HAL
open science

La création sonore en espace public

Catherine Aventin, Cécile Regnault

To cite this version:

Catherine Aventin, Cécile Regnault. La création sonore en espace public. 2011. hal-01545583

HAL Id: hal-01545583

https://hal.science/hal-01545583v1

Submitted on 22 Jun 2017

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

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

Hors les murs

memento

La création sonore en espaces publics

Synthèses du **focus** organisé le 7 juin 2011 avec les interventions de **Catherine Aventin** et **Cécile Regnault** *(Pour une conception sonore des espaces publics)* et **Hélène Doudiès** *(Transformer l'écoute ? L'expérience Instrument/Monument de la compagnie Décor Sonore)*

#5 • octobre 2011 • recherche

Pour une composition sonore des espaces publics

Catherine Aventin, Cécile Regnault*

A toutes les équipes participantes de l'appel à idées « Les oreilles de Nicéphore », très sincèrement.

Les oreilles aux aguets, arpentant les rues du centre ville de Mons à l'occasion de la neuvième édition de City Sonic[1] à la recherche des « sons dans la cité »[2], comment ne pas être interpellé par deux manifestations sonores publiques, deux événements sonores distincts et ritualisés, rythmant la vie de la Grand Place, au cœur de cette petite ville belge, venant rompre l'atmosphère quotidienne.

Le premier tient principalement à la période : le samedi matin, en cette fin d'été, la Grand Place de Mons résonne des concerts de klaxons, à chaque départ des convois de voiture, suivant des jeunes mariés. Cela peut durer plusieurs heures, puisque les mariages se succèdent les uns après les autres tout au long de la journée.

Le second, plus discret, émerge régulièrement de l'ambiance de la place : ce sont les mélodies composées du carillon logé dans l'unique beffroi baroque de Belgique, emblème sonore et véritable *donneur de temps*[3] chatouillant tous les quarts d'heure l'oreille des montois depuis le XVIIe siècle. Deux époques, deux manières de faire sonner la ville…

Les klaxons des voitures créés en principe par des *designers sonores* comme des signaux d'urgence n'ont pourtant pas été pensés à l'origine pour jouer ensemble une symphonie joyeuse. Emergeant distinctement du fond ambiant, ils conservent un caractère *intentionnel* dans le sens où contrairement par exemple au bruit *résiduel* du moteur de la voiture, ils sont émis avec

* **Cécile Regnault,** architecte, conceptrice d'environnements sonores est chercheuse au CRESSON. Ses recherches portent sur les représentations du son, les ambiances dans l'espace public et l'émergence de nouveaux métiers dans la conception urbaine. En parallèle, depuis 2007, elle dirige l'Atelier Aciréne (études environnementales, expérimentations dans l'espace public, balades sonores, assistance à maitrise d'œuvre) et enseigne les ambiances à l'Ecole d'Architecture de Lyon.
Catherine Aventin, architecte dplg, travaille depuis une quinzaine d'année sur les rapports entre espace public et actions artistiques urbaines et plus précisément les arts de la rue. Maître-assistante à l'École nationale supérieure de Toulouse et chercheuse au Laboratoire de recherche en architecture (LRA).
Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques. Thèses en sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture. Nantes : École Polytechnique de l'Université de Nantes, 2005.

1 Un des rares festivals européens entièrement consacré aux arts sonores, www.citysonic.be
2 Comme l'indique le sous-titre du festival.
3 Pascal Amphoux parle d'un son « donneur de temps » pour désigner tous les évènements sonores qui marquent les temporalités de la vie quotidienne. AMPHOUX, Pascal, *Aux écoutes de la ville.* Grenoble, CRESSON, Lausanne, IREC. 1991.

l'intention d'informer, de prévenir d'un événement quel qu'il soit. Si dans le contexte particulier des célébrations maritales, les cacophonies de klaxons prennent le statut d'instruments populaires suffisamment puissants pour s'imposer aux oreilles des passants et donc masquer les autres sons de la ville, le temps du défilé, ils sont un bon indicateur des pratiques habitantes et donc du fonctionnement la vie sociale de la cité.

© REGNAULT

Beffroi baroque de Mons

À cet égard, la sonnerie campanaire est comparable aux klaxons dans sa fonction de communication. Elle acquiert, à notre sens, un caractère *conceptuel* plus affirmé et plus pérenne. Constituée au fil des siècles comme un art, celui de la création et la fabrication d'un instrument à haut degré d'harmonicité, conçue pour émettre sur de longue distance parfois sur des kilomètres, la résonance de la cloche est le fruit d'une longue tradition. Dessinée par des fondeurs qui ont apporté tous les savoirs nécessaires à la fabrication de cet instrument de musique monumental unique en son genre, puisque dimensionné pour les espaces extérieurs, elle est encore aujourd'hui un moyen efficace pour rendre la ville sonnante[4].

Ne serait-ce pas là la manifestation d'un *instrumentarium*[5] urbain comparable aux curiosités acoustiques d'Athanasius Kircher ou de Salomon de Caus.

Des cloches, émissions sonores traditionnelles parfaitement maitrisables dont les rituels parfois désuets ne sont peut-être pas toujours compris du plus grand nombre, aux klaxons de voitures dont l'émission peut symboliser les progrès des temps modernes, facilement appropriable tant individuellement que collectivement comme nous le montre l'exemple des mariages, quelle prise avons-nous aujourd'hui sur l'environnement sonore des milieux habités ?

Ces deux manières de faire sonner la ville amènent à interroger plus largement les formes que peut prendre aujourd'hui la création sonore à l'échelle de la cité. Quelle place lui donner ? Quel nouvel art sonore pourrait-on promouvoir pour les espaces publics de nos cités ? Autant de questions qui, depuis plus de trente ans, motivent les travaux de l'Aciréne[6].

Un contexte favorable

En 2004, le démarrage de la recherche *Phonurgia*[7] aura permis de resserrer le propos sur des formes de création très concrètes. Le point de vue adopté est celui de la maîtrise d'ouvrage, celle qui organise, commande les projets et interroge les urbanistes, les architectes ou les paysagistes sur la ville de demain. Comment développer au quotidien une conception sonore consciente et pleinement assumée

4 Les concerts de cloches orchestrés par Llorenc Barber sont à cet égard très démonstratifs.

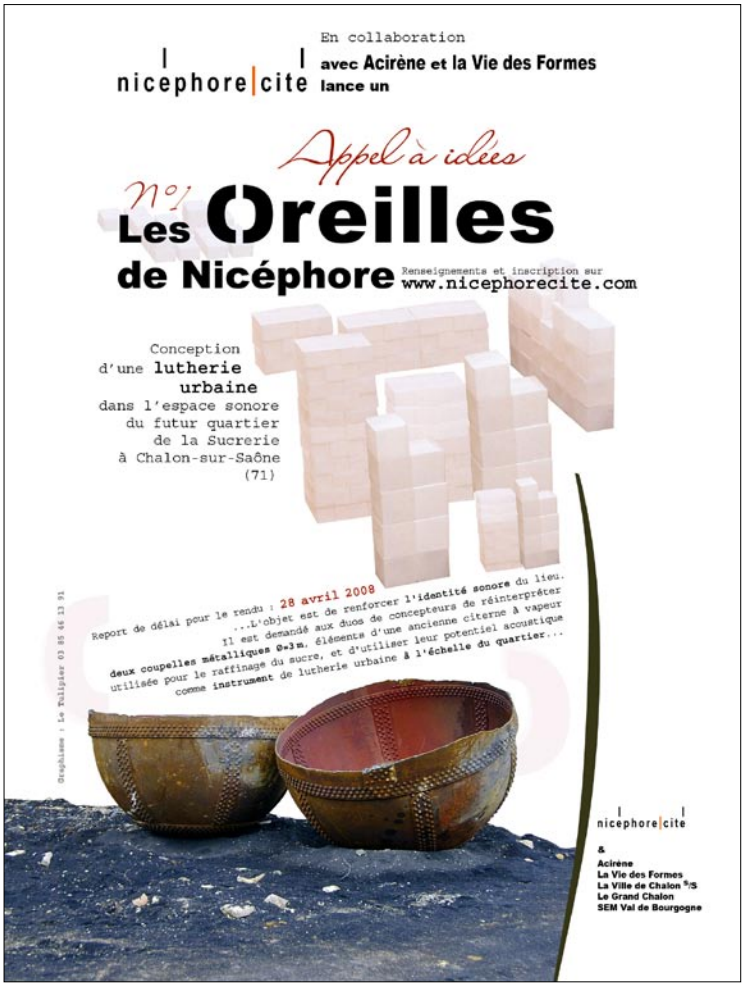
5 L'idée d'une ville-instrument de musique a déjà donné lieu à des représentations dans l'histoire occidentale. À ce titre, l'un des plus célèbres exemples en matière d'instrumentarium sont les dessins utopiques d'Athanase Kircher (1602-1680) que l'on trouve dans deux ouvrages richement illustrés : *Musurgia Universalis* (1650), somme des théories musicales connues de l'époque, et *Phonurgia Nova* (1673).

6 Fondée en 1983 par Elie Tête, l'ACIRENE, Association Culturelle d'Information et de Ressources pour une écoute Nouvelle de l'Environnement, fonctionne aujourd'hui comme une plate-forme associant les compétences d'architectes, de compositeurs, preneurs de sons, designers et paysagistes dans l'analyse et la conception sonore du paysage.

7 AVENTIN Catherine, REGNAULT Cécile. 2010. *Phonurgia publica: installation sonore dans l'espace public,* Aciréne, Chalon-sur-Saône (publication interne). Programme de recherche *Art, Architecture, Paysage.* Ministère de la Culture 2006-2010. Recherche–action sur les conditions d'insertion de la dimension sonore dans les projets d'espace public. Le corpus principal s'appuie sur de projets anciens et récents, utopiques ou réels, portés par des inventeurs, des bricophonistes, des plasticiens sonores, des artistes de rue, précurseurs d'un art sonore de et dans l'espace public et sur le résultat d'expérimentation.

de l'espace public ? Comment articuler projet d'aménagement urbain et création d'un environnement sonore choisi ? Cela revient à déterminer les conditions pour agir sur l'environnement sensible. Dans l'état actuel des connaissances et des pratiques plutôt défensives de lutte contre le bruit, l'important était de prendre le contrepied des techniciens et experts acousticiens et de chercher des moyens d'expérimenter l'espace sonore, et même de montrer que cette préoccupation peut être motrice pour l'aménagement d'un quartier.

Dès le départ, notre choix s'est naturellement porté sur Chalon-sur-Saône pour deux raisons : l'attache de l'Aciréne à cette localité et la présence d'une culture locale des arts de la rue dans la ville[8], laissant augurer une attention particulière des chalonnais aux expérimentations dans l'espace public. Notre prospection s'est avérée fructueuse, puisque nous avons rencontré un interlocuteur bienveillant, en la personne de Vezio Cossio, alors directeur de la Société d'Économie Mixte (SEM) *Nicéphore-Cité*. Ce contexte *a priori* favorable nous[9] a conduit à lancer, en janvier 2006, sous la houlette de la SEM Nicéphore Cité[10] et en collaboration avec *La vie des formes*[11], un appel à idées, dans le but de tester rapidement plusieurs manières d'approcher la conception sonore d'une portion de ville. Brièvement exposée dans les lignes qui suivent, les résultats de cette recherche-action auront fourni les premières esquisses d'expérimentations possibles.



