



HAL
open science

La fanfare dans la ville : la fanfare comme révélateur de l'espace public urbain

Cécile Dumont

► **To cite this version:**

Cécile Dumont. La fanfare dans la ville : la fanfare comme révélateur de l'espace public urbain. Architecture, aménagement de l'espace. 2015. dumas-01316483

HAL Id: dumas-01316483

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01316483>

Submitted on 17 May 2016

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNE FANFARE DANS LA VILLE

LA FANFARE COMME RÉVÉLATEUR DE L'ESPACE PUBLIC URBAIN



Cécile Dumont

Sous la direction de Laurent Lescop

ENSA Nantes - 2015

Je remercie

Laurent Lescop pour sa confiance et l'autonomie qu'il m'a laissée,
Françoise et Marie-Jo relectrices attentives, Christian pour son avis éclairé,
tout particulièrement Félix pour son soutien et son aide sans faille,
et bien sûr tous les membres des *Durs à Cuivre*, compagnons de fanfare.

PRÉLUDE

« *Dimanche.*

Le soleil brûlant de midi écrase hommes, chiens, ombres et perspectives.

Le village porte sa torpeur sur ses solides épaules de pierre.

La place de l'église, presque vide à cette heure, attend patiemment que cède la digue de sa porte à double battants et que se déverse la vague sagement bruissante de ses fidèles.

Mais ce jour ne sera pas comme les autres.

Un petit groupe de jeunes gens curieusement vêtus s'affaire dans un coin de la place, extirpant de leurs sacs un peu usés de grands objets de cuivre ou de bois précieux.

Ça y est.

Les premiers villageois quittent leur église et au même instant l'air est pris d'une étrange convulsion et porte vers eux le début d'une mélodie.

Les hommes, les femmes et surtout les enfants écarquillent leurs yeux.

Et la place n'est plus vraiment celle qu'ils connaissaient, et les frontons et les murs des maisons semblent eux aussi vibrer comme l'air et se renvoient notes et ritournelles comme si un magicien les avait libérées de leur langueur pour leur donner le droit de s'amuser enfin, comme ces enfants qui semblent ne plus tenir en place et esquissent quelques mouvements de danse.

Une fanfare s'est emparée de l'espace et résonne joyeusement de tous ses instruments... »

TABLE DES MATIÈRES

RÉFLEXIONS INTRODUCTIVES.....	11
1. Le spectacle de rue pour parler de l'espace public.	
2. Les intérêts dans le domaine de l'architecture	
3. Des clés pour comprendre l'espace public	
4. La fanfare comme révélateur de l'espace public	
1ER MOUVEMENT : LES COULISSES.....	21
PRÉPARER LA REPRÉSENTATION ET INTERROGER L'ESPACE PUBLIC	
LA FANFARE.....	22
1. La fanfare, un exemple de spectacle de rue	
2. Une expérience personnelle	
3. La double image de la fanfare : de quelle fanfare parle-t-on?	
ORGANISER LE GROUPE.....	28
4. Le Bureau	
5. Le recrutement	
REPETER.....	32
6. La préparation des répétitions	
7. Les effets théâtraux et musicaux des morceaux	
8. La répétition entre chaos, travail, et harmonie	
9. La préparation des représentations	
CONCLUSION DU 1ER MOUVEMENT.....	45

2ÈME MOUVEMENT : LA REPRÉSENTATION.....	47
PROPOSER UN ORDRE ÉPHÉMÈRE	
CHOISIR LE LIEU.....	47
1. Contexte urbain et temporalités	
2. Formes et ambiances	
L'EXPÉRIENCE EN EXTÉRIEUR.....	55
3. Entrer dehors	
4. Les ajustements pendant le spectacle	
5. L'harmonie et la prise de possession du lieu	
6. Fête et trouble-fêtes	
LA QUESTION DU SPECTATEUR DANS LA RUE.....	66
7. Un nouvel usage de l'espace public	
8. L'organisation des spectateurs	
CONCLUSION DU 2ÈME MOUVEMENT.....	72
3ÈME MOUVEMENT : ET APRÈS ?.....	73
FIN DE LA PERTURBATION	
L'ORDINAIRE REPREND SON COURS.....	73
1. Un retour à l'ordre précédent ?	
UNE VOLONTÉ D'AMÉLIORATION.....	76
2. L'évaluation de la représentation	
3. Une analyse critique du lieu.	
DES CLÉS POUR CONCEVOIR L'ESPACE PUBLIC.....	79
4. Les enjeux de l'aménagement	
5. Aménager pour la fanfare ?	
CONCLUSION DU 3ÈME MOUVEMENT.....	83
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	91

INTRODUCTION

L'espace public, objet de nombreuses études, peut-il être appréhendé au travers de l'interaction que peut y provoquer un spectacle festif ?

Participer à une représentation d'un théâtre de rue ou d'une fanfare étudiante peut-il renseigner sur le lieu investi ?

La représentation elle-même et l'effet qu'elle peut produire sur les spectateurs peuvent-ils aller jusqu'à altérer la perception ou la nature même du lieu ?

*Ce sont quelques unes des questions que peut poser la sonore et turbulente apparition d'**une fanfare dans la ville**.*

Pour étudier ce sujet et apprécier son interaction avec l'espace public, il est utile de bien comprendre la nature profonde d'une fanfare étudiante, ses codes et ses modes de fonctionnement.

C'est ce que nous vous présenterons dans les premiers chapitres de ce mémoire.

Nous étudierons ensuite la représentation publique elle-même ainsi que ses effets.

Nous chercherons enfin à analyser les interactions du mouvement festif sur l'espace public au travers d'une grille de lecture à dimensions multiples.

Et, pour vous présenter ces différents aspects, nous vous proposons de les examiner au travers des différentes phases chronologiques qui entourent la représentation publique d'une fanfare étudiante.

RÉFLEXIONS INTRODUCTIVES

1. Le spectacle de rue pour parler de l'espace public.

Quels sont les liens entre les arts de rue et l'espace public urbain ?

11

Mon expérience personnelle de chef de fanfare m'a conduit à repérer des liens entre le spectacle de rue et le lieu dans lequel la performance se déroule. En effet, le lieu choisi pour le spectacle est le résultat d'une analyse de l'espace et de son fonctionnement. Plusieurs dimensions entrent en jeu dans cette analyse : la dimension spatiale, la dimension sociale, la dimension temporelle et même la dimension politique¹.

Le lieu de représentation n'est pas choisi au hasard. Il répond à une série d'interrogations pour déterminer si le lieu correspond à la performance qui s'y déroulera. Ce choix représente un temps fort dans la création d'un spectacle et reflète une intention artistique.

Pour montrer un exemple simple, un musicien seul cherchera sans doute un espace plutôt fréquenté ayant une grande réverbération afin de se faire entendre. Sous une arche, sous un pont ou dans un espace où les murs sont rapprochés sont des lieux qui peuvent répondre à ces critères. De la même manière, les défilés de marionnettes géantes de la compagnie Royale de Luxe se font dans des

1. Chadoir P., *La Ville en Scènes : Discours et figures de l'espace public à travers les «arts de la rue»*, L'Harmattan, 2000.

espaces larges et dégagés qui correspondent bien à l'échelle de leur spectacle².

D'autres questions se posent sur les occupants du lieu puisqu'ils deviendront potentiellement le public du spectacle. Qui fréquente le lieu ? Quelles sont leurs activités, leurs pratiques ? Ces personnes seront-elles un public réceptif, intéressé ou près à offrir une participation financière ? Ou bien un public surpris, dérangé, voire hostile ? Les notions temporelles et circonstanciennes sont tout autant importantes. Quel effet aura une performance le matin, dans l'après-midi ou bien encore la nuit ? Un samedi après-midi ou un dimanche soir ? Un jour de carnaval ?

Nous verrons plus loin que la représentation publique revêt également une dimension politique à un degré plus ou moins fort selon le contexte de la représentation, le lieu, le pays et même les lois officielles voire officieuses en vigueur dans le lieu choisi.

