SPECTACLES, FÊTES ET SONS URBAINS

Philippe Chaudoir

Introduction

"*La Ville, entre bruit et son*"…, ce titre nous entraîne d'emblée vers une direction de recherche qui pose tout à la fois, bien sûr, l'importance du fait sonore en ville mais également la question de sa diversification et de la hiérarchie de ses formes.
Bruit et son définissent classiquement, en quelque sorte, deux extrémités d'un univers, l'une chargée de valeurs négatives et agressantes, l'autre nous engageant vers une perception plus positive, celle de l'existence d'une strate sensible spécifique, d'une "couleur" urbaine.

Nous ne situerons pas notre propos du côté de la contrainte et de la nuisance (il s'agit là d'un domaine spécifique qui peut s'envisager de manière technique – la mesure – et/ou sociologique – les "sentiments" que ces agressions sonores provoquent) mais sous l'angle de ce que signifie la dimension sonore en tant qu'indicateur d'une "qualité" urbaine propre. Il est d'ailleurs notable que certaines recherches actuelles engagées sur les nuisances sonores urbaines, sans minimiser la dimension mesurable du phénomène, s'interrogent de plus en plus sur sa dimension qualitative ([1]).

Si la ville a un son, donc, autre que celui de ses nuisances, cela voudrait-il dire que chaque ville a le sien, spécifique, et qui, d'une certaine manière, entretiendrait un rapport d'identité à celle-ci ou, qu'à l'inverse, la Ville, toute ville, serait productrice de rumeurs, de sons, de musiques, qui la qualifie face à d'autres espaces.
En fait, fort peu de travaux traitent de cette question, hormis l'ensemble des recherches effectuées par Jean François Augoyard et son équipe du CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain) ([2]).

[1] Cf. des expériences de diagnostic acoustique telle que DAQUAR, expérience lyonnaise exemplaire qui, au delà de la mesure se pose la question de l'urbanité sonore. Cette expérience est l'occasion de montrer les capacités pragmatiques d'une mise en observation sonore de la ville, non seulement pour lutter contre le bruit, mais aussi pour comprendre et aménager la diversité phonique que les habitants repèrent.

[2] On retiendra, en particulier le rapport dirigé par Jean François Augoyard, Martine Leroux, avec la collaboration de Catherine Aventin, Julie Augoyard et Didier Pernice, Juillet 1999, *Médiations Artistiques Urbaines* , Rapport de recherche CRESSON n°42, 207 p.
Cet ouvrage est constitué par le rapport d'une recherche menée par le CRESSON, laboratoire du CNRS (UMR 1563) et des Ecoles d'architecture de Nantes et de Grenoble. Il s'inscrit dans un programme de recherche interministériel " *Culture, villes et dynamiques sociales* " regroupant le Ministère de la Culture (DDF), le FAS, la DIV et le Plan Urbain.
Voir également Amphoux Pascal, 1993, *L'identité sonore des villes européennes, guide méthodologique à l'usage des gestionnaires de la ville, des techniciens du son et des chercheurs en sciences sociales*, CRESSON / IREC, rapport IREC no 117, DA-EPFL, Lausanne, 2 tomes, 3e tirage 99.

Dans une autre direction de recherche, la question de l'espace sonore a également été évoquée dans des travaux menées à partir du champ artistique, particulièrement de la part de musiciens tels que R. Murray Schafer ([3]), par exemple, qui, depuis plus de 25 ans, prêche pour une "écologie auditive" et pour la défense du patrimoine sonore.

Ce qui apparaît, curieusement, à travers cette double référence ici évoquée, c'est le fait que le son urbain y soit qualifié par sa dimension environnementale. Ceci semble valider, sans aller plus loin, la question d'en faire l'objet d'une lecture géographique. Le son urbain (c'est celui qui nous intéressera ici) construirait donc un espace spécifique ou, au minimum, participerait d'une perception globale de cet espace.

Contexte de l'émergence d'un son "culturel" de la ville.

En dehors de ces travaux très spécialisés qui tentent de fonder l'existence d'une strate spécifique, nous souhaiterions nous intéresser à d'autres formes de reconnaissance de l'espace sonore, souvent plus pragmatiques. Ceci nécessite la mise en œuvre d'une démarche contextuelle qui interroge, plus largement, la relation de la ville avec l'univers esthétique, et cela au delà de l'architecture et des oeuvres clairement inscrites dans un patrimoine matériel.