© V. VOLKEN, ACIRÈNE.

Affiche de l'appel à idées.

8 Chalon-sur-Saône avec Aurillac ont été précurseurs dans la création de festivals des arts de la rue en France. Celui de Chalon-sur-Saône a fêté en 2011 son 25ème anniversaire.

9 C'est-à-dire l'équipe de l'Aciréne qui sous la responsabilité de son actuelle directrice Cécile Regnault, a été initiatrice et porteuse de la recherche *Phonurgia*, à l'origine de l'appel à idées *Les oreilles de Nicéphore,* destiné à son tour à être préfigurateur de *Phonicité*, festival des arts sonores de la cité qui n'aura finalement pas vu le jour.

10 Société d'Economie Mixte destinée à promouvoir des activités liées au développement de l'image et du son et à inciter la création et l'implantation d'entreprises innovantes en la matière dans la communauté d'agglomération du Grand Chalon.

11 Succursale chalonnaise de la fondation de Mark di Suvero, sculpteur américain qui propose des résidences à des artistes en mettant à disposition, dans le port Nord de Chalon-sur-Saône, des moyens matériels pour fabriquer notamment des objets en métal de grandes dimensions.

Le cahier des charges

Deux hypothèses et un prétexte ont guidé la rédaction du cahier des charges de l'appel à idées.

> La co-conception

La première hypothèse d'ordre méthodologique ouvre la boîte de Pandore des mécanismes de la conception urbaine en équipe pluridisciplinaire, notamment lorsqu'il s'agit d'aborder la complexité des émotions liées aux ambiances urbaines. En effet, l'intégration précoce des dimensions sensibles (son, lumière, toucher…) dans la conception amène les aménageurs comme les acteurs de la maîtrise d'ouvrage à s'entourer de spécialistes pour essayer d'en maîtriser les composantes : les aspects techniques sont alors très souvent privilégiés au détriment des dimensions sociales et esthétiques des ambiances sonores. La co-conception[12] nous semble être une des clés pour l'intégration des composantes sonores dans la fabrication des espaces publics. Ainsi, nous supposons que les artistes, les compositeurs, les acousticiens, les professionnels du spectacle… auraient beaucoup à apporter aux architectes, urbanistes et paysagistes, plasticiens et ce dès les premières phases du projet.
Cette hypothèse principale nous amène à questionner la « place » et le rôle des créateurs sonores (pris au sens large) dans l'aménagement de l'espace public urbain. Nous supposons que ces interventions pourraient décaler les « regards », faire prendre conscience du rôle dynamique des ambiances sonores dans la conception spatiale, offrir des occasions de repenser de nouveaux rapports à l'écoute, d'expérimenter avec les phénomènes sonores, bref de définir des phonurgies[13] pour la ville de demain. Nous pensons par exemple à l'atmosphère dégagée par *Animots,* installation sonore pérenne et non moins discrète de Pierre Alain Jaffrenou, dans une allée du parc de Gerland (Lyon, 2000), où émergent entre les carrés végétaux, des myriades de petites touches sonores évoquant des batraciens, des insectes ou des oiseaux, parfois indéfinissables car mixés électroniquement[14].
Une des contraintes du cahier des charges de l'appel à idées imposait donc de travailler en duo. Pour pouvoir répondre, il fallait trouver son alter ego : un professionnel du son devait nécessairement s'associer à un professionnel de l'espace. L'analyse des résultats des 21 esquisses reçues confirment largement l'hypothèse mettant en avant le principe de co-conception comme une des clés pour l'intégration des composantes sonores dans la fabrication des espaces publics.

> Imprégnation sensible du site

La seconde hypothèse, « connaître et s'imprégner des données sensibles du site choisi pour l'expérimentation »[15], supposait de fournir aux équipes un guide de compréhension de l'environnement sonore précis et bien documenté. Pour ce faire, elles ont eu à leur disposition un document décrivant le fonctionnement sonore du quartier St Cosme choisi comme site de l'appel à idées. Ce travail avait été produit deux ans auparavant par l'Aciréne, dans le cadre d'une commande de la ville de Chalon, faisant partie d'un groupe d'études prospectives, préalables à la mise en place du projet de ZAC sur le quartier. Les documents remis étaient de deux ordres : un résumé écrit comportant textes, schéma, plans et photographies, ainsi qu'un CD, support de plusieurs « points d'écoutes » captés sur le site durant l'étude. Ces échantillons sonores pouvaient servir de base aux créateurs pour élaborer la « maquette sonore » demandée dans le rendu de l'appel à idées.

12 Cette forme de création se distingue de celle, plus hiérarchique, organisée par un concepteur mandataire, chef d'orchestre du projet, entouré d'experts.
13 Nous employons à dessein un néologisme, formé par la traduction littérale du latin *phonurgia.* Ce terme est emprunté au titre de l'ouvrage *Phonurgia nova* d'Athanasius Kircher. En bas latin, phonurgia nova signifie « nouvelle énergie sonore ». Dans le contexte actuel, nous considérons que la phonurgie est non seulement l'acte de produire du son, mais aussi l'acte de générer quelque chose à partir du son. Plus précisément, la fonction proprement esthétique du son, ses interactions avec l'espace public et les gens qui le pratique donne le sens à ce néologisme. On peut envisager que de manière réflexive, le son lui-même fabrique, sur un temps donné, un nouvel espace public ou du moins un nouveau regard sur l'espace public. Notre projet se veut donc être un manifeste pour de nouvelles phonurgies à inventer.
14 La composition utilise abondamment les lois de la probabilité qui décrivent le comportement du hasard. Ainsi le résultat audible de l'installation sonore n'est jamais identique à lui-même laissant entendre des boucles aléatoires.
15 Le document présentant l'analyse sonore détaillée du site chalonnais identifiait trois zones différenciées par leur fonctionnement sonore, développant trois problématiques possibles : la frontière de la voie ferrée, et de la nationale, la présence de la rivière. La possibilité était par ailleurs laissée aux concepteurs de proposer à leur guise d'élargir leur périmètre d'intervention s'ils voulaient embrasser une problématique plus large. Si la précision d'un tel cahier des charges peut paraître de prime abord contraignante pour les équipes, avec le recul, on a pu constater que, bien au contraire, les directions induites par ce document ont été nourricières d'idées variées et originales.

Enfin, le prétexte.

Le projet de ZAC de la ville consistait à réaménager l'ancien site industriel désaffecté de la sucrerie de Chalon-sur-Saône, situé entre la gare et la Saône, pour le transformer à terme en un véritable quartier d'habitats, de bureaux, d'écoles, doté d'un équipement culturel de renommée internationale (à savoir le musée de la Photographie Nicéphore Nièpce) et situé en plein cœur de la cité. Lors de sa démolition partielle, l'ensemble du site a été entièrement vidé de ses installations industrielles, hormis deux grands fonds de cuve en acier ayant appartenu aux machineries de la sucrerie qui, sous les conseils bienveillants de *La vie des formes,* ont été rachetés par la ville. Ces cuves, imposantes par leur taille et leur forme parfaitement sphérique, portent en elles les traces de l'activité passée de l'usine (supposée bruyante) et se sont trouvées être des objets disposant d'un potentiel acoustique très stimulant. C'est ainsi que nous avons imposé aux équipes de les intégrer à leur proposition d'aménagement.

Des candidatures inédites

Au regard de la nouveauté du sujet, nous pouvons être satisfaites des 26 candidatures reçues. Du côté des concepteurs sonores, on note une grande diversité d'origines professionnelles : si le profil du compositeur domine, la présence d'ingénieur du son, de preneur de sons, d'acousticien, ou de « simple » musicien est le signe d'un décloisonnement encourageant des pratiques. Du côté des concepteurs spatiaux, la participation majoritaire des architectes mais aussi de paysagiste, designer, plasticien, artiste environnementaliste, artiste de rue dénote un réel intérêt pour un retour à la ville sensible. Rares sont les équipes regroupant les deux compétences dans leur structure originelle puisqu'une seule est dans ce cas. Les concepteurs des deux horizons ont donc dû effectuer des démarches volontaires et généralement nouvelles pour trouver des partenaires. Enfin, soulignons la motivation des équipes candidates qui peut se mesurer à un taux de réponses exceptionnel : 21 projets rendus sur 26 candidatures. Cette performance est d'autant plus encourageante que leurs diversités et qualités ont été jugées remarquables par le jury.

Nous allons rapidement présenter les trois grandes modalités d'approche, qui sont autant d'enjeux de conception présents dans la majorité des projets, à des degrés et selon des modalités différentes. Ces thématiques ne s'excluent pas les unes des autres puisque si l'on observe que certaines équipes ont pu orienter leur réponse selon l'une d'elles en particulier, d'autres au contraire combinent les trois.
- *Les rapports du son au lieu,* déclinés dans ses relations à l'espace architectural (le construit), dans son attachement aux pratiques (le vécu) mais aussi dans les liens à un espace imaginé (le représenté).
- *La matière sonore* proprement dite, qui peut être travaillée en référence à la mémoire des lieux ainsi que comme composition sonore et/ou travail sur l'acoustique du site.
- *Les attitudes d'écoute,* en proposant et en orientant des postures d'écoute particulières de et dans la ville, parfois en impliquant plus fortement les personnes habitant ou fréquentant ce quartier en les plaçant comme véritables acteurs des ambiances sonores.