12

Le choix du lieu repose sur une analyse de celui-ci et de son environnement mais aussi sur un grand nombre d'hypothèses qui donnent des informations sur la manière dont cet espace est perçu. Cependant, ce n'est qu'une fois la performance réalisée que les hypothèses peuvent être confirmées ou infirmées. La performance elle-même met à l'épreuve la perception d'un lieu. La performance est alors révélatrice de l'espace dans lequel elle se déroule.

D'après mon expérience, une performance dans l'espace public urbain se déroule rarement sans surprise. C'est notamment l'un des nombreux intérêts de ce type d'espace. L'imprévu, et l'improvisation qui en découle offre une dimension singulière au spectacle. Des erreurs dans l'analyse ou dans les hypothèses formulées sur un lieu peuvent conduire aux résultats les plus surprenants. On peut se retrouver aussi bien face à un public particulièrement réceptif, largement indifférent, voir complètement absent. Il est aussi possible d'atterrir dans un lieu trop réverbérant où tous les sons se mélangent pour se transformer en une mélasse informe, ou bien au contraire une acoustique particulièrement adaptée peut améliorer de façon surprenante la performance et lui donner un sens nouveau.

2. *Le mur de Planck*, compagnie Royal de Luxe, Nantes, juin 2014

Parfois la performance bouscule les pratiques d'un lieu. Cela peut être perçu aussi bien positivement que négativement. L'exemple du marché est sans doute le plus parlant.

Certains commerçants peuvent être très en colère si un spectacle se joue près d'eux. Ils considèrent que le son est trop imposant et les privent de clients potentiels puisqu'ils ne peuvent les attirer avec leur propre voix qu'ils considèrent comme outil de travail. À l'inverse, d'autres commerçants cherchent à ce que les spectacles se déroulent près de leurs stands puisqu'ils considèrent qu'un public divertit est toujours un client potentiel et que la fanfare va avoir pour effet d'attirer de nombreux clients près de son étal.

2. Les intérêts dans le domaine de l'architecture

Quel est le rapport à l'architecture ? D'autres auteurs ont-ils déjà approfondi cette question ? Quels sont leurs arguments ?

Si le spectacle de rue et l'espace public sont intimement liés, l'étude de ce rapport peut alors avoir un intérêt d'un point de vue architectural. En effet architectes et artistes de spectacle vivant sont des créateurs intervenants, l'un pour le construire, l'autre pour s'y produire. L'espace public est un point commun pour ces deux domaines.

Dans son article : « Les arts de la rue pour observer, comprendre, et aménager l'espace public »³ Catherine Aventin, architecte, décrit ce rapport au travers des dimensions construites (bâties), sensibles (perception par les sens), et sociales (pratiques et usages).

L'espace public n'est pas seulement un « creux dans la ville » mais a « une forme et des matériaux qui vont, par exemple, modeler la propagation de sons, « sonner » de façon propre »³.

3. Aventin C., septembre 2009, « *Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public* ». Revue **TIGR** n° 129-130 (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), dossier « *Spatialités de l'art* », Département de géographie, Université de Reims Champagne-Ardenne, pp. 189-197.

L'espace public n'est pas non plus « seul cadre des actions », En effet, l'espace public urbain et son architecture, sa forme, etc., « ne sont pas que des objets »⁴ et leurs « qualités sensibles ne sont pas des états fermés sur eux-mêmes et indépendants de l'activité du sujet percevant, elles sollicitent des conduites motrices qui les font apparaître en retour. Autrement dit, sentir et se mouvoir constituent deux versants indissociables du monde ambiant »⁵.

Les actions artistiques dans l'espace public peuvent permettre d'appréhender « l'ordinaire de la ville et de la vie qui s'y déroule en tant qu'évènements perturbateurs du quotidien familial »³. Elles peuvent « rendre possible une perception, offrir une 'prise de conscience' de l'existence et de la forme de cet ordinaire. Les spectacles de rue sont donc des biais intéressants car ils bousculent l'habituel et activent les capacités d'adaptation des citoyens »³.

14

Catherine Avenir ajoute qu'artistes et aménageurs de l'espace se retrouvent autour de plusieurs questions communes. Ils sont sollicités pour créer du « lien social » par les politiques (il est demandé à l'architecte de créer des espaces où peut se faire du lien social, et il est demandé à l'artiste de jouer le rôle d'animateur). Ils ont aussi une logique de projet et de création commune qui fait dire à Bernard Colin, de la compagnie Tuchenn : « Nous faisons le même travail que les architectes, nous avons le même matériau »⁶.

Catherine Avenir conclut, du fait qu'elles révèlent et activent les potentiels de l'espace public, que les pratiques artistiques sont une façon d'observer et de comprendre cet espace et donc de le penser ou le repenser. Elle précise qu'il ne s'agit pas de transformer la ville en théâtre mais de voir les pratiques artistiques comme un moyen de « stimuler l'imagination et d'inventer des possibles »³.

Comme nous le verrons par la suite, l'introduction d'une fanfare dans la ville, du fait de la force de son impact, décibels dispensés, espace investi, spectacle proposé... va mettre en avant ces observations.

4. Augoyard J-F., 1995, « *L'environnement sensible et les ambiances architecturales* », *L'espace géographique*, n°4, p. 316.

5. Thibaud J-P., 2002, « *L'horizon des ambiances urbaines* », *Communication* n°73 (« Manières d'habiter »), p. 189.

6. Intervention lors d'un débat aux *Rencontres professionnelles sur les arts de la rue* organisées par *HorsLesMurs* à Paris (4 -5 novembre 1998, La Villette). Notes personnelles de Catherine Avenir.

Elle va même les exacerber et va, au travers de son passage, participer de cette transformation de la ville dont parle Catherien Aventin.

3. Des clés pour comprendre l'espace public

Ce chapitre expose les multiples définitions de l'espace public et présente des éléments clés pour comprendre et analyser ces espaces.

a. Interprétations selon les domaines

La notion d'espace public est complexe et polysémique. L'espace public peut aussi bien désigner un espace métaphorique qu'un espace matériel.

Son sens d'espace métaphorique correspond à l'idée d'Habermas⁷ du débat public ou de la sphère publique. C'est l'idée de l'usage libre et public de la parole, détaché de la sphère du pouvoir. Le terme d'espace public désigne alors « un espace abstrait et changeant, prenant la forme du rassemblement qui le fait naître »⁸.

En tant qu'espace matériel, l'espace public peut faire référence à un lieu d'interactions sociales, un espace géographique ou bien à une catégorie d'action⁸. Ces sens matériels ont la particularité d'avoir évolué au cours de l'Histoire et sont encore à ce jour en cours d'évolution.

En sociologie urbaine, le chercheur et géographe Antoine Fleury nous dit que les espaces publics sont « des espaces de rencontre socialement organisés par des rituels d'exposition ou d'évitement »⁸. Il note également que l'espace physique est intégré dans cette définition mais se définit plus par ses pratiques que par sa matérialité ou son statut juridique.

En architecture, urbanisme et géographie, l'espace public est « la partie du domaine public non bâti, affectée à des usages publics. L'espace public est donc formé par une propriété et par une affectation d'usage [...]. En tant que composé d'espaces ouverts ou ex-

7. Habermas J., 1978, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [trad. par Buhot de Launay M.], Paris, Payot

8. Fleury A., *Hypergééo, Espace public* (<http://www.hypergeo.eu>)

térieurs, l'espace public s'oppose, au sein du domaine public, aux édifices publics. Mais il comporte aussi bien des espaces minéraux (rues, boulevards, places, passages couverts) que des espaces verts (parcs, squares, cimetières) ou des espaces plantés (mails, cours). »⁹

Selon Fleury¹⁰, l'espace public est à partir des années 1970 un élément des différentes politiques urbaines en Europe. Ainsi la requalification des espaces publics devient une « une quasi-doctrine d'aménagement »¹¹.

Bien que nous ne retiendrons pas, dans la suite de ce document, cette conception de l'espace public, il est néanmoins intéressant de noter que pour Fleury les aménagements des espaces publics peuvent être utilisés comme « des opérations de prestige ».

