur ce premier mode, le marché est un marché artistique, avec peu de commanditaires, quasi-exclusivement publics (Etat, collectivités territoriales ou collectivités locales). Ces commandes sont donc très hétérogènes en fonction des interventions à accomplir et sont encore au stade expérimental. Bien souvent, nous sommes encore dans le cadre d'une commande classique d'une « œuvre » artistique ou à la limite d'une objet « mobilier ».
- La commande de maîtrise d'œuvre architecturale ou urbaine, dans une logique d'intervention pluridisciplinaire, au sein d'une équipe de maîtrise d'œuvre dont le mandataire principal est quasi-systématiquement l'architecte ou l'architecte-paysagiste.

Plus spécifiquement sur ce second mode, nous sommes pleinement dans le champ de la maîtrise d'œuvre au sens de la loi MOP, avec les responsabilités et les garanties que cela implique. Sur le deuxième mode, on s'aperçoit que la concurrence est rude. La question du leadership des architectes n'est pas forcément remise en cause, mais elle est sérieusement soumise à la réflexion. En effet, nous sommes au cœur même d'un des enjeux principaux de la maîtrise d'œuvre. La profession architecturale dans son ensemble souhaite toujours tenir le rôle de la synthèse globale du projet. Pour ce faire, la dichotomie entre l'architecte et le reste des intervenants de la maîtrise d'œuvre est toujours soigneusement entretenue. Ce qui peut être légitime à l'échelle du projet de bâtiment, l'échelle architecturale proprement dite, l'est beaucoup moins dès lors qu'on aborde l'échelle de la conception des espaces ouverts. L'émergence des architectes paysagiste depuis ces dix dernières années est patente à ce sujet.

Ce qui est vécu par les architectes comme une perte de compétence ou de maîtrise des projets est dénoncé à travers la prolifération et la présence envahissante des « bureaux d'études » au sein même du projet, comme s'il était illégitime pour les autres parties prenantes de la conception de venir interférer dans la fameuse « partie amont » du projet, c'est à dire celle où se cristallise « l'acte de conception ».

De ce fait, un parallèle peut être fait avec l'évolution en profondeur que connaît actuellement la profession architecturale, à travers l'émergence la question environnementale, qui s'est traduite chez les architectes par la quasi-obligation de s'inscrire dans la démarche Haute Qualité Environnementale. Cette démarche, initiée par le Plan Construction il y a maintenant une quinzaine d'année est au départ une démarche émanant de la sphère des thermiciens, sur des préoccupations liées aux économies d'énergies. Sont venues ensuite se greffer des questions liées à la qualité sanitaire des matériaux de construction. Cela a aussi interrogé les modes constructifs. Au bout du compte, l'ensemble de la chaîne des professionnels liés à l'acte de construire s'est trouvé impactée par cette démarche. Concernant la question sonore, et cela nous semble aussi être pour partie le cas sur la question de la lumière, nous sommes encore situés sur des modalités d'interprétation sensorielle de ces phénomènes, sans pouvoir encore être en mesure de trouver un lieu de dialogue partagé pour faire émerger ces réflexions.

Les pistes de dynamisation du marché

Ce qui a développé nos métiers, c'est une prise de conscience, une demande sociale on va dire, ça a été un peu poussé par la réglementation. (CS11)

Comment faire émerger un marché pour ce type de projets ? Nous avons vu que la demande sociale ne suffit pas à créer un tel marché, loin de là. Il faut admettre que les évolutions de la réglementation acoustique ont une incidence sur la prise de conscience des commanditaires. Toutefois, l'intégration de cette dimension au sein de la réflexion générale en matière d'urbanisme et d'aménagement reste encore aujourd'hui principalement de l'ordre de l'expérimentation.

Comment faire évoluer la commande ?

L'évolution de la commande doit-elle passer par la réglementation ?

Je vous parle d'entrepreneur, de véritables maîtres d'ouvrage privés. Un professionnel quel qu'il soit... On va parler d'un professionnel financier. Il sait qu'aujourd'hui, la tare du bâtiment, c'est le son. Il sait que ça a un vrai impact sur la valeur immobilière. Il sait que s'il met de l'argent, il a beau mettre... s'il y a cette tare qui arrive, ça va se retourner contre lui et cette réalité immatérielle va le couper en deux. Il le sait. Donc aujourd'hui, il va faire en sorte de minimiser les risques, au moins pour pas perdre de l'argent. Ca, c'est la base. ... Moi, ce qui me fait porter, c'est pas la réglementation qui me fait évoluer, c'est pas le maître d'ouvrage public qui me fait évoluer, c'est là où il n'y a pas de réglementation et où c'est privé. C'est les parkings, c'est les bureaux. Voilà, je vous dis ce qui me fait évoluer, où je fais évoluer le marché. Tout ce que je vous dis, vous pouvez le vérifier. Là où je rigole le moins, c'est là où il y a le plus de réglementation. Les locaux d'enseignement, c'est là où il y a les plus grosses merdes en acoustique. C'est là où la réglementation acoustique est la plus sévère ... La contrainte pousse à la normalisation. La normalisation pousse à la bêtise. Imaginez que tous les bâtiments doivent être éclairés de la même manière. Bravo ! (CS17)

Ces premiers résultats ouvrent le débat sur les pistes de dynamisation du marché.

Les commanditaires sont-ils suffisamment sensibilisés au phénomène sonore ? Quel est le meilleur moyen pour sensibiliser, former à l'écoute du quotidien ? Qui peut et doit faire de la pédagogie de l'écoute ordinaire ? Les projets d'art sonore peuvent-ils jouer ce rôle d'ouverture de marché ?

6. Logiques de collaborations

6.1. Deux mondes étanches ?

Il y a plein de gens qui ne passent pas dans les journaux et qui travaillent, tout simplement ... qui font des travaux pleins de qualité, qui ne recherchent pas la reconnaissance, qui recherchent la commande. C'est une chose différente. (CS17)

L'analyse des discours comme celle des réalisations concrètes montrent que les concepteurs sonores collaborent assez peu spontanément avec les architectes ou les paysagistes. Ils sont plutôt dans des démarches solitaires, notamment lorsqu'ils débutent leurs activités. Non pas qu'ils n'aimeraient pas le faire mais que les commandes et contrats ne les incitent pas à s'associer, exceptés les acousticiens comme nous l'avons déjà largement montré. C'est pourquoi, nous parlons d'une forme d'étanchéité qu'il faut néanmoins relativiser par une nouvelle pratique de travail en équipe pluridisciplinaire qui intègre des spécialités parfois non dictées par les cahiers des charges de programmation urbaine.

Du côté des artistes, le travail de co-conception semble encore plus difficile à envisager car trop contraignant pour la création.

J'ai fait simplement 4-5-6 interventions sonores... plutôt dans une approche artistique... sans vraiment travailler avec d'autres gens. (CS08)

Dans le cas des installations sonores, le travail reste très solitaire comparé à ce que les mêmes artistes ont l'habitude de réunir comme équipe pour les concerts ou performances. Les budgets ne sont évidemment pas comparables.

[Jamais participé à des œuvres communes, avec architectes, concepteurs lumière ?] Non, ce n'est pas arrivé, parce que j'essaie de rester près du poétique, c'est à dire que vraiment ce soit le plus direct possible entre moi, ce que je suis, et la façon dont est réalisé l'objet, pour qu'on sente vraiment la personne là en train de faire... mais que ce soit moi ou un autre, ce n'est pas l'important, mais c'est simplement pour qu'il y ait l'immédiateté dans les objets présentés. Ça peut amener les gens à dire « ah mais j'aurais pu le faire... », effectivement, ou « ah ben oui, quand j'étais gamin, je fabriquais aussi des trucs... ». Parce que ces maquettes que je fabrique là, ce sont les maquettes que je présente. Mais on pourrait très bien imaginer que ces maquettes soient réalisées par un constructeur de théâtre, qui fera les choses beaucoup plus finies, beaucoup plus en place, probablement beaucoup plus efficaces, à partir des maquettes qui sont là. Ça on pourrait l'imaginer. (CS04)

[Ne faites vous jamais appel à d'autres professions ?] Si, pour des performances : technicien son, régisseur, et puis une danseuse, différentes personnes pour arriver à un projet plus conséquent. Mais pour les installations sonores, non. (CS09)

A la question des collaborations, les réponses restent majoritairement au conditionnel. Ce serait bien de collaborer, mais ...

[Avec le designer] c'est avec lui que le dialogue pourrait être le plus riche, le plus surprenant aussi sans doute, mais le plus riche, parce que les domaines sur lesquels on travaille ont des interactions, et ce dialogue n'existe pas. CS 13.

Les designers sonores pourraient faire appel de temps en temps à des gens comme nous [les paysagistes] pour comprendre ou mettre en situation ce qu'ils produisent eux, ça pourrait être intéressant. Ils participent vraiment à la création des sons de notre environnement quotidien, cette présence quotidienne. ... Il induit vraiment un travail sur l'espace. Par rapport à ma démarche, il y a un dialogue dans la réalité qui est vraiment fort. CS06

Parfois la collectivité a un prestataire extérieur, un autre (que nous), un urbaniste ou un sociologue. Je sais pas, je peux pas en dire plus sur les partenariats, ça se fait vraiment au coup par coup, on est pas une profession qui est vraiment organisée avec des réseaux très puissant de partenariat. Ca se fait un peu au coup par coup. CS 11

6.2. Le concepteur sonore et les services techniques

La plupart des projets entrant dans des processus expérimentaux nouveaux, jamais réalisés auparavant, le travail en liaison avec les services gestionnaires est moins évident à mettre en œuvre. De réelles questions se posent notamment sur la maintenance. Le manque de collaboration entre concepteur sonore et service technique ne dépend pas de la bonne volonté mais très souvent d'un phasage non prévu, non intégré au déroulement global des études; ça a été par exemple le cas sur le tramway de Strasbourg.

C'est vrai que là, le côté pas habituel des choses, c'est de devoir passer beaucoup de temps à convaincre des équipes techniques, à négocier, vaincre des résistances, à les anticiper. Quelque chose qui était très important pour moi, c'est que, même si c'était compliqué, parce qu'il a fallu négocier avec les techniciens de la CUS, ce n'était pas une petite affaire, ils m'ont quand même regardé de travers, surtout en venant empiéter sur ce qui leur paraissait leur domaine : les annonces et tout ça c'était [leur domaine], qu'est-ce que l'artiste vient foutre dans le domaine de l'annonce. Je n'occupais pas le strapontin artistique, l'artiste qui vient amener un peu d'ambiance, je venais intervenir dans le domaine strict, professionnel justement, des techniciens. [...] Sinon, les seules résistances auxquelles j'ai eu affaire, c'est les Services techniques de la CTS, la Compagnie des transports, qui gère le tramway. Ce sont des gens sympathiques d'ailleurs, avec lesquels je me suis bien entendu, mais qui au départ ont accueilli quand même avec scepticisme la chose, méfiance. Ça a été long aussi pour que l'installation soit bien faite. J'ai dû insister beaucoup pour qu'ils aillent au bout de l'installation, ce qui est évidemment assez dur à vérifier. Les cartes avec le système aléatoire ne marchait pas toujours bien, alors on me téléphonait de Strasbourg... il fallait que j'y aille. CS 05

C'est à dire que le projet sonore arrive souvent trop tard, après que la plupart des choix techniques et spatiaux soient déjà faits

Le problème était que le tramway avait été désigné, le système de diffusion, les haut-parleurs étaient coulés dans le truc, on ne pouvait retoucher à rien, donc il fallait s'adapter au système existant, mais l'améliorer au maximum. C'est ce que j'ai essayé de faire. Je pouvais encore intervenir sur les stations. J'ai eu beaucoup de rendez-vous d'ailleurs. CS 05

6.3. Les concepteurs entre eux ?

Contrairement aux étroites collaborations professionnelles existantes dans le monde du spectacle, le travail collaboratif entre concepteur sonore et concepteur lumière n'est pas encore chose courante pour les installations artistiques en milieux urbains. On sent très nettement un besoin de reconnaissance individuelle plutôt que la participation d'une œuvre collective.