Du son au lieu

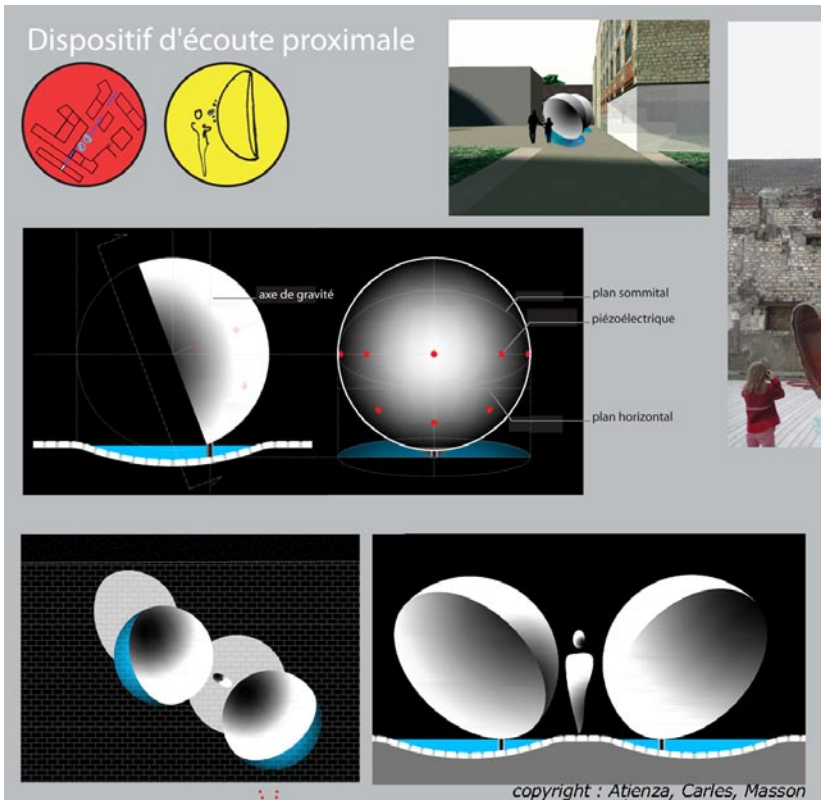
> Modalités d'attaches à l'espace public

Les projets énoncent différentes façons de « s'attacher » à un lieu acoustiquement marqué. Cette attache au site va se différencier selon les dimensions de l'espace urbain choisi. Dans la majorité des projets, les concepteurs sélectionnent un périmètre précis et leur proposition sonore s'en tient à cet espace. Ces projets « d'installations sonores », au sens plein du terme, s'installent dans un rapport étroit aux limites, à l'acoustique, aux usages d'un lieu. Dans ce cas de figure, la redéfinition de l'espace

paysagé et/ou architectural est une condition essentielle au fonctionnement du dispositif. A l'opposé, la démarche peut s'orienter vers une relative dé-contextualisation de l'atmosphère sonore avec l'espace acoustique qui la contient en présentant des liens plus symboliques se référant par exemple aux sons du passé ou bien à des évènements sonores venus d'ailleurs.

› Acoustique de l'entre-deux, passages

Certaines équipes exploitent pleinement la spatialité en utilisant l'acoustique singulière des lieux de transition : par exemple un couloir acoustique réverbérant entre deux bâtiments existants, l'effet de réverbération sous le passage du bâtiment-porche à l'articulation entre la sucrerie blanche et la sucrerie rouge, l'effet d'irruption à la traversée d'une voie. Cette situation de traversée est souvent mise en scène sous la forme d'un axe fort reliant les deux coupelles et créant un entre-deux acoustique où le volume d'air ainsi qualifié auditivement fait projet.



© ATIENZA, CARLES, MASSON

Extrait de planche, équipe 3

› Du retrait à la décontextualisation

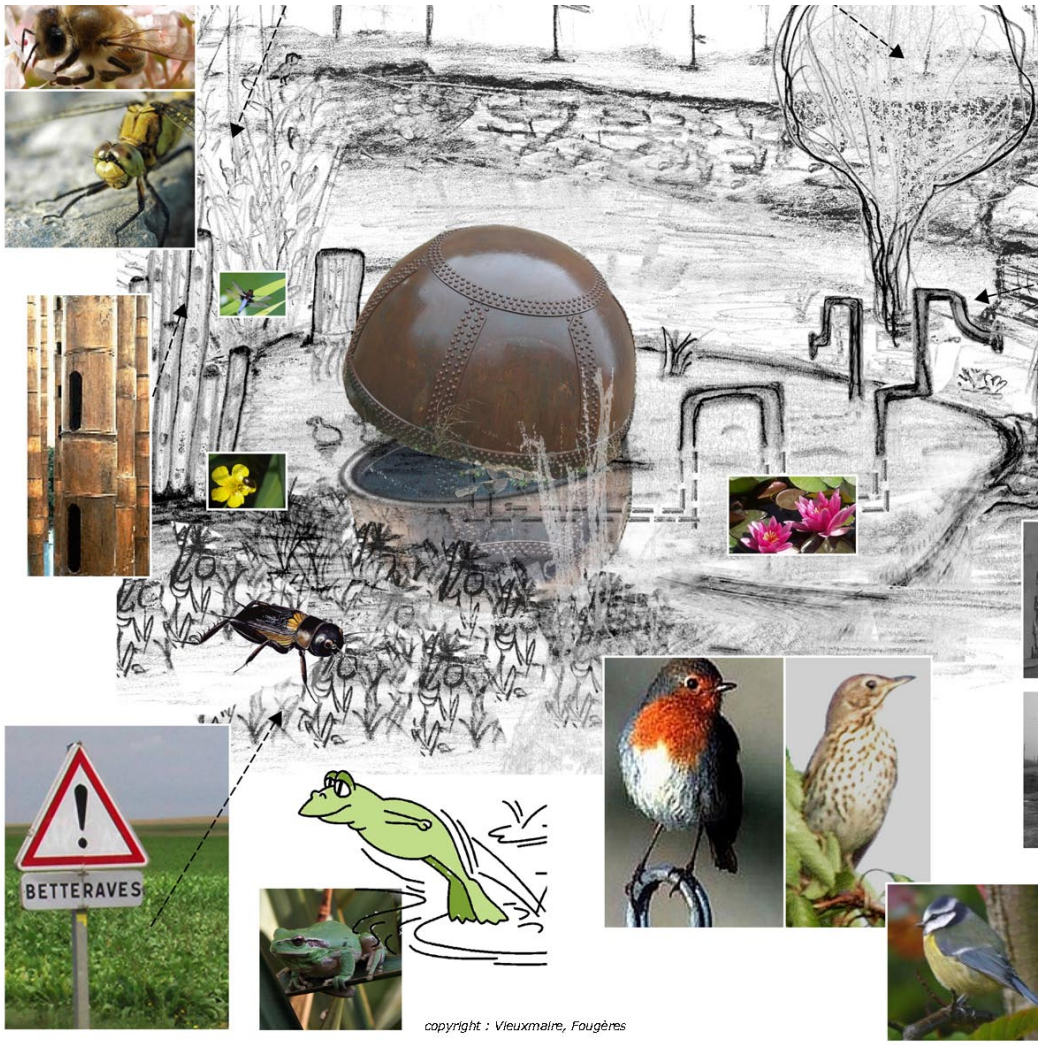
D'autres équipes choisissent au contraire un espace « moins public » (en terme de fréquentation et de représentativité), plus en retrait, quitte à marquer l'isolement par un dénivelé artificiel de terrain. Cela peut être l'installation sur le sommet d'un monticule de points d'ouïe sur le quartier, sorte de table d'orientation auditive (prendre de la hauteur pour mieux entendre ?). Sans se retirer physiquement dans un espace fermé, le projet « belvédère acoustique », isole lui l'auditeur dans un fauteuil acoustique formé par les coupelles, équipé de haut-parleurs disposés à l'intérieur sous un platelage bois formant une chaise longue. L'auditeur (physiquement en bord de Saône) entend alors des ambiances délocalisées issues du quartier environnant, enregistrées en temps réel. Les perceptions visuelles et sonores sont ici découplées, l'ambiance acoustique étant en décalage avec le rapport immédiat et visuel au lieu réel. Présentant des projets plus fermés encore, certains concepteurs proposent d'édifier un espace architectural permettant de créer une acoustique à leur convenance, lieu plus ou moins ouvert sur la ville, telle une salle de concert. Une équipe va d'ailleurs plus loin en proposant un espace enterré et clos.

> Espaces de l'intimité sonore

Ce choix du retrait plus ou moins marqué, pousse les équipes à chercher des espaces moins passants, à s'éloigner des activités, à s'installer dans des tissus urbains plus fermés ressemblant à des cours intérieures et délimitant clairement une zone de repli par rapport à l'environnement ambiant (notamment par rapport à la route mais aussi au passage des piétons). Dans cette logique, un jardin sonore se déploie dans les limites de la « sucrerie rouge », espace acoustique adapté à une bonne lisibilité des voix et renforcé en ce sens par un traitement du sol, des façades et par une introduction de diffuseurs acoustiques.

> Interstices et délaissés urbains

Il est intéressant de noter que plusieurs équipes se sont interrogées sur les deux franges urbaines du secteur proposé, investissant à leur manière les espaces délaissés aux alentours des infrastructures ferroviaires et les espaces induits par la présence de la rivière en ville. Ainsi, en créant un jardin aquatique miniature, une équipe a réinvesti les espaces résiduels du talus de la voie ferrée, difficilement urbanisables. À l'opposé du site, ces mêmes concepteurs n'ont pas hésité à plonger franchement leur installation dans la rivière, profitant par la même de la surface de réflexion de l'eau comme réflecteur acoustique. L'intérêt de cette proposition réside dans le fait de se pencher sur les qualités sonores (biodiversités, calme relatif…) propres à ces franges urbaines en s'installant dans deux délaissés extrêmes du quartier et en cherchant à les relier de manière sensible par le son.



© VIEUXMAIRE, FOUGÈRE

Extrait de planche équipe 7

> Emblème sonore

Nombre de projets, plus sculpturaux, sont moins « accrochés » à l'existant. C'est notamment le cas des projets qui se replient sur des espaces intérieurs refaçonnés pour l'occasion ou pour d'autres qui au contraire ont choisi la grande esplanade devant la « sucrerie blanche » pour s'installer. Pour autant, ces sculptures sonores ne sont pas implantées n'importe où dans l'espace public. Le cadre, le décor sonore qui permettent de les mettre en valeur, de faire jouer pleinement leur « voix » sont sciemment choisis. C'est typiquement le cas de « l'orgasirène », sorte de phare sonore situé en position stratégique sur la future place du musée, à l'image des campaniles dans la tradition des places italiennes. La position en belvédère de cette machinerie sonore monumentale sur la place centrale, lui donne ainsi un rôle « d'emblème » sonore et visuelle du futur quartier *Nicéphore Cité*.

Un autre projet de mise en scène très remarqué par le jury procure une expression minimaliste du sonore : les deux cuves subtilement sonorisées sont délicatement posées sur le parterre empierré de la grande place, telles deux toupies, laissant autour d'elles un vide d'où peut se détacher du fond ambiant ces deux formes chantantes et dansantes.

© VADROT, POISSON

Extrait de planche, équipe 14

> Territorialisation

Une toute autre attitude consiste à s'attaquer à un territoire plus vaste. Ainsi, six équipes ont travaillé sur l'ensemble du quartier, soit en proposant d'aménager un parcours (souvent piéton), ou encore en installant des éléments qui maillent le secteur concerné. L'une d'elle travaille sur du mobilier urbain, une autre propose une série de « portails sonores » posés aux limites du quartier, annonçant ainsi l'installation sonore occupant le *jardin de Nicéphore*. Une autre implante des mats supportant des microphones pour capter les différentes ambiances du quartier et les diffuser dans des fauteuils acoustiques. Une équipe a imaginé un élément mobile, un « luth en bois », sorte de boîte instrument de musique, qui grâce à son embarquement sur un semi-remorque se déplace à différents endroits du quartier, voire de la ville ou même sur des territoires plus lointains.

> Projet-programme

Poussant la logique d'occupation du territoire à l'extrême, une équipe livre un véritable programme d'écoutes qui propose au commanditaire la planification de plusieurs micro-installations sonores, sur plusieurs années, dispersées dans tout le quartier et dont le fil rouge est un parcours sonore. Le parcours devient ici un prétexte à façonner des espaces sonores sur l'ensemble du site, utilisant les sons déjà là, en les faisant exister dans la programmation d'un lieu d'écoute privilégiée. Ainsi, ce projet-programme entérine en quelque sorte l'insertion plus pérenne du sonore dans la ville.