Ces opérations sont susceptibles d'améliorer l'attractivité d'un centre. Elles peuvent aussi être une action systématique dans le cadre de politiques de déplacements favorables aux « circulations douces ». On rencontre également des opérations plus localisées destinées à revaloriser le cadre de vie dans les quartiers résidentiels « dans le centre comme en périphérie »¹⁰.

La transformation de l'espace public devient alors l'expression des politiques des pouvoirs publics. En effet, Bassand, Compagnon, Joye et Stein expliquent que « les collectivités urbaines [...] cherchent à se construire, dans des rivalités parfois très vives, une identité qui les distingue les unes des autres et surtout qui les rendent attractives. L'enjeu identitaire est donc énorme, d'autant plus que chaque habitant use de cette image de marque pour se construire sa propre identité ».

9. Merlin P., Choay F. et al. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 1988

10. Fleury A., *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences : de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*, Thèse de doctorat en géographie, Université de Paris 1, 2007, 675 p. (<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00259957/fr/>)

11. Toussaint J-Y., Zimmermann M.. *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, pp.5-15, 2001

«Selon que les citoyens partagent la même identité, la cohésion de la collectivité sera plus ou moins grande, ce qui retentit sur le bon fonctionnement collectif»¹².

b. L'espace public, une expression en cours d'évolution

Le terme d'espace public est aujourd'hui controversé. En effet, son sens évolue et l'on qualifie d'espace public des « lieux que le public fréquente, indépendamment de leur statut »⁸. Un centre commercial qui fait un usage public d'un lieu privé est qualifié d'espace public. À l'inverse, le domaine public peut être employé à usage privé comme par exemple une autoroute ou une enclave résidentielle. Au regard de ces possibles contradictions, d'autres termes et définitions sont proposés comme « espace commun »¹³ ou différentes catégories d'espaces privés à usages public par Christian Dessouroux.¹⁴

Fleury observe deux tendances dans le débat actuel sur l'espace public : la renaissance et le déclin. Les partisans de la renaissance voient un renouveau des pratiques dans l'espace public et perçoivent de manière positive les politiques de requalification ayant pour objectif la mixité sociale. Les défenseurs du déclin perçoivent négativement le développement des espaces privés ouverts au public et le renforcement du contrôle et des restrictions d'accès des lieux publics (vidéosurveillance, prévention situationnelle, etc.). Fleury estime que ces contradictions mettent en lumière les contradictions qui traversent les espaces publics et les sociétés urbaines d'aujourd'hui.

De nombreuses clés ont été proposées pour décrypter et comprendre l'espace public dans toute sa complexité. En voici quelques unes.

12. Bassand M., Compagnon A., Joye D., Stein V., Güller P., *Vivre et créer l'espace public*, PPUR, 2001, 236 pages

13. Lussault M., « Propositions pour l'analyse générale des espaces d'actes », in GHORRA-GOBIN C. (dir.), *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 33-46

14. Dessouroux C., « La diversité des processus de privatisation de l'espace public dans les villes européennes », *Belgeo*, n°1, 2003, pp. 21-46.

Georges Gurvitch décrit des « paliers en profondeur »¹⁵ liés à la morphologie, aux pratiques sociales et aux représentations que les individus ont de la réalité.

Le Corbusier présentait tout le phénomène urbain (dont l'espace public) au travers de 4 fonctions : travail, habitat, récréation, circulation.

Catherine Aventin voit, elle, trois dimensions essentielles à la lecture de l'espace public : construite, sensible, et sociale.

Bassand, Compagnon, Joye et Stein décrivent cinq dimensions spécifiques aux espaces publics : la forme urbanistique et architecturale, le contexte urbain, les jeux, les ambiances et les acteurs.¹⁶

Philippe Chaudoir, après avoir notamment interrogé de nombreux intervenants du monde du spectacle sur leur vision de l'espace public, y voit quatre dimensions : spatiale, sociale, temporelle et politique.

18

Ces propositions de lecture de l'espace public ne sont bien sûr qu'un échantillon des multiples écrits sur le sujet.

Nous retiendrons dans ce mémoire l'analyse de Bassand, Compagnon, Joye et Stein dont plusieurs points serviront à l'analyse du spectacle de la fanfare dans la rue. Plus tard, nous utiliserons plus complètement les notions proposées par Philippe Chaudoir.

Comme le disent Bassand, Compagnon, Joye et Stein nous verrons que les règles urbanistiques conditionnent les fonctions et l'esthétique du bâti qui entoure l'espace public. L'esthétique et les activités qu'abritent ces bâtiments influencent à leur tour l'espace public d'un point de vue morphologique et représentationnel.

De plus, le contexte urbain offre plus ou moins de *publicité* à l'espace public, en fonction de son accessibilité. En effet, un lieu offre plus de mobilité selon qu'il permet « la rencontre de tous les acteurs urbains et leur accès à tous les lieux de la métropole »¹². Nous retrouverons ce *degré de mobilité* et donc de *publicité* au travers de l'expérience de la fanfare notamment lors du choix du lieu de représentation.

15. Gurvitch G., 1959

16. Aventin C., septembre 2009, « *Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public* ». Revue *TIGR* n° 129-130 (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), dossier « *Spatialités de l'art* », Département de géographie, Université de Reims Champagne-Ardenne, pp. 189-197.

Quatre enjeux sont spécifiques aux espaces publics : la mobilité, les usages, la sociabilité et l'identité.

Les ambiances des espaces publics sont définies par les temporalités (heures diurnes, nocturnes, fin de semaine, fêtes spécifiques à chaque agglomération, saisons, etc.) combinées au sensoriel (en l'occurrence, le visuel, le sonore, le tactile et l'olfactif).

Enfin, les espaces publics sont construits, aménagés, transformés et utilisés par des acteurs. Trois types d'acteurs « dominant la scène des espaces publics »¹² : les acteurs économiques, politiques, et les professionnels de l'espace. Cependant, Bassand rappelle que le rôle des habitants, usagers et citoyens est très important. En effet, ils confirment les décisions des autres acteurs en les obligeant à procéder à des « corrections ou des transformations profondes »¹² par leur enthousiasme plus ou moins grand dans l'utilisation des espaces publics produits.

Tous ces aspects sont importants et indissociables pour comprendre cet espace. « L'interdisciplinarité est indispensable pour progresser dans la connaissance des espaces publics »¹² affirme Michel Bassand. Dans *Vivre et créer l'espace public* les auteurs expliquent bien que les enjeux de l'espace publics sont multiples et « dynamiques »¹². L'espace public est à considérer comme un espace changeant « qui se reconfigure constamment »¹⁶.

En conclusion de ce chapitre, la notion d'espace public a donc deux sens. D'un côté, le concept métaphorique de la sphère publique lié à l'opinion publique et au discours des citoyens. D'un l'autre côté l'aspect matériel attaché au territoire comprend des facettes sociologiques, architecturales, politiques, représentationnelles diverses. C'est cette deuxième notion que nous développerons par la suite.

Dans cette notion territoriale, de nombreuses clés nous sont donc proposées pour comprendre et appréhender la complexité de l'espace public.

Parmi toutes ces propositions, et dans le cadre spécifique de notre étude d'impact d'un spectacle de rue sur un espace public, nous retiendrons plutôt le système de clés de Philippe Chadoir qui propose une vision large et particulièrement adaptée au domaine du spectacle qu'il a

étudié, avec ses dimensions spatiale, sociale, temporelle et politique. Nous retrouverons ces quatre dimensions en filigrane tout au long de ce mémoire. Par exemple le choix du lieu soulignera la dimension spatiale de l'espace public, les réactions du public feront apparaître sa dimension sociale, le choix du moment de la représentation permettra de voir son aspect temporel, et l'interdiction d'une représentation fera apparaître sa dimension politique.

4. La fanfare comme révélateur de l'espace public

La fanfare, en tant qu'exemple de spectacle de rue, touche directement l'espace public.

Où nous positionnons-nous dans la ville, dans ce lieu ? Et donc, Comment ce lieu est-il organisé ; de quoi est-il composé ?

Que joue-t-on ; comment joue-t-on ; et pour qui joue-t-on ? Et donc par qui le lieu est-il utilisé ? Comment est-il perçu ?