En fait, depuis quelques décennies déjà, la ville est devenu le cadre de manifestations animatoires, festives et/ou spectaculaires qui semblent s'insérer dans une démarche volontaire des acteurs publics (et parfois privés).
Hors des lieux traditionnels consacrés aux manifestations artistiques, quelles qu'en soient leurs formes, des manifestations de tous genres, du spectaculaire (parades déambulatoires, interventions plastiques, chorégraphiques, théâtrales et musicales) au festif (développement de la festivalisation, création de nouveaux "rituels"…) se sont installées dans l'espace public.
Nous n'aborderons pas ici la question de l'articulation entre le champ culturel et événementiel et le champ urbain mais nous voulons souligner que ce contexte global tend à favoriser la visibilité (peut-être faudrait-il produire un néologisme : l'audibilité) de ce que nous avons appelé un son "culturel" de la ville.

Avec l'avènement de ces manifestations spectaculaires et festives et, surtout, avec leur multiplication exponentielle, la ville est devenue le cadre d'une expressivité particulièrement spécifiée par son univers sonore. Ainsi, il est, en quelque sorte, devenu naturel d'entendre, dans un cadre urbain, sons et musiques auparavant réservés à des publics ciblés, dans des lieux réservés.

La nouveauté du phénomène ne réside sans doute pas tant dans la présence d'un son reconnu comme "artistique", en ville. En effet, les parades foraines ou les bateleurs du Boulevard du Crime affirmaient déjà bien avant leur présence. Les harmonies municipales marquaient le temps dominical et les rites commémoratifs. C'est plutôt dans

[3] Schafer R. Murray, 1979, *Le paysage sonore*, Paris, J. Cl. Lattès

la généralisation et dans le fait que cette présence aujourd'hui qualifie la centralité que réside une certaine nouveauté du phénomène.
Plus largement, on pourrait dire qu'à travers la figure de l'animation ([4]), cette présence actuelle de la musique et du son a acquis une valeur essentielle ([5]), celle de "faire ville", c'est-à-dire de constituer une sorte de métaphore de l'urbanité.

Pour rester dans cette approche contextuelle, mais de manière sans doute plus péjorative, dans la société de la communication qui est devenu la notre, et comme l'indique Dominique Wolton, "*le silence n'a plus de place, c'est l'expression qui a envahi tout l'espace*" même si, par ailleurs, "*L'espace privé est devenu le lieu principal de loisirs, de consommation de la musique et des spectacles (dits à domicile)*" ([6]). Au delà de ce nouvel usage de l'espace public comme support à l'expressivité mais toujours dans un registre péjorant, on pourrait également noter le véritable envahissement de l'espace urbain par une musique que certains ont pu qualifier de "supermarché" ou encore d'ascenseur.

En tout état de cause, la présence sonore et musicale semble être devenue une des composantes prégnantes de l'espace urbain.

La "rue" comme métaphore de l'espace public

Sous un autre angle, le terme "rue" est devenu métaphorique et représente le lieu où viennent s'exprimer ces formes diverses. On parle, depuis maintenant quelques années, d'"Arts de la Rue" pour qualifier la rencontre d'une volonté d'intervention culturelle en espace public et de certaines formes d'expression artistique. En fait, cette métaphore procède d'une véritable construction institutionnelle. On sera frappé de constater que la fixation terminologique ("arts de la rue", en un seul mot...) va de pair avec la reconnaissance par l'institution (le Ministère de la Culture, en particulier) d'un phénomène qui lui échappe et dont elle perçoit, par de multiples filtres, la pertinence et l'actualité. Il convient de retracer l'histoire de cette institutionnalisation progressive.
Les années 70, du point de vue de ce qui ne s'appelle pas encore les "arts de la rue" marquent une origine. D'une part, la période se spécifie par l'irruption de nouveaux modes d'intervention dans l'espace urbain. D'autre part, l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes travaillant en dehors des lieux consacrés classiquement à l'art, va trouver dans l'espace public un support expressif et politique.
Un exemple significatif réside dans le parcours de plasticiens comme Toni Miralda, Dorothée Selz, Jaume Xifra et Joan Rabascall. Ils réalisent dès 1970, des spectacles en extérieur en adoptant une posture où se croisent toutes sortes d'influences, où fête et rituel se couplent à l'idée d'un spectacle «*total*». Saltimbanques, musiciens rock, artistes contemporains s'y mélangent dans une expérience esthétique et ludique. Plus tard, ils passeront de formes de célébration festive ponctuelle à la réalisation de grandes scénographies urbaines, en mettant en scène, par exemple, «*Falla Aquatiqua*» pour l'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992 ou «*Honeymoon*» de 1986 à 1992

