

Compositions sensibles de la ville

Ville émergente et sensorialité

Martine LEROUX
Jean-Paul THIBAUD

avec

Suzel BALEZ
Jean-Luc BARDYN
Sandra FIORI

Sommaire

INTRODUCTION.....	5
CONCEPTIONS SENSIBLES DE LA VILLE.....	9
• TROIS CHAMPS DE LA CONCEPTION.....	11
• CONCEPTIONS LUMINEUSES (Sandra FIORI).....	13
De l'éclairage public à la lumière urbaine	
La conception lumière comme champ professionnel	
Scénographies lumineuses	
Dessous et dessus de la ville	
La ville contemporaine à l'épreuve de la lumière	
• CONCEPTIONS SONORES (Jean-Luc BARDYN).....	41
La ville sonore contemporaine	
Les professionnels de la conception sonore	
La ville mise en sons	
La mission sur la ville sonore	
• CONCEPTIONS OLFACTIVES (Suzel BALEZ).....	63
L'odeur en milieu urbain	
Etat professionnel	
Mises en odeur	
Exemples d'odorisations	
L'approche olfactive pour la conception urbaine	
• TENDANCES ACTUELLES.....	79
Des champs professionnels hétérogènes	
Les espaces de la conception sensible	
Minimalisme et sensibilisation à la ville	
DESTABILISATIONS SENSIBLES DE LA VILLE (Martine LEROUX).....	83
Les actions artistiques en milieu urbain	
Rapport à la ville	
L'espace sensible de la rencontre	
Signes d'évolution de la « ville sensible »	
Des sens de l'action artistique en milieu urbain	
CONTEXTUALISATIONS SENSIBLES DE LA VILLE (Jean-Paul THIBAUD).....	101
La contexture sensori-motrice de la ville	
Acclimatation : l'ambiance prolongée	
Qualification : l'ambiance modulée	
Recomposition : l'ambiance formatée	
L'ambiance comme potentiel de contextualisation	
CONCLUSION.....	121
L'ordinaire urbain reconsidéré	
Le corps sensible et engagé	
Le devenir de la ville sensible	

Introduction

Dans le prolongement de la réflexion sur la ville émergente¹, nous pouvons faire l'hypothèse d'une figure, non retenue, qui traduirait une évolution profonde, celle de la "ville-sensible". En effet, au-delà du strict respect des réglementations environnementales, chercheurs et concepteurs manifestent un souci croissant de qualification architecturale et urbaine. De ce point de vue, la ville ne se conçoit plus seulement en termes de fonctions. Qu'est-ce qui permet donc de privilégier la dimension sensible et de la considérer comme une composante pertinente de la ville contemporaine ? En quoi l'espace urbain d'aujourd'hui convoquerait-il, plus qu'hier, les sens ?

Cette recherche exploratoire repose sur deux arguments. D'une part, plutôt que de considérer la ville sensible comme une figure supplémentaire² de la ville émergente, nous partons de l'hypothèse qu'elle en **traverse ses différentes figures**, participe à l'émergence et à la requalification de la ville contemporaine. De ce point de vue, le sensible peut être considéré comme un opérateur de formes nouvelles d'urbanité.

D'autre part, notre approche de la ville sensible se veut résolument dynamique : la ville sensible n'est pas donnée une fois pour toute, définitivement constituée, elle est actuellement en cours d'évolution et de transformation. Le second argument de notre problématique consiste à questionner les différents modes d'intervention sur la ville sensible. Nous partons donc moins d'une logique du lieu que d'**une logique d'action sur la ville par le sensible**. L'hétérogénéité des types d'acteurs concernés par cette question devra être prise en compte dans notre démarche.

Enfin, le domaine principal qui nous intéresse est celui de l'espace public urbain, compris au sens large du terme.

L'objectif final de cette recherche est d'explorer le rapport entre sensorialité et urbanité en dégagant les régimes et modes d'action actuels sur la ville sensible.

Dans la perspective d'introduire la dimension sensible dans la compréhension de la conception et de l'usage de l'espace urbain, il apparaît opportun de questionner et d'approfondir les pistes de recherche ouvertes au cours de ces dernières années. D'un point de vue méthodologique, nous approfondirons certaines recherches du CRESSON³ et procéderons également par enquête. Trois catégories d'acteurs seront au centre de ce travail :

¹ cf. *La ville émergente*. dirigé par Geneviève Dubois-Taine et Yves Chalas, Editions de l'Aube, Paris, 1997

² La ville émergente a été définie par six figures : "ville-mobile", "ville-territoire", "ville-nature", "ville-polycentrique", "ville au choix" et "ville-vide".

³ Ces travaux seront précisés dans chaque partie.

- les nouveaux professionnels en matière de conception urbaine

Cette première catégorie d'acteurs concerne aussi bien les professionnels de la lumière (éclairagistes, scénographes, concepteurs-lumière,...), les professionnels du son (acousticiens, paysagistes sonores, designers sonores,...) et les professionnels des odeurs (concepteurs d'odorisation). Trois modalités d'intervention sur l'espace urbain seront donc pris en compte : la lumière, le son et l'odeur.

- les artistes intervenant en milieu urbain

Espace urbain et création artistique constituera l'objet d'investigation de cette partie. C'est moins l'art dans la ville qui sera abordé, que les actions artistiques en milieu urbain.

- les citoyens et usagers des lieux

Les citoyens seront aussi considérés comme des acteurs à part entière de la ville sensible. Les pratiques sociales et perceptions en milieu souterrain seront plus particulièrement explorées.

Ces trois objets d'étude traduisent déjà des attitudes nouvelles par rapport à la ville et constituent à ce titre des révélateurs de son évolution. Au terme de ce travail, on se demandera si les tendances observées dans ces trois champs convergent.

Conceptions sensibles de la ville

Trois champs de la conception

Cette partie s'intéresse aux "nouveaux professionnels" de la ville à partir des trois modalités sensibles que sont la lumière, le son et l'odeur. A cet égard, un double mouvement se dessine depuis quelque temps : d'une part, les savoir-faire acquis dans les métiers du spectacle se transfèrent vers le milieu urbain ; d'autre part, les professions classiques de la conception s'ouvrent à une approche sensible. Nous assistons actuellement à l'émergence d'un nouveau champ de compétences en matière d'aménagement de l'espace urbain. Un tel domaine, relativement récent et composite, eu égard à la diversité des profils et des parcours professionnels, échappe pour l'instant à une véritable formalisation. C'est cette dynamique qui nous intéresse ici. Quelles sont les conceptions sensibles de la ville à l'oeuvre à cet égard ? Ces conceptions diffèrent-elles selon les modalités sensibles considérées ? Peut-on identifier des nouvelles manières d'approcher et de faire la ville ? De telles questions traversent en filigrane cette partie. Celle-ci ouvre des pistes qui mériteraient d'être validées et confirmées dans les années qui viennent.

Cette partie a une valeur exploratoire et prospective. Elle s'appuie sur une enquête menée auprès d'une dizaine d'acteurs représentatifs de cette tendance : 4 concernant la lumière, 3 pour le sonore et 3 pour les odeurs.

Pour chacun des domaines, une liste provisoire de personnes pressenties a été établie et discutée au sein du groupe de travail. Ce travail préparatoire a permis de dégager des critères de sélection des personnes à interviewer :

- acteurs pouvant jouer le rôle d'informateurs privilégiés, de personnes ressources concernant le domaine d'intervention dans lequel ils travaillent (connaissance approfondie du champ professionnel, de son histoire et de son évolution) ;
- acteurs ayant été impliqués de façon opérationnelle dans le traitement qualitatif de l'espace public urbain ;
- actualité et aspects novateurs des démarches mises en oeuvre ;
- diversité des démarches et des positionnements entre les différents acteurs sélectionnés.

L'enquête a été menée sous la forme d'entretiens semi-directifs, enregistrés et intégralement retranscrits. Les entretiens ont duré entre une heure et deux heures de manière à pouvoir aborder et approfondir les différents thèmes du schéma d'entretien.

Ce guide comporte quatre grands thèmes pouvant être modulés en fonction du domaine sensoriel considéré et de la spécificité des acteurs rencontrés.

- *La "présentation de soi"*

Présentation du parcours professionnel qui a conduit à des interventions novatrices en milieu urbain - formation, évolution, motivation relatives au travail sur l'urbain.

Définition du travail : statut et présentation de soi, collaborations éventuelles, types d'intervention.

Commande : type de commande (publique et/ou privée), consignes, contraintes et attentes des commanditaires.

- *Positionnement théorique et pratique*

Ce second thème concerne la position de l'interviewé dans un contexte (français et international) en évolution tant du point de vue des décideurs que des concepteurs de l'aménagement ; sa propre conception est donc à envisager en fonction d'autres demandes, d'autres conceptions concurrentes ou complémentaires.

Principes qui guident la démarche : position par rapport à la scénographie, volonté artistique, tendances à l'étranger, etc.

Enjeux des réalisations : par rapport à l'espace et au lieu, par rapport à la ville et à l'urbain, du point de vue des usages, dimensions à articuler (fonctionnelle, esthétique, sociale, scénographique, technique).

Echelle d'intervention : approche du terrain limitée au lieu ou extensive, examen du rapport quartier-ville, articulation entre le traitement du lieu et l'ensemble de la ville.

Méthodes de travail : supports utilisés, concepts, outils, travail isolé ou en équipe, collaborations éventuelles avec le commanditaire et autres professionnels de l'aménagement.

Réalisations : dénominateur commun, préférences.

- *Description et analyse d'une intervention*

Choix d'une réalisation à commenter. Cette partie devait permettre de réaliser une monographie de l'intervention pour chacun des acteurs rencontrés.

- *Prospective en France et à l'étranger*

Ce dernier thème est envisagé comme une conclusion prospective de l'entretien : nouveaux besoins, évolution de la commande, évolution des professions et des collaborations, prises en compte de l'évolution urbaine...

Ce premier chapitre se décline en trois parties, selon les trois modalités sensibles considérées. Les personnes interviewées y sont présentées. Nous remarquons qu'elles appartiennent toutes à des petites structures connues pour leur spécialité.

Conceptions lumineuses

Sandra FIORI

1] De l'éclairage public à la lumière urbaine

Si la lumière et la ville ont une histoire commune ancienne, le renouveau actuel de l'éclairage urbain doit principalement s'envisager, en particulier en France, en référence au fonctionnalisme dominant des Trente Glorieuses. L'éclairage urbain concernait alors surtout l'éclairage public, de voirie, conçu pour l'automobiliste. Les recommandations de conception et de valeurs d'éclairement produites à cette époque et toujours en vigueur dans leur principe étaient calculées selon le critère suivant : un obstacle présent sur la chaussée (un objet ou un piéton) doit pouvoir être détecté et évité à tant par un automobiliste au volant. De plus, le critère économique incitait à réduire le nombre de points lumineux, c'est-à-dire à espacer le plus possible les mâts et donc à en augmenter la hauteur. Ces nécessités fonctionnelles, associées au petit nombre de sources disponibles sur le marché, conféraient au paysage nocturne d'alors une uniformité lumineuse blafarde. C'est vers le milieu des années 1980 que cette conception, sous la conjonction de plusieurs facteurs, est progressivement remise en cause et conduit à une approche plus qualitative de l'éclairage urbain.

Du point de vue de la commande et de la maîtrise d'ouvrage publiques, le regain d'intérêt porté à l'éclairage correspond à la nécessité de renouvellement de la plupart des réseaux datant des années 1950 mais est aussi lié à la réhabilitation et à la mise en valeur des centres villes. L'éclairage urbain bénéficie du processus de décentralisation qui confère aux collectivités locales une plus grande autonomie financière et donc une plus grande liberté en matière d'aménagement. De plus, les villes et les agglomérations entrant plus ou moins directement en concurrence les unes avec les autres, la lumière constitue un outil de valorisation à la fois paysagère, environnementale, touristique et en termes d'image de marque relativement peu coûteux.

Les industriels de l'éclairage, conscients de ce nouveau marché et victimes de la crise énergétique des années 1970, ont ainsi fait porter leurs investissements sur l'élargissement des gammes de sources lumineuses, plus performantes sur le plan énergétique, mais aussi plus diversifiées sur le plan qualitatif. En éclairage extérieur, les lampes dites "à décharge", représentées auparavant par les seules sources à vapeur de mercure et de sodium, font l'objet de développements de plus en plus sophistiqués déclinés au gré de la demande. Ces nouvelles sources permettent notamment de répondre aux exigences de qualité des espaces pratiqués par le piéton : la teinte de la lumière -sa température de couleur-, ainsi que sa capacité à restituer les couleurs des surfaces et des objets, constituent un critère important d'appréciation des ambiances lumineuses nocturnes.

Troisièmement, au niveau de la recherche, en particulier urbaine, des outils de gestion et de conception informatiques de l'éclairage sont développés en lien avec le

milieu industriel.⁴ Par ailleurs, plusieurs travaux ont porté depuis une dizaine d'années sur la qualification et la caractérisation qualitative de l'éclairage urbain.⁵ Le psychologue A. Moles, dans un article paru en 1981, formalise notamment les différentes vocations de la lumière urbaine, mettant en évidence que celle-ci ne se réduit ni à une fonction technique ou sécuritaire, ni à une fonction décorative.⁶ C'est cette polyvalence que traduit aujourd'hui le terme de "lumière urbaine", pour reprendre le titre d'un ouvrage méthodologique récent sur le sujet.⁷

2] La conception lumière comme champ professionnel

Si l'on a tracé brièvement le contexte actuel dans lequel s'inscrit le renouveau des rapports entre lumière et ville, la place qu'y tiennent les éclairagistes urbains n'a pas encore été évoquée. Parce qu'en pleine mutation et parce qu'empruntant à différents domaines de connaissances et de savoir-faire (les techniques de l'éclairagisme, l'urbanisme...), l'éclairage des villes se transforme, s'enrichit principalement au travers de l'accumulation des projets, de la pratique opérationnelle. Dans ce sens, les éclairagistes urbains, devenus des maîtres d'œuvre de la lumière de plus en plus importants, en sont les principaux acteurs. Ainsi le parcours des quatre professionnels interrogés reflète l'évolution et l'état actuel du champ.

Profils et parcours

Premièrement, trois d'entre eux ont débuté dans le milieu du spectacle et y ont travaillé assez longtemps : Philippe Almon au théâtre et à la radio puis comme régisseur général de cirque ; Laurent Fachard dans l'éclairage de scène et de cinéma ; Benoît Lalloz comme marionnettiste et aide éclairagiste puis comme scénographe et muséographe. C'est par ce biais qu'ils se sont sensibilisés et formés à la lumière -deux au moins sont autodidactes- ; Ils sont donc venus à l'urbain "de proche en proche", au cours d'expériences successives, par l'intermédiaire du travail sur la lumière, et souvent au hasard des rencontres et des expériences.⁸ Ceci traduit une tendance importante :

⁴ En France, le Laboratoire Central des Ponts et Chaussées, le CRAI de l'Ecole d'Architecture de Nancy en collaboration avec EDF, et le CSTB sont les principaux organismes de recherche ayant développé des logiciels de simulation d'éclairage artificiel (nocturne).

⁵ CHELKOFF G., DELETRE J.J., THIBAUD J.P., *Une approche qualitative de l'éclairage public*, Grenoble, CRESSON, 1990.

BRUSQUE C., DUBOIS D., RESCHE-RIGON P., *Une approche qualitative des exigences des usagers de l'espace urbain nocturne en matière de confort visuel*, LCPC-LCPE, janvier 1998, 61 p.

⁶ MOLES A., "Des fonctions de la lumière dans la ville", in *Lux*, n°111, fév. 1981, pp. 10-24. Les sept fonctions de l'éclairage urbain mises en évidence dans cet article sont : fonction générale, fonction de balisage, fonction psycho-motrice, d'ambiance, de sécurité, de valorisation, de promotion visuelle, et enfin de spectacle.

⁷ NARBONI R., *La lumière urbaine*, Paris, éd. du Moniteur, 1995.

⁸ Le parcours de Benoît Lalloz apparaît ainsi comme une sorte de parcours-type : "D'abord, j'étais passionné d'horlogerie enfant, et il se trouve que j'ai rencontré un vieil horloger arménien qui m'a appris à réparer les mécanismes anciens et à 17/18 ans, je réparais des automates anciens pour me faire de l'argent de poche. C'est en travaillant sur ces poupées en mouvement que je suis venu à la marionnette, et j'ai eu la chance de travailler sur des choses contemporaines ou plus classiques. Et puis, j'ai travaillé un peu l'éclairage, parce que j'ai travaillé avec un type qui était décorateur, il faisait du théâtre de marionnettes, mais son premier métier c'était décorateur-éclairagiste, et je suis allé comme "petites mains" filer un coup de main et donc, ça m'a imbibé un certain nombre de choses. [...] Donc, différentes expériences au théâtre, tout ça, mais l'attrait

en effet, pour beaucoup d'éclairagistes qui travaillent actuellement dans le champ urbain, la ville n'est pas leur domaine d'origine. Beaucoup viennent comme nos trois interviewés du spectacle, d'autres sont d'anciens techniciens des compagnies d'éclairage, d'autres encore sont à l'origine plasticiens.

La convergence des parcours, le statut professionnel de la plupart d'entre eux - agences de conception indépendantes-, le type de commande auxquelles ils répondent - commandes publiques soumises aux règles de la loi M.O.P.- et leurs réalisations contribuent ainsi à définir une nouvelle profession, institutionnalisée en France sous la forme d'une association.⁹

Pour autant, l'expression d'un sentiment d'appartenance ou de rejet à l'égard une communauté, ainsi que la définition même du métier par chacun, manifeste des degrés d'intégration professionnelle différents et traduit la nouveauté d'un champ en construction, comme en témoigne cette réflexion de Benoît Lalloz : *"honnêtement, je ne connais pas bien la profession, mais d'abord, il y a des gens qui font des choses extrêmement intéressantes, moyennant quoi, c'est un peu décourageant par moments, parce qu'on se dit que toutes les choses intéressantes ont été faites... Et puis, en même temps, il semble que ces gens là ont lancé quand même des dynamiques, des besoins, une reconnaissance de besoins, finalement, ce sont un peu des découvreurs. Alors, c'est bien que des gens aient pu un peu défricher des choses, pourvu que les portes s'ouvrent aux autres, là c'est autre chose. Donc, je me situe comment ? Je me situe un peu dans cette génération d'éclairagistes qui sont passés par le théâtre, et qui ont avant tout une perception du ressenti lumière, avant d'avoir une connaissance théorique et technique de la lumière."*

Laurent Fachard et Philippe Almon, dont la ville ou l'architecture constituent le domaine d'activité principal depuis plusieurs années, représentent la "première génération" des éclairagistes urbains. Laurent Fachard, "éclairagiste", reconnaît l'utilité d'une association professionnelle (*"ça fait en tous cas qu'on est intégrés"*) tout en dénonçant une absence de langage commun clairement défini, qui reflète l'absence de réflexion sur la problématique urbaine : *"il y a cette ambiguïté là aussi... du statut que se sont donné les concepteurs lumière. Qui étaient autrefois éclairagistes, au sens un peu technique du terme. [...] Et ça, c'est une espèce de discours, enfin de statut protecteur [...] Même moi je trouve que cette notion, c'est une mainmise de l'industrie... sur une dimension artistique, enfin conceptuelle et artistique de l'approche de la ville."*¹⁰ Quant à Philippe Almon, s'il se reconnaît des "confrères", il refuse de porter l'appellation "concepteur lumière" -il se

pour le travail sur l'éclairage, la décision est venue surtout à l'issue d'un accident. [...] Je me suis cramé les yeux [...] et à partir de ce moment là, je suis devenu très sensible aux éblouissements. Étant très sensible aux problèmes d'éblouissement et de luminance, quand j'ai eu à travailler sur des éclairages de stands ou pour les musées, j'ai vu les choses totalement différemment. [...] et puis un éditeur parisien [...] qui avait vu plusieurs expositions de moi m'a dit "j'aime bien la manière dont c'est éclairé, j'aimerais bien que vous me fassiez un article sur la lumière [...]. Et là-dessus, la RATP m'a passé un coup de fil ; il y a un type de la RATP qui a lu l'article et qui m'a dit "j'aime bien la manière dont vous parlez de la lumière et j'aimerais bien vous rencontrer : on consulte des éclairagistes". Alors, c'était la première fois qu'on s'adressait à moi en disant "on consulte des éclairagistes". [...] je l'ai rencontré, il y avait d'autres éclairagistes qui étaient en lice, et puis en arrivant avec des choses assez fraîches je pense, ils m'ont confié un premier projet."

⁹ Association des Concepteurs lumière et Eclairagistes (loi 1901), dont la vocation est de promouvoir la profession de concepteur indépendant. Jusqu'à sa création, le milieu de l'éclairage était surtout structuré autour de l'Association Française d'Eclairage, portée principalement par les fabricants et orientée vers les problématiques techniques (matériel, recommandations, normalisation).

¹⁰ Entretien réalisé en 1996 dans le cadre de notre thèse de doctorat en cours sur la représentation graphique dans la conception du projet d'éclairage urbain.

définit également comme éclairagiste- car celle-ci serait porteuse d'un "*discours préconçu*" auquel il n'adhère pas : "*ces discours préconçus sur l'éclairage [...] je trouve ça terrible [...]. Les trois quarts du temps j'ai plutôt l'impression que l'on s'enferme dans des schémas de pensée...* " De manière plus générale, le concepteur-lumière affirme sa spécificité, se positionne explicitement comme un nouvel acteur de l'éclairage urbain en revendiquant la part de créativité de son travail ; l'éclairagiste, sans la rejeter, met l'accent sur une compétence et un savoir-faire techniques au service d'autres acteurs (architectes...) et sur la maîtrise de la réalisation. Le terme de concepteur lumière, transposition du *lighting designer* anglo-saxon, rend toutefois bien compte du type d'interventions réalisées.

A la différence des trois précédents, la quatrième personne interviewée, Pascale Jacotot, n'est pas éclairagiste mais paysagiste. Ce terme lui confère un statut -le DPLG-, des méthodes, une certaine approche identifiables, un domaine d'intervention circonscrit, et un réseau professionnel "stable". Elle a ainsi suivi un parcours classique dans le domaine de la maîtrise d'œuvre architecturale. Si l'éclairage ne constitue pas l'objet central de son travail, elle a été sensibilisée et "formée" à la lumière principalement au cours de son travail en agence. Nous avons choisi de l'interroger parce qu'elle témoigne d'une tendance inverse de la précédente : alors que les éclairagistes s'intéressent et se consacrent de plus en plus aux espaces urbains, les acteurs traditionnels -architectes, paysagistes...- intègrent plus fréquemment la dimension lumineuse dans leurs projets.

Ces deux tendances rendent compte de l'inscription progressive de la lumière urbaine dans le champ de la maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine, ainsi que de l'acculturation à la lumière entre les différentes disciplines représentées dans ce champ.

Positions : collaborations et compétences

C'est finalement la pratique opérationnelle qui semble contribuer à distribuer les rôles de chacun dans le processus d'aménagement. La collaboration au sein d'équipes de projet pluridisciplinaires entre éclairagistes, paysagistes, architectes, urbanistes, designers est désormais de plus en plus fréquente. La commande publique joue en cela un rôle important, notamment à travers le développement de concours et d'opérations de requalification urbaine à l'échelle d'un quartier ou d'un espace public.¹¹ L'éclairagiste y intervient tantôt comme co-traitant tantôt comme sous-traitant du paysagiste ou de l'architecte. Si la collaboration représente une réalité, cette réalité est bien souvent complexe et soulève la question de la position et de la spécificité des éclairagistes.

On remarque ainsi que leur discours exprime plusieurs tendances et se fait par là porteur de revendications. D'un côté le projet, notamment à travers la définition de la commande, est toujours porteur d'enjeux de pouvoirs individuels et socio-professionnels créant un régime de concurrence. De l'autre, la collaboration renvoie pour tous les interviewés à une sorte d'idéal de projet, qui revient à travers les mots de "*dialogue*", "*complémentarité*", "*rencontre*", "*travail dans la durée*"... Les éclairagistes conçoivent leur travail comme étant "*au service*" d'un architecte, d'un paysagiste ou d'une architecture, dans un souci de cohérence, d'intégration d'ensemble du projet.

¹¹ Voir plus loin les compte-rendus de réalisations concernant l'avenue d'Italie ou le Jardin Félix Jacquier à Lyon.

Cette idée fait clairement référence à leur expérience du spectacle, où le projet se construit collectivement autour de la mise en scène : chacun travaille à sa propre tâche en coordination avec les autres membres de l'équipe, en complémentarité et avec un statut équivalent. "L'intelligence" d'ensemble du projet est décrite comme plus forte que le travail de création individuelle.

De la même manière sur un projet architectural ou urbain, chaque partenaire devrait travailler à l'écoute des autres, et apporter sa compétence dans une perspective de complémentarité : *"il n'y a pas d'esprit d'équipe et de compagnons, ça c'est un peu dommage et c'est le principal écueil à l'existence de vrais aménagements. [...] Quand on fait un spectacle, il y a un metteur en scène, c'est un ensemblier, il doit être l'ensemblier de toutes les composantes. [...] dans le spectacle, naturellement, tout le monde est à l'écoute, il y a l'autre qui au son file un effet, l'autre à la lumière en même temps "ah, on a la même idée", c'est con, c'est normal, on est à l'écoute, il se passe quelque chose. "Ha oui, mais la lumière tue le son", "ha, ben, alors enlève-toi"; "non, toi"; "qui prend le mieux le sens?"; l'autre s'enlève, donc cette question-là, on se la fait de manière collective parce qu'il existe cette chose dans l'espace qui est l'œuvre en construction pour tout le monde."*

Dans ce processus, la maîtrise d'ouvrage est considérée comme jouant un rôle-clé en ce sens qu'elle doit être à la fois porteuse du projet, au niveau de sa définition, et jouer un rôle de coordination. En ce qui concerne spécifiquement l'éclairage, l'absence de "culture de la lumière" et de volontés précises de la part des commanditaires, donne lieu à des programmes flous qui conduisent bien souvent le concepteur à participer en cours de processus à son élaboration : *"le maître d'ouvrage, c'est le maire, il sort pas la nuit. Son délégué, c'est l'urbaniste, il sort pas la nuit. Et le maître d'œuvre architecte, il sort pas non plus la nuit. Donc, pour l'instant, sur le plan programmatique, c'est nous qui donnons... le sens, l'image, par la physique de la lumière, le sens par la façon dont on la fait."*

La spécificité des éclairagistes se pose donc moins en termes d'objets, d'espaces d'intervention -ou même on le verra en termes de démarche- qu'en termes de compétences : la maîtrise de la dimension technique de l'éclairage (physique de la lumière, connaissance des matériels, des sources, luminaires) leur confère un champ d'action spécifique. S'ils n'ont pas l'exclusivité de la technique -il existe a des ingénieurs et des techniciens pour cela¹², leur approche "sensible" et personnelle de l'éclairage -le spectacle, la muséographie ou les arts plastiques fournissent en cela un autre regard sur la lumière- les différencient des stricts techniciens. Pour Laurent Fachard, *"ils s'intéressent beaucoup plus à l'armoire électrique, son fonctionnement, qu'à l'éclairage."* *"Moi, je prends les études d'électricité, aussi, sur certaines opérations, pour tout gérer. Mais au lieu de partir de l'armoire, et pas m'intéresser à ce que j'éclaire, je pars de ce que j'éclaire pour remonter à l'armoire."*

Cet aspect est particulièrement mis en valeur par Benoît Lalloz, amené jusqu'ici à travailler en tant qu'éclairagiste essentiellement auprès de la RATP : *"pourquoi certains clients travaillent avec moi ? Ils travaillent avec moi d'abord pour sortir de leur culture*

¹² Jusqu'à l'apparition des éclairagistes urbains, la conception des projets d'éclairage était le plus souvent confiée aux bureaux d'études des fabricants d'éclairage. Encore aujourd'hui, 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.

d'entreprise à eux, et donc c'est la raison pour laquelle ils ne font pas appel à des concepteurs internes, ils veulent sortir de leur culture technique à eux."

Cette double compétence leur permet ainsi de maîtriser ce que l'on pourrait appeler "la chaîne de fabrication" de l'éclairage, comme en témoignent les différents niveaux d'intervention de la plupart des concepteurs éclairagistes. Ces niveaux d'intervention vont de l'étude diagnostique au suivi de chantier, en passant par la programmation lumière, le suivi d'opérations dans leur ensemble, ou même souvent la participation au design de mobilier d'éclairage.

Ainsi, cette maîtrise potentielle de l'ensemble des processus leur donne une position médiale vis-à-vis des autres acteurs de l'éclairage et de l'aménagement architectural et urbain et notamment de la maîtrise d'ouvrage, position décrite au travers de plusieurs propos relatifs aux régimes de collaboration : *"je travaille moi sur toutes les opérations à 50 %, je suis intégré à des équipes de paysagistes ou d'architectes, à 50 % je travaille pour eux, parce que je sers le propos de leur aménagement, ou de leur bâtiment, mais à 50 % je travaille pour le client directement sans qu'il le sache, c'est-à-dire je n'ai pas, dans la réponse du paysagiste ou de l'architecte, tous les éléments de réponse nécessaires au maître d'ouvrage pour qu'il accomplisse l'œuvre entière. Quand je travaille avec un paysagiste sur un espace public, je vais éclairer son espace public, mais au delà, je dois intégrer... les techniques utilisées par le maître d'ouvrage, le service de l'éclairage public, éventuellement le matériel."*

Pour Philippe Almon, par exemple, si l'élu représente une personne à convaincre (un "client"), il est plus que cela : *"il connaît sa ville beaucoup mieux que nous ; on connaît la lumière mais lui il connaît très très bien sa ville"*. Par là l'élu est amené, à travers des visites et des essais sur site, à participer à l'élaboration du projet en exprimant des sensations, en s'appropriant petit à petit les solutions proposées. Philippe Almon définit alors son intervention comme une retraduction technique de ces sensations. Dans cette définition, l'éclairagiste met sa propre création en retrait, il se fait en quelque sorte médiateur. Cette position consiste à *"intégrer une image de lumière de la ville en cohérence avec ce qui a déjà été fait et en même temps aider la maîtrise d'œuvre -le paysagiste, l'urbaniste ou l'architecte- à intégrer dans son propre projet tout le travail qui a été fait précédemment."*

En résumé, l'analyse des positions et des régimes de collaboration nous montre que la dimension nocturne de la ville est présentée comme une *"complémentarité de l'aménagement"*. Comme tous le soulignent, la maîtrise technique n'est plus une fin en soi, mais répond à la nécessité d'une maîtrise d'un propos, d'un parti d'ensemble. La maîtrise des problématiques, des vocabulaires, des procédures et des outils de la lumière mais aussi de la ville ou de l'architecture permet aux éclairagistes concepteurs de se positionner sur un projet -ou de manière plus générale sur la problématique de la ville- comme un acteur à part entière des processus d'aménagement, au même titre qu'un architecte ou un paysagiste. Ainsi, pour Pascale Jacotot, qui fait là référence à la conception du jardin Félix Jacquier à Lyon¹³, l'éclairagiste, *"c'est vraiment quelqu'un, comme nous qui sommes concepteurs dans le domaine du paysage, je pense que lui a justement cette connaissance dont je suis très consciente qu'une grande part m'échappe, et donc je pense, - comme ça c'est fait un peu pour ce jardin avec le botaniste- [...] que s'il y avait eu un*

¹³ Opération décrite ci-après.

concepteur lumière, je pense qu'il aurait intégré l'idée de la forêt magique, de l'ailleurs, et que lui avec toutes ses connaissances en tant que concepteur lumière, et bien il aurait apporté autre chose. [...] j'aime bien justement ce côté compétences complémentaires." De même, pour Philippe Almon, "il n'y a pas de division du travail. Moi je pense que j'ai mon mot à dire sur l'urbanité... ils ont leur mot à dire sur la mise en lumière. De la même façon que le maître d'ouvrage a son mot à dire sur l'urbanité, sur l'urbanisme et sur la mise en lumière."

Ainsi, dans cette première partie nous nous sommes attachés à décrire les nouveaux opérateurs de la lumière urbaine et le contexte de production dans lequel ils agissent. Il convient maintenant d'entrer dans le détail de leur démarche : comment ces opérateurs agissent-ils sur la ville sensible ? Peut-on trouver dans l'analyse des entretiens des logiques d'action ou des modes d'intervention communs ?

3] Scénographies lumineuses

La lumière comme matériau scénographique

Anne Cauquelin avait montré dans son ouvrage comment "la ville la nuit"¹⁴ redessine un territoire différent de celui de la ville diurne dans sa géographie et dans ses usages : certaines zones laissées dans l'ombre s'effacent de la carte, d'autres au contraire s'affirment le temps de la nuit comme des pôles d'attractivité forts.

En effet la lumière possède ce pouvoir de créer de nouvelles formes, de nouvelles limites, de nouveaux espaces qui se dessinent aussi par et à travers l'ombre ; l'espace des sens n'est pas un espace euclidien, homogène. C'est sur ces qualités que les éclairagistes fondent leurs pratiques, en créant des "ambiances", des "environnements", des "scénographies" ou des "images" spécifiques. Si comme tous le soulignent, la lumière n'est pas une "matière" - "la lumière ne s'exprime que parce qu'il y a des surfaces pour la réfléchir" -, elle constitue le matériau, l'outil à partir duquel ils transforment, façonnent et recomposent l'espace urbain.

La production de phénomènes sensoriels permet d'agir sur plusieurs registres à la fois, définis en interaction. Pour Laurent Fachard, par exemple "l'idée qui consiste à créer une place sur un sol suspendu, sur un faux sol, c'est possible de le réaliser techniquement, mais l'idée de départ, elle est mauvaise, dans la mesure où l'œil, qui ne percevra pas qu'il n'est pas sur un sol réel, est leurré, et que seul ne renseigne sur cette mauvaise qualité du sol, que l'oreille interne ; mais elle renseigne, donc elle renseigne et elle alimente un sentiment d'insécurité ; [...] et c'est l'idée qui est en contact immédiat avec la sensation, le retour de manivelle, il est instantané."

Ainsi, la lumière produit des "sensations", des "émotions", un "ressenti" tout autant que des "signes", de la signification. C'est là sa "force d'expression", sa "poésie". La lumière nous renvoie à notre imaginaire, convoque en nous des souvenirs : "j'ai habité pendant toute mon enfance dans une chambre qui donnait sur un couloir où il y avait un poêle à fuel qui brûlait et... il n'y a pas de lumière plus belle qu'une flamme. En plus ça bougeait tout le temps et... Donc c'étaient mes premières fascinations, je me suis endormi pendant dix ans, quinze ans fasciné à chaque fois par cette lumière qu'il y avait dans le couloir."

¹⁴ CAUQUELIN A., *La ville la nuit*, Paris, PUF, 1977.

Créer une ambiance, c'est alors qualifier un environnement en donnant "le sens, l'image par la physique de la lumière", en faisant appel à la fois à des dimensions fonctionnelles, liées directement à la perception et à la physiologie, en termes de "confort" visuel, d'"éblouissement" ou de "contraste", et à une dimension psychologique ou symbolique, comme l'exprime Philippe Almon à propos d'un travail sur les ambiances souterraines : "j'ai travaillé aussi la gare Météor - Saint Lazare [...]. On travaille la mémoire en fait de l'éclairage naturel sous terre, sous deux formes. Première forme : retrouver des températures de couleur et des quantités de lumière très fortes par une sorte de pénétration de la lumière naturelle, qui n'en est pas, c'est l'artifice complet. Et puis des simulations de sensations... liées à la lumière naturelle : d'uniformité, de surfaces verticales par exemple, la mise en lumière des surfaces verticales pour que psychologiquement les gens se sentent bien. Donc les gens se sentent bien parce qu'ils ont ces sensations, retrouvées, et parfois parce qu'ils ont visuellement l'impression qu'il y a un coup de lumière naturelle qui rentre."

De manière plus concrète, c'est autour du rapport "lumière/espace/matière" que le concepteur organise son travail, ce à plusieurs échelles :

- à l'échelle de la perception proche, la mise en lumière des matériaux, par un travail des directions de lumière ("éclairage rasant", "indirect"...), de choix des teintes et de rendu des couleurs est ce qui permet de créer des reliefs, de faire apparaître la matière, de lui donner de l'épaisseur, de l'"éclat". L'éclairage est alors avant tout une mise en lumière des "surfaces" (horizontales et verticales). C'est l'interaction perçue entre ces surfaces qui par l'uniformité ou au contraire le contraste lumineux reconstitue l'impression des volumes, définit différents plans visuels ;

- à l'échelle des formes plus globales telle l'échelle morphologique de l'espace urbain, la hiérarchisation des luminances, des flux lumineux, les rapports de contraste, les couleurs sont utilisés pour recréer une hiérarchie aussi bien visuelle que fonctionnelle ou symbolique des espaces.¹⁵ Une des notions centrales employées est celle de "lisibilité". L'espace créé par le jeu des ombres et des lumières se dessine à la vue et au parcours en fonction des points de vue, des positions, du mouvement. La notion de "transition" (spatiale et lumineuse) apparaît également comme une notion récurrente ;

- à l'échelle d'un site, d'un paysage, ces mêmes hiérarchies -décrites notamment en termes de points lumineux - contribuent à créer une image globale, plus lointaine et plutôt dédiée à la contemplation, au plaisir esthétique : le pont qu'on regarde de loin, la station de métro dans son contexte urbain, l'entrée dans la ville en voiture sont autant d'évocation de cette échelle dans les entretiens.

Ces trois échelles ne sont bien sûr pas exclusives les unes des autres mais interagissent. Ainsi les principes de hiérarchisation et de lisibilité sont des principes transversaux à la base des pratiques décrites par les interviewés, éclairagistes ou paysagiste.

En outre, si la notion de scénographie renvoie à la nature du matériaux lumineux, à sa capacité à créer des espaces et des ambiances différenciées et hiérarchisées, en même temps qu'à sa capacité à jouer sur plusieurs registres simultanément (effets

¹⁵ Voir à ce propos la description du "processus de construction" des éclairages de l'avenue d'Italie par Laurent Fachard dans la troisième partie de l'étude.

sensibles, perceptifs, mais aussi sémantiques), elle fait également référence dans les entretiens à un mode d'intervention et de conception sur l'espace.

"Raconter une histoire"

Le terme de "scénographie" n'est pas employé par tous dans le même sens, mais la référence est toujours forte : créer un éclairage consiste à "mettre en scène" un lieu, un espace. C'est chez Benoît Lalloz que cette notion est la plus fortement formalisée, mais elle reprend ce que les autres expriment en décrivant leur démarche au fil de l'entretien : *"c'est un terme qui est quand même un peu issu du théâtre, qui fait appel à la scène, donc assez simplement quand je parle de scénographie, j'évoque évidemment un espace, une succession ou un ensemble d'espaces, reliés entre eux par une intelligence X ou Y : en tout cas, il y a des liens de fonction entre ces différents espaces. Et puis, je parle de scénographie parce que ces espaces doivent, je pense, pouvoir être appropriés par les gens qui les vivent ou qui les traversent. Et scénographie parce que quelque part, il va se dérouler dans chacun de ces espaces une histoire individuelle ; [...] on peut faire des parallèles sur le déroulement d'un scénario : lorsque le voyageur emprunte le réseau de la RATP, les transports urbains, on peut imaginer qu'en traversant cet espace dans le milieu urbain, quelque part, sans aucune prétention, il va traverser un scénario, quelque chose avec une scène d'exposition. [...] c'est un petit peu à lui que je pense aussi en disant qu'une scénographie, c'est proposer pour son regard, pour ce que ça va faire résonner chez lui, même si c'est que des choses très limitées, de lui permettre de se charger peut-être de petits clins d'œil ou de petites émotions, qui dans le fond remplissent la vie quotidienne."*

"Raconter une histoire" est ainsi une expression souvent employée par les concepteurs au cours des entretiens pour qualifier leur mode d'intervention et traduire ce rapport scénographique au lieu, dans sa dimension spatiale et événementielle. "Mettre en scène" un espace, c'est produire les conditions de déroulement d'une histoire, déterminer "une succession de phénomènes sensoriels" en imaginant des parcours possibles de l'espace ou en programmant différents régimes d'allumage dans le temps.

Comment, alors, cette histoire est-elle concrétisée et mise en forme dans l'espace du projet et de la conception ? Sur quelles méthodes, quels supports et outils les concepteurs s'appuient-ils ?

Plus que l'organisation formelle, institutionnelle du travail (telle qu'elle apparaît en particulier dans les dossiers de rendu des projets), nous évoquerons ici les principes généraux de la démarche décrits ou évoqués par les interviewés. Le découpage en phases de conception successives, si elle rend compte de la réalité des procédures de conduite de projet, n'apparaît pas forcément très pertinente pour décrire les modes d'intervention. De plus, notamment pour les éclairagistes les plus expérimentés, définition "conceptuelle" et définition "technique" du projet ne sont souvent pas vraiment dissociées dans le temps de la conception.

Analyser, formuler un concept

D'un point de vue méthodologique, la production de l'"histoire" s'appuie sur un important travail d'analyse des différentes dimensions du site. Il s'agit parfois de rechercher dans l'histoire du lieu des éléments à mettre en valeur la nuit, une symbolique à exprimer, une composition urbaine à respecter. L'analyse architecturale participe des mêmes enjeux. C'est ainsi d'abord la ville diurne qui est analysée.

L'analyse fonctionnelle, quant à elle, s'effectue en fonction du type de lieu à éclairer et à plusieurs échelles : à l'échelle individuelle du passant ou de l'utilisateur comme à l'échelle de l'organisation des activités. C'est donc notamment à ce niveau qu'intervient la prise en compte de la spécificité de l'espace urbain ; morphologie et typologie fonctionnelle sont à ce propos souvent liées : *"qu'est-ce qui se passe dans ce quartier : est-ce que c'est un quartier commerçant ? Comment on éclaire un quartier commerçant ? Si on fait comme ça, est-ce que là on ne va pas noyer les vitrines de lumière, est-ce qu'on va pas casser un peu ce contraste et cette nécessité de relief sur les façades, ne serait-ce que par les vitrines ?"*

C'est à partir de cette analyse que l'éclairagiste définit un "concept", un "principe" directeur, un "propos" (dramaturgique, architectural) déterminant *"quel sens on va donner à l'espace que l'on conçoit"*. Il s'agit par là de saisir, retrouver ou inventer *"l'intelligence du lieu"* ou d'une architecture, de *"trouver une formule pour faire ressortir le lieu"*. Le concept constitue en quelque sorte le cadre de l'histoire, ce qui la justifie et permet de la décliner de manière spatiale et lumineuse¹⁶. Cette étape semble d'autant plus importante que comme on l'a dit, les programmes de la commande semblent souvent peu définis.

Décrire et évoquer

Par ailleurs, les supports du projet évoqués dans les entretiens, que l'on peut considérer comme les moyens de "traduire" cette histoire sont de trois ordres : supports graphiques, discours oral ou écrit et essais sur site. Ils sont employés de manière différente par chacun.