Les choix faits avant, pendant et même après la représentation questionnent l'espace où l'on intervient, en l'occurrence l'espace public. La fanfare y joue, y déambule, y chante. Elle le fait résonner, surprend ses occupants, les fait danser, les fait protester, les enchante parfois, mais surtout bouscule leur quotidien. Et c'est en bousculant son ordinaire qu'elle interroge cet espace. Elle interroge son état quotidien, elle lui propose une organisation éphémère et rappelle le champ des possibles qu'offre l'espace public.

La fanfare agirait-elle donc comme un révélateur de l'espace public ?

Nous verrons que la fanfare entre en interaction avec l'espace public à de multiples niveaux. Nous verrons, notamment au travers de mon expérience personnelle, en quoi elle permet d'interroger celui-ci pendant la préparation, pendant la représentation, et après l'intervention. Nous chercherons en même temps à comprendre ce que ces questionnements nous apprennent et en quoi il peuvent être utiles aux aménageurs de ces espaces.



1ER MOUVEMENT : LES COULISSES

PRÉPARER LA REPRÉSENTATION ET INTERROGER L'ESPACE PUBLIC

23

En quoi l'organisation, le travail musical et les choix artistiques de la fanfare influent-ils sur son rapport à l'espace public ?

Comment la préparation d'une représentation questionne-t-elle déjà cet espace ?

La fanfare est ici présentée comme un outil pour observer et comprendre l'espace public.

D'une part, c'est en venant perturber l'espace dans lequel elle se produit qu'elle le questionne. Il est donc important de comprendre au préalable la nature de cette perturbation, c'est-à-dire la nature d'une représentation de cette fanfare. Nous répondrons alors aux questions : quelle est cette fanfare dont nous parlons et quel type de spectacle propose-t-elle ? Nous constaterons que l'organisation du groupe influe fortement sur le type de représentation présentée.

D'autre part, nous verrons que des questions relatives à l'espace dans lequel elle se produit, au public potentiel devant lequel elle jouera, au choix du moment de la représentation amorcent une réflexion sur l'espace public avant même de début de la représentation.



La Grace de l'Hyppopotame, Aurillac 2014.
«Fanfare douce et légère 100% matière grâce»

Les Gypsy Pigs, Aurillac 2013
«Fanfare officielle et unique du Pigswana»



LA FANFARE

1. La fanfare, un exemple de spectacle de rue

Du fait de sa configuration particulière, la fanfare est un groupe de musique qui a la capacité de jouer dans n'importe quelles conditions. En effet, tous les instruments utilisés sont transportables à la main (plus ou moins aisément !) et ne nécessitent pas d'autres impératifs techniques que des musiciens prêts à souffler dedans (ou taper dessus, en fonction de l'instrument). Laurence Baron de la fanfare des Accroche-Cœurs les décrit comme ceci : « les fanfares sont de fait, une proposition artistique différente du théâtre, de la danse, du cirque mais qui fait entièrement partie d'une programmation de rue. Les fanfares peuvent jouer en fixe ou en déambulatoire, sur une place, dans la rue, renforcées un projet global (ex : participation à la clôture du festival...). Hormis les instruments à transporter, elles sont techniquement autonomes, permettent les liens entre les spectacles fixes, elles sont facilement repérables, puisque sonores, permettent rapidement une ambiance festive. » Ce type de formation est souvent employé pour jouer en extérieur, notamment dans l'espace public urbain.

La fanfare est volontiers associée aux arts de la rue, en tant que groupe de musique s'approchant du spectacle vivant ou du théâtre de rue. Tous les ans, une dizaine de fanfares sonnent dans les rues d'Aurillac pendant le Festival international de théâtre de rue¹⁷.

À ce titre, l'étude de la fanfare permet de présenter de nombreux exemples de représentations dans la rue et ainsi observer, comprendre et réfléchir à l'aménagement de l'espace public.

2. Une expérience personnelle

Le choix de la fanfare comme exemple de spectacle de rue n'est pas un hasard puisque j'ai moi-même la chance de faire partie des *Durs à Cuivre*, la fanfare de l'école d'architecture de Nantes depuis 2011. J'y joue de la clarinette que je pratique depuis une quinzaine d'année, dont 9 ans au conservatoire, ce qui me permet d'avoir une

17. <http://2014.aurillac.net/>



Fanfare de l'école d'architecture de Nantes
A l'occasion de l'«enterrement du tramway nantais», 1958.

La Fanfralle
Fanfare de l'école Centrale Nantes.
Place Royale , Nantes.



certaine connaissance de la musique et de sa théorie qui me serviront au cours de mes explications. J'ai aussi eu l'opportunité d'être chef musical du groupe pendant un an ce qui m'a permis de m'investir dans la direction artistique, l'arrangement de morceaux et dans l'organisation des représentations.

De plus, l'affinité ne s'arrête pas là puisque mes parents font partie d'une fanfare amateur depuis leurs études ce qui m'a donné l'occasion d'observer et de me familiariser avec cet univers depuis longtemps.

Le sujet de ce mémoire d'initiation à la recherche n'est donc pas neutre pour moi et c'est en connaissance de cause que je le rédige. Ce statut particulier des avantages comme des inconvénients. Il pose la question de l'objectivité de mes observations puisque certaines découlent directement de mes actions et de mes choix (avant ou pendant une représentation). Mais cette proximité avec le sujet m'a aussi permis de recueillir un grand nombre d'informations et de matériaux à propos de la fanfare et de ses particularités de représentation dans la ville alors même que ce sujet spécifique est peu traité dans la littérature. De nombreuses informations et observations dans ce mémoire sont de « première main ».

Deux points de vue sont adoptés pour ce mémoire. D'un côté, un point de vue interne, en tant que membre et chef musical d'une fanfare. D'un autre côté, un point de vue extérieur, plus en recul, en tant que spectatrice, observatrice et étudiante en architecture.

3. La double image de la fanfare : de quelle fanfare parle-t-on?

a. Différents types de fanfare : définitions

La fanfare, dans son sens général, est un ensemble d'instruments de la famille des cuivres accompagnés de percussions. D'autres instruments peuvent lui être associés comme des bois par exemple le saxophone, la clarinette et bien d'autres.

De manière plus large, Jean-Louis Perrier, éditeur du premier Guide des fanfares (en 2004) décrit les fanfares comme « des ensembles



Parade du 14 Juillet 2012
Fanfare des Chasseurs Alpains



Le GrandMACHINChose
«Fanfare festive de
Nantes et de l'agglomération
nantaise et du monde
entier, qui aime le rose»
Carnaval de Nantes 2014

instrumentaux qui ponctuent les moments forts de la vie d'une communauté ». ¹⁸

Le terme « fanfare », désigne une multitude de formations. On peut ainsi nommer fanfares des ensembles de musique militaire, de chasse à courre jusqu'aux batterie-fanfares et les fanfares étudiantes d'aujourd'hui.

D'autres termes existent pour désigner le même type de formation. Ils sont empruntés à d'autres langues et les différencie donc par leurs origines géographiques. Par exemple, pour désigner une fanfare espagnole on parle de *banda*, une fanfare américaine sera un *brass band*, un *big band* ou un *marching band*.

On peut aussi distinguer les fanfares par leurs statuts : amateur (comme la fanfare étudiante les *Durs à Cuivres*), semi-professionnel (comme les *WestCostars* formés à l'initiative d'anciens de la *Fanfrale*¹⁹), et professionnel (comme les *Gipsy Pigs*).

Dans ce mémoire, l'étude et l'observation de l'espace public se fait principalement au travers de mon expérience personnelle au sein des Durs à Cuivre qui est une fanfare étudiante amateur.

Le terme fanfare à la particularité, du moins en France, de renvoyer à deux imaginaires à priori distincts.

D'un côté, elle renvoie à l'idée du défilé militaire des fêtes nationales, cadré et discipliné (on parle alors de batterie-fanfare) ou bien à l'orchestre d'harmonie (souvent rattaché à la municipalité) qui peut apporter une dimension festive à un événement tout en restant sérieuse et appliqué.