Matières sonores

> Endogène

Certains concepteurs ne proposent aucune source sonore supplémentaire exogène au lieu mais parient sur la présence des évènements sonores ordinaires endogènes, c'est-à-dire sur l'ambiance sonore existante du site. Des projets modèlent un espace acoustique autour des coupelles, les faisant ainsi participer pleinement à son « rendu sonore ». C'est tout l'art de la prédictibilité acoustique qui est ici mise en œuvre, mettant en jeu des effets sonores produits par l'interaction entre l'espace, les phénomènes sonores et les usages. D'autres par contre apportent une nouvelle matière sonore conçue néanmoins dans un rapport étroit avec l'atmosphère existante et/ou celles que les modifications du projet urbain pourraient recréer.

> Objets sonores, mémoire du lieu

Plusieurs équipes ont choisi de travailler sur et avec le passé industriel de la sucrerie. Les coupelles peuvent être considérées, et alors utilisées, comme des traces du passé du lieu, des vestiges, au sens propre, d'une industrie maintenant disparue, dont il ne reste que des morceaux « d'enveloppes » (certaines façades de bâtiments) et ces deux objets. Les concepteurs évoquent alors la dimension symbolique figurée par l'esthétique des cuves.

> Jeux de mixages sonores

Quelques duos ont privilégié une conception sonore basée sur le plaisir de la découverte d'une matière sonore originale, sur la base d'éléments sonores exogènes au quartier, qui viennent se mixer ou au contraire émerger du fond sonore ambiant.

Susciter des attitudes d'écoute

De quelle(s) manière(s) les concepteurs ont-ils, par le dispositif spatial, mais aussi par les évènements sonores qu'ils mettent en présence, induit des attitudes d'écoute de l'espace public ? Examinons donc comment le son est amené à l'oreille des passants, comment les concepteurs mettent l'auditeur dans une situation d'écoute particulière.

> Orienter l'écoute, cadrage

D'une façon assez radicale, trois projets basés uniquement sur l'écoute de l'environnement ne proposent aucun son nouveau, c'est-à-dire qu'ils offrent aux passants des dispositifs les invitant à une pause tournée vers la réception auditive du site. Ils proposent un moment d'écoute attentive, voire contemplative, sur une partie du paysage, ce qui est rare dans l'écoute ordinaire de la ville.

> Bascules auditives

Diverses propositions mettent en avant l'apparition temporaire (par des configurations matérielles changeantes comme par exemple avec les cuves rendues mobiles) ou la création plus pérenne d'espaces d'écoutes où l'on se sentirait entre deux milieux sonores différents. Très souvent, ces projets, qui se focalisent sur l'attention à l'écoute d'une portion de territoire, exploitent la forme sphérique des fonds de cuve qui servent à la fois d'objet de focalisation acoustique et de parabole acoustique. Le corps est alors impliqué dans son entier, privilégiant donc des écoutes « actives ». Celles-ci peuvent être dans certains cas presque de l'ordre du microscopique, des dispositifs divers offrant comme une loupe auditive, même si l'on a une légère déformation acoustique car la focalisation n'est pas aussi parfaite qu'avec une véritable parabole.

> Être ailleurs ici et maintenant

Quelques projets transportent l'auditeur potentiel dans un autre espace sonore, un environnement autre que celui où l'on se trouve physiquement. Ce sont souvent des projets utilisant des dispositifs électroacoustique (pour tout ou partiellement). Un duo donne à entendre (mais avec un décalage, plus ou moins marqué) l'environnement du quartier (à un autre endroit, un autre moment) ou un ailleurs (sons de la nature, d'autres villes, etc.) en passant par une restitution sur haut-parleurs à l'air libre. Pour d'autres, c'est un dispositif de type « salle de concert » qui est adopté, proposant la restitution des ambiances extérieures captées par des micros, mettant l'auditeur en situation acousmatique. Pour une équipe, « ici et ailleurs » sont simultanés, par un mixage de sons exogènes et d'autres endogènes au lieu.

> Ecoute acousmatique

Un dispositif acousmatique, c'est-à-dire où l'on ne donne pas à voir ce que l'on entend (il n'y a pas forcément correspondance entre le paysage visuel et le paysage sonore) peut avoir une incidence sur la perception synesthésique. Cela joue sur la capacité de renvoyer l'écoute dans un imaginaire propre ou bien d'ancrer l'écoute au lieu par un artifice de décalage et raccourci spatial. Dans ce cas, l'écoute est complètement intériorisée, avec une forte volonté de mixage des deux ambiances extrêmes du site comme un des projets avec la Saône d'un côté et l'univers ferroviaire de l'autre.

> Vous êtes ici : mouvement et gestes à entendre

Les ambiances sonores imaginées par les équipes, où le son est une véritable matière vivante, peuvent varier selon la présence ou non de personnes, leur mouvement, leur passage mais aussi les actions du public... Par exemple des capteurs de présences peuvent déclencher des sons, des agencements et des mécanismes d'abord ludiques, par des actions volontaires, sont nécessaires pour créer de nouveaux sons.

Les leçons de l'appel à idées

Remercions encore vivement l'ensemble des participants à l'appel à idée qui, au-delà de la prise de conscience de la nécessité de fabriquer une ville sonnante, ont prouvé par leurs propositions que la conception sonore de la ville est multiple et a des conséquences directes sur les qualités d'usages des espaces publics. Que le geste de création sonore peut avoir un impact beaucoup plus large sur

l'ensemble des composantes du paysage urbain : morphologie urbaine, matérialités, nature des sols, implantation du mobilier, présence de la nature.
En outre, le très riche matériau recueilli dans cette première phase d'expérimentation pourrait être prolongé (par des entretiens de concepteurs par exemple) pour approfondir la question de la co-conception : comprendre comment les duos se sont composés, comment ont-ils fonctionné (répartition des rôles, apports des uns et des autres...) ? Suite à cette expérience, leurs pratiques de projet ont-elles changé, cela les a-t-il ouverts à poursuivre le travail et la réflexion sur le thème du sonore ? Nous pourrions aussi élargir ces questionnements aux autres acteurs du projet urbain (élus, techniciens des villes, experts, investisseurs, habitants...), afin d'explorer cette « nouvelle » façon de percevoir, envisager et créer la ville par le sonore.

Aussi, l'idée première d'organiser un « festival des sons de la cité », inédit en France à ce jour, n'est pas encore enterrée. Un tel projet nécessite bien sûr un engagement politique fort et une équipe avertie. Ce festival serait une manière encore plus directe et concrète de prouver aux élus le bien fondé de mettre les habitants dans une attitude d'écoute plus positive de leur ville. Un tel évènement pourrait être déclencheur d'aménagement pérenne et espérer guider le monde de la conception urbaine vers une phonurgie riche et assumée.

Lectures clés

BELGIOJOSO Ricciarda. *Construire l'espace urbain avec les sons.* Paris, L'Harmattan, Coll. Questions contemporaines, 2010

AVENTIN Catherine et **REGNAULT Cécile** (dir.). *Phonurgia : une recherche-action pour une conception sonore des espaces publics.* « Art, architecture, paysage » programme interdisciplinaire de recherche, Ministère de la Culture et de la Communication, DAPA et BRAUP, Chalon-sur-Saône, Aciréne, 2009

ZARDINI Mirko (dir.). Sensations urbaines : une approche différente à l'urbanisme. Montréal et Baden, Centre Canadien d'Architecture et Lars Müller Publishers, 2005

TORGUE Henry et **AUGOYARD Jean-François.** *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille, Parenthèse, 1995

REGNAULT Cécile et **FIORI Sandra.** *Consepteurs sonores et consepteurs lumière, sociograhie comparée. Le rôle des coopérations interprofessionnelles dans l'expertise et la conception des ambiances architecturales et urbaines.* Grenoble, Cresson / PUCA, 2006

CHELKOFF Grégoire (et al). *Entendre les espaces publics.* Grenoble, Cresson, 1988

Transformer l'écoute ?
L'expérience Instrument|Monument de la compagnie Décor Sonore

Hélène Doudiès*

Les travaux des chercheurs concernant les arts de la rue se rejoignent souvent sur l'idée, exaltante au demeurant, que les arts de la rue modifient les perceptions, les représentations que les usagers se font de l'espace libre dans lequel ces formes artistiques opèrent. Philippe Chaudoir parle même d'un champ artistique qui « esthétise » le regard porté sur la ville[16]. Mais que se passe-t-il dans le domaine sonore ? Les neurosciences nous enseignent que l'écoute a une fonction primaire d'alerte, de repérage du danger avant même que le regard ne l'ait détecté. Transformer l'écoute dans l'espace public, l'esthétiser : est-ce possible ? Une création sonore en espace public peut-elle avoir cet effet ? Dans le but d'apporter des réponses à ces questionnements, le travail de recherche rapporté ici a une fonction exploratoire, il s'agit de poser des questions, d'amorcer des réponses, de faire émerger des outils, des méthodes, des résultats à exploiter par la suite. L'objet de ces recherches est le programme de spectacles *Instrument|Monument* de la compagnie Décor Sonore, il est utilisé comme exemple à partir duquel on pourra étendre la réflexion. Avec *Instrument|Monument,* Michel Risse, compositeur et directeur artistique de la compagnie, tente de faire entendre les sons infinitésimaux, inaudibles, inouïs, que génère un monument sur lequel agissent des musiciens percussionnistes, acrobates, danseurs, etc., le monument étant sonorisé par des microphones de contact[17]. Ce sont des œuvres contextuelles, car chaque création est adaptée à la conformation spatiale du lieu, à son architecture, à sa sociologie, à son histoire. Il s'agit de révéler une musique de ce lieu, l'auditeur étant mis en situation d'entendre des sons qu'il n'avait jamais entendu auparavant, et qui pourtant sont issus de son environnement. La situation en elle-même devrait conduire à une écoute attentive, voire esthétisée, de l'environnement urbain. Pour comprendre comment fonctionne et agit un *Instrument|Monument,*

* **Hélène Doudiès** a soutenu, en octobre 2010 à l'Université Toulouse II - Le Mirail son mémoire de Master 1 Recherche de musique intitulé « Transformer l'écoute? *Instrument/Monument* ou l'expérience dans le domaine des arts de la rue du compositeur Michel Risse et de la compagnie Décor Sonore. » Actuellement en 2e année de Master Recherche de musique dans la même université, elle poursuit ses recherches entreprises en étudiant la réception des spectacles *Instrument/Monument*.

16 CHAUDOIR, Philippe, « Spectacles, fêtes et sons urbains », *Géocarrefour,* 78/2, 2003, p. 167-172.
17 Un microphone de contact capte les vibrations d'un matériau solide, et non les variations de la pression d'air, comme le fait un microphone acoustique classique.