[4] Terme dont on rappellera que la racine "anima" signifie la vie : animer, c'est rendre vie.
[5] Au sens fort du terme
[6] WOLTON Dominique, février 1996, Espace public, un concept à retravailler, *Etudes*, p.187-198

pour fêter le mariage imaginaire entre le monument à la liberté de Barcelone et la statut de la liberté ([7]).
Ainsi, avec l'irruption de ces nouveaux acteurs de la scène culturelle choisissant sciemment l'espace public comme véhicule de leur art, cette période est aussi celle de la généralisation relative d'un mode d'intervention qui rentre progressivement dans le domaine de l'action culturelle - celle-ci prenant le relais de l'animation - et, tout à la fois, élargit son champ d'action à l'ensemble de la ville.

La création par Jean Digne, en 1972, d'«*Aix ouverte aux saltimbanques*» ([8]) en est un des exemples le plus clair. Cette manifestation qui, comme son nom l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales, musicales, chorégraphiques et festives de leurs champs respectifs. Les nouveaux acteurs qui y participent revendiquent le droit de «*retrouver*» la ville,. Cette revendication passe par un investissement de la ville entière. Celle-ci «*fabrique*», en quelque sorte, les nouveaux territoires de l'expression et paraît ainsi dotée d'une efficacité propre.

La fin des années 70 va voir apparaître, ensuite, une nouvelle mutation consistant à passer d'une notion ponctuelle d'animation, de plus en plus décriée, à celle de développement culturel, mutation qui se double d'une institutionnalisation de plus en plus marquée. Jean Caune indique qu'«*en 1982, lorsque Dominique Wallon est nommé à la direction du développement culturel (DDC) du ministère de la culture, la logique englobante du développement culturel est utilisée. La notion, telle qu'elle allait être reprise, pose autant de questions que l'action culturelle. On pourrait même dire qu'elle les multiplie, puisqu'elle inclut la connaissance scientifique et qu'elle envisage les possibilités d'expression artistiques de la population : vaste programme !*» ([9]).

Cette institutionnalisation va alors s'accompagner de l'irruption dans le champ culturel d'un discours savant sur l'Urbain. Ainsi, dès 1979, se tient un séminaire des *Arts de l'Extérieur* à Kiel et à Brême en Allemagne. En 1981, sont organisées, à Marne-la-Vallée, les premières rencontres d'*artistes d'espaces libres* ([10]) ; puis, de 1983 à 1987, l'organisation des Rencontres d'Octobre sous l'égide de *Lieux Publics*. La pratique artistique va donc de plus en plus se doubler d'une production discursive et le débat terminologique (espaces ouverts, libres, extérieurs, *«Arts de la Rue»*/arts de la ville,...) qui s'en suivra est bien l'indice d'une mutation où, en quelque sorte, la pratique devient seconde au regard du territoire de l'intervention.
En 1982, Dominique Wallon, Directeur du Développement Culturel apportera le soutien du Ministère de la Culture au spectacle en espace libre. La même année, la troisième

[7] Cf. *Rituel, spectacle et bonheur programmé*, in La Ville - de l'évènementiel au permanent n°2, Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1994.
[8]. Voir à ce sujet l'article de Philippe du Vignal, 1976, Aix, ville ouverte aux saltimbanques, in Autrement n°7/76, *La fête, cette hantise. Derrière l'effervescence contemporaine, une renaissance ?*. Philippe du Vignal, avec Jean Digne étant l'un des responsables de ce dossier.
[9]. Caune Jean, 1992, *La Culture en action - De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, pp. 307.
[10]. C'est nous qui soulignons - précisément - ce glissement terminologique. Il nous paraît indiquer, dans son instabilité, à la fois la mutation qui s'opère vers une problématique du développement culturel et un certain écart temporel, réflexif, par rapport à la crise de l'action culturelle.