De l'autre côté, la fanfare renvoie à un univers de folie légère, frivole qui se rapproche de son sens figuré²⁰ et incarné par un esprit « doux-dingue, déluré et farfelu »⁸. Cette seconde représentation

18. Bigotti J-N., 2008. *En fanfare : Les fanfares entre histoire et pratiques* [en ligne]. Mise à jour le 25 Juillet 2014. Disponible sur : <http://www.irma.asso.fr/>

19. Fanfare de l'école Centrale de Nantes

20. « *Démonstration, manifestation tapageuse; vantardise* », <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/fanfare>

de la fanfare provient de la tradition musicale festive de l'école des Beaux-arts de Paris. En effet, les premières fanfares étudiantes y ont vu le jour dans l'optique de « créer et d'entretenir un lien de solidarité entre tous les élèves et anciens élèves de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts »²¹. C'est de ce deuxième type de fanfare dont nous parlerons dans ce mémoire.

Ces deux représentations de la fanfare semblent opposées mais sont pourtant liées de plusieurs façons.

Ces fanfares étudiantes, dites fanfares « bôzarts » officient dans un esprit résolument festif, léger et humoristique. À leur commencement, dès la fin du XIX^{ème} siècle, elles parodient le sérieux des batteries-fanfares en reprenant leurs codes sur un ton décalés. Ainsi, en 1889, une fanfare des beaux-arts parodie une cérémonie de remise du Grand Prix de Rome à l'aide de décors en carton²². La fanfare de l'école d'architecture de Nantes, quant à elle, défile en costumes noirs pour l'enterrement du tramway Nantais en 1958²³. Certaines se décrivent aujourd'hui encore d'après ces références : « [les fanfares font] valser les requiem et swinguer les marches militaires. »²⁴. Et bien souvent, les fanfares étudiantes contemporaines ne savent plus vraiment que les déguisements qu'elles portent sont aussi un clin d'œil ironique aux uniformes des fanfares militaires qui s'est petit à petit décliné et modifié.

Ce modèle de fanfare n'est plus seulement l'exclusivité des Beaux-Arts, il est aujourd'hui repris au sein de nombreuses écoles d'enseignement supérieur (Arts Décoratifs, Écoles Centrales, Écoles de Médecine, etc.).

Il est amusant de noter que le succès des fanfares étudiantes inspire maintenant certaines batteries-fanfares notamment pour leur réper-

21. Article 1 des statuts légaux de l'Association la Grande Masse des Beaux-Arts du 12 janvier 1926.

22. Lemaître A., *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée*, Firmin-Didot éditeur, Paris 1889

23. <https://www.facebook.com/LaFanfarchi>

24. <http://www.grandemasse.org/?c=fanfares&p=presentation>

toire et leurs chorégraphies. Ainsi, à l'occasion du 14 juillet 2012, la fanfare de la brigade des sapeurs-pompiers de Paris reprenait *Party Rock Anthem*²⁵, sans en oublier la chorégraphie !²⁶

b. La fanfare étudiante et son registre

Les fanfares étudiantes, résolument festives, se produisent dans un registre à la fois léger et volontairement maladroit.

Elles ont un répertoire composé principalement de reprises de chansons connues ou traditionnelles. Cela peut aller de chansons paillasses comme *Le Curé de Camaret*²⁷, à des tubes des années 80 comme *Sweet Dreams*²⁸, en passant par des classiques de la chanson française comme *Les Copains d'Abord*²⁹.

Ces chansons sont choisies et arrangées de manière à être abordables quel que soit le niveau des musiciens. Certains fanfarons³⁰ « bôtarts » appelle ces chansons des « saucissons » : morceaux simples mais toujours agréables à partager entre amis. Les répertoires des fanfares se sont diversifiés avec le temps et les tendances mais restent majoritairement des reprises festives de morceaux inspirés de thèmes divers (funk, rock, disco, balkanique, etc.). Pourtant, dans cette profusion, on peut noter un manque de diversité réelle dans le répertoire comme le souligne Denis Le Bas, directeur de la programmation musicale de *Jazz sous les pommiers* : « On a une palanquée de fanfares funk ou des Balkans. Cela manque d'originalité et de composition, c'est du copiage de quelques fanfares illustres que l'on reprend et que l'on met à sa sauce »³¹.

25. Party Rock Anthem, LMFAO, *Sorry for Party Rocking*, label will.i.am, Cherrytree, Interscope, 2011

26. https://www.youtube.com/watch?v=_ho5W3eCP6c

27. *Le Curé de Camaret*. Chanson populaire française probablement de 1914 et écrite par Laurent Tailhade

28. *Sweet Dreams (Are Made of This)*, Eurythmics, RCA Records, 1983

29. Les copains d'abord, Georges Brassens, Label Philips, 1964

30. Le terme correct est *fanfariste* mais par glissement de sens, le mot fanfaron est plus couramment employé.

31. *Quelques questions à des fans de cuivre*, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, pour IRMA : Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2008

Les fanfarons prennent eux-mêmes plaisir à rire de leur niveau musical. Les *Pistons* (de l'école Centrale de Lyon) décrivent la fanfare comme cela « Fanfare : Ensemble de cuivres. Sorte d'alambic géant distillant le Beaujolais en sons tout aussi bons ou mauvais. »³² Dans un article de la Discographie française de 1961 on trouve ce même genre de propos qui pourrait être prononcé dans beaucoup de fanfares étudiantes encore aujourd'hui : « Il a même fallu écarter ces instrumentistes trop doués dont l'influence devenait pernicieuse à force d'élever le niveau général, [...] ce qui est à l'opposé de l'idéal essentiel de l'Harmonie (des Beaux-Arts) dont la devise se résume en trois mots, faire du bruit... »³³

Mais ces paroles sont plus prononcées avec humour que par réelle conviction, afin de garder cet esprit d'autodérision et ne pas perdre la fraîcheur et la spontanéité de la musique amateur. S'il est vrai que le niveau est souvent hétérogène au sein d'un groupe de fanfare, on constate plutôt une volonté d'élever le niveau musical.

Louis René Blaire, architecte et chef de la fanfare *Honoré Champion* à partir de 1958, insiste sur la qualité musicale des fanfares de l'époque que leur réputation tendait à ternir : « Contrairement à certaines légendes tenaces, la Fanfare Léon Malaquais avait atteint un niveau musical qui la faisait considérer comme une formation presque « professionnelle » par les autres fanfares de l'École des Beaux Arts »³⁴. Aujourd'hui, cette volonté est toujours présente, par exemple chez l'Amfifanfare (la fanfare des facultés de Nantes) où les musiciens sont recrutés selon leur niveau musical et non sur leur motivation comme c'est souvent le cas chez les fanfares étudiantes. De plus on remarque bien que même si les fanfares étudiantes restent amateurs, certaines *fanfares dissidentes* deviennent semi-professionnelles, enregistrent des albums et jouent leurs propres compositions, comme les *WestCostars* par exemple. Dans une logique assez proche, les *Durs à Cuivre* cherchent constamment à élever leur niveau musical.

32. *Fanfare Piston* : lexique musical, <http://www.fanfare-piston.org/rubriques/lexique/lexique.php>

33. Cet extrait provient de l'article « *de la musique au mètre cube* » dans la *Discographie française* du 15 mai 1961. Cité depuis : <http://cybodega.free.fr>

34. Témoignage de Blaire L-R. chef de la fanfare « *bôzarts* » *Honoré Champion* (de 1958 à ?) sur le site http://louisrene.blaire.perso.sfr.fr/crbst_27.html

Fanfare dissidente : *Fanfare créée dans la continuité d'une fanfare étudiante par un groupe de fanfarons qui vont évoluer dans un nouveau style et prendre plus d'autonomie.*

En conclusion, la fanfare étudiante regroupe des musiciens amateurs qui y jouent principalement de la musique festive. Ces groupes se représentent en grande partie dans la rue où ils sont souvent bien accueillis par le public. Leur répertoire mélange tradition et actualité sur un ton joyeux et convivial qui a la particularité de toucher un public très large : « des gens de toute génération, de toute origine, de tout milieu social. Et il faut bien reconnaître que ça marche : mettre de l'ambiance dans une fête où tout le monde se connaît, c'est une chose, mais faire danser des passants dans la rue, dans une gare, et même à Munich après une défaite de l'Allemagne en coupe du monde, ce sont des choses qui illustrent bien ce qu'est une fanfare festive ! »³⁵

ORGANISER LE GROUPE

4. Le Bureau

Dans la fanfare, les membres du bureaux ont un rôle clé lors des représentations mais aussi durant leur préparation. Ils ont aussi une influence forte sur les prises de parti artistique du groupe.