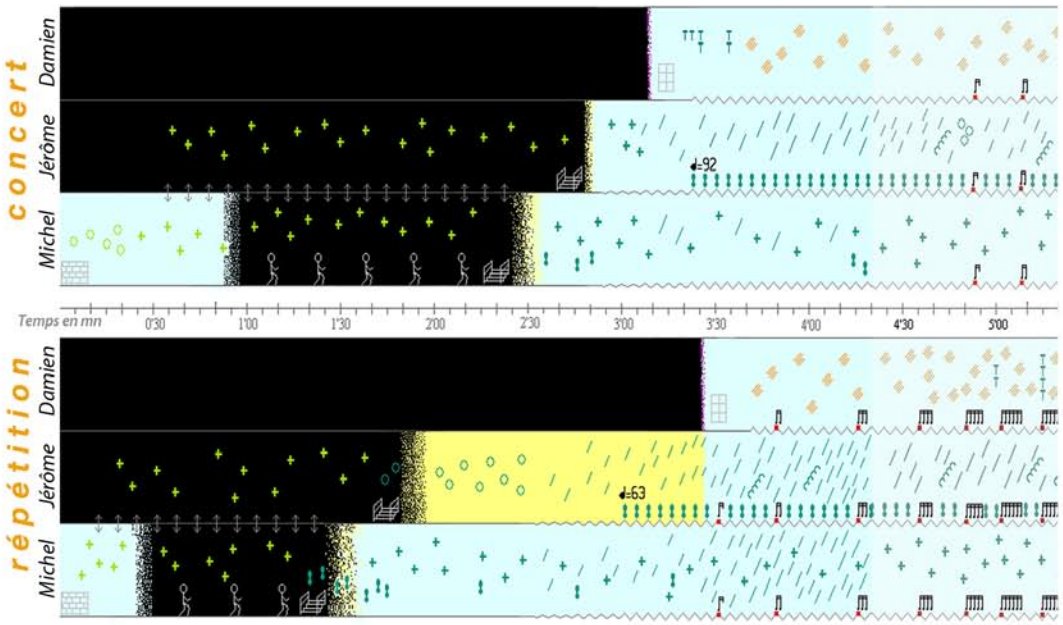
l'objet d'étude choisi plus spécifiquement est le spectacle *Un accord des Cordeliers,* pièce qui a été jouée le 12 janvier 2010 à Paris au Réfectoire des Cordeliers et qui s'insérait dans la programmation de la soirée d'inauguration de la 7ème Semaine du Son. Cet opus est particulier dans la série des *Instrument|Monument,* et ce à plus d'un titre : il a été joué en intérieur, dans un lieu dédié à des manifestations culturelles, devant un auditoire averti de personnes sensibilisées aux problématiques du son, ou bien intéressées par la démarche de Raymond Murray Schafer, le père de l'écologie sonore. On est donc très éloigné de la volonté affichée par Michel Risse de s'exprimer en « espace libre » et devant le « public-population »[18] des arts de la rue. De plus c'est une petite forme courte, d'une quinzaine de minutes, pour trois instrumentistes alors que les *Instrument|Monument* sont souvent joués par huit à dix instrumonumentistes et ont habituellement une durée proche d'une heure. Ce spectacle n'en reste pas moins un *Instrument|Monument* et nous avons pu tirer avantage de ce qui pouvait être considéré comme des inconvénients. Ces particularités ont en effet permis de s'affranchir de certaines variables pour se concentrer sur d'autres. Le fait que cette forme soit courte et qu'elle comprenne peu de musiciens permet notamment d'appréhender l'ensemble des paramètres. Dans les formes habituelles de ce spectacle pluridisciplinaire, les informations de toutes sortes foisonnent car la musique intervient, mais aussi la pyrotechnie, l'acrobatie, la danse, etc. dans un espace libre le plus souvent très étendu puisque de dimension monumentale. En outre, la possibilité de filmer la totalité de la répétition générale et du spectacle a permis de travailler sur des captations vidéo intégrales, alors que les vidéos de spectacles *Instrument|Monument* jusqu'alors disponibles étaient toutes des montages qui ne reflétaient pas le déroulement temporel exact.
Il est proposé dans ce qui suit une analyse de cette pièce. À travers cette analyse, nous tenterons de déceler en quoi une telle proposition artistique, par sa mise en œuvre, par sa construction musicale en relation avec la mise en espace, avec la scénographie, peut amener le public à une écoute différente. Pour cela, il sera fait appel aux outils issus de l'analyse musicologique, de l'analyse de théâtre, et du répertoire des effets sonores de Jean-François Augoyard et Henry Torgues[19].

Codage du spectacle

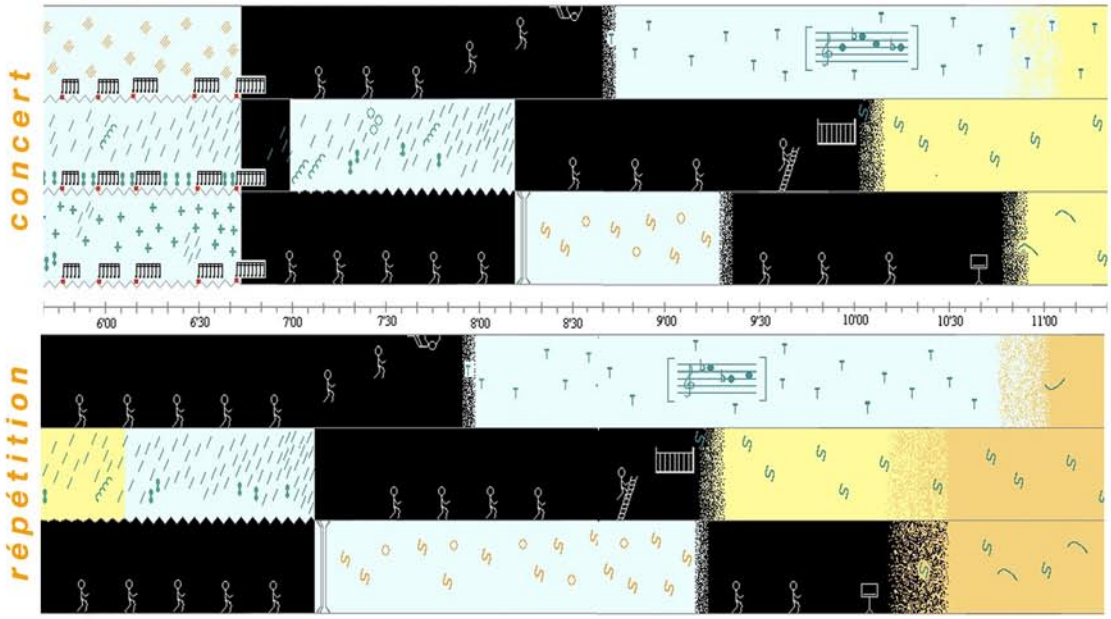
Contrairement à ce qui se fait classiquement en recherche musicologique où l'on travaille sur des partitions, le corpus de recherche est ici constitué de documents audio et vidéo. Pour pouvoir analyser le spectacle, comprendre comment il est construit, saisir son fonctionnement, il était nécessaire de le représenter par un schéma, de le coder. L'intérêt de cette transcription est double. D'une part, le codage sous la forme d'un schéma est pour le transcripteur un temps où il s'imprègne de l'œuvre. D'autre part, le schéma étalé sous le regard permet d'appréhender l'œuvre globalement, et non plus linéairement comme le fait l'audition. Cela permet de comprendre comment Michel Risse met de l'ordre dans le chaos, structure, met en forme un *Instrument|Monument*. Le codage sous la forme d'une partition musicale classique n'est pas adapté, le directeur artistique de Décor Sonore ne communique d'ailleurs jamais avec ses musiciens par l'intermédiaire de partitions. La partition classique décrit les paramètres de hauteurs, rythmes, nuances, phrasés. Tout cela est présent bien sûr dans les spectacles *Instrument|Monument*, mais d'autres paramètres sont tout aussi importants : les timbres, l'espace, la lumière, les déplacements des artistes, la disposition du public, etc. Ces variables influencent notre mode d'écoute et l'on doit les prendre en compte si l'on veut comprendre le processus. Le schéma qui suit est une représentation graphique de *Un accord des Cordeliers*. Il prend la forme de deux bandes comportant le minutage en abscisse. Une bande se rapporte à la version « concert », et, mise en parallèle au-dessous, une deuxième bande concerne la version répétition générale, ou « filage », ce qui permet de comparer les deux versions. Comme les portées sur une partition d'orchestre, chaque bande superpose en parallèle les actions des trois instrumentistes : en haut Damien Boutonnet, percussionniste et grimpeur, au milieu Jérôme Bossard, percussionniste, en bas Michel Risse qui, pour cette fois, dirige l'ensemble et participe aussi en tant que musicien.

18 Selon Michel Crespin (cité in CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue, La ville en scènes,* Paris, L'Harmattan, 2000, p.66), le « public-population » spécifique de la pratique artistique du spectacle de rue est « par définition le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première, le libre choix de passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention ».
19 AUGOYARD, Jean-François, TORGUE, Henry (dir.), *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores,* Marseille, Parenthèses, 1995

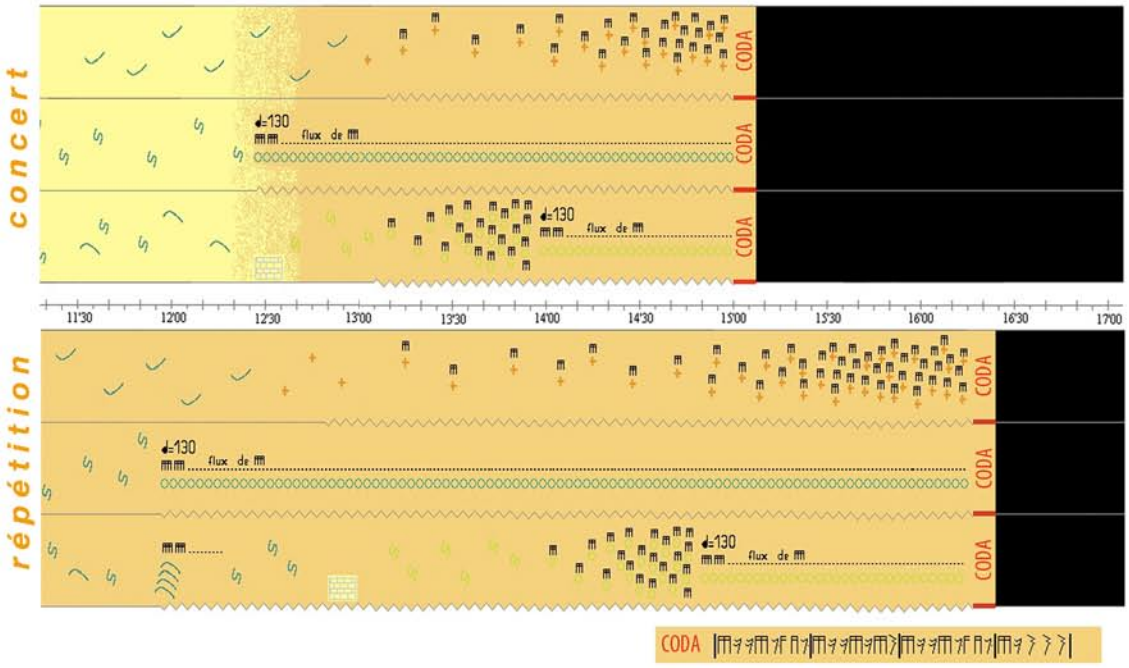
Un accord des cordeliers



... suite ...