Eh bien sur Chambord il s'est cabré beaucoup, parce qu'il disait « Moi je n'ai pas fait l'éclairage du spectacle de Jean-Michel et Anne avec la musique de Nicolas F. Il y a Nicolas qui a fait sa création musicale, les autres ont fait leur scénographie, et moi j'ai fait ma lumière. Et en fait ma lumière a une entité, et je la revendique comme une œuvre qui vient rencontrer l'œuvre musicale et rencontrer la scénographie. Et ce n'est pas un seul projet, ce sont 3 projets qui se parlent ». À la limite chacun travaille presque dans son coin. Il y a cette idée de « rencontre des œuvres », ce que faisaient Cage et Cunningham : on se parle, on dit ce qu'on a envie de faire et tout ça, mais on attend le dernier moment, et à la limite on se met ensemble après, et puis on laisse le spectateur fabriquer l'œuvre, et c'est le spectateur qui fabrique les sensations en prenant ce qu'il a envie. C'est une dynamique qui est assez... tout à fait intéressante, qui a des limites mais qui est très intéressante... Elle a ses limites parce qu'elle règle par l'impuissance l'incapacité de travailler ensemble, et elle confie au spectateur l'intelligence du projet, alors

qu'on aurait pu imaginer qu'on se la confiait à nous-mêmes, mais bon ! [...] Il y a peut-être des gens qui ont eux-mêmes des idées précises, ou qui auraient aimé le faire mais qui ne le font pas... à ce moment-là ça devient plus compliqué. Mais quand c'est vraiment des métiers très différents, que les gens aiment, veulent avoir du son, mais qu'eux-mêmes ne savent pas le faire ou s'en sentent incapables et font confiance, là ça marche très très bien. (CS07)

Après ça il pourrait y avoir des conflits alors là au niveau des artistes. C'est à dire que par exemple la collaboration d'un éclairagiste c'est une collaboration vraiment de type esthétique, ce n'est pas du tout un technicien qu'on fait venir, c'est un concepteur, un auteur. Et là en général, comme je suis — je ne sais pas pourquoi... alors je pourrais peut-être essayer de l'analyser — j'ai à la fois une sorte d'autorité naturelle et de disponibilité qui fait que d'une certaine façon la personne a vraiment envie de faire la lumière de mon projet, et non pas la sienne, et non pas de me prendre en otage pour faire la lumière qu'il n'arrive pas à faire en dehors de la vie, et d'autre part moi je suis là pour que la personne transforme mon travail. Et donc j'attends d'elle une création, et non pas de se mettre au service de mes idées que je n'ai pas à avoir. Donc, si je sollicite sa compétence, ce n'est pas pour lui dire ce qu'il faut faire, et donc j'attends au contraire qu'il transforme ce que je dis en quelque chose qui sera probablement inverse de ce que moi probablement j'aurais fait. Je ne lui dis pas ce que je veux comme résultat, je lui dis ce que je veux faire : c'est lui qui transforme ça en résultat. Et inversement, je lui demande de ne pas faire autre chose que ce que j'ai envie de faire. de ne pas considérer la lumière comme une œuvre en soi, et toutes ces préoccupations que les éclairagistes ont eu il y a une dizaine d'années, où ils revendiquaient de faire des créations lumière pour elles-mêmes. (CS12)

La co-conception est-elle compatible avec les droits d'auteurs en vigueur dans les milieux artistiques ?

D'ailleurs il y en a beaucoup qui ont réussi, et ils ont bien eu raison, mais ça participait quand même d'une espèce de frustration, de même qu'ils se sont battus sur leurs droits d'auteur, il y a eu tout un mouvement général, c'est en même temps qu'ils se battaient pour être reconnus pour avoir des droits d'auteur sur la diffusion par exemple des œuvres... je dirais même d'opéras ou de danses dans lesquels on voyait leurs lumières, de même qu'ils disaient « Tiens, nous on aimerait bien — je pense à quelques-uns... — faire des spectacles qui ne seraient que de lumière, où il n'y aurait pas de musique, pas de textes, et on ne viendrait regarder que ce qu'on fait, parce qu'on en a marre de ne pas être pris pour ce qu'on est... », les maquilleuses disent la même chose, il y a plein de métiers techniques qui disent la même chose, « il y en a marre d'être pris pour des petits personnels et d'être pris pour être le décor des autres, alors que nous on a une œuvre en soi. » Donc il y a eu tout cet espèce de combat à une époque dans la lumière, que nous on a regardé de façon un peu à la fois admirative et un peu gênée, admirative parce que c'était bien qu'ils revendiquent un acte de création, et gênée parce qu'ils sont allés beaucoup trop loin dans une espèce de désir d'exister tout seuls, alors que nous-mêmes on n'avait jamais eu cette attitude... mais peut-être parce qu'on était déjà comblés... je ne sais pas... (CS12)

6.4. De conseils en collaborations

Les conditions des commandes décrites par chacun ne semblent pas vraiment autoriser le montage d'équipes pluridisciplinaires. En amont des projets, les besoins arrivent au coup par coup et sont comblés par des missions ponctuelles, parfois même de simples conseils amicaux. Comment concevoir de solide collaboration dans ces conditions ?

Je comptais bien travailler avec un acousticien pour cette question de la diffusion dans les stations, comment implanter le matos, avoir la meilleure qualité de diffusion possible. À condition que ce soit un acousticien qui se pose des questions, et qu'il ne soit pas dans l'application pure et simple d'un savoir et d'une norme acoustique. [Aucun impliqué pour les trams ?] Non, mais je souhaitais en mettre un à contribution pour la deuxième phase. [Pas besoin pour la première phase ?] Non. J'ai demandé des conseils, mais comme ça, amicaux, parce que je connaissais des gens qui étaient compétents. On bricole, on a mis un ingénieur du son à un moment donné pour le mixage. Dans mon entourage je connais des gens qui sont plutôt com-

pétents en matière de matériel de diffusion, que je sollicite, qui interviennent comme conseillers. (CS05)

Le travail solitaire des plasticiens sonores pose également le problème du suivi, de la compétence de la maîtrise d'ouvrage pour guider le concepteur dans ces démarches, dans ces relations avec tous les acteurs du projet, notamment lorsque que ce dernier implique de nombreux intermédiaires.

C'est sûr que, ce qui m'aurait aidé, ce que j'aurais souhaité, c'est avoir un maître d'œuvre ou un chef de projet, un intermédiaire. Je me suis retrouvé [tout seul]. Quelqu'un qui me serve d'intermédiaire avec la CTS. [...] J'ai fait le travail de production ... [Quelqu'un] qui aurait aplani les choses pour moi pour gagner du temps, pour faire que je n'aie pas moi à aller argumenter. J'étais dans un vide... c'est tellement peu habituel. Et on se retrouve à faire de la préconisation technique, et à aller au-delà de nos compétences. Je ne le regrette pas, mais si on avait quand même la possibilité d'être plus entourés. (CS05)

Si certains interlocuteurs sont demandeurs de véritables collaborations professionnelles, cela n'est pas encore entré dans les pratiques de terrain. Les musiciens évoquent par comparaison leur façon de travailler en lien étroit avec les gens qui les aident à monter leurs spectacles. Mais est-ce comparable ? La non compatibilité des méthodes de travail avec le monde du spectacle, nous conforte dans l'hypothèse que la conception sonore est à l'interface entre la performances sonores artistiques (spectacle de rue, concert) et le projet de maîtrise d'œuvre

On fait appel à des gens sur des projets particuliers, en général des travailleurs indépendants. [Des techniciens] On pourrait avoir affaire à des acousticiens, des électroacousticiens, des chercheurs pourquoi pas... On le fait. Je suis en relation directe avec les gens de la recherche, dès que j'ai un petit problème ou quoi, j'interroge directement la source du savoir. Ça c'est aussi notre force : on a autour de nous tout un panel de gens qui ont des compétences variées et qui peuvent répondre facilement et simplement à des questions. Parce qu'on ne peut pas tout savoir, et puis bon il y a des domaines dans lesquels on est plus ou moins compétents quoi qu'il arrive. [...] On voudrait être un peu plus, avec encore des compétences plus diversifiées, notamment dans tout ce qui est programmation informatique, pour faire des objets multimédia, des choses comme ça. (CS12)

Quand je prends un conseiller pour le matériel de diffusion, c'est quelqu'un que je connais qui est du côté du live, qui est quelqu'un qui par exemple m'a conseillé sur l'installation de la Cour d'honneur d'Avignon cet été, parce que j'ai joué là-bas, et il est compétent pour la diffusion de concert. (CS05)

6.5. Les acousticiens : entre prestation et conception

D'une manière organique, cela n'est pas une surprise, les acousticiens articulent très fortement leurs travaux sur celui des architectes et les urbanistes. Ils ont une culture commune du projet. D'une manière schématique, on peut dire qu'il y a deux attitudes possibles dans ces collaborations, deux approches de l'acoustique : une expertise technique d'une part, un travail de conception sonore d'autre part. Les discours montrent en creux la teneur du questionnement : est-il prestataire ou co-concepteur ?

Je ne bosse qu'avec des architectes. On a plus d'image à faire, l'image elle est faite ; oui, c'est leur partenaire naturel. On dit acousticien, tout le monde comprend. Il n'y a pas de souci de ce côté là. (CS13)

Pour l'instant, dans le domaine du bâtiment, travailler en équipe, c'est tout le monde monte dans le camion et c'est l'architecte qui conduit. Vous n'avez aucune influence, vous êtes dans la benne, derrière et c'est l'architecte qui conduit. (CS14)

Les acousticiens sont souvent un passage obligé pour les architectes, ou les urbanistes, beaucoup moins vrai pour les paysagistes. Le rôle de l'acousticien est donc assez clairement défini : le respect des règlements. Essentiellement faire du réglementaire, être conforme à la réglemen-

tation. Tu vois là, c'est basique. On leur dit là, il faut que ce soit comme ci, comme ça et il n'y a pas moyen d'y déroger. (CS13)

Et puis surtout de plus en plus, je travaille avec des gens qui me demandent de les aider à justifier telle ou telle valeur réglementaire. Parfois les missions peuvent dépasser un peu ce cadre réglementaire et dans ce cas, les acousticiens ont bien comme objectif d'essayer de le dépasser, ou de l'infléchir [...] de traduire leurs désirs [celui des architectes] en termes d'ambiances, en termes de qualité architecturale, de traduire sur un plan technique vis-à-vis d'une faisabilité de confort acoustique. (CS16)

En même temps, on ne fait pas assez de choses pour être désirables. C'est mon grand combat dans le syndicat. J'arrête pas de leur dire « attendez, il faudrait peut-être qu'on deviennent désirables, vous vous plaigniez tous d'être celui qui embête tout le monde, qu'on a pris contraint et forcé, mais on fait rien pour être désirables ». On ne fait rien pour faire connaître ce qu'on fait, on ne fait rien pour faire aimer, pour faire apprécier, pour rendre sensible. On ne fait rien de très généreux, les acousticiens... (CS14)

Pour les acousticiens au profil de concepteur, l'introduction d'une dimension sonore qualitative est une quête, un combat de tous les jours. Un des acousticiens interrogés nous explique par exemple que pour lui la marge de manœuvre est faible : dans les bâtiments publics très réglementés elle se situe essentiellement sur les halls et les circulations.

Où il y a un peu plus de créativité en acoustique architecturale quotidienne, c'est sur les hall. Là, on a aussi une réglementation, mais on cherche à sortir. Les halls et les circulations, ça peut paraître paradoxal, mais c'est les endroits où on a un peu plus de possibilité. Par exemple dans le scolaire, ça peut devenir des rues. Il faut temporiser, par qu'entre les deux sonneries, il n'y a personne qui zone, à part dans les lycées. Il y a ça et les circulations, par exemple dans les hôpitaux. Qu'est ce qu'on peut faire dans les autres locaux ? Les autres locaux, ils ont tellement de contraintes techniques que tu peux pas dire qu'on va faire du design dans une salle d'opération ou même dans une salle de consultation. Le médecin il veut garder la maîtrise totale de sa salle de consultation. Donc on ne peut rien faire là, on fait du basique. (CS13)

Il est également évident que la créativité sonore est plus évidente sur des programmes aux usages singuliers, comme les auditorium, les écoles de musique, salles de conférence, où la collaboration dépasse le cadre strictement normatif pour aller vers la conception sonore avec l'architecte. Or, cette place laissée par l'architecte, justifiée par un manque de compétence devrait être possible également sur des programmes plus ordinaires.

Là où ça peut prendre des détours importants, c'est plus le projet à destination musicale. Une école de musique qu'on a faite il y a quelques années, où les archis nous ont demandés plus au départ, ont été beaucoup plus à notre écoute. [...] Ces archis là sont particulièrement sensibles au sonore et donc nous ont demandés notre avis. (CS13)

Mais j'essaie de me mettre au service de la pensée des archis, ça c'est sûr. D'ailleurs je ne travaille pas ou mal ou plus, avec des architectes qui n'ont pas d'idées sur le plan de ce qu'ils veulent, se mettre au service d'une idée, ça veut dire... oui, celle d'un archi, qu'est-ce qu'il veut défendre... (CS16)

La collaboration entre architecte et acousticien faite d'allers-retours dépasse parfois l'unique modalité auditive pour aller vers un vrai travail collaboratif fait de propositions et compromis.

Là ça vaut le coup ... il faut essayer de chercher un peu plus, en prenant d'autres paramètres en question, qui ne sont pas uniquement des paramètres de confort acoustique. ... Par exemple, je pense que c'est un tort de vouloir segmenter ça. Ne serait-ce qu'au niveau du confort, on ne peut pas dégager la perception sonore de la perception visuelle, de l'histoire du grand ou du petit, ces histoires de réverbération aussi, parfois c'est important d'avoir un TR [temps de réverbération] beaucoup plus élevé que celui qu'on demande, parce que ça permettra de loger dans ces lieux des activités particulières. CS 14

Le fait de dépasser la réponse technique permet de proposer d'autre standard de confort en osmose avec les utilisateurs et la maîtrise d'ouvrage.

Aujourd'hui la pédagogie c'est pas uniquement par le discours qu'elle passe, il y a aussi ce désir de se sentir ensemble dans un lieu commun, parfois c'est plus facile. Je ne dis pas qu'il faut le faire partout, mais dans certains cas ça vaut le coup d'y réfléchir autrement. Ça vaut le coup de développer un argumentaire différent, pour essayer de convaincre une espèce d'état établi, qui consiste à dire : « là, il faut respecter ça, parce que c'est marqué dans le texte. Si on ne respecte pas et que... l'assurance ne fonctionnera pas, etc. ». Bien sûr, mais ça, ça veut dire un travail en osmose avec la maîtrise d'ouvrage, et les utilisateurs. (CS16)

Dans le bâtiment, tu vas dire à la limite, à partir du moment où il y a un acousticien, le bâtiment il ne peut pas être nul, quoi. Ou alors vraiment, l'acousticien est nul. Tu ne vas pas laisser faire n'importe quoi. Tu ne vas pas laisser mettre un groupe électrogène à côté d'une banque d'accueil. Tu vas quand même regarder comment il se construit le bâtiment. Tu vas regarder le plan masse, tu vas tout regarder. A part que tu ne réfléchisse pas... C'est pas la mentalité chez nous, les gens regardent un peu plus loin que le bout de leur nez. (CS13)

Les acousticiens-architectes s'en sortent-ils mieux ?