Comme toute association 1901, les *Durs à Cuivre* sont organisés hiérarchiquement avec un bureau comprenant un président, un secrétaire et un trésorier, à cela s'ajoute le rôle spécifique à la fanfare de chef musical. Ces rôles ne sont pas qu'une nécessité administrative mais aussi un réel besoin d'organisation puisque la fanfare peut comprendre jusqu'à une quarantaine de membres pleins d'énergie, prêts à faire résonner leurs instruments n'importe où et n'importe comment.

Un fanfaron heureux est un fanfaron qui joue. Que ce soit jouer de la musique, jouer la comédie, jouer à se déguiser ou jouer un tour,

35. Définition des *Pink it black*, fanfare de Grenoble, <http://www.pinkitblack.fr/index.php/presentation-de-la-fanfare>

Président(s)

Secrétaire

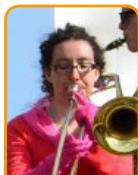
Trésorier

Chef(s)

2011
2012



Kévin
Spermi



Isabelle



Fabien



Marie
Chef

2012
2013



Léa
Poupoule



Romain
Pamela



Clémence
Cervelas

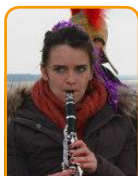


Cécile
Boobies

2013
2014



Enzo - Romain
Zozo - Pamela



Louise
Lumière

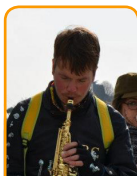


Antoine
Dirty

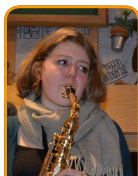


Clément
Mini

2014
2015



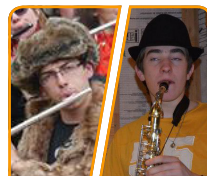
Briec
Brioché



Pérette
Mouillette

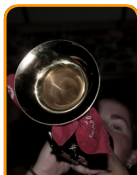


Alice
Goldfish



Léo - Valentin
Popol - Mary Poppins

2015
2016



Marguerite
Bibite



Benoît
Benêt



Clément
Pipe



Meïla - Maxime
Cacahouète - L'enfant

Les bureaux des Durs à Cuivre, de 2011 à nos jours.

il n'est pas dans la nature du fanfaron de jouer en sourdine. Il est donc crucial d'avoir une équipe qui canalise toute cette énergie pour la rendre productive. D'autant plus que la formation de la fanfare est variable en fonction des impératifs de chacun. Si les 1ères années sont « charrette » pour leur rendu, 5 membres de moins seront présents. Untel rentre chez ses parents. Untel a piscine. Ces aléas ordinaires accentuent l'importance d'avoir des personnes désignées pour être présentes régulièrement et transmettre les informations importantes à tous.

Les membres du bureau ne se limitent pas aux rôles qui leurs sont désignés mais fonctionnent en équipe, où tous discutent et décident ensemble des actions à entreprendre pour le groupe et s'entraident pour leur exécution.

Toutefois, la convention veut que les rôles ces membres soient répartis :

- Le président organise les « contrats » (représentations rémunérées, ou du moins commandées par un client) ou les « manches » (représentations dans l'espace public). Il est aussi en charge des relations publiques pour la fanfare auprès des clients, de l'administration de l'école ou du public. Il est le représentant de l'image de la fanfare et aide au maintien de l'ordre pendant les répétitions et pendant les représentations, ce qui le place souvent face à cette dichotomie : être responsable ou être « scandaleux » (et ainsi être en accord avec la direction artistique de la fanfare).

Manche : Représentation spontanée dans l'espace public. Souvent une caisse est présentée pour récolter de l'argent. C'est le type de représentation dans l'espace public le plus courant pour la fanfare.

Contrat : A l'inverse de la manche, le contrat est une représentation organisée à la demande d'un client. Un contrat se base sur un revenu et des règles fixées à l'avance : temps de jeu, heures (début, fin)...

- Le secrétaire est en charge de la communication interne de la fanfare. Il fait circuler les informations importantes et moins importantes.



Quand les fanfarones ne sont pas d'accord avec le choix du morceau

Dans : Aude Picault, *Fanfare*, éditions Delcourt, collection Shampooing, 2011

Une fanfare se prépare à jouer...

Dans : Aude Picault, *Fanfare*, éditions Delcourt, collection Shampooing, 2011



- Le trésorier est, quant à lui, en charge de la gestion des comptes, des demandes de subventions et des instruments appartenant à la fanfare. C'est notamment vers lui que le bureau se tourne lorsqu'il cherche à acheter les fanfarons en leur offrant une tournée générale.
- Le chef musical organise les répétitions, choisit les morceaux qui seront ajoutés au répertoire du groupe, et définit l'ordre des morceaux lors des représentations (cependant, pour le choix du morceau suivant, les putschs sont assez fréquents).

Set : *Un set est une partie de représentation similaire à un acte en théâtre. Il se compose d'enchaînement de morceaux et souvent un morceau de fin, avant une pause ayant pour but de reposer les musiciens et parfois de renouveler le public (lors des concerts dans l'espace public notamment).*

37

Si être membre du bureau apporte beaucoup de joie (et de gloire) à la vie d'un fanfaron, cela comporte aussi quelques revers. « With great power comes great responsibility »³⁶. Ces rôles sont notamment chronophages et peuvent entrer en conflit avec l'emploi du temps des étudiants en architecture que nous sommes. Le bureau est donc renouvelé tous les ans lors d'une cérémonie élégamment appelée la Passafion. A cette occasion, les anciens membres du bureau manifestent leur nouveau statut de *Vieux* et troublent au mieux l'élection du nouveau bureau qui devra prouver sa valeur.

Vieux : *Se dit des fanfarons ayant acquis l'expérience de 3 ans au sein de la fanfare par comparaison aux nouveaux arrivants. Cette période, liée à la durée des études, peut dépendre de l'école. Les Pistons (Ecole Centrale Lyon) parlent de 5 ans, car les membres sont actifs jusqu'à la toute fin des études. À l'ENSA Nantes, nous remarquons que l'arrivée en Master marque une césure dans le cursus car les fanfarons peuvent devenir moins présents (Erasmus, stages, PFE).*

36. Lee S., *Amazing Fantasy #15* (Août 1962) – *The first Spider-Man story* (« Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités » traduit de l'anglais)

5. Le recrutement

En quoi les méthodes de recrutement et les évènements qui y sont rattachés permettent-ils de comprendre la philosophie et l'esprit de la fanfare ? En quoi influent-elle sur le spectacle porposé ?

En tant que membres d'une fanfare étudiante, tous les ans des fanfarons sont diplômés de l'école et quittent le groupe. Il est donc important d'assurer la pérennité de celui-ci en accueillant de nouvelles recrues.

L'une des caractéristiques de la fanfare chère aux des *Durs à Cuivre* est qu'elle accueille volontiers des musiciens comme des personnes n'ayant jamais touché à un instrument. Cependant la fanfare garde quelques critères d'entrée dans ses rangs. Il faut, plus exactement, remplir deux critères sur les trois énoncés : être bon musicien, être motivé, et faire la fête avec le groupe. En réalité, ces critères sont plutôt utilisés pour faire réfléchir les futurs fanfarons avant de rejoindre le groupe. Cela permet de limiter les phénomènes de groupe où un individu motivé mais timide ramène toute une bande de copains peu convaincus pour se rassurer. Cela fait qu'il n'y a pas assez d'instruments de musique pour tout le monde en début d'année et incite donc un grand nombre de nouveaux à se désister après quelques séances monotones à écouter les autres jouer.