rencontre des Chefs d'Etat des Pays les plus Industrialisés à Versailles sera couronnée par un spectacle pyrotechnique de Pierre-Alain Hubert et un concert d'*Urban Sax*. Retransmis en direct à la télévision, cet événement manifeste un véritable tournant dans la «*mise en lumière*» et dans la reconnaissance de ces formes d'intervention artistique en espace urbain.
La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués par deux événements importants du point de vue de cette visibilité (et donc de cette "audibilité") et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines.
C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Elysées, en 1989.
Enfin, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, parachèvent cette reconnaissance par leur retransmission internationale.

Parallèlement, et c'est finalement la poursuite du mouvement entamé dès les années 70, cette institutionnalisation dans le champ du politique va s'accompagner d'un rapprochement de plus en plus concret des *«Arts de la Rue»* avec le spectacle conventionnel. Ce rapprochement procède sans doute d'une ambiguïté de part et d'autre. Désir, d'un côté, de reconnaissance d'une pratique «*populaire*» par une culture «*cultivée*», diraient certains ; constat, de l'autre, d'une capacité des artistes de rue à mobiliser un «*non-public*» tellement recherché et si rarement atteint.
Recours aussi à des formes artistiques globales et festives que le spectacle conventionnel, pris dans ses spécificités disciplinaires, ne sait pas exprimer. En 1982, le démarrage d'animations de rue au Printemps de Bourges et la création de la Fête de la Musique le 21 Juin participent du même mouvement d'étayage au moins partiellement réciproque. En effet, par la suite, de nombreux artistes conventionnels, en particulier dans la musique contemporaine et dans la danse, opéreront ce rapprochement.
Ces tendances, somme toute, ne feront que s'accentuer dans les années 90.
Mais c'est surtout la montée en charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec la mise en place progressive de la Décentralisation. Celle-ci, en fait, s'origine dès la fin des années 70. Elle va se concrétiser légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en oeuvre va nécessiter un temps d'«*incubation*» d'une dizaine d'années au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) vont véritablement prendre toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation va alors les conduire à multiplier une commande publique d'interventions. Mais, plus encore, dans la logique du développement culturel, une floraison de festivals va apparaître tels qu' «*Eclat*» à Aurillac, puis «*Chalon dans la rue*» à Chalon-sur-Saône, «*Dedans-Dehors*» à Tours, Les «*allumées*» de Nantes, «*Les jeudis du port*» à Brest, «*Les Inattendus*» de Maubeuge, «*Vivacités*» à Sotteville-Lès-Rouen, etc.

La fin des années 90 sera marquée par la volonté institutionnelle de structurer ce secteur mais ceci relève d'une autre approche que celle que nous évoquons ici.
En tout état de cause, les villes petites et moyennes - celles, en particulier, qui prises dans l'émergence de nouvelles concurrences urbaines, n'ont pas forcément tous les atouts

économiques pour y répondre - vont être le cadre privilégié de l'imbrication étroite des *«Arts de la Rue»* avec le champ urbain et, plus largement, elles vont développer de manière considérable les actions, soit animatoires, soit de développement culturel jusqu'à faire de la "rue" un des véhicules privilégiés de mise en scène de leur identité.

Le son de l'"être ensemble"

La place du son (mais aussi, parfois, de la musique) dans cet ensemble est spécifique. L'analyse de la mise en oeuvre de la fête de la musique et de son développement extrêmement rapide ([11]) est, bien sûr, incontournable.

Il semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur l'origine de cette fête de la musique et d'en mesurer le développement.
C'est le 21 juin 1982, jour du solstice d'été, qu'est lancée la première fête de la musique à l'initiative de Jack Lang (alors Ministre de la Culture), Maurice Fleuret (Directeur de la Musique et de la Danse) et Christian Dupavillon ([12]). Ce soir là, entre 20h30 et 21h ([13]), tous les instrumentistes, amateurs et professionnels sont invités à s'exprimer dans la rue avec des instruments de fortune. Dès l'origine le mot d'ordre est donné : "*Faites de la musique, Fête de la musique*". Il s'agit alors de faire descendre toutes les pratiques musicales dans la rue, afin que tous en profitent, public et musiciens.