Avec les archis je pratique le langage des archis, que j'essaie de traduire après en valeur technique, oui. Je pense que c'est nécessaire aujourd'hui dans le bâtiment, qu'il y ait des interfaces. Moi, je me sens comme une interface. (CS16)

Il est clair que les collaborations les plus riches ont lieu lorsque l'acousticien est proche du milieu de l'architecture. Parler le même langage semble être un paramètre non négligeable dans la qualité des relations, dans la finesse des collaborations.

Le fait d'être acousticien architecte facilite évidemment le dialogue ; le fait de parler le même langage, de partager la même culture peut aider, mais ne suffit pas. Il faut aussi se retrouver au niveau conceptuel, sur l'intelligence du projet. (CS14)

La collaboration a lieu sur des questions de conception globale, elle se traduit d'abord en parlant d'architecture avant d'entrer dans les solutions techniques.

J'essaie de comprendre leurs souhaits, leur intelligence, parce que c'est un travail d'intelligence... J'ai senti que je pouvais les aider à exprimer au mieux ce qu'ils voulaient faire. (CS16)

En parlant d'archi, en essayant de comprendre ce qu'ils veulent, pourquoi ils font ça. Pourquoi ils font ça, pourquoi ils proposent plus d'espace, pourquoi ils proposent des « espaces tampons », qui seront autant de lieux de filtrage, des lieux de rapport au son qui ne seront pas des rapports directs... Alors c'est vrai que c'est compliqué, parce que parfois on se pose des questions qu'on ne se pose pas dans un bâtiment traditionnel. » (CS14)

Dans ce contexte, l'acousticien-architecte a très souvent le sentiment de jouer le rôle d'interface entre architecte et bureau de contrôle. Faire comprendre aux bureaux de contrôle, que le confort est une chose, que la réglementation en est une autre et que les exigences techniques sont des exigences techniques génériques. Si on prend par exemple un établissement d'enseignement, les règles sont les mêmes, quel que soit son public.

D'autres n'ont pas envie de partager la conception

Je connais des architectes, pour travailler pour eux, non pas avec eux, mais pour eux : même si on est en maîtrise d'œuvre, c'est quand même eux les leaders et nous on suit derrière. C'est toujours des relations comme ça et puis il faut les prendre comme ça, de toute façon, les architectes ont un ego surdimensionné. ... Ils ont cette qualité ou du moins cette particularité et qui n'est pas du tout désagréable, mais qui des fois les amènent à forcer, s'enfermer dans un truc, ne rien vouloir entendre, forcer un barrage d'opposition et les trois quarts du temps, ils se plantent dans le barrage et de temps en temps, ils passent au travers et tout le monde applaudit en trouvant ça formidable. C'est ma perception des architectes. (CS14)

Lorsqu'un architecte acousticien travaille avec un architecte on pourrait penser à une forme de concurrence. Or parmi les trois acousticiens que nous avons interrogés le problème ne se pose pas.

Ah non, je me mets complètement au service de l'archi. Alors le petit paradoxe, je ne sais pas s'ils faut en parler, c'est que quand je fais un bâtiment, je ne pense pas du tout à l'acoustique. (CS16)

J'ai des collaborations très volatiles, d'autres que je vois depuis dix ans. Je préfère, je trouve qu'on travaille mieux et puis je trouve que la vie est plus agréable, plus sympathique. Maintenant, les gens pour qui j'ai pas envie de travailler, les architectes qui se comportent encore à l'ancienne, même s'ils n'ont plus de nœud papillon, en engueulant leurs partenaires, ils ne viennent pas me voir de toute façon. (CS14)

6.6. Le concepteur sonore et le paysagiste

La collaboration avec les paysagistes est toujours décrite comme différente de celle qui s'instaure avec les architectes. Le langage est commun, tous deux parlent d'espace sensible, ont une attention aux sens, à la perception. L'approche de la conception par le vide et non par le plein semble être un point de rencontre primordiale dans ces collaborations pourtant peu nombreuses.

Je n'ai travaillé qu'avec deux paysagistes, la relation a toujours été différente. L'enjeu n'est pas le même. La grande différence que je sens maintenant et pour laquelle je regrette un peu de ne pas avoir fait autrement mon cursus, c'est qu'un architecte va faire un bâtiment dans un temps relativement limité. Il va faire le mieux possible et dès le lendemain, ce bâtiment va se détruire inexorablement. Il faut qu'il accepte ça, ce qui est extraordinairement difficile. Un paysagiste, il va faire un truc, ça va être une horreur le jour de la réception des travaux, c'est désolant, mais lui il sait que l'année prochaine, il revient... et dans dix ans, c'est magnifique. Et ça, c'est formidable. L'avenir, pour l'architecte est forcément à la destruction et pour le paysagiste et pour d'autres professions, l'avenir est à la construction, à l'embellissement. Le vieux chêne finit par mourir lui aussi, mais c'est au delà de notre vie en général. (CS14)

On parle d'espace. Je pense qu'on parle pratiquement le même langage d'ailleurs. Si on échange autour d'une pensée globale par exemple, je pense au jardin sur lequel on est en train de travailler, on est capable de parler le même langage. Par contre si on descend profondément dans des termes techniques des uns des autres, là ça va devenir compliqué. Mais si on travaille sur la pensée du jardin, la pensée du lieu, on parle de temps, d'espace, de corps dans un espace, est-ce que cet espace est un seul, est-ce qu'il est modulable, est-ce qu'il rester tout le temps complètement comme ça ?, Est-ce qu'il est friable... je ne sais pas, il y a un tas de choses... là on est sur un terrain commun. (CS09)

Il arrive même que le travail sur la dimension sonore (en l'occurrence ici une installation sonore dans un jardin) qui reste expérimental, presque secret, est à peine dévoilé au maître d'ouvrage. C'est un élément en plus qui comme le reste est intégré à la conception spatiale.

On a gagné le concours avec une paysagiste, il y avait une infime partie qui était une proposition sonore et elle devait être bonne puisqu'on a gagné, mais maintenant, il ne faut surtout pas en parler, parce que ça va faire peur au maître d'ouvrage... dit-elle. Et je pense qu'elle a raison. Donc je suis dans la position où on parle au maître d'ouvrage de ce qui va se passer, en des termes suffisamment flous pour que le maître d'ouvrage dise « j'adhère », parce que lui, il va projeter ce qu'il souhaite, et on avance en espérant lui faire une bonne surprise. Je ne suis pas sur d'aller au bout, parce que finalement, au bout d'un moment, on se dit le projet ne repose pas sur l'installation sonore. Si on la vire, rien ne s'écroule. Donc on la virera peut-être. Je suis assez philosophe, maintenant sur ces trucs là. Très très philosophe. Je suis payé pour travailler, pas pour aboutir... Je prends ça comme un travail de réflexion, qui aide tout le monde et puis si ça n'aboutit pas, qu'est ce que j'en ai à faire. Rien. J'aurais fait mon boulot, j'aurais eu du plaisir à le faire, j'aurais été payé pour le faire. (CS14)

Ni la collaboration en phase esquisse, ni le manque de dialogue entre paysagiste et concepteur sonore ne peut présager de la réussite des projets. Pour preuve le cas du

parc de Gerland à Lyon où le compositeur, choisi après coup par les élus, n'est pas du tout entré dans le processus de conception global du parc piloté par le paysagiste.

Sur Gerland, c'est venu vraiment après coup, comme je vous ai dit. Donc, le maître d'œuvre, [...] Corajoud, [...] est quelqu'un de très connu. Je l'ai rencontré, parce que ça me semblait naturel, vu que c'est lui qui avait fait la conception de ce parc. Je lui ai proposé deux projets, je lui ai dit : « Et bien voilà , la ville de Lyon serait intéressée par (ça), qu'est-ce que vous en pensez ? » Je lui ai demandé son avis et puis lui, il était tout à fait d'accord, donc je lui ai soumis deux projets un peu différents, il en a choisi un des deux et basta. Pas plus que ça. Après, je pensais, vu qu'il y a eu un très bon retour de cette installation, je me suis dit, tiens, on pourrait faire d'autres projets avec Corajoud. Je ne l'ai pas sollicité, moi. Mais lui je sais qu'il travaille actuellement sur Bordeaux par exemple. Et bien il n'y a jamais eu de retour de ce côté là. Donc, non. Pourtant c'est un milieu que je connais bien, l'architecture et les architectes, mais il n'y a pas eu tellement de liens. (CS15)

En revanche, l'apport d'un professionnel du son est fortement demandée du fait des compétences de ceux qui font des installations en extérieur. Un début d'explication est peut-être à trouver dans la fragilité des matériels électroacoustiques face aux intempéries, nécessitant une mise en œuvre et une maintenance rigoureuse.

Moi, s'il faut faire des bornes acoustiques qui tiennent 10 ans dehors, il faut un constructeur, ce n'est pas moi, ça c'est sûr. Et puis il faut que quelqu'un me dise -mais ça c'est les gens du jardin- : « attention, les câbles tu ne peux pas les passer là, parce que là on a les mecs qui tondent la pelouse, donc ils vont te couper tes câbles régulièrement quand ils vont passer dessus ». À la Villette ça a été comme ça ! (CS09)

A plusieurs reprises, l'apport de collaborations initiées par les commanditaires lors de montage d'opérations innovantes qui faisant travailler ensemble paysagiste et concepteur sonore est largement plébiscité.

On a envie à un moment donné par exemple que ce qu'on fait puisse être relié à d'autres choses que la Ville fait, et que ça fasse de la politique culturelle, c'est-à-dire qu'au lieu de poser sans arrêt des œuvres qui naissent et qui meurent, on aimerait bien que, par exemple s'ils lancent des grands projets, qu'on mette des projets architecturaux avec des projets artistiques, avec des projets de développement du travail. Alors il y a des artistes qui trouvent ça très instrumentalisant, moi je trouve au contraire que c'est ça, la politique culturelle. (CS12)

RÉSULTATS COMPARATIFS

Si l'éclairage urbain a donné lieu, depuis une vingtaine d'années, à la mise en œuvre de démarches et de politiques locales plus qualitatives, il n'en n'est pas exactement de même pour l'environnement sonore qui peine à dépasser le stade de la recherche et de la sensibilisation. Les intentions sur la qualité sonore des espaces urbains, pourtant relayées par les maîtres d'ouvrages¹³¹, tardent à se concrétiser sur le terrain. Répondant au développement des préoccupations environnementales liées au cadre de vie, ces démarches qualitatives participent aussi plus largement de certains changements en cours dans les domaines de la production architecturale et urbaine. Dans le champ propre aux « ambiances », l'instauration de "plans lumière", la généralisation des opérations de mises en lumière d'espaces publics ou encore la création d'observatoires de l'environnement sonore témoignent en effet d'une diversification des modes d'approche jusque là plutôt liés à des savoirs faire strictement techniques. Mobilisant des expertises spécifiques, ces formes d'intervention récentes renvoient en même temps à un processus de segmentation accrue des marchés (notamment au travers d'une autonomisation des fonctions d'expertise et de conception) et engagent un déplacement des frontières professionnelles.

Considérés comme des figures caractéristiques de ces mouvements concomitants, les concepteurs lumière et les concepteurs sonores ont fait l'objet, dans cette recherche, d'une étude sociographique. Afin de cerner plus précisément ces professionnels et de décrire les processus d'insertion dans le milieu de la production architecturale et urbaine, une enquête par entretiens semi-directifs a été réalisée auprès d'une vingtaine de professionnels de chaque groupe¹³² sur la base d'une grille commune.

De même, deux problématiques ont guidé la recherche, celle des identités et celle des dynamiques professionnelles. Ainsi, en interrogeant les professionnels sur leur définition du métier, en les amenant à décrire leur parcours professionnel et leur activité, et en recueillant les représentations des milieux et de leurs évolutions, nous avons cherché à mieux cerner les territoires occupés et investis ainsi que les tactiques utilisées pour se faire une place.

Résultats liés au mode d'identification initiale

Concepteurs lumière et concepteurs sonores ne bénéficient pas du même degré de visibilité. Ce constat effectué dès le début de la recherche nous a conduit à définir les deux groupes d'enquête à partir de critères relativement différents : dans le premier cas, l'échantillon a été établi sur la base du fichier de l'Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes : nous y avons ciblé les professionnels exerçant a priori plutôt dans le domaine de l'éclairage architectural et urbain pérenne. Nous nous en sommes aussi tenu aux concepteurs responsables d'agence ou exerçant en indépendant. Ces choix correspondaient à l'hypothèse d'un groupe déjà constitué autour d'une certaine identité dont l'enquête devait permettre de saisir plus précisément les caractères, les contours et la portée.

En revanche, les concepteurs sonores, qui ne font l'objet d'aucune représentation professionnelle en tant que telle, ont été identifiés sur une base réputationnelle, auprès de responsables de structures et de travailleurs indépendants dont nous connaissions la

¹³¹ Voir à ce sujet le rapport de recherche d'Yves Chalas qui montre le décalage entre les représentations de la maîtrise d'ouvrage et des professionnels. CHALAS Yves. *Les représentations de l'environnement sonore*. Grenoble : CRESSON. 1998.