Cette politique d'accueillir aussi bien les musiciens que les profanes handicape-t-il le niveau musical du groupe ? Oui mais il faut seulement prendre le temps de s'adapter au rythme de ces fanfarons sachant qu'il faut recommencer tous les ans presque à zéro avec l'arrivée des nouveaux et le départ de ceux qui se sont formés.

Cependant les avantages d'une telle pratique sont, aux yeux des fanfarons, bien plus importants que ses inconvénients. Elle permet d'abord l'accès à l'apprentissage de la musique pour tous ceux qui regrettent de ne pas avoir eu l'occasion de pratiquer plus tôt. Elle permet aussi de rendre cette pratique abordable financièrement. En effet l'intégration de la fanfare est gratuite et reste ouverte aux personnes extérieures à l'école même sans le statut étudiant. De plus, si l'on accepte d'être limité dans le choix de l'instrument pratiqué, la fanfare met à disposition des instruments de musique achetés grâce aux contrats ou aux subventions. Elle permet ensuite de garder la fraîcheur et la spontanéité qui caractérise les *Durs à Cuivre*. Le niveau musical prend ainsi moins d'importance, cela permet de ne pas

trop se prendre au sérieux. On entend souvent un fanfaron rassurer (ou inquiéter) un nouveau en lui disant : « les fausses notes, ce n'est pas grave, l'important c'est de jouer fort. »

Le bureau, le recrutement et les traditions qui leurs sont associés permettent à la fanfare de s'organiser pour travailler et perfectionner le spectacle présenté, de planifier les représentations mais aussi de créer une cohésion entre les membres. Cette cohésion est importante pour un meilleur déroulement de la représentation. En effet, plus les membres se connaissent et s'apprécient, plus ils sont à même de s'écouter et donc de s'améliorer.

Elle influe aussi sur l'énergie qui se dégage du spectacle. En effet, chaque membre n'ayant que très peu, voire aucune, expérience dans le monde du spectacle, il est important que les fanfarons se sentent à l'aise en représentation. La dérision, la légèreté et la folie douce qui se dégagent des fanfares étudiantes sont d'ailleurs des valeurs qui leurs permettent de se démarquer à l'échelle locale par rapport à certains groupes professionnels. On aime faire appel à une fanfare pour couvrir des événements festifs : mariage, festival, carnaval. Ou bien pour alléger un événement plus pompeux comme l'assemblée générale d'une entreprise ou l'inauguration d'une place publique.

REPETER

6. Le choix des morceaux

a. Le rôle du chef musical.

Les répétitions des Durs à Cuivre se déroulent une fois par semaine dans une salle généreusement mise à disposition par l'ensa Nantes. Elles sont, à ce jour, fixées tous les jeudis à 20h30, dans l'amphithéâtre 150. À bon entendeur...

Outre définir l'heure et le lieu, une répétition se prépare en avance. C'est le chef musical qui est en charge du programme et du bon déroulement de la répétition. Son but est de faire apprendre et maîtriser les morceaux du répertoire aux fanfarons. Il se doit aussi d'avoir en tête une vision globale du spectacle pour lequel la fanfare s'entraîne. Il doit penser et tenter de prévoir les effets théâtraux et musicaux de

chaque morceau. Il a aussi souvent le rôle de directeur artistique. Il peut donc apporter de nouveaux morceaux et il les arrange parfois lui-même. (Un morceau *arrangé* est une reprise d'un titre existant réécrit pour être joué par une formation différente de l'originale.) Il est rare qu'une fanfare étudiante joue des compositions originales.

b. Quels morceaux pour quel public ?

Le choix des morceaux qui composeront le répertoire fait aussi partie de la préparation. Ils sont sélectionnés notamment en fonction de leur difficulté musicale, ou, en l'occurrence de leur facilité musicale, afin de pouvoir être abordés par tous et être appris rapidement. Ils sont aussi sélectionnés de manière à pouvoir présenter un répertoire varié et diversifié. Ils sont choisis en fonction des goûts musicaux ou humoristiques du groupe mais aussi selon le public visé.

Même si une des volontés de la fanfare est de s'adresser à un public aussi large que possible, on peut trouver des dénominateurs communs ou des régularités dans ses publics. La musique des *Durs à Cuivre* s'adresse principalement à un public français et familial lors des « manches » dans la rue. On retrouve donc beaucoup de chansons françaises dans le répertoire, comme *Le Lion est Mort ce Soir*³⁷, *La Chenille*³⁸ ou encore *Le Pudding à l'Arsenic*³⁹. Mais aussi des chansons connues à plus large échelle comme *Tetris*⁴⁰, *Hot Stuff*⁴¹, ou *Misirlou*⁴² (la musique du film *Pulp Fiction*). Le groupe s'adresse aussi bien souvent à ses collègues étudiants, toujours prêts à danser au son de la fanfare de leur école. Des morceaux plus contemporains ou du moins plus récents sont donc aussi inclus comme *Party Rock Anthem*⁴³, *Highway to Hell*⁴⁴ ou *Sweet Dreams (are made of this)*⁴⁵. D'autres musiques sont tirées des traditions de la fanfare. Que ce soit des traditions de fanfares étudiantes françaises avec ses

37. *Le Lion est Mort ce Soir*. Chanson populaire africaine, Linda S., Studios Gallo, 1939.

38. *La Chenille*. La Bande à Basile, Warner Chappell Music France, 1977.

39. Le pudding à l'arsenic. Titre original : « *Le gâteau empoisonné* », Gérard Calvi, 1968.

40. Tetris. Titre original : *Korobeïniki*, Nikolaï Alekseïevitch Nekrassov, 1861.

41. *Hot Stuff*. Donna Summer, Label Casablanca Records, 1979.

42. *Misirlou*, Dick Dale, Deltone, 1962.

43. Party Rock Anthem, LMFAO, *Sorry for Party Rocking*, label will.i.am, Cherrytree, Interscope, 2011

44. *Highway to Hell*. AC/DC, Atlantic, 1979.

45. *Sweet Dreams (Are Made of This)*, Eurythmics, RCA Records, 1983

fameuses chansons paillardes comme *La Chatte à la Voisine*⁴⁶, ou *le Curé de Camaret*⁴⁷, ou bien des traditions des fanfares des Balkans avec *Le Train de 7h40*⁴⁸ et *Borino Oro*⁴⁹, ou encore des traditions Nord-Américaines, notamment influencé par la musique de la Nouvelle Orléans avec *Brooklyn*⁵⁰ et *Pastime Paradise*⁵¹. Enfin toutes ses musiques ont en commun qu'elles correspondent à l'esprit festif, joyeux et parfois facétieux de la fanfare qui plait à un public très vaste.

c. Des techniques musicales au service du groupe.

Le choix de l'ajout d'un morceau, et plus particulièrement de son arrangement pour la fanfare est plus technique et découle sans doute de choix plus personnels du chef musical. J'ai personnellement souvent cherché à ce que les morceaux choisis soient entraînants et puissent ce jouer à un tempo assez rapide (autour de $\text{♩}=120$, pour les connaisseurs). Cette intention a pour but non seulement de faire jouer des morceaux joyeux mais aussi de palier à un défaut fréquent qui est que lorsque le groupe des *Durs* joue lentement ou *piano*, il perd son énergie et son dynamisme en ralentissant excessivement. L'inverse est aussi vrai, c'est-à-dire qu'en jouant plus fort, le groupe a tendance à accélérer. Ces défauts peuvent être contrecarrés par quelques effets musicaux comme le fait d'avoir une basse ou des percussions dynamiques à qui l'on demande de jouer *en avant*, c'est-à-dire avec une très légère avance sur le temps. J'ai aussi cherché à ce que, dans les morceaux, chaque partie se répète plusieurs fois. Cela permet de faciliter l'apprentissage du morceau, notamment pour le connaître par cœur.

Il est aussi très important à mes yeux que les fanfarons jouent sans partitions lors des représentations pour qu'ils puissent être au maximum tournés (physiquement et métaphoriquement) vers le public. Bien que ce point de vue ne soit pas toujours partagé, je pense qu'il

46. *La Chatte à la Voisine*. The Chocolat's, 1978.