... fin



CODA

Légende

Lumières

Le fond de la bande indique la couleur dominante.

Matériaux sonorisés

- Pierre
- Métal
- Bois

Sons — **Générés par les gestes sonores**

- Percussions digitales
- Percussions aux mailloches
- Percussions aux baguettes
- Frottements de mains
- Frottements de brosse
- Des pas sur surface métallique
- « *pizzicato* » sur clou
- Baguette sur grille métallique
- Arco, sons plutôt aigus
- Arco, sons plutôt graves

Objets sonorisés

- Mur (pierre)
- Escalier (métal)
- Fenêtre (bois)
- Pilier (bois)
- Balustrade (métal)
- Pupitre (métal)

Perception du temps

- Pulsé
- Non pulsé
- Homorythmie

Déplacements dans l'espace

Jeux de questions/réponses

Improvisation : quelles marges de liberté ?

Sur la représentation graphique, la comparaison des versions filage et concert permet de mettre en évidence la marge de liberté que s'accorde Michel Risse et qu'il accorde à ses musiciens puisque, en temps réel pendant le spectacle, il dirige la pièce et donne des consignes ou des décomptes directement dans le casque à chacun d'entre eux. On remarque ainsi que l'ordre des différentes parties reste le même exactement, et que la forme de chaque partie est globalement inchangée, mais on repère des variations significatives de durée pour chacune de ces parties. À plus petite échelle, lorsqu'on écoute de près, le jeu de chaque musicien, on s'aperçoit que les choix de rythmes et notes sont très différents d'une version à l'autre, mais que les timbres et les modes de jeu sont conservés, le musicien interprétant ce mode de jeu à chaque version. On peut observer cela sur le schéma en comparant les versions concert et filage entre 9'00 et 10'30, lorsque Damien Boutonnet, suspendu en l'air, joue des notes sur les clous du plafond. Pour chaque version, il joue une cellule mélodique de base sur laquelle il fait des variations, mais la cellule mélodique de la version concert est sur 4 notes alors que celle de la version répétition, différente, est sur 3 notes.

La forme globale de la pièce *Un accord des Cordeliers* ne change donc pas d'une version à l'autre. On retrouve la même succession de parties, de modes de jeux, de moments d'homorythmie, avec cette même formule rythmique de la coda[20] qui se maintient d'un *Instrument|Monument* à l'autre. Sur ce canevas, sur ce squelette, chaque musicien a sa marge de liberté, sa liberté d'invention et de variation, pendant que, dans cette œuvre contextuelle, le compositeur adapte en temps réel les durées et les vitesses en fonction de sa perception du lieu et du public.

La forme temporelle

« Tout Instrument|Monument s'amorce par un prologue dont il doit être difficile de détecter le début exact. La musique, c'est « ce qui n'a de sens que par rapport à ce qui a précédé et ce qui va suivre » ; tout ce qu'a vécu le spectateur dans sa journée, et l'a rapproché du moment où il a la sensation que « ça a commencé », est considéré comme faisant partie de la pièce. Aussi, cette sensation de « début » doit-elle être volontairement ambiguë et différente chez chaque spectateur. »[21]

Lors du spectacle *Instrument|Monument* qui eut lieu au Réfectoire des Cordeliers, ce principe décrit par Michel Risse d'un prologue très progressif au cours duquel le monde du réel bascule peu à peu dans l'univers *Instrument|Monument* était difficile à mettre en œuvre puisque le public, convoqué, assis en situation de concert, attendait le début d'un spectacle. Michel Risse réussit malgré tout à brouiller les cartes lorsque, à la suite des orateurs précédents, il monte sur scène comme un intervenant s'exprimant sur le thème de la soirée. Son discours amène peu à peu vers l'idée d'écouter les sons issus du lieu. Il fait celui qui veut en faire une démonstration, et sa gestuelle démonstrative sur le mur de la salle, soutenue par une évolution adéquate de la sonorisation et de l'éclairage, va se métamorphoser graduellement en spectacle sonore et visuel.

Pour Catherine Aventin, cette « insertion de l'extraordinaire du spectacle dans l'ordinaire du quotidien [...] aide à amener le trouble dans l'esprit du spectateur dont les représentations et perceptions vont être ainsi remises en question. Cette confusion entre vrai et faux [...] donne, par l'attention que peut provoquer ce « flou », une occasion supplémentaire pour les artistes d'ouvrir les yeux et les oreilles des spectateurs et de les pousser à observer attentivement leur environnement. »[22] Il s'agit bien d'amener l'extraordinaire du spectacle au contact de la normalité et par là même d'accompagner vers une écoute attentive, comme en temps de spectacle, de ce qui nous entoure au quotidien.

Si l'on s'intéresse au rythme global de la pièce, rythme au sens théâtral et non musical, on observe que celui-ci est discontinu. Ce ne sont pas les déplacements des artistes qui génèrent cette discontinuité, mais la structure musicale qui, appuyée par le jeu des éclairages, provoque des ruptures dans le

20 En musique la coda est le passage terminal d'un morceau.

21 Citation de Michel Risse, extraite de la « partition » *Instrument|Monument* établie par lui au 4 juin 2008, sur commande de l'Etat, à l'occasion d'une création *Instrument|Monument* particulière : *Ondines et sirènes,* à Rennes en 2005.

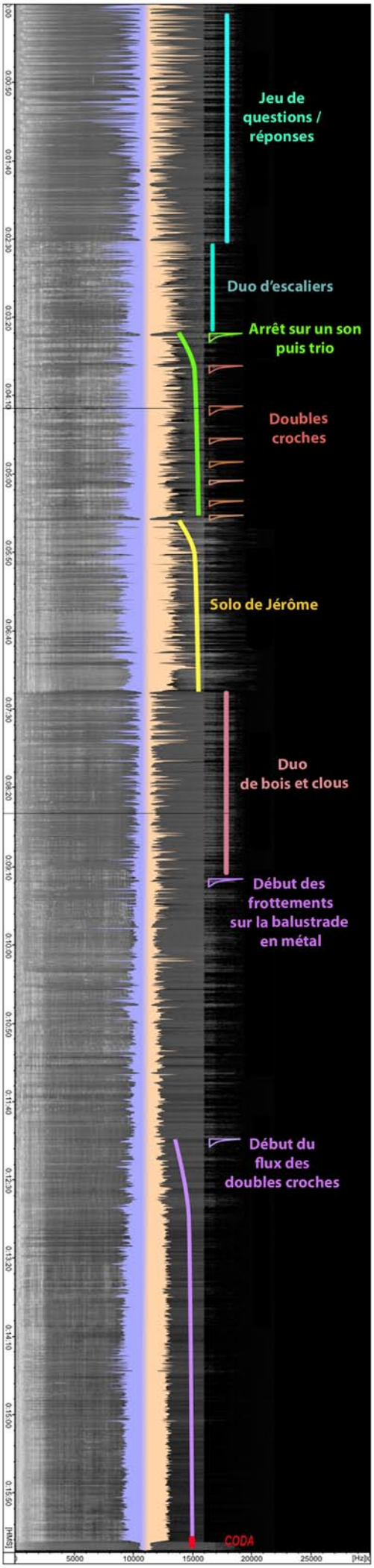
22 Aventin Catherine, *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques,* thèse en Sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture, Ecole Polytechnique de l'université de Nantes, juin 2005, p. 262

déroulement du spectacle. C'est donc bien la musique qui est l'objet de cette œuvre pluridisciplinaire, le moteur de la machine, et non la fable dramatique ou le jeu des acteurs. Les moments de rupture s'observent en trois endroits : pour la version concert à 6'45, à 8'10 et au final à 15'10, pour la version filage à 5'30, à 7'10 et au final à 16'25. Ces moments de rupture correspondent au passage abrupt d'un *climax*[23] à un moment de faible densité et intensité sonore, de temps dilaté et non pulsé. Ils découpent ainsi la pièce en trois parties d'inégales longueurs qui se succèdent sans temps mort. En effet, on ne ressent jamais de réelle pause, les scènes s'enchaînent sans moment de silence ou d'inaction et, pour le public, l'écoute n'est jamais livrée à elle-même. La forme de la pièce, en trois parties, chacune étant terminée par un climax, est renforcée par le jeu des lumières. Ces trois climax sont très clairement visibles sur les représentations graphiques, mais aussi sur les acousmographes[24] du spectacle.
L'acousmographe constitue un moyen visuel de repérer la structure temporelle de la pièce, de conforter les intuitions nées de l'audition, d'apporter une preuve de leur validité. N'ont été signalés sur chaque graphe que les événements sonore qui y étaient repérables visuellement.

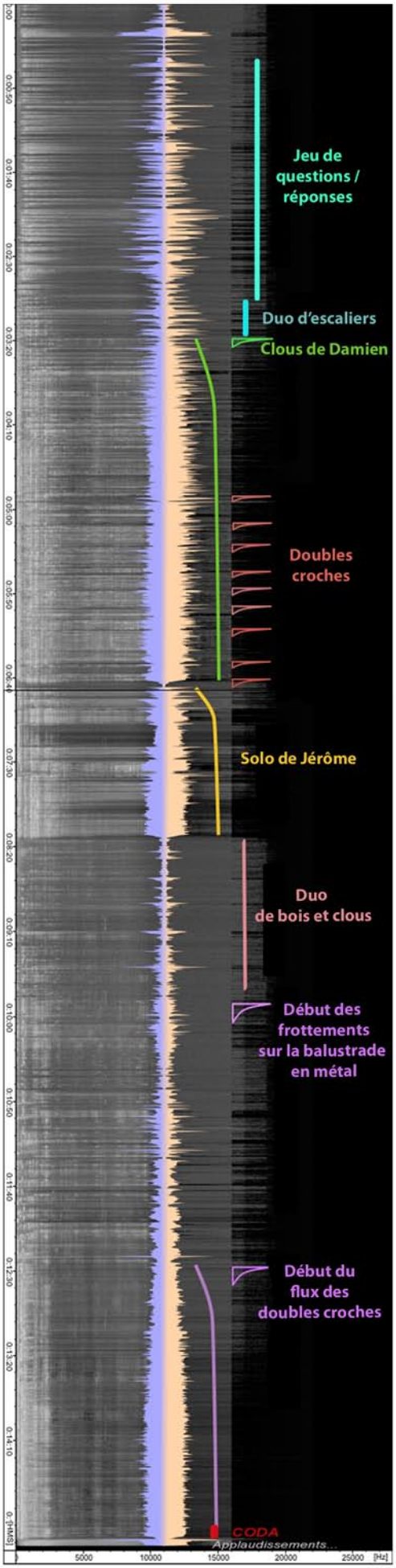
23 En musicologie on désigne par ce terme les moments d'apogée de la tension.
24 On obtient ces acousmographes à l'aide du logiciel d'écoute et de représentation du signal sonore Acousmographe 3, qui est disponible en téléchargement sur le site de l'INA-GRM.