¹³² 17 entretiens ont été réalisés avec des concepteurs sonores, 22 avec des concepteurs lumière.

démarche ou les travaux en matière de conception sonore liée à l'espace architectural et urbain. Notre population était donc ici avant tout constituée d'individus réunis autour d'un critère d'activité. L'activité était d'ailleurs prise au sens large, les travaux ayant servi de références portant aussi bien sur des réalisations pérennes qu'éphémères, sur des projets artistiques autant que sur des opérations de maîtrise d'œuvre. Les conditions d'exercice et les structures étaient elles-mêmes d'emblée variées : bureaux d'études techniques (acoustique), associations, agence de design sonore, activités relevant du statut d'artiste... ici se posait donc la question de l'existence d'un groupe professionnel, voire même d'un métier propre à la conception sonore architecturale et urbaine. En un mot, pouvait-on dégager de ces profils individuels les traits d'une identité commune ? En ce sens, le terme de designer sonore, initialement retenu, faisait plutôt figure d'hypothèse.

L'analyse des propos relatifs aux manières dont chacun définit son propre métier, ainsi que la description des trajectoires et profils professionnels, ont plus particulièrement permis de définir chaque groupe et ses frontières. La construction des territoires identitaires mêle ici, à des degrés variables, représentations individuelles et représentations collectives. Elle est aussi faite simultanément d'oppositions, de recherche d'autonomie, et de rapprochements avec d'autres champs et d'autres professionnels. De ce point de vue, les résultats des sociographies menées auprès des deux groupes confortent certaines différences constatées dès le départ mais permettent de les formuler et de les catégoriser plus finement. La comparaison des résultats fait également apparaître certains traits communs -une certaine forme de professionnalité partagée- et permet en cela de réarticuler le triple rapport que nos professionnels entretiennent avec la technique, la création et la conception. Ces trois termes apparaissent en effet sous les thèmes des compétences, des cultures et des milieux professionnels auxquels se réfèrent nos interviewés. Ils transparaissent également dans la description que les professionnels font de leur activité, dans les structures et les secteurs investis, ainsi que dans les formes de collaboration auxquelles ils participent.

Concepteurs lumière : modèles professionnels et enjeux

Le concepteur lumière "indépendant"

L'échantillon défini par le biais de l'ACE (concepteurs indépendants, majorité d'adhérents à l'ACE) confère au *concepteur lumière* (c'est-à-dire ici celui qui se définit comme tel et le revendique) une place *de fait* centrale. De ce point de vue, l'enquête permet de décrire le groupe professionnel à partir d'un "noyau" qui se définit en opposition avec la figure du technicien (auquel on identifie *l'éclairagiste*) et par rapprochement d'avec les métiers de la conception architecturale et urbaine. Ce noyau est constitué des professionnels « pionniers » : ceux qui ont œuvré, par le biais de responsabilités associatives, pour la reconnaissance du métier ; ceux aussi qui ont pu le faire en raison de leur expérience et de leur notoriété. Selon ce noyau, le concepteur lumière doit posséder des compétences techniques sans que celles-ci soient suffisantes, la créativité étant considérée comme un élément de spécificité par lequel on se distingue de l'éclairagiste (dont les compétences seraient de l'ordre du savoir-faire). Le concepteur lumière n'est pas non plus un artiste, dans la mesure où son activité ne peut faire abstraction des contraintes et des caractéristiques propres à l'espace architectural et urbain ; il est un maître d'œuvre à part entière. L'horizon, le modèle professionnel affiché par ce noyau est donc relativement clair : c'est celui des professions libérales intellectuelles. On peut ici parler de modèle dans la mesure où ces représentations apparaissent relativement partagées par une majorité des interviewés : quelques uns, tout en ayant choisi une autre dénomination (plasticien lu-

mière, scénographe), se reconnaissent globalement sous les traits définis par le noyau ; ils en épousent également les revendications. Cette identité fonctionne aussi comme un modèle chez d'anciens éclairagistes de spectacle et parmi les trentenaires qui ont été formés aux métiers de la conception et sont entrés directement dans la carrière de concepteur lumière (en passant le plus souvent par les agences de leurs aînés). En cela, ces derniers, incarnant le modèle promu par leurs aînés, représentent la perspective d'une reconnaissance affirmée. Dans les deux cas, exercer la conception lumière en activité principale, en tant que maître d'œuvre et à son compte, constitue l'objectif professionnel qu'on se donne. Les plus jeunes dans le métier, moins expérimentés, ont parfois plus de mal à définir clairement les limites de leurs compétences et doutent aussi davantage de la reconnaissance effective de la spécificité du concepteur lumière. Aux marges de l'échantillon, le modèle fait l'objet de contestations : certains ne se reconnaissent pas sous la figure, jugée trop « prétentieuse », d'un créateur, même s'ils ne récusent pas forcément le terme de « concepteur lumière » et même s'ils exercent une activité semblable. Plus largement, si tout le monde reconnaît au métier de concepteur lumière une lisibilité vis-à-vis de la commande, le point de vue adopté par le "noyau" (et les professionnels qui lui sont proches) vis-à-vis des concurrents directs que sont les bureaux d'études technique ou les grands groupes (qui, comme EDF, incluent la conception lumière dans une stratégie globale de contrôle d'activités liées au bâtiments et aux travaux publics) confère au groupe un caractère assez restreint : la revendication du concepteur lumière maître d'œuvre et indépendant relève ainsi non seulement de l'affirmation d'une culture professionnelle spécifique mais aussi d'une forme de défense sur un marché.

Le concepteur lumière "artisan"

L'importance de cet enjeu est clairement exprimée dans les entretiens, qui traduit la fragilité économique d'un groupe dont l'activité ne représente que moins de 10% des opérations d'éclairage extérieur réalisées en France. Les plus grosses agences emploient rarement plus de dix personnes. Paradoxalement, c'est en quelque sorte la revendication de compétences fortement individualisées, qui, au travers de l'accent mis sur les aspects créatifs de l'activité, "cantonne" les concepteurs lumière à de petites structures. Certains le disent eux-mêmes, gérer un trop grand nombre d'opérations et de salariés, avec les contraintes induites, ne les intéresse pas et leur ferait en quelque sorte perdre leur "âme". L'engagement personnel dans l'activité, l'intérêt pour la recherche, pour l'expérimentation et la nouveauté font ainsi partie des représentations professionnelles. Composer entre les opportunités et ses centres d'intérêt -voire conserver des activités parallèles plus personnelles (écrire, enseigner...)-, faire face aux aléas de l'activité (les inévitables périodes de creux, les consultations non remportées, les reprises d'études à répétition) comme aux contraintes du mode d'exercice (les difficultés liées au statut de sous-traitant) relève de caractéristiques partagées.

En ce sens, la conception lumière urbaine ne constitue jamais une forme d'activité unique. Tous les professionnels exercent, selon un degré de spécialisation variable, dans d'autres domaines : la scénographie et la muséographie, l'éclairage architectural intérieur, l'événementiel et l'éphémère. Cette réalité relève d'un choix mais aussi d'une nécessité : l'éclairage urbain, même sous ses différentes formes (espaces publics, paysage, urbanisme lumière) ne semble pas suffire à faire vivre une structure. Répondre à différents types de commande permet ainsi de s'assurer un volant d'activité minimum, de compenser les contraintes propres à chaque secteur (la lourdeur et la lenteur des projets architecturaux et urbains, le rythme propre aux interventions éphémères...), et de mobiliser une variété de réseaux professionnels (les milieux du paysage, ceux du spectacle).

La conception sonore : des compétences plutôt qu'un métier

Profils hybrides

Parmi les professionnels du son interrogés, certains restent attachés à des métiers reconnus : *compositeur* et *acousticien* sont repris dans les dénominations parce qu'ils se réfèrent à des activités bien identifiées. Cela ne signifie pas pour autant que le compositeur ou acousticien qui s'est orienté vers des pratiques de conception sonore pour la ville soit resté proche de son milieu d'origine. Il a au contraire suivi un parcours atypique, fait de glissements ou revirements, qui lui confère une personnalité hybride, entre l'artiste et le scientifique. Aussi, les dénominations utilisées montrent que ces deux métiers de référence (la musique et l'acoustique) constituent deux pôles à partir desquels se définissent plus ou moins explicitement les autres.

Au-delà des simples dénominations, on a pu repérer deux attitudes. D'un côté, on trouve ceux qui souhaitent afficher un double métier¹³³, - architecte-acousticien, paysagiste-acousticien, musicien-acousticien- soulignant ainsi la nécessité d'une double compétence pour exercer des activités de conception sonore. De l'autre, ceux, qui en ajoutant l'adjectif *sonore* - plasticien sonore, sculpteur sonore, designer sonore, paysagiste sonore, architecte du son- font valoir une spécialisation par rapport à un métier initial connu. En tout état de cause, ces deux attitudes montrent la réalité des profils atypiques rencontrés, constitués de l'hybridation de plusieurs identités. De l'art à la technique ou de la technique à l'art, c'est à travers ces parcours souvent non linéaires, plus ou moins rapides, fait de revirements parfois brutaux, que peuvent naître des personnalités et des projets de conception sonore dans la ville. Chaque concepteur se fabrique un parcours en croisant des savoirs faire : connaissances fines des phénomènes sonores et de leur propagation avec celles de la création musicale ; connaissances artistiques avec une compétence en acoustique ; connaissances en informatiques musicales et pratique architecturale ...

Pour autant, du fait de la variété des dénominations et des profils rencontrés, il est difficile de parler d'un véritable métier de la conception sonore architecturale et urbaine. Contrairement aux concepteurs lumière, les interviewés ne se définissent jamais par rapport à un groupe, ils se présentent toujours de manière personnelle sans référence à un nouveau métier qui permettrait de les identifier spécifiquement. C'est pourquoi, nous avons abandonné le terme de *designer sonore* initialement retenu qui correspond en réalité à un type bien particulier de concepteurs sonores (ceux qui *designent* les signaux sonores émergents des paysages quotidiens) au profit du terme plus générique de concepteur sonore, sans pour autant prétendre désigner ainsi un métier unanimement reconnu.

Gérer la multi-activité

L'activité de conception sonore est très souvent de ce fait exercée à la marge d'un autre métier. C'est comme cela qu'il faut interpréter la diversité des structures produisant une activité de conception sonore : bureau d'étude acoustique, agence de design, agence d'architecture, groupements associatifs... La conception sonore peut soit prendre une place relativement centrale au sein d'activités annexes ou bien au contraire devenir une activité émergente et complémentaire de celles clairement affichées (cas des bureaux d'étude, des agences d'architecture...). Ces grands types de structures repérées reflètent également des modes de fonctionnement et de collaborations propres à chacun des métiers référents : les bureaux d'études acoustique fonctionnent sur le modèle de la maîtrise

¹³³ Le trait d'union signifiant « et ».

d'œuvre, donc proches des milieux de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage dans une moindre mesure. Les agences de design se positionnent entre le travail technique et artistique fonctionnant comme les bureaux d'études mais étant plus proches de l'industrie et à l'opposé des milieux artistiques ou du spectacle (scénographe, compositeurs ..) que de celui des architectes.

L'existence des groupements transdisciplinaires est symptomatique de l'émergence de l'activité. Fonctionnant généralement sous statut associatif, ces groupements ne sont pas moins des structures professionnelles faisant travailler ponctuellement des concepteurs sonores qui exercent par ailleurs un métier au sein de structures indépendantes ou institutionnelles en tant que chercheur ou enseignant. On trouve dans ces groupements des concepteurs sonores aux profils très hétérogènes : architecte, musicien, compositeur, ethnologue, informaticien, acousticien, preneur de son, technicien du spectacle, designer). La forme associative permet de pratiquer la conception sonore en équipe pluridisciplinaires préconstituées autour d'un noyau dur de compétences, tout en affichant un certain militantisme pour des activités hors normes : faire de la musique hors les murs, fabriquer des mobiliers innovants pour l'écoute, proposer des études hors marché dans des domaines touchant à l'architecture ou au paysage (jardin sonifère, promenade sonore, étude du diagnostic sonore d'un quartier, rédaction de charte de qualités sonores pour une ville, programmation sonore architecturale, esthétique acoustique d'un bâtiment, muséophonie, scénographie sonore, installations sonores pour l'espace public, concerts participatifs). Issus du monde de la musique pour la majorité (compositeurs ou animateurs musical, enseignants), de celui des sciences sociales (ethnologues, sociologues...), de la sphère technique (ingénieurs du son, acousticien) ou des milieux de l'aménagement (architectes, scénographes, paysagistes), les membres actifs de ces associations mettent leurs compétences aux services d'activités diverses qui s'organisent souvent autour d'un objectif commun de pédagogie pour une écoute élargie de l'environnement qui dépasse donc la simple pratique musicale d'origine.

Si pour certains, l'ancrage dans un territoire bien identifié peut signifier un soutien local déterminant (la région Bourgogne pour Acirène, la région Méditerranéenne pour Archiméda, la Bretagne pour le centre de découverte du son, Saint Denis pour les musiques de la Boulangerie ...), cela ne se traduit pas pour autant par un soutien financier pérenne. D'ailleurs, leurs champs d'actions dépassent ces localisations pour s'exercer sur l'ensemble du territoire français tant la rareté de leur spécialité est exportable.