Quand Maurice Fleuret devient Directeur de la Musique et de la Danse en octobre 1981, à la demande de Jack Lang, il souhaite "*être le directeur de toutes les musiques, de l'accordéon jusqu'à l'industrie phonographique*". C'est en découvrant en 1982, à l'occasion d'une étude sur les pratiques culturelles des français, que cinq millions de personnes dont un jeune sur deux, jouent d'un instrument de musique ([14]), qu'il imagine ce rendez-vous, d'abord ponctuel puis reconduit.

Christian Dupavillon évoque cette genèse ainsi : "*Pourquoi ces violoncelles, guitares, trombones à piston, timbales, triangles et grosses caisses, ne pouvaient-ils pas, un jour par an, s'éveiller, être restaurés, émettre un son, trouver un interprète, charmer une oreille ? Pourquoi, ce jour-là, des exécutants, professionnels et amateurs, ne s'exprimeraient-ils pas en toute liberté, dehors, dedans, partout, sur les places, sous les portiques, dans des préaux d'écoles et d'hôpitaux, aux portes des conservatoires et sous les auvents des cafés, pour le seul plaisir de jouer ?*" ([15]).
Le succès est immédiat pour cette manifestation populaire et "spontanée". Et en quelques années, la gratuité des concerts, le soutien de la SACEM ([16]), la couverture médiatique, l'appui des collectivités territoriales et l'adhésion de plus en plus large de la

---

[11] Aujourd'hui le phénomène, au delà de s'être étendu à tout le territoire – même rural - s'est internationalisé.

[12] Christian Dupavillon est architecte, inspecteur général de l'administration des affaires culturelles. En 1982, il était conseiller technique au cabinet du ministre de la Culture.

[13] Dès la seconde année, ces contraintes horaires, imaginées pour éviter toutes critiques de tapage nocturne, disparurent.

[14] On recense alors plus de quatre millions d'instruments de musique.

[15] In Dupavillon Christian, janvier 2001, *Fête de la musique - Faites de la musique. Analyses et réflexions*, Premier Ministre – Service d'information du Gouvernement, Fiches mises en ligne sur www.premier-ministre.gouv.fr (rubrique bienvenue en france)

[16] Qui autorise notamment l'abandon ponctuel des droits d'auteurs

population, allaient faire en quelques années de la fête de la musique une des grandes manifestations culturelles françaises.
En effet, la Fête de la Musique est devenue par la suite un rendez-vous annuel incontournable qui rassemble, dans la multiplicité des expressions musicales, des milliers de musiciens, amateurs et professionnels, et des millions des spectateurs.

Sur un autre plan, d'année en année, la Fête de la Musique confirme et étend sa présence internationale. Elle commence à "s'exporter" dès 1985, à l'occasion de l'Année européenne de la Musique. En moins de quinze ans, elle sera reprise dans plus de cent vingt pays. Si les manifestations sont diverses d'un pays à l'autre, par leur conception et par leur ampleur, elles déclinent cependant partout cette logique festive en *Festa da Música, Music Day, Tag der Musik, Fiesta de la Música ou Svatek Hudby*.

La Communauté Wallonie-Bruxelles a été, avec la France, la première à se lancer dans la coordination de la Fête Européenne de la Musique du 21 juin, et depuis lors elles ont défendues l'idée d'une "charte des partenaires de la fête européenne de la Musique" associant ainsi, sous forme d'un réseau une dizaine de pays.
Cette charte, inscrite dans la dynamique d'une culture musicale accessible à tous, a été élaborée et signée à Budapest en 1997 par les Villes de Paris, Bruxelles, Berlin, Prague, Budapest, Barcelone, Naples, Rome, Athènes, Istanbul et plus récemment par Liverpool et Luxembourg.

Du point de vue de son insertion dans l'espace public, la Fête de la Musique possède quelques caractéristiques majeures qui vont lui donner, au regard de notre problématique, une véritable spécificité et ancrer cette présence musicale dans l'espace.

Elle est d'abord une fête de toutes les musiques pour tous les publics. La Fête de la Musique n'est pas un festival. C'est une grande manifestation populaire, consacrée à la musique sous toutes ses formes, et de tous les genres, du classique au rock, des musiques traditionnelles à la techno... Les musiciens professionnels comme les musiciens amateurs y participent et s'y expriment, à priori librement, investissant les rues et les cours, les places et les jardins, les halls de gare ou les musées.