Acousmographes du spectacle *Un accord des Cordeliers*

Répétition



Concert



La première partie débouche sur une série de *tutti*[25], notés sur la partition graphique et sur les acousmographes, et structurés de la façon suivante : 1 double croche, puis 2 doubles croches, puis 3 double croches, etc. Jusqu'au dernier *tutti* qui consiste en 8 doubles croches, paroxysme de la tension, premier *climax* de la pièce. Chaque *tutti* est suivi d'un court moment de faible densité sonore qui le met en relief et structure le passage. Après le dernier *tutti* en 8 doubles croches, on est brusquement plongé dans le noir, la densité sonore chute subitement, c'est presque le silence total, la deuxième partie démarre. Elle consiste en un solo de Jérôme Bossard sur un escalier métallique, à base de roulements de baguettes. Au cours de cette partie, comme dans ce qui précède, la tension monte progressivement, avec une densité et une vitesse de roulements de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre un point culminant et donc le deuxième *climax* de la pièce qui signale la fin de la deuxième partie. Le troisième *climax,* le plus marqué, correspond à la fin de la troisième et dernière partie et donc au final de la pièce. Ce passage final en homorythmie se retrouve dans la *coda* de tous les *Instrument|Monument*. Le final de la pièce est aussi le paroxysme de la tension, il est suivi brutalement de silence total et de noir. Pour structurer sa pièce, Michel Risse délimite donc les différentes parties en utilisant l'« effet de coupure » évoqué par Grégoire Chelkoff dans le répertoire des effets sonores :
« L'auditeur passe d'un état donné à un autre, en distinguant un avant et un après. Les coupures jouent donc un rôle fondamental dans la structuration du temps et de l'espace (découpage du temps, délimitation de l'espace). [...] Peu après la coupure, une attente, dont la durée paraît exagérément longue, peut s'insérer : l'auditeur reste suspendu à la suite des événements, son attention ayant été un moment mise en éveil par cette coupure, d'une façon d'autant plus vive, qu'il aura été surpris par elle. L'adaptation de l'oreille à un nouveau milieu sonore peut conduire à l'affinement de l'écoute, à la réception de sons peu audibles et à une attention plus forte durant les premiers moments ; puis l'écoute moins vigilante réapparaît. En ce sens, l'effet de coupure permet en quelque sorte de mettre en valeur les événements qui vont suivre la rupture lorsqu'à celle-ci succèdent d'autres sons. »[26]

L' « effet de coupure » est donc un moyen pour le compositeur d'amener ses auditeurs à une écoute plus fine dans le moment qui suit la coupure, et qui correspond à un temps musical dilaté, non pulsé, avec des événements sonores qui font irruption de façon irrégulière. Cette écoute plus fine leur permet d'être plus attentifs aux timbres de ces sons qui leur arrivent de façon éparse.
On peut schématiser la tension générée au fil du temps tout au long de la pièce de la façon suivante :

Schéma de la tension générée
pendant le déroulement du spectacle *Un accord des Cordeliers*

Le sentiment de détente est maximal en début de chacune des trois parties. Il correspond au moment où l'intensité et la densité d'événements sonores sont à leur niveau le plus faible. Les sons sont dispersés, isolés ou en petites grappes, il n'y a pas de pulsation, pas de périodicité dans la succession des timbres, rythmes, hauteurs. L'auditeur est face à une forme de chaos. Chacune des trois parties s'achève par un *climax,* un moment d'intensité et de densité à leur plus haut niveau, de plus grande régularité temporelle, avec une pulsation martelée de façon méthodique, un temps strié, pulsé par la gestuelle très répétitive de Jérôme Bossard qui marque chaque noire, ou chaque double croche pour le final, et génère un flux très régulier sur lequel s'inscrivent les autres interventions sonores. Les seuls moments de la pièce où les trois musiciens sont en homorythmie, comme le montre la représentation

25 Un passage musical *tutti* est un passage où tous les instrumentistes jouent simultanément.
26 CHELKOFF Grégoire, « Effet de coupure » in AUGOYARD, Jean-François, TORGUE, Henry (dir.), *op.cit.,* p. 42

graphique, se situent pendant le premier et le troisième *climax*. La sensation de tension y est la plus forte, et pourtant avec l'homorythmie et l'utilisation de cellules rythmiques très régulières, répétitives même, ce sont les moments où la régularité musicale est la plus marquée.
Lorsqu'ils veulent provoquer de la tension en musique les compositeurs mettent généralement en œuvre une grande intensité, une grande densité d'événements sonores, et aussi du chaos, car dès lors que l'auditeur est mis dans l'incapacité de pouvoir anticiper sur les événements sonores qui vont suivre, cette sensation de chaos engendre chez lui de la tension. À l'inverse de ces procédés compositionnels, Michel Risse parvient à engendrer une impression de détente dans les moments de chaos, sans pulsation, où les événements sonores sont le moins prévisibles. Il conduit ses auditeurs vers une tension maximale dans les moments de plus grande régularité musicale, ceux où la pulsation est devenue extrêmement régulière. Il amène donc ses auditeurs à une écoute différente.

La forme spatiale

Le jeu des lumières découpe des zones d'espace visible pendant que le reste de la salle est occulté. Le schéma de la tension générée pendant le spectacle, avec ses trois triangles consécutifs (voir plus haut), pourrait s'appliquer à l'espace perçu par le spectateur pendant que la pièce se déroule. On peut tenter de comprendre le spectacle en utilisant le concept de « chronotope »[27], tiré de la littérature, et qui met en relation les perceptions de temps et d'espace. Tout au long du déroulement du spectacle, la perception de l'espace est réduite à la zone éclairée, souvent de petite taille, entourée de noir total. La sensation produite est celle d'un espace restreint, concentré. Cette zone grandit lorsqu'un deuxième puis un troisième musicien sont éclairés. Les perceptions de l'espace appréhendé connaissent ainsi des variations que l'on peut relier aux variations des perceptions temporelles telles qu'on les a analysées dans le paragraphe précédent. Cette variation des chronotopes suit la structure de la pièce. On repère pour chacune des parties :

- en début de partie, le chronotope correspond à un espace restreint, avec un temps dilaté, des événements sonores épars, isolés ou en petites grappes espacées. C'est une scène intime et sans tension, l'écoute peut se concentrer sur les timbres.

- en fin de partie, le chronotope, qui coïncide avec un *climax,* a évolué vers un espace beaucoup plus large et ouvert, au *tempo* rapide et au temps strié. L'esthétique est de plus en plus spectaculaire, la partie s'achève sur un paroxysme de tension suivi d'un silence.

- au moment du final du spectacle les tensions sonores et visuelles culminent. Les lumières rouge orangé évoquent le feu et participent à cette tension en composant une ambiance de rituel primitif.
La scénographie crée un effet de surprise à chaque apparition d'un musicien, car les déplacements se font exclusivement dans le noir. Le suspense est maintenu, l'intérêt est capté. Lorsqu'il est visible, chaque musicien dispose d'un espace qui lui est propre, dans lequel personne n'interfère jamais. Cet espace est nettement différencié par la lumière. La gestuelle de ces personnages n'apparaît au spectateur que lorsqu'elle est génératrice de son. Les costumes de couleur blanche accrochent la lumière et accentuent la perception visuelle des gestes, dans la volonté de mettre en évidence le geste associé au son, justification de ce qui est entendu. Dans la dernière partie, Damien Boutonnet, rendu visible par les lumières, est suspendu au plafond, ses pieds étant au même niveau que sa tête. La perception visuelle de cette posture engendre chez le spectateur une kinesthésie inconsciente de tension corporelle. Elle est en œuvre au moment où la tension sonore et visuelle va croître jusqu'au *climax* final.
La dramaturgie est éclatée, les scènes successives ou simultanées sont situées dans tout l'espace, autour des spectateurs, chacune correspondant à un musicien. Le spectateur n'est pas incité à écou-

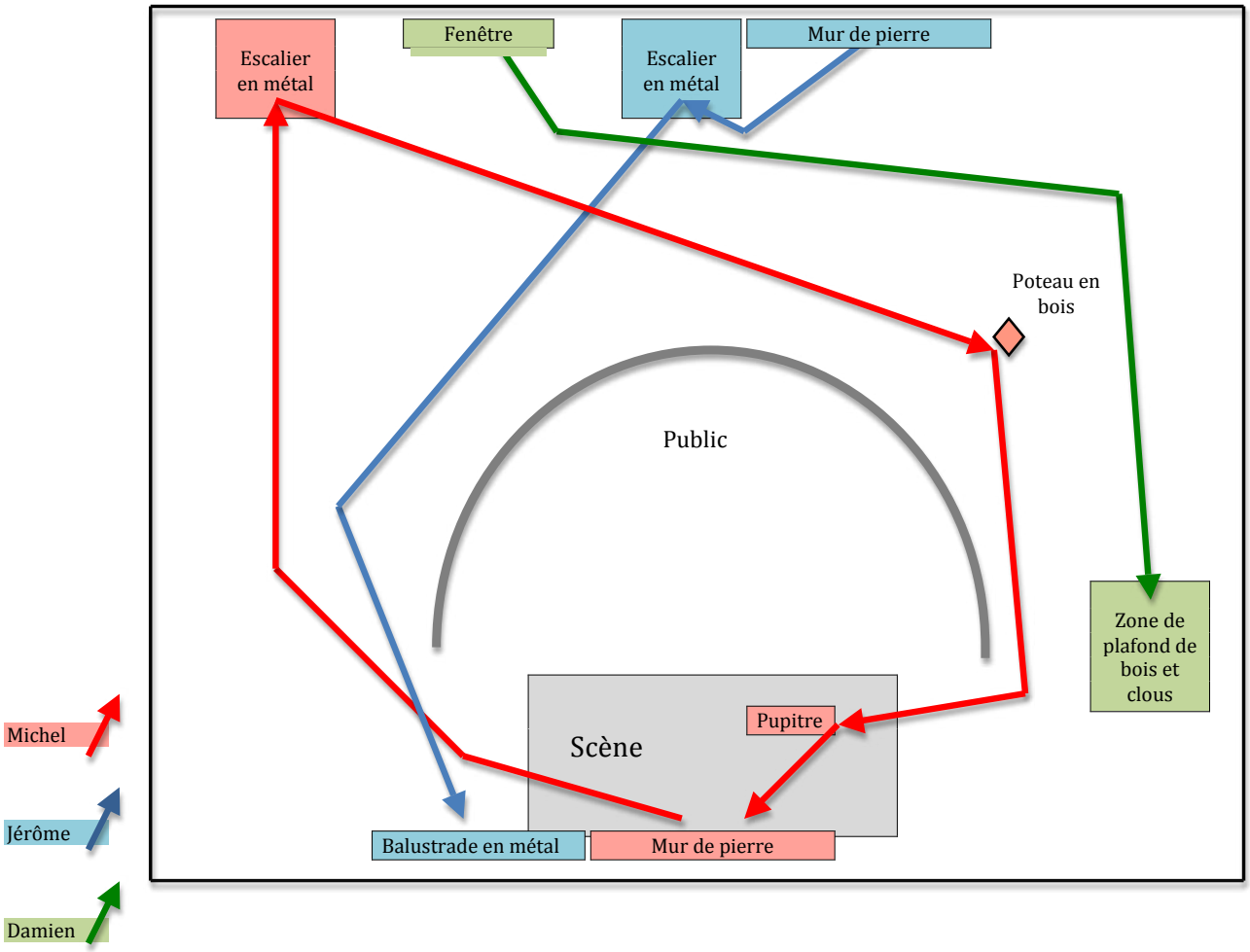
27 Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakthine est à l'origine du concept de « chronotope ». Ce concept est utilisé pour caractériser les sensations spatio-temporelles produites par la combinaison espace-temps d'une œuvre littéraire.

ter ou regarder l'ailleurs, le regard et l'audition sont guidés de scène en scène par le jeu des lumières, le noir correspondant le plus souvent au silence. Le fil conducteur dramaturgique nous transporte de scène en scène, Michel Risse veut nous faire entendre le monument, mais cette écoute est encadrée. La volonté manifeste de guider le regard exprime le dessein de concentrer l'attention et d'amener à une écoute polarisée.