Le mode de fonctionnement des personnalités isolées, indépendantes est plus difficile à généraliser étant donné l'hétérogénéité des profils : artistes plasticien, compositeurs, musiciens, informaticiens, paysagistes indépendants... leur point commun est d'évidence celui d'une autonomie, de la recherche d'une connaissance individuelle à travers l'exercice d'une activité en plein développement dans le milieu de l'art. Le développement du son, devenu une sensibilité de plus en plus présente dans les expositions, se manifeste sous formes d'installations sonores. Malgré les contraintes de la rue, les œuvres sonores investissent également de plus en plus fréquemment l'espace public. D'ailleurs certains artistes ou compositeurs font leur réputation sur cette spécialité que l'on nomme art sonore associant leurs noms à ces pratiques encore originales : Cécile Le Prado, Erik Samakh, Frédéric Le Junter ... d'autres moins connus tentent aussi de se faire reconnaître comme artiste du son.

Fragilité du marché de la conception sonore

De même, leur activité de conception sonore se situe toujours à la marge des marchés et des milieux pour lesquels ils exercent. Tous sont à la fois très spécialisés et contraints de développer d'autres activités pour compléter leur ressource.

D'ailleurs le choix d'un certain type de structure plus porteur en terme de marché n'est pas innocent. Il n'est pas rare de s'afficher dans une activité (étude en acoustique par exemple) pour se donner l'occasion de pouvoir de temps en temps se rapprocher de pratiques plus conceptuelles. Cette difficulté à vivre de la conception sonore est contournée par une tactique d'affichage plus traditionnelle ; cela est également vrai pour les artistes plasticiens sonores qui pour faire ce qu'ils aiment sont contraints d'aller vers d'autres choses pour vivre. Cette faiblesse de la commande est évidemment un cercle vicieux ; de ce fait, les concepteurs sonores manquent souvent de références à faire valoir, permettant de faire connaître et valoriser leur spécialité.

A contrario, le fait de devoir créer soi-même la commande et de s'inscrire dans une multi activité constitue une manière de démultiplier les commandes. Les activités s'auto gérant entre elles : cela est particulièrement vrai pour les groupements associatifs qui par exemple utilisent le secteur de la pédagogie à l'écoute pour créer de nouveaux secteurs de marchés et sensibiliser les commanditaires, pour les amener à proposer de nouvelles offres. C'est ainsi qu'Acirène par exemple a pu développer d'abord des mobiliers sonores ludiques pour ensuite aller vers des propositions d'aménagement de parc sonore. Ou bien que les initiateurs de l'observatoire de l'environnement sonore à Lyon tentent de susciter des gestes d'aménagement plus attentifs aux ambiances sonores urbaines.

La référence aux milieux artistiques

Concepteurs lumière : une référence ambivalente au spectacle

En partie issus des milieux du spectacle et continuant pour la plupart à exercer –au moins occasionnellement, dans les domaines de l'éclairage éphémère, les concepteurs lumière n'entretiennent pas moins un rapport ambivalent avec cette "culture". En effet, l'analyse des dénominations attachées au métier a montré que ceux-ci se définissent, quelles que soient leurs trajectoires et leurs profils, en partie par opposition à la figure de l'éclairagiste de spectacle, décrite comme la figure traditionnelle du technicien. Ces connotations fortes ne rendent ainsi pas compte de la spécificité qu'on cherche à revendiquer sous la forme d'un métier nouveau. On peut aussi analyser cette volonté de différenciation à l'égard du statut social représenté par le technicien en général. En ce sens, les anciens éclairagistes de spectacle ont le plus souvent débuté leur carrière comme simples électriciens, gravissant progressivement les échelons de la hiérarchie interne jusqu'à devenir créateur d'éclairages. A travers l'évocation de leur carrière, le milieu du spectacle est décrit comme un monde auquel on doit ses compétences et pour lequel on continue de garder de l'estime et de l'attachement, un monde qu'on ne renie donc pas mais auquel, une fois devenu concepteur lumière architectural et urbain, on ne se considère plus appartenir.

Plus largement, les ambivalences de la référence au spectacle -et aux mondes artistiques en général- tiennent aussi au décalage existant entre l'identité du concepteur lumière tel qu'il se définit lui-même et la représentation qui lui est attribuée de l'extérieur. C'est en effet pour partie grâce à l'appartenance d'origine de certains que s'est constituée l'image actuelle de la profession. Cette image, qui a fait valoir l'originalité d'un métier nouveau, semble aujourd'hui plutôt constituer, pour les professionnels eux-mêmes, une

référence de laquelle ils souhaitent se détacher. Connoté, notamment parmi la maîtrise d'ouvrage et parmi les milieux industriels des fabricants, d'une représentation négative de créateur peu soucieux des réalités économiques et urbaines, l'artiste représente, en caricaturant, un non professionnel de la conception lumière. En ce sens, c'est plutôt désormais du côté de l'utilité sociale, des impératifs écologiques et du souci du durable que se portent les préoccupations affichées par les concepteurs lumière.

Concepteurs sonores : double rupture avec la musique

La référence à la musique se retrouve chez quasi tous les concepteurs interviewés: elle constitue souvent le point de départ, l'intérêt initial pour le son. Tous sont passés par là. Peu y ont réalisé leur carrière professionnelle. Ensuite, se manifeste un rejet des formes et des milieux traditionnels de la musique, pour une pratique musicale hors les murs, vers une musique électroacoustique qui puise ses références dans les bruits du quotidien. Ce détachement progressif de la musique instrumentale de concert, conduit les concepteurs sonores vers un intérêt croissant pour l'environnement sonore quotidien et la création de paysages sonores. On peut donc conclure que le parcours vers la conception sonore dans l'espace construit se traduit généralement par une double rupture vis à vis des milieux traditionnels de la musique : du musical au sonore, de la salle de concert vers la rue.

Face à la fragilité du marché de la conception sonore impliquée dans la ville, on peut noter que les projets les plus visibles (les plus médiatisés aussi) sont aujourd'hui entre les mains de l'art sonore et fonctionnent principalement sur la notoriété et le prestige artistique comme formes d'accès principales à la commande. Les quelques projets existant et relevant d'un modèle proche de la maîtrise d'œuvre sont moins lisibles car intégrés dans une conception globale (en collaboration avec les architectes et paysagistes), assimilés à des projets plus ordinaires.

Une forme de création contrainte

A la question des qualités requises pour faire un « bon » professionnel, les réponses des deux groupes se rejoignent autour de cinq compétences communes.

- Revendiquer un engagement personnel dans son travail ;
- Disposer d'une certaine qualité d'attention : le regard nocturne / l'écoute paysagère ;
- Savoir se mettre au service de l'architecte ou du mandataire du projet, plus généralement savoir se plier à une commande et à un cahier des charges ;
- Etre capable d'intégrer les contraintes du contexte : prendre en compte les caractéristiques du lieu ou partir d'elles pour répondre aux enjeux et aux potentiels du lieu ; dit autrement éviter de plaquer une solution ou un objet (sonore ou lumineux) tout fait sur un contexte préexistant ;
- Bien connaître les milieux pour lesquels on travaille ou avec lesquels on collabore.

Les compétences reconnues comme nécessaires ou normales par les professionnels eux-mêmes renvoient pour partie dans les deux cas à une forme de *création contrainte*. Cette dernière témoigne d'une reconsidération des compétences traditionnellement reconnues au maître d'œuvre et dans une moindre mesure à l'artiste ; autrement dit, des

compétences qui empruntent à la figure traditionnelle de l'artiste en même temps qu'elles s'en dégagent partiellement dans un processus de maîtrise d'œuvre.

L'hybridation des activités : un rôle d'innovation ?

La difficulté à catégoriser les différents secteurs d'activité relevant de la conception lumière ou de la conception sonore renvoie au caractère récent des processus de segmentation et de spécialisation en cours dans le domaine de l'éclairage d'une part et de l'acoustique d'autre part. Non codifiés par des usages suffisamment anciens et établis, ces secteurs entretiennent entre eux des frontières floues : par exemple, les illuminations de fin d'années, autrefois cantonnées aux décorations de Noël, tendent aujourd'hui à s'inscrire à la fois dans des formes d'intervention éphémères plus larges et à relever de l'éclairage urbain. Les progrès réalisés en matière de techniques et de matériels d'éclairage, abordés de manière récurrente au cours des entretiens avec les concepteurs lumière, apparaissent comme un facteur déterminant de l'évolution du marché et de la profession. Considérant eux-mêmes avoir largement contribué à ces progrès, les concepteurs lumière, en exerçant dans des secteurs multiples, en passant régulièrement de l'éphémère au pérenne, de l'intérieur à l'extérieur, contribuent *de fait* à la diffusion et à l'expérimentation croisée entre les secteurs. Au delà du matériel proprement dit, ce sont aussi les méthodes de travail, les modes d'approche et les esthétiques qui circulent et se diffusent. C'est de ce point de vue qu'on peut également considérer le rôle que jouent les collaborations professionnelles entretenues par les concepteurs lumière avec d'autres groupes : si eux-mêmes reconnaissent dans les paysagistes des alliés contribuant à diffuser l'intérêt de leur matériau et de leur approche, on peut voir dans les préoccupations récentes des concepteurs lumière pour le paysage et l'écologie un effet retour de cette acculturation réciproque. En ce sens, leur investissement plus timide dans les secteurs de l'éclairage intérieur pérenne renvoie à un marché peu professionnalisé mais peut aussi se lire, à titre d'hypothèse, comme l'effet d'une moins grande proximité avec les architectes.

Du côté des professionnels du son, la diversité et l'hétérogénéité des origines et parcours rend difficile la reconnaissance d'une identité collective dans laquelle l'ensemble des concepteurs sonores se retrouveraient et qui conduirait à la définition d'un groupe professionnel stable et homogène. Pour palier à cette difficulté, notre sociographie s'est construite autour des activités de la conception sonore, l'analyse de ces dernières ainsi que leur position sur le marché montre que la conception sonore relève d'un certain nombre de *faits professionnels* qui les caractérisent :

- une approche transdisciplinaire fondée sur une hybridation des savoirs entre création (référence à la musique), conception (référence aux dynamiques de projet) et technique (référence à l'acoustique).
- une action au croisement de trois approches complémentaires multi-échelles: de l'échelle de l'« objet sonore », inscrit dans un « espace temps », pris comme un « fait de société » ancré dans une culture sonore.
- le transfert du savoir faire de l'éphémère vers l'aménagement urbain durable.
- l'invention d'une nouvelle forme de projet en terme de statut et mission qui le situe entre la commande artistique et le contrat de maîtrise d'œuvre.

Il semble pertinent de poursuivre dans cette direction pour réunir les concepteurs sonores autour de « *faits professionnels* » en utilisant cette notion comme élargissement et comme dépassement des professions établies.

BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE

Groupes professionnels, sociologie des professions

Théories

LUCAS Y., DUBAR C. (eds.), *Genèse et dynamiques des groupes professionnels*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

DUBAR C., TRIPIER P., *Sociologie des professions*, Paris, A. Colin, 1998.

HUGUES E. C., *Le regard sociologique, essais choisis*, Paris, éd. de l'EHESS, 1996 (trad.).

DEMAILLY L., Une spécificité de l'approche sociologique française des groupes professionnels : une sociologie non clivée, revue *Savoirs, travail et société*, « les professions, approches continentale et anglo-américaine », vol. 2, n°2, 2004, p. 107-128.

Architecture

BARRE F. (ed.), *Etre architecte : présent et avenir d'une profession*, Paris, éd. du Patrimoine, 2001.

CALLEBAT L. (dir.), *Histoire de l'architecte*, Paris, Flammarion, 1998.

CHAMPY F., *Sociologie de l'architecture*, Paris, la Découverte, coll. Repères, n°314, 2001.

CHAMPY F., "Les architectes, les urbanistes et les paysagistes" , in PAQUOT T., LUS-SAULT M. et BODY- GENDROT S. (dirs.), *La Ville, l'Urbain : l'état des savoirs*, Paris, la Découverte, coll. «textes à l'appui», 2000, pp. 215-224.

CHAMPY F., "Vers la déprofessionnalisation ? L'évolution des compétences des architectes en France depuis 1980", *les Cahiers de la Recherche architecturale*, n° 2-3, «métiers», nov. 1999, pp. 27-38.

CHAMPY F., *Les architectes et la commande publique*, Paris, PUF, coll. «Sociologies», 1998, 416 p.

TAPIE G., *Les architectes, mutations d'une profession*, Paris, l'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2000.

Urbanisme

Dossier « l'urbaniste et l'architecte », *Urbanisme*, n° 293, mars-avril 1997, pp. 40-87.

Dossier « l'urbaniste », *Urbanisme*, n° 304, jan-fev. 1999, pp. 42-92.

GAUDIN J.P., « Savoirs, savoir-faire et mouvement de professionnalisation dans l'urbanisme au début du siècle », *Sociologie du travail*, vol. 29, n°2, avril-juin 1987, pp. 177-197.

Dossier « Pratiques et professions », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°44-45, décembre 1989.

Paysage

BLANCHON B., « Les paysagistes en France depuis 1945, l'amorce d'une interdisciplinarité ou la naissance d'une profession », in PICON-LEFEBVRE V. (dir.), *Les espaces publics modernes*, Paris, le Moniteur, 1997.

CICE C., DUBOST F., *La profession de paysagiste*, rapport de recherche, Paris, Centre de sociologie des arts, 1986.

DUBOST F., « les paysagistes et l'invention du paysage », *Sociologie du travail*, vol. 25, n°4, oct-déc. 1983, pp. 432-445.