C'est également une fête gratuite pour le public. En effet, les musiciens sont invités à se produire bénévolement, et toutes les manifestations sont gratuites pour le public, qu'elles aient lieu dans les salles ou en plein-air. Il s'agit même d'une composante centrale au regard du propos de libre accessibilité aux œuvres et de visibilisation d'une vitalité de la pratique musicale.
Ainsi, cette union inédite des professionnels et des amateurs, cette attention portée à toutes les musiques, qu'elles soient savantes, traditionnelles ou actuelles, procède d'une véritable volonté politique.

En définitive, la rue est ainsi offerte à une pratique artistique qui passe du domaine privé à l'espace public. Elle s'inscrit, de ce fait, dans les thématiques du développement culturel telles que nous les avons évoqué plus haut.

De manière sous-jacente, cette fête réactualise la logique de "l'être ensemble", où il s'agit de faire communauté à travers une pratique qui semblerait allier amateurisme et professionnalisme dans la vision un peu mythique d'un plaisir partagé.
Si, comme on le dit souvent, la musique "*adoucit les mœurs*", elle donne surtout l'image d'un partage qui transcenderait les clivages sociaux.

Cette irruption des politiques publiques fondées sur une pensée de la recomposition d'un lien social supposé disparu par l'intermédiaire du festif va, par la suite, se généraliser.
Comme l'indique Christian Dupavillon, "*Cette première fête allait faire école. Une idée pour sensibiliser les uns et les autres à un art ou à un drame. Les Journées du patrimoine le dernier week-end de septembre, le Printemps des poètes, la Fête du cinéma, Lire en fête en octobre, la Fête de la science une semaine en octobre lancée en 1991, la Techno Parade le second samedi de septembre ou la Journée mondiale du sida instituée en 1988. Il arrivera que ces journées rythmeront nos almanachs autant que le font encore nos saints et nos saintes*" ([17]).

De la rumeur citadine dans l'art et dans l'aménagement

Sur un autre plan, les bruits de la ville apparaissent aujourd'hui comme un des éléments structurels de l'acte artistique en milieu urbain. Souvent perçus comme contrainte, ils sont pourtant parfois réintroduit dans la performance en tant que tel. Ils sont alors saisis comme contexte situationnel et certains artistes les intègrent au propos qu'ils tiennent.

Pour citer quelques exemples, on pourrait parler de la création d'un "orchestre symphonique de ville" ([18]) dont l'objet même est de se saisir des bruits et sons urbains comme composante de l'œuvre. La compagnie "Décor Sonore", avec son spectacle "la petite bande passante" conçoit son intervention comme une sorte de perturbation de la "*partition sonore de la ville*". Tantôt paraphrase, tantôt métaphore, la création musicale intègre l'identité sonore urbaine dans son propos : les chanteurs réagissent aux bruits urbains, au public rencontré, en même temps qu'ils exploitent des formes préparées, répétées, composées de manière polyphonique. Michel Risse indique ainsi que "*c'est une aventure qui réécrit en italique quelques passages de la bande-son de la ville*".
Une création telle que La Traversée, création civile, est initiée par le chorégraphe Pierre Deloche accompagné par une musique, écrite par Pierre Alain Jaffrennou, compositeur du Grame ()[19]. Elle rassemble un grand nombre de marcheurs, divisé en deux groupes se faisant face, à la rencontre l'un de l'autre, accompagnés par une importante formation de cuivres et cornemuses.
La musique y est conçue comme une action musicale environnementale, en phase avec la spatialité de l'architecture de la place ([20]) et l'action chorégraphique.
Jean-François Cavro, compositeur et artiste du son, élabore depuis plusieurs années une œuvre musicale appartenant au quotidien et où l'espace est pris totalement en compte. Artiste du son urbain, il a pris la ville comme matériau, une ville qui s'exprime, qui se

[17] C. Dupavillon, op. cit.
[18] "Allegro Barbaro", orchestre rassemblant professionnel et amateur et créé par Pierre Sauvageot en 1996.
[19] Le GRAME est un centre national de création musicale, situé à Lyon
[20] Le spectacle a été en particulier joué Place des Terreaux, à Lyon.