Parfois, rarement, des sons émergent des zones plongées dans le noir. L'effet de mystère, de suspens, ajoute à la concentration. On écoute des sons dont on ne peut discerner clairement la provenance, la variable de direction dans l'espace prend de l'importance car les sons viennent de devant, de derrière, de la droite ou de la gauche. Selon le psychiatre Bernard Auriol : « L'oreille de certains se montre plus sensible à la hauteur spectrale, celle des autres à la hauteur tonale. Les expériences de Charbonneau et Risset (1975) suggèrent que l'oreille droite perçoit mieux les mélodies tonales, cependant que l'oreille gauche est plus habile à suivre les mélodies spectrales. »[28] « Si l'individu « tout-venant » s'intéresse à la musique par le biais de son oreille gauche, le musicien ou le chanteur exercé utilisent plutôt la droite. » [29] Les oreilles droite et gauche ne perçoivent donc pas les sons de la même façon. Pendant que le spectacle se déroule, pour chaque auditeur la perception sonore bascule d'une oreille à l'autre ce qui crée une situation d'écoute hors normes de concert.

Les déplacements des musiciens entourent l'auditoire, ce qui est visible sur le plan du spectacle :

***Un accord des Cordeliers.* Schéma de l'espace du spectacle et des déplacements des artistes.**



28 AURIOL Bernard, *La clef des sons,* Toulouse, Érès, 1996, p. 100.
29 *Ibid.,* p. 170

L'espace scénique se développe tout autour du public, qu'il enveloppe. Pour Jean-François Augoyard et Henry Torgue, cette sensation d'enveloppement sonore induit certains effets : « Enveloppement. Sensation d'être environné par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment. L'effet d'enveloppement s'applique parfois à des situations négatives, mais il provoque le plus souvent des réactions analogues à celles de l'envoûtement : sidération, ravissement. La jouissance marque l'accomplissement de cet effet, sans qu'il soit nécessaire de s'interroger sur la provenance du son. »[30] Envoûtement, sidération, ravissement, cet état dans lequel se trouve transporté l'auditeur le conduit à une écoute différente des timbres, des rythmes, de la musique des lieux.

Conclusion

Michel Risse souhaite qu'un large public puisse se sentir concerné par sa musique. Pourtant il ne fait aucune concession à une esthétique musicale grand public, et la musique entendue pendant un *Instrument|Monument* ne peut ni se fredonner ni se danser. Il s'agit de tout autre chose, il s'agit d'écoute.

L'analyse de *Un accord des Cordeliers* montre comment le compositeur structure sa musique, joue sur les contrastes, sur les effets sonores, sur la mise en relief atypique des moments de tension ; comment, par une mise en espace en trois dimensions et à 360° autour du public, il fait entendre différemment les sons inouïs tirés d'un instrument monumental. Tout au long de la pièce, le spectateur est guidé dans ses perceptions, qu'elles soient sonores, visuelles ou kinesthésiques. La mise en scène, les déplacements, les gestes, les lumières, tout concourt à piloter la perception auditive vers des univers inouïs, tout contribue à transformer l'écoute des sons tirés du monument. Pour obtenir une grande qualité d'écoute lors des ses concerts, Michel Risse met l'accent sur les timbres, sur la spatialisation de l'écoute. Il joue sur le spectaculaire, la dimension rituelle primitive, la prouesse physique qui engendre une émotion transfigurée en émotion artistique. Il fait écouter, et non plus entendre, les sons de l'environnement ; il met en scène des sons inouïs, qu'il organise selon des principes inaccoutumés, de façon à amener son public à écouter autre chose, une autre musique, différemment.

Sans présumer d'une étude détaillée de la réception par le public, on peut imaginer que l'effet produit par un spectacle *Instrument|Monument* est variable d'un auditeur à l'autre, car les spectateurs ne sont pas tous réceptifs de la même façon à un tel bouleversement de leur univers perceptif. La participation du public, l'interactivité, pourraient être des moyens efficaces d'agir sur l'écoute. Ces outils pédagogiques sont peu mis en œuvre dans les *Instrument|Monument*, mais Michel Risse ne se prive pas de les explorer dans d'autres créations de la compagnie Décor Sonore, comme par exemple *Le don du son* ou *Les chantiers de l'O.R.E.I.* Il reste à mener un travail de recherche sur la réception des spectacles *Instrument|Monument*. Les (ou des) spectateurs ont-ils le sentiment que des sons inouïs, une identité sonore du monument, leur sont révélés ? Leurs représentations mentales du lieu sont-elles changées? Leurs schèmes d'écoute, leur perception sonore de l'environnement sont-ils modifiés ? Leur écoute est-elle transformée ? Leur écoute est-elle esthétisée ? Si les spectacles *Instrument|Monument* ont cette capacité de transformer l'écoute, ces transformations peuvent-elles être valables à long terme, et même définitives ?[31] On est peut-être ici dans l'utopie, à moins que les habitants des villes et des campagnes ne croisent dans leur environnement des propositions artistiques sonores de ce type, à moins qu'ils ne soient confrontés régulièrement à des œuvres d'art sonore qui ambitionnent de transformer l'écoute. On peut considérer que chaque rencontre avec une telle œuvre prépare et ouvre la voie vers une sensibilité accrue au monde sonore. Si l'on veut écouter le monde autrement, souhaitons que les opportunités de rencontrer de l'art sonore en espace libre se développent et se multiplient.

30 AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry (dir), A l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores, *op. cit.,* p. 57.
31 Ce travail de recherche sur la réception des spectacles *Instrument|Monument* est actuellement en cours dans le cadre de notre mémoire de Master 2.

Lectures clés

CAGE John. *Silence,* Paris, Denoël, 1970

CHION Michel. *Le promeneur écoutant : d'acoulogie,* Paris, Editions Plume, 1993

MURRAY SCHAFER Raymond. *Le Paysage sonore,* traduit de *The Tuning of the World,* Paris, Wildproject Editions, 2010

POLLET Solvejg. *Création musicale et environnements sonores, Thèse de doctorat en musicologie,* Université Rennes 2, 2002, 2 vol, 563 et 194 p.

RUAN François-Xavier. « *Au-delà des murs, le son* », *Stradda,* n°13, 2009, Paris, HorsLesMurs, pp.39-49

RUSSOLO Luigi. *L'art des bruits : manifeste futuriste 1913,* traduit de *L'arte dei rumori,* Paris, Allia, 2003

SCHAEFFER Pierre. *Traité des objets musicaux,* Paris, Editions du seuil, 1977

TENAILLE Franck, SAUVAGEOT Pierre, QUENTIN Anne, et al. « L'art sonore en espace libre », *Rue de la Folie,* n°9, 2000, Paris, HorsLesMurs, pp.11-35

memento #5 – octobre 2011 – recherche
LA CRÉATION SONORE EN ESPACES PUBLICS
Synthèse du **focus** organisé le 7 juin 2011 avec les interventions de Catherine Aventin et Cécile Regnault *(Pour une conception sonore des espaces publics)* et Hélène Doudiès *(Transformer l'écoute ? L'expérience Instrument I Monument de la compagnie Décor Sonore)*

memento #4 – octobre 2011 – recherche
HISTOIRES DE CIRQUE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES
Synthèse du **focus** organisé le 21 avril 2011 avec les interventions de Patrick Désile *(« Cet opéra de l'œil ». Les pantomimes de cirques parisiens au XIXe siècle)* et Clotilde Angleys *(Le grand spectacle : les opérettes de cirque féeriques et nautiques de l'entre-deux-guerres)*

memento #3 – octobre 2011 – recherche
QUAND LE CIRQUE RENCONTRE LA DANSE
Synthèse du **focus** organisé le 25 janvier 2011 avec les interventions de Kati Wolf *(L'écriture de Mouvement, notation Benesh, pour les arts du cirque)* et Agathe Dumont *(Interprètes au travail, le cas des danseurs circassiens)*

memento #2 – octobre 2011 – études
LES PUBLICS DES SPECTACLES DE RUE ET DU CIRQUE

memento #1 – juillet 2010 – études
LES CHIFFRES CLÉS DES ARTS DU CIRQUE ET DES ARTS DE LA RUE 2010

Avec la collection **memento,** HorsLesMurs développe sa mission de réflexion et d'observation consacrée aux arts de la rue et aux arts du cirque. **memento** accueille des documents de référence édités par HorsLesMurs : études, travaux de recherche et outils pratiques à destination de différents publics (étudiants, chercheurs, professionnels). Certains éditions sont disponibles en anglais. La collection **memento** est éditée au format PDF et téléchargeable gratuitement sur www.horslesmurs.fr et www.rueetcirque.fr

Les **focus** sont des séances thématiques au cours desquelles des étudiants et chercheurs spécialistes du cirque ou de la création en espace public viennent échanger autour de leurs travaux. La collection **memento** accueille les synthèses des **focus,** rendant accessibles les travaux au plus grand nombre.

memento est une publication de HorsLesMurs – Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque – subventionné par le ministère de la Culture (DGCA).

Directeur de la publication, Président. Jean Digne
Rédacteur en chef, Directeur. Stéphane Simonin
Responsable des éditions. Isabelle Drubigny
Rédaction. Catherine Aventin et Cécile Regnault, Hélène Doudiès
Conception et rédaction. Anne Gonon, chargée des études et de la recherche
Iconographie.
Conception et réalisation graphique. Anne Choffey

HORS LES MURS

Centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste
68 rue de la Folie Méricourt. 75011 Paris
Tél. : +33 (0)1 55 28 10 10 – Fax. : +33 (0)1 55 28 10 11
www.horslesmurs.fr
www.rueetcirque.fr
info@horslesmurs.fr