Autres groupes professionnels

MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris, le Seuil, la République des idées, 2002.

MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997 (1992).

MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, la Documentation française, 1986.

RUELLAN D., *Le professionnalisme du flou, identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

Conception et projet urbain

Système de production

« Interprofessionnalité et action collective dans les métiers de la conception », *Cahier Ramau 2*, Paris, Editions de la Villette, 2001.

BONNET M. (dir.). *La conception en Europe, bilan, évaluation et perspectives*. Paris : Plan Urbanisme Construction Architecture, 1998.

BONNET M. , CLAUDE V., RUBINSTEIN M. (dirs.). *La commande ...de l'architecture à la ville*, tomes 1 et 2. Paris : Plan Urbanisme Construction Architecture. 2001.

GODIER P., TAPIE G., "Projets urbains, acteurs et processus : tendances européennes. Synthèse", in *L'élaboration des projets architecturaux et urbains en Europe*, actes du colloque "les acteurs du projet architectural et urbain : comparaisons européennes", Paris, 28-29 mars 1996, Plan Construction et Architecture, 1997, volume 1, pp. 17-66.

Ambiances architecturales et urbaines

AUGOYARD J.F., "Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines", in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 42-43, "Ambiances architecturales et urbaines", 1998, pp. 13-23.

LEROUX M. et THIBAUD J.P. avec Balez S., Bardyn J.L. et Fiori S., *Compositions sensibles de la ville*, Grenoble: CRESSON-PUCA, 2000, 125 p.

AMPHOUX P.. *La notion d'ambiance, Une mutation de la pensée urbaine et de la pratique architecturale*, rapport de recherche, no 140, IREC, EPFL, Lausanne, mars 1998.

« Ambiances architecturales et urbaines » (dossier), *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 42/43 Marseille, Parenthèses, 1998.

Eclairage urbain, conception lumière

Histoire et référents

ALEKAN, H. *Des lumières et des ombres*. Paris, Librairie du collectionneur, 1991.

FREYDEFONT, M (1995). Le fabricant d'accessoires in *Prendre place, espace public et culture dramatique*. Paris, Ed. Recherches, Plan Urbain, pp.151-164

LANDAU B., "La fabrication des rues de Paris au XIX^e siècle", in *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, déc. 1992-mars 1993, pp. 24-45.

"La scénographie en France" (dossier), in *Actualité de la scénographie*, n° 62, février 1993, pp. 5-53.

VALENTIN, F.E. *Lumière pour le spectacle*, Paris, Librairie théâtrale, 1994.

Renouveau de l'éclairage urbain

La lumière et la ville, "nuits de ville, lumière d'un temps", catalogue de l'exposition "La lumière et la ville", La Défense-EPAD, 12 décembre 1991-11 mars 1992, Flammarion, 1992.

MASBOUNGI A. (dir.). *Penser la ville par la lumière*. Paris, Editions de la Villette, 2002.

VALERE V. *Les lumières de la ville. Réflexions et recommandations à l'usage des collectivités*. Paris, Sujet/Objet éditions, 2003.

Le paysage lumière : pour une politique qualitative de l'éclairage urbain. Paris, CERTU, 1998.

DELEUIL J.M., TOUSSAINT J.-Y., "De la sécurité à la publicité, l'art d'éclairer la ville", *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 87, septembre 2000, p. 52-58.

DEVARS J.P., MOSSER S., "Quel droit de cité pour l'éclairage urbain ?", *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 87, septembre 2000, p. 63-72.

Concepteurs lumière, pratiques de conception lumière

CLAIR Louis. *Louis Clair, architectures de lumières*. Paris, Fragments, 2003.

CURVAL Philippe, VIRILIO Paul. *Yann Kersalé ; suivi de L'instant lumière*, Paris, Hazan, 1994.

FIORI Sandra, THOMAS Rachel et alli. *Une ethnographie sensible des places Schuman (Grenoble) et des Terreaux (Lyon): les facteurs lumineux des ambiances publiques nocturnes*. Grenoble, CRESSON, 2002.

FIORI S. *La représentation graphique dans la conception du projet d'éclairage urbain*, thèse de doctorat ss dir. de J.F. Augoyard-, école polytechnique de l'Université de Nantes, mars 2001.

FIORI S. "Conceptions lumière", in LEROUX M, THIBAUD J.P et alli *Compositions sensibles de la ville*, Grenoble, CRESSON-PUCA, 2000.

FIORI S. "Réinvestir l'espace nocturne, les concepteurs lumière", *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 87, Septembre 2000, p. 73-80.

« Les arts plastiques en éclats, entretien avec Yann Kersalé », *Les Cahiers de Médiologie*, n° 10, "Lux, des Lumières aux lumières", 2è semestre 2000, p. 259

NARBONI Roger. *La lumière et le paysage : créer des paysages nocturnes*. Paris, Le Moniteur, 2003.

NARBONI, R. *La lumière urbaine, éclairer les espaces publics*, Paris, Le Moniteur, 1995.

Environnement et conception sonore

Histoire et référents

ADRIAN P. G. *Réflexions sur l'Univers sonore*, Paris, Richard Masse Editeurs, 1954.

AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry. *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille, Parenthèse, 1995.

AUGOYARD Jean-François. « L'objet sonore ou l'environnement suspendu ». *In collectif, Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris : Buchet/Chastel, 1999. p.83-106.

AUGOYARD Jean-François. *Du bruit à l'environnement sonore urbain. Evolution de la recherche française depuis 1970*. in Pumain D., Godard F, Données urbaines n°3. Paris : Anthropos, 1999)

- BALAYŔ Olivier, *L'espace sonore de la ville au XIX siècle*. A la croisée. Coll. Ambiances
Ambiance: Grenoble, 2003. nc
- DELAGE Bernard. *Paysage Sonore urbain*. Paris : Plan Construction et Architecture
1980
- GUTTON Jean-Pierre. *Bruits et sons de notre histoire*. Paris : Puf. 2000.
- RUSSOLO Luigi. *L'art des bruits*. Lausanne: L'âge d'Homme coll. Avant-garde. 1975
- SCHAEFFER Pierre. *Le traité des objets musicaux*. Paris : Le seuil. 1966.
- SCHAFER Murray. *The Tuning of the World*. New-York : Alfred A. Knopf, Inc, 1977
- SCHAFER Murray. Northern Soundscapes. *Yearbook of Soundscapes Studies*, Vol.1,
1998.
- WISHART T. *On Sonic art*, harwood academic publishers. 1998
- Guide des métiers de la musique*. Paris : cité de la musique, 2001. 435p.
- Annuaire du CIDB 2005-2006. Les acteurs de l'environnement sonore*. Paris : CIDB.
320p.

Architecture et conception sonore

- BALAYŔ Olivier avec REGNAULT Cécile. *La conception sonore des espaces habités*,
contrat INGUL (1993-94). Rapport n° 0592-179. Grenoble : CRESSON, 1994.
- CRUNELLE Marc. *Etonnantes acoustiques des bâtiments anciens*. Bruxelles : Presses
Universitaires de Bruxelles, 1999. Coll. Connaissances sensibles de l'espace
- CHELKOFF Grégoire. *Prototypes sonores architecturaux. Méthodologie pour un catalo-
gue raisonné et des expérimentations constructives*. Grenoble : CRESSON. 2003.
- DANDREL Louis et alii. *L'architecture sonore*. Paris : Plan Urbanisme Construction Archi-
tecture (prog. *Construire avec les sons*), 1999+ CD audio.
- HAMAYON Loïc. Les architectes et l'acoustique. *Echo bruit*. Novembre 1987, n°26.
- LEROUX Martine. *A l'écoute de l'hôpital. enquête sociologique*. Grenoble : CRESSON.
2003.
- REMY Nicolas. *Maîtrise et prédictibilité de la qualité sonore du projet architectural – Ap-
plications aux espaces publics en gare*, thèse de doctorat de l'Ecole Polytechnique de
l'Université de Nantes, Discipline Sciences pour l'Ingénieur- Option architecture, Filière
Ambiances Architecturales et Urbaines, Octobre 2001, 314 p.
- LABELLE Brandon, RODEN Steve. *Site of sound*. Los Angeles : Of architecture and the
ear, Errant Bodies Press, 1999 + CD audio.

Urbanisme, paysage et conception sonore

- Actes du colloque *La qualité sonore des espaces habités*. Grenoble : CRESSON, 1991.
- Actes des 3^{es} assises nationales de la qualité de l'environnement sonore. Septembre
2001 Angers.
- AMPHOUX Pascal. *A l'écoute de la ville*. Lausanne / Grenoble : IREC / CRESSON, 1993.
- AMPHOUX, Pascal. L'identité sonore urbaine, une approche méthodologique croisée.
Moser, G. ; Weiss, K. *Espaces de vie: Aspects de la relation homme-environnement*.
Paris, Armand Colin, 2003. pp. 201-218.
- AMPHOUX, Pascal. ; Thibaud, J.-P. Des silences dans la ville. In Boyer, M. ; Herzlich, G.
; Maresca, B. *L'environnement, question sociale*. Paris, Odile Jacob, 2001. pp. 83-90.
- BALAYŔ Olivier. *Acoustique virtuelle et concept de projet urbain* Action concertée incitative
Ville / Ministère de l'Education Nationale et de la Recherche /Direction de la Technologie.
Grenoble : Collaboration CRESSON CSTB, Avril 2001.

BALAYŮ Olivier. *DAQUAR : Du Diagnostique acoustique à l'urbanité sonore*. Lyon-Grenoble : Mission Ecologie du Grand Lyon (collaboration CRESSON, CSTB, INRETS, Acoucité), février 2000.

BALAYŮ, O. Du diagnostic acoustique à l'urbanité sonore. *Echo Bruit*, 2001. pp 95-96.

CHARDINE Hervé. *Plage de silence, un jardin pour la maison de la radio*. Mémoire de diplôme. Versailles : Ecole du Paysage, 1999. 73p.+ CD audio.

CHELKOFF Grégoire. Point de vue sur les recherches menées au Cresson en matière d'approche qualitative. *Acoustique & techniques*, 3ème trim, 26, 2001. pp. 36-40.

COLLECTIF. La musique, les sons, la ville. *Musique en jeu*, n°24, septembre 1976. Paris : Seuil.

DAUMAL DOMENECH F. *Arquitectura acustica 1 poetica*. Barcelona : Universitat Politècnica de Catalunya. 1998.

DELAGE Bernard. *Paysage sonore urbain*, Lettre d'information trimestriel 2001-2006

HAMAYON Loïc. La composition du paysage sonore urbain. *Le Moniteur*, 8 Octobre 1979, n.p.

HELLSTRÖM Björn. Noise Design. Architectural Modelling and Aesthetics of urban Acoustic space. Göteborg. 2003.

JÄRVILUOMA Helmi. *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki : The Finnish Society for Ethnomusicology Departement of art litterature and music,2003.

MARIETAN Pierre. La musique du lieu. Musique architecture, Paysage, Environnement. Berne : UNESCO.1997.

MIGNERON J.G. *Acoustique urbaine*. Paris : Masson, 1980. 425p.

PIPARD Dominique. *La lutte contre le bruit*. Paris : Le moniteur, 2002. 300 p.

REGNAULT Cécile. *Parcours sonores urbains*, in *Quels paysages sonores demain ?* Actes Colloque, Le Creusot: ACIRENE / Ecomusée CUCM, 1993.

REGNAULT Cécile. *Les représentations visuelles des phénomènes sonores. Application à l'espace urbain*. Thèse de doctorat de l'Ecole Polytechnique de l'Université de Nantes, Discipline Sciences pour l'Ingénieur- Option architecture, Filière Ambiances Architecturales et Urbaines, Octobre 2001.

Revue Urbanisme *Lieux comme musique*. Mars 1985, n°206.

SHERIDAN Ted . *Des sons pour la ville*. Art press 236. Pp54-58.

Arts et installations sonores

Actes des Journées Design sonore. Paris : SFA / IRCAM, 2002. Sur site Internet. .

ARDENNE Paul. Un art contextuel. Paris : Flammarion, 2004. 255p

AUGOYARD. J.François. *Actions artistiques en milieu urbain. A l'écoute d'une épiphanie sonore*. Grenoble : CRESSON Echologos. 1994.

BARDYN Jean-Luc. Conceptions sonores. In *Thibaud J.P. Composition sensible de la ville*. Rapport de recherche CRESSON. Grenoble : CRESSON, 2000. pp.41-62.

BOSSEUR J. Y. *Le visuel et le sonore*, Paris : Dis voir Editeur. 1992

CHAUMIER Serge. Du spectacle en n'en pas croire ses oreilles à propos de « monstrations inouïes » de décor sonore. *Revue Alliage* n°47.

COLLECTIF. Musique dans la rue. Terrains de jeux. *Ethnologie française*, n°1 JANV.-mars 1999.

COLLECTIF. L'art sonore en espace public. *Rue de Folie*, n°9, 2000.