Par exemple, pour Pascale Jacotot et Benoît Lalloz, la recherche plus ou moins libre à partir du support graphique (recherche d'ambiances, visualisation d'effets) constitue une première étape importante : *"j'ai besoin de travailler les rendus à la main, direct. Je travaille beaucoup avec des pastels secs, donc j'y met les doigts, enfin je peins avec les doigts, c'est moi qui les fais. Et c'est comme ça que petit à petit, je commence à imaginer le rapport lumière/matière."* *"J'imagine dans ma tête, l'effet quoi, une ambiance... c'est... oui, ça évoque une lumière, particulière, des effets. Et puis après je me dis "ha, comment je vais le représenter pour que ça soit transmissible quoi ?"*

Pascale Jacotot a ainsi utilisé pour son projet lumière lyonnais trois types de supports graphiques : représentation perspective dessinée, qui mêle expressivité et représentation perceptive située dans l'espace, coupe technique et images de référence, pour faire *"appel un peu au souvenir de tout un chacun"*. L'histoire se reconstruit alors par collage, à travers la succession des points de vue offerts par la série des représentations et du discours oral et écrit qui l'accompagne.

Pour Philippe Almon, l'image (figurative et infographique) donne une vision "figée" du projet qui le maintient dans sa virtualité et l'empêche de s'enrichir d'une construction collective. Parce que la conception ne se dissocie pas de la communication, le travail sur site avec les commanditaires, les visites nocturnes et les essais sur site, sont alors pour lui les principaux supports : ils permettent de sensibiliser les clients à la lumière et ainsi de mieux préciser le programme. L'histoire est également celle du projet lui-même : *"il y a tout cet apprentissage en fait, à apporter au*

¹⁶ On verra plus loin dans l'exposé de plusieurs réalisations les différentes déclinaisons et formulations que peut prendre un concept.

client et aux différents intervenants. Qu'est-ce que c'est que la lumière ? Comment on travaille la lumière ? Pourquoi on travaille la lumière comme ça ? On fait des photos, visiter des sites, regarder des trucs, se balader avec eux, "Tiens regarde ça là, c'est comme ça, c'est pas comme ça que moi j'imagine le truc". Ce sont des notions qui sont très très visuelles alors il s'agit en fait de montrer de quelles façons on peut utiliser cet outil-là." Le dialogue avec le client in-situ, le met en situation de comprendre en même temps que de vivre l'histoire, de se l'"approprier".

Parce que la lumière, l'histoire qu'elle raconte, les sensations qu'elles suscite ne s'appréhendent finalement que dans l'espace concret et situé de la perception, et parce que la lumière renvoie tout autant à des dimensions objectives que subjectives, les supports du projet doivent à la fois décrire et évoquer. Philippe Almon souligne par ses propos l'importance de la fonction médiatrice et didactique du discours dans le travail de projet : celui-ci permet, au delà du fait de pallier à l'absence de réalité, de décrire la manière dont on va intervenir sur l'espace, de montrer comment, à partir d'éléments donnés, on va agir sur cet espace, de distinguer ce que l'on considère comme objectif ou comme subjectif.

En ce sens, si l'expression "raconter une histoire" désigne un certain mode d'intervention sur l'espace, elle se rapporte bien aussi au travail de projet lui-même : raconter une histoire, c'est à la fois se raconter à soi-même une histoire (s'inventer une histoire du lieu en faisant appel à sa sensibilité, à son imagination, à ses souvenirs et faire émerger par là des solutions), et proposer cette histoire aux destinataires de la mise en scène en l'inscrivant dans l'espace et le temps.

C'est par exemple ce qu'exprime Laurent Fachard lorsqu'il commente un petit croquis reprenant la répartition en coupe des éclairages sur l'avenue d'Italie : "*ça procède de la logique de répartition et de construction des flux lumineux. Chaque chose, là, est sémantique, est signifiante. Chaque chose a du sens ; ça, c'est voirie, c'est Paris, ça veut dire tout là, je fais un film avec ça, les rues de Paris, non, d'accord ? Ca c'est trottoir, "piéton", "marché", "animation", "fête", je sais pas "kermesse", boom ! C'est un film. Et ça, c'est maison, c'est E.T. (rires). Chaque fois je relie, chaque acte technique a un sens et produit un phénomène sensoriel.*"

"Tordre le cou aux candélabres"

Comme le souligne dans cette dernière phrase Laurent Fachard, la concrétisation des intentions du projet, la traduction spatio-lumineuse du concept, passe principalement par le choix et la mise au point d'un dispositif technique. Par dispositif technique, nous entendons l'ensemble source-luminaire-support. C'est par lui que le concepteur va pouvoir dérouler l'histoire dans l'espace et le temps, c'est ce dispositif qui sert à "*retraduire techniquement des sensations*", à construire une ambiance. Ainsi dans les entretiens, l'évocation du travail de projet fait une grande place à la description des processus techniques de définition des solutions.

Le choix du type de source, premièrement, définit à la fois l'intensité du flux, la température de couleur (teinte de la lumière émettrice) et l'indice de rendu des couleurs (restitution plus ou moins fidèle des couleurs diurnes des surfaces et objets éclairés). Ces critères sont à la base de toute perception visuelle.

Les luminaires permettent quant à eux de définir "la répartition géométrique" du flux lumineux dans l'espace. Si par exemple, les luminaires d'éclairage public ont pour fonction principale de répartir le plus uniformément possible la lumière sur une chaussée, les projecteurs, au contraire produisent un faisceau lumineux directionnel.

Les supports, enfin, c'est-à-dire les mâts, les candélabres, les lanternes, etc., définissent l'implantation des luminaires et sources. En permettant de faire varier la hauteur, l'espacement ou l'inclinaison des luminaires, les supports contribuent à répartir les flux en termes de niveaux d'éclairement ou de luminances¹⁷ mais participent aussi à la lisibilité de l'espace et à l'esthétique de la réalisation ; le mobilier par sa forme, son "existence physique" est porteur d'une image et de connotations, aussi bien de jour que de nuit, comme le rappelle Philippe Almon : *"on a intégré justement ce problème du design, de jour et de nuit, pour que le produit reste un tube, lumineux. Dans la journée, même allumé, il va réagir à la lumière ambiante, quand c'est très ensoleillé, il va briller sous le soleil de juin, et... de nuit, ce bâton s'allume. Ce qui nous permet de créer tout un tas de lignes de fuite grâce à ces lignes verticales au fur et à mesure que l'éloignement s'installe, se rapproche... et crée vraiment cette ligne de fuite."*

Ainsi, parce qu'il est à la source de toute production de lumière en situation nocturne, et parce que les dimensions physico-techniques qui le définissent sont aussi porteuses de perceptions et de représentations symboliques, le choix du dispositif technique apparaît comme la condition de maîtrise du projet. S'il permet de maîtriser les dimensions strictement techniques du projet -*"c'est une donnée très importante du projet, la durée de vie des sources et en même temps sur chaque produit la facilité de maintenance, la pérennité du produit"*-, il permet en outre de créer des ambiances différenciées selon les types de lieux, tant du point de vue de la répartition des flux, des niveaux d'éclairement ou des teintes de lumière : *"les candélabres qui nous sont imposés nous permettent de faire de l'éclairage indirect, de l'éclairage direct, de l'éclairage d'accentuation, de l'éclairage fonctionnel... toutes sortes d'éclairage. Donc on a quand même un choix de construction, un choix d'implantation, de répartition des flux, de distribution et de modification de ces candélabres puisque moi je leur tords le cou un petit peu aussi."*

La maîtrise de ces différentes dimensions passe aussi quelquefois par la création d'un mobilier d'éclairage spécifique. Benoît Lalloz, par exemple, a été amené à concevoir un luminaire spécial pour l'éclairage provisoire de la salle des pas perdus de la station RER "Arche de la Défense" : *"j'ai installé ces pare-voies avec ces espèces de bateaux suspendus, qui sont de grands luminaires, environ 4,50 m de haut je crois, avec une envergure de 3,50 m à peu près : l'idée c'était un petit peu que ces "bateaux" traversaient l'espace et réfléchissaient la lumière. Ces luminaires sont éclairés d'un côté en sodium chaud, très chaud, ça évoque un peu le soleil couchant et l'autre côté plus froid. Bon, c'est tout simple, c'est un langage très très simple. Il était question dans cet espace gigantesque de relever surtout les niveaux d'éclairement pour permettre que les travaux puissent se dérouler."*

¹⁷ Eclairement et luminance sont des grandeurs photométriques calculables et/ou mesurables. L'éclairement se définit comme la quantité de flux lumineux reçue par une surface et s'exprime en lux ; il est fonction de l'intensité de la source lumineuse, de la distance entre la source et la surface, ainsi que de l'inclinaison de la surface par rapport au vecteur d'intensité. La luminance, contrairement à l'éclairement, exprime la lumière perçue, ou autrement dit la luminosité d'une source (primaire dans le cas d'un éclairage incident, secondaire dans le cas d'un éclairage émis par réflexion). Elle se définit alors comme le rapport entre l'intensité émise en direction de l'œil et la surface apparente qui émet cette intensité et a pour unité le candéla par mètre carré.

Logique d'action et logique du lieu

En conclusion, nous avons essayé dans cette partie de l'étude de mettre en évidence des logiques d'action communes aux différents interviewés. Nous avons ainsi répondu à la question : "comment les concepteurs contribuent-ils à transformer la ville ?" en nous appuyant en particulier sur la description synthétique de leur travail de projet.

On retiendra surtout que c'est une approche scénographique de la lumière qui guide leur démarche et leurs modes d'intervention. La scénographie désigne dans les arts du spectacle le travail de mise en espace réalisé à partir de matériaux plastiques et sensibles. L'approche scénographique consiste donc à donner des qualités à l'espace, qualités qui reposent sur deux caractéristiques principales : une lecture et une perception dynamique de l'espace ; l'articulation entre dimension sensible et dimension signifiante de cet espace. Autrement dit, la scénographie s'appuie principalement sur un travail de découpage et de hiérarchisation spatiale. Par exemple du point de vue lumineux, chaque portion d'espace est d'abord conçue en fonction de la perception, qui permet de qualifier l'environnement du point de vue strictement visuel, de délimiter des zones différenciées sur le plan de l'intensité lumineuse ou des teintes d'éclairage par exemple. Mais les qualités expressives et poétiques de la lumière sont dans le même temps utilisées pour susciter des émotions, produire un certain climat psychologique qui fait appel à notre imaginaire, nos souvenirs et jouer ainsi sur les représentations symboliques véhiculées par la lumière. Par ailleurs, le travail sur les points de vue, les parcours, les transitions et les événements lumineux est ce qui permet au scénographe de traiter l'espace selon une perspective dynamique.

C'est bien cette même logique d'action qui est décrite par les concepteurs interrogés, même si la référence à la scène n'est pas toujours explicite. Dans l'espace urbain, la création de scénographies, c'est-à-dire d'ambiances différenciées selon les types de lieux ou d'architecture, répond à trois fonctions :

- une fonction de composition urbaine -rendre la ville nocturne lisible, créer des repères, souligner des formes bâties- ;

- un besoin fonctionnel propre à chaque type de lieu et à chaque usage -l'éclairage d'une voie de circulation doit par exemple impérativement prendre en compte des critères d'éblouissement ou de contraste, tandis que dans un espace destiné aux piétons, on va davantage prêter attention aux teintes d'éclairage et de rendu des couleurs qui participent au sentiment de confort- ;

- une fonction symbolique -la lumière produit des signes, alimente des représentations et un imaginaire urbain, liés au pouvoir, à la poésie...-.

Les plans lumière,¹⁸ qui constituent un des types d'intervention proposés par les éclairagistes urbains, sont à ce titre exemplaires. Conçus comme des outils de programmation,¹⁹ ils s'apparentent à un travail de composition urbaine. Ils consistent en un découpage de la ville qui vise à la fois à définir une politique d'éclairage cohérente (définition d'une identité lumineuse propre à la ville ou à ses quartiers) et à

¹⁸ appelées aussi selon les concepteurs "chartes d'environnement lumineux" ou "schémas directeurs d'aménagement lumière".

¹⁹ Il s'agit de prévoir et désigner les opérations de mise en lumière ou de rénovation d'éclairage à une échéance de cinq à dix ans.

hiérarchiser l'espace lumineux du point de vue fonctionnel et symbolique : il s'agit de déterminer les lieux à illuminer (entrées de ville, places publiques) mais aussi de définir des caractéristiques lumineuses propres à chaque type d'espace (espaces piétonniers, réseau viaire...).

Ainsi à travers l'approche scénographique, la technique, si elle constitue une donnée fondamentale du projet, n'est plus la règle principale de production de l'éclairage urbain. Elle est portée par un propos d'ensemble, un objectif ni tout à fait esthétique ni tout à fait "urbain", ni tout à fait subjectif ni tout à fait objectif. En recomposant l'espace nocturne à partir de ce matériau sensible qu'est la lumière, les éclairagistes cherchent à jouer tout autant sur nos perceptions que sur nos représentations symboliques. C'est dans ce sens que les éclairagistes urbains contribuent à renouveler la prise en compte de l'éclairage dans l'aménagement urbain.

On notera en outre que l'approche scénographique n'est pas chez les concepteurs interrogés propre à l'intervention sur l'espace urbain ; elle se présente plutôt comme une démarche générale, qu'il s'agisse d'éclairage intérieur, muséographique ou urbain : *"que j'éclaire un couloir ou une rue, c'est la même problématique : maîtrise des flux pour savoir ce qu'on éclaire, là où il faut centrer l'attention visuelle... qu'est-ce qu'il vaut mieux révéler pour laisser la place à d'autres choses qui doivent être visibles, principalement ; donc ça, c'est chaque fois la même analyse..."*

Cependant, même si l'éclairagiste s'appuie sur des règles de conception définies de manière générale, et même si par conséquent la logique du lieu n'est pas première, la prise en compte des caractéristiques du lieu d'intervention guide ou même détermine les solutions proposées. Pour cela, l'approche contextuelle et locale du projet revêt une grande importance, comme nous avons essayé de le montrer en évoquant les méthodes de projet : parce que mettre en scène un lieu, c'est lui conférer une identité, le rendre en quelque sorte unique, la définition d'un concept fondateur s'appuie sur la mise en évidence d'une logique propre au lieu d'intervention. Par ailleurs, le rapport au site dans la conception (phase d'analyse, essais sur site) traduit la spécificité des matériaux sensibles : la lumière ne prend corps que dans un espace défini, et en cela chaque espace est unique et appelle un traitement particulier.

Les quatre réalisations commentées par chacun au cours des entretiens et exposées ci-après de manière monographique illustrent de manière concrète cette logique d'action à l'œuvre dans le traitement lumineux de l'espace urbain. Il s'agit de réalisations plus ou moins récentes qui concernent des mises en lumière d'espaces publics. Nous les avons choisies pour leur diversité : l'éclairage de la ville n'est plus uniquement celui des rues mais aussi celui des espaces de transports, des espaces publics souterrains, des parcs... Ces exemples illustrent à leur manière le lien entre ville sensible et ville émergente.

4] Dessous et dessus de la ville

En longeant les murs - Murs Escarpe et Contrescarpe du Grand Louvre

Cette réalisation se rapporte à l'éclairage conçu par Philippe Almon sur une partie des espaces publics souterrains du Grand Louvre : les murs Escarpe et Contrescarpe.

Ces deux murs, découverts au cours des travaux de réaménagement du Louvre, ont par leur intérêt archéologique ou historique conduit les architectes à les intégrer dans le plan des espaces publics du hall Charles V.

La volonté de Philippe Almon a d'abord été de travailler cet espace dans une continuité d'ensemble des espaces publics du Grand Louvre. Le parti d'éclairage adopté a ainsi consisté à reprendre *"un principe qui faisait référence à tout le travail de Claude Engel sur tous les espaces agora, les espaces publics du Louvre. Engel c'était l'éclairagiste de Pei. Engel et Pei avaient eu ce choix d'éclairage qui est absolument génial de n'éclairer, dans tous ces espaces, que des surfaces verticales. Il n'y a pas d'éclairage sur des surfaces horizontales. Il n'y a pas d'éclairage sur le sol."*

L'éclairage "uniforme" des seules surfaces verticales répondait pour Philippe Almon avant tout à une problématique de confort dans ces espaces de circulation aveugles et souterrains : *"psychologiquement, c'est extrêmement important d'éclairer les surfaces verticales et en plus de les éclairer uniformément. Parce que quand on fait une tache de lumière sur un mur, cette tache de lumière on l'apparente forcément à un éclairage artificiel donc, tout à coup, paf, on sait qu'on a un éclairage artificiel, on sait forcément qu'il y a un spot quelque part. Mais quand le mur est totalement éclairé et uniformément éclairé, nappé de lumière le plus uniformément possible, on ne fait plus du tout appel, inconsciemment, à la lumière artificielle mais à la lumière naturelle."*

L'éclairage vertical est par ailleurs jugé plus confortable en ce sens qu'il contribue mieux à la perception des volumes : *"tout le champ visuel est pris par les surfaces verticales, dans un espace comme celui-là, beaucoup plus que par des surfaces horizontales. Donc on a une sensation d'éclairement bien plus importante parce qu'une plus grande partie du champ visuel est pris par la lumière, est mis en lumière."*

Cette approche répond également à une logique du parcours et de prise en compte de la présence du public : *"envoyer de la lumière sur le sol quand il y a une foule, par exemple, qui rentre, ça ne sert à rien parce que le type devant nous est éclairé, nous on avance dans le noir. Et donner de la lumière comme ça, sur les surfaces verticales va donner une sensation de lumière, qu'il y ait foule ou qu'on soit seul."*

En outre, ce mode d'éclairage contribue à la mise en valeur des deux murs et permet de lier esthétique et confort : *"l'aspect public était complètement lié au fait, d'abord, d'une continuité avec le travail d'Engel sur tout l'éclairage des espaces publics par les surfaces verticales. Et en même temps parce que ces surfaces verticales-là étaient un support des murs historiques."* Ainsi, la mise en lumière des murs met en relief leur texture, la pierre mais permet de prolonger l'homogénéité lumineuse présente dans les espaces publics adjacents : *"on devait retrouver les mêmes sensations que dans les autres espaces."*

En guise de conclusion, si le principe de non éclairage direct du sol n'a pas au départ été totalement accepté par le commanditaire -quelques sources ponctuelles ont été installées au plafond-, Philippe Almon a constaté en retournant plusieurs fois sur place qu'*"ils ont éteint tout l'éclairage central. C'est-à-dire qu'ils ont remis en conformité avec ce que je souhaitais."* Par ailleurs, le principe d'éclairage expérimenté au Louvre a depuis été repris par Philippe Almon sur d'autres projets, notamment pour la mise en lumière des espaces intérieurs collectifs du Collège de France : *"j'ai éclairé en rasant toutes ces voûtes de pierre et on a une sensation quand on rentre là-dedans, c'est incroyable! Il n'y a pas du tout de lumière au sol, si ce n'est une lumière réfléchie, donc il y a une douceur de lumière dans ces*

couloirs qui est absolument incroyable. En même temps il y a toute la texture de la pierre, les défauts de la pierre, qui sont complètement mis en valeur et tout ça forme un espace d'une sensualité... que j'avais pressenti, bien évidemment pour l'éclairer comme ça, mais à qui chaque personne qui arrive dans ce lieu là, une sensualité qui met en arrêt. Une lumière très jaune, très très jaune... et c'est d'une simplicité, il n'y a pas d'effet de ponctualité, c'est juste un linéaire et en même temps, assez bizarrement, assez uniforme."

"Signifier la présence des citoyens" - avenue d'Italie

La rénovation des espaces publics de l'avenue d'Italie, à Paris, est un projet en cours de réalisation. La partie éclairage a été confiée à Laurent Fachard suite à un concours associant architecte, paysagiste et éclairagiste.

L'avenue d'Italie est à la fois une "grande voie d'entrée dans Paris" et un espace public aux multiples fonctions et activités. Si l'éclairage répond principalement à des besoins fonctionnels d'éclairage public, Laurent Fachard a développé sur ce projet une réflexion sur les relations entre espace public et espace privé.

Le parti d'éclairage a ainsi consisté à hiérarchiser *"autant en qualité qu'en quantité [de lumière] les espaces, voies de circulation, trottoirs, seuils."* La construction des éclairages procède alors d'une répartition des flux à partir d'une coupe de l'avenue. Cette coupe tient compte de la morphologie des différents espaces et de leurs usages associés : *"l'espace public est constitué par deux larges trottoirs, et d'une voie centrale. Donc quand je vais avoir à éclairer la voie centrale, qui est une des plus grandes voies d'entrée dans Paris, je vais devoir lui donner une certaine importance [...]. En fonction de l'importance de cette avenue par rapport à l'agglomération de Paris, mais aussi en fonction des flux de circulation ; et ceux-là sont pas toujours les mêmes tout au long de la journée et de la nuit. Ensuite je vais avoir les deux trottoirs latéraux qui sont en liaison avec le bâti qui ferme cet espace, et là je vais m'interroger sur les besoins nécessaires à la conduite de quelles activités ? Qu'est-ce que caractérise les trottoirs latéraux de l'avenue d'Italie ? Ben il y a des marchés tous les jours dans certaines parties, c'est que des commerces en rez-de-chaussée, c'est que des bureaux en rez-de-chaussée, c'est que des usines, ou c'est un carrefour Tolbiac ; à chaque instant, à chaque mètre, presque, les besoins changent, et c'est tout ça qu'il s'agit d'éclairer. Donc je vais décider déjà que ces trottoirs je les éclaire à partir du même point de feu qui éclaire la voie de circulation, de part et d'autre [...]. Donc de l'autre côté, côté trottoir, je vais mettre une lanterne, qui sera ci-possible une déclinaison esthétique de celle d'en haut, puisque je ne fais que du fonctionnel. Je ne vais pas donner plus de magistralité que ça à ce trottoir et à cette avenue [...]. Je vais surtout travailler [...] à maîtriser les flux ; ça veut dire pas de vasque bombée, grille de défilement, des choses comme ça. Et mon éclairage public, du trottoir, vient mourir auprès de chaque habitation. Et ce que je constate dans ma coupe constructive des éclairages [...] je constate que j'ai un déficit d'éclairage au pied de l'habitation puisque mon éclairage de trottoir vient mourir au pied de l'habitation."*

L'originalité de la proposition tient alors principalement dans le traitement lumineux des seuils de chaque immeuble : *"j'ai introduit ce que j'appelle, pompeusement, politiquement, de l'éclairage de proximité ; c'est la lanterne au-dessus de chaque porte d'entrée d'immeuble, qui marque tout seuil d'accès et d'entrée à toutes les habitations qui bordent l'avenue. C'est le travail sur la relation entre espace public et espace privé. Sortir du contexte où l'espace public a envahi le privé, par la distribution des flux lumineux jusqu'au dernier étage de chaque habitation, quelquefois. Du coup le citoyen retransché chez lui est éclairé jusque*

chez lui même à l'intérieur par le public, donc c'est une délégation de compétence qui déresponsabilise le citoyen, qui à terme aura presque plus besoin d'avoir de l'éclairage chez lui puisque le sodium qu'il y a en face, il l'éclaire. Et donc en se situant au-dessus du seuil de chaque habitation, on dit "le citoyen éclaire sa maison, le seuil de sa maison, pour dire qu'il existe, pour exprimer sa présence, constitutive de la ville". "J'existe, je suis là, je m'éclaire", c'est là l'un des civismes élémentaires qui devrait être imposé à tous les citoyens. Mais, dans le même temps, l'autre civisme de l'Etat sécuritaire éclairant la ville, c'est de ne plus éclairer jusque chez les citoyens."

Cette proposition répond alors à la fois à un "propos dramaturgique" et pragmatique : en installant des luminaires sur les façades, l'espace public du trottoir n'est pas encombré d'un nouvel alignement de candélabres et laisse ainsi plus d'ampleur au travail du paysagiste ; cet éclairage qualifié "d'ambiance" "libère le sol [...] pour donner toute son expression au paysage et à l'aménagement". De plus, en terme symbolique, cette solution pourrait permettre de décliner un vocabulaire esthétique propre à chaque porte d'entrée : signifier la présence des citoyens, ce serait aussi pouvoir habiller chaque luminaire d'un design particulier, comme cela a été conçu pour les Traboules de la Croix Rousse.

Ce principe est repris d'un projet plus ancien de Laurent Fachard pour l'éclairage des Traboules de Lyon : "ça procède de cette idée que là on est dans ces lieux entre espace public et espace privé, qu'on va essayer de faire une grande clarté avec plein de petits points lumineux très faibles qu'on mettra au dessus de chaque porte d'entrée, qui signifie la présence des citoyens. C'est donc un discours que je tiens sur la question de la répartition des charges et des espaces entre espace public et, entre le citoyen et son environnement, et c'est donc un problème qui semble assez sensible aujourd'hui [...] je le fais avenue d'Italie et je l'ai repropoé parce que ça me semblait une nécessité puisque ces deux façades qui ferment cet espace sont deux façades d'habitation ; c'est pas de l'industrie, c'est pas que des commerces".

Ce qui est également intéressant dans l'exposé que Laurent Fachard nous a fait de ce projet, c'est l'évocation d'un travail d'équipe dans lequel les logiques professionnelles ne se croisent pas toujours sans difficulté mais révèlent surtout les enjeux de la coordination nécessaire à l'aboutissement d'un projet d'espace public. Ainsi, par exemple, en ce qui concerne le choix des luminaires, qui relève autant du maître d'ouvrage, de l'architecte-designer que de l'éclairagiste : "à la Ville de Paris les luminaires sont pré-choisis sur un catalogue ; la seule chose qu'on a obtenue, c'est que les vasques soient planes et que j'aie un confort visuel à peu près, relatif. Mais donc à part ça, ensuite, on m'a pas donné à le designer, on m'a seulement dit : "qu'est-ce qu'il faut mettre comme source dedans ?" ; comme si le design pouvait se désolidariser de la source. Or l'objet qui est là, et l'architecte qui est en charge de ça [...] soit il va bien la faire passer ou la faire passer avec un cube de chez BEGA, fonctionnel, soit il va lui donner toute une ampleur, et éventuellement il pourrait dire "eh ben c'est à tous les numéros différents" ; et là il y a un sacré boulot qui pourrait se faire."

Ce problème de coordination est aussi évoqué à propos des liens entre logique propre à l'éclairage et aménagement paysager : "l'éclairage public, je le calepine pas par rapport à la surface que j'éclaire, je le calepine par rapport à l'implantation du paysagiste. C'est dément ça ; lui il travaille sur le plan vertical, moi je travaille sur le plan horizontal, j'éclaire le plan horizontal, du sol, et c'est lui qui me dit comment je dois m'implanter. Et dire à un paysagiste "mais, je dois m'implanter tous les vingt-trois mètres et demi", c'est à lui que ça va

donner le calepinage, et là c'est un problème de pouvoir et de hiérarchie dans la profession et dans le travail qui se pose. [...] C'est pas l'éclairage qui va donner comment on va aligner, faire un alignement végétal."

Enfin, la proposition d'éclairer chaque seuil d'habitation, si elle a séduit les acteurs politiques, a suscité la réticence des services techniques en posant des problèmes de gestion, d'installation, de maintenance et de répartition des charges : le service de l'éclairage public *"se retrouve à monter sur la façade, ce qu'il fait déjà pour l'éclairage fonctionnel. Mais là, pour éclairer chez les gens. Et là ils disent "ah mais, vous vous rendez compte si on fait ça pour tout Paris" ; "est-ce qu'on file la consommation aux habitants, ou est-ce qu'on leur file l'achat et puis qu'on paye la consommation ? Et ça devient un espèce de pataquès de gestion."*

L'invitation au voyage - Station de métro "Quai de la Gare"

Ce troisième exemple concerne la rénovation de l'éclairage de la station de métro aérien "quai de la Gare", dans le treizième arrondissement de Paris. Cette opération, mise en service au printemps 1998 et réalisée par Benoît Lalloz, résulte d'une commande de la RATP (service Design et projets) qui fait suite à plusieurs collaborations entre ce concepteur et l'entreprise de transport.²⁰

L'éclairage de la station "Quai de la gare" représente une opération "pilote" qui doit s'inscrire dans une cohérence d'ensemble de la ligne de métro n°6. Dans une première étude diagnostique portant sur l'ensemble de l'éclairage de la ligne, Benoît Lalloz a mis en évidence les caractéristiques communes aux différentes stations, du point de vue lumineux, mais aussi architectural ou historique et s'est en particulier appuyé sur le concept de *"traversée aérienne du sud de Paris"* : le métro aérien est porteur d'un imaginaire, à la fois lié aux usages et à la technique ; *"c'est quand même un peu excitant dans un environnement urbain, de savoir qu'en fait, il y a des gens qui voyagent de manière aérienne, qui peuvent faire le tour de Paris de manière aérienne. On n'est pas habitué à ça par le métro [...] et il faut se remettre dans le contexte de cette ligne aérienne : il faut se rendre compte de ce que cela pouvait représenter en 1910 de traverser [...] tout le sud de Paris en aérien, ce qui aujourd'hui est quelque chose de commun, mais ce qui à l'époque était vraiment une prouesse technique."* De plus, l'espace porte la trace visible de cette histoire : *"C'est quelque chose de très particulier à Paris, de circuler à hauteur du deuxième ou du troisième étage des immeubles, sur l'ancienne enceinte des fermiers généraux, c'est à dire un espace qui est typique à Paris. Les avenues sont très larges, le métro aérien passe dans des espaces très très larges, et tout ça c'est très inscrit sur le plan historique."*

Le parti d'aménagement lumineux de la station "Quai de la Gare", dans la suite de l'étude diagnostique générale, s'appuie sur le caractère remarquable du site : située à l'emplacement d'une ancienne gare d'eau, la station constitue la dernière étape vers le franchissement de la Seine à l'est de Paris, à proximité de la Très Grande Bibliothèque. De manière plus concrète, le *"scénario"* conçu lors de l'APD s'appuie sur les notions de *"transition"* et de *"circulation"* -du *"point de vue du cheminement du voyageur"*- pour imaginer différentes zones de traitement lumineux (zones d'accès et sous faces du

²⁰ Etude d'éclairage et de mobilier lumière non concrétisée pour la station de métro "Château de Vincennes" ; conception du mobilier d'éclairage provisoire pour la salle des pas perdus de la station RER "Arche de la Défense".

viaduc comme interface entre ville et espace de transport, perception depuis l'intérieur/depuis l'extérieur de l'ouvrage...). A l'heure actuelle, le projet réalisé ne concerne que le "corps" de la station (espace quais-voies). C'est cette partie qui a été décrite lors de l'entretien mené in-situ en période nocturne.

Du point de vue spatial, l'ensemble est éclairé par une majorité d'éclairages rasants qui soulignent l'architecture (les sources viennent "lécher" les surfaces) et créent des perceptions différenciées (impression de volume) :

- la verrière, qui de jour éclaire la station en lumière naturelle par un éclairage zénithal, est traitée par une lumière diffuse indirecte ; cet éclairage maintient la transparence et prolonge de nuit l'ouverture sur l'espace extérieur ;

- sur les quais, les murs de la station sont traités par un éclairage rasant qui *"donne de la profondeur à l'espace"* et contribue à *"maintenir le rythme"* de la structure métallique apparente de l'architecture, notamment par une mise en lumière bleue des fermes et des deux tympans des extrémités, traités aussi *"pour être visibles de l'extérieur, à l'échelle urbaine"*.

Ces sources sont complétées par un éclairage par suspentes bleues en tôle émaillée, implantés au centre des quais, au niveau de chaque ferme simple. Elles permettent de *"rythmer l'éclairage un peu uniforme créé par l'éclairage indirect"*, mais aussi de reprendre le mode d'éclairage ancien, c'est-à-dire *"conserver un vocabulaire de formes"* correspondant à l'architecture *"métallo-technique"* du métro. Ainsi, une attention a été portée à l'aspect esthétique des luminaires, à leur intégration dans la station : *"quand on traverse cet espace, qu'on s'y est habitué, il devient banal, et dès qu'on a un élément qui ne rentre pas dans la culture de cette banalité, il va se voir terriblement. Je tenais donc absolument à ce que les luminaires rentrent dans cette banalité"*. Les luminaires ont aussi été choisis au regard des risques de vandalisme. L'installation de projecteurs (colorés) signifiait ainsi une certaine prise de risque, acceptée par le commanditaire.

Un des autres éléments de la conception concerne la déclinaison de *"codes couleur"*, destinés à la fois à identifier l'espace RATP (en perception intérieure et extérieure) et à marquer l'identité propre à chaque station et à chaque *"environnement urbain"* - le code couleur comme *"trace de l'urbanisme passé ou comme aspect plus contemporain"*-. Ainsi, c'est le bleu qui a été choisi pour *"Quai de la Gare"*, en référence à l'ancienne gare d'eau qui se situait à cet endroit et à la proximité de la Seine. Ce bleu a été choisi *"avec un peu de rouge pour qu'il ne soit pas trop froid"* et pour permettre de rendre la structure métallique plus étincelante, de la *"faire claquer"*.

Une des utilisations de la couleur qui n'a pu être réalisée concerne la dimension spectaculaire et événementielle, la ponctuation de l'arrivée du train dans la station par un éclairage par veilleuses installées dans les fosses des voies : *"il serait intéressant alors de ponctuer, comme on l'a fait là pour l'architecture de la station, l'arrivée du train autrement que par les signes traditionnels que sont le bruit des freins et des pneus et le bruit de claquement des portes. Donc, avoir un signal lumineux également, lors de cette entrée, qui s'éteindrait évidemment quand le train quitte la gare."*

En ce qui concerne les niveaux d'éclairage, c'est l'uniformité par l'éclairage indirect qui a été recherchée. Si le renforcement lumineux de certaines zones (distributeurs...) n'a pu être réalisé, certaines zones *"critiques"* ou fonctionnelles ont fait l'objet d'une attention particulière : *"les coins qui attirent parce qu'ils sont sombres, espaces d'insécurité"*,

les "espaces de transition". Ainsi, "contre les murs, le dos à des publicités ou à des plans de circulation de la RATP, sur des places assises", les niveaux d'éclairages sont assez élevés : "je crois qu'on a environ 500 lux à ce niveau là, entre 400 et 500 lux à peu près, à 1 m-1,10 m du sol. Ce que j'avais visé comme étant très important, c'est que, dans cet espace de transition qu'est le quai, je tenais absolument, là sur le plan fonctionnel, à ce que les gens qui veulent lire aient un grand confort de lecture. La période d'attente dans le métro doit, à mon avis, faciliter l'individu pour qu'il s'échappe un peu à travers la lecture. [...] Donc, tous les espaces dans lesquels les voyageurs étaient censés pouvoir lire, ont été volontairement éclairés de manière assez puissante. [...] On a fait l'essai et le confort de lecture est réel."

"Un coin de ville noir" - Jardin public Félix Jacquier

Ce dernier projet, en cours de réalisation, concerne l'aménagement du jardin Félix Jacquier à Lyon, qui s'inscrit dans un ensemble d'opérations lancées par la Ville de Lyon dans le cadre d'une politique de "petits jardins" : "ils appelaient ça au début "Pocket Garden", c'était copié sur le système américain des années soixante, comme on voit à New-York, d'interventions sur toutes les enclaves de la ville : les non-lieux, les laissés à part, tout ça. Donc c'est devenu l'appellation Jardin de Proximité après Jardin de Poche, et ils veulent en lancer trente sept sur toute la ville, avec pour objectif quatre ou cinq par an." Le principe consiste à associer -c'est la commande qui forme l'équipe- un paysagiste et un artiste. Ainsi Pascale Jacotot s'est vue travailler avec le botaniste Patrick Blanc, concepteur de Murs Végétaux²¹.

Ce projet n'est donc pas spécifiquement une opération de mise en lumière mais c'est Pascale Jacotot elle-même qui a décidé de concevoir aussi ce jardin sous sa dimension nocturne. Le concept qui préside à l'aménagement du jardin, fruit de la collaboration entre les deux co-équipiers, est d'abord un concept diurne.

Le parti pris de départ consistait à tirer profit de la configuration du site et de contribuer à la requalification spatiale et urbaine de cet espace décrit comme interstitiel : "une petite parcelle allongée, faisant trente mètres de long par six mètres de large, [...] contre un petit bâtiment des services techniques de la ville de Lyon qui jouxtait une cour de collège et un parking séparé par un mur, avec quatre platanes et un sol en enrobé rouge typique de Lyon".

Le concept d'aménagement se décline alors sous plusieurs formes. Du point de vue symbolique et spatial, il s'agit de créer ce que Pascale Jacotot appelle "un ailleurs au cœur de ce quartier" sans qualité particulière, qui se traduit par un jardin vertical et luxuriant -"une forêt magique"- reprenant le principe des murs végétaux de Patrick Blanc et jouant sur le décalage avec l'image du quartier : "très vite l'idée m'est venue de créer une structure sur mâts très hauts, de créer une espèce d'immense toile d'araignée sur laquelle viendrait s'installer ses plantes grimpantes à connotation tropicale [...] Donc tout ça s'est mis en place assez naturellement, Je dirais. Là c'est le dada du botaniste. Le mur de séparation de deux mètres est devenu un mur de quatre mètres cinquante de haut sur lequel il a fabriqué son mur végétal, donc à la verticale, donc on avait les mâts porteurs."

²¹ "Ce sont des structures végétales qui sont sans terre et où il arrive à faire pousser toute une flore indigène. Cela fait vingt ans qu'il a fait breveter toute sa technique, vingt ans qu'il l'expérimente, qu'il a fait des installations, et lui en tant que botaniste s'est spécialisé dans les sous-bois des milieux tropicaux. Et c'est l'observation de ses recherches en tant que chercheur au CNRS qui l'ont amené à élaborer ses projets."

Ainsi la mise en lumière nocturne du jardin est conçue à la fois en autonomie par rapport à son usage diurne -*"l'idée, c'est de conférer au lieu une toute autre ambiance que celle du jour"*-, mais en cohérence avec le concept d'ensemble : *"la nuit il fallait aussi que cela devienne un lieu, un "ailleurs", un lieu magique qui soit complètement en accord avec cette idée d'exubérance végétale."* La lumière n'est pas là pour "surligner" le projet, mais pour "apporter quelque chose d'autre" par "une vraie mise en scène" nocturne du lieu. Le jardin de nuit doit avoir "sa vie propre" : *"c'était vraiment l'idée de mettre les gens dans un contexte qui soit totalement décalé par rapport à celui de la ville ordinaire, pratiquée dans les espaces publics actuellement. C'est plus retrouver le rapport du citoyen des villes quand il se retrouve tout d'un coup à la campagne au milieu d'une clairière ou dans les bois la nuit. c'est un petit peu ce côté monde beaucoup plus obscur."*

Le concept nocturne consiste ainsi en la création d'un "coin de ville noir", d'une "mise en obscurité" par la présence de sources ponctuelles déclinés sous forme de "lucioles" (points lumineux ponctuels et ténus) et de "gyrophares" (fonction de signal par rapport au quartier) : *"ça me venait de souvenirs de vacances en Italie où le soir on habitait un lieu très sombre dans la forêt de Valombrosa, et on voyait d'un coup des petites lucioles, et c'était complètement fou parce dans la noirceur de la nuit, c'était vraiment un point très lumineux."*

Si Pascale Jacotot dit travailler d'abord sur la recherche, l'imagination d'effets de lumière, d'ambiances, elle évoque le long processus de concrétisation de ces intentions, mené en liaison avec les services techniques de la ville et des ingénieurs-fabricants : *"au moment où on a présenté le premier concept du projet, la lumière est apparue à l'époque avec les lucioles et les gyrophares mais sans savoir vraiment comment cela allait être fait. Mais l'idée était d'avoir cette lumière bleue cassée avec l'eau dialoguant avec la ville, le quartier, et puis les lucioles sous la voûte qui étaient plutôt la forêt magique."*

S'est donc posée notamment la question de l'intégration, de l'interaction entre système d'éclairage, structure sur mâts et système d'arrosage (création d'un brouillard d'eau évoquant la forêt et assurant l'atmosphère humide nécessaire au maintien des essences tropicales). Ainsi, les "gyrophares" ont été conçus au moyen de balises avec projecteurs intégrés, et installés au sommet des mâts pour éclairer *"plus largement les brouillards d'eau"*. La fonction signalétique et événementielle de ces sources colorées (bleu-vert) consiste alors en une gestion programmée des allumages couplée à celle de l'arrosage : *"cela dure dix minutes ou un quart d'heure, ça s'éteint et puis ça se remet en route chaque fois que l'on remet en route les brumisations."* Quant aux lucioles suspendues sur la "toile d'araignée", et soumises au vent, elles ont été réalisées au moyen de diodes colorées.

En outre, cet éclairage spécifique du jardin, réclamait -entre autres pour des questions de contraste d'éclairage- de revoir l'éclairage public et fonctionnel des abords. Comme le souligne Pascale Jacotot, *"il a fallu se battre. C'est accepté parce que c'est sur un périmètre. [...] Mais on a vendu ça un peu, mais c'était le risque qu'ils prenaient en faisant le pari de ce genre de petits jardins un petit peu événementiels. Et nous on a axé complètement le concept là-dessus, donc il fallait qu'ils composent avec"* Faute de pouvoir obtenir l'extinction de cet éclairage pour des raisons de sécurité, les concepteurs ont obtenu de la ville *"une diminution de l'intensité lumineuse jusqu'à une heure du matin."* A l'intérieur même du jardin, un éclairage de sécurité pour l'autre partie de la nuit a du être conçu.

5] La ville contemporaine à l'épreuve de la lumière

Dans cette étude, nous nous sommes attachés à définir des modalités propres au traitement lumineux et nocturne de la ville, à travers une présentation de ses opérateurs et de leur démarche. Nous nous sommes ainsi surtout intéressés à la ville sensible. Si l'exposé des réalisations précédentes ont notamment permis d'entrevoir comment les concepteurs intervenaient par la lumière sur la ville contemporaine, on peut, en guise de conclusion, s'interroger sur cette question de l'évolution de la ville : quelles représentations les concepteurs eux-mêmes se font-ils de la ville à travers leur travail ? Quels sont les enjeux de leurs interventions ? Comment voient-ils la ville contemporaine et ses transformations ?

Hiérarchies urbaines

Puisque la problématique de la "ville émergente" a pour intérêt principal de remettre en question la validité de l'opposition traditionnelle entre centre et périphérie, une des façons d'interroger la ville contemporaine consisterait alors à voir comment la logique scénographique, définie comme mode d'intervention privilégié des éclairagistes, requestionne les hiérarchies urbaines traditionnelles. Autrement dit, en quoi et comment cette approche "reconfigure" le territoire, le paysage urbain ?

Il faut en premier lieu souligner que les discours sur la ville des concepteurs interrogés s'inscrivent dans le contexte actuel de production de l'éclairage urbain. Ainsi, comme le rappellent Laurent Fachard, Philippe Almon ou Pascale Jacotot, à l'uniformité lumineuse des villes issues de l'après-guerre succède actuellement une surenchère de mises en valeur : *"on a travaillé les villes comme ça pendant des années et des années... on a envoyé un flux homogène sur toutes les surfaces. Et on a fait des villes qui sont d'une tristesse à mourir et toutes les villes se ressemblent."* *"Aujourd'hui on fout de la lumière partout quoi. Donc à un moment donné... ça ne veut plus dire quelque chose de mettre de la lumière quelque part."*

De plus, la mise en lumière de la ville s'appuie pour l'instant sur les référents de l'urbanisme traditionnel : ce sont les centres villes, la ville patrimoniale, les monuments qui sont surtout mis en valeur. Du point de vue du paysage nocturne, l'opposition entre centre et périphérie est donc encore bien réelle.²²

Si tous s'accordent à dénoncer ces deux tendances, -comme le souligne Laurent Fachard, *"rien n'est fait pour l'instant sur la fonctionnalité même de l'éclairage"*-, comment les concepteurs interrogés y répondent-ils ?