manifeste, d'abord à travers sa mémoire sonore. Il a ainsi travaillé sur les paysages sonores urbains indiens, collectant et analysant 1001 sonorités dans différentes villes, quartiers, rues… ([21]).
Ce projet de création tente de dresser une véritable cartographie sonore de villes indiennes, une cartographie à l'échelle de l'oreille humaine mais également une cartographie souterraine, celle des sons inaudibles.
Par un travail minutieux de déconstruction et de remodelage sonore, cette œuvre s'inscrit dans une réalité sonore urbaine et veut témoigner de l'identité sonore des villes.
Llorenç Barber, en 1998 ([22]), va également composer une sorte de symphonie métallique à l'échelle citadine, où, en écho aux clochers de Grenoble, sont joint ceux d'un carillon ambulant dans une partition spécialement composée pour la ville. L'artiste présente ainsi son propos : «*Je voulais composer avec le contexte, travailler avec la rue, l'extérieur, avec la ville, la vie... oser la réalité, sonner la ville... Du point de vue de l'art, on a perdu le sens de l'art public…*»

A ces propositions artistiques (on pourrait multiplier les exemples) répondent d'autres préoccupations, tout aussi actuelles, et proche du champ de l'aménagement . Ainsi Frédéric Audy, ingénieur acousticien, intervient pour l'association "Acoucité - Pour une ville pleine de bruits". Son travail est en relation avec celui de la mission d'écologie urbaine du Grand Lyon. Il prône la constitution d'espaces sonores urbains cohérents (et non pour le silence en ville). A l'entendre, "*Il faut que les cloches se remettent à sonner : elles étaient les dernières notes justes que l'on avait en ville*". La diversité et la cohérence des sons doivent alors s'opposer à la pénibilité "*d'un bruit uniforme et couvrant tout. On sait multiplier les couleurs et les types de lumières. C'est le même enjeu pour le bruit. Il faut élaborer des cohérences grâce à des matériaux qui sonnent. Des sols qui font résonner les pas, ou qui au contraire les absorbent. Des murs qui font réfléchir les bruits ou au contraire les repoussent…*"

Cette thématique est également présente à travers le travail de Rodolphe Burger analysé par Gilles A. Tiberghien, philosophe et spécialiste du paysage ([23]). Burger a ainsi reçu commande, pour la création du tramway de Strasbourg, d'une œuvre devant être un moyen de requalifier le centre ville. Gilles Tiberghien décrit ainsi le dispositif sonore imaginé par Burger où, comme il l'explique "*la commande publique [peut être] un exemple intéressant d'intelligence urbaine donnant aux artistes sollicités l'occasion de s'inscrire dans un contexte très argumenté qui leur offre de multiples prises historiques, sociales et esthétiques*".

Il indique que le tram "*déplace un espace dans des espaces qui sont eux-mêmes des axes, des centres et des carrefours articulés sur diverses épaisseurs temporelles. Le tram est un curseur qui active à chaque nouvelle position un morceau de mémoire, enclenche un faisceau de lignes imaginaires sur lesquelles l'esprit peut ou non coulisser, s'aventurer, se tenir simplement au seuil de ce qu'il entrevoit. Rodolphe Burger a travaillé dans ce sens prolongeant des images, produisant à travers des phrasés aux multiples modulations des processus de recompositions mentales où les sons et les sens tissent entre eux de nouvelles significations et décrivent un nouveau territoire dans la ville*".

---

[21] "A y prêter l'oreille, les bruits racontent le monde…" Paysages sonores, objets et voix anonymes des villes indiennes. Octobre 2002 – Mars 2003

[22] «Campana !», concert atmosphérique pour carillon mobile et clochers de la ville de Grenoble

[23] TIBERGHIEN Gilles A, 2001., *Nature, Art, Paysage*, éd. Actes Sud / École nationale supérieure du Paysage / Centre du Paysage.