- GIRAUD Hélène. FRIZE Nicolas, troubadour de l'urbain. *Urbanisme* n  257. octobre 1992.
- GRAME *Arts sonores*. Lyon : Grame. 2003.
- GROUT Catherine. *Ecouter le paysage*. Ecole supérieure des art s décoratifs de Strasbourg.1999.
- MASBOUNGI Ariella (dir.). *Penser la ville par l'art contemporain*. Paris : Editions de la Villette, DGUHC, 2004.
- MOMIN Eric. Orphée dans la ville. Musique et architecture les secrets d'une cohabitation éphémère. *Pastel. Revue du conservatoire d'Occitanie* n  39, 1^{er} trimestre 1999, pp.42-52
- NICOLET Gérard, BRUNOT Vincent. *Les chercheurs de sons. Instruments invent es, machines musicales, sculpture et installations*. Paris : Editions Alternatives, 2004. 155p.
- ORLAREY Yann (dir) *La ville, espace de créations sonores*, Lyon : Grame, actes des rencontres musicales pluridisciplinaires, 2000.
- SZENDY Peter. *Installations sonores ?* . Résonances n  12 septembre 1997. Paris : IRCAM.
- TIBERGHIEEN Gilles.A., Burger Rodolphe. Les voix du Tram. *Revue Vacarme* avril 2001.
- SUZUKI Akio. Résonances. Catalogue d'exposition. Paris : Musée Zadkine, Paris Musée. 2005.
- ZACHAROPOULOS Denys. *Neuhaus Max*. Domaine de Kerguehenec : Centre d'art contemporain. 1987.

Design sonore

- Actes des Journées Design sonore. Paris : SFA / IRCAM, 2002. site Internet. .
- BJÖRK E. A. The perceived quality of Natural Sounds. *Acustica*. 57, 185-188. 1985
- GAVER W. Auditory Interfaces. in *Helander, M.G., Landauer, T.K. and Prabhu, P. (Eds.) (1997). Handbook of Human-Computer Interaction*, 2nd édition. Amsterdam: Elsevier Science. 1996
- GERMAIN Ludovic, GUYOT Frédérique. *Le cri de la biscotte*. Paris :  dition LAPS. 2001
- GERMAIN Ludovic. *Le son des objets*. Mémoire de l'ENSCI. 1994.
- GUYOT Frédérique. *La perception sonore en termes de reconnaissance et d'application qualitative : une approche par la catégorisation*. Thèse de Doctorat de l'université du Maine. Le Mans.1996
- MAFFIOLO Valérie. *De la caractérisation sémantique et acoustique de la qualité sonore de l'environnement urbain*. Thèse de Doctorat de l'Université du Maine, Le Mans. 1999

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
Mots-clés	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	5
FACTEURS D'AMBIANCE ET DYNAMIQUES PROFESSIONNELLES .	7
1. Cadre de la recherche	9
1.1. L'évolution des pratiques de gestion et de conception de l'environnement sonore et de l'éclairage urbain	9
1.2. La reconfiguration de la commande et des champs professionnels	10
L'émergence d'un groupe professionnel : les concepteurs lumière	10
Designers sonores : des professionnels marginaux	12
2. Hypothèses et méthodes	14
2.1. Délimitations en questions	14
Des métiers qui n'ont pas d'existence officielle	15
Concepteurs lumière : l'association professionnelle comme base d'enquête	15
Designers sonores : critères d'activités et réputationnels	17
2.2. Dynamiques professionnelles et « métiers de frontière »	18
2.3. Une sociographie des représentations	20
Obstacles à une sociographie de l'activité	20
Des représentations individuelles aux rhétoriques professionnelles	21
Thèmes d'enquête	22
SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS LUMIERE	25
1. Dénominations et définition du métier	26
1.1. Dénomination, dénominations	26
1.2. Concepteur lumière <i>versus</i> éclairagiste ?	27
Activité générique / métier spécifique	27
Ce que représente l'éclairagiste	28
Savoir-faire vs création	29
Acquérir un nouveau statut social	30
1.3. Contours flous et zones d'incertitude	32
Autres dénominations, autres identités ?	32
S'adapter à la situation	34
Du concepteur au maître d'œuvre	35
1.4. Conclusion : <i>concepteur</i> , « un mot-clé et vague en même temps »	37

2. Trajectoires et profils	38
2.1. Accès au métier : ricochets et glissements.....	38
2.2. Devenir concepteur lumière par rupture(s) de carrière	40
La construction d'une carrière de concepteur lumière après un premier changement de métier	42
Ruptures de carrières dans les milieux artistiques	45
2.3. Devenir concepteur lumière par l'intermédiaire du spectacle	47
Des fonctions d'électricien au métier d'éclairagiste	48
La conception lumière architecturale et urbaine : de fil en aiguille et parallèlement.....	50
Exercice indépendant et multi-activité	50
2.4. Devenir directement concepteur lumière après une formation aux métiers de la conception et de la maîtrise d'œuvre	51
Au détour de sa formation	52
De stagiaire à concepteur lumière indépendant : le modèle de la profession libérale.....	53
2.5. Conclusion : vers une modification structurelle des formes d'accès au métier ?	55
3. Activités et collaborations	57
3.1. Vers une hybridation des domaines d'intervention	57
Des agences plutôt généralistes mais affichant une coloration dominante	58
Des secteurs inégalement investis	59
Facteurs d'hybridation.....	60
3.2. Le modèle de l'artisan et ses paradoxes	62
Fonctionnement des agences et aléas de l'activité	62
L'engagement personnel dans l'activité.....	64
Les limites du modèle artisanal.....	66
3.3. La conception lumière en situation de projet	68
Alliés et concurrents.....	68
Faire reconnaître son travail et défendre la qualité du projet : points de conflits.....	70
3.4. Conclusion : Qu'est-ce qu'un bon projet ?	71
4. Structuration de la profession et processus de reconnaissance	74
4.1. L'organisation et la représentation de la profession par le biais de l'ACE.....	75
L'ACE perçue par les interviewés	75
Vocation et principales actions de l'ACE : promouvoir et diffuser	75
Une reconnaissance et une expertise institutionnelles fragiles	77
La question du contrôle interne.....	78
4.2. Vers la création d'une formation spécifique ?	79
Enjeux et obstacles.....	80
Formation(s) patchwork	81
Les ingrédients de la formation idéale	82
Conclusion : des préoccupations et des débats franco-français ?	83
5. Situations et points de vue étrangers	85
5.1. Allemagne : expressions d'un groupe professionnel plus contrasté.....	85
Des professionnels plus majoritairement issus de la technique	86
Une double segmentation des agences.....	89
Situation de la commande architecturale et urbaine.....	91
Une reconnaissance et une représentation professionnelles jugées encore insuffisantes	93
5.2. Portugal : des expériences isolées	97
Le point de vue d'une conceptrice lumière	98
Luzboa	99
5.3. Conclusion : une communauté internationale ?	101

SOCIOGRAPHIE DES CONCEPTEURS SONORES..... 103

1. Dénominations en débat.....	105
1.1. Une identité qui n'est plus à faire.....	105
1.2. Plusieurs casquettes.....	106
1.3. Double métier.....	107
1.4. Le sonore comme spécialité	107
Designer sonore.....	108
Architecte du son	114
Paysagiste sonore	114
Management de l'environnement sonore.....	115
Plasticien sonore, sculpteur sonore	115
Concepteur sonore	116
Concepteur lumière <i>versus</i> concepteur sonore	117

2. Profils, origines, parcours.....	119
2.1. Auditeur avant tout	119
2.2. Des parcours atypiques, non linéaires	121
2.3. Une proximité avec les milieux de la recherche	121
2.4. De la musique à l'environnement sonore	122
2.5. Glissement de l'acoustique à la conception sonore	125
Autodidacte de l'acoustique	126
La jeune génération des acousticiens formés par l'université	126
De la recherche en psychoacoustique au design sonore	127
Designer sonore amateur.....	127
Dépasser l'image du technicien	128
2.6. Le profil d'architecte	128
Architecte-acousticien : du premier au troisième cercle.....	130
2.7. Absence de paysagiste sonore	131
2.8. Plasticiens à l'écoute.....	132
Un retour au source du matériau sensible	132
Une proximité avec le métier d'artisan	132
Caméléon.....	133
2.9. Formation ou autodidacte ?	133
3. Les structures et leur fonctionnement.....	135
3.1. Famille 1 : Les bureaux d'études acoustiques	136
Bureau d'études caméléon	138
Les entreprises d'ingénierie impliquées dans la conception sonore.....	140
Un choix de structure stratégique	142
3.2. Famille 2 : Les agences de design.....	143
3.3. Famille 3 - Les groupements hybrides	147
Des groupes acteurs de l'environnement sonore.....	153
Souplesse du statut associatif adapté aux activités innovantes	154
3.4. Famille 4 : Les laboratoires de recherche	155
Les laboratoires publics	155
Une recherche « impliquée » dans la conception sonore de la ville	156
Design sonore en pointe dans les grandes entreprises.....	158
Les laboratoires parapublics	158
3.5. Famille 5 : Les indépendants	159
Sous quels statuts exercent les artiste indépendants ?	159
Dépôt des œuvres à la SACEM pour le compositeur	160
La répartition des droits.....	160
L'appui sur une structure relais	160
3.6. Conclusions générales sur les structures	161
Des catégories idéotypiques, non étanches entre elles.....	161
Privilège du statut libéral ?	161
Une précarité durable ?	162
4. Les activités de la conception sonore	163
4.1. Trois types de mission	163
4.2. Projets artistiques.....	163
Définitions	163
Art sonore : un art contextuel spatio-temporel	165
Qui sont les principaux protagonistes des projets d'art sonore ?.....	165
Carte blanche, une liberté toute relative	166
Aménagement ou œuvres artistiques : quel statut, quelle protection ?	167
Les contraintes de l'espace public	167
4.3. Projets de « maîtrise d'œuvre »	167
De l'acoustique à la conception sonore.	170
4.4. Projets de recherche et d'expérimentation.....	171
Inventaires sonores : de l'archivage à la valorisation culturelle	171
4.5. Des missions difficiles à situer	172
4.6. Trois échelles d'intervention.....	172
4.7. L'approche « objet »	173
4.8. L'approche « espace »	176
4.9. L'approche « sociétale »	177
Patrimoine sonore	177
Etude de paysage sonore	179
Susciter l'écoute de la ville.....	179
Installations sonores éphémères : source d'inspiration pour la conception sonore	180
4.10. Conclusions sur les activités de la conception sonore.....	181
Des projets hybrides	181

Des gestes diversifiés	182
Quelles références pour quelle reconnaissance ?	182
Lien et implication sociale des concepteurs sonores	182
5. Le marché, l'emploi des concepteurs sonores	184
5.1. Un marché fragile, fragmenté et peu lisible	184
5.2. Des projets d'exception pour des <i>lieux d'exception</i>	184
5.3. Des pratiques encore expérimentales	185
5.4. Place du design sonore en ville	186
Une activité connexe	186
Des débouchés principalement industriels	186
Petit monde, rude concurrence	186
L'espace architectural et urbain, parent pauvre du design sonore	187
Design musical <i>versus</i> design sonore	187
5.5. Conception sonore dans le secteur de l'architecture	187
Un marché poussé par la réglementation	188
Vendre une approche qualitative de l'acoustique ?	189
La muséophonie, nouveau débouché pour les concepteurs sonores	190
5.6. Quel marché pour le paysage sonore au delà du réglementaire ?	191
Un nouveau créneau, le management environnemental	194
« Vendre » un discours sur la qualité	195
La concurrence des bureaux d'études généralistes	196
Un manque de collaboration et de formation	196
5.7. L'art sonore : commande artistique en plein essor	196
Des projets politiques	196
Politiques de court terme ?	197
Des élus d'exception, défenseur de l'art public	197
Les risques du métier	197
Des projets initiés et soutenus par les institutions publiques	198
La place des compositeurs dans ce champ expérimental	198
Projets éphémères discrets	199
Contraintes de l'espace public	200
Un positionnement flou	200
Projets de papier	200
Collaborations de circonstances ?	201
5.8. La commande institutionnelle	202
Les appels d'offres de recherche	202
La commande patrimoniale	203
Réseau ferré de France : inventaire préalable aux études d'impact	203
Courly: inventaire sonore de quartier historique du vieux Lyon	204
Ministère de l'Environnement : inventaire dans la vallée de Chamonix	204
5.9. Conclusion sur le marché	204
Regrouper ses forces	204
Deux mondes étanches	205
Les pistes de dynamisation du marché	206
6. Logiques de collaborations	207
6.1. Deux mondes étanches ?	207
6.2. Le concepteur sonore et les services techniques	208
6.3. Les concepteurs entre eux ?	208
6.4. De conseils en collaborations	209
6.5. Les acousticiens : entre prestation et conception	210
Les acousticiens-architectes s'en sortent-ils mieux ?	212
6.6. Le concepteur sonore et le paysagiste	213
RÉSULTATS COMPARATIFS.....	217
Résultats liés au mode d'identification initiale	219
Concepteurs lumière : modèles professionnels et enjeux	220
Le concepteur lumière "indépendant"	220
Le concepteur lumière "artisan"	221
La conception sonore : des compétences plutôt qu'un métier	222
Profils hybrides	222
Gérer la multi-activité	222
Fragilité du marché de la conception sonore	224
La référence aux milieux artistiques	224
Concepteurs lumière : une référence ambivalente au spectacle	224
Concepteurs sonores : double rupture avec la musique	225

Une forme de création contrainte.....	225
L'hybridation des activités : un rôle d'innovation ?	226

BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE..... 229

Groupes professionnels, sociologie des professions.....	230
Théories	230
Architecture	230
Urbanisme.....	230
Paysage	230
Autres groupes professionnels.....	231
Conception et projet urbain.....	231
Système de production	231
Ambiances architecturales et urbaines	231
Eclairage urbain, conception lumière.....	231
Histoire et référents.....	231
Renouveau de l'éclairage urbain.....	232
Concepteurs lumière, pratiques de conception lumière.....	232
Environnement et conception sonore	232
Histoire et référents.....	232
Architecture et conception sonore.....	233
Urbanisme, paysage et conception sonore.....	233
Arts et installations sonores.....	234
Design sonore.....	235

TABLE DES MATIÈRES 237

ANNEXES 243

1. Documents méthodologiques	245
Guide d'entretien.....	245
Parcours professionnel	245
Identité professionnelle	245
Activité et collaborations	246
Grille d'analyse initialement établie pour l'analyse des plaquettes et documents de références ...	247
Structure des agences	247
Caractérisation de l'activité	247
Composition des membres de la structure.....	247
2. Annexes relatives aux concepteurs lumière	248
Plaquettes de références recueillies	248
Liste des professionnels interviewés.....	248
3. Annexes relatives aux designers sonores	250
Concepteurs sonores sollicités (avril 2004)	250
Concepteurs sonores interviewés	250

ANNEXES

1. Documents méthodologiques

Guide d'entretien

Grille d'analyse initialement établie pour l'analyse des plaquettes
et documents de références

2. Annexes relatives aux concepteurs lumière

Liste des plaquettes obtenues

Liste des professionnels interviewés

Copie de la plaquette institutionnelle de l'ACE

3. Annexes relatives aux concepteurs sonores

Liste des concepteurs sonores sollicités

Liste des concepteurs sonores interviewés

1. Documents méthodologiques

Guide d'entretien

Parcours professionnel

Pourriez-vous me raconter comment vous en êtes venus à exercer ce métier ?