Certes, la réintroduction des pratiques scénographiques dans le champ urbain²³ semble répondre à un besoin de recomposition des formes urbaines : qualifier, comme on l'a dit, c'est hiérarchiser, rendre lisible. La scénographie lumineuse répond à la question des formes floues et incertaines de l'espace urbain contemporain par la création de formes sensibles qui viennent redessiner et transformer les formes

²² En 1996, la Délégation Interministérielle à la Ville a organisé un appel à projets portant sur la requalification par l'éclairage urbain des quartiers en difficulté (sous contrats de ville).

²³ Sur les liens entre architecture et scénographie, cf. FREYDEFONT M., "Les origines architecturales de la scénographie", in *Scénographie et espaces publics, les lieux de la représentation dans la ville*, Paris, séminaire de recherche, Plan urbain, 1993, rapport provisoire.

existantes, en même temps que par la production de formes symboliques, d'image. Mais cette hiérarchisation des espaces ne s'appuie pas principalement chez les concepteurs interrogés sur l'opposition entre centre et périphérie : *"pour donner l'impression de changer de ville, il faut traiter la lumière différemment des villes environnantes. [...] toute ville en fait a sa personnalité... Il faut retrouver la personnalité de la ville au travers de cette mise en lumière."* En ce sens, la référence à la ville contemporaine ne renvoie pas tant à la ville périphérique en tant que telle qu'aux enjeux dont elle est porteuse. Par exemple pour Benoît Lalloz : *"les espaces contemporains de vie, là où il y a les populations les plus jeunes, etc., ce sont des espaces urbains qui sont très attirants, très séduisants. Avec le challenge d'intervenir dans un environnement urbain qui peut peut-être ne pas porter ce nom là."* Les critères qui président aux choix d'éclairage se posent surtout en termes de différences morphologiques ou fonctionnelles propres à chaque type d'espace, ou encore en termes d'ambiance à créer ("intime", "festive"...): *"éclairer un trottoir, c'est pas la même chose qu'une chaussée, pas la même chose qu'une place publique, qu'un jardin public, tout ça. Et ces distinctions sont pas encore tout à fait entrées dans les mœurs."*

En cela, l'urbanité n'est pas pensée en termes généraux mais se décline selon une logique propre à chaque lieu : si les interventions du type "plans lumière" ont pour but de donner une cohérence nocturne d'ensemble à la ville, la diversité des interventions plus ponctuelles, évoquées à travers les monographies, traduit à la fois l'élargissement progressif de la commande et l'intérêt des concepteurs pour les espaces les plus divers : la ville mise en lumière, c'est tantôt le quartier, le jardin de proximité, tantôt l'espace de transport, l'espace que l'on traverse de manière transitoire. La ville de l'éclairage est donc bien une "ville-mobile", "polycentrique". Les figures de l'usager décrites dans les entretiens sont tout autant l'habitant qui promène son chien le soir sur une place que le voyageur qui emprunte le métro une heure par jour. Les concepteurs eux-mêmes, amenés par leur travail de projet à une grande mobilité, en sont les premiers "nomades".

La notion de hiérarchie renverrait ainsi plus à un principe structurant en soi, lié à une certaine forme d'esthétique lumineuse, plutôt qu'à une référence à des hiérarchies urbaines posées a priori.

Cette hiérarchie est alors celle de l'ombre et de la lumière : *"une mise en lumière sans ombres, ce n'est plus une mise en lumière."* Quand *"tout est dit et tout est montré, tout est vu, tout est... il n'y a plus rien à inventer... Il n'y a plus d'ombre."* Comme le dit Benoît Lalloz, l'ombre est ce qui donne du sens à la lumière : *"j'avais été très frappé par le livre de Tanizaki, où il fait l'éloge de l'ombre."²⁴ Il explique très bien, illustre bien, comment la démarche occidentale, française en particulier (qui en fait commence déjà sous Louis XIV, avec les plats en argent), a tendance à tout sur-éclairer. La démarche extrême-orientale, c'est tout l'inverse : si on prend l'exemple de l'icône japonaise, les gens s'approchent de l'icône, c'est presque une démarche initiatique que d'aller vers la lumière ou vers de l'épaisseur, vers un contenu. Ce n'est pas la lumière qui vient à soi, c'est un peu soi qui va vers la lumière. Et ce que je trouve très intéressant, c'est que c'est beaucoup plus structurant que l'inverse."*

Pour Philippe Almon et Benoît Lalloz, cet "éloge de l'ombre" renvoie à une esthétique de la sobriété, de la lumière cachée, indirecte ou qui ne s'expose pas elle-même mais se

²⁴ TANIZAKI J., *L'éloge de l'ombre*, Paris, Presses Orientalistes de France, 1989.

fond dans une architecture ou un espace : *"une belle lumière c'est une lumière qui ne se voit pas en tant que lumière. C'est une lumière qui magnifie, une lumière qui montre, qui démontre, c'est une lumière qui impose une œuvre architecturale, une ambiance ou une émotion et ce n'est pas une lumière qui... une émotion déjà écrite par la lumière, qui ne s'impose pas par elle-même."* *"Ce n'est pas forcément une grande quantité d'effets, un très beau projet, mais au contraire une grande quantité d'effets tue le projet. On se trouve face à des bâtiments aujourd'hui qui sont éclairés de toutes les couleurs... personnellement je trouve que ça tue complètement l'architecture. Je préfère les choses assez monochromes, avec quelques touches, très bien choisies de différence de température de couleurs qui sont des choses qu'on a véritablement envie de mettre en avant."*

La ville nocturne des interviewés serait ainsi une ville qui ménage des respirations, qui ne se laisse pas éclairer sans discontinuité : *"A Cadaquès il n'y a pas de lumière urbaine ou quasiment pas. Et je retrouve exactement la même sensation que gamin : déambule en fait dans cette ville avec une tranquillité et un plaisir... parce que justement il n'y a pas de lumière urbaine. Et d'ailleurs c'est très très beau quand on est sur la plage et quand on voit... quand on est à une terrasse et qu'on a vue sur toute la ville. Le fait de ne pas avoir de lumière urbaine, on ne voit que des lumières à l'intérieur des maisons, c'est vraiment splendide. Je n'ai jamais vu une ville aussi bien éclairée que cette ville qui n'a aucun éclairage urbain."*

On peut alors peut-être finalement considérer les tentatives de recomposition lumineuse de la ville nocturne, notamment exprimées par le rapport ombre/lumière, comme un élément de réponse apporté par les éclairagistes au traitement de la ville contemporaine, en référence à la "ville-vide", c'est-à-dire "la ville de la discontinuité, la ville des ruptures, la ville disparate, désunifiée [...] la ville des contrastes, la ville de la transformation ininterrompue qui peut être aussi appelée la ville de l'éphémère ou la ville à jamais inachevée."²⁵

Urbanités

Le deuxième volet abordé par la problématique de la ville émergente et envisagé ici concerne non plus directement l'espace mais les usages et les formes d'urbanité de la ville contemporaine.

Ainsi, les enjeux de l'aménagement lumière de la ville apparaissent d'abord dans les entretiens à travers le statut que les concepteurs interrogés donnent à l'utilisateur.

On a vu chez Laurent Fachard ou Pascale Jacotot, dans l'exposé de leurs réalisations, une préoccupation pour le "citoyen", en référence à l'espace public comme espace symbolique. Si cela traduit chez Laurent Fachard un enjeu social, politique, il s'agit plutôt dans le discours de Pascale Jacotot d'une référence esthétique. Pour Philippe Almon en revanche, tout discours sur une quelconque vocation sociale ou proprement urbaine de la lumière est rejeté car relevant d'une vision autoritariste de la ville dont le projet serait de toute façon voué à l'échec : *"on sait toujours que la ville, de toute façon, on l'imagine et puis après elle est réinventée. C'est ce qui s'est passé en banlieue et c'est ce que certains architectes ont fait à une certaine époque... pensant recréer une nouvelle urbanité, de nouveaux rapports entre voisins et une nouvelle conception de collectivité."* Quant à Benoît Lalloz, le terme d'espace public "évoque un aspect collectif et un aspect individuel

²⁵ Ville émergente, op. cit., p. 266.

de solitude. L'espace public, c'est aujourd'hui, je trouve, une addition de solitudes, et c'est en ce sens que je le trouve intéressant. Et l'espace urbain public, c'est sans doute la plus grande addition de solitudes, et je pense qu'il y a là des choses intéressantes". Ces discours révèlent par conséquent des différences, voire des divergences entre interviewés quant à leur manière d'aborder l'espace urbain.

En outre, on notera dans le discours de Philippe Almon et de Benoît Lalloz une évocation souvent très pragmatique de la figure de l'utilisateur : l'utilisateur, c'est d'abord "les gens" et cette évocation renvoie avant tout à un registre sensible. Ainsi, pour Philippe Almon, nous l'avons dit, la lumière ne doit pas s'imposer en tant que telle, au risque "d'imposer un regard, d'imposer une façon de penser, d'imposer une émotion comme ça aux gens." Susciter une émotion, c'est alors s'adresser avant tout à l'individu, faire appel à sa mémoire, à sa sensibilité. Et construire cette émotion, c'est réagir avec sa "plaque sensible" tout en se mettant à la place de l'utilisateur, comme l'exprime Benoît Lalloz à propos des espaces de transport : "lorsque le voyageur emprunte le réseau de la RATP [...] il va voir les règles du jeu de ce transport, [...] et notamment la manière dont le réseau va l'accueillir, dont la RATP l'accueille [...]. [...] il y a des moments qui sont "autres" et où l'individu est seul, -ou relativement seul-, et c'est un petit peu à lui que je pense aussi en disant qu'une scénographie c'est de lui proposer pour son regard, pour ce que ça va faire résonner chez lui, même si c'est que des choses très limitées, de lui permettre de se charger peut-être de petits clins d'œil ou de petites émotions, qui dans le fond remplissent la vie quotidienne." En ce sens, on notera aussi que l'action individuelle est rapportée à un cadre collectif. Ainsi, la réussite d'un projet se révèle pour nos deux concepteurs dans l'usage collectif qui est fait du lieu, dans son appropriation symbolique ou spatiale. Par exemple pour la station "Quai de la Gare", "un bilan [sera] à faire quand ça aura un peu vieilli, pour voir comment les acteurs de la dégradation dans la station vont pouvoir retrouver une place, car de toute façon, il faudra qu'ils trouvent une place". De même pour Philippe Almon, pour qui le suivi d'une réalisation dans le temps est importante, les gens "respectent le lieu parce que le lieu a une véritable émotion."

De plus, parce que finalement l'enjeu de l'usage, c'est faire "que psychologiquement les gens se sentent bien", que "les gens qui vivent à l'intérieur de cet espace là, ressentent totalement cet espace, en tant qu'espace, dans ses limites, dans ses dimensions, dans tout ça... vraiment qu'ils aient plaisir à y être", la problématique de l'usage dans les différents discours se rapporte souvent à la question du confort et réinterroge par là la nature et l'artificialité urbaine. Ainsi pour Laurent Fachard, "les techniques et les fonctionnalités de la ville ont émoussé et presque stérilisé toutes les... phénomènes sensibles qu'on vit dans un espace urbain, que vivent les citoyens. A force qu'il y ait des bruits de bagnoles, on n'entend plus les bagnoles. A force qu'il y ait des lumières partout dans tous les sens, on voit plus ce qu'on voit. Je pense qu'on doit être oui, dans un environnement de barbarie ou de chaos. Très souvent d'ailleurs, une rue est un chaos visuel et sonore permanent. Et donc c'est bien l'homme qu'on a oublié dans tout ça, si j'ose dire, c'est le fonctionnement, de l'homme."

La ville contemporaine serait alors celle des sensations retrouvées, mais quelles sensations et dans quels lieux ?

Premièrement, la ville comme "milieu" fortement artificialisé doit être assumé : la nature en ville est une nature urbaine, domestiquée. En ce sens, la ville n'est pas la campagne ; même la nature du jardin Félix Jacquier, par l'exotisme de ses essences et le principe des Murs Végétaux, affiche son artificialité. Ainsi la nature ou la campagne ne

s'éclairent pas. Laurent Fachard, évoquant son travail pour un paysagiste, traduit un propos tenu par tous : " *il fait un principe de la campagne, et ben c'est vraiment la campagne. Putain, à la campagne, je mets pas de candélabres dans les jardins, moi, ça c'est sûr. Et comme c'est pas dans un jardin que je vais commencer à faire ce que je fais dans la ville, c'est-à-dire foutre des fosses sous les arbres pour éclairer la végétation, il me semble que c'est autre chose que j'ai à faire dans un jardin public, justement.*" Le jardin urbain et sa déclinaison nocturne sont alors envisagés comme des respirations, des lieux préservés dans la ville. Pour cela ce sont des lieux de l'ombre, comme en témoigne la réalisation de Pascale Jacotot.

Mais le thème du naturel et de l'artificiel est aussi abordé, comme on l'a vu pour le Grand Louvre, à travers l'aménagement lumineux d'espaces spécifiquement contemporains. La question que pose en particulier Philippe Almon est la suivante : peut-on et doit-on simuler la présence de lumière naturelle dans des espaces aveugles et souterrains ? Sa réponse est : oui si on le fait de manière ponctuelle ; non si cette simulation concerne l'éclairage général. Car si la simulation peut créer une impression visuelle ponctuelle de pénétration de lumière naturelle (par un jeu de directions de lumière et de teinte d'éclairage), la sensation même ne peut être recréée, les gens ne peuvent être leurrés.

Le confort lumineux, en revanche, doit tenir compte :

- de la spécificité des espaces : "on ne fait pas un éclairage intime dans une salle des pas perdus... Et en même temps la dimension de l'espace ne prête jamais, dans une salle des pas perdus de gare, par exemple, ne prête jamais [...] à un éclairage intime" ;

- et de critères généraux de perception : "La courbe de Kruithoff [...], c'est une courbe qui met en relation des niveaux d'éclairement et des températures de couleur. Et suivant tel niveau d'éclairement, vous avez telle température, c'est aussi valable en éclairage extérieur, sur l'éclairage de façade, pour l'éclairage extérieur. Il y a des trucs qui sont éclairés en température hyper froide avec 25 lux dehors, ça c'est glauque, c'est triste à mourir. La même quantité de lumière avec un petit sodium blanc, tout à coup on se sent beaucoup mieux, beaucoup plus relax, beaucoup plus tranquille."

La notion de confort n'est donc plus seulement envisagée comme un critère strictement physiologique -le non éblouissement- mais renvoie finalement à l'ambiance dans son ensemble. A ce titre, la dimension temporelle d'un éclairage pourrait être reliée à cette question du confort : le confort urbain serait aussi celui des micro-événements ménagés par la succession des points de vue ou par la gestion programmée des éclairages dans le temps.

Prospective

Nous pourrions enfin clore cette étude en évoquant les enjeux actuels liés au renouvellement des pratiques d'éclairage urbain.

Finalement, la multiplication des commandes publiques de mises en lumière urbaines, ainsi que la prise en compte renouvelée de la lumière dans l'aménagement urbain redéfinissent un nouveau territoire : la ville nocturne longtemps cantonnée à l'éclairage sécuritaire et fonctionnel de ses rues retrouve en quelque sorte une nouvelle vie. La plupart des acteurs de l'éclairage appuient ainsi leur discours sur le fait que la nuit accompagne dans nos pays occidentaux entre un tiers et deux tiers de notre

temps. Ce nouveau territoire est alors d'abord un territoire temporel : le citadin ne vit pas seulement le jour mais aussi la nuit. En outre, la reconquête du territoire nocturne passerait ainsi par une reconquête spatiale : requalifier l'espace nocturne par la lumière.

C'est cette réponse qu'apporte l'approche scénographique que nous avons décrite tout au long de notre analyse. Nous avons notamment essayé de montrer que cette démarche, même si elle fait référence à la scène, ne relève pas forcément d'un traitement spectaculaire de la ville : d'une part elle peut s'appliquer à des espaces ordinaires ; d'autre part elle définit une approche qui n'est pas seulement esthétique mais qui permet de "gérer" simultanément les dimensions perceptives ou fonctionnelles de l'éclairage. Là se situent à notre sens les potentialités du renouvellement de la lumière urbaine.

Nous pourrions d'ailleurs souligner que cette approche de l'environnement urbain n'est pas propre à l'éclairage : les architectes, urbanistes et paysagistes redécouvrent les vertus de la composition urbaine, de l'art urbain, ou encore du rôle joué par les matériaux (constructifs, sensibles ou végétaux) dans la qualification de l'espace. La démarche scénographique s'inscrit donc dans les logiques actuelles d'aménagement de la ville, qui visent en particulier à rompre la tendance à l'uniformisation des espaces urbains. Cette remarque permet ainsi de comprendre pourquoi la scénographie retrouve un regain d'intérêt dans le champ urbain, de voir dans quelle logique elle s'inscrit.

Par ailleurs, nous avons en raison de l'objectif de cette recherche donné une vision synthétique de la démarche éclairagiste. Il faut noter à ce propos que si cette recherche s'intéresse avant tout aux nouvelles professions de la ville sensible, la production de l'éclairage ne relève pas seulement de concepteurs du type de nos interviewés mais d'une pluralité d'acteurs de culture, d'approche et de positions très diverses. En ce sens nous n'avons donné qu'un aperçu du champ de la lumière urbaine : les industriels, les maîtres d'ouvrage auraient sans doute apporté des points de vue différents. De plus, si notre "échantillon" avait été préalablement choisi en fonction de critères de diversité supposée (diversité de profils, diversité de réalisations...), l'analyse des discours a montré une certaine homogénéité qui, malgré le nombre réduit d'interviewés, traduit à la fois relativement bien les tendances actuelles en matière de conception lumière mais en donne sans doute aussi une vision trop unitaire et positive.

Il conviendrait alors de mentionner ici le manque de regard critique souvent porté sur les pratiques actuelles d'éclairage urbain, notamment par ses acteurs eux-mêmes. Cette absence de débat peut s'expliquer de plusieurs manières :

- par la nouveauté de la conception lumière et par le fait que ce nouveau champ professionnel se construit avant tout dans la pratique, dans l'accumulation des projets, dans l'expérimentation ;
- par le besoin de légitimation qu'éprouvent les éclairagistes et qui les fait véhiculer un discours souvent doctrinal sur la vocation de la lumière urbaine ;
- par les enjeux économiques et commerciaux dont est porteur le marché urbain.

Autrement dit, comme l'exprime Laurent Fachard, la ville nocturne constitue pour les éclairagistes venus d'autres champs, mais aussi pour les autres opérateurs de l'éclairage, tout autant un marché qu'un terrain d'expérimentation : *"tout le monde veut faire de l'éclairage aujourd'hui, parce qu'il y a un engouement là-dessus, tout le monde découvre, un siècle après, qu'effectivement c'est une véritable nécessité, la lumière. Il y a une*

prise de conscience, générale, et en matière de moyens, les équipements publics, en ce moment, il y a du pognon. La ville, effectivement, est le chantier prochain."

Ainsi, si les pratiques des concepteurs lumière sont porteuses de renouveau et d'enrichissement, l'espace urbain est encore le plus souvent traité comme un simple décor qui conduit à imposer une certaine image de la ville, faite d'effets lumineux forts ou criards qui, sous couvert d'une recherche d'identité, s'apparente parfois à une simple démarche de marketing. Au contraire, les enjeux liés au confort et à l'usage des espaces publics sont encore trop souvent oubliés. De même, les enjeux proprement urbains de la lumière ne sont invoqués que par quelques éclairagistes. On peut notamment se demander si la lumière peut contribuer à recréer du lien social ? Comment ? Les nouvelles approches de la lumière sont-elles à même de susciter de nouveaux usages, de nouvelles formes de sociabilité ou ne sont-elles là que pour produire des signes et embellir la ville ? De plus, les usagers et les citoyens sont bien peu sollicités lors des opérations de mise en lumière : on manque de critères pour évaluer leur perception et leur usage de l'espace lumineux ; la conception des projets ainsi que le discours des éclairagistes traduisent souvent ce manque.

Une autre interrogation, qui rejoint la première, porterait sur les enjeux esthétiques de la lumière urbaine : si les concepteurs réintroduisent de l'esthétique dans la ville, comment les différentes réalisations transforment-ils notre regard, nos goûts et nos jugements de valeur ? Comment interpréter les différentes mises en lumière réalisées récemment ?

Enfin, si ce renouveau n'est pas propre à la France, celle-ci bénéficie semble-t-il par son contexte historique, culturel²⁶, institutionnel (la décentralisation et le rôle de la commande publique en particulier) ou socio-professionnel (le rôle joué par les concepteurs indépendants), d'une situation en quelque sorte privilégiée. Mais une comparaison internationale précise serait nécessaire.

²⁶ Les interviewés, interrogés sur cette question de la spécificité française, ont souvent fait la comparaison avec les Etats Unis : *"La spécificité française, l'originalité française, est que nous avons pris conscience des nécessités de l'éclairage urbain. Donc la dimension, l'éclairage urbain, c'est vraiment une prise de conscience européenne, française, européenne. Avant tout, Paris est ville lumière, depuis le XIXème ; entre temps, tout le monde s'est "sodiumisé" à tout va, de la même manière que tout s'est fonctionnalisé, et technicisé, quoi, ce siècle. Je dirais que c'est normal que la vieille Europe soit une des premières à réagir sur ces domaines sensibles [...] Donc la spécificité française, c'est l'éclairage urbain ; la spécificité européenne, c'est l'éclairage urbain ; aux Etats Unis, c'est terrible, l'éclairage urbain. Mais en même temps, l'éclairage fonctionnel ; mais en même temps, quand ils font l'illumination de Las Vegas, ils hésitent pas à mettre une lampe sur la façade des buildings tous les vingt cm2 parce qu'ils savent que la force d'expression de ça, elle est considérable."*

Conceptions sonores

Jean-Luc BARDYN

1] La ville sonore contemporaine

L'"invention" de la ville a été suivie par son cortège de productions sonores, perçues par le plus grand nombre comme l'accompagnement nécessaire ou maîtrisable des activités urbaines, d'autres y entendant le rappel permanent et positif de l'être-en-ville, certains enfin, plus rares, s'en délectant comme au concert.

L'évolution de la ville sonore s'est accélérée au XX^e s. Le marché de l'acoustique "dure", défensive, s'est considérablement développé. De nouvelles professions sont apparues, comme l'architecture et le design sonore. C'est sur elles que nous porterons ici toute notre attention, car elles ont un potentiel de développement très important.

L'ouvrage de Raymond Murray Schafer — le Paysage sonore²⁷ —, traduit en français en 1979, a fédéré une prise de conscience de l'ouverture de ce nouveau champ d'investigation. C'est à cette période que des acousticiens "durs" ont commencé à se préoccuper de psycho-acoustique et de socio-acoustique, que furent organisés plusieurs colloques nationaux et internationaux, que des laboratoires et des centres de recherche spécialisés ont vu le jour. Des projets d'architecture sonore ont été lancés qui devaient révolutionner le mode de vie en cité ou en ville. Plus de vingt ans plus tard, où en est-on ?

Le contexte sonore a changé : on considère souvent aujourd'hui que la ville sonore est "grise" et tend à la continuité sur 24 heures, les crêtes sonores et les silences s'étant raréfiés. Le terrain étant de plus en plus cher et rare en milieu urbain, les habitations se sont parfois rapprochées dangereusement des sources de bruit (axes de transport routier et ferroviaire, zones aéroportuaires, etc.).

Nos contemporains ont sans doute aussi une oreille différente : plus performante²⁸ grâce aux améliorations apportées à la chaîne électroacoustique, elle s'est aussi dégradée, de façon dramatique, chez un grand nombre d'adolescents. Étonnamment, les parasites techniques et les sons liés à la ville et à l'industrie ont été intégrés à

²⁷ Titre original : The Soundscape.

²⁸ On est d'ailleurs inquiet d'observer actuellement un double mouvement, l'un vers plus encore de performances en ciselé sonore, en dynamique et en bande passante (en augmentant la quantification et la fréquence d'échantillonnage), l'autre vers une diminution de la quantité d'informations contenues dans un document sonore grâce aux algorithmes de compression (MPEG-II, MP3...).

certains modes musicaux, et le microsillon est devenu récemment un objet culte dont on imite la signature²⁹.

Si cette oreille est en général plus performante, elle est aussi très exigeante : la demande de confort acoustique et d'isolement du citoyen dans son domicile par rapport à la rue s'est faite plus forte, de nouvelles Lois Bruit ont été votées qui reconnaissent la recevabilité de plaintes autrefois inconcevables. Des groupes de pression (associations d'usagers, mouvements Verts, etc.) réclament une diminution de la "pollution" sonore. Des contrôles sont effectués sur certains objets sonifères, et des sanctions sont parfois distribuées.

Des techniques et des matériaux de plus en plus efficaces (doubles vitrages, chaussées drainantes, murs anti-bruit, absorption acoustique active, asservissement du niveau d'une diffusion sonore sur celui d'une autre, etc.) ont été mis au point.

Une métrologie sophistiquée — trop pour certains — a vu le jour ; on ne reconnaît pas toujours l'utilité ou la pertinence de ses indicateurs (comme le Leq et ses équivalents européens). Par contre, l'analyse en fréquence paraît aujourd'hui absolument justifiée. De même a-t-on développé les outils qui permettent la modélisation sonore (maquettes sonores informatisées, Acousphères...).

Les objets communiquent de plus en plus avec nous, mais pauvrement : ainsi la majorité des signaux avertisseurs ; les sonneries des téléphones cellulaires, souvent identiques et confondues, en sont un exemple récent.

On a parlé à une époque d'une forme de "dévoicalisation" progressive de la rue et de la ville en général, avec la disparition de certains métiers, avec moins d'ostentation sonore de soi, moins de pratiques sociales, plus de retenue et d'auto-censure, la pratique isolante du walkman dans l'espace public en étant une des formes extrêmes ; ce phénomène paraît aujourd'hui moins flagrant quand on observe la montée de pratiques de communication par téléphone cellulaire avec la sphère intime, privée ou professionnelle.

Plusieurs grandes villes françaises, comme Lyon et Grenoble, s'engagent dans des processus d'états des lieux sonores qualitatifs — en créant "observatoires sonores". On commence à inventorier les "curiosités sonores" et les "situations sonores remarquables" d'un "patrimoine sonore" local à inventer. Des nombreuses opérations de sensibilisation sont proposées, depuis les États généraux du Bruit de la Rochelle, par des associations proches du milieu scolaire, professionnel ou du grand public³⁰, afin d'agir sur le "récepteur", en complément de l'action nécessaire sur la source.

L'acoustique de qualité semble encore réservée aux lieux extra-ordinaires (salles de concert, de spectacle, de communication...), elle est de plus en plus souvent intégrée lors de la construction des logements, mais il s'agit là d'espaces fermés. Les espaces publics extérieurs offrent quelquefois des ambiances de qualité, mais le plus souvent celles-ci ne sont pas le résultat d'études maîtrisées. Néanmoins on commence à voir apparaître des labels de qualité sonore pour les rues dans quelques villes françaises,

²⁹ Si certains logiciels permettent aujourd'hui de restaurer un disque microsillon, d'autres vont au contraire en simuler tous les défauts, de l'état "neuf" jusqu'à "9.999 passages" !

³⁰ Comme les associations ARCHIMÉDA-CRECES (Centre ressource sur les cultures et l'environnement sonores) ou ACIRÈNE.

comme les ensembles de rues baptisées " quartier tranquille " à Paris. L'appréciation des quartiers piétonniers n'est pas générale, la piétonisation n'étant pas toujours un gage de qualité sonore pour le riverain : parfois le commerce local bascule vers les prestations nocturnes, ou bien les rues sont désertes et laissent la place nette pour toute émergence sonore.

2] Les professionnels de la conception sonore

On peut les regrouper en trois grandes catégories :

- les **Producteurs**, qui fabriquent les objets sonifères présents dans l'espace public et les matières sonores qui y sont diffusées par des dispositifs électroacoustiques ; ce sont tant les constructeurs des systèmes motorisés que ceux du matériel électroacoustique ; ce sont aussi les créateurs des spectacles en milieu urbain, des musiques d'attente, des sonals, des signaux fonctionnels de sécurité civile, etc. ; ces Producteurs sont des ingénieurs, des acousticiens, des électroacousticiens, des musiciens, des plasticiens, des artistes, des architectes, des designers ;

- les **Spatialiseurs**, qui fabriquent le cadre dans lequel ces sons vont être diffusés et qui déterminent — initialement en tout cas — les fonctions et les flux sonores urbains ; ces Spatialiseurs sont des architectes, des urbanistes et des ingénieurs ; sauf quand ils sont des "architectes sonores", les formes bâties qu'ils inventent et les matériaux qu'ils emploient manifestent encore souvent la marginalité de leurs préoccupations acoustiques, ou leur seule volonté de respecter la réglementation, rarement un dépassement de cette réglementation (en qualité comme en quantité) ;

- les **Régulateurs** (les Censeurs ?), qui vont contrôler, mesurer, légiférer, réglementer, verbaliser, éventuellement corriger les travaux des précédents ; ce sont les politiques missionnés par leurs électeurs et les fonctionnaires chargés de réaliser cette mission, ainsi que des architectes-acousticiens, des acousticiens, des ingénieurs, des experts, des juristes... Ce sont aussi des professionnels de la pédagogie et de la sensibilisation au Monde sonore urbain, chargés d'en procurer des outils variés de lecture au grand public et aux jeunes citoyens, pour en finir par exemple avec la classique dichotomie populaire entre le "bruit" et la "musique".

Car, en fin de compte, le Monde sonore est autant produit que perçu par l'habitant, lequel n'a guère conscience de sa responsabilité, politique et citoyenne, dans la génération de l'environnement sonore, et se pose souvent en victime passive des autres. Il pourrait au contraire en être un agent actif et ré-actif, s'il avait reçu une véritable éducation — civique — en ce sens.

On repère à travers ces trois catégories professionnelles des ponts nombreux : nous avons souvent croisé des multispécialistes, qui travaillaient avec des outils techniques sophistiqués et maniaient les méthodes des sciences humaines ; les fabricants commencent à faire appel aux artistes et aux "créateurs" pour des missions de design sonore.

Les trois professionnels de l'acoustique urbaine que nous avons choisi d'interviewer couvrent en fait un ou plusieurs des champs proposés plus haut : ils se nomment eux-mêmes "architecte-acousticien" (Bernard Delage), "musicien-designer" (Louis Dandrel) et "plasticien sonore" (Érik Samakh). Ils sont certes un peu en marge du mouvement

général de l'acoustique urbaine "dure", même s'ils interviennent régulièrement dans des missions classiques. Mais ils laissent transparaître la montée en puissance d'un mouvement pour une acoustique réparatrice, fondée sur une connaissance locale, pleine d'innovation et de poésie, pour la ville sensible et la ville émergente, contribuant peut-être à y recréer du lien social.

Louis Dandrel : "Le musicien doit descendre là où sont les gens" (Bauhaus)

Il a suivi des formations multiples en parallèle : de musique au Conservatoire de Paris, de lettres, d'esthétique et de musicologie. Il est d'abord journaliste au Monde pendant une dizaine d'années, en ne cessant jamais de *"pratiquer la radio et la bande magnétique"*. Il dirige ensuite France-Musique, puis est le rédacteur en chef du *Monde de la Musique*, un *"journal de toutes les musiques"*. Puis il décide de travailler sur une question primordiale pour lui : *"pouvoir sortir de chez [lui] le matin et entendre des choses qui [lui] plaisent"*. Il se met alors à réfléchir — dans le cadre d'Espaces Nouveaux et de Diasonic — *"simplement sur l'espace ordinaire de la ville, de la maison, de l'habitation [où] il y a un vrai travail de musicien à faire"*. Il reprend *"le bâton de pèlerin là où il n'a jamais été pris par la musique, à savoir 1920, le Bauhaus !"* pour injecter son savoir-faire de musicien dans l'industrie, l'architecture, la vie quotidienne : *"il faut que les musiciens fassent comme ont fait les plasticiens et les architectes en 1920, il faut qu'on aille là où on a besoin de nous, dans la vie quotidienne"*. *"[Cette idée] ne m'a jamais quitté, parce que l'idée que j'ai de l'oreille et de la faculté d'écouter englobe aussi bien l'étonnement dans certaines rues qu'à des concerts devant certaines musiques. C'est épouvantable, c'est vrai qu'une mouche qui passe m'enchanté !"*

Louis Dandrel a organisé à La Rochelle en 1979 les mémorables "États généraux du bruit". Il s'intitule *"musicien-designer"*, différent du *"designer-musicien"* qui, lui, soumettrait la musique au design ; ici, au contraire, le design est rapporté à la musique. L. Dandrel nous signale que l'expression "design sonore" est entrée dans le Dictionnaire du design en 1997.

Bernard Delage : "Small is beautiful" + "Less is more"

Il a suivi des études d'architecture, a été l'élève de Paul Virilio, puis journaliste et illustrateur avant d'assister Loïc Hamayon (architecte-acousticien) ; ensuite il a entrepris des travaux sur le paysage sonore pour différents Ministères. Il a participé à la structure Espaces nouveaux, créée par Louis Dandrel, et enseigné dans des Écoles d'architecture avant de reprendre son indépendance en agence. L'acoustique du bâtiment et de l'environnement représente aujourd'hui la plus grande partie de son activité, mais parallèlement il n'a jamais cessé de faire de l'architecture à petite échelle, *"pour les amis"* : *"Ma première agence, je l'avais appelée "Caméléon" parce que pour moi la bonne architecture c'est celle qui ne se remarque pas"*. Il se considère de la génération *"Small is beautiful"* et juge sa position *"pas très adaptée, pas très dans le vent"* : *aujourd'hui, c'est plutôt "il faut que ça se voie comme le nez au milieu de la figure et que ça soit le plus gros ou le plus spectaculaire possible"*.

Architecte, il a souhaité sortir de l'Ordre, et il est très critique à l'égard de la majorité des ses pairs, à l'*"ego surdimensionné"*, *"relativement indignes"*, *"très irrespectueux"*, dont les œuvres *"coûtent cher et fonctionnent mal"*, qui n'ont *"aucun sens de leur responsabilité sociale"*. *"À mon petit niveau, quand je leur souffle que l'intelligibilité de*

la parole dans une salle de classe ça a une certaine importance, j'ai du mal à leur faire comprendre [qu'] il faut y voir clair et y entendre clair, ça me paraît être les deux services de base, tout le reste est littérature", "on n'a pas de l'argent pour tout, il n'y a pas d'argent pour un tas de gens aujourd'hui ; les architectes gèrent quand même pas mal de fric mine de rien, ils ne se rendent pas compte de ça parce qu'ils ont des petits honoraires, ils sont très mal payés..." Il rappelle la période des années 80, "ces espèces d'années un peu idiotes où on croyait que tout était possible, qu'il y avait de l'argent pour tout, etc., où on pensait que l'avenir serait radieux". Il reconnaît avoir succombé alors à la tentation de "faire dans le spectaculaire" : "On a fait en sonore avec L. Dandrel à peu près l'équivalent des trucs qui faisaient dans le genre "Épatez-moi Benoît", dont je dis aujourd'hui que je trouve ça désolant".

Sa relation au son a commencé avec l'écoute et la pratique musicale, mais c'est seulement depuis 1990 qu'il a pris l'"engagement clair" d'apprendre la technique de ce métier, avec l'aide de ses pairs, de lectures, ou en découvrant chaque terrain au cas par cas : "j'ai pris des missions que je ne savais jamais faire, et quand tu as un truc à faire tu trouves bien les moyens de le faire, tu vas voir comment font les autres, tu te renseignes". B. Delage se reconnaît volontiers "effroyablement autodidacte par rapport à l'acoustique : je n'ai pas de diplôme".

Se présentant comme un "architecte-acousticien" sans être ingénieur, il juge les représentants de cette nouvelle profession trop peu nombreux et "plus réalistes que les ingénieurs parfois par rapport à ce qu'on peut faire dans le BTP". Il est le seul à avoir un discours économique (bilan coût / spectacle / efficacité sociale, responsabilité, partage...) et apprécie seulement "les artistes exceptionnels, qui ont la notion de service, qui ne pensent pas qu'ils sont en train de prostituer leur art parce qu'ils sont en train de faire un truc qui va être utile".

Érik Samakh : Les sons grandeur nature ?

Né en 1959, il a fait ses études à l'École d'art de Cergy-Pontoise, "une ville assez étrange, on n'avait pas d'École, on avait l'ancienne Antenne d'architecture qui avait servi pour concevoir Cergy [...] une espèce de baraque en tôle ondulée...", mais "très moderne" pour l'époque, avec des enseignants comme Fred Forest. Il y redécouvre ses "passions d'enfant" et "ose s'en servir" : la chasse au lézard et la recherche d'indices et de traces sonores, l'attention à une certaine nature, dans l'urbain comme en forêt. À la fois plasticien, chasseur (explorateur, entomologiste), chercheur de sons, électronicien et acousticien, il emploie les technologies numériques et les systèmes interactifs.

Dès les années 80, il équipe de micros ses crayons et ses pinceaux et en amplifie le son, fait des "graffitis sonores" dans le métro parisien, commémore les expériences de Cage, de Fluxus et de Nam June Paik en traînant derrière lui la gamelle d'un haut-parleur dans les espaces publics de Cergy et en enregistrant les sons. Puis il rencontre l'informatique et fait des installations de plus en plus complexes où les échantillons sonores, en général animaliers, sont diffusés en fonction de données environnementales (lumière, soleil, vent, température, hygrométrie, mouvement des passants-spectateurs...).

Il réalise ses premières installations lors de Festivals d'art électronique (comme à Rennes) et de Foires informatiques quand c'en était la mode — jusqu'au début des années 90. Il se plaît d'ailleurs à rappeler que sa première exposition a eu lieu à la

Grande halle de la Villette à Paris grâce à la société Bull, donc pas du tout dans le milieu de l'art contemporain.

Après plusieurs résidences à Villeneuve-lès-Avignon et à la Villa Médicis à Rome, il travaille particulièrement aujourd'hui au développement de ses MAA (Modules acoustiques autonomes), de plus en plus simplifiés, discrets et minimalistes, "réduits à l'essentiel", "monochromes". Certains imitent les sons animaliers (par exemple un buzzer haché pour imiter le crapaud de la Martinique). Les plus récents engendrent non plus des signaux numériques préenregistrés ou électroniques, mais des sons analogiques : ainsi ses flûtes solaires, vraies flûtes animées par des turbines dont le régime varie en fonction de la lumière reçue par les capteurs solaires et les batteries qui les alimentent. Ces MAA pourront un jour servir entre autres de "bornes sonores" pour se repérer en forêt, pour qu'*"à l'oreille tu retrouves ton chemin"*. Ces MAA fonctionnent aussi bien en ville que dans la nature : *"Ça marche très bien dans la rue, parce que ce sont des sons très aigus"*. À Enghien, dans un marronnier, *"malgré les bruits de bagnoles, malgré tout le brouhaha urbain, on [les] entendait très bien"*. Un principe l'amuse beaucoup : *"voler la lumière des lampadaires la nuit, être un petit peu les parasites d'un urbain qui dépense une énergie monstrueuse"*. Il aime aussi observer dans ses installations comment les visiteurs entrant sur le territoire d'un MAA vont créer des interactions complexes.

Il se présente comme un artiste "plasticien sonore" qui fait des "installations sonores". Il n'est pas précisément "compositeur", même s'il compose avec les sons et les éléments de la nature, intervient dans un espace précis et l'habite : *"même s'il y a un début ou une fin, c'est souvent piloté par l'eau de la rivière, le soleil ou les ombres des arbres, et pas par le mouvement de la baguette du chef d'orchestre. Je n'appelle pas ça aléatoire, parce que c'est le soleil, les ombres, l'inclinaison solaire ou les nuages qui sont les déterminants d'un déclenchement"*.

3] La ville mise en sons

Voici le compte-rendu de trois expériences exemplaires pour nos interviewés.

Louis Dandrel et l'interface avec la ville : le Mur d'étoiles, façade sonore pour le Forum des sciences de Villeneuve-d'Ascq (59)

Il s'agit d'un système d'horloge sonore dont est dotée la façade du Forum des sciences de Villeneuve-d'Ascq (59), qui a ouvert ses portes en décembre 1996. Des sons d'origine électroacoustique sont diffusés par un dispositif piloté par un micro-ordinateur à travers 5 colonnes de haut-parleurs intégrés dans les piliers de la façade de verre, afin de permettre des jeux de spatialisation sonore, de *"dessiner des lignes, étirer des surfaces, faire des points, des choses qui se répartissent sur l'ensemble de la façade d'environ 50 mètres de longueur"*. Cette "musique" marque les heures et les 1/4 d'heure de 8h à 20h : *"c'est un service que je rends"*, nous dit L. Dandrel.

Il y a eu là selon lui une *"belle conjonction entre un maître d'ouvrage et un architecte, qui s'entendent et décident de faire un projet global qui va traiter l'architecture, mais aussi la sensorialité de l'espace, donc lumière et son"*. Il est appelé à collaborer dès le départ au projet de l'architecte Jean-Claude Burdèse, lauréat du concours. Initialement, une

grande horloge aurait présenté sur toute la façade des variations de couleurs et de sons. Pour une question de coût, seule la dimension sonore a été mise en scène.

Le rôle de l'architecture sonore a été ici d'*"exprimer l'identité du lieu en révélant quelques-uns des aspects cachés derrière ses murs transparents"*, de *"rompre le bruit de fond urbain, créer des discontinuités en le masquant"* et de *"constituer une interface avec la ville"* avec une installation qui *"rayonne sur la ville [...] sans fracas"*.

Sa proposition a été *"quasiment inspirée par l'architecture elle-même"*, avec le planétarium sphérique enchâssé dans l'immeuble, la façade *"assez pure"* avec *"des lignes architecturalement très nettes"* et un immeuble quasi transparent. *"Assez spontanément"* lui est venue l'idée de faire un *"mur du son"* sur le principe des murs-rideaux afin d'annoncer le planétarium depuis l'extérieur.

La mise en place du projet a nécessité des observations du terrain. Villeneuve-d'Ascq apparaît à L. Dandrel comme *"une drôle de ville, un cas assez gratiné..."*. L'échelle du quartier du Forum lui convenait plus que pour d'autres interventions qu'il a réalisées, comme à Osaka, où *"c'était difficile à organiser parce qu'il y avait des très gros pleins et des très gros vides de la circulation en fonction des activités urbaines"*. Ici, le quartier est ouvert, bordé d'immeubles bas et traversé par une voie à circulation moyenne. Le fond sonore dominant est celui de l'autoroute à mi-distance. Le site paraît assez vide de présence humaine, comme *"dans un bout de ville"*, et ceci malgré les habitations, l'Hôtel de Ville, sa zone piétonne et la station de métro, qui font face au Forum. Ces habitants existent pourtant, et il peut être bon de faire une petite immersion totale chez eux : *"Sur la place de Villeneuve-d'Ascq j'y ai couché, je l'ai enregistrée dans tous les sens, à divers points en même temps, fait un bon relevé [...] par tous les temps [...] et même un petit bout de la nuit, si on veut savoir ce qui se passe quand la ville s'éteint et quand la ville s'allume ; et aller aux points d'habitation, il y a aussi des gens qui sont là, qui vont avoir ça sous les oreilles de façon constante"*.

Des mesures en niveau et en fréquence sont également effectuées, car le designer sonore installera sa composition dans des *"fenêtres de tir"*, en fonction des créneaux d'intensité et de fréquence, *"si je veux qu'elle brille et qu'elle rayonne un peu"*, *"de la même manière qu'un triangle à l'orchestre, pour autant que le tutti ne soit pas trop trop fort"*. Bien sûr, le Leq *"ne [le] renseigne pas énormément pour ce travail-là"*.