Il formule ensuite ce qui pourrait être la synthèse de cette posture artistique d'accompagnement de l'aménagement prenant l'espace sonore de la ville comme matériau en concluant que "*quand un musicien travaille sur l'espace, il construit de nouvelles temporalités, produisant des écarts où l'imaginaire social peut recomposer de nouveaux liens, peut-être une autre forme de communauté*".
On rejoint ici les développements précédents sur la question de "l'être ensemble" mais également des travaux tels que ceux du CRESSON que nous évoquions au début de cet article.
Cécile Regnault ([24]), architecte, propose ainsi un travail méthodologique sur les représentations visuelles du sonore.
Elle s'intéresse à la manière dont l'art sonore urbain introduit la dimension esthétique dans les représentations contemporaines de l'environnement sonore et pose les principes d'une esthétique de la composition urbaine intégrant cette dimension (un design sonore).

En guise de conclusion temporaire

Nous avons voulu ici dresser un panorama nécessairement impressionniste (et parfois allusif) de la question de l'espace sonore conçu comme qualité propre de la ville, permettant, à l'extrême, de l'identifier dans sa spécificité.
Cette approche, nécessairement sensible, suppose, on l'a vu, une démarche de contextualisation, ne serait-ce que pour identifier le moment où la question prend sens.

D'une certaine manière, il ressort de l'analyse que la prise en compte de cette qualité urbaine propre à l'espace sonore s'inscrit dans des perspectives somme toute récentes et marquées, au minimum, par un triple processus.
Le premier consiste en une esthétisation de l'espace urbain dont on trouve trace également dans les mécanismes contemporains de la patrimonialisation.
Le second implique qu'une volonté politique s'incarne dans des politiques publiques, soit en terme de développement culturel, soit en terme de requalification urbaine.
Le troisième est sous-tendu par l'extension corrélative de l'individualisme expressif ([25]) et, paradoxalement, d'une sorte de mise en paradigme de l'espace public.

La mise en spectacles et en fêtes de l'espace urbain constitue ainsi, à notre sens, une tentative contemporaine de renouer avec un espace social souvent mythifié, celui où la convivialité et le lien social étaient encore compatibles avec la vie urbaine.
Faire prendre vie à la ville, à travers son "identité sonore", n'est-ce pas, en effet, tendre à la rendre plus "humaine".

---

[24] Regnault Cécile, *Composer avec la ville. Quelle esthétique pour le design sonore en milieu urbain ?* Laboratoire CRESSON (UMR1563), Ecole d'Architecture de Grenoble
[25] Nous empruntons cette formule à Jean-Samuel Bordreuil.

Résumé

Depuis quelques décennies, la ville est devenu le cadre de manifestations animatoires, festives ou spectaculaires dans une démarche volontaire des acteurs publics et privés.
Hors des lieux traditionnels consacrés, des manifestations de tous genres, du spectaculaire se sont installées dans l'espace public.
La "rue" est devenue métaphorique et représente le lieu où viennent s'exprimer ces formes diverses.
La place du son (mais aussi de la musique) dans cet ensemble est spécifique. L'analyse de la mise en oeuvre de la fête de la musique est incontournable mais, au delà, existent d'autres formes d'interventions sonores comme celle, par exemple, d'un "orchestre symphonique de ville" dont l'objet est de se saisir des bruits et sons urbains comme composante de l'oeuvre.
Les bruits de la ville apparaissent comme un des éléments structurels de l'acte artistique en milieu urbain. Contrainte, ils sont également saisis comme contexte situationnel et certains artistes les intègrent dans leur propos.
Cet article traitera à la fois du foisonnement de la problématique sonore en milieu urbain du point de vue de sa dimension culturelle et artistique et de la manière dont elle qualifie aujourd'hui l'urbanité.

Abstract

For a few decades, the city has become the framework of demonstrations animatoires, festives or spectacular in a voluntary step of the public and deprived actors.
Out of the devoted traditional places, demonstrations of all kinds, the spectacular one settled in public space.
The place of the sound (but also of the music) in this unit is specific.
The analysis of the implementation of "the festival of the music" is impossible to circumvent but, beyond that, exist other forms of sound interventions like that, for example, of a "symphony orchestra of city" whose object is to seize urban noises and sounds like component of work.
The noises of the city seem one of the elements structural of the artistic act in urban environment. Constraint, they are also seized like situational context and certain artists integrate them in their matter.
This article will treat at the same time expansion of the sound problems in urban environment from the point of view of its cultural and artistic dimension and in the way in which it qualifies urbanity today.

Mots clés - key words

Ville, son, espace public, arts de la rue, animation, fêtes, spectacle
City, sound, public space, street' s arts, animation, festivals, spectacle