Pourriez-vous me décrire votre parcours professionnel (depuis la fin de vos études) ?

Comment se sont passées votre scolarité et vos études ?

Ce parcours correspond-il avec votre projet professionnel initial ? (quel était votre projet professionnel initial ? Pour quelles raisons avez-vous changé d'orientation ?)

Dans quel contexte avez-vous créé votre agence ? (quand ? à quel projet professionnel ou à quelle occasion cette création répondait-elle ?) Comment l'agence a-t-elle évolué depuis sa création ? (augmentation de la taille de l'agence/association-séparation...)

Demander d'expliquer chacune des transitions : changement de filière d'études, arrêt des études, changement d'emploi et d'employeur, retour en formation, réorientation professionnelle ...

Et demander d'expliquer chacune des expériences déterminantes de ces choix.

Comment envisagez-vous l'évolution de votre activité, de votre propre carrière ? Quelles sont vos perspectives, vos projets ?

Identité professionnelle

Comment définissez-vous personnellement votre métier ?

Selon vous, quelles sont ou quelles doivent être les principales compétences ou qualités d'un concepteur lumière (ou d'un ? ? selon réponse précédente)

Diriez-vous que ces qualités sont principalement artistiques ou « sensibles » ?

Quelles différences faites-vous entre un concepteur lumière et un éclairagiste ?

Comment vous situez-vous et situez-vous votre métier par rapport aux autres intervenants de la maîtrise d'œuvre (BET, archi, pays. urbanistes...) ?

Comment votre entourage perçoit-il votre métier et votre activité ? Comment présentez-vous votre métier à des personnes qui ne sont pas du milieu professionnel de l'aménagement et de l'éclairage ?

Représentations et évolutions de la profession

Depuis que vous exercez, comment évolue la conception lumière ? Quels changements avez-vous pu observer ? Comment les expliquez-vous ? (périodes de baisse et de hausse d'activité ?, évolution des profils...)

Avez-vous observé des changements dans la commande depuis que vous exercez ? Lesquels ? (types de missions, relations avec la maîtrise d'ouvrage, collaborations induites par la commande...)

Comment évolue le métier ? Comment pensez-vous que ce métier va évoluer ? (sur le plan économique, des profils...)

Pensez-vous qu'une formation spécifique à votre métier serait nécessaire ? De quel type serait-elle (niveau de formation, rattachée à quelle filière) ?

Etes-vous adhérent à une association professionnelle (ACE, ELDA...) ? Pour quelles raisons ? Comment vous situez-vous dans cette association, comment vous y impliquez-vous ? Qu'en attendez-vous, quel est ou quel doit être son rôle ?

Si non adhérent : que pensez-vous des associations professionnelles ?

Activité et collaborations

Commenter ensemble la plaquette de l'agence et le premier dépouillement chiffré des références :

Comment choisissez-vous vos stagiaires et collaborateurs ? Formez-vous des gens au sein de votre agence ?

Faites-vous appel à des sous-traitants et à des collaborateurs extérieurs ? (pour quelles raisons et dans quelles circonstances ?)

domaine d'activité, type de projet privilégiés ? (éclairage urbain, intérieur, paysager, scénographie, musée) ; pour quelles raisons (choix personnel, circonstances...) ?

types de mission

modes d'accès à la commande (réseaux personnels, concours, bouche-à-oreille...)

types de commanditaire (communes, communautés de communes ou d'agglomération, grandes moyennes ou petites villes...)

Pouvez-vous me donner l'exemple d'un projet sur lequel la relation avec la maîtrise d'ouvrage s'est particulièrement bien passée ? Pour quelles raisons ?

Pouvez-vous me donner l'exemple d'un projet sur lequel la relation avec la maîtrise d'ouvrage s'est particulièrement mal passée ? Pour quelles raisons ?

Importance des projets menés en équipe :

types de commande, types de projet, de mission

statut dans les projets en équipe ? (mandataire, co-traitant, sous-traitant)

Que pensez-vous de ces collaborations ? Quels sont pour vous les intérêts ou atouts et les limites des collaborations ?

Quels sont les maîtres d'œuvre avec lesquels vous collaborez le plus facilement ? le plus difficilement ?

Pouvez-vous me donner l'exemple d'une collaboration qui s'est particulièrement bien passée ? Pour quelles raisons ?

Pouvez-vous me donner l'exemple d'une collaboration qui s'est particulièrement mal passée ? Pour quelles raisons ?

Avez-vous une anecdote qui vous vient à propos d'une collaboration ?

Grille d'analyse initialement établie pour l'analyse des plaquettes et documents de références

Structure des agences

TYPE DE DONNEES	OBJECTIF
localisation	Etablir une géographie des structures
forme juridique	Identifier des modes d'exercice
date de création	Evaluer l'ancienneté et la "pérennité" de la structure
moyens de l'agence	Evaluer la capacité de la structure
nombre de salariés et qualités nbre et qualité des consultants réguliers Chiffre d'affaire sur dix ans 1993-2003	Evaluer le poids et le dynamisme économique de la structure

Caractérisation de l'activité

code APE	Identifier la nature de l'activité (déclarée)
nature de l'activité	Identifier la nature de l'activité affichée
nbre de références dans la plaquette	
- nbre clients privés - nbre clients publics	Evaluer le type de commande auquel répond la structure
- aire géographique des activités (régional, national international)	
- localisation des projets (grandes villes, villes moyennes, petites villes ou quartiers, site naturel paysage ...)	Caractériser la commande, identifier les types de commanditaire
- échelles des projets : (ville entière, quartier, ilots, parcelle, bâtiments, ...)	Caractériser l'activité des structures / Cerner l'activité du secteur
- nature des lieux d'intervention (culturels, enseignements, tertiaire, logements, espaces publics, parc jardin site naturel ville entière	

Composition des membres de la structure

sexe age formation niveau de diplôme	Etablir des profils professionnels
fonction -spécialité/ dénomination	Caractériser le mode d'organisation des structures
statut (CDI, CDD, stagiaire, consultant...) date d'entrée	Evaluer la solidité économique de la structure, son évolution

2. Annexes relatives aux concepteurs lumière

Plaquettes de références recueillies

	STRUCTURE	RESPONSABLE	VILLE
1.		ADRIEN Yves	CRETEIL
2.	C.I.E.L.	BIDEAU Pierre	LA RICHE
3.		BUREAU Anne	BORDEAUX cedex
4.	LIGHT CIBLES	CLAIR Louis	PARIS
5.	Architectures Composites	DE GIACINTO Jean	BORDEAUX
6.		DUMAS Marc	MONTREUIL
7.	COSIL	FOUCAULT Gérard	PARIS
8.		GAYET François	PLANCHER-BAS
9.	INTERLIGHT	HEBERT Philippe	CERVEN
10.	Agence HUTINET	HUTINET Philippe	PISIEU
11.	DE COUR A JARDIN	MAQUAIR Jean-Pierre	BRUNOY
12.	GRANDEUR NATURE	MIGEON François	PARIS
13.	CONCEPTO	NARBONI Roger	BAGNEUX
14.	L'ATELIER LUMIERE	NEGRE Pierre	GRENOBLE
15.		ROSSIGNOL Pierre	SAINT-CYPRIEN
16.	LIGHTEC ing.	SACHELLI, SABATIER & MARCILLOUX	BOULOGNE-BILLANCOURT
17.		SIEG Sylvie	CHAMALIERES
18.		VICARINI Charles	PARIS
19.	Atelier EMERGENCE	CHARRIER Olivier	ANGERS
20.		CORRIGOU Jean-Philippe	PARIS
21.		DOULAIN Dominique	MONTROUGE
22.		MILLOT Frédéric	PARIS
23.		PERIOLE Géraud	BORDEAUX
24.	ATTENTION MOUVEMENT	SALIERI J-François	AVIGNON
25.	IXO		PARIS

Liste des professionnels interviewés

ADRIEN Yves (ACE)	COUP D'ECLAT	CRETEIL
ARGOD Agathe (ACE)		PARIS
ARNAUD J.-François	ECA	POISSY
BIGOT Sylvain	CITEOS	TOULOUSE
BLOEM Marc	D-PLAN	HAMBOURG (D)
BREIL Christian	LIGHT-ING	LÜDENSCHIED (D)
CAEIRO Mario	EXTRA]MUROS[LISBONNE (PT)
CHEVALLIER J-Sébastien (ACE)		DOMONT
CLAIR Louis (ACE)	LIGHT CIBLES	PARIS
CORRIGOU J.-Philippe (ACE)		PARIS
DEMEESTER Bruno (ACE)		BRUXELLES
DUMAS Marc (ACE)		MONTREUIL
FELSCH Markus et GIESECKe Hauke	TEAMLICHT	HAMBOURG (D)
GARDE Pierre-Philippe	COBALT	LYON
ISHII Akari-Lisa		PARIS
KNAPPSCHNEIDER Uwe	licht raum stadt	WUPPERTAL+ KARLSRUHE (D)
LECOUSTUMER Philippe	CITELUM	PARIS
MAGOS François (ACE)		LORREZ-le-BOCAGE
MICHELANGELI Christine (ACE)		COLOGNE (D)

MIGEON François (ACE)	GRANDEUR NATURE	PARIS
MOITY Gilbert		PARIS
NARBONI Roger (ACE)	CONCEPTO	BAGNEUX
PIERONI Michel (ACE)	AARTILL	MONTMORENCY
PINTO Maria	LIGHTMOTIF. Architectura	LISBONNE (PT)
RITTER Allison et Joachim	Ass. ELDA	GUETERSLOH (D)
SABATIER Jean (ACE)		VIROFLAY
SCHULZ Andreas	LICHTKUNSTLICHT	BONN – BERLIN (D)
SERVANT Stéphane	IXO	PARIS
STINVILLE René	ETI	TOULOUSE
VICARINI Charles (ACE)		PARIS

3. Annexes relatives aux designers sonores

Concepteurs sonores sollicités (avril 2004)

agence	localisation	forme juridique
Acirène	Bourgogne	association
Acouphen environnement	Rhône Alpes	SARL
Agence Hamayon	Ile de France	agence d'architecture
Archimeda	PACA	association
BDCE architecture	Ile de France	agence d'architecture
Bureau Contrepoint	Suisse	agence d'architecture
CASA	Rhône Alpes	SARL
Centre de découverte du son /	Bretagne	association
Delage et Delage	Ile de France	SARL
Diasonic	Ile de France	?
Echologos	Rhône Alpes	SARL
GRAME	Rhône Alpes	fondation/centre de création musicale
IRCAM	Ile de France	centre de création et recherche
LAMU	Ile de France	laboratoire de recherche
Laps	Ile de France	SARL
LASA	Ile de France	SARL
Synesthésie Acoustique	Rhône Alpes	SARL
Tisseyre et Associés	Ile de France	SARL
ORFAE	Limousin	SARL
IDB Acoustique	Aquitaine	SARL

Concepteurs sonores interviewés

	STRUCTURE	RESPONSABLE	VILLE
1.F	ACIRENE	TETE Elie	CHALON SUR SAONE
2.	ACOUPHEN Environnement	DROIN Laurent	VILLEURBANNE
3.	Agence Hamayon	HAMAYON Loïc	PARIS
4.	Centre de découverte du son	OLLIVIER Guy-Noël	CAVANS
5.	Via sonora	DELAGE Bernard	PARIS
6.	ECHOLOGOS	ODION Jean-Pierre	GIERES
7.	GRAME	JAFFRENOU Pierre-Alain	LYON
8.	LAPS	GUYOT Frédérique	PARIS
9.	SYNESTHESIE Acoustique	BLANCHARD Didier	LYON
10.		JOURDAN Gui	MONTPELLIER
11.		CHARDINE Hervé	DOURDAN
12.		SEMIDOR Catherine	BORDEAUX
13.		BURGER Rodolphe	PARIS
14.		LE PRADO Cécile	PARIS
15.	Musiques de la Boulangère	FRIZE Nicolas	SAINT-DENIS
16.		PAVAGEAU Matthieu	PARIS
17.		LE JUNTER Eric	CASSEL