La matière sonore employée est de synthèse, qui peut mieux que toute autre être *"ciselée en fonction du site, du lieu et de l'histoire qu'il raconte"*. Puis des réglages *"minutieux"* de l'installation ont été effectués.

L. Dandrel distingue deux parties dans son intervention : le *"mur du son"* lui-même, qui marque l'heure, mais aussi l'installation spécifique destinée aux usagers du Forum se garant au parking et empruntant l'esplanade, *"à l'extrémité du territoire sonore, toute la frange là-haut"*, où sont diffusés *"des petits appels, des sons qui sont dans l'aigu naturellement, des petites grappes de sons qui HOP s'envolent et peuvent aller relativement loin [plus loin que les sons horlogers], ces petits trucs [...] qui tout d'un coup sont faits pour se réfléchir et envoyer des petits rayons lumineux FPIIINGGG, qui alors vont carrément jusqu'au petit bistrot là-bas, et tout ça je peux l'entendre, j'en ignore la provenance mais c'est passé par là"*.

Aucune étude d'impact n'a suivi l'installation du dispositif. L. Dandrel sait seulement que son installation est discrète : *"ça mène sa vie, ça marche bien, je n'ai pas"*

encore reçu de plaintes, les gens sont contents". Il nous renvoie aussi à sa connaissance "par oral" de la perception des personnels travaillant à proximité de l'horloge sonore de la Géode à Paris, qu'il a réalisée il y a une quinzaine d'années, et qui est "parfaitement intégrée", le son étant "totalement convivial", faisant "sourire [les personnels] quand ils arrivent là-dedans, une espèce de truc évanescant dans un univers qui a la beauté de la froideur", "ces petits ludions sonores qui se promènent et donnent de la transparence et de la légèreté à l'endroit".

Bernard Delage et les ambiances sonores de travail : une charte pour les Bureaux de voisinage

Bernard Delage a participé à un concours avec Euro-RSCG-Design qui a été gagné en 1997. Le programme du concours, lancé par le Département des projets de la RATP, redéfinissait le principe des "bureaux de voisinage"³¹ et demandait notamment aux candidats de créer pour eux une charte d'ambiance sonore.

Les "bureaux de voisinage" sont des espaces de travail loués à l'heure destinés à une clientèle d'entreprises privées et publiques par des structures comme la RATP. L'offre s'intercale entre le travail en entreprise et le télétravail à domicile ; on y dispose d'un espace de travail familial, avec des matériels et des services toujours identiques et reconfigurés selon l'utilisateur. Il est projeté d'implanter ces bureaux à proximité d'interconnexions des transports, sans que le client n'ait à s'engager dans l'hyper centre-ville. On devrait en construire une centaine dans les prochaines années en Île-de-France.

B. Delage a conçu la Charte et réalisé les prototypes de signaux acoustiques avec les compositeurs Nicolas Frize et Christian Zanesi (du GRM) ; une simulation des ambiances sonores résultantes a été mixée et synchronisée dans un cédérom avec les images de synthèse du projet général.

Ses propositions visaient à obtenir :

- la confidentialité des échanges personnels, grâce à une forte absorption acoustique, par la disposition des postes de travail, des écrans partiels, des cloisons à fort affaiblissement, des portes isolantes, la suppression des transmissions parasites, des points de confidentialité fermés et isolés, le traitement du dossier des fauteuils... ; B. Delage propose notamment d'équiper les espaces de travail de petits réflecteurs acoustiques destinés à surdimensionner les productions sonores de son occupant, afin qu'il les modère automatiquement en feedback.

- la réduction des émissions et des propagations de bruits avec des matériaux isolants et des sas ; par une réflexion sur les matériels bureautiques (choix, disposition,

³¹ À la demande de l'Union européenne, le concept de "bureau de voisinage" a été développé en région parisienne à partir de 1993 par le CATRAL, agence "pour la promotion du temps", avec le Conseil Régional IDF, puis en collaboration avec la RATP. Le but envisagé est de réduire le temps de transport, la pollution, le stress, et d'augmenter la présence des adultes dans la journée dans les centres-villes, le temps libre, leur investissement dans la vie locale, de redynamiser le commerce local, etc. : ces bureaux de voisinage pourraient avoir des répercussions sur l'organisation-même de la ville. Ils constituent également un "remède à l'isolement" et une alternative au télétravail à domicile : "à mi-chemin entre la maison et le bureau", ils ne sont pas encore nombreux en France, alors qu'on dénombre déjà plusieurs centaines de "telecottages" au Royaume-Uni et que les pays nord-européens en général ("Nachbarschaftsbüros" en Allemagne) et le Canada s'en équipent.

encastrement, suppression des signaux d'alerte...) et le traitement des sols et des équipements ;

- le traitement ergonomique des signaux sonores : des signaux d'alerte conventionnels pour les adresses collectives et impératives, des signaux d'évacuation et d'intrusion, ainsi que des signaux de préannonce pour éviter tout effet d'irruption ;

- le traitement identitaire de l'environnement sonore, en ajoutant à l'ambiance existante des compositions abstraites "*infinitésimales*" la lissant, la modulant ou la contrastant, plus une empreinte sonore : le marquage du temps par des signaux électro-acoustiques par quarts d'heure, destinés à "*tenir l'espace en éveil*" et à "*le rafraîchir*".

Ainsi le projet de B. Delage a porté sur "*tous les niveaux sonores*" : "*depuis la couche du fond, qui est de moduler le bruit des ordinateurs, jusqu'à la couche du dessus, qui est que chaque personne rentrant dans le bureau de voisinage apporte ses propres bruits masquants, quand elle entre il y a une espèce de simili-discours, de petite frise qui occupe l'espace et qui marque sa présence*".

Même si le projet n'a pas encore été suivi par des réalisations— des devis ont été déposés pour créer des prototypes en région parisienne — et si ce n'est pas le traitement d'espace architectural qu'il aurait produit lui-même, B. Delage considère que c'est "*l'un des meilleurs boulots qu'il ait faits*", l'un des plus aboutis au niveau de la conception.

Cette étude semble bien correspondre à des préoccupations actuelles pour des aménagements acoustiques de qualité, pour des "*ambiances sonores*" élaborées, qui passent par une maîtrise de l'acoustique passive (les matériaux), de l'électroacoustique (les systèmes de diffusion) et des contenus (les "*wallpapermusics*" et la signalétique sonore). Ces préoccupations paraissent bien s'adresser au professionnel de l'architecture sonore.

B. Delage situe cette démarche non pas du côté du "*small is beautiful*", mais plutôt celui du "*less is more*" de Mies van der Rohe, dont il prophétise l'arrivée après qu'on ait tous "*fini de gesticuler en tous sens*". Cette arrivée est aussi celle de l'"*ergonomie sonore*", qui devrait délivrer l'utilisateur du seul écran de son ordinateur, dont il ne peut se détourner, car il lui donne toutes les informations : le son devrait prendre en charge une partie de ces informations.

Érik Samakh et les sons "*grandeur nature*" : installation au Théâtre de verdure du parc Départemental de la Courneuve, été 1996

Pendant l'été 1996, E. Samakh a réalisé une installation en plein air pour ce parc, dans le cadre de la 3^e édition d'Art Grandeur Nature (parcours d'œuvres d'art *in situ* en Seine-Saint-Denis).

Comme plusieurs autres artistes "*travaillant sur l'extérieur*", il était invité par les organisateurs — Conseil général et Villes du Blanc-Mesnil et de Montreuil — à intervenir dans ce parc public. Il a en réalisé la simulation sur cédérom : "*On visualisait le théâtre de verdure abandonné, les sons se déclenchaient, [les commanditaires] avaient une notion correcte de ce qui pouvait se passer pour un visiteur lambda*".

Le lieu de l'intervention a été choisi de façon "*assez collégiale*" avec les responsables des expositions, qui connaissaient le travail de E. Samakh. "*Ce qu'ils appellent le Théâtre de verdure*" a été bâti en même temps que le parc, sur des remblais, "*avec des restes de*

détritus... L'accès à cette "ruine neuve assez étonnante" a dû être interdit au public par des grillages et des grilles. C'est "une espèce d'amphithéâtre à la romaine, avec des endroits pour s'asseoir, pleins d'herbe [...] toute la structure d'un théâtre fait en dur, mais à ciel ouvert". Le visiteur empruntait les chemins qui mènent au sommet de la butte ; et, derrière les gradins les plus élevés, il dominait la scène et le dispositif électroacoustique : 8 enceintes dissimulées par l'artiste derrière les piliers de la scène.

E. Samakh décidait d'investir directement la fonction délaissée de ce lieu mystérieux et secret à l'intérieur du parc et de donner au visiteur la sensation qu'une troupe était en train de répéter un "spectacle virtuel". Il avait pour cela enregistré une série d'échantillons sonores de sa propre voix (rugissements, cris, plaintes...) et de chorales (vocalises) ; puis il avait mis en place des capteurs solaires et un programme informatique, avec le compositeur M. Laliberté, qu'il avait choisi comme collaborateur ; le programme gérait la diffusion des échantillons en fonction des variations de la lumière ambiante.

Un critique d'art suggère que "les installations acoustiques de E. Samakh isolent et sollicitent un sens afin de mieux stimuler nos autres perceptions en un procédé discret quasi hypnotique ; l'environnement immédiat est ainsi mis à contribution, redéfinissant du lieu et des rapports qui le constituent". Ici, avec ces sonorités énigmatiques, l'artiste cherchait à déclencher chez le visiteur l'"ambiguïté" et la "confusion" face à une présence humaine simulée, une "espèce d'interrogation" sur la réalité de sa perception : le sonore faisait en effet revivre l'activité locale passée (concerts, spectacles, etc.) ; il voulait aussi le pousser à effectuer une investigation auditive, visuelle et mentale du site pour repérer la provenance des sons, leur contenu, leur raison d'être, parmi les sons familiers environnants ; le spectateur-auditeur pouvait aussi se sentir invité à dialoguer avec les échantillons sonores diffusés, en intervenant, éventuellement en interagissant — or le dispositif employé ne permettait pas cette interaction. Dans le projet initial, des capteurs devaient également faire interagir les diffusions sonores avec les sons de l'avifaune locale.

Parallèlement à cette installation, l'artiste a participé à des rencontres et des échanges, graphiques, écrits ou télécopiés, avec le jeune public d'établissements scolaires "pilotes" de Seine-Saint-Denis ; certains élèves sont intervenus dans la préparation de l'initiative et ont rencontré les artistes invités ; d'autres ont été sensibilisés *in situ* aux œuvres présentées pendant l'été.

"C'est l'installation qui m'a posé le plus de problèmes techniques", reconnaît l'artiste, qui a dû se rendre à plusieurs reprises sur place cet été-là pour régler les problèmes informatiques.

En général, dans ses interventions, E. Samakh "laisse complètement libre le regard et l'écoute des gens". Ici, seul un panneau accroché sur place suggérait aux visiteurs une démarche d'écoute. L'artiste est convaincu que "plein de gens ont dû découvrir ces sons sans savoir vraiment ce que c'était ; c'est leur imaginaire qui fait le reste, et leur mémoire".

4] La mission sur la ville sonore

Des négociations faciles dans le BTP, complexes ailleurs...

Si les commandes du BTP, des Institutions et des grandes Sociétés sont fréquentes pour des marchés d'acoustique défensive ou destinée à des espaces publics particuliers (cantines, salles de spectacle...), celles qui portent sur des questions de design ou d'architecture sonore ne semblent pas encore faciles à obtenir si on n'a pas un "protecteur" : ce sont la plupart du temps des directeurs des services de la recherche ou de l'innovation dans leur entreprise qui ont eu une "révélation" à la lecture d'un article, en voyant une émission ou une exposition traitant du design sonore ou de ses représentants. Ces personnes appellent parfois directement les architectes, designers ou artistes du son. Elles sont souvent hélas déplacées au bout d'un certain temps, "et l'entreprise ne suit pas", poussée par "les gens du marketing [...], bouchés à l'émeri" [LD]. L'industrie ne paraît pas encore prête à investir beaucoup dans ce domaine. Nos interviewés sont des pionniers et s'attendent à des déceptions sur un terrain encore incompris par la majorité. Parmi les institutions françaises qu'ils connaissent, la RATP est leur "favorite" [BD] : les autres "n'aiment pas les gens qui n'ont pas une attitude exclusivement scientifique" [BD], attitude dont ils se réclament parfois³².

Outre le BTP, les entreprises qui financent de telles opérations sont privées (PSA, Bull...) ou publiques (RATP, SNCF, musées...). Celles qui accueillent les artistes produisant des installations sonores dans l'espace urbain sont des Musées, des Mairies, des Parcs ou des Jardins publics. Parfois le financement provient du 1% patronal.

Du cadrage dur à la carte blanche

Les missions portant sur l'isolation acoustique dans le BTP sont en général "très cadrées, très définies" [BD].

Nos interviewés proposent parfois une autre étude que celle pour laquelle on les a appelés : ainsi L. Dandrel a-t-il proposé un "vrai programme de recherche, ruineux pour [PSA, dans la mesure où ce véhicule risque de n'être jamais produit...]" pour "faire parler" la Tulip avec un "son organique", plutôt que de créer des sons électroacoustiques, c'est-à-dire "n'importe quoi" pour les haut-parleurs extérieurs prévus au départ. Au contraire, il s'est mis à la recherche des matériaux et de la manière de faire produire du son par le véhicule lui-même, d'en détourner certaines fonctions réelles, et ainsi d'"instrumentaliser la voiture". Il a fallu, pour parvenir au stade du pré-prototype de la Tulip "sonore", rédiger un cahier des charges, construire une "quantité infernale de sons, plus de 100 !", installer les dispositifs acoustiques sur le véhicule, l'enregistrer, enfin faire circuler virtuellement le véhicule sur fond d'ambiances sonores urbaines et à des vitesses variées, dans l'Audiosphère d'Espaces nouveaux. Dans ce type d'opération, le dialogue a été "constant" entre les industriels, les chercheurs et le designer sonore.

Souvent l'architecte sonore collabore avec le commanditaire d'une mission en rédigeant lui-même la commande : diagnostic, fixation d'objectifs, solutions de principe et détaillée, avec recommandations techniques ou "de comportement" : il arrive à montrer que, dans le domaine du sonore, ce n'est pas seulement avec des solutions

³² Ainsi B. Delage définit de façon provocante sa démarche comme celle "d'un mec qu'un sujet intéresse, presque touristique, pas du tout rigoureuse, pas avec du recul...".

techniques qu'on va régler un problème, mais aussi par la concertation avec les riverains ou d'autres acteurs de la vie locale.

Dans le meilleur des cas, comme à la suite de l'étude sur les futures 5 gares d'interconnexion TGV³³ commandée par la SNCF, L. Dandrel n'a pas eu carte blanche, mais *"ils [lui] ont permis de faire plein de choses"*, comme le signal sonore mobile qui marque le passage à grande vitesse des trains dans la gare de Roissy.

En général, on laisse carte blanche à l'artiste à l'occasion d'un événement, d'une biennale, d'un symposium. Dans certains cas, c'est un Jardin lui-même, comme les Parcs et Jardins de la Ville de Paris, qui font appel à lui. Il répond aussi aux concours. Quelquefois il a contacté directement ses commanditaires dans le privé : ainsi il était arrivé avec son *"espèce de dossier-boîte magique, comme un agent commercial"* dans les locaux de la société Bull et leur avait vendu son projet. C'est lui qui choisit la plupart du temps le lieu de son intervention : ainsi à Flaine, É. Samakh a refusé la *"salle horrible"* qu'on lui proposait, où avaient pourtant exposé Picasso, Arman et César ; il choisit plutôt une petite chapelle moderne, qu'il obtiendra finalement. Parfois l'artiste détourne *"intelligemment"* la commande en introduisant dans son projet une dimension polémique, que les commanditaires assument en général. Son projet quelquefois prend le programme d'un concours à contre-pied : par exemple dans un collège de Goussainville, proche des pistes de l'aéroport de Roissy, É. Samakh répond en vidéaste là où on l'attendait pour ses installations sonores, parce qu'il considère le lieu inadapté : *"eh bien justement je vais vous faire une installation silencieuse !", c'était assez de bruit comme ça !"*.

Les projets de nos interviewés font souvent appel à la modélisation sonore : aujourd'hui ils sont presque toujours présentés et vendus sous la forme de maquettes sonores (sur CD, CD-ROM ou disque dur, accompagnés ou non d'images et de rédactionnels). La mission elle-même nécessite parfois de simuler l'intégration de signaux sonores inédits — inouïs — dans des espaces urbains enregistrés : ainsi L. Dandrel et l'Acousphère d'Espaces nouveaux pour la Tulip.

Des collaborations nécessaires

Nos interviewés travaillent rarement seuls. Même l'artiste É. Samakh a commencé à collaborer régulièrement avec des informaticiens, des électroniciens, des musiciens ou d'autres plasticiens dès qu'il s'est mis à utiliser les technologies nouvelles, la préparation des prototypes nécessitant de longues mises au point.

Quelquefois, l'acousticien et l'architecte sonore bénéficient de *"la conjonction de deux bons maîtres d'ouvrages, de deux bons architectes"* (il s'agit ici de P. Andreu et de J.-M. Duthilleul pour la gare de Roissy). En général, ils collaborent avec des architectes, des urbanistes, des paysagistes du BTP, parfois des designers, au sein d'équipes pluridisciplinaires.

Pour mettre au point un nouveau matériau acoustique pour les gares TGV, L. Dandrel a rédigé les prévisionnels du produit, réalisé un prototype, fait faire des mesures validantes par le CSTB et fait fabriquer le matériau par un industriel. Pour la

³³ DANDREL (L.), DELAGE (B.), LUQUET (P.), BARDYN (J.-L.), CHELKOFF (G.)- Les 5 gares d'interconnexion TGV.- Paris : DIASONIC/CRESSON/SNCF, 1991.

Tulip, il est intervenu en équipe avec deux autres professionnels : lui était le "concepteur de sons" électroacoustiques "de référence", fabriqués en studio ; un informaticien recherchait la façon de générer acoustiquement de tels sons (dans ce cas avec le logiciel Modalis de l'IRCAM) ; un luthier, ici facteur d'orgues, réalisait l'objet qui permettrait de les engendrer.

Dans le domaine du design sonore, B. Delage se présente comme un "réalisateur" et un "médiateur" entre une institution comme la RATP, "qui a une idée, mais ne sait pas comment l'analyser", et des artistes "qui n'arriveront jamais à intéresser ce type de personnes". Sa mission consiste à amener des créateurs autres que ceux qui sont "dans le circuit" de l'institution, à aider l'institution à mieux formuler une demande qui contient souvent beaucoup d'éléments implicites, à choisir un intervenant ; il s'agit aussi de réaliser des simulations en incrustant les productions des artistes sur des fonds sonores pour leur faire entendre si elles en émergent ou non, afin qu'ils puissent les corriger ; il joue encore le rôle d'un acousticien qui connaît le monde et le langage des musiciens et des ingénieurs du son de studio.

La réalisation et le suivi de la mission

Pour L. Dandrel, l'important est de prendre en compte le riverain et le passant et de ne pas les déranger : "je n'ai pas reçu de plaintes".

Quand leurs projets ne sont pas réalisés, L. Dandrel comme B. Delage s'incriminent quelquefois, en invoquant par exemple la taille trop grande d'une opération pour eux, ou le décalage identitaire entre Parisiens et banlieusards (RATP vs SNCF...) ; mais ils en renvoient aussi parfois la responsabilité sur les commanditaires :

- Ces derniers les voient comme des artistes, trop indépendants.
- Quelquefois leur correspondant change de service, ou l'esprit de l'entreprise commanditaire change.
- Les responsables d'une opération, par exemple un maître d'ouvrage et un architecte, ont chacun des objectifs différents, et différents de celui de l'architecte sonore, ou bien sont incapables de maîtriser leur demande.
- Quand les responsables d'une opération ne maîtrisent pas leur demande et les obligent à rédiger des annexes, quelquefois "ruineuses", ou lorsque l'intervention, dotée au départ d'un projet esthétique, ne devient que de correction acoustique.

Le mouvement et le créneau

La spatialisation des sons diffusés paraissent constituer une donnée esthétique et fonctionnelle émergente dans les créations de nos intervenants. L'intérêt de ce procédé électroacoustique réside pour eux dans le fait que, plus surprenants que des sons fixes, ces sons spatialisés pourront être diffusés à un niveau "légèrement inférieur", donc "sans griffer l'oreille" même dans un milieu sonore saturé.

La poésie

L'artiste souhaite "déprogrammer un petit peu les réflexes habituels du visiteur dans la galerie ou dans la ville" en modelant l'espace des parcs ou des jardins à l'aide d'une présence virtuelle, qui deviennent alors les vecteurs d'une rencontre alternative et en tant

que construction et mise en scène de la nature en milieu urbain. Il souhaite avant tout déclencher chez le visiteur des “ *phénomènes poétiques* ” par effet de décalage, “ *détourner son attention* ”, “ *glisser de la poésie* ”, créer “ *un événement relativement magique qui devient poétique* ”. Ses installations sont mystérieuses, créent une confusion passagère des sens, sont comme des “ *pièges pour le public* ”. Elles s’inscrivent au cœur d’une relation entre l’œuvre d’art, la nature et le spectateur. Certaines évoluent dans le temps “ *à la manière d’une plante, d’une fourmilière en état d’hibernation* ” : le visiteur a le choix d’attendre, de revenir ou non, mais c’est seulement en usant de patience qu’il pourra les apprécier, en attendant l’effet des interactions, en les apprivoisant, en se laissant apprivoiser. On est là dans un rapport lent au temps.

La ville, la nature et le cyberspace

L’espace public qui a été le plus investi par nos interviewés est celui, parfois souterrain, des transports en commun parisiens et nationaux : quais, gares et galeries du métro³⁴, du RER et de la SNCF. Leur intervention porte parfois sur le matériel roulant dans l’espace public (motrices ferroviaires ou futurs véhicules routiers électriques) et a alors de l’effet sur de grandes surfaces d’écoute.

D’autres terrains de prédilection sont les passages publics dans la ville ; ainsi certaines installations électroacoustiques interactives réalisées pendant l’opération Urbasonic à Hong Kong (1985), qui devaient permettre de moduler les flux de piétons ; ce sont également les musées, des Sciences ou de la Musique, et leurs abords, ou encore les monuments historiques, qu’É. Samakh apprécie particulièrement pour ses interventions.

Ces interventions ont une caractéristique commune : le piéton y est captif dans des espaces de passage ou d’attente (espaces dédiés au transport, au déplacement ou à l’attente — dans les hôpitaux ou les établissements publics par exemple), avec peu d’itinéraires ou de possibilités d’échappement. On cherche à l’y orienter, l’informer, le faire circuler, masquer ou absorber des sons indésirables pour organiser les conditions d’un confort sonore adapté à ce transit ou cette attente, éventuellement à le distraire ou le faire rêver.

Si parfois l’architecte sonore est chargé d’intégrer au mieux des équipements bruyants dans des lieux de travail, on l’appelle maintenant quelquefois pour concevoir pour eux des chartes sonores, comme pour les bureaux de voisinage, où l’espace loué à l’heure est banalisé, neutralisé, normalisé, aseptisé, et acquiert en fait un statut quasiment “public”.

Des campagnes de sensibilisation du grand public ont fait appel à plusieurs reprises à des logements dans des cités, transformés pour l’occasion en lieux de démonstration sonore (cf. La Rochelle et Cergy).

Les façades et les abords des édifices publics, les places et les rues sont parfois le support de diffusions sonores : ainsi le bassin de la Géode de la Cité des sciences à Paris ou le Mur d’étoiles de Villeneuve-d’Ascq, qui diffusent *a minima* des signaux horaires ; ou bien l’Oiseau virtuel en cage d’É. Samakh à la fenêtre donnant sur une rue parisienne ; ou encore les projets de B. Delage d’investissement sonore des quais de la Seine.

On intervient également dans les parties communes extérieures des cités et des résidences (ainsi les Glycines à Évry).

³⁴ Les trois interviewés sont intervenus sur le métro parisien.

Les parcs et les squares publics sont d'autres terrains de prédilection pour nos intervenants : le parc de la Villette à Paris a été souvent investi, certaines installations y sont permanentes.

Les parcs naturels et la nature tout entière sont un nouveau terrain de réflexion. Ainsi Élie Tête (ACIRÈNE) a entrepris l'inventaire des ressources sonores du Parc naturel du Haut-Jura et en propose la découverte dans des "circuits". É. Samakh propose d'implanter dans la forêt ou sur les chemins de Grande randonnée (GR) des "bornes sonores" : ses Modules acoustiques autonomes (MAA), qui fonctionnent aussi bien dans la nature qu'en ville. L'artiste n'oppose d'ailleurs pas intellectuellement l'urbain et la nature : *"Finalement, entre de grands arbres et de grands poteaux, je me sers un petit peu de la même chose, je viens accrocher des espèces d'entités électroniques qui vont vivre leur vie, être la prolongation de mon bras et de ma voix, et perpétuer quelque chose"*.

Les outils qu'il s'est inventés lui permettent de travailler sur n'importe quel terrain extérieur, toujours moins restreint que la galerie ou le Salon, et d'*"avoir cette grande liberté à travers le son de créer une espèce d'image d'un univers ou d'un groupe d'entités qui n'existent pas et qui soit envahissent un lieu, soit s'y intègrent"*. Ainsi le processus mis en place s'intègre à l'écosystème : l'espace sonore naturel local et l'apport de l'artiste vont cohabiter et se chevaucher.

Une nouvelle dimension spatio-sonore est apparue récemment avec le cyberespace, que l'on peut considérer comme un espace commun, un espace public d'échanges. L'environnement de travail et l'ergonomie sonore de l'ordinateur sont actuellement étudiés, afin de décharger la vision de certaines activités, fonctions et alertes qui pourraient être prises en charge par le sonore. Selon B. Delage, la concurrence sera peut-être rude entre les architectes-acousticiens-designers et les créatifs de la publicité, qui *"se disent capables"* de composer des bandes-son et des signaux fonctionnels.

L'hippopotamique et le micro-local

Si certains lieux paraissent appeler l'intervention de nos interviewés, d'autres ne font pas l'unanimité. Ainsi É. Samakh considère les médiathèques *"inadaptées"* pour ses interventions, non pas pour des raisons acoustiques, mais plutôt de l'ordre de l'esthétique : elles lui paraissent *"aseptisées, trop maladroitement décorées"*.

Parfois, c'est l'échelle d'un terrain qui est en cause : ainsi L. Dandrel impute l'échec d'une de ses collaborations à l'échelle *"hippopotamique, pharaonique"* du chantier. B. Delage fait aujourd'hui des interventions locales, *"petites"*, à portée d'oreille, à l'échelle d'un *"bloc américain"*, d'un quartier : *"je ne suis pas compétent au-delà d'un ensemble de bâtiments"*, affirme-t-il.

La portée "modeste" des dispositifs paraît donc être la convention, ils sont quelquefois même difficiles à percevoir ou se confondent avec l'environnement local quand le créneau prévu n'est pas ouvert. On s'autorise seulement à titre exceptionnel, comme L. Dandrel, *"des petites émergences"* en dehors de la zone d'intervention considérée strictement. Les installations de É. Samakh portent de quelques mètres à quelques dizaines de mètres en milieu urbain, à plusieurs centaines de mètres en milieu naturel.

On peut également évaluer l'échelle temporelle, la durée de vie d'une installation sonore : éphémère, *"événementielle"*, elle se permet alors des émergences plus puissantes que si elle est installée à demeure, en extérieur en tout cas.

Le design sonore et l'architecture sonore

On peut prédire un grand avenir à ces deux disciplines proches qui ont pour mission de "donner des voix aux objets pour mieux en justifier la présence et l'efficacité", de "sculpter des sons pour leur conférer une esthétique sociale", loin de tout "design décoratif". "De l'espace ordinaire de la ville jusqu'à la maison, il y a un vrai travail de musicien à faire" [LD]. Ces disciplines constituent un "champ fantastique pour la ville, encombrée par les signes visuels et par l'énergie acoustique, mais pas par les signes acoustiques : il y a de l'espace sonore à conquérir !" [BD].

Le design sonore commence tout juste à être reconnu en Europe et mérite d'être encore "défriché". Car souvent la première mission du designer, qui est d'acoustique pour "enlever des trucs gênants", reste la seule. Il apparaît à un professionnel comme L. Dandrel que "le vocabulaire du design tourne en rond" dans l'industrie, sauf en ce qui concerne le sonore, qui peut donc apporter une nouvelle dimension à la création. Mais la demande des industriels est faible, parce que manquent aux designers sonores les "descripteurs", le "vocabulaire", le "code", la "communication avec le marketing et le milieu professionnel", le "professionnalisme" que l'industrie exige d'eux.

L'architecture sonore paraît pouvoir transformer de trois façons différentes un espace urbain³⁵ :

- en structurant ou en restructurant l'existant ;
- en en créant un "de substitution", délibérément artistique, dans un lieu dont il signera l'ambiance ; l'usage d'un lieu donné peut autoriser, voire réclamer selon L. Dandrel, ce type d'intervention (cf. Osaka, Le Jardin des voix³⁶).
- en créant un espace autonome "de pure fiction", qui peut n'avoir pour seules règles que celles de son créateur. Mais dans l'espace bâti, l'architecture sonore doit en assumer les principes constructifs, que ce soit pour les détourner, les contredire ou les magnifier. Car l'architecture "virtuelle" des sons et l'architecture "réelle" des matières agissent en réciprocité. Mais c'est un domaine où il reste encore beaucoup à inventer.

Les architectes sonores seraient-ils mieux armés, "plus designers", "plus malins" que le simple musicien-designer pour "rentrer dans le concret", les premiers possédant la maîtrise de la formulation de l'espace en termes permanents (les matériaux, les formes, le bâti...) ?

La structure Espaces nouveaux, que L. Dandrel a créée, est pour lui exemplaire, avec ses professionnels, architectes, acousticiens CNAM ou informaticiens, ses bases théoriques solides et ses gens de terrain. Cette structure est hébergée par l'IRCAM depuis 1999. L. Dandrel y propose des activités d'enseignement et de recherche dans le cadre d'un "Studio de design et d'architecture sonore"³⁷.

³⁵ Nous reprenons ici une typologie proposée par L. Dandrel.

³⁶ Création par L. Dandrel à Osaka (Japon) sur l'esplanade souvent vide d'un quartier d'affaires : des séquences musicales (un quatuor vocal, deux flûtes et percussions) sont diffusées par des enceintes placées dans des colonnes ; ces séquences se combinent de façon aléatoire dans l'espace investi, et le piéton traverse chaque jour un "jardin" différent.

³⁷ Les stages de 5 mois, non diplômants pour l'instant, permettent à des musiciens confirmés de se lancer dans le design sonore en réalisant un prototype grandeur nature, dans des projets réels pluridisciplinaires, accompagnés par L. Dandrel et, selon les cas, un designer, un acousticien, un informaticien, etc.

Les musiques en ville et le " *papier peint* " : une horreur du vide ?

L'environnement musical quotidien peut être quasi continu et désiré, chez soi ou dans des lieux dédiés, mais il est surtout maintenant subi, dans l'espace public, avec les pratiques musicales de rue, dans le métro ou depuis les domiciles, etc. En réaction, on repère actuellement une volonté de maîtriser l'anarchie musicale en milieu urbain, comme celle que les commerçants des sous-sols des Halles à Paris ont imposée longtemps aux passants³⁸ : on n'y diffusera plus qu'une seule musique, principe rejeté au départ par les concepteurs de l'opération " *pour ne pas déstructurer complètement le lieu*". On y a vu d'autres avantages : cette musique a paru réduire le sentiment d'insécurité local et, bien choisie (classique...), elle permet même de " *chasser les indésirables*".

Si la maîtrise de l'espace sonore et musical urbain est mise à l'ordre du jour, ce sont les designers et les architectes sonores qui en géreront les qualités et le confort. La demande de musiques " *d'ameublement*", " *papier peint*"³⁹, " *de fond*", " *d'ambiance*" ou " *ambiantes*" de qualité paraît émerger.

Il ne s'agit bien sûr pas des musiques de type "Muzak"⁴⁰, cette firme américaine qui répand ses productions "primaires" dans le monde entier depuis les années 40. Néanmoins, on traite ici aussi de "musique fonctionnelle", et la frontière nous paraît parfois ténue avec celle qu'on exècre.

Les critères principaux de ces nouvelles "musiques" sont leur positionnement en arrière-plan, leur capacité à générer des ambiances adaptées à des situations précises, leur constitution même à partir de sons locaux, comme dans la Charte sonore pour les bureaux de voisinage. Elles sont doublement composées de sons masquants (" *ronronnements et bruits lissants*") et d'émergences (" *petites notes montantes genre trombone*", " *petites bosses qui émergent à peine, même pas sûr que ce soit très nécessaire*", qui jouent un rôle " *de chaise, de table*", pour " *faire vivre un espace*" [BD]).

Une des grandes différences avec les Muzak réside dans la sophistication de la matière sonore, créée sur mesure par nos professionnels avec des outils électroacoustiques, en jouant énormément sur les paramètres de spatialisation, de filtrage fréquentiel et d'interaction⁴¹, alors que les Muzak dérivent d'airs "à la mode" ou "éternels".

³⁸ Cf. CHELKOFF (G.), THIBAUD (J.-P.), LEROUX (M.), BARDYN (J.-L.).-Ambiances sous la ville — Une Approche écologique des espaces souterrains. Grenoble : CRESSON/PUCA/MELT/MEN, 1997, pp. 114-120.

³⁹ La " *Wallpapermusic* " des Américains.

⁴⁰ Muzak est devenu un nom commun synonyme de "musique sans intérêt", "musiquette". On l'associe souvent à la "mondialisation", à la "persuasion clandestine" capitaliste, car elle est destinée à déclencher des états psychologiques adaptés à des fonctions particulières (faire consommer, déstresser le cadre au bureau, le patient chez le médecin, faire patienter dans un hall de gare, etc.). Elle est parfois créée sur mesure, ou bien c'est une sélection ou une reprise de musiques existantes, parfois filtrées et choisies selon des principes et des tests de psychoacoustique musicale.

⁴¹ Le musicien Brian Eno était un peu précurseur de cette nouvelle préoccupation musicale dans les années 70 avec ses " *ambient musics* ", notamment pour les aéroports. On évoquera également le travail de plasticiens comme Max Neuhaus sur l'espace public, par exemple ses projets et réalisations pour des couloirs de métro.

On trouve également dans les bacs des disques d'ambiances naturelles ou animalières, qui sont en général plébiscitées par le grand public pour être diffusés dans des espaces publics d'accueil ou d'attente des hôpitaux⁴².

Vers une démarche sonore "verte" ?

Un intérêt des intervenants pour des écoles ou des mouvements alternatifs, mais bien dans l'air du temps, paraît latent : ainsi É. Samakh mène une démarche "verte" quand il tient compte de l'écosystème local, dans la mesure aussi où il ne veut pas qu'on voie les câbles et les haut-parleurs, que ses modules sont maintenant "autonomes" et font appel à la fois aux technologies de pointe et aux énergies nouvelles (capteurs solaires, anémomètres, etc.). Peut-être veut-il nous aider à rétablir une relative intimité avec la nature, alors que nous nous la sommes aliénée et que l'environnement est dégradé. Le confort de la ville de demain va-t-il nécessiter de réfléchir sur toutes les formes possibles de traitement de l'air, et donc à la gestion du bruit qu'elles produisent, comme le pronostique avec d'autres B. Delage ? Car, pour lui, *"l'acoustique à la limite c'est du traitement de l'air"*, et *"on se sent bien parce que l'air sonne bien"*.

Les missionnaires du Monde sonore

Les professionnels interviewés affichent une sorte d'obligation d'intervention de leur part sur la ville sonore contemporaine, très malade selon eux et méritant un traitement de choc : *"Il y a des choses de première urgence à proposer, c'est le traitement des espaces publics : on a fait des décors naturels pour thrillers"*, *"Je marche avec des santiagues dans un lieu hyper-réverbérant, je suis surpuissant !"*, *"La vie n'est pas un film muet."* [LD].

Ils sont seuls compétents pour cette œuvre de grande envergure : *"Nous on est des hybrides, à la fois des gens qui pouvons rendre des services mesquins pour le bon voisinage acoustique quotidien, et aller jusqu'à l'intégration acoustique d'un projet artistique dans un lieu donné"* [LD].

La considération du public et sa reprogrammation

Si la ville sonore doit être réparée et le public éduqué aux subtilités du Monde sonore et celles des interventions proposées, on doit aussi respecter les oreilles de ce dernier, surtout l'habitant du quartier. En effet, il n'y a pas d'œuvre architecturale sonore sans oreille.

Aussi intègrent-ils aujourd'hui des données sociologiques et des critères d'usage à leur réflexion en amont du projet, c'est-à-dire en particulier les quelques connaissances en psychoacoustique applicables en ce domaine, seuls critères objectifs. On est encore loin de pouvoir évaluer avec certitude si le public appréciera une œuvre ou non. Il faut donc tracer un périmètre de portée de la création en fonction des formes sonores préexistantes. Il ne faut surtout pas augmenter le niveau général local. Mais on peut recourir à des artifices tels que l'utilisation de bandes du spectre non masquées, la spatialisation du son ou la fragmentation des durées, après une analyse acoustique préalable et minutieuse du quartier.

⁴² Nous avons participé à la préparation d'un cahier des charges "Ambiances" pour l'accueil et l'attente dans les nouveaux services de Radiologie à l'institut Gustave-Roussy (Villejuif). Les enquêtes auprès du grand public montraient leur intérêt pour ce genre d'"ambiances sonores", notamment celles que distribue la société "Nature et Découvertes". Parfois ces ambiances sont "habillées" musicalement, et s'apparentent alors à de la musique "new age".

Ainsi quelquefois les intervenants vont passer *“ un petit bout de la nuit, si on veut savoir ce qui se passe quand la ville s'éteint et quand la ville s'allume, aller aux points d'habitation, il y a des gens qui sont là qui vont avoir ça sous les oreilles de façon constante ”*. Des mesures en niveau et en fréquence seront effectuées pour repérer des *“fenêtres de tir”* pour la composition. Dans un tel cas, le Leq *“ne renseigne pas énormément”*.

Si les intervenants recherchent bien sûr *a minima* l'acceptation de leur intervention, ils prennent en compte maintenant son éventuel rejet en prévoyant et en organisant des stratégies et des itinéraires d'évitement à l'intérieur du *“territoire sonore”* atteint, qu'il leur faut délimiter. Ainsi L. Dandrel propose d'offrir au riverain un parcours alternatif non sonorisé, tout en essayant néanmoins de tout faire *“ pour que les gens puissent être un peu intéressés [et] qu'ils sentent ça comme une chose acceptable dans leur environnement ; je n'ai reçu aucune lettre de protestation, donc je me dis que ça va. ”*.

Il semble donc exister pour tous les intervenants une obligation de discrétion pour que leur travail sonore soit accepté, voire approprié. Car *“le public n'est pas comme au théâtre, n'a pas choisi de venir là”, “je suis dans un vrai espace public”* [LD]. *“Je n'ai pas le droit d'éblouir les oreilles des gens dans l'espace public [qui n'est pas un lieu de spectacle]”*. *“Je me mets au niveau de bruit de fond le plus bas.”* *“Si un signal sonore ne se fait pas trop remarquer, mais remplit bien son boulot, je suis content. Ça ne fait pas mal, ça ne gêne pas.”*

L'humilité de l'artiste paraît nécessaire : *“Quand je dessine un signal, je ne demande pas qu'on m'applaudisse”*. *“Sauf si on a les moyens d'avoir un asservissement automatique de l'intensité, il faut accepter de ne pas être entendu très souvent.”* Mais, quelquefois, il s'autorisera quand même quelques libertés : S'il se met au niveau de bruit de fond le plus bas, en revanche il *“accepte de [s']offrir des petites émergences [...], des petites histoires en l'air [...], comme des oiseaux qui passent en faisant la conversation”*.

Globalement, nos professionnels semblent donc faire montre aujourd'hui de plus de modestie et d'attention à l'égard des usagers que dans certaines de leurs productions des années 80. Ils se sont en général fixé une limite en intensité — le niveau du bruit de fond, sauf exceptions poétiques... — et une limite horaire — leurs interventions sont rarement nocturnes.

L'Art, les artistes, la scénographie et la ville

Les intervenants sont parfois critiques par rapport aux architectes, artistes et ingénieurs qui interviennent sur la ville contemporaine. Ainsi, les architectes feraient dans le spectaculaire, alors que *“la bonne architecture est celle qui ne se remarque pas”*, pense B. Delage : elle doit être *“petite”, “simple”, “utile”, “locale”, “en osmose”*, et il prêche pour une *“bonne vieille banalité”*. Selon lui, *“les artistes sont plus soucieux de leur liberté que de celle de leurs concitoyens”*, et *“ les artistes exceptionnels sont ceux qui ont la notion de service, qui acceptent d'être utiles”*. Les ingénieurs *“ ne sont pas perméables”*.

Tous considèrent que le principe de l'intervention scénographique sur la ville, qui consisterait à la découper et à la recomposer, doit être évité à tout prix : *“La mettre en scène, c'est la mettre en pièces”*.

Deux des interviewés déclarent avoir *“la notion de service”* et vouloir réaliser des travaux *“utiles”* et *“fonctionnels”*. Même l'artiste souhaite implanter ses *“bornes sonores”* pour les promeneurs ou les professionnels de la nature. On rejette parfois les modes et les acteurs de

l'art des "années 80", même si on a un moment suivi cette tendance, mais aussi ceux d'aujourd'hui : certains architectes renommés sont ainsi épinglés pour la démesure, l'"inutilité" ou l'inefficacité acoustique de certaines de leurs œuvres.

Ce que nos professionnels ne jugent pas de leur compétence n'est pas non plus de leur goût : le son n'a pas à souligner ou à illustrer la ville dans des points de synchronisation audio/visuels.

Si l'apprentissage de l'écoute et l'ouverture de l'oreille du public comme celle des décideurs font sans doute partie de la première mission qu'ils se fixent, ils souhaitent également contribuer à contrôler l'anarchie sonore, à assainir l'environnement — "*Pour un environnement sonore sain*" —, à œuvrer "*sobrement*" pour éviter les "*trucs qui gesticulent*", et aussi à freiner la vitesse ambiante générale de la vie et de la ville contemporaine : ils préfèrent l'"upgrader", "*la mettre à jour*" [BD] sans rupture, et non en la transformant brutalement : "*Tout le monde veut faire du neuf*", alors qu'il faudrait avancer prudemment et prendre son temps : "*je suis presque sûr que la lenteur est une valeur sûre du futur ; il faut essayer de travailler sur le temps plus que sur l'espace*" [BD].

De même, nos professionnels s'opposent souvent au principe de l'isolement, de la "*surisolation vis-à-vis de l'extérieur, de l'intérieur, le découpage en zone rurale, citadine...*" ; et défendent au contraire, comme B. Delage, l'"osmose", pour laquelle "*on est mal équipé technologiquement*", "*les parties réfléchissantes pour avoir des premières réflexions, pour que ça vive, parce qu'il n'y a rien qui m'emmerde plus que les espaces morts*". Cette réflexion vaut aussi pour l'espace public, à revitaliser : "*Je suis pour la parole dans l'espace public, pour qu'il soit un espace partagé.*"

Spécificité de la modalité sonore au niveau de la conception

Même si deux des personnes interviewées ont eu l'occasion d'intervenir sur des projets ou des opérations avec des gens des odeurs ou de l'éclairage, ils ne voient pas toujours comment collaborer de façon fructueuse. On repère ainsi dans leur discours plusieurs points d'achoppement ou de rejet de "l'autre".

Les gens du son ne sont pas "*sur le même registre*", ne sont pas sensibilisés eux-mêmes aux autres modalités, en font sans doute volontairement abstraction pour mieux maîtriser la leur, ou bien les rejettent complètement. Surtout, le travail sur les odeurs leur apparaît encore "*expérimental*", pas très fiable et du côté de l'inutile, comme une simple surenchère, comme le travail sur l'éclairage public quelquefois sur ce point, alors que la création et la gestion du Monde sonore urbain seraient des affaires sérieuses, plus "scientifiques".

Le travail qui porte sur le monde olfactif ne serait fait que de simulations ou de synthèses "primaires", ses spécialistes n'ayant qu'un "*discours de simulation*", "*sans autre imagination que ça*", accompagné par la dimension "*décorative*" de l'odeur : "*c'est de la décoration, du replâtrage sur des trucs loupés*".

Les odeurs seraient "imposées" sans grande maîtrise à de grands territoires. La dissimulation d'odeurs désagréables par des parfums est également stigmatisée : "*moi l'odeur du parfum qu'on met dans le Total, la vanille et tous les produits lessiviels et tout ça, non merci, gardez-les, je préfère carrément la pisse, l'ammoniaque ! Moi je veux flairer le clodo, je m'en fous !*".

Si on nie l'existence du drone et ne considère que la fugacité du son, la rémanence olfactive, elle seule, contribuerait à délocaliser l'usager de la ville en provoquant des

décalages spatio-perceptifs : *"C'est atroce [bis], parce qu'une fois qu'on s'est mis [le parfum diffusé dans la station RER Nation à Paris] dans le nez, on le traîne pendant l'heure qui suit, et on a changé de quartier et tout ; s'ils m'ont envoyé une giclée à la Nation, j'arrive à Cergy j'ai encore l'odeur dans le nez !"*).

Cependant un travail avec des paysagistes pourra être fructueux si les odeurs sont employées dans un *"vrai concept [...] avec une vie, une vitalité, une énergie"* : par exemple en plantant des espèces de fleurs et de plantes en fonction de leur parfum.

Par contre, des collaborations ont eu lieu, sont prévues ou souhaitées avec les gens de l'éclairage. Ainsi en a-t-il été pour L. Dandrel avec Yann Kersalé et Laurent Fachard, et pour B. Delage avec Louis Clair.

Si les interviewés reconnaissent *"aimer la lumière"*, lors une collaboration *"on mène sa vie"*, *"ça a été toujours chacun dans son camp"*, ce qui n'est pas forcément négatif : *"Je trouve très bien que John Cage fasse sa musique d'un côté, que Merce Cunningham fasse son ballet de l'autre, et que la veille ils regardent ce que ça donne [...] Je ne suis pas pour la grande concertation"*. Ainsi réagit B. Delage à propos de son intervention dans le projet de bureaux de voisinage : il ne veut juger ni le traitement de l'espace [donné] dans lequel il va intervenir, ni l'éclairage qui lui sera apporté.

Leur intervention ne doit donc pas être *"redondante"*, *"en pléonasme"* avec les autres modalités sensorielles : ce n'est là ni leur désir ni leur mission. Ils rejettent également la notion de *"scénographie urbaine"*⁴³ capable de *"mettre en pièce, c'est-à-dire bousiller [la ville]"* : *"La ville, c'est un [tout], les gens y vivent, y respirent, s'y croisent, y bossent, ce n'est pas le spectacle ! [...] Je ne fais pas du son de spectacle, je ne fais pas de trucs au théâtre, je ne fais pas de son et lumière pour les châteaux de la Loire, je fais du son et c'est tout !"*.

Ainsi l'hypothèse selon laquelle on circulerait et vivrait mieux dans un espace dont les stimulations sensorielles seraient *"accordées"* n'est pas retenue, sauf pour les *"points de croisement obligés"* dans l'aménagement d'un lieu : les marquages des seuils et les grands rythmes dans le séquençement d'un espace, qui eux ne peuvent pas être en contradiction : *"L'un ne peut pas pourvoir le calme si l'autre excite avec de la lumière, on serait quand même un peu embêtés, on jouerait des parties un peu délicates... "*.

On terminera en rappelant quelques clés que proposent nos interlocuteurs qui permettront de tirer vers le haut les qualités de la ville sonore :

- réduire les transports en véhicule particulier bruyant, et favoriser le déplacement en transport en commun, à vélo, en roller, etc.
- continuer à développer la propulsion électrique pour les voitures (et la sustentation magnétique pour les trains⁴⁴) ;
- protéger et promouvoir la sonodiversité (des signaux, des espaces et des situations sonores) ;

⁴³ Cf. DELAGE (B.).- Mise en scène et mise en pièces de la ville in Cahiers de l'IRCAM.- Paris : IRCAM, 1997.

⁴⁴ Il faut suivre l'évolution du dossier du Transrapid allemand.

- mettre en place des observatoires de l'environnement sonore⁴⁵ pour faire des états des lieux réguliers permettant d'extrapoler pour l'avenir, et d'éventuellement corriger le tir.
- rechercher l'identité sonore de terrains urbains "négligés", parce que "périphériques".
- permettre l'invention, l'innovation, l'expérimentation hors contexte, puis *in situ*, dans l'espace public, de dispositifs spatio-sonores modulaires destinés à modeler la matière sonore⁴⁶ et à offrir à l'utilisateur des ambiances variées et des espaces à investir "au choix", pour favoriser son envie de convivialité ou d'isolement, par exemple.
- intégrer les concepteurs sonores dans tous les projets urbanistiques, associés à des architectes, des paysagistes, dans la perspective d'une maîtrise de la dimension sonore par l'aménagement spatial, pour valoriser ces espaces, et non plus seulement les protéger ; systématiser la concertation, dans des démarches transversales de projet, intégrer concepteurs, coordinateurs et évaluateurs extérieurs, favoriser le dialogue avec les acteurs et le public.
- continuer de développer l'éducation sonore du grand public.

⁴⁵ Cf. BALAYÉ (O.), BARDYN (J.-L.), REGNAULT (C.), ARLAUD (B.)- Les Indicateurs sonores d'un quartier — Contribution au fonctionnement d'un Observatoire de l'environnement sonore à Lyon.- Grenoble : CRESSON, 1997, 110 p. ; ainsi que l'actuel DAQUAR (Diagnostic acoustique des quartiers du Grand Lyon), que nous réalisons en 2000 avec l'INRETS et le CSTB.

⁴⁶ Ainsi le projet des Grands ateliers de l'Isle-d'Abeau, avec le CRA-TERRE et le CRESSON, destinés à l'expérimentation des ambiances.

Conceptions olfactives

Suzel BALEZ

1] L'odeur en milieu urbain

La préoccupation olfactive est aussi ancienne que l'histoire. En Europe ce sont les croisés qui ont initié la mode des aromates en ramenant d'Orient les parfums à base de résine. Mais le parfum est longtemps resté d'un usage exceptionnel (religieux ou réservé à une élite), et la notion même de "mauvaise" odeur n'a réellement émergé que beaucoup plus tard, au cours du 17^e siècle. Les conduites hygiénistes qui se sont instaurées alors ont placé l'odeur au cœur des définitions du sain et du malsain. Ainsi l'air odorant de la putréfaction ou de la fermentation s'est trouvé accusé de porter une charge nocive. La ville, avec ses fosses d'aisance et ses amoncellements de déchets s'est très vite trouvée au cœur des préoccupations. Différents observateurs⁴⁷ ont alors tenté de décrire la puanteur urbaine car *"détecter les flux qui constituent la trame olfactive de la cité, c'est repérer les réseaux miasmatiques par lesquels s'infiltré l'épidémie"*⁴⁸.

Par la suite les théories pasteurienues s'inscrivent en faux contre la nocivité intrinsèque de l'odeur nauséabonde, alors que la désodorisation de la rue et de l'espace public est déjà bien amorcée et que l'imaginaire collectif est largement marqué. *"La notion d'inconfort, elle-même, apparaît très limitée. Elle se réduit à une définition olfactive (...) Les quelques références au bruit ne figurent que pour appeler l'opinion à la tolérance. La fumée elle-même ne retient guère l'attention. La poussière n'entre pas encore dans les préoccupations. A plus forte raison ne relève-t-on (...) aucune allusion au spectacle. On néglige ce qui risque de choquer le regard ou d'atténuer la luminosité."*⁴⁹

La rencontre de la ville et de l'odeur n'est donc pas récente, cependant elle s'inscrit majoritairement dans une idéologie de combat, la première générant et luttant contre la seconde. Les pratiques d'odorisation de l'espace public telles les jonchées de végétaux odorants dans le cadre de cérémonies ou l'usage de matériaux odorants⁵⁰ dans la construction n'ont en effet jamais eu de caractère systématique.

La gestion de l'odeur dans la ville est héritière de ces pratiques et de ces imaginaires. L'attention croissante de l'opinion publique pour la qualité de l'air⁵¹ renforce aujourd'hui celle portée à l'odeur dans la ville. Les deux aspects de la gestion olfactive

⁴⁷ Tel le Docteur Jean-Noël Hallé qui effectue en 1790 un " arpentage olfactif des deux rives de la Seine "

⁴⁸ CORBIN, A. *Le miasme et la jonquille*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p.64

⁴⁹ Corbin, *Op. Cit.* p.154

⁵⁰ Souvent pour leurs vertus prophylactiques.

⁵¹ Il faut bien noter que la qualité *olfactive* de l'air n'a aucun rapport à sa qualité sanitaire ou écologique. En effet les composés chimiques inodores, toxiques ou impliqués dans l'effet de serre ou la destruction de la couche d'ozone, sont pléthore.

continuent ainsi d'évoluer en parallèle. Pour une part, dans un soucis de lutte contre les nuisances, les techniques d'évaluation de la qualité olfactive de l'air connaissent depuis une quinzaine d'années une évolution rapide⁵² ; et dans un même temps émergent de nouvelles pratiques d'odorisation urbaine, le plus souvent dans un cadre festif, qui impliquent de nouveaux acteurs dans la gestion des dimensions sensibles de la ville.

Rappelons que l'hypothèse principale de ce travail est que l'approche sensible de la ville est un vecteur de l'émergence de nouvelles formes d'urbanité. La multiplication des pratiques d'odorisation pousse alors à se demander si cette évolution de la définition de la ville passe plus spécifiquement par des logiques d'action propres à la conception de l'odorisation. Si de telles logiques existent, elles doivent participer d'un savoir-faire et par là définir une profession de l'odorisation dans le champ urbain. On peut alors supposer que le "matériau odeur" entraîne des démarches de travail similaires de la part de ces nouveaux professionnels, même si le caractère novateur de leur travail génère sans doute une part d'innovation permanente. Il est de fait vraisemblable que l'aspect balbutiant du domaine de la "conception odeur" de l'espace public implique que celui-ci ne s'ébauche que peu à peu à travers leurs pratiques et leurs réflexions.

Dans le but de trouver des pistes pour répondre à ces interrogations, trois professionnels ont été interrogés et leurs discours décryptés, afin de mieux connaître l'état de la profession et ses modes d'action et d'intervention. Leurs travaux étant extrêmement variés, deux interventions ont été sélectionnées pour chacun d'eux. Ces diverses pratiques incitent à une réflexion pour arriver à savoir si elles reflètent ou ont une incidence sur l'évolution et la transformation de la ville et sur sa définition.

2] Etat professionnel

Si l'odorisation des objets, des personnes et des aliments mobilise aujourd'hui une industrie extrêmement importante, l'odorisation de l'espace public (urbain ou non) conserve une position marginale dans l'industrie de l'odeur. Il s'agit d'une pratique peu courante qui garde un sceau d'originalité. C'est pourquoi les trois interlocuteurs choisis dans le cadre de cette enquête présentent des profils assez différents. Ils sont conduits, chacun de leur côté, à inventer ou réinventer leur pratique professionnelle car les références en la matière sont rares, voire inexistantes. La marginalité de l'odorisation de l'espace public implique aussi que ces nouveaux professionnels doivent arriver à mettre en place de nouveaux réseaux dans l'industrie de l'odeur, voire de nouvelles pratiques, en particulier en ce qui concerne la composition et la fourniture de produits odorants mieux adaptés à cet usage.

Présentation des professionnels interrogés

La variété des témoins que nous avons interrogés est représentative d'un champ professionnel neuf. Ainsi José Martin (Sigmacom) s'est fait une spécialité de l'odorisation des grands espaces, surtout dans le cadre d'actions commerciales. Il est le concepteur d'un dispositif innovant permettant de vaporiser un liquide odorant en micro-particules, ce qui autorise l'odorisation de très grands volumes d'air avec de très

⁵² Enquêtes de longues durées auprès des populations, jurys d'évaluateurs entraînés, technologies de mesure des composés chimiques en cause etc.

faibles quantités de produit. Il s'agit pour lui d'apporter "la troisième dimension de la communication" principalement dans le domaine du marketing et de la publicité.

La démarche de Jacqueline Blanc-Mouchet (Transens) est beaucoup plus globale. Elle travaille généralement dans des espaces clos, le plus souvent dans le cadre de l'action culturelle. Archéologue et cinéaste, elle est passée du documentaire scientifique au film odorisé pour une exposition à la Cité des Sciences de La Villette⁵³. De là sa pratique s'est essentiellement tournée vers l'action culturelle. Que ce soit pour les musées ou dans le cadre d'interventions artistiques, il s'agit pour elle de concevoir le scénario global de l'odeur : sa mise en scène (c'est pour quoi elle se qualifie elle-même de *metteur en scène d'odeurs*).

Enfin, Benoît Martin-Prével et Nathalie Lucas (APAJ) sont deux jeunes paysagistes qui, privilégiant dans leur démarche une attention portée au sensible, ont une pratique de l'utilisation de l'odeur. C'est une intervention dans le cadre du Festival d'Uzès en 1996 qui les a amenés à s'intéresser plus particulièrement à l'odeur dans leur pratique professionnelle.

Chacun de ces témoins va donc intervenir sur l'espace public avec sa propre approche, issue de son histoire professionnelle. Ainsi J. Blanc-Mouchet, en tant que cinéaste cherche à concevoir un *scénario* de l'odeur, tandis que J. Martin s'intéresse surtout aux aspects techniques de l'odorisation au service d'une mise en scène conçue par d'autres. Leur approche de l'espace urbain est donc incidente, simple élément de leurs pratiques d'odorisation, alors qu'à l'inverse pour N. Lucas et B. Martin-Prével l'aménagement de l'espace est premier, c'est leur démarche globale qui les amène à travailler avec l'odeur.

Le matériau odeur

L'odorisation implique un élément essentiel : l'odeur. L'odeur est un stimulus chimique (un ensemble de molécules) détecté par l'odorat humain. Il s'agit donc pour les professionnels de l'odorisation de se procurer des *sources odorantes*. Il peut s'agir de matières naturelles brutes (telles les résines végétales à brûler), de produits obtenus par extraction des composés odorant contenus dans des matières naturelles ou encore de produits de synthèse. Ces derniers constituent l'immense majorité des odeurs utilisées aujourd'hui. L'ensemble de ces sources odorantes (matières naturelles raffinées et produits de synthèse) forment une osmothèque de plusieurs dizaines de milliers d'odeurs (chacune étant constituée d'une ou plusieurs molécules odorantes). Ce sont ensuite des professionnels de la composition olfactive qui vont créer des assemblages odorants qui devront être adaptés à un support précis (de l'assouplissant à la couche pour bébé en passant par la bombe "désodorisante").

L'industrie de l'odeur est donc parfaitement en place, et cependant elle n'est pas adaptée à l'odorisation de l'espace. J. Blanc-Mouchet comme J. Martin ont souligné leurs difficultés d'approvisionnement : les industriels de l'odeur ont en effet l'habitude de répondre à des commandes pour de très grandes quantités de matières odorantes, or l'odorisation éphémère ou permanente d'un espace ne nécessite que des quantités infimes de produit.

⁵³ Odorama toujours en service dans une version réduite.

Les compétences mises en jeu pour la composition olfactive exigent en outre qu'à la clef des quantités importantes de produits soient fabriquées. Pour contourner le problème les professionnels de l'odorisation de l'espace cherchent le plus possible à se procurer leurs produits dans le catalogue courant de leurs fournisseurs et ce n'est que "par faveur" (selon leurs propres termes) que ces derniers acceptent de ne leur vendre que de petites quantités. J. Blanc-Mouchet s'est par ailleurs associée à une jeune créatrice indépendante qui compose pour elle les odeurs "inédites" dont elle pourrait avoir besoin.

La mise en œuvre du "matériau odeur" dans l'espace oblige donc à une innovation permanente, pour tous les aspects de la conception et de la réalisation des projets. Un champ professionnel neuf semble ainsi esquissé par la diversité et la complémentarité des approches et des stratégies des acteurs de l'odorisation rencontrés.

3] Mises en odeur

La "mise en odeur" d'un espace implique plusieurs niveaux de conception, intégrés de façon plus ou moins prioritaire pour les différents concepteurs. Chacun d'eux tient cependant toujours compte, à différents niveaux, de l'imaginaire véhiculé par l'odeur qu'ils auront choisie, de la façon dont les utilisateurs devront "rencontrer" cette odeur et des déplacements d'air pour tenter de maîtriser la géographie de la présence de l'odeur.

Sélection de l'odeur : espace imaginaire

L'odeur a de tous temps été parée de vertus diverses et, de ce fait, intégrée à de nombreux rites. Sous bien des aspects son utilisation s'inscrit donc traditionnellement dans un rapprochement spatial (un lieu déterminé), temporel (un moment précis) voire même sensoriel (une musique, un habit de cérémonie...). Le lien très fort qui lie odeur et mémoire (souvent appelé syndrome de Proust⁵⁴) permet de donner une dimension atemporelle au lieu odorisé. L'odeur n'interagit pas avec l'espace morphologique mais de façon intense avec l'espace symbolique de l'imaginaire des usagers. C'est cet aspect très spectaculaire de l'odeur que les interviewés cherchent surtout à exploiter, souvent de façon très intuitive.

Le choix de l'odeur à utiliser est une phase de conception qui peut même s'effectuer en dehors de toute référence spatiale. Pour J. Blanc-Mouchet, dans le cadre de l'intervention en musées, il s'agit de donner la dimension odorante des plantes, des époques ou des personnages. Ce peut être une illustration concrète des produits présentés dans une exposition ou alors une évocation plus abstraite, par exemple la reconstitution d'un parfum particulièrement utilisé à une époque donnée. Elle a une démarche de conception qui reste très proche de celle du spectacle. Elle cherche en effet à s'adapter à une demande, à "*accoucher du concept d'odeur*" désiré par le client. Ainsi pour une exposition au Palais de la Découverte⁵⁵ à Paris la demande initiale était

⁵⁴ L'odeur est un stimulus pour lequel la mémoire à long terme est particulièrement importante.

⁵⁵ *Théâtre des sens*, mai 98 - janvier 99

"d'évoquer la ville" : *"J'ai dit la ville, vraiment les odeurs urbaines, vraiment c'est très... très pénible à faire (...) et pour balancer du dioxyde de carbone sur des gens qui en prennent toute la journée, je trouvais ça pas drôle du tout. Et par contre je leur avais dit : " Vous savez un truc plutôt ça serait de traiter l'âme des villes, enfin, vous savez dans chaque ville ce qu'il y a de plus... son identité olfactive ...". C'est finalement quatre "âmes" de villes qui ont été évoquées, dans des niches individuelles "avec deux baffles en stéréo -évocation sonore de Marrakech par exemple- et en dessous deux baffles, on s'approche à droite thé à la menthe, à gauche l'odeur du souk. (...) On aura... de quoi rêver à cette ville qui est vraiment bien connue".* Pour J. Blanc-Mouchet l'odeur renforce les possibilités d'apprentissage, elle "donne plus" au domaine intellectuel : du sensoriel. C'est ce qu'elle appelle la *"cimaise odorante"*.

J. Martin donne lui aussi un choix d'odeurs à son client en fonction du scénario du spectacle que ce dernier lui apporte. Par exemple dans le cadre d'une comédie musicale sur le thème du *Roi Lion* à Londres, il a proposé plusieurs odeurs évoquant le décor (la savane) ou la situation (l'orage, l'incendie) *"il y avait un aspect visuel, avec des pyrotechniques (...) pour simuler le feu, les tremblements de terre et tout ça... Moi j'avais mis une odeur de brûlé, de terre... d'incandescence etc."*. Et c'est finalement le directeur artistique (concepteur du spectacle) qui a fait son choix parmi les propositions d'odeurs.

Comme J. Martin propose surtout un support technique, parfois son commanditaire va même amener sa propre odeur. Ainsi dans le cadre d'une opération publicitaire il pourra s'agir de l'odeur du produit présenté (par exemple l'eucalyptus pour la promotion de l'Eau de Javel à l'eucalyptus), tandis que dans le cas d'une manifestation artistique il pourra s'agir d'une composition élaborée pour l'occasion⁵⁶. Il arrive aussi qu'on lui réclame une odeur "quelconque" qui deviendra le support d'une création artistique de la part des clients.

Dans tous les cas, le choix de l'odeur à utiliser revient au final au commanditaire de l'opération qui décide parmi les propositions du professionnel. En effet, une fois le "concept d'odeur" déterminé, il faut se procurer différents échantillons afin de choisir la plus adaptée. Il peut y avoir, par exemple, des dizaines de façon d'évoquer "la mer" ou "l'orage" par l'odeur, et à des coûts très variables.

Le cas de N. Lucas et B. Martin-Prével est un peu différent puisque ce sont des professionnels de l'aménagement de l'espace. Ils ne sont pas intégrés dans un réseau de fournisseurs industriels. En tant que paysagistes, ils utilisent les sources odorantes de base que sont les végétaux vivants. Le champ d'évocation des odeurs de ces derniers est donc assez réduit, ce qui explique aussi sans doute que le choix de l'odeur ne soit pas au centre de leur démarche. Dans le cadre de l'odorisation du Festival d'Uzès ils ont choisi de n'utiliser que des matières naturelles brutes (résines végétales), en se référant aux usages mystiques de ces odeurs qui doivent permettre, dans de nombreux rites, d'entrer en communication avec l'au-delà : *"il y avait toute la référence culturelle surtout au niveau asiatique, c'était ça c'est un parfum yang, ça c'est un parfum yin, il y a des parfums masculins, des parfums féminins, des qui sont plus liés à l'introspection, des qui sont*

⁵⁶ Cf. le spectacle *Quintessence* de Michel Roudnitska présenté dans la partie suivante.

plus liés à... la communication extérieure. Donc le recouplement de tous ces éléments, avec le fait qu'on les goûte aussi, nous a permis d'en sélectionner plusieurs par rapport aux spectacles".

La référence à l'espace à odoriser n'est donc jamais indispensable pour effectuer le choix de l'odeur à mettre en œuvre. C'est bien l'espace symbolique porté par les évocations générées par telle ou telle odeur qui fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part des concepteurs. Car l'odeur se révèle comme un intense support pour l'imaginaire dont tous les aspects peuvent être exploités, du plus didactique au plus mystique.

Une fois le choix de l'odeur effectué, il faut que les professionnels déterminent un support de diffusion qui permette son émission dans l'espace. Ainsi le(s) mode(s) de diffusion et l'emplacement des différentes sources tiennent une position charnière dans la conception de l'odorisation. Ils sont d'une part une clef des modes de perception des usagers et d'autre part ils interagissent avec les courants d'air de l'espace odorisé.

Modes de diffusion et positionnement des sources : espace de l'usage

L'organisation spatiale de la perception de l'odeur est différente pour chacun des professionnels interrogés. Ainsi pour J. Martin un volume spatial est un volume d'air à odoriser dont les limites peuvent fluctuer en fonction des courants d'air. Dans la mesure où il travaille le plus souvent dans le cadre de représentations, ses spectateurs sont généralement statiques, et il va générer une dynamique par la succession temporelle des odeurs. Il utilise un seul type de diffuseur (qui vaporise le ou les liquide(s) odorant(s) et crée un léger courant d'air pour améliorer la diffusion) et multiplie simplement les points de diffusion en fonction du volume à odoriser. Pour J. Martin l'odeur dans l'espace doit être présente sans que sa ou ses sources puissent être localisée(s). Son procédé de diffusion étant particulièrement discret (silencieux⁵⁷ et peu encombrant), il dissimule facilement les sources odorantes pour ne laisser place qu'à la présence de l'odeur (ou de la succession d'odeurs) dans le lieu.

Chez J. Blanc-Mouchet l'odeur est beaucoup plus proche des usagers. Elle exprime en effet une démarche conceptuelle qui intègre complètement la perception spatiale de l'odeur. Elle dispose d'un très large éventail de dispositifs techniques⁵⁸ en fonction de la taille de la zone à odoriser. Une fois sa mise en scène élaborée, elle va donc choisir le dispositif le plus adapté à son *scénario olfactif* (quitte à en inventer un nouveau si nécessaire). Cela pourra aller du mini-dispositif individuel pour lequel l'utilisateur doit approcher son nez pour sentir, à la vaporisation générale dans un espace, en passant par l'objet à gratter.⁵⁹ Ainsi intégré au *scénario olfactif*, le dispositif de diffusion pourra parfois être lui-même mis en scène de façon spectaculaire.

J. Blanc-Mouchet prône cependant l'odorisation "à doses homéopathiques", c'est pourquoi elle cherche le plus souvent à obtenir une proximité (presque intimité) de l'utilisateur par rapport à la source odorante. Il ne s'agit pas, pour elle, de remplir tout

⁵⁷ La (bruyante) pompe à air du dispositif pouvant être placée très loin des diffuseurs.

⁵⁸ Humidificateurs de différentes tailles, vaporisateurs sous pression ou non...

⁵⁹ Le "scratch and smell" est un procédé mis au point par la société 3M. Il s'agit d'une "peinture" spéciale à laquelle on incorpore un produit odorant. En séchant la peinture crée des "micro-capsules" qui enferment l'odeur. et lorsqu'on les gratte cette dernière s'en échappe.

l'espace mais plutôt de *marquer* certains lieux précis, quitte même à ce que l'émission de l'odeur ne soit déclenchée que par le passage d'une personne.

En tant que professionnels de l'aménagement de l'espace, N. Lucas et B. Martin-Prével ont une approche du terrain préalable au choix de l'odeur (et même à son utilisation). Ils vont avant tout se rendre sur le site pour l'analyser sous divers angles (usages, aspects visuels, auditifs, olfactifs...). En conséquence, s'ils décident d'y mettre en œuvre des végétaux odorants, l'usage de l'espace tiendra une place importante dans leur approche : *"mettre en relation la plante pas en tant que telle comme objet émanant quelque chose, mais la mettre en situation par rapport aussi à une utilisation de l'espace, par rapport à une stratégie de l'espace"*. Pour l'odorisation du Festival d'Uzès ils ont mis eux même au point leur procédé de diffusion (par chauffage de matières naturelles brutes), et là aussi c'est l'usage de l'espace qui a guidé leurs choix pour positionner les différentes sources. Comme J. Blanc-Mouchet, ils utilisent la notion de "points clefs" dans l'espace pour constituer des *repères* odorants. Cependant dans le cadre de l'aménagement paysager, les critères de sélection des végétaux doivent non seulement inclure leurs exigences en matière d'exposition, de climat etc. mais aussi leurs modes de diffusion odorante : dans certains cas une floraison diffusera d'elle même son parfum dans l'air, dans d'autres il faudra qu'un feuillage soit froissé pour que l'odeur s'en exhale... Et peut être parce qu'ils utilisent des sources moins puissantes que les autres, avec les paysagistes l'odeur devient plus intime, jusqu'à la proximité du toucher (feuillage).

Le rapport de l'odeur à l'espace est donc plus ou moins travaillé par les professionnels qui pourront choisir d'envahir tout l'espace ou alors d'y positionner des points de repères odorants. Dans le premier cas le positionnement des sources n'aura que des enjeux fonctionnels (assurer une diffusion optimum). Dans le second, les repères odorants vont interférer avec l'espace de l'usage du site. De plus, dans ce cas, en réduisant l'échelle de l'odorisation les sources deviennent des points sur lesquels le regard peut se focaliser : elles peuvent ainsi elles-mêmes faire l'objet d'une mise en scène destinée à exalter leur rôle.

Positionnement des sources : espace du vent

Comme J. Blanc-Mouchet travaille surtout en intérieur, elle évoque peu les mouvements de l'air. Par contre pour J. Martin comme pour les paysagistes il s'agit d'une dimension essentielle de l'odorisation : *"En plein air, c'est simple on est tributaire d'un élément essentiel qui s'appelle le vent. (...) même si on odorise la partie... qu'on doit odoriser, après, au-delà on maîtrise plus, avec le vent, après ça va loin !"*. Se sont en effet les mouvements de l'air qui conditionnent la présence de l'odeur ici ou là : le sens du vent devient une question cruciale en extérieur. Une "stratégie de l'air" est donc nécessaire pour positionner les différentes sources odorantes dans l'espace urbain. Quand la zone à odoriser est précise, il faut non seulement tenir compte du sens du vent pour choisir les emplacements des sources, mais aussi envisager ses éventuels changements de direction. Ainsi J. Martin prévoit toujours des machines secondaires "au cas où" le vent viendrait à tourner. De même pour leurs interventions à Uzès N. Lucas et B. Martin-Prével corrigeaient éventuellement la position de leurs sources odorantes chaque soir en fonction du sens du vent.

J. Martin explique qu'il fait appel aux fumigènes quand il y en a dans le spectacle qu'il odorise pour mieux comprendre et anticiper les déplacements d'air sur le site. Mais cette démarche n'est pas systématique, et pour lui comme pour les paysagistes l'approche et la connaissance des mouvements d'air sur place reste très empirique.

La morphologie de l'espace n'est donc pas l'élément majeur de l'odorisation puisque les professionnels devront surtout tenir compte des "configurations aérauliques" du site pour obtenir la zone odorante désirée.

Différents niveaux de conception sont donc nécessaires pour odoriser les lieux, chaque professionnel les mettant plus ou moins en œuvre. Ces niveaux semblent se rejoindre dans ce que J. Blanc-Mouchet appelle le "scénario de la mise en odeur" qui intègre le choix des odeurs en fonction de leurs pouvoirs d'évocation, le rapport des sources odorantes à l'espace et aux mouvements d'air et enfin l'éventuelle intégration des dispositifs de diffusion à la conception globale du projet (intégrant les autres modalités sensorielles). Quoi qu'il en soit, les approches très variées des interviewés semblent particulièrement complémentaires et laissent émerger, ensemble, un nouveau champ professionnel.

4] Exemples d'odorisations

Comme les approches des différents professionnels interrogés sont très fragmentées, une double monographie pour chacun d'eux devrait permettre de mieux rendre compte des divers aspects de leurs pratiques.

"Vins d'Alsace à Strasbourg"

A l'occasion d'une manifestation commerciale sur le thème "Le vin, l'art et les sens", J. Martin à odorisé le centre ville de Strasbourg pendant une semaine (1993). Cette manifestation était organisée par une association de commerçants et de viticulteurs. Il s'agissait de créer une animation et de promouvoir les vins d'Alsace en odorisant les rues avec les arômes⁶⁰ que l'on peut y trouver (acacias, framboise etc.). Pour une opération comme celle-ci, seul le choix des odeurs à utiliser a fait l'objet d'une réflexion approfondie avec les commanditaires puisque les 35 points de diffusions étaient imposés (à proximité des commerces commanditaires de l'opération et autour des monuments importants). Ces mêmes commanditaires n'ont pas demandé à J. Martin d'odoriser telle ou telle zone spécialement définie : *"là on m'a dit : le point de diffusion : c'est là. Et après c'est in cha' Allah [en fonction du vent]"*. L'odeur complexe du vin, décomposée en différents arômes dispersés dans l'espace, a dû provoquer une hétérogénéisation à la fois spatiale (le centre ville divisé en plusieurs zones odorantes) et temporelle (tous les jours les types d'odeurs changeaient pour chaque point de diffusion).

"Quintessence en Avignon"

⁶⁰ Ce type d'odeurs, couramment utilisées dans l'alimentation, ne pose pas de difficulté majeure d'approvisionnement.

Dans le cadre du Festival d'Avignon en juillet 1995⁶¹, J. Martin a apporté son savoir-faire pour l'odorisation d'un spectacle plurisensoriel dans le Cloître des Arts. Il s'agissait d'une commande de Michel Roudnitska, concepteur du spectacle, en collaboration avec différents créateurs de la région PACA regroupés en association⁶². Le spectacle *Quintessence* a l'odeur pour base puisqu'il a été conçu à partir de cinq compositions olfactives de Michel Roudnitska, auxquelles se sont ensuite ajoutées ses images, une musique et une chorégraphie. Les compositions olfactives étant à la base de cette création, il était essentiel que tous les spectateurs puissent sentir l'odeur. La demande du commanditaire était donc simplement "que ça sente !". Le travail de J. Martin s'est donc réduit dans ce cas au choix des emplacements des points de diffusions dans le Cloître, en fonction des courants d'air du site et de leurs éventuels changements de direction (pour les connaître il a simplement fait des essais la veille). Le fait que la composition olfactive soit le point de départ de la création constitue la très grande originalité d'une telle représentation. C'est la succession et l'addition des cinq mouvements de cette symphonie olfactive dans le temps qui rythme les cinq parties du spectacle. C'était donc dans ce cas l'homogénéité spatiale de l'odeur qui était recherchée, dans une addition temporelle.

"La Citadelle réhabilitée"

Une des premières opérations à laquelle J. Blanc-Mouchet a participé est un spectacle permanent "sons, lumières et odeurs" à la Citadelle de Bitche (Lorraine) qui fonctionne depuis 1991. Il s'agit d'une visite souterraine d'environ 2 km qui évoque la guerre de 1870 à travers un audiovisuel explicatif et six ambiances olfactives de lieux (cuisine, hôpital, écurie, chambrée, petit matin). La diffusion de l'odeur est déclenchée par le passage du visiteur (faisceau). Il s'agit d'une sorte de reconstitution historique qui permet de faire revivre les lieux : "*aux boulangeries, il y a une odeur de pain très... très chaud, alors que tout ça c'est de la pierre suintante... (...) dans la chambrée des hommes de troupe, où on avait une odeur de chambrée (...) un petit peu musc, un petit peu bouc*". La dernière odeur, " beaucoup plus virtuelle" de "petit matin" accompagne les explications de audiovisuel sur les exécutions pour désertion qui avaient lieu à l'aube à cet endroit.

Il s'agissait d'une commande du concepteur du spectacle, architecte. Il semble que pour ce projet il n'y ait pas eu de travail sur la spatialisation des odeurs : il fallait marquer certains lieux. J. Blanc-Mouchet n'a donc pas cherché à maîtriser l'odeur spatialement. Elle a simplement constaté parfois de grands courants d'air ce qui ont pour conséquence un accompagnement du visiteur par l'odeur sur de longues distances.

Les dimensions d'imaginaire et d'éveil de souvenirs de l'odeur prennent tous leurs sens dans cette opération. Du fait de son caractère fugace, l'odeur est la première à disparaître lorsque les lieux sont abandonnés. En ramener dans un lieu inhabité c'est redonner une dimension *d'habitation*, au sens de signe de présence humaine, à ces derniers.

"Emplâtre sur une jambe de bois" : vitrine de la boutique Hermès

⁶¹ D'autres représentations ont eut lieu en décembre 96 et en juillet 98.

⁶² L'association *Musique d'Images* regroupe divers artistes autour de la notion de spectacle plurisensoriel (José Martin l'a intégrée depuis).

La seule expérience d'odorisation purement urbaine de J. Blanc-Mouchet est une animation commerciale pour une boutique Hermès à Paris. Il s'agissait de la diffusion de deux odeurs⁶³ en extérieur durant l'été 1996. *"La grande vitrine Hermès se trouve à un carrefour qui fait l'angle avec le Faubourg St Honoré, donc on a mis l'Eau d'Hermès à un bout, et la Cologne... dans l'autre. Alors tous les gens qui... léchaient la vitrine, toute les 5 mn., toutes les 3 mn. je sais plus, il y avait un pchitt qui sortait du... store, et qui donc... tombait pas sur les gens, ils étaient un peu plus loin. Tout d'un coup, il faisait retourner les gens, c'était assez amusant."* Techniquement il s'agissait simplement de veiller à positionner les diffuseurs de façon à ce que les particules de parfum ne tombent pas sur les usagers.

"Festival d'Uzès"

N. Lucas et B. Martin-Prével ont été plus particulièrement amenés à utiliser l'odeur dans leur travail à la suite d'une opération menée dans le cadre du Festival d'Uzès en juillet 1996. Le directeur du Festival avait, pour sa première manifestation, la volonté de faire participer des professionnels aussi variés que possible. La commande initiale était un embellissement floral du cadre, pour une mise en valeur du site qui est très minéral. Le thème de *"l'éphémère"* a orientés les paysagistes vers l'idée d'odeur par plantes aromatiques, mais les obstacles étaient nombreux : étroitesse du budget, aléatoires de la mise en culture associés au manque de temps... Et surtout, le problème de l'absence de substrat de culture sur le site les a finalement conduits à l'idée de détachement de la plante (point de départ) et de l'odeur... Partant de là, ils ont prospecté pour trouver des matières odorantes et un procédé d'odorisation.

Ils ont finalement utilisé le plus ancien,⁶⁴ qui consiste à chauffer ou à brûler des matières naturelles pour obtenir un air ou une fumée odorante. A cette fin ils ont conçu un photophore en bambou permettant de chauffer les matières sans les brûler⁶⁵ et de diffuser l'odeur le plus longtemps possible. Ils ont choisi de n'utiliser comme sources odorantes que des produits naturels bruts, traditionnellement utilisés dans des cérémonies liturgiques ou mystiques, qu'ils se sont procurés dans le commerce (boutiques culturelles, épiceries exotiques). Ils ont ensuite fait des séances de "goûtage" pour associer une odeur à chaque spectacle, en se basant sur les évocations suscitées par ces odeurs et sur leurs portées culturelles (Yin / Yang par exemple).

Leurs photophores odorants ont ainsi permis d'odoriser les entrées de chaque lieu de spectacle. Il s'agissait pour eux de *"constituer des seuils olfactifs, des portes olfactives"* pour permettre une *"mise en écoute"* des spectateurs entrant sur les lieux. N. Lucas et B. Martin-Prével ont pu observer les réactions sur place: *"au départ les gens n'étaient pas du tout sensibles, c'est-à-dire qu'ils avaient comme seule préoccupation de gagner leur place, de s'asseoir et de regarder le spectacle... (...) les spectacles suivants, les soirs d'après, petit à petit, (et puis il y avait quand même une mise en scène avec des photophores en bambou), (...) ils sont entrés plus lentement, ils ont... fait fonctionner leurs narines. Mais ça été progressif"*.

⁶³ Eau d'Hermès & Cologne d'Hermès.

⁶⁴ Les premiers usages de l'odeur étaient religieux et consistaient le plus souvent à faire brûler des matières naturelles telle la myrrhe et l'encens véritable (oliban).

⁶⁵ Celle-ci sont traditionnellement placées sur des braises incandescentes ce qui peut amener des odeurs de brûlé mal venues.

L'utilisation de l'odeur a finalement provoqué *"une certaine attractivité"* et un éveil sensoriel de la part des usagers puisqu'ils se sont mis à interroger les intervenants sur les odeurs utilisées.

Pour les paysagistes il s'agissait d'une première qui leur a permis en particulier de *"vraiment de comprendre cette relation [de l'odeur] aux vents notamment"* pour mieux maîtriser l'utilisation de l'odeur dans des projets ultérieurs.

Jardin public rural

N. Lucas et B. Martin-Prével ont utilisé l'odeur dans l'aménagement paysager entre autres dans la conception⁶⁶ en 1998 d'un jardin public sur le thème des plantes olfactives à Soubès (Hérault). Il s'agissait d'utiliser l'odeur comme un point de repère dans la composition du jardin *"par rapport au cheminement, à toute l'histoire, le déroulement de la découverte du jardin"*. C'est pourquoi ils ont cherché à positionner les plantes odorantes *"dans des endroits stratégiques (...) C'est-à-dire près de l'entrée, dans les passages..."*. Pour choisir les végétaux ils se sont référés à des expériences antérieures : *"quand on arrivait dans ce jardin on était capté par une odeur, sans l'identifier forcément, parce que c'est une plante [jasmin] avec des petites fleurs, bon ... c'est joli mais c'est pas ... exceptionnel et là on peut dire que c'était plutôt cette odeur qui ... qui circulait dans le jardin qui était ... qui pouvait capter l'attention. Mais au départ inconsciemment. (...) là on vient de la remettre en scène ... enfin, en scène ! en scène olfactive ... à l'entrée de ce jardin."*

5] L'approche olfactive pour la conception urbaine

Même si l'espace urbain est traditionnellement travaillé par le biais de l'architecture, il semble qu'il existe aujourd'hui d'autres pratiques qui influent sur la façon dont la ville se transforme. Divers acteurs de la conception urbaine tentent en effet d'avoir des démarches centrées sur les dimensions sensibles de l'espace. Ainsi les professionnels qui utilisent l'odeur dans la ville mettent en place de nouvelles stratégies de conception. Les entretiens menés dans le cadre de cette enquête montrent que ces stratégies ne sont encore que des ébauches dans lesquelles les démarches intuitives tiennent une grande place.

Nous verrons cependant que la conception de l'odorisation de l'espace ne saurait se faire sans considérer et même intégrer les autres modalités sensorielles. Dans un même temps la quête d'un bien-être sensoriel par l'odorisation, annoncée par les interviewés, se heurte à des craintes liées non pas au caractères de l'odeur mais plutôt à l'imaginaire associé à l'immatérialité de sa présence.

C'est sans doute entre autres pour ces raisons que les pratiques d'odorisation urbaine conservent un caractère marginal et le plus souvent éphémère. Elles semblent pourtant amener de nouvelles stratégies de conception urbaine qui intègrent par exemple le mouvement comme une donnée essentielle.

⁶⁶ Jardin en cour de réalisation au moment de l'entretien.

La conception mono-sensorielle

Jusqu'à présent les pratiques d'odorisation concernaient presque exclusivement les objets (et les corps). L'odeur est donc traditionnellement toujours reliée à une source visible. Un changement majeur s'opère avec l'odorisation de l'espace puisque l'odeur peut perdre son support et n'être plus liée qu'à une situation. L'objet-support qui focalisait l'attention peut alors s'effacer dans l'immatérialité de l'air pour ne laisser place qu'à la seule évocation.

Cependant, et paradoxalement, utilisée seule l'odeur perd de sa puissance évocatrice. Dans une culture où elle tient (très discrètement) une place majeure dans les comportements de consommation, elle est la grande inconnue, mythifiée par l'absence de savoirs communs et de vocabulaire pour la décrire. L'odeur reste en conséquence un *complément* pour les témoins interrogés. C'est sans doute la raison pour laquelle chacun d'eux se réfère à un *scénario global* où la stimulation de l'odorat tient une place au moins équivalente à celle des autres sens. Que ce soit dans le cadre du spectacle ou dans celui de l'aménagement urbain, l'objectif de leurs travaux sera donc toujours d'*associer* l'odeur au scénario du spectacle ou aux concepts généraux du projet.

Une recherche de bien-être sensoriel

Pour tous les professionnels de l'odorisation interrogés, un des objectifs de l'odorisation est de procurer une sensation agréable aux usagers, d'obtenir un confort sensoriel. J. Blanc-Mouchet explique par exemple qu'elle cherche toujours à "*flirter avec le seuil de la sensation, jamais avec le plafond*", c'est-à-dire travailler avec des intensités olfactives moyennes ou faibles. Elle souligne cependant qu'il est impossible de plaire à tous avec une même odeur car le rapport de l'utilisateur à l'odeur choisie sera toujours très affectif.

Il faut en effet rappeler qu'un aspect non négligeable de la perception olfactive est l'interprétation hédonique de l'odeur, qui dépend largement du contexte de la perception (individuel, temporel, spatial...). Cette interprétation hédonique est très souvent liée à des notions de danger sanitaire, de l'hygiène suspecte au risque de toxicité (alimentaire par exemple). Ce rôle de l'odeur comme signe d'une réalité d'autant plus pernicieuse qu'elle est invisible est aussi à l'origine des rejets du principe même de l'odorisation évoquées dans certains entretiens. De fait, sans objet-source "naturel" sur lequel focaliser l'attention, l'odeur devient suspecte "d'artificialité" et peut en conséquence ranimer les phobies des "produits chimiques".

Les professionnels abordent aussi le thème des craintes de manipulation par l'odeur, qui ne sont pas complètement injustifiées⁶⁷ dans le cas de l'alimentaire. Ainsi J. Martin explique être régulièrement sollicité par des commanditaires qui souhaitent augmenter les ventes de tel ou tel produit alimentaire dans tel ou tel lieu. Même si cette manipulation par l'odeur semble surtout être un simple fantasme⁶⁸ de publicitaires et

⁶⁷ Une odeur de nourriture peut en effet révéler un état de faim et créer une envie à laquelle il est frustrant de résister (il faut cependant bien noter que cette même odeur alimentaire aura plutôt tendance à provoquer une sensation de dégoût sur une personne rassasiée).

⁶⁸ Toutes les études sérieuses menées à ce jour montrent qu'on ne peut pas induire des comportements par l'odeur. Par contre, dans la mesure où l'odeur de tous les objets quotidiens est aujourd'hui toujours construite (ou au moins aidée par quelques ajouts), la tentation est grande pour les industriels d'évoquer

autres agents de marketing, elle a un écho important dans les considérations collectives puisqu'elle touche à l'invisible. Pourtant le bien-être sensoriel recherché par les professionnels de l'odorisation semble difficilement assimilable à de la manipulation, même lorsque l'objectif avoué des commanditaires est de cet ordre. Ainsi J. Martin explique odoriser plusieurs casinos qui recherchent par là une augmentation du temps de présence de leurs joueurs. J. Martin émet l'hypothèse que si les odeurs utilisées ont de tels effets c'est parce qu'elles font perdre la notion du temps écoulé en conservant au lieu un confort olfactif (par leur caractère plaisant).

La recherche de bien-être sensoriel évoquée par tous les professionnels dépend donc d'équilibres subtils relevant à la fois de l'intensité et de la nature des odeurs utilisées. Dans un même temps l'odorisation soulève bien des craintes et des fantasmes, sans doute du fait de la relative nouveauté de son usage et de sa méconnaissance.

Odorisation de la ville

Paysagistes et professionnels de "l'odeur spectacle" portent un regard différent sur l'odorisation de la ville. Les premiers utilisent des végétaux odorants qui vont s'intégrer à l'environnement olfactif d'un site dans une dynamique temporelle tandis que les seconds vont ajouter des odeurs, souvent bien plus intenses que celles de végétaux, qui va avoir tendance à "couvrir" les caractéristiques olfactives du site odorisé.

C'est pourquoi l'odorisation urbaine durable semble utopique, voire même malvenue aux professionnels du spectacle : *"c'est très difficile de mettre un emplâtre sur une jambe de bois, c'est l'image qui convient, c'est-à-dire vraiment une superposition olfactive sur un environnement olfactif"* (J. Blanc-Mouchet). Pour eux l'odorisation de la ville doit conserver un caractère festif (et donc éphémère). On peut en outre supposer que l'odorisation permanente d'un site ferait resurgir des craintes liées à l'actuelle focalisation de l'attention sur la qualité de l'air.

Utilisant surtout l'odeur des végétaux dans leurs travaux, les paysagistes conçoivent au contraire parfaitement des aménagements urbains durables intégrant cette dimension sensible. Ils considèrent que l'odeur peut être un "plus" qualitatif, tout en remarquant que la ville contemporaine est un lieu de plus en plus aseptisé, d'où l'odeur est rejetée. Ils notent en effet que les élus (décideurs) craignent les insectes⁶⁹ et surtout que pour ces derniers l'odeur des végétaux manque de "tape à l'œil"⁷⁰. C'est la raison pour laquelle les paysagistes ne peuvent travailler cette dimension sensible qu'à de très petites échelles, dans le milieu rural par exemple. Ainsi le jardin odorant a eu pour origine la commande d'une petite commune. La taille de cette dernière impliquait une appropriation très forte du lieu par les commanditaires (élus).

L'intégration de l'odeur dans la conception urbaine semble donc, pour l'instant, condamnée à rester confinée aux opérations éphémères à différentes échelles, tandis

par l'odeur des qualités que leurs produits n'ont pas forcément (ajouter quelques notes " cuir " à l'odeur de chaussures en imitation par exemple...).

⁶⁹ Rappelons que l'odeur est généralement pour un végétal un moyen d'attraction (plus rarement de défense) vis-à-vis des insectes.

⁷⁰ Contrairement à l'odeur utilisée par les professionnels du spectacle, plus intense que celle des végétaux, qui sait s'imposer.

que les aménagements durables se limiteront aux opérations modestes pour lesquelles le lieu public aménagé sera approprié par l'élus commanditaire en tant qu'usager.

Conception urbaine et dynamique de l'odeur

Les caractéristiques de l'odorat⁷¹ impliquent que l'odeur doive changer pour être perçue. Le rapport de l'odeur à l'espace urbain est, de fait, doublement cinétique. D'abord parce que l'air de la ville n'est pas immobile (chaque mouvement du vent pourra apporter un nouvel air odorant) et ensuite parce que les usagers sont eux-mêmes constamment en mouvement et passent d'une zone odorante à une autre.

Les volumes de la ville ne sont alors, du point de vue olfactif, que des obstacles ou des couloirs pour la circulation de l'air. Les limites olfactives de l'espace urbain ne coïncident donc pas forcément avec ses limites visuelles mais plutôt à ses limites aérauliques. La plupart des stratégies utilisées par nos interlocuteurs, qui consistent à marquer certains lieux clefs par l'odeur, intègrent cette caractéristique de l'odorat.

Lorsqu'un grand volume d'air est odorisé, les sources deviennent inlocalisables et les limites spatiales de cette odeur rémanente sont floues. Le "concepteur-odeur" pourra alors introduire une dynamique par la succession d'odeurs différentes (dans le cas du spectacle par exemple). Lorsque la zone odorante est plus limitée, elle peut alors acquérir un statut de repère spatial, marquant l'espace d'un sceau identitaire. C'est dans ce cas l'échelle du déplacement de l'usager par rapport à l'échelle de la zone odorante qui conditionnera la détection de l'odeur. Si le déplacement est trop rapide (moins d'une respiration dans la zone odorante), l'odeur ne sera pas perçue. Si le déplacement est plus lent, seule l'entrée dans la zone odorante, les changements d'odeurs et les éventuelles hausses d'intensité (dues au vent par exemple) seront perçus.

La démarche de conception olfactive dans l'espace revient donc à déterminer une succession de rencontres avec l'odeur (et ses éventuelles associations sensorielles), soit par la prévision du parcours dans l'espace, soit par la programmation de la succession temporelle de la diffusion.

Les pratiques d'odorisation de l'espace urbain sont neuves, ce qui explique sans doute en grande partie l'absence de langage consensuel de la part des professionnels interrogés. Les outils⁷² et supports de conception qu'ils mettent en œuvre dans leurs démarches sont très pauvres. Ainsi se sont les échantillons odorants et les concepts de l'odorisation formulés verbalement qui, au final, tiennent lieu de support pour les discussions avec leurs commanditaires.

L'odorisation urbaine est donc une pratique originale qui reste marginale, et cependant elle véhicule une nouvelle approche de l'espace urbain. Il est en effet frappant de constater que les volumes n'ont d'importance que dans la mesure où ils pèsent sur les déplacements des personnes et influent incidemment sur les mouvements

⁷¹ Le *phénomène d'adaptation* implique qu'après quelques minutes dans une atmosphère odorante l'odeur ne soit plus perçue. Il faut qu'une "remise-à-zéro" (récupération) s'opère dans une autre ambiance odorante pour que le premier soit à nouveau perceptible.

⁷² La modélisation de la dispersion atmosphérique des composés volatils (odorants ou non) connaît actuellement un développement important (pour mieux prévoir la dispersion des composés polluants), mais aucun des interviewés ne l'a évoqué.

d'air. En conséquence dans la conception de l'odorisation la morphologie des lieux s'efface devant les usages et les pouvoirs d'évocation de l'odeur. Dans un même temps l'immatérialité de l'odeur implique une association avec d'autres stimulations sensorielles pour qu'elle puisse donner sa pleine mesure.

Les démarches d'odorisation doivent en outre obligatoirement intégrer la dynamique de la perception odorante qui exige une succession de rencontres avec l'odeur, dans l'espace (sur un parcours) ou dans le temps (suite programmée). Cette dynamique de l'odeur rejoint la figure de la *ville-mobile* décrite par Y. Chalas⁷³ : se déplacer c'est sentir à nouveau, le nouvel urbain en mouvement multiplie donc ses possibilités de rencontre avec l'odeur.

Les paysagistes interrogés, en revanche, s'insurgent contre "l'aseptisation de la ville", ils expliquent que les élus rejettent les végétaux odorants entre autres par crainte d'attirer les insectes. Ainsi la *ville-nature*, inscrite dans un environnement naturel plébiscité par les habitants, telle que la décrit Y. Chalas, n'admet pas la nature elle-même. Elle est une ville où la nature est recomposée, nettoyée, réduite en fait à une image. Mettre l'odeur en œuvre dans l'espace urbain est donc un moyen, pour les paysagistes, de lutter contre l'aseptisation de la ville en remettant nos contemporains en contact avec leurs sens.

⁷³ Se reporter à CHALAS, Y. Les figures de la ville émergente. in *La ville émergente*. dirigé par Geneviève Dubois-Taine et Yves Chalas, Editions de l'Aube, 1997, pp. 239-270

Tendances actuelles

A la lecture de ces trois monographies consacrées à la lumière, au son et à l'odeur, de nombreuses pistes se dégagent, autant au niveau des savoirs que des pratiques en milieu urbain. Rappelons toutefois que celles-ci ne sont pas totalement représentatives et exhaustives des champs professionnels concernés.

Des champs professionnels hétérogènes

L'histoire de la prise en compte de ces modalités sensorielles dans la ville confirme la prépondérance de la perception visuelle. Cette priorité se manifeste déjà par l'importance accordée à l'image de la ville et aux enjeux économiques et urbains qui lui sont associés. Elle se manifeste encore par la généralisation des chartes d'éclairage dans les grandes villes et progressivement dans les villes moyennes. Ce développement s'accompagne de la constitution d'un nouveau champ professionnel qui s'incarne en particulier dans la création d'une association, et ce, en dépit de la diversité des parcours professionnels. Comparée aux deux autres types d'intervention (son et odeur), la lumière fait l'objet d'une commande relativement homogène. Enfin, malgré une diversité d'approches et de savoir-faire, on observe le recours à un savoir constitué et à un ensemble de références partagées.

En ce qui concerne la modalité sonore, elle se divise schématiquement en deux grandes orientations. Une tendance lourde prise en charge essentiellement par les ingénieurs et oeuvrant avant tout à la lutte contre le bruit (murs anti-bruit, isolation acoustique, etc.). Une tendance davantage qualitative dans le prolongement des travaux sur le paysage sonore et marquée par une plus grande diversité des commandes, des objectifs poursuivis et des outils d'intervention. Des domaines aussi différents que le design sonore, les interventions artistiques, l'ergonomie sonore, l'acoustique passive, etc., suggèrent l'hétérogénéité de ce champ professionnel qui reste à ce jour marginal. Parallèlement à ces deux tendances, on ne peut ignorer la musique d'ambiance diffusée dans de nombreux espaces publics.

Enfin, du point de vue de l'olfaction, outre la lutte ancienne contre les "mauvaises odeurs", nous assistons actuellement à l'émergence de pratiques d'odorisation éphémères. Les interventions olfactives dans l'espace public répondent à des commandes diversifiées, qu'elles soient publiques ou privées, culturelles, commerciales ou paysagères. Elles revêtent fondamentalement un caractère d'exception souvent festif et supposent de la part des professionnels concernés une démarche innovante. L'absence de toute référence en la matière en fait un champ d'expérimentation en devenir.

Notons enfin que les paysagistes traversent ces champs professionnels. A ce titre, leur intervention est un signe d'une part, de l'hétérogénéité de ce nouveau domaine de

conception, et d'autre part, de la possibilité d'établir des passerelles entre les différentes modalités sensibles.

Les espaces de la conception sensible

Selon les modalités sensibles, les manières de concevoir et d'agir sur l'espace urbain diffèrent. A cet égard, la référence à la scénographie dans les processus de conception, considérée comme un thème central au départ de la recherche, s'est révélée peu pertinente ou pour le moins à relativiser. Comme nous allons le voir, si le cadre bâti de la ville constitue la référence prédominante et s'impose avant tout visuellement, d'autres "espèces d'espaces" ne doivent pas pourtant être négligées. En particulier, l'intérêt accordé au son et à l'olfaction permet de déstabiliser les catégories spatiales classiques et de faire valoir les dimensions imaginaire et temporelle de l'espace urbain. Au risque de réduire la complexité de la réflexion menée dans le cadre des monographies, nous caractériserons les relations qu'entretiennent chacune des modalités sensibles avec l'espace à partir des entrées suivantes : degré de maîtrise de l'espace construit, opérations de base de la conception, rapport à la temporalité, type d'"adhérence" à la ville.

Concevoir l'espace en terme lumineux consiste avant tout à le **scénographier**, c'est-à-dire, selon les termes mêmes des professionnels "raconter une histoire", "mettre en scène"... A cet égard, le processus adopté vise à **découper** et **hiérarchiser** l'espace en fonction d'une histoire locale à inventer. Le traitement de l'ombre et de la lumière permet de reconfigurer le site et propose à l'usager en déplacement diverses échelles d'appréhension. Associée nécessairement à la matière sur laquelle elle se réfléchit, pensée par rapport à la morphologie locale, la lumière entre en "**adhérence**" avec le lieu. **La temporalité dominante de la conception lumière est celle d'un rapport diurne / nocturne.**

La conception sonore procède davantage d'une démarche consistant à **qualifier**, c'est-à-dire donner une identité sonore aux lieux en jouant aussi bien sur ses potentialités acoustiques que sur des techniques de sonorisation. Dans ce cas, concevoir l'espace au niveau sonore relève d'une logique différente de celle de la scénographie et revient alors à **créer** et à **spatialiser** le son dans un lieu donné. Moins facilement maîtrisable que la lumière, le son déborde les limites de l'espace construit et introduit une "**adhérence**" **temporelle** qui se manifeste à la fois par la possibilité de décoller du lieu et de s'y replonger. La qualification par le sonore s'actualise inévitablement dans le temps.

En ce qui concerne les interventions olfactives, elles cherchent à **évoquer**, c'est-à-dire à susciter la mémoire et l'imaginaire du citoyen afin de le plonger dans une autre situation. Le "concept d'odeur" qui préside à l'intervention est plutôt d'ordre symbolique, se passe la plupart du temps de la référence à la morphologie urbaine et s'intègre dans un "scénario" de mise en odeur dans l'espace. Il s'agit alors de **sélectionner** des odeurs, voire d'en créer, et de les **diffuser** selon des dispositifs à adapter au projet. Le caractère éminemment événementiel de ce type d'intervention ainsi que l'importance des mouvements incontrôlables de l'air laissent une part d'indétermination à l'espace olfactif. La forte prégnance de l'odeur pallie sa fugacité ; avec l'odeur, c'est d'une "**adhérence**" **au corps** dont il s'agit.

Minimalisme et sensibilisation à la ville

Nous avons jusqu'à présent insisté sur la spécificité et la différenciation des modalités sensibles dans leur rapport à l'espace urbain. Nous observons pourtant dans les démarches poursuivies l'émergence de deux principes transversaux : une tendance au minimalisme et un mouvement de sensibilisation à la ville.

Le minimalisme s'incarne à la fois dans le discours des professionnels sur leur pratique et dans les différentes interventions qu'ils ont réalisées. Nombreuses sont les expressions qui indiquent cette orientation : *"flirter avec le seuil de la sensation"*, intervenir à *"doses homéopathiques"* (odeur), *"ne pas se faire remarquer"*, échelle de perception souvent réduite à la *"portée d'oreille"* ou au *"bloc d'immeuble"* (son), *"trop d'effets tuent le projet"* (lumière), etc. Cette esthétique de la sobriété passe chez les concepteurs de la lumière et du son par une critique du spectaculaire que certains d'entre eux ont eu l'occasion de mettre en oeuvre au cours de leur trajectoire professionnelle. Bien que les acteurs de l'odorisation ne puissent pas se référer à une histoire similaire, ils adoptent aussi une position minimaliste liée en partie au souci de ne pas provoquer des réactions de rejet ou de dégoût. Au niveau des interventions elles-mêmes, elles concrétisent cette tendance : elles investissent l'espace ordinaire sans pour autant chercher à le "conquérir", travaillent sur des seuils fins de perception, procèdent par neutralisation de l'artifice et discrétion des dispositifs.

Cette tendance minimaliste participe au mouvement de sensibilisation des usagers. En d'autres termes, ces nouveaux professionnels réintroduisent le citoyen en situation dans sa capacité à éprouver des sensations trop souvent neutralisées. Ce mouvement peut prendre plusieurs formes. Soit il répond à un objectif d'éveil quasiment pédagogique comme cela est le cas au niveau olfactif. Soit il vise, par le biais des ambiances, à accompagner le parcours du citoyen. Ce second aspect est de loin le plus important et ne manque pas de poser des problèmes quant à la façon de concevoir le public. Dans tous les cas, le "citadin" est placé au centre des démarches de conception, mais selon différentes facettes qui vont de l'individu susceptible d'émotion au citoyen, de l'acteur en déplacement à l'usager des lieux.

Pour finir, et à titre hypothétique, on peut se demander si les positions qui ont été développées dans cette partie n'annoncent pas une nouvelle posture de conception. La lutte contre les nuisances, la spectacularisation de l'espace public et la recherche de confort restent aujourd'hui, des points forts de l'intervention en milieu urbain. Toutefois, l'attention portée aux dimensions sensibles de la ville et à l'homme ordinaire en mouvement préfigure peut-être une autre voie capable d'intégrer les objectifs précédents.

Déstabilisations sensibles de la ville

Déstabilisations sensibles de la ville

Martine LEROUX

1] Les actions artistiques en milieu urbain

Les actions artistiques constituent un mode d'intervention dans la ville qui met directement en jeu la dimension sensible. La réflexion engagée au Cresson sur ce thème par JF Augoyard et les travaux menés jusqu'alors répondent à un besoin de clarification des relations entre l'art et l'urbain - en particulier, hypothèse de la modification perceptive des espaces-temps quotidiens et d'une perception partagée. « L'action artistique urbaine désigne toute action-crédation qui émane d'une expression artistique composant avec l'espace construit d'une ville et impliquant une interaction avec le public, si modeste fut-elle »⁷⁴. Distincte de l'art public ou de l'art urbain⁷⁵, elle se manifeste dans son actualisation spatio-temporelle urbaine (espaces publics ou semi-publics, temps d'un événement même si les artistes ont travaillé sur le long terme avec des habitants).

Depuis le début des années 70, les artistes vont à la rencontre du public dans l'espace urbain. La ville sensible à cet égard connaît déjà une histoire. Les « arts de la rue », entrés dans une phase d'institutionnalisation depuis les années 90, font partie de la vie locale et rassemblent des publics de plus en plus nombreux qui cherchent à user, abuser, de la ville autrement ; y retrouver leur quotidien sous des formes détournées ; découvrir la ville sous un mode ludique, etc.

Parmi la multiplicité des scénarii d'utilisation de l'espace⁷⁶ que l'urbaniste a prévus et que le citoyen a élaborés, il en reste d'autres, combinaisons des premiers ou à la marge, rendus impossibles en fonction de la configuration des lieux et des codes de sociabilité en vigueur. Les interventions artistiques « de la rue » (selon la formule de Michel Crespin qui refuse l'expression « dans la rue » et insiste de la sorte sur la spécificité de ces arts en milieu urbain) jouent sur l'écart, et contribuent à l'invention de nouveaux usages de l'espace public. Il est dès lors intéressant de s'arrêter sur ces

⁷⁴ J.F. AUGOYARD, M. LEROUX et al. *Médiations artistiques urbaines*, Grenoble, CRESSON/umr 1563, Programme interministériel, « Culture, villes et dynamiques sociales », 1999, p. 9.

Une recherche récente prolonge cette approche : J.F. AUGOYARD et al. *L'espace urbain et l'action artistique*. CRESSON/umr 1563, Grenoble, Ministère de l'Équipement, PUCA. Juin 2000.

⁷⁵ « Les actions artistiques ne se confondent pas avec ces oeuvres autonomes posées dans l'espace public et qui se donnent à voir ou à entendre au passant pris comme spectateur en champ ouvert (art public dont le paradigme est la statue sur la place (...)). De même, elles diffèrent de l'art urbain (...), fruits de la création esthétique et jamais autonomes ni soustraits à la fonctionnalité, les objets d'art urbain sont offerts aux interactions sociales publiques » J.F. AUGOYARD, *ibid.*, p. 9.

⁷⁶ « Scénographier un espace public, ce n'est qu'exceptionnellement travailler sur un scénario unique ou une intrigue principale. Il faut concilier le scénario de l'homme pressé et celui du flâneur, celui d'un usager d'un espace de proximité et celui du passant. » JOSEPH, I. L'épreuve théâtrale de la rue. *Scénographie et espaces publics*, Paris, Plan Urbain, séminaire de recherche, 1993.

actions qui, d'une certaine manière, repoussent les limites induites par les lieux et perturbent « l'esthétique experte » des aménageurs scénographes.

Comment ces actions s'introduisent-elles dans la ville ? Comment mettent-elles en question l'espace urbain ? Comment le recomposent-elles ? On se demandera comment le sensible est convoqué dans ce mouvement vers et dans la ville. N'a-t-il qu'un statut instrumental, au service de projets dont les finalités sont d'ordre social, culturel, artistique ? Ou bien, la dimension sensible urbaine déclinée en ambiances définies aussi bien par les modalités sensorielles que la configuration spatiale et une sociabilité agissante contribue-t-elle de manière inhérente aux créations ? Ces interrogations sont ici développées selon deux axes :

- le premier s'intéresse aux modalités sensibles des actions artistiques dans l'espace urbain ;
- le second, prospectif, s'interroge sur les effets sensibles de l'évolution de l'espace public telle que les artistes la perçoivent à ce jour.

La perspective adoptée se situe du côté des créateurs et non du public. Comment « vont-ils à la ville » selon les termes d'un artiste que nous avons rencontré ? Comment « travaillent-ils » l'espace urbain ?

Cette partie s'appuie sur :

- une enquête auprès de : 4 artistes ayant une expérience confirmée des « Arts de la rue » (3 appartenant à des compagnies de théâtre de rue, 1 plasticien) et un architecte qui exprime les mutations urbaines ; les 5 entretiens étaient focalisés sur le rapport à l'espace et à ses qualités sensibles ;
- et le corpus des interviews réalisées auprès de 9 artistes (3 chorégraphes, 3 acteurs de théâtre de rue, 2 plasticiens, un musicien) dans le cadre de la recherche « Médiations artistiques urbaines ».

2] Rapport à la ville

Logique d'action socio-politique : la rencontre avec le public

Une argumentation de type socio-politique, critique à l'égard de l'espace urbain et des usages qui y sont observés, fonde l'intervention artistique en milieu urbain. La finalité affirmée « *c'est de vendre du désordre* » aux villes ; d'ailleurs, « *si les villes demandent à Générrik, c'est qu'elles ont envie d'un peu de désordre* », déclare Pierre Berthelot de Générrik Vapeur. Quelles que soient les formes que prennent ces actions artistiques, elles trouvent leur légitimité profonde dans ce rapport subversif à la ville. Elles sont basées sur le constat de l'inanité urbaine, de la perte du lien social et tentent avec générosité de créer une dimension festive. Par leurs finalités, ces actions relèvent bien du registre socio-politique, mais également par leur histoire qui est intrinsèquement liée au développement urbain. Ph. Chaudoir interroge d'ailleurs la résurgence des manifestations festives en ville : il y voit non pas « l'apparente continuité historique d'un phénomène », mais concernant ces actions qui relèvent selon lui de la sphère

culturelle, il pense qu'elles « sont, en quelque sorte introduites aujourd'hui dans une logique volontaire de l'équipement »⁷⁷.

Les artistes négocient donc avec les villes qui leur passent commande. En somme, ce que les artistes revendiquent comme le sens même de leurs interventions depuis le début des années 70 s'inscrit dans un cadre municipal. Nous verrons que les limites à la transgression de l'ordre urbain que les villes posent de plus en plus remettent en question cette subversion première. En tout état de cause, la dimension politique des actions artistiques est loin de s'éteindre, même si tout semble y contribuer (organisation, circonscription spatiale, etc.).

Les démarches adoptées prennent sens de ce point de vue socio-politique ; aujourd'hui, les artistes, « ces fabricants de symbolique », répondent à l'urgence : « ça me semble juste à un moment où il y a errance pour plein de gens de fabriquer des bouées, d'avoir une fonction d'ancrage ... », déclare un plasticien. Ils ne prétendent pas changer les gens mais laisser des traces, peut-être... Pour les uns, il s'agit donc de « parler de choses sociales », de « remettre de l'humain dans ces paysages, de remettre, pas des histoires, mais des utopies » ou encore de travailler sur l'identité des villes qui sont confrontées à la perte des repères.

C'est l'inanimé de l'urbain qui provoque leur envie « d'aller à la ville et d'y donner de l'énergie ». Leurs motivations se ramènent à un désir essentiel : celui de « parler à la ville ». Cette métonymie désigne le public mélangé, le « public-population » selon la formule de Michel Crespin. Les propos des artistes sont sans ambiguïté : dans l'ordre des priorités, rencontrer le public représente le premier objectif de leur intervention ; « pour nous, ce qui est évident, la première chose c'est de rencontrer le public, le public-population », « de parler à Monsieur tout le monde », « ce qui nous intéresse dans la ville, c'est la quantité d'individus qu'on y trouve ; ce qui est passionnant dans la ville, c'est la population, la population mélangée ».

Nous sommes ici tentés d'établir une relation entre deux objectifs que les artistes n'associent pas nécessairement dans leur discours : d'une part perturber l'ordre urbain et d'autre part bousculer les corps. Au sens premier du terme lorsque le public avance « dans l'inconfort du déambulatoire » (Générik Vapeur, Eclat Immédiat et Durable, etc., sont spécialistes de ces mouvements) mais également lorsqu'il rencontre des artistes en tête à tête qui le sollicitent par la parole ou par un matériau sensoriel inusité (Ilotopie) ou encore lorsque les artistes installent leur matériel (ainsi, la tour dans laquelle Kumulus joue « Bail à céder »). Le corps placé dans un environnement spatial ordinaire perçoit d'autres échelles spatiales (on pense bien évidemment au Géant de Royal de Luxe), découvre le visage de ses voisins sur les bus de la ville (Grenoble), ou « reçoit en pleine figure » des mots qu'il n'avait jamais entendus.

Nous insistons donc sur l'association entre la perspective socio-politique revendiquée et l'appréhension du public dans l'espace urbain. Cette perspective ne se confond pas avec les finalités sociales que les actions culturelles et artistiques doivent aujourd'hui prendre en compte. On peut dire que c'est l'implication des corps (aussi bien ceux des artistes que ceux du public) recherchée et actualisée dans l'espace-temps

⁷⁷ Ph. CHAUDOIR, sous la direction scientifique de Sylvia Ostrowetsky. *La ville en scènes – Discours et figures de l'Espace Public à travers les « Arts de la Rue »*. Ministère de l'aménagement du territoire, de l'équipement et des transports, DAU, commande n° 36, 1996, p. 9.

d'un événement artistique qui subvertit un point de vue considéré comme réducteur. A cet égard, les représentations des artistes développées dans le travail précédent⁷⁸ étaient claires : le social ne constitue jamais une finalité d'action artistique, seule la création peut l'intégrer en la dépassant. Nous valorisons ici la dimension corporelle comme composante spécifique de la création en espace urbain.

Logiques d'action spatio-temporelles : la mise à distance

En dépit du caractère immédiat et concret de l'action artistique en milieu urbain, l'un des principes qui guide les artistes dans leur rapport à la ville est la mise à distance qui prend différentes formes.

Tout d'abord, ils maintiennent la distance, l'éloignement, nécessaire à la création. Ils n'ont pas tous suivi le parcours d'Ilotopie qui a laissé la ville pour trouver la force d'y revenir. Mais ils se disent **nomades**, sans attache dans les villes où ils passent. De toute façon « *on ne choisit pas les villes, c'est elles qui nous choisissent et nous paient* », déclare le responsable d'une compagnie. Cette position les amène parfois à préférer intervenir dans des villes qui ne sont pas « leur » ville. Etre nomade, ne signifie pas pour autant être éparpillé. C'est s'impliquer dans un lieu qui, avec sa marge d'inconnu, ne peut contraindre tout à fait. La dimension temporelle du nomadisme convient également aux créateurs. L'aspect éphémère est fréquemment souligné et recherché : « *dans de l'éphémère, tu peux te permettre une esthétique qui va secouer le prunier, qui va être plus audacieuse* », déclare un plasticien. Toutefois, lorsque les projets sont liés au lieu ou comportent des finalités sociales explicites, les artistes passent du temps pour « *se laisser imbiber* » par le lieu : « *l'appriovoisement de l'espace, c'est long ; trop rapide, c'est trop violent* ». Là, la durée dépend des projets, des compagnies : un mois, un an, ou plus, « *mais c'est long !* ».

Un autre terme auquel recourent de temps à autre les artistes retient notre attention : celui de « paysage » ou « **paysage urbain** ». Il ne lui accordent pas une importance particulière, il fait partie du vocabulaire qu'ils adoptent et qu'ils modifient au cours des années en fonction de l'évolution des espaces et du discours sur l'urbain auquel ils sont attentifs. Par comparaison, le terme d'« environnement » qu'ils emploient parfois désigne un donné brut, objectif, défini par de multiples composantes, dont les composantes sensorielles éventuellement nuisibles, de l'urbain. En situant leurs actions dans le paysage urbain, ils insistent sur le fait que cet environnement-là est produit et soumis aux habitants des villes, comme si on ne pouvait pas leur offrir un autre paysage.

Ce terme traduit, nous semble-t-il, la distance qu'ils tentent d'introduire dans le regard du public et qu'ils ont établie par leur propre recherche. Il traduit le mouvement d'aller et retour qu'ils effectuent par rapport à l'espace traversé. Ils construisent le donné, en sélectionnent certains fragments, qualités, etc. A cet égard, les « Visites guidées » de Délice Dada prennent une valeur exemplaire. Elles constituent « *une exploration et un détournement du paysage urbain (...) On fait du retraitement de paysage* », déclare Jeff Thiébaud.

⁷⁸ J.F AUGOYARD, Op. cit.

Le recours au terme de paysage est donc l'indice d'une mise à distance de l'espace tel que construit par la perception au quotidien. Loin d'être associé à la contemplation, il introduit l'au-delà de l'horizon habituel et exige une relation nouvelle, active, avec l'espace quotidien : non pas dans le repos de l'enveloppement d'un paysage bien construit mais dans le maintien d'une perception à la marge, dedans et dehors. Le « *land act* », en opposition au *land art*, selon la terminologie de Bruno Schnebelin, suggère bien la nature de ces actions artistiques dans le paysage.

Il est un autre mode de distanciation qui concerne le public mais est considéré comme une donnée fondamentale de l'action artistique dans l'espace urbain par les artistes : la **mobilité du public**. Outre les déplacements que les artistes provoquent lors des déambulations, il est toujours possible pour le spectateur de bouger, de quitter la place qu'il occupe dans l'espace et de regarder, écouter, autrement. ... « *Ce qui est bien c'est que tu obliges le spectateur à faire un choix, en faisant des choses très différentes qui se passent en même temps et dans plusieurs endroits; ils regardent dans plusieurs directions mais au bout d'un moment, ils comprennent qu'ils ne peuvent pas tout voir de toute façon.* » disent les artistes. Les chorégraphes du groupe Dunes vont jusqu'à penser que chacun est responsable de ses points de vue et les spectacles, notamment les installations vidéo qu'ils organisent, ont, entre autres, pour vocation de donner au spectateur cette conscience : « *les installations vidéo, c'est une manière de mettre en avant la fatalité de la solitude dans notre situation de perception ou de réflexion et puis notre responsabilité des choix qu'on prend constamment* ». Ainsi, les actions artistiques démultiplient en quelque sorte la perception spatiale, c'est-à-dire les limites visuelles, sonores ou olfactives, voire tactiles ; et la furtivité de cette conscience liée à la kinesthésie ne permet pas d'en conclure à une faible intensité des effets.

On ajoutera que la kinesthésie à l'œuvre permet au spectateur non seulement de saisir la ville autrement à un moment donné, mais encore de se saisir, dans la ville, à ce moment-là. La réflexivité a toujours des déclinaisons possibles, elle se stabilise à un niveau mais en masque d'autres toujours plus ou moins en acte. On pourrait presque parler d'une ontologie du quotidien.

Concrétude et écart perceptif

Finalement, la logique d'action des artistes dans leur rapport à la ville ne présuppose-t-elle pas une concrétude immanente à tout projet ? Celle-ci serait rendue possible par l'horizon immédiat que représente le public. Le public habite la ville, il y circule, il lui donne corps. La logique d'action s'enracine dans un rapport à la ville entendue comme forme physique, architecturée, dans laquelle s'actualise selon des modalités diverses le lien social. Cette concrétude se réalise dans le temps réel de l'action et dans l'espace de la ville soumis ponctuellement au « *charivari* ». Ainsi, aller à la ville, vers la ville, c'est s'y introduire au sens physique du terme, « *prendre la ville* ».

Mais, nous avons également vu que les artistes, complètement engagés dans l'action, que ce soit du point de vue de la création ou de l'action elle-même, en sont en même temps détachés. Ils cultivent en fait l'écart perceptif qu'ils expriment par des modes sensibles ou sémantiques et proposent une vision polémique de l'espace urbain - son cadre, ses usagers - au cours de l'action artistique. A propos des photographies prises à l'Île de la Réunion dans le cadre de l'action « *Entre mythologies et pratiques* », Jean-Paul Curnier écrit : « (...) ces images par définition n'offrent rien d'inconnu au regard,

uniquement du familier, un traitement des apparences du familier. Ce qui semble se jouer alors, c'est une sorte de dialogue sur la perception avec le photographe, une sorte d'évaluation de l'écart entre celui qui voit et celui qui essaye de voir le quotidien avec les yeux de l'autre »⁷⁹. Cette référence qui concerne spécifiquement la photographie et ses effets, sociaux notamment, touche au cœur de l'action artistique. Elle met en évidence le rapport au vrai, c'est-à-dire le vrai de l'apparence quotidienne, qui se joue dans l'espace urbain. Et nous allons le voir dans la partie qui suit, le positionnement par rapport au vrai fait question dans le discours des artistes.

Nous parlons d'écart perceptif plutôt que de décalage pour insister sur l'effectuation de la mise à distance opérée. A cet égard, les trois figures du « décalage »⁸⁰ que Ph. Chaudoir propose d'ordres social, spatial et temporel concernent en effet le sens recherché, les finalités des actions artistiques : créer du lien social, redonner sens à l'espace public, faire mémoire. Nous envisageons plutôt une réflexivité en mouvement.

Enfin, avant de poursuivre, il nous semble important de signaler que si la dimension esthétique est absente des discours, en revanche, la dimension artistique est, aux yeux des artistes, une évidence qu'ils n'ont pas besoin de revendiquer.

3] L'espace sensible de la rencontre

La connaissance de l'espace urbain, l'utilisation des données sensorielles ou encore de l'espace tel que configuré par les ambiances, de telles questions n'émergent pas spontanément dans les discours. Objet des entretiens, la dimension sensible est abordée sous l'angle de principes qui guident la création et l'adaptation aux villes, ou encore, et c'est le cas de figure le plus fréquent, au travers de l'évocation des pratiques et de certains spectacles.

Modalités sensibles

Les lumières de la ville, le bruit des voitures, l'émergence des klaxons, l'odeur d'essence ou ponctuellement les odeurs qui émanent d'une boutique, etc., toutes ces modalités sensorielles participent fortement à l'identification de l'urbain. Les artistes ont donc affaire, d'emblée, à un donné sensible avec lequel ils vont travailler.

Tout d'abord, d'un **point de vue qu'on peut qualifier de technique**, et cela revient dans tous les discours, les artistes rencontrent des **contraintes d'ordre sonore**. « *Le son pour nous, pour le spectacle, c'est un parasite* », surtout lorsque les spectacles recourent à la parole et prennent la forme théâtrale (représentation fixe). Les fontaines qui envahissent les places publiques, le train qui passe, le drone urbain, etc., obligent à un choix circonstancié du lieu de représentation. Certains artistes d'ailleurs ont acquis

⁷⁹ J.P. CURNIER. « *Entre mythologies et pratiques* » - rapport final d'évaluation. Commande du Plan Urbain, oct. 1994, p. 32. Il s'agissait d'une opération inscrite dans une démarche globale de type DSQ. Réalisation d'une mémoire photographique, action de formation auprès des participants réunionnais, un retour des réalisations auprès des habitants et des professionnels, analyse du rôle de la photographie comme moyen d'auto-évaluation, tels étaient les quatre modules d'intervention.

⁸⁰ Ph. CHAUDOIR, op. cit., chapitre 3.

« une oreille » et savent discriminer précisément les lieux en fonction de leur acoustique. Cette attention à l'espace sonore devient exigence lorsqu'il s'agit de création sonore : « *en regardant le site, on se demande quelles sont les conditions de perception, qu'est-ce qu'il [le public] voit, qu'est-ce qu'il peut entendre ?* » déclare Pierre Sauvageot. Les lumières de la ville apparaissent moins contraignantes, parce que les artistes recherchent en fonction des spectacles des lieux d'ombre ou de lumière. De toute façon, « *on ne peut pas nier l'existence de signes sonores, visuels, etc., cette existence est un élément dramaturgique à prendre en compte* », résume Michel Crespin.

Du point de vue artistique, l'espace sensible est potentiellement riche. Dans le prolongement de ce qui précède, comment **des données sensorielles imprévisibles** sont intégrées, voire mises en valeur ? Les artistes savent qu'à tout moment, des modifications inopportunes de l'environnement peuvent mettre en question les interventions en milieu urbain. Selon les spectacles, ils subissent plus ou moins ces éléments imprévus ou ils improvisent et les mêlent à leur propre création : « *Les rebonds comme ça, les accidents dans le parcours, si le comédien sait son métier, s'il est intelligent, il va essayer de les absorber* ». De toute façon, la perception du spectateur, livrée à l'aléatoire de l'espace urbain, s'adapte. Ainsi, « *à Aurillac il y avait un endroit splendide au niveau technique, il y avait des grandes barrières d'arbres, il y avait des milliers d'oiseaux... ça faisait un contre-son dans le spectacle, splendide, mais pour la comédienne qui était à proximité, ça faisait un effort de voix !* ». On peut encore évoquer les odeurs des bennes à ordures rencontrées au cours d'une déambulation...

Des compagnies, comme Générrik Vapeur, utilisent complètement cette dimension sensible. Ils partent en quête des ambiances quotidiennes et les donnent à entendre ou à voir. Ils racontent à propos de « Champêtre » : « (...) *histoire de douze flics un peu vieillots, on peut se permettre de jouer un peu à la Tati et d'aller à l'affût d'une leçon de piano et de faire écouter à la ville en faisant ouvrir les fenêtres de la leçon de piano et se calmer pour qu'on puisse entendre des choses. Après, on peut travailler sur les énervements, les klaxons, les engueulades, sur l'asphalte* ».

Du point de vue artistique, on notera l'utilisation intuitive des ambiances urbaines associées aux spectacles ; animation, pénombre, calme, etc. Le mystère de la ville nocturne est souvent exploité. L'espace sensible urbain offre ainsi une spécificité qui participe directement à la création.

Si toutes les compagnies s'intéressent aux modalités sensorielles dans leurs pratiques, certaines les reconnaissent en tant que **principes artistiques de création**. Le premier principe consiste à prendre en compte les ambiances existantes pour en créer d'autres éventuellement ; mais la ville est acceptée dans ses manifestations, lumineuses plus que sonores il est vrai : ainsi, « *c'est très rare qu'on demande que la ville soit éteinte ; peut-être au niveau du danger mais c'est aussi parce que cette lumière existe et qu'il faut l'utiliser* ». Si le tactile est peu évoqué, la recherche de la matière brute, pour des artistes comme Dunes par exemple, représente un impératif dans le repérage des lieux de création.

D'autres modes d'intervention sensible sont évoqués. L'un qu'on appellera confusion sensorielle convoque tous les sens et peut recourir à l'artifice ; il répond à une volonté de mêler les sens : arriver avec du son, des lumières, envahir l'espace d'odeurs ; « *on se dit que le contenu ne peut pas être complètement adjoint à la réalité s'il n'y a pas ce côté-là, ce qui manque peut-être à la télé* ». Dans le prolongement de cette idée, les

artistes parlent de la confusion née de la bousculade qui peut, elle aussi, être savamment cultivée. Les sens donc contre l'asepsie télévisuelle. Enfin, un autre mode d'intervention consiste à travailler sur les sens, c'est-à-dire à sélectionner des sons, des images ou des odeurs précises, en fonction de leur signification et de leur impact dans le spectacle : « *par exemple, le son d'un ballon, qu'est-ce que ça représente pour un homme actif? Pas la même chose que pour une personne âgée!* », demande un comédien de la compagnie Eclat Immédiat et Durable ; de son côté, Ilotopie « *a fait des répertoires d'odeurs* », etc.

Cette dernière approche suggère des finalités d'**ordre pédagogique**, qui d'ailleurs ne sont pas présentées comme telles. On pourrait dire qu'elles sont en rapport avec l'apprentissage perceptif du paysage visuel ou sonore ; par exemple, « *si on travaille sur un itinéraire au bord d'une route, sur plusieurs km, on va mettre les acteurs de plus en plus loin dans le paysage ; petit à petit, le regard du spectateur va être obligé d'aller les chercher dans le paysage* ».

Quels que soient les modes d'intervention sur la matière sensible urbaine, celle-ci est omniprésente. On peut penser qu'en-deçà des principes évoqués ou des pratiques qui ont valeur exemplaire ou au contraire exceptionnelle et sont racontées à propos d'une création, la matière sensible fait l'objet de multiples astuces empiriques qui n'ont même pas besoin d'être explicitées. Reste maintenant à envisager la mise en forme, la mise en œuvre de ces données sensibles dans l'espace urbain. Comment les actions artistiques utilisent-elles cet espace et comment le transforment-elles ?

Utilisation de l'espace urbain : rapport au « vrai »

Rappelons que le rapport avec la ville, ou plus précisément avec l'espace public urbain de la ville, peut prendre deux formes :

- l'action est créée pour cet espace-là ; il s'agit en général d'une commande - les arts plastiques requièrent, plus que les autres arts, cette démarche : « *c'est en fonction de la ville que l'on essaie de lever une idée ; soit c'est la force du lieu qui inspire telle forme, parfois c'est l'inverse mais ça veut dire la même chose, c'est le côté no man's land* » ;

- l'action est envisagée sans référence précise à une ville ; elle est adaptable dans ce cas et exige un repérage minimum de l'espace avant le spectacle : « *les grosses armada comme Taxi, la Petite Reine, ou Bivouac, c'est obligatoirement lié à un parcours très précis. Il y a des éléments qui sont investis : une place, une façade, même pour circuler on est obligé d'avoir une autorisation préfectorale* ».

« *De quoi on a besoin ? De verticalité, d'horizontalité et de public qui grouille ; une fois ces deux données choisies pour donner le volume on arrive avec nos accessoires ...* » Les critères spatiaux retenus ainsi que celui relatif au public sont propres à l'urbain et différencient la scène urbaine du théâtre. L'action artistique est conçue à l'échelle de la ville et diffère selon qu'elle utilise la monumentalité, s'inscrit dans un espace ouvert ou fermé, etc.

Comme précédemment, certains critères d'ordre technique, empirique, sont à considérer ; ainsi, l'évaluation de l'espace en fonction du public que les artistes attendent pour tel ou tel spectacle : « *on arrive à des systèmes de jauge comme ça ; si le spectacle est prévu pour 500 personnes, pour des raisons d'écoute, de visibilité, pour des raisons autres, on peut arriver à le jouer sur une petite place où on sait qu'y compris l'installation scénique, il ne rentrera pas plus de 500 personnes, physiquement* » ; ou encore l'évaluation

des effets de l'intervention si certaines rues ou artères sont sollicitées : « *ces villes de banlieue sont des nerfs urbains pour la circulation et si tu bloques un carrefour plus ou moins intéressant pour une scène, tu bloques la moitié du périphérique parisien* ».

Quel rapport les artistes entretiennent-ils avec l'espace ? Toutes les compagnies arrivent-elles, comme le raconte Pierre Berthelot, avec le camion d'accessoires ? Cherchent-elles à transformer l'espace avec des artifices ? La diversité des réponses est liée à la forme des actions et aux compagnies qui, semble-t-il, privilégient un mode d'approche - proximité ou rassemblement d'une foule par exemple. On se demandera toutefois si, quelles soient les réponses apportées, elles ne se positionnent pas par rapport à la question du « vrai » : l'espace public urbain offre une échelle à laquelle nous sommes habitués et constitue notre cadre de vie. Mais pourquoi ce terme de « vrai » et non celui, tout aussi redoutable dans sa complexité, de « réel » ? Le premier, qui explicite pour Ilotopie le rapport à la ville, indique, plus que le second, le questionnement sous-jacent à la transformation de l'espace et c'est pourquoi il ne nous semble pas abusif de le reprendre. Dans l'ordre du vrai, ici, l'apparence est associée à l'authenticité ; un espace complètement inventé et fabriqué est vrai s'il est impossible de déceler ce qui le constitue comme tel. Il ne fait pas « vrai » ; en revanche, dans l'ordre du réel, on pourrait dire au contraire d'un espace qu'il fait « réel ». Le réalisme renvoie à sa référence.

Nous laisserons la définition de l'urbain comme « *support pour amener une chose théâtrale, un théâtre politique* » ; elle renseigne plutôt sur la généalogie des compagnies qui relèvent des « arts de la rue », tentées par le pouvoir subversif de la rue.

On parle souvent du **fond de scène** que représenterait l'espace urbain. Celui-ci n'est jamais neutre. Utilisé tel quel, il met en scène l'action dans « *le site à cette époque-là et dans cette société-là* », qu'il s'agisse de spectacle théâtral comme « Bail à céder » (Kumulus) ou d'opérations artistiques comme « Façades imaginaires » (Laboratoire sculpture urbaine), etc. Les données spatio-temporelles s'avèrent efficaces dans le geste artistique parce qu'elles renforcent le propos, par osmose ou par contraste. Elles ne sont pas en ce sens décor, mais présence ordinaire de la ville. On notera une conception dépouillée de l'espace scénique dans son rapport avec l'environnement qui dépasse ces deux ancrages : l'espace de nature spirituelle engendré par la danse dans l'espace public et qui transfigure le cadre quotidien : « *les personnes qui vivent dans ces quartiers, à travers la beauté de ce qu'amènent ces danseurs, voient leur quartier beaux* ».

« *Au niveau artistique, c'est important de se servir de la ville comme décor* ». Le terme ne désigne sans doute pas tout à fait la même définition. Toutefois, en aucun cas, il ne s'agit de décoration. L'espace urbain comme **décor** suppose plutôt une utilisation dynamique, scénographique, de la ville. Très souvent, les acteurs recourent au mobilier urbain, au bâti : « *quand on travaille, on porte beaucoup d'attention au mobilier urbain, pour grimper dessus... On va pas construire une estrade, on préfère monter sur un balcon, un banc, une cabine téléphonique...* ». De même, les bâtiments eux-mêmes, non seulement dans leur architecture mais pour ce qu'ils représentent dans la ville, peuvent être mobilisés (exemple des bâtiments administratifs comme Trésor Public, ANPE dans « Arrêts fréquents » joué par Eclat Immédiat et Durable)

Pour Générïk Vapeur, utiliser la ville comme un décor, c'est « *ne pas amener ces trucs et les poser là* » ; finalement, c'est créer son propre décor à partir des éléments structurants de la ville et parvenir à une ville métamorphosée, « *pervertie* » mais qui

reste vraisemblablement identifiable : « nous, on arrive avec des éléments qui sont souvent liés à la ville d'ailleurs, et on va travailler avec des grues, avec des moulures, des façades, du macadam et tout d'un coup, c'est quand même très agréable de pervertir la rue ». La ville décor, d'une certaine manière est plus vraie que nature, puisqu'elle est une composante essentielle de l'action artistique, susceptible de multiples transformations ; décor fondamental donc (car on ne peut enlever le décor initial qu'est la ville dans sa quotidienneté) qui, à ce titre, n'a jamais vraiment un statut de décor.

La création d'espaces est une solution plus radicale qu'Ilotopie met en œuvre. Ils refusent « de rebalancer du simulacre parce que le simulacre, il est déjà partout (...) Ilotopie essaie toujours de recréer un espace à l'intérieur d'un espace, même si on est dans une rue », déclare Bruno Schnebelin ; « on veut fabriquer un monde onirique ; on ne va pas transformer les façades pour faire ce monde onirique », poursuit-il. Il s'agit donc de fabriquer un espace vrai - à partir de matériaux solides qui sont ceux de l'espace urbain - dans lequel il est possible de s'asseoir, discuter, manger, observer un vrai poisson rouge, etc.

Enfin, on s'arrêtera sur un rapport immatériel, esthétique, à la ville et qui pourtant en modifie complètement la perception : objet même de l'action artistique dans les « Visites guidées », la ville est reconstruite par le verbe : ainsi, « celui-là [un lampadaire] il faudra pas le rater, il est trop hideux, il est trop spectaculaire sans raison (...) L'architecture la plus contemporaine prête souvent à rebasculer ça dans des époques de présence égyptienne à Châlon sur Saône, pourquoi pas ... ». Ces références et ce travail de l'imaginaire suppose une observation fine de l'espace urbain. Jeff Thiébaud d'ailleurs reconnaît qu'ils ont appris à déceler les ambiances des rues, leur degré de dégradation ...

Ces différentes conceptions ne relèvent pas d'une gradation de la relation à la ville dans l'ordre du vrai. Elles constituent des rapports distincts qui tous cependant prennent de front l'espace public urbain. Paradoxalement, c'est l'invention d'espaces autres qui est envisagée dans le rapport au vrai, mais cette conception ainsi que celles que nous venons d'évoquer ne nient pas l'espace existant, elles le travaillent - négation de l'intérieur et non simple rejet.

Des espaces relationnels

Nous voudrions ici suggérer que les modalités de rencontre dans les espaces ainsi transformés sont en relation étroite avec les configurations sensibles et spatiales des actions artistiques.

A cet égard, on peut dire que la diversité des lieux investis renouvelle les données spatio-temporelles des spectacles et les modes de rencontre aussi bien entre artistes et spectateurs qu'entre spectateurs. « On a joué dans des anciennes usines, dans des parkings souterrains, dans des caves, dans un parc, dans des immeubles, dans la campagne bien sûr, sur les façades des églises avec la complicité du curé, etc. On est allé dans des carrières, des ports, des trains, des stades, des bus, on n'a pas fait de piscine, mais ça pourrait, le château d'If, on a fait beaucoup de monuments historiques... ». Cette énumération n'est pas propre à Générïk Vapeur. Curieusement, elle oublie « la rue » pour retenir des lieux, des espaces spécifiques marqués par un usage, chargés symboliquement, mais qui tous participent de l'espace urbain, public ou semi-public. La disponibilité des spectateurs par rapport à ces lieux qui parfois deviennent accessibles à leurs yeux à cette occasion, la situation insolite dans laquelle ils se trouvent, engendrent en général une modification des comportements.

Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous voudrions pointer quelques situations qui illustrent les propos des artistes et traduisent des modes d'être dans l'espace urbain de l'action artistique. Certains d'entre eux évoquent le rassemblement du public ; il n'est pas question de recourir aux « *systèmes de barriérage qui sont quand même hideux et qui sentent quand même un peu... de nouveau un système de salle, de cadrage de public* ». La liberté du public consiste dans le déplacement sans entraves sinon celles du périmètre de déroulement de l'action elle-même. Courir pour voir quelque chose, c'est, comme nous l'avons évoqué précédemment à propos de la confusion des sens, retrouver le sens physique de la bousculade, « *se frotter aux autres* ». Même si les spectateurs ne suivent pas tout le spectacle, « *ils sont sortis en famille, ils sont au soleil, ils ont vécu quelque chose, un peu comme le public du tour de France* ».

D'autres disent travailler plutôt sur la proximité avec des petits groupes de spectateurs. Ils sont alors attentifs à la convivialité et à l'intimité potentielles des espaces. Une complicité peut s'établir qui passe parfois par le secret : « *on conviait les gens avec un système de code à l'intérieur d'une petite baraque qui était construite, un faux chalet suisse, très faux d'ailleurs, ça se voyait bien !* ». Lorsque les spectacles sont fixes, les gens spontanément s'assoient par terre, nous dit-on (le nombre de spectateurs peut être relativement important).

Dans les lieux plus fermés - aucun ne l'est jamais totalement en dépit de ses apparences dans la mesure où chacun peut toujours, selon son gré, entrer ou sortir - toutes formes de spectacles y sont possibles. Nous évoquerons les transports en commun qui intéressent plusieurs artistes : « *à l'intérieur des transports en commun, c'est intéressant : les jeunes, les vieux, les immigrés, les femmes ; il manque une grande partie des actifs, mais ce n'est pas forcément eux qui nous intéressent* ». Dans ces espaces, dans les bus par exemple, une autre sociabilité s'instaure, basée sur l'ambiguïté de la situation, les acteurs n'étant pas toujours identifiés comme tels : « *très souvent, les individus se rencontrent sur notre dos, ils se mettent à se parler et on est l'alibi de leur parole. Ils se rassurent en discutant entre eux, savoir si le bus va s'arrêter aux arrêts, ça se passe souvent comme ça* ».

Cette approche très succincte montre que l'intervention en milieu urbain engage des conduites inusitées en rapport avec des configurations sensibles et spatiales éphémères⁸¹ qui permettent d'autres modes d'approche du public et invitent celui-ci à quitter sa position classique de spectateur.

Nous voudrions pour conclure cette partie sur l'espace sensible de la rencontre en milieu urbain citer Michel Crespin. Le passage du rôle d'animateur à celui d'artiste en milieu urbain a été possible, dit-il, lorsque le rapport à l'espace environnant a été pris en compte dans la médiation avec les spectateurs : « *Pour ceux qui ont voulu relever le défi que représentait l'animation des périphéries urbaines, il a fallu penser à des signes à l'échelle des environnements (...) Pour moi, ce fut des montgolfières. Quelqu'un de la compagnie avait eu l'idée un jour d'en acheter une que nous avions gonflée dans une ZUP de la région lyonnaise. Une montgolfière était un objet monumental, malléable, en couleur et à l'échelle des tours qui nous environnaient. Elle nous permettait de créer une tension dramatique, de jouer sur les difficultés à maîtriser le vent, etc... Tout d'un coup, nous nous*

⁸¹ La thèse de Catherine AVENTIN, *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, développera ce thème (thèse en cours).

sommes aperçus qu'il se passait des choses étonnantes : les gens étaient là, l'implication des spectateurs était possible. De saltimbanques, nous étions passés à la mise en scène d'un espace public et à la scénographie urbaine."⁸²

4] Signes d'évolution de la "ville sensible"

Quelles sont les observations des artistes relatives à l'évolution de la ville et de l'espace urbain depuis qu'ils s'y investissent ? Pour répondre à cette question, le discours de nos interlocuteurs aborde un point de vue diachronique :

- sur certains aspects de leurs pratiques,
- sur l'aménagement urbain.

Pratiques

Les artistes, attentifs aux mutations de société, anticipent l'évolution de l'espace urbain. A cet égard, **les lieux** qui les intéressent représentent un indicateur fiable des changements qui s'opèrent. Depuis quelques années, les artistes délaissent parfois la ville (centre et périphérie) pour aller vers "le reste ; en ce moment, on commence à travailler sur le reste, sur ce que la ville a laissé". Leur propos qui évitent les oppositions désormais caduques de ville-campagne confirment l'indistinction du tissu qui repousse les limites des villes.

Par ailleurs, ils s'intéressent aux friches industrielles érigées en patrimoine, aux friches commerciales "ces petites verrues qui sont en train de pousser en périphérie qui, à terme, je pense, sont des choses qui peuvent être exploitées aussi, exploitables pour nous, mais qui paraissent tellement incongrues dans le paysage urbain...", ou encore, ce que Jeff Thiébaud appelle les "lieux désaffectés" ; entrent dans cette troisième catégorie des ateliers techniques, des anciens abattoirs... Ces lieux relégués en bordure de ville, signes des faiblesses des systèmes économiques, constituent donc des points forts de l'activité artistique⁸³. Les artistes savent qu'ils contribuent à la mise en valeur de ces lieux abandonnés, et qu'ils évitent, en leur redonnant une nouvelle destination, soit la destruction, soit la patrimonialisation figée. Mais ce n'est pas leur souci premier. Ils aiment la matière brute de ces lieux, leurs ambiances "parce que la nuit c'est assez fabuleux ces endroits-là [les lieux désaffectés] parce que ce sont des endroits très calmes, c'est pas des usines, en général ils sont en ciment ... comme ces abattoirs désaffectés, à Calais ou à Saint Gaudens, c'est une série d'abattoirs qui ont été désaffectés il y a 20/30 ans, donc c'est des grands locaux, il y a des cours...".

A côté de ces nouveaux lieux, la "périphérie" ou la "banlieue", bien que ce terme peu employé entre semble-t-il en désuétude, occupent également une place importante

⁸² M. CRESPIEN. L'espace de la scénographie. *L'espace du public, les compétences du citoyen*, colloque d'Arc et Senans, 8-10 nov. 1990, Plan Urbain, ed. Recherches, p. 123.

⁸³ Pour ne citer que quelques exemples, Maguy Marin a acheté une usine à Oullins pour en faire un lieu d'accueil aux jeunes compagnies, le groupe Dunes à Marseille a organisé une installation sur le toit de la Friche la belle de mai "Vous êtes ici !" en septembre 1999 (voir monographie dans J.F. Augoyard. *L'espace urbain et l'action artistique*, op. cit), voir F. RAFFIN. *La mise en culture des friches industrielles*. Poitiers, Genève, Berlin. Ministère de l'Équipement, Plan Urbain, juin 1998.

dans les discours. Mais, elles réfèrent immédiatement aux politiques sociales, alors que les artistes sont intervenus et interviennent dans ces lieux pour s'y impliquer artistiquement comme acteurs des mutations en relation avec les personnes concernées et non pour y faire œuvre sociale. L'ambiguïté pèse toujours donc lorsqu'il est question des actions réalisées dans ces lieux financées par les pouvoirs publics. Certains reprocheront les effets de mode de ces politiques : « *On a pu intervenir, à l'origine, essentiellement dans les banlieues (...) il y a 10 ans, j'ai fait un travail qui s'appelait "4 appartements sculptés" où je sculptais 4 appartements HLM vides avant la démolition ; ça n'intéressait absolument personne. Maintenant c'est très branché d'intervenir dans un HLM* ».

Mais c'est l'opposition centre-périphérie qui réactualise cette problématique. Ce rapport revêt plusieurs aspects. D'une part, la notion de centre ville est remise en question par l'existence d'autres centres qui essaient autour du noyau le plus ancien. Les artistes remarquent qu'ils vont « *...aussi dans les périphéries qui deviennent des centres de quartier et du coup qui sont vécus comme une autre identité dans la ville, ils sont rarement rattachés* ». Dans ce cas, les actions artistiques ont pour mission d'insuffler vie dans ces espaces vides qui ont à s'affirmer sans doute contre un centre éloigné et prestigieux. D'autre part, ce rapport centre-périphérie toujours pensé au détriment de la seconde a constitué et constitue certainement encore un enjeu des politiques sociales. Une action artistique déambulatoire va de la périphérie vers le centre ou inversement (plus rarement). « *Maintenant, c'est genre : il faut aller de la cité machin au centre pour cautionner les budgets* », disent plusieurs artistes.

Dans le prolongement de ces critiques à l'égard des politiques en vigueur relatives à l'aspect socio-culturel des actions artistiques, les artistes dénoncent également les **limites institutionnelles** qu'ils rencontrent dans l'organisation de leurs interventions. « *On a fait des choses qu'il semblerait impossible de faire maintenant. Le travail qu'on a fait dans la rue a provoqué certaines lois. Par exemple, les feux d'artifices ont évolué, et tu n'as plus le droit de faire des feux d'artifices sur des monuments historiques...* ». De même, ils notent qu'ils avaient plus de liberté pour accrocher leurs accessoires sur les façades... Leurs propositions sont évaluées au regard de conditions de sécurité devenues draconiennes, disent-ils. Mais plus globalement ils craignent que les exigences de l'institution orientent et donc restreignent leur créativité. L'institutionnalisation de la culture à l'échelle municipale, la présence des médiateurs culturels depuis quelques années, favorisent « *le filtre et la standardisation des propositions* ». « *L'insolence par rapport au festif* » est en danger et du point de vue spatial le risque est de voir des artères de la ville réservées aux « *choses ludiques* », qui par là-même ne le seront plus.

Enfin, les artistes notent que le public lui-même évolue, « *se stabilise* », notamment dans les festivals : « *les gens vont à un rendez-vous comme ils se rendraient au théâtre* ». Les « *branchés* » constituent un public qui adopte les mêmes règles que le public classique.

Les artistes expriment donc des craintes qui traduisent une tendance globale à l'institutionnalisation des interventions artistiques et outrepassent en ce sens celle revendiquée et obtenue par les « Arts de la Rue ». Si les artistes par leur inventivité peuvent la contrarier, ils redoutent toutefois les abus qui n'ont d'autre figure que celle de la délimitation progressive du champ de leurs interventions, à tous égards, culturel, spatial, temporel... Quant à l'artistique, il peut résister encore mais jusqu'où ?

Aménagement urbain

Comment évolue l'espace public urbain ? La plupart des artistes évoquent une banalisation de l'espace qui tient notamment au développement du commerce et à un aménagement urbain standard. Ils critiquent les secteurs piétonniers, qu'ils ont revendiqués, disent-ils. Mais, ces rues piétonnières qu'ils imaginaient offertes à la déambulation tranquille des passants « *ont été récupérées par le commerce (...) les commerçants ont estimé que c'était aussi à eux, donc elles deviennent finalement plus étroites que les trottoirs ...* ». Le mobilier urbain fait aussi l'objet de critiques ; « *il se ressemble partout dans toutes les villes...* » et les fantaisies, « *parce qu'il y a toujours une fantaisie !* » sont redoutables. Ce que Jeff Thiébaud dénonce également, après avoir exploré de nombreuses villes avec les « Visites guidées », c'est « *l'accumulation de mobilier urbain qui bouffe complètement des petites placettes qui pourraient accueillir 100 personnes... c'est plus possible* ». Outre cette conséquence sur les spectacles de rue, il souligne le paradoxe entre une « *hyper décoration* » et le vide de ces espaces : « *ces placettes sont très clean, très propres mais il n'y a personne qui les habite* ». L'installation d'un banc dans l'espace public ne suffit pas à signifier la présence...

Les remarques des artistes rejoignent certaines analyses de l'évolution de l'espace public urbain. Celui-ci se remplit de « lisse et de vide »⁸⁴ et offre au piéton un parcours linéaire, tracé par le mobilier urbain, notamment par « ces objets à fonctions régulatrices pour distinguer les espaces des piétons de ceux de la circulation automobile »⁸⁵. L'usager de ces lieux « gomme la proximité des choses »⁸⁶.

5] Des sens de l'action artistique en milieu urbain

Pour conclure cette approche des actions artistiques en milieu urbain, nous rappellerons comment la dimension sensible urbaine y est travaillée et œuvre dans leur effectuation. Ajoutons que l'action artistique urbaine fait sens dans son rapport à la dimension sensible. Il serait plus exact, pensera-t-on, de parler de l'artistique que du sensible. Mais l'artistique n'existe et ne prend sens en milieu urbain que par la prise en compte du donné sensible urbain.

Il est difficile de connaître les processus de création ; il nous semble que le donné urbain est toujours déjà présent dans le projet, dès ses balbutiements. Nous l'avons vu, si les artistes veulent avant tout rencontrer le public, ce dernier est saisi dans son environnement. Rattachée ou détachée du fond de scène urbain selon l'utilisation

⁸⁴ I. JOSEPH, à propos de la crise des espaces publics et des catégories du jugement sur ce qui est d'intérêt public : « cette crise conduit surtout, après avoir sacrifié aux nostalgies de l'espace contrôlé des sociétés d'interconnaissance, à céder aux tentations du lisse et du vide, à la monumentalité de la perspective et donc à penser en terme de neutralisation, de lutte contre le « bazar ». Voir, exposer, observer. *L'espace du public, les compétences du citoyen*, op. cit, p. 29.

⁸⁵ O. RATOUIS. Le sens de la marche - dans les pas de Walter Benjamin. *Espaces publics en villes*. Les annales de la recherche urbaine, n° 57-58, déc. 1992- mars 1993, p. 78. Dans cet article, O. Ratouis part de la ville « bazar » et du schème de la constellation que W. Benjamin développe à propos des passages parisiens et analyse Disneyland.

⁸⁶ Ibid. p. 80

spatiale, l'action artistique joue avec les ambiances rencontrées et use de la spécificité sensible de l'urbain ; « *elle fait ce qu'elle ne pourrait faire ailleurs* ».

Les artistes introduisent un désordre éphémère dans la rue : désordre sensoriel, spatial, subversion des propos et des gestes, perversion du décor, sans oublier l'imprévisible lié au contexte même de la rue... Le sens des actions artistiques n'est-il pas alors de révéler le désordre en puissance dans la ville ? Les spectateurs découvrent un espace urbain insoupçonné, familier et radicalement différent. Les actions artistiques travaillent sur le paysage en devenir et rendent accessibles des lieux, secrets, oubliés, en marge de la ville.

Elles indiquent une voie dans la conception-crédation de la ville : prendre en compte la complexité, ne pas la masquer derrière le « lisse » ou la régler en la programmant à l'horizontal par un zoning exacerbé comme le pense notre interlocuteur architecte ; éviter ainsi la vacuité qui guette les espaces publics. En fait, les actions artistiques habitent la ville ; momentanément, elles réintroduisent « la proximité des choses » qui passe bien sûr par la proximité des « gens ».

Cette transformation éphémère laisse des traces, qui ne sont pas nécessairement de l'ordre de l'exprimable. Elles affleurent à la conscience comme ces ambiances labiles que nous traversons dans la ville.

Contextualisations sensibles de la ville

Contextualisations sensibles de la ville

Jean-Paul THIBAUD

1] La contexture sensori-motrice de la ville

Sitôt que l'on approche la ville à partir de son infrastructure sensorielle la notion de contexte ne manque pas de refaire surface. A cet égard, il ne s'agit pas seulement de reconnaître l'hétérogénéité de l'environnement urbain, de réaffirmer le caractère situé de la perception ou de préférer une échelle d'analyse à une autre. Le problème consiste plutôt à thématiser la contexture sensori-motrice de la ville afin d'en saisir ses dynamiques. Comment penser les variations et permanences sensibles d'un espace public ? En quoi les ambiances urbaines procèdent-elles d'une "création continuée" ? De quelle manière les pratiques sociales participent-elles à la sensibilisation de la ville ? De telles questions visent à rendre compte de la manière dont une ambiance se forme et se transforme, à comprendre en quoi le sensible fait contexte.

L'ambiance en devenir

Un double argument est à la base de ce questionnement : d'une part, les ambiances urbaines ne sont jamais données une fois pour toutes mais toujours en devenir, en cours de production ; d'autre part, elles ne peuvent être dissociées de l'activité située des citadins. Bref, l'hypothèse qui sera défendue ici est que la notion d'ambiance permet de penser la détermination mutuelle de l'environnement sensible et des pratiques sociales⁸⁷.

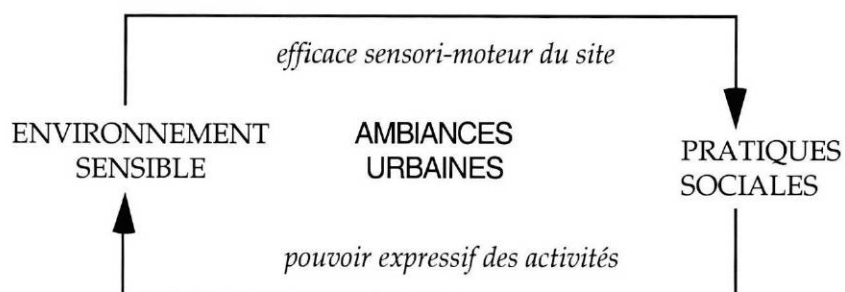
Remarquons tout d'abord que les ambiances urbaines ne peuvent être réduites à un simple décor qui encadrerait l'activité des citadins. Si tel était le cas, la perception *in situ* ne s'actualiserait que sur le mode d'une contemplation désengagée, fondée sur une mise en retrait du sujet vis-à-vis de son environnement immédiat. Tout se passerait comme si l'usager pouvait se soustraire du lieu et s'en affranchir. Or, précisément, en conférant à l'espace des qualités et des propriétés particulières, les ambiances mobilisent le corps du passant et le mettent en prise avec le site. Comme nous le verrons par la suite, elles convoquent des façons de se déplacer, de s'exprimer et de

⁸⁷ Nous nous appuyons ici sur un article fondamental de Jean-François Augoyard qui distingue la notion d'environnement sensible de celle d'ambiances architecturales et urbaines : la première renverrait plutôt à la "ville naturée" et aux "situations quotidiennes données" tandis que la seconde relèverait davantage de la "ville naturante" et de "l'espace urbain en tant que production". Pour un développement de cet argument, se reporter à : AUGOYARD, J.F. L'environnement sensible et les ambiances architecturales. in *L'espace géographique*. n°4, 1995, pp. 302-318.

percevoir qui relèvent de plein droit des conduites en public. Loin d'être de simples épiphénomènes de l'action pratique, les ambiances contextualisent les activités et investissent les situations au niveau sensori-moteur⁸⁸. Autrement dit, l'environnement urbain n'est pas définissable comme un contenant neutre et homogène dans lequel s'inscriraient des pratiques, il relève au contraire d'un milieu écologique hétérogène formateur de pratiques qui l'affectent en retour.

Par ailleurs, si les citoyens s'appuient sur les ressources du site pour mener à bien leurs activités, ils n'en sont pas seulement le pur réceptacle. En effet, les façons d'agir en public sont elles-mêmes productrices d'ambiance dans la mesure où elles amplifient ou neutralisent certains phénomènes sensibles, exacerbent ou altèrent certaines propriétés de l'environnement construit. Comme l'indique le langage courant, le public a cette double capacité à "être dans l'ambiance" et à "donner de l'ambiance". De ce point de vue, les contextes sensibles de la ville ne reposent qu'en partie sur les caractéristiques formelles et physiques du cadre bâti. De telles considérations sont lourdes de conséquences puisqu'elles affirment le relatif inachèvement des ambiances eu égard à leurs strictes composantes spatiales et invitent à tirer les conséquences du pouvoir expressif des pratiques sociales.

Comme nous venons de le voir, partir de la notion d'ambiance pour penser la détermination mutuelle de l'environnement sensible et des pratiques sociales conduit à reformuler les termes de cette polarité : d'une part, le versant sensible des ambiances convoque l'efficace sensori-moteur du site, sa capacité à mobiliser des conduites et des manières d'être spécifiques ; d'autre part, leur versant social convoque le pouvoir expressif inhérent à l'action, sa capacité à produire et configurer des contextes sensibles (cf. schéma ci-dessous).



Le problème de départ s'est donc déplacé, il s'agit dès lors de décrire les phénomènes sensibles comme le champ d'articulation entre l'efficace du site et l'expression des passants.

Prendre le contexte par le milieu

Ce mouvement de constitution réciproque de l'environnement sensible et des pratiques sociales nécessite de prendre le contexte par le milieu. Partir de l'un des deux

⁸⁸ Sur l'idée d'un efficace locomoteur des ambiances, se reporter à : THIBAUD, J.P. "Mouvement et perception des ambiances souterraines" in *Les annales de la recherche urbaine*. n° 71, juin 1996, pp. 144-152

termes pour réinvestir le second par la suite ne ferait que reconduire la polarité à laquelle il s'agit précisément d'échapper. Autrement dit, l'environnement sensible n'existe pas préalablement aux activités qui l'animent, de même que les pratiques sociales ne précèdent pas l'environnement à partir duquel elles s'actualisent. Le problème consiste à penser la simultanéité de cette codétermination, sans conférer une quelconque antériorité à l'un ou l'autre des deux termes⁸⁹.

Accorder une place centrale au contexte en l'approchant par le biais des ambiances permet de mettre à jour son caractère fondamentalement incarné. D'une certaine manière, un déplacement s'opère de l'idée de contexte vers celle de *contextualité*. Il s'agit dès lors de déceler ce qui fait contexte, de décrire les manifestations les plus concrètes spécifiant une situation par rapport à une autre, tant sur le plan environnemental que social. A cet égard, les phénomènes sensibles identifiables dans l'espace urbain constituent peut être la composante de base de tout contexte : accessibles aux sens, ils sont concrets par nature ; émergeant de l'interaction entre des formes construites et des conduites sociales, ils sont inévitablement transversaux ; divers et variés ils permettent de différencier les situations entre elles. En outre, ces phénomènes varient selon les types de fréquentation du lieu et les actions en cours. En ce sens, ils réintroduisent le caractère temporel des situations et amènent à reformuler l'idée de contexte en terme de *contextualisation*. Il s'agit alors de rendre compte du contexte en tant que production et effectuation, de révéler des dynamiques locales à partir d'opérations élémentaires qui articulent les propriétés sensibles du site aux formes de conduites sociales. Prendre le contexte par le milieu revient ainsi à penser à nouveaux frais les processus situés d'incarnation de la ville. Autrement dit, partir des ambiances pour saisir la production de la ville conduit à faire l'hypothèse de la constitution sensori-motrice de l'espace-temps urbain.

Régimes d'emprise des ambiances

Comme nous allons le montrer dans les parties suivantes, trois "régimes d'emprise" des ambiances peuvent être distingués. Premièrement, l'ambiance émerge par une mise en accord du lieu et des conduites qu'il supporte. Nous parlons alors d'*ambiance accordée*, au sens où les phénomènes sensibles traduisent l'affinité étroite qui se noue entre les impressions et les expressions, entre ce qui est ressenti et ce qui est produit, entre le sujet et le monde. Dans ce cas, l'ambiance est thématifiée en terme d'*Umwelt* et engage une écologie du monde vécu⁹⁰.

Deuxièmement, l'ambiance émerge par une mise en variation du lieu en fonction des conduites auxquelles il se prête. Nous parlons alors d'*ambiance modulée*, au sens où les

⁸⁹ Dans une problématique proche de celle-ci, Jean Lave considère la notion de situation selon un double versant. L'*arena* désigne l'arrangement préalable de l'environnement matériel rendant possible l'activité, tandis que le *setting* désigne l'environnement tel que généré par l'activité. Pour aussi intéressante qu'elle soit, cette distinction réaffirme implicitement le primat de l'environnement sur l'action et s'avère inopérante pour rendre compte du caractère simultané de leur codétermination. Pour plus de précisions, se reporter à : LAVE, J. *Cognition in Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Par ailleurs, un panorama très complet des façons de penser le rapport entre action et situation est exposé dans : CONEIN, B. et JACOPIN, E. Action située et cognition. le savoir en place. in *Sociologie du Travail*. n°4, Tome XXXVI, 1994, pp. 475-500

⁹⁰ Sur la notion d'*Umwelt*, nous renvoyons à l'ouvrage désormais classique de UEXKÜLL, J.V. *Mondes animaux et mondes humains*. traduit et présenté par Philippe Muller, Editions Gonthier, Paris, 1965

phénomènes sensibles fluctuent dans le temps et se diversifient selon les activités. Dans ce cas, l'ambiance relève plutôt de l'actualisation d'offrandes et engage une écologie de la perception située⁹¹.

Troisièmement, l'ambiance émerge par une mise en condition du lieu par les pratiques sociales elles-mêmes. Nous parlons alors d'*ambiance formatée*, au sens où les phénomènes sensibles sont l'objet d'un cadrage issu de l'accomplissement des actions en cours. Dans ce cas, l'ambiance devient avant tout un instrument de mise en forme des situations sociales et relève à ce titre d'une écologie des relations en public⁹².

Précisons que ces régimes d'emprise ne désignent pas des types d'ambiances différentes mais plutôt des dynamiques d'interaction spécifiques. En ce sens, elles sont complémentaires les unes des autres et toujours simultanément en oeuvre. La distinction qui est proposée est donc avant tout d'ordre heuristique. Cette distinction vise à clarifier trois processus de base constitutifs des ambiances, relevant respectivement de la "conformation", de la "déformation" et de la "transformation". Ces régimes d'emprise seront décrits à partir de trois entrées : le rapport au lieu, la relation entre les sens et le lien à autrui. Notons aussi que chacun de ces processus engage des domaines de pensée et des outils conceptuels spécifiques. Sans rentrer dans le détail de cet arrière-plan théorique, nous indiquerons autant que possible les références majeures en la matière. Il faut donc garder à l'esprit que les trois régimes d'emprise que nous avons dégagés relèvent aussi de trois points de vue enchevêtrés sur les phénomènes sensibles.

Enfin, d'un point de vue empirique, nous nous appuyons sur un corpus de données relatives aux espaces publics souterrains. Des recherches précédentes ont montré en effet que l'approche du sous-sol par les ambiances permet d'identifier certains enjeux de l'espace urbain contemporain⁹³. En tant que laboratoire grandeur nature, le milieu souterrain offre des situations nouvelles et atypiques caractérisant sans doute certains traits de l'évolution actuelle des ambiances urbaines. Mais surtout, le bouleversement des références sensorielles du passant fondées habituellement sur un milieu ouvert, questionne l'habitabilité urbaine de ces espaces enfouis et mérite attention du point de vue d'une écologie sensible.

2] Acclimatation : l'ambiance accordée

⁹¹ Sur la notion d'"offrande" (*affordance*) et l'écologie de la perception qu'elle engage, se reporter à GIBSON, J.J. *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1986

⁹² La notion de situation sociale traverse pratiquement toute l'oeuvre de Erving Goffman. L'écologie des relations en public qu'il développe est particulièrement développée dans GOFFMAN, E. *Behaviour in public places*. The Free Press, New York, 1963

⁹³ Se reporter en particulier à CHELKOFF, G., THIBAUD, J.P. et al. *Ambiances sous la ville*. Plan Urbain/Cresson, Grenoble, 1997. D'un point de vue méthodologique, nous avons travaillé en particulier sur des comptes-rendus de perception en mouvement obtenus auprès de passants (méthode des "parcours commentés"). La présente recherche nous donne l'occasion de reprendre ces corpus qui n'avaient été exploités que de façon très partielle. Dans le cadre de cette recherche, nous avons mis en évidence comment l'espace souterrain procède d'un milieu à la fois contraignant, hyperstimulant, déstabilisant et enveloppant : cf. CHELKOFF, G. et THIBAUD, J.P. Un nouvel objet d'ambiances : la ville souterraine. in *Données urbaines*. (à paraître).

L'acclimatation renvoie à une mise en résonance des ambiances et des conduites, si bien qu'il devient impossible de dissocier les unes des autres. Dans ce cas, l'activité des citadins s'accorde autant que possible au contexte sensible du lieu, elle ne fait que prolonger l'ambiance existante. D'une certaine manière, le public devient l'ambiance et l'ambiance le public. Cette adéquation procède d'une immédiateté qui laisse peu de place à une conduite réflexive, tant le sujet et son environnement se confondent.⁹⁴ Ce premier régime d'emprise consiste à "faire corps avec le lieu", "se laisser prendre d'affection" et "se fondre dans le paysage".

Faire corps avec le lieu

Si l'espace objectif se définit et se mesure par ses trois dimensions, indépendamment de toute direction et orientation, il en va autrement quand on se place sur le plan de l'expérience vécue. Nous avons alors affaire à un espace qualifié impliquant inéluctablement la corporéité du sujet. Ainsi, certains lieux se donnent sur le mode de l'expansion ou de la contraction, mobilisent un sentiment de chute ou d'ascension, transportent le passant vers un ailleurs proche ou le retiennent sur place durablement. Dans tous les cas, le sujet incorpore l'ambiance dans laquelle il se trouve en même temps qu'il l'incarne par les postures qu'il prend et les attitudes qu'il endosse. Le corps ne fait que redire à sa manière ce que le lieu exprime. De ce point de vue, plutôt que de penser l'espace comme catégorie *a priori*, il s'agit de mettre en évidence les formes de spatialité que convoque le milieu urbain.

Prenons deux phénomènes tirés de l'observation des ambiances souterraines et exemplaires à plus d'un titre : la *compression* et la *propulsion*. La compression relève d'un mode d'enveloppement du corps de l'ordre de la systole. Ce phénomène renvoie au sentiment d'"être à l'étroit", "écrasé", "serré", "alourdi", "tassé", "affaissé". Cette forme de rétrécissement de l'espace vécu procède d'une mise en état particulière du corps propre conjuguée à un faisceau de conditions environnementales : la tendance au repli sur soi, à se voûter, et la difficulté à respirer, redoublent la chaleur excessive et l'absence de mouvement de l'air, les faibles hauteurs de plafond et l'exiguïté des galeries, les murs aveugles et la relative obscurité, l'environnement sonore saturé et la forte densité du public. Bref, le sujet est compressé en même temps qu'il se comprime⁹⁵. Ce phénomène, particulièrement prégnant dans les espaces souterrains,

⁹⁴ Le chiasme de la chair et du monde, tel que thématiqué par Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*, constitue ici une référence majeure. Le commentaire qu'en propose Renaud Barbaras est tout à fait éclairant à cet égard : "Que le sujet ne soit pas hors de l'espace ne signifie pas qu'il soit en lui : son appartenance est connivence plutôt qu'inclusion. Afin de caractériser cet enracinement, Merleau-Ponty utilise le terme d'*investissement*, au sens d'une adhésion non objectivable, d'une inscription à distance. Le sujet moteur est au monde sans lui appartenir, il le possède sans le représenter et est, en ce sens, possédé par lui." Se reporter à : BARBARAS, R. Motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty. in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*. textes réunis par Marc Richir et Etienne Tassin, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1992, pp. 27-42

⁹⁵ Ludwig Binswanger se saisit précisément de ce phénomène fondamental qu'il thématise en terme de "serrement du coeur" pour remettre en cause l'idée d'une quelconque causalité ou antériorité de l'espace sur le vécu : "Dans ce rapport d'essence de l'être thymique du je - pour lequel nous choisissons de préférence et pour de si fortes raisons l'expression "coeur" en tant que la meilleure désignation pour le centre de notre essence - et de la spatialité du monde, rien n'est la cause ou l'effet, la condition ou le conditionné, ce qui induit ou ce qui est induit, pas même la raison ou la conséquence, bien plutôt ce que nous appelons justement serrement de coeur consiste dans la limitation du monde et du ciel, et inversement la limitation du monde et du ciel réside dans le serrement de notre coeur." Pour une discussion et une analyse détaillée du phénomène

ne se laisse véritablement appréhender que relativement au phénomène inverse de dilatation qui apparaît quand le passant débouche sur une place ou une galerie plus ample, quand un horizon se dégage, qu'un jeu de miroirs et de reflets distend l'espace visuel, qu'une ouverture donne accès à l'air libre ou que l'environnement sonore devient plus distinctible. Dans ce cas, le sujet a tendance à s'ouvrir et à retrouver une ampleur qu'il avait momentanément perdue. Autrement dit, les ambiances urbaines convoquent un double mouvement de diastole et de systole qui s'actualise et s'articule à des degrés variables selon les lieux⁹⁶.

La propulsion relève d'un mode d'accompagnement du corps mobile qui engage un mouvement de l'avant de l'ordre de la protention⁹⁷. Ce phénomène indique généralement une dynamique entre deux lieux assez différents, l'un s'incarnant plutôt sur le mode de la compression et l'autre sur le mode de la dilatation, ou inversement. Cette tension est vécue à la fois en termes actifs et passifs. D'une part, le sujet prend possession du nouveau lieu en y débouchant ou en s'y engouffrant, en même temps qu'il quitte l'ancien en y échappant. Dans tous les cas, son activité motrice traduit une transition entre des espaces qualifiés : on "s'engouffre dans une zone sombre" ou "dans un lieu très mouvementé", on "laisse derrière soit les sons d'une place", on "échappe à une réverbération imposante", on "plonge dans une ambiance sonore confuse", on "perd la lumière naturelle", etc. D'autre part, cette projection du corps propre s'accompagne du sentiment d'être "avalé", "aspiré" par devant, aussi bien qu'"éjecté", "poussé" par derrière. Comme souvent dans les espaces souterrains, le schème de la chute est très présent et se manifeste par des verbes tels que "plonger", "s'enfoncer" ou "se précipiter". Tout se passe comme si l'élanement du sujet, son impulsion à aller de l'avant, redoublait l'appel du site à venir et la mémoire de celui qu'on laisse derrière soi. Ce phénomène est particulièrement courant dans les espaces souterrains dans la mesure où ils concentrent quantité de seuils et de transitions dans une aire somme toute réduite.

Pour résumer, "faire corps avec le lieu" constitue une première façon de décrire la mise en accord immédiate du sujet et de l'ambiance⁹⁸. A cet égard, le mouvement de la diastole et de la systole actualise l'ampleur relative que prend simultanément le corps et l'espace, de même que celui de la protention et de la rétention leur confère conjointement une *orientation*. De ce point de vue, l'ampleur et l'orientation peuvent être considérées comme deux phénomènes de base de l'acclimatation sensible de la ville.

de compression, se reporter à : BINSWANGER, L. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. préface et traduction de Caroline Gros-Azorin, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998

⁹⁶ Pour Goethe, ce double mouvement d'expansion et de concentration, de diastole et de systole, constitue un des principes fondamentaux de la vie même. Se reporter en particulier à GOETHE, J.W. *La métamorphose des plantes*. traduction de Henriette Bideau, Triades, Paris, 1992

⁹⁷ Pour Edmund Husserl, le présent ne se réduit pas au pur "maintenant" d'une impression, mais convoque nécessairement la "protention" (ce qui va arriver) et la "rétention" (le tout juste passé). Jean-François Augoyard reprend cette distinction en montrant comment elle s'applique aux façons d'habiter. Il rajoute pour sa part une troisième variété qui serait "une composition eurhythmique de protention et de rétention". Pour un exposé très complet de cette question, se reporter à : AUGOYARD, J.F. *Pas à pas. essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Éditions du Seuil, Paris, 1979

⁹⁸ En s'appuyant sur Merleau-Ponty, Hubert Dreyfus montre que plus le sujet maîtrise un savoir-faire corporel lié à un environnement, plus il fait corps avec cet environnement et moins il a besoin de recourir à des plans d'action prédéfinis ou à un travail d'ordre réflexif. Se reporter à : DREYFUS, H. The challenge of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment for cognitive science. in *Perspectives on Embodiment*. G. Weiss & H.F. Haber (eds), Routledge, London, 1996, pp. 103-120

Se laisser prendre d'affection

Le processus d'acclimatation engage aussi des sentiments diffus que l'on peut thématiquer en terme d'affectivité. De ce point de vue, l'ambiance n'est pas réductible à une somme de signaux physiques, ni même à l'agencement de phénomènes distincts selon la modalité sensible considérée, elle relève plutôt d'une synergie entre les sens. En tant que tonalité affective, l'ambiance ne s'applique pas à des objets particuliers mais colore plutôt la globalité de la situation. Une sonorité, une luminosité et une odeur sont ressenties selon un même mouvement qui confère une unité au monde sensible.

Cette intrication des sens est particulièrement manifeste dans les espaces souterrains saturés de stimulations de toutes sortes. L'ambiance est alors ressentie comme "saoûlante", "déprimante", "affolante", "perturbante" ou "effrayante". Ces qualificatifs indiquent une tonalité dominante du lieu en même temps qu'une orientation motrice particulière⁹⁹. Autrement dit, c'est moins le bruit intense et très réverbéré qui est appréhendé que son caractère "affolant", moins l'obscurité elle-même que son aspect "perturbant", moins la forte densité du public que son effet "saoûlant", etc. Les phénomènes se conjuguent ainsi les uns aux autres pour donner une physionomie particulière à l'espace traversé. La tendance à l'affairement est alors indissociable du sentiment ressenti : le monde "fourmille", "grouille dans tous les sens", "pulse de tous côtés". Tout concourt à l'hyperstimulation, à une tension d'ensemble, à un rythme frénétique, sans qu'il soit possible de différencier clairement les phénomènes entre eux.

Dans d'autres lieux, en particulier en matinée, quand ils sont moins investis par le public, l'ambiance peut être ressentie comme "apaisante", "reposante", "relaxante", "tranquille" ou "accueillante". Dans ce cas, une atmosphère générale de détente prédomine, qui s'incarne aussi bien dans une luminosité nuancée et un éclairage naturel tamisé, dans un milieu sonore feutré et mat, dans une relative liberté de mouvement et lenteur des pas. Là encore, ces phénomènes se conjuguent dans un même mouvement d'affection. Les sujets éprouvent le sentiment d'apaisement en "flottant", en se laissant "bercer", "baigner" ou "porter". Toutefois, alors que l'ambiance stressante décrite auparavant était vécue sur le mode de la contrainte et de l'imposition, qui assaillait le sujet sans qu'il n'y puisse rien changer, nous avons plutôt affaire ici à une attitude d'ouverture et de disponibilité à l'égard du monde environnant.

Pour résumer, 'se laisser prendre d'affection' désigne un mode de réceptivité qui engage simultanément des tonalités affectives et des qualités de mouvement. Mieux encore, affectivité et motricité constituent deux versants indissociables de l'acclimatation des ambiances. A cet égard, les deux cas que nous venons d'illustrer ont permis de montrer qu'il existe des manières différentes d'éprouver une ambiance et d'en être saisie. Autrement dit, sa prégnance peut être plus ou moins forte selon le mode d'investissement corporel et le type de rythme qu'elle mobilise.

⁹⁹ Erwin Straus propose le terme d'*approche* pour rendre compte de l'articulation entre sentir et se mouvoir. cf. STRAUS, E. *Du sens des sens*. traduit par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Editions Jérôme Millon, Grenoble, 1989

Se fondre dans le paysage

L'acclimatation convoque enfin un être-ensemble analysable en terme d'intercorporéité. Ici se joue l'intrication étroite entre les corps, comme s'ils étaient reliés entre eux par des fils invisibles mais néanmoins très présents. Dans ce cas, les individus adoptent des rythmes et des styles de conduites partagés, variables selon les lieux. Ces manières d'être communes procèdent d'une relative indistinction des sujets entre eux, particulièrement observable quand les expressions individuelles se fondent ou se "diluent" dans un bain collectif. Le mécanisme sous-jacent de cette acclimatation sociale relève de l'ajustement corporel à l'environnement immédiat.

Cette "dilution" se manifeste par exemple quand le sujet ne parvient pas à entendre ses propres productions sonores. Les voix se "fondent" dans le brouhaha, de même que les pas se "noient" dans un tout indistinct. On ne sait plus alors qui produit quoi. Non seulement les expressions humaines se mêlent les unes aux autres sans qu'il soit possible de les différencier, mais encore, il arrive souvent que les sons humains se confondent aux émissions mécaniques. Par exemple, la rumeur vocale fusionne avec le bruit des escaliers roulants, l'ensemble des conversations est assimilée à un bruit de fontaine. L'ambiance sonore ne se laisse pas décomposer en signaux identifiables mais relève plutôt d'une "espèce de tout", d'un "brouhaha confus" ou d'un "brouillard sonore" qui laisse peu de place à des événements singuliers ou à des émergences remarquables. Par ailleurs, au niveau kinesthésique, les situations de foule tendent à créer une tension et une agitation auxquelles le sujet peut difficilement échapper. Dans ce cas, l'imaginaire du grouillement et du fourmillement exprime la relative indifférenciation entre les individus qui bougent et se déplacent à des rythmes sensiblement identiques. Les gestes de chacun prennent part à un mouvement d'ensemble, s'entraînent les uns les autres et s'actualisent dans une relation de syntonie¹⁰⁰.

Le mécanisme sous-jacent d'ajustement corporel consiste à adapter sa conduite aux conditions et circonstances locales. Selon les lieux, les passants se mettent à chuchoter ou au contraire à hausser la voix, à baisser d'un ton ou à donner de la voix. Ainsi, certains lieux sont des "lieux où on parle fort" ou à l'inverse des lieux où "il semble impossible de parler fort". Tout se passe comme si l'ambiance en question devait être prolongée collectivement, comme si une injonction tacite incitait le public à ajuster son comportement de façon à le rendre conforme à celui d'autrui. De la même manière, les espaces souterrains se distinguent les uns des autres en convoquant divers types de démarche. Certains se prêtent plutôt à la déambulation et à la flânerie, tandis que d'autres ne se laissent que traverser ou parcourir¹⁰¹. Les passants modifient ainsi leur

¹⁰⁰ Sur la relation de syntonie comme condition première de l'être-ensemble, se reporter à SCHÜTZ, A. Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. in *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales*. n°1, Vol.1, 1984, pp. 22-27. Le "modèle orchestral" de la communication développé par Yves Winkin à partir des travaux de l'École de Palo Alto offre aussi une analyse précieuse de cette façon de penser le contexte. cf. *La nouvelle communication*. textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Editions du Seuil, Paris, 1981

¹⁰¹ Sur la variation des allures selon les lieux urbains traversés, se reporter à : AUGOYARD, J.F. Les allures du quotidien. in *Temps Libre*. n°12, 1985, pp. 49-56. En outre, par une observation très précise des piétons new-yorkais, William Whyte montre comment la vitesse du marcheur varie en fonction de la plus ou moins

allure en fonction du lieu dans lequel ils se trouvent, ils accélèrent ou ralentissent, se mettent à "traîner" ou à "marcher d'un bon pas", "baguenaudent plus" ou "marchent plus doucement" quand la "tension diminue" et quand le "temps se ralentit". Que l'on observe des conduites sonores ou des styles de démarches, le problème se pose dans les mêmes termes : celui de l'acclimatation sociale à une ambiance, c'est-à-dire du partage possible d'une temporalité incarnée.

Pour résumer, "se fondre dans le paysage" repose sur un ajustement des conduites et des expressions qui reconduit collectivement un rythme local. Autrement dit, l'accord rythmique qui se noue dans une ambiance procède d'une mise en phase temporelle des corps permettant l'existence d'un monde commun.

3] Qualification : l'ambiance modulée

La qualification renvoie au pouvoir des citoyens à moduler les ambiances urbaines. Celles-ci varient selon les usages du lieu et les règles de conduites en vigueur. Dans ce cas, les actions du public peuvent être lues à un double niveau : d'une part, elles s'accomplissent en fonction des prises offertes par l'environnement ; d'autre part, elles actualisent et révèlent certaines de ces ressources au détriment d'autres. D'une certaine manière, l'activité des citoyens opère comme un filtre ou un amplificateur des possibilités qu'offre l'espace. Ce second régime d'emprise consiste à "s'accommoder de peu", "mettre l'espace à l'épreuve" et "faire acte de présence".

S'accommoder de peu

L'espace se donne ici en terme de dispositifs matériels et d'arrangements spatiaux qui s'actualisent au gré des actions et des activités. Plus précisément, le cadre bâti offre un ensemble de ressources perceptibles qui permettent l'action pratique et supportent l'activité expressive des passants. Paradoxalement, alors qu'une littérature abondante s'est intéressée à la manière dont l'environnement construit donne prise à l'action et la rend possible¹⁰², très peu de travaux l'ont traité en tant que support de l'expression habitante. Si la réalisation d'une action repose pour une grande part sur les informations délivrées par l'environnement, il ne faut pas oublier pour autant qu'un tel accomplissement ne se fait pas sans moduler en même temps le cadre sur lequel on s'appuie. Autrement dit, toute action convoque simultanément un champ pratique et un champ expressif.

Comme nous allons le voir, cette médiation matérielle entre l'action et l'expression procède souvent de peu de choses, de presque riens qui participent néanmoins aux ambiances urbaines. La marche constitue à cet égard un exemple tout à fait remarquable dans la mesure où elle permet d'infléchir la plupart des qualités sensibles du lieu. En relation étroite avec la morphologie d'ensemble du site, le revêtement de sol

grande importance des stimulations visuelles qu'il rencontre au cours de son déplacement. cf. WHYTE, W. *City. Rediscovering the Center*. Doubleday, New-York, 1988.

¹⁰² Outre les recherches fondatrices de Gibson, retenons entre autres les travaux très éclairants de Norman et ceux de Hutchins relatifs à la cognition distribuée. Se reporter à : NORMAN, D. *The Psychology of Everyday Things*. Basic Books, New York, 1988 et HUTCHINS, E. *Cognition in the Wild*. The M.I.T. Press, Cambridge, MA, 1995.

joue ici un rôle essentiel. Les différentes propriétés qu'il possède - lisse ou rugueux, ferme ou meuble, mat ou réfléchissant, absorbant ou réverbérant, etc. - s'actualisent dans et par le déplacement du visiteur. Le sol ne donne pas seulement prise à la marche, il donne matière à diverses formes de démarches et se révèle à la fois au niveau sonore et lumineux.

Ainsi, certains sols font que l'on "traîne les pieds" ou "hésite à les poser", que l'on "piétine", "trébuche" ou "glisse" plus facilement. Ces différentes manières de marcher produisent des sonorités particulières et qualifient le lieu au niveau sonore en lui conférant un rythme et une durée spécifiques¹⁰³. Le lieu n'est donc pas intemporel, il s'anime à la fois par des qualités de mouvement et des qualités sonores distinctives. Notons aussi que certains sols sont plus "sonores" que d'autres, plus réverbérants, et expriment plus facilement les actions du marcheur. A cet égard, la marche est plus ou moins audible selon les lieux traversés, le sol et son entourage jouant une fonction d'amplificateur ou d'amortisseur des bruits de déplacement. En outre, les modes de contact du pied procèdent de la rencontre entre les propriétés physiques du sol et les types de chaussures portées. Le corps du sujet est doté d'attributs qui participent à la modulation de l'ambiance sonore : chaussures à talons ou à semelles compensées (mais aussi, valises à roulettes ou rollers skate, poussettes ou fauteuils roulants, etc.). Selon les cas, les pas se mettent à "crisser", "couiner", "claquer", "grincer", "frotter", "sonner", "résonner". Parfois, le bruit de pas forme un ensemble indistinct, un ronronnement un peu sourd relativement continu ; dans d'autres cas, il produit des événements inattendus en révélant certaines irrégularités du sol (dalle disjointe, bouche d'égout instable, etc.) ; il arrive enfin qu'il raconte une histoire quand les sons d'impact des talons sont à ce point précis qu'ils permettent de suivre à l'oreille le parcours et les aventures d'une passante. Même si de nombreuses sources sonores techniques envahissent les espaces souterrains (escaliers roulants, système de ventilation, musique d'ambiance), l'absence de circulation motorisée favorise la relative prégnance des pas dans l'environnement sonore. Le sol constitue ainsi un instrument de modulation sonore du lieu dont et avec lequel joue le public.

De même, au niveau lumineux, le sol délivre des informations qui poussent le marcheur à avancer ou à s'arrêter, à passer ou à hésiter. Un sol par trop brillant ou des reflets par trop intenses peuvent déstabiliser momentanément le marcheur incertain. A l'inverse, un éclairage linéaire projeté sur le sol peut orienter et diriger le passant dans son cheminement. Si les propriétés lumineuses du sol participent à l'orientation et au déplacement du marcheur, elles sont aussi infléchies par la présence même du public. Ainsi, selon la densité de fréquentation, la prégnance visuelle du sol sera plus ou moins atténuée, dans la mesure où le sol en question sera plus ou moins recouvert de corps mobiles. De plus, ces corps en déplacement peuvent, dans certaines conditions, projeter leur ombre au sol, réduire par là même sa luminosité et lui faire perdre de son éclat. Quand le soleil est rasant, en fin d'après-midi de printemps ou d'été, ou quand le site est éclairé artificiellement par des sources lumineuses très directionnelles, le sol

¹⁰³ Daniel Charles distingue deux modalités principales de productions sonores issues de la marche : le piétinement, avec sa dimension rythmique et le glissement, de l'ordre de la continuité. Se reporter à : CHARLES, D. Flux de marche avec piétinement. in *Traverses*, n° 14-15, 1979, pp. 81-92

devient une formidable surface de projection des ombres et modifie à ce titre l'appréhension que l'on a des tailles, des dimensions et des échelles¹⁰⁴.

Nous avons pris le sol comme exemple paradigmatique de cette acclimatation sensible par le public. D'autres surfaces de contact, comme les escaliers, ou mieux encore les portes, pourraient être l'objet d'une description similaire. Sans entrer dans le détail, une simple ouverture de porte peut dégager une vue, créer un courant d'air, laisser entrer des odeurs ou des sons, etc. Dans tous les cas, retenons que les composantes matérielles de l'espace permettent au public de moduler les qualités d'un lieu en jouant de leur potentiel sensible. Les dispositifs tendent ainsi à filtrer, accentuer ou neutraliser la charge expressive inhérente aux activités et aux actions.

Mettre l'espace à l'épreuve

Les ambiances définissent des territoires à géométrie variable, distincts selon les modalités sensibles considérées et altérables selon les événements et les fréquentations. Si le cadre bâti délimite clairement des contours et des superficies, des étendues et des volumes, la diversité des phénomènes sensibles qu'il convoque tend à infléchir la manière dont les territoires se forment et se déforment. Autrement dit, par son activité, le public tend à recomposer les dimensions de l'espace construit en les sensibilisant.

Le sonore s'avère particulièrement performant pour mettre à l'épreuve les limites visuelles de l'espace construit. A un niveau élémentaire, il permet de moduler des orientations et des distances. Les rapports haut-bas, gauche-droite, devant-derrrière et proche-lointain se configurent au gré des émergences sonores et de leur intensité. Ainsi, un éclat de voix ou une rumeur de foule, des cris d'enfants ou des applaudissements, ont le pouvoir de redonner une profondeur à l'espace en faisant entendre une source dont le lieu de provenance n'est pas encore visible. Selon leur localisation et la façon dont elles se propagent, ces productions sonores soulignent l'existence de certaines zones au détriment d'autres. Les actions sonores du public fonctionnent ainsi comme des indices de leur présence en même temps que comme des révélateurs de la configuration spatiale du site. Ce phénomène de territorialisation sonore procède souvent par enchevêtrement de deux ou plusieurs espaces entre eux. L'ambiance sonore ne se donne pas seulement comme ce qui est juste ici, à proximité, ni comme ce qui est déjà là-bas, à distance, mais comme ce qui est simultanément ici et là-bas. Quand le contexte sonore local n'est pas complètement saturé, le passant a la possibilité d'entendre des bribes de conversations et des bruits de pas très proches ainsi que des événements émergents du lointain. Cet enchevêtrement des espaces sonores n'est pas nécessairement fixe ou stable mais engage des dynamiques liées à la fois au déplacement du public (mobilités des sources qui se rapprochent ou s'éloignent) et aux activités qu'il accomplit (actions plus ou moins sonores). Soulignons toutefois que certains lieux se prêtent plus particulièrement à une présence du public et à un investissement sonore de sa part (lieux de séjour, d'attente, de rendez-vous, etc.), et fonctionne de ce fait comme des "repères" ou des "points d'ancrage" sonores privilégiés à partir desquels s'opère la structuration perceptive de l'espace.

¹⁰⁴ cf. ALEKAN, H. *Des lumières et des ombres*. Librairie du collectionneur, Paris, 1991

Pour résumer, "mettre l'espace à l'épreuve" consiste à tirer profit du pouvoir de territorialisation du son de manière à déformer et reformer dans le temps la configuration spatiale du site. Contrairement à l'olfaction et au toucher qui supposent l'adéquation entre présence corporelle et appréhension sensible, et à la vision qui tend davantage à s'assujettir aux délimitations matérielles de l'espace, l'audition convoque une perception à distance qui permet de rendre plus ou moins prégnantes l'existence et le voisinage des lieux.

Faire acte de présence

Le public se donne rarement comme un tout indifférencié, comme une masse indistincte qui investirait un espace lui aussi homogène. Certains attributs des personnes et certaines pratiques situées permettent de faire acte de présence, de se manifester de façon particulière ou de se constituer en groupe distinct. Autrement dit, les supports apportés et transportés par le public lui-même, ainsi que les diverses formes d'appropriation sociale de l'espace actualisent des qualités propres aux espaces habités.

Ainsi, l'odeur, la fumée, la chaleur et le son ne proviennent pas seulement du cadre construit et de ses caractéristiques physiques, ils marquent et expriment une présence humaine. Si des odeurs de parfums ou de cigarettes peuvent se mélanger à celles en provenance des boutiques, tendent à s'estomper à l'aide de systèmes de ventilation ou d'aération ou à perdurer par une imprégnation des matériaux, il n'en reste pas moins qu'elles émergent parfois du milieu ambiant. Le sillage laissé par un parfum ou la zone investie par une fumée de cigarette fonctionnent comme des traces sensibles d'un usage passé ou présent. Ces traces, plus ou moins évanescences ou durables, personnalisées ou anonymes, procèdent d'un usage effectif du lieu en même temps qu'elles le requalifient. De même, en ce qui concerne la chaleur, elle se module en fonction du degré de fréquentation du site, un nombre important de corps en mouvement constituant un apport calorifique non négligeable. En espace clôt, malgré les plus ou moins grandes possibilités de circulation de l'air, une foule dense et durable tend à réchauffer le lieu et à le doter d'une qualité qu'il n'avait pas en début de journée. Enfin, au niveau sonore, un simple cri d'enfant dans un lieu délaissé et très réverbérant "remplit" le lieu et exacerbe la présence de l'enfant, de même que l'arrivée soudaine sur une place d'un groupe débouchant d'une galerie peut produire un effet de vague¹⁰⁵ qui reconfigure l'espace sonore dans son ensemble.

De plus, certaines caractéristiques des lieux offrent des prises à l'action et aux pratiques qui infléchissent en retour l'ambiance locale. Ainsi, un recoin sombre et relativement isolé devient plus facilement une niche écologie servant des refuges aux sans-abris, une place centrale peut facilement être utilisée de lieu de rendez-vous, un belvédère, un panneau d'information ou de signalisation tendent à arrêter et concentrer momentanément le public, un muret offre l'occasion de poser ses affaires ou de

¹⁰⁵ L'effet de vague est un "effet de composition décrivant un son ou un groupe de son qui suivent une courbe de diffusion de forme analogue à celle de la vague et de son ressac : crescendo, point maximal, rupture plus ou moins affirmée et descrecendo." cf. *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. sous la direction de Jean-François Augoyard et Henri Torgue, Editions Parenthèses, Marseille, 1995

s'asseoir, etc. Ces diverses offrandes du lieu convoquent une occupation différentielle de l'espace qui distribue le public en des populations et des densités variables, et modulent de ce fait la part plus ou moins grande des phénomènes liés à la présence humaine. Enfin, si nous avons montré précédemment que les lieux tendent à s'incarner dans des rythmes partagés, cela n'est pas pour autant systématique. Il suffit qu'une personne se mette à courir dans un flux lent de promeneurs, cherche son chemin d'un pas hésitant ou trébuche inopinément, pour que sa présence devienne remarquable et remarquée. Ces petits incidents, micro-événements¹⁰⁶, partient à l'ambiance du lieu en laissant une place à l'imprévu et à l'improvisation.

Pour résumer, "faire acte de présence" consiste à marquer de son empreinte l'ambiance du lieu en y laissant une trace ou en se conduisant de façon singulière. De ce point de vue, l'ambiance n'est pas réductible à la somme des productions individuelles mais se constitue dans un jeu complexe d'aller-retour entre le particulier et le général, l'individuel et le collectif, le remarquable et le banal.

4] Recomposition : l'ambiance formatée

La recomposition renvoie au travail de formatage de l'ambiance du lieu par le public. L'activité des passants devient à ce point prégnante qu'elle tend à constituer le cadre principal de l'action. Dans ce cas, les agents ne se limitent pas à tirer profit des ressources du lieu, ils reconfigurent le contexte sensible sur lequel ils s'appuient pour mener à bien leurs activités. D'une certaine manière, ils produisent les conditions même de leurs actions et transforment les ambiances en un domaine d'ordre essentiellement pratique. Ce troisième régime d'emprise consiste à "donner la mesure au site", "faire preuve de discernement" et "prendre place en public".

Donner la mesure au site

Le public n'agit pas seulement en s'accordant au lieu ou en le modulant, il lui donne aussi sa mesure. En particulier, selon les densités de fréquentation de l'espace, les conditions mêmes de la perception s'en trouvent affectées. Ce sont donc moins les qualités sensibles qui sont en jeu ici que leur "perceptibilité", c'est-à-dire la possibilité d'avoir accès ou non, partiellement ou complètement, au champ environnant. Plus précisément, la présence humaine peut avoir des effets sur l'étendue du regard et la portée de l'oreille.

La réduction du champ de perception et de ses échelles intervient à la fois au niveau visuel et sonore. D'un point de vue visuel, le corps des passants a une fonction d'obstacle et peut éventuellement bloquer des vues. Quand peu de passants sont présents, les corps se répartissent et se disséminent dans l'espace, la vue reste relativement dégagée. Par contre, en situation de foule, le corps des citadins joue le rôle d'un "rideau" ou d'une "masse" opaque qui ne laisse pas passer le regard et tend aussi à assombrir le lieu. Le champ de vision se réduit au strict minimum et ne se superpose plus aux obstacles matériels. L'espace visuel est alors principalement cadré par le

¹⁰⁶ Sur la notion de "micro-événement", se reporter à MOLES, A. *Les labyrinthes du vécu : l'espace matières d'action*. Editins Klincksieck, Paris, 1982

public lui-même. Certaines techniques, comme par exemple la "tête-au-dessus-de-l'épaule"¹⁰⁷, sont alors utilisées par les passants pour tenter de voir malgré tout au-delà de la personne qui précède et pour pouvoir anticiper leur cheminement.

Au niveau sonore, l'accès aux sources lointaines est aussi considérablement réduit quand on se trouve dans une foule. Non seulement les corps limitent la propagation des signaux à distance, mais encore, les productions sonores humaines (en particulier les voix et les pas) tendent à les masquer. Dans ce cas, les passants sont immergés dans un bain sonore qui se compose avant tout de bribes de conversations saisies à l'occasion des personnes que l'on suit, précède ou croise. Ce sont avant tout les productions sonores du public qui définissent la portée de l'oreille. Ici, comme auparavant pour la vision, il semble impossible de distinguer clairement différents plans ou échelles de perception¹⁰⁸.

Pour résumer, "donner la mesure au site" consiste à reconfigurer les échelles du lieu du point de vue perceptif. Il en va ici de la matérialité même des corps et de leur capacité à faire obstacle à la vue ou à l'écoute. Même moyennant un effort d'attention, le passant est soumis à une restriction du champ perceptif dont il est lui-même l'origine.

Faire preuve de discernement

Si les passants usent de leurs sens pour agir et interagir avec autrui, il sont parfois confrontés à des situations problématiques qui ne se laissent pas saisir dans leur immédiateté. Certaines informations délivrées par l'environnement sont perçues comme incongrues, ambiguës ou décalées. Dans ce cas, l'absence de correspondance entre l'attente perceptive et le perçu attire l'attention et nécessite un véritable travail de recadrage¹⁰⁹.

Ces déstabilisations perceptives peuvent provenir de l'environnement sonore ou visuel, ou plus souvent encore de la disjonction entre ce qui vu et entendu. Au niveau visuel, certains reflets peuvent démultiplier ou inverser les perspectives et produire de ce fait des illusions d'optiques qui ne se résolvent qu'au cours du cheminement. Contrairement à l'habitude, les passants peuvent voir ce qui se trouve dans leur dos, saisir des portions d'espace sans dessus-dessous ou appréhender simultanément un même objet selon plusieurs points de vue. En outre, certaines configurations lumineuses peuvent indiquer un accès qui est en fait inexistant ou laisser supposer à tort l'existence de sorties. Les passants tendent ainsi à s'égarer et à ne réaliser qu'après coup l'illusion à laquelle ils ont été sujets. Au niveau sonore, certains espaces sont fortement ubiquitaires, au point où il est difficile d'identifier exactement la nature et la provenance des sons entendus. Les passants ont alors des difficultés à utiliser

¹⁰⁷ Cette technique du "head-over-the-shoulder" a été mise en évidence dans : WOLFF, M. Notes on the Behavior of Pedestrian. in *People in Places. The sociology of the familiar*. A. Birenbaum & E. Saejarin (eds.), Praeger Publishers, New York, 1973, pp. 35-48

¹⁰⁸ Nous retrouvons ici, analysé selon une perspective différente, le phénomène de "compression" décrit dans la partie consacrée à l'acclimatation.

¹⁰⁹ Sur la notion de "cadre" comme dimension fondamentale de l'expérience, se reporter à : GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience*. traduit par Isaac Joseph, Editions de Minuit, Paris, 1991

l'environnement sonore pour se situer ou s'orienter, ils adoptent une attitude réflexive afin de résoudre ce problème d'interprétation. Il leur faut parfois passer par une vérification visuelle pour s'assurer du bien fondé de leur version et la rectifier éventuellement. Ces diverses anamorphoses de l'espace perçu mobilisent ainsi un travail d'inférence de la part du sujet percevant et mettent à l'épreuve l'ensemble de ses capacités cognitives.

Souvent aussi, c'est le décalage entre l'image et le son qui est en jeu. On ne voit par exemple que peu de monde alors qu'on en entend beaucoup, ou bien au contraire on discerne une activité intense et mouvementée d'un groupe de danseurs sans être capable d'entendre la musique sur laquelle ils s'agitent. Dans d'autres cas, un lieu monumental, historique, à forte charge symbolique et patrimoniale, ne laisse entendre que des sons anodins du quotidien, de l'ordre essentiellement du privé et un peu trop familiers. Ces productions sonores sont alors perçues comme incongrues et déplacées, dans la mesure où ils renvoient à un autre contexte de référence, bref, "il y a une erreur dans la bande-son". D'une certaine manière, on a affaire ici une à une "dissonance" entre ce qui est vu et entendu, à une décontextualisation sonore du cadre visuel de référence.

Pour résumer, "faire preuve de discernement" consiste à rendre intelligible, malgré les problèmes perceptifs rencontrés, l'ambiance dans laquelle on se trouve. Le travail de cadrage auquel procèdent les passants permet de donner un sens commun à un environnement partagé et de continuer à pratiquer ensemble un espace public. Autrement dit, il s'agit ici de maintenir l'évidence du familier en trouvant des solutions aux discordances perceptives.

Prendre place en public¹¹⁰

Si l'espace public peut être défini comme un espace fréquentable pour lui-même, convoquant une diversité d'acteurs et d'activités, il met aussi en jeu des ajustements réciproques entre passants, de l'ordre de la civilité. De ce point de vue, la perception ne s'actualise pas seulement en fonction d'un environnement mais aussi d'autrui. Le formatage de l'ambiance engage simultanément un formatage des interactions sociales.

Les relations de trafic mobilisent divers types d'attention selon le contexte considéré. La disponibilité des passants à l'égard de l'environnement construit semble varier en fonction des problèmes de cheminement rencontrés. Ainsi, quand le site est suffisamment spacieux et fluide, le parcours se réalise avec un minimum d'attention porté à autrui. L'évitement interpersonnel et l'anticipation des trajectoires se résolvent dans de brefs échanges de regards, en terme de coups d'oeil furtifs¹¹¹. Dans ce cas, le passant à tout loisir de s'intéresser à autre chose, de se laisser aller et de se focaliser

¹¹⁰ Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage particulièrement à propos pour rendre compte du contenu de cette partie. cf. *Prendre Place. espace public et culture dramatique*. sous la direction de Isaac Joseph, Colloque de Cerisy, Plan Urbain, Editions Recherches, Paris, 1995

¹¹¹ Sur le coup d'oeil comme unité normative d'observation dans l'espace public, se reporter à : SUDNOW, D. Temporal Parameters of Interpersonal Observation. in *Studies in Social Interaction*. David Sudnow (ed.), The Free Press, New York, 1972 pp. 259-279. De son côté, MarcRelieu montre comment la circulation piétonnière repose fondamentalement sur une minimisation des procédures d'ajustements. Se reporter à : RELIEU, M. Voir et se mouvoir en marchant dans la ville. in *Le Courrier du CNRS*. n°82, 1996, pp. 107-109

éventuellement sur les attractions qu'offre le lieu. Sa conduite relève d'une "inattention polie" (Goffman) qui réduit et allège l'effort consacré aux autres, sans toutefois les négliger. Par contre, quand l'espace est particulièrement dense, le marcheur doit être constamment sur le qui-vive afin de cheminer sans embûches. Il faut alors "se faufiler", "zigzaguer", "se frayer un chemin", "contourner", "éviter les gens", "ne pas les cogner", "ne pas les bousculer", "ne pas boucher leur passage", etc. Bref, l'attention est constamment orientée vers autrui. Tout est alors matière à information, le plaisir des sens et les qualités sensibles du lieu étant relégués au second plan. Ici prédomine la dimension sociale des ambiances, au détriment de sa dimension sensible, l'activité des passants tend à se limiter quasi-exclusivement à la résolution de problèmes pratiques¹¹².

Pour résumer, "prendre sa place en public" consiste à mobiliser diverses formes d'attention qui disposent plus ou moins le passant à une ouverture au paysage environnant. Selon les cas, ces petites attentions se dirigent plutôt vers le champ pratique ou vers le champ sensible, et confèrent aux ambiances des statuts distincts selon la solution retenue.

5] L'ambiance comme potentiel de contextualisation

Récapitulons brièvement le parcours que nous venons de faire. Dans un premier temps, nous nous sommes demandés en quoi les ambiances urbaines procèdent d'une "création continuée". Se poser une telle question revenait à reconnaître le caractère relativement indéterminé des ambiances. Autrement dit, nous affirmions que celles-ci ne peuvent être réduites simplement à un cadre bâti ou à des pratiques sociales. Dès lors que l'on analyse ces deux versants d'un point de vue sensible, on s'aperçoit que l'espace construit offre des ressources à l'action et que l'action affecte en retour les propriétés du site. Ainsi, nous avons fait l'hypothèse que les ambiances émergent de la détermination réciproque entre l'efficace sensori-moteur de l'environnement construit et le pouvoir expressif des activités sociales. Pour rendre compte de cette codétermination, nous avons distingué trois dynamiques d'interaction (appelées "régimes d'emprise") de l'ordre de l'"accord", de la "modulation" et du "formatage".

La notion de "régime d'emprise" relève d'une grammaire générative de base relative aux ambiances urbaines. Elle a permis d'identifier quelques opérations élémentaires convoquant à la fois l'environnement construit et l'activité sociale, et reposant à des degrés variables sur l'actualisation de schèmes sensori-moteurs et de conduites réflexives plus distanciées. Au nombre de neuf, ces opérations déclinent divers rapports possibles au lieu, relations entre les sens et liens avec autrui. Pour mémoire, nous en donnons ici un tableau récapitulatif.

¹¹² Sans doute n'est ce pas un hasard si la perspective pragmatique très affirmée des théories de l'interaction sociale n'arrive que difficilement à intégrer le versant sensible des ambiances. Une relecture attentive des oeuvres de John Dewey et Charles Pierce pourrait à notre avis permettre de dépasser cette carence.

	L'AMBIANCE ACCORDEE	L'AMBIANCE MODULEE	L'AMBIANCE FORMATEE
Rapport au lieu	<i>Faire corps avec le lieu</i>	<i>S'accommoder de peu</i>	<i>Donner la mesure au site</i>
Relation entre les sens	<i>Se laisser prendre d'affection</i>	<i>Mettre l'espace à l'épreuve</i>	<i>Faire preuve de discernement</i>
Lien avec autrui	<i>Se fondre dans le paysage</i>	<i>Faire acte de présence</i>	<i>Prendre place en public</i>

Selon cette analyse, les ambiances urbaines sont toujours et simultanément l'objet d'une acclimatation (ambiances accordée), d'une qualification (ambiance modulée) et d'une recomposition (ambiance formatée). Toutefois, tous les lieux ne sont pas équivalents quant à leurs possibilités d'acclimatation, de qualification ou de recomposition. Certains sont plus "souples"¹¹³ que d'autres, plus ouverts à des variations et à des improvisations, ils offrent des ressources non seulement à l'action mais aussi à l'expression du public. A ce titre, le pouvoir expressif des passants n'est pas indépendant des qualités et des propriétés du site mais au contraire relatif à celles-ci. Les ambiances se prêtent plus ou moins à l'actualisation du pouvoir expressif des passants, certaines tendent à le neutraliser et ainsi à se stabiliser elles-mêmes dans le temps, alors que d'autres tendent à le stimuler et à se transformer de ce fait plus aisément. C'est ainsi que l'on peut approcher les ambiances en terme de "potentiel de contextualisation" c'est-à-dire de ressources plus ou moins ouvertes au changement. Formulé autrement, penser l'ambiance en terme de potentiel de contextualisation revient à apprécier le poids respectif des trois régimes d'emprise mis en évidence précédemment. Si nous suivons cette piste, toute ambiance urbaine convoque à des degrés variables un "lâcher prise", un "donner prise" et un "avoir prise" qu'il s'agit précisément d'identifier.

¹¹³ Nous utilisons de terme de "souplesse" au sens défini et utilisé par Gregory Bateson, c'est-à-dire comme "une potentialité non engagée de changement". Cf. BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit*. Tome II, traduit par F. Drosso, Editions du Seuil, Paris, 1980

Conclusion

Cette recherche exploratoire s'est intéressée à la ville sensible en convoquant à la fois les nouveaux professionnels de l'urbain, les artistes intervenant en milieu urbain et les citoyens eux-mêmes. Deux perspectives ont été traitées, l'une du côté des concepteurs et des créateurs qui engage un discours sur la ville et l'usager, l'autre du côté des usagers eux-mêmes et de leur propre discours. La production de la ville de ces différents acteurs est-elle convergente ? A quelle "ville sensible" contribuent-ils ? Peut-on identifier des tendances partagées qui participent à la prise en compte du sensible urbain ? Malgré la diversité des points de vue abordés, il apparaît quelques grandes orientations qui mériteraient d'être plus amplement étudiées.

L'ordinaire urbain reconsidéré

Retenons pour commencer que le potentiel de l'espace ordinaire est envisagé pour l'usager. De ce point de vue, ce n'est plus seulement l'espace monumental à valeur patrimoniale qui est magnifié, mais plutôt l'espace quotidien qui est reconsidéré. Ce dernier offre lui aussi des ressources insoupçonnées dès lors qu'on lui prête suffisamment d'attention. Moyennant un changement de regard, ce qui passait auparavant pour banal et insignifiant se dote ici d'un intérêt pour l'usage et le plaisir de l'usage. L'objectif n'est pas tant la mise en valeur du cadre construit lui-même que ce qu'il permet de faire et de vivre.

Désormais, la question des usages et des pratiques est envisagée dans son rapport avec l'environnement sensible. Si la dimension esthétique n'est pas complètement oubliée, elle ne constitue qu'une des composantes des interventions. L'essentiel repose plutôt sur un traitement de l'environnement capable de solliciter les sens du passant. La notion de "ressource" est opérante à deux titres : d'une part, comme potentiel de conception urbaine et d'intervention artistique ; d'autre part, comme potentiel d'action et de bien-être.

Il est important ici de souligner que les concepteurs et les artistes se soucient, dans leurs réalisations, des citoyens ; ils vont vers l'usager. Ils reconnaissent au citoyen une compétence sensible qu'ils partagent avec lui. Celle-ci repose à la fois sur une aptitude à sentir et à agir. D'ailleurs, les citoyens eux-mêmes participent complètement à la production de la ville sensible qu'ils actualisent avec invention : ils s'accordent aux ambiances, les modulent et les formatent au quotidien ou dans les situations plus exceptionnelles.

Le corps sensible et engagé

Comme nous l'avons montré dans les différentes parties de ce rapport, la dimension corporelle est une composante fondamentale de l'espace public urbain, considéré du point de vue de la ville sensible. A cet égard, une différence notable mérite d'être soulignée : alors que les concepteurs développent plutôt une posture minimaliste qui suppose l'intégration au lieu, les artistes recherchent plutôt le détournement, souvent dans l'excès.

Quoi qu'il en soit, le corps du public est considéré à la fois comme sensible et engagé. Il est sensible dans la mesure où il reçoit les stimulations sensorielles de

l'environnement, et engagé, dans la mesure où il effectue une action dans l'espace urbain. Plus précisément, cette convocation du corps citoyen procède à la fois de ce qu'on pourrait appeler une "culture de la réception" et également une "écologie du mouvement".

Cette culture de la réception sensorielle n'est pas à comprendre nécessairement en terme d'hyperstimulation mais plutôt comme une façon de convoquer et de mettre au travail diverses manières de sentir. A cet égard, le sensible ne se réduit pas à de l'information et fait appel à l'émotion et à l'imaginaire de l'habitant. Par ailleurs, l'écologie du mouvement révèle comment le passant entre en prise avec son environnement et en relation avec autrui. L'investissement corporel dans l'espace public s'effectue dans l'immédiateté de l'action tout en recourant à divers degrés de mise à distance selon les épreuves rencontrées. La conception de la ville sensible fait ainsi appel à une conception de l'individu incarné en même temps que réflexif.

Le devenir de la ville sensible

Pour finir, on s'interrogera sur l'évolution de la ville sensible, les perspectives qu'elle ouvre et les menaces éventuelles qu'elle comporte. Dans la réflexion sur l'urbain, on peut trouver des problématiques propres à la ville sensible :

- d'une part, la ville moderne a été pensée en terme d'hyperstimulation tandis que la ville post-moderne relèverait plutôt d'une neutralisation sensible ;

- d'autre part, la maîtrise technique de la ville a été opposée à sa spectacularisation.

Ces oppositions font relativement peu de cas du citoyen comme acteur à part entière de la ville sensible. La notion de ressource, telle que nous venons de l'envisager, tant du côté du concepteur que de l'usager, permet d'identifier un enjeu important de l'espace public urbain : ne pas réduire outre mesure le champ des possibles en s'inspirant d'une logique purement fonctionnelle, ne pas l'ouvrir complètement au risque d'en faire un espace sans prises et repères. Par ailleurs, ces ressources doivent pouvoir se conjuguer de façon à permettre une pluralité d'usages destinée à une diversité d'acteurs. Il s'agit donc de laisser la place à un potentiel d'improvisation tout en offrant un minimum de référents partagés aux passants. C'est au prix d'un équilibre subtil entre ces deux voies qu'émerge la ville sensible.

Les résultats de cette recherche permettent d'envisager dès lors une voie qu'on peut qualifier de "médiane", toujours travaillée par ces deux injonctions. Cette alternative se définit par deux critères importants : le lieu et le savoir-faire.

• **Le lieu.** Alors que les représentations dominantes de la ville contemporaine mettent l'accent sur une certaine dématérialisation de l'espace, sur sa virtualisation progressive et sur les possibilités d'échanges à distance et de délocalisation, la ville sensible s'attache plutôt à des lieux et à leur configuration. A cet égard, elle ressaisit concrètement les multiples aspects de la vie d'un lieu : son histoire, son économie, ses usages, sa charge symbolique, etc. Non seulement elle réaffirme le local comme dimension essentielle de l'expérience urbaine mais encore elle lui donne de l'épaisseur - ce qui n'est pas pour autant incompatible avec le "minimalisme" des nouveaux professionnels. D'une certaine manière, cet attachement au lieu réintroduit, sous une nouvelle forme, de la proximité et de la concrétude dans une ville qui aurait tendance à se dilater toujours davantage.

- **Les savoir-faire.** La production de la ville sensible relève davantage de savoir-faire modulables que de savoirs constitués. Ces savoir-faire sont généralement appliqués à des projets qui toujours se distinguent par une certaine singularité propre au lieu. Si ces interventions dans l'espace public urbain pourraient faire globalement l'objet d'une rationalisation reproductible, elles n'en possèdent pas moins une dimension créatrice irréductible, inhérente au terrain. Du côté de ces savoir-faire on trouve des artistes et des professionnels issus du milieu artistique. L'artiste n'est pas un démiurge qui bouleverse le lieu mais celui qui en transforme la qualité par un ajustement adapté.

Il en va ici du double statut du sensible dans la ville. En effet, si on est parfois tenté de le réduire à un support ou à un instrument au service de finalités qui lui sont extérieures, il est aussi travaillé et appréhendé pour lui-même, dans un espace public offert à un citoyen réceptif et actif. Dans le premier cas, on se situe dans le registre du percevoir qui s'actualise dans des conduites et des comportements. Ceux-ci participent à la mise en forme des relations en public et à la qualification du lieu. Dans le second cas, on se situe dans le registre du sentir qui spécifie les conditions mêmes de l'être-ensemble et de la présence au lieu.

Cette réorientation n'engage-t-elle pas la notion d'ambiance qui apparaît ponctuellement dans les discours sans être thématisée comme telle ?