47. *Le Curé de Camaret*. Chanson populaire française probablement de 1914 et écrite par Laurent Tailhade

48. *Le Train de 7h40*. Titre original : Der Zug um 7.40 Uhr, 17 Hippias, Buda Musique, 1999.

49. *Borino Oro*. Goran Bregovic, Le temps des Gitans, 1988.

50. *Brooklyn*. Youngblood Brass Band, Layered Music, 2003.

51. *Pastime Paradise*. Stevie Wonder, Motown, 1976.

est important de connaître les musiciens du groupe pour arranger un morceau. Un exemple de cette pensée s'est présenté il y a deux ans :

Un ami lyonnais d'un membre de la fanfare, de passage à Nantes, décide d'arranger *Highway to Hell*⁴⁵ pour les *Durs* à *Cuivre*. Il est excellent musicien et joue dans plusieurs groupes de fanfare ou de funk à titre professionnel. Il est donc très familier avec le milieu de la fanfare, mais pas spécifiquement avec les *Durs*. Le morceau est musicalement très bien écrit pourtant en 2 ans, il a été presque impossible à maîtriser par la fanfare.

42

Ce qui explique cette étrangeté est que, selon moi, notre ami a légèrement surévalué le niveau du groupe qu'il ne connaissait pas bien. Chaque partie est jouable sans trop de difficulté mais l'assemblage nécessite un bon niveau d'écoute des autres puisque chaque *pupitre* joue une mélodie différente et une bonne technicité rythmique. La réussite du morceau repose donc sur le fait que personne ne fasse d'erreur. Or, dans une fanfare de débutants comme la nôtre, ne pas faire d'erreur est quasi impossible. Même les morceaux les plus simples, joués depuis plusieurs années peuvent toujours capoter. Il suffit qu'un musicien ne soit pas bien concentré au mauvais moment, et une joyeuse cacophonie s'en suit.

Pupitre : ensemble de musiciens jouant d'un même instrument. Le terme vient du fait que tous lisent les mêmes partitions posées sur un support appelé « pupitre », malgré le fait que bien souvent, tout le monde oublie ses partitions.

7. Les effets théâtraux et musicaux recherchés

Les arrangements et les techniques musicales qui y sont utilisés ne servent bien sûr pas qu'à masquer les petits défauts du groupe. Ils sont employés dans l'espoir de créer des effets théâtraux ou musicaux dans le spectacle.

a. Quelques exemples chez les *Durs à Cuivre*

Plusieurs effets sont utilisés par les *Durs à Cuivre*.

Par exemple, l'arrangement du morceau *Oh les Filles*⁵², met en scène une double fin et utilise un effet de surprise. Vers la fin du morceau, tous les pupitres ralentissent fortement en enchainant une série d'accords (V, I) formant ce qu'on appelle une *cadence parfaite*. La cadence parfaite est utilisée très fréquemment en musique pour finir un morceau. Même sans connaître la musique, un auditeur lambda saura reconnaître ce schéma de fin. L'effet est immédiat, le public se met à applaudir. Sauf que la fanfare reprend le morceau après quelques secondes d'applaudissements à un tempo soutenu. Ce leurre crée un léger effet de surprise qui a tendance à faire danser le public et apporte ainsi du dynamisme au spectacle. Cependant, cet effet de surprise marche bien si le public appréciait déjà le début du morceau mais peut rapidement perdre de sa force s'il est utilisé trop souvent. En effet, si le public a déjà assisté à une représentation de la fanfare, l'effet tombe à l'eau. De plus, les musiciens, eux-mêmes s'en lassent rapidement.

43

Un autre exemple, théâtral cette fois-ci, est celui du *Pudding à l'Arse-nic*³⁹.

La chanson, tirée du dessin animé *Astérix et Cléopâtre*, parle d'une recette de gâteau empoisonnée. À la fin de chaque phrase musicale, un personnage suggère un ingrédient comestible et le groupe lui répond en cœur : « non ! ». Le problème de cet effet est qu'il ne fonctionne que si le public connaît la chanson originale puisque la fanfare ne chante pas toutes les paroles. Le public s'en retrouve généralement divisé entre les connaisseurs du célèbre petit Gaulois, et les autres.

52. *Oh les Filles*. Au Bonheur des Dames, 1974.

b. La technique au service des effets musicaux

La musique est un art qui fait appel aux sentiments. C'est pourquoi écrire, ou même arranger une pièce n'est jamais neutre. Chaque note et chaque rythme provoquent un effet sur l'auditeur, qu'il soit positif ou négatif. Certaines techniques musicales sont connues pour aboutir à un effet particulier.

On peut notamment citer *l'accélération*, qui dans le morceau *Tetris*⁴⁰ permet de progressivement amener le public à danser. Le *crescendo*, qui consiste à augmenter progressivement le volume sonore, crée un sentiment de puissance et de tension. Il peut être accentué par le fait de faire rentrer progressivement des instruments dont les sons s'accumulent, comme dans *Party Rock Anthem*⁴³.

44

Les techniques et les effets qui s'en suivent sont extrêmement nombreux en musique il serait inutile de tous les citer. Cependant, certains grands principes sont applicables dans presque toutes les situations. Pour cela, il est nécessaire de faire un rappel de la définition du son en musique.

c. Le son, les harmoniques et l'harmonie.

Il s'agit ici d'aborder la technique pour mieux comprendre les moyens à disposition pour transmettre des sensations et composer avec la musique.

Le son est une vibration mécanique d'un fluide (air, eau), qui se propage sous forme d'ondes longitudinales.

On peut distinguer les sons musicaux des autres par le fait que leur propagation suit un modèle périodique, c'est à dire se reproduisant à intervalles réguliers.

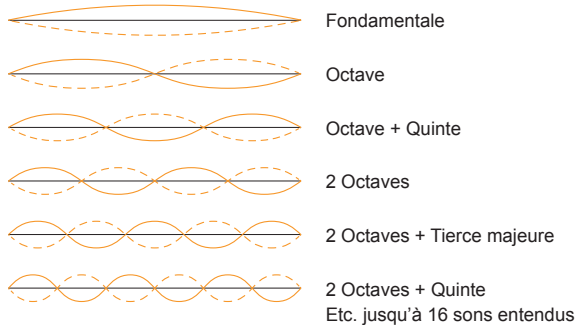
La théorie mathématique (le modèle de Fourier) montre que tout phénomène périodique $f(t)$ peut se décomposer en l'addition de phénomènes sinusoïdaux de fréquences discrètes (donc distinctes et identifiables).

$$f(t) = b_0 + \sum_{n=1}^{\infty} \left(a_n \sin\left(\frac{2\pi n t}{T}\right) + b_n \cos\left(\frac{2\pi n t}{T}\right) \right)$$

Formule de Fourier

Les valeurs a_n et b_n sont nommées les coefficients de Fourier, n/T sont les fréquences, de plus en plus élevées avec n .

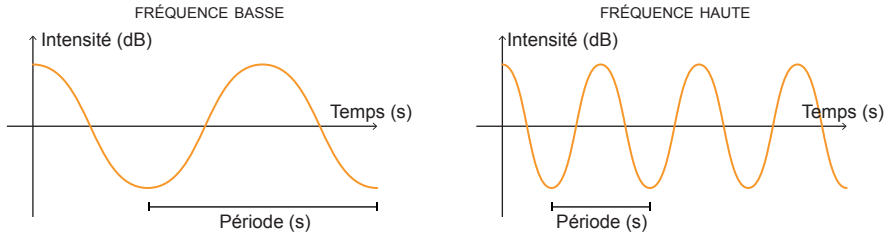
On appelle harmoniques les composantes d'un son dont les fréquences sont des multiples du son de base. Ce sont les sons correspondant à la décomposition du son initial par la formule de Fourier.



Les harmoniques d'une corde vibrante

En effet, là où un son comme le bruit des vagues, non périodique, ne pourra pas se décomposer en sons musicaux purs et où de ce fait aucune *note de base* ne pourra y être attachée, un son produit par le pincement d'une corde de harpe pourra être perçu comme la somme d'une vibration musicale de base (celle de la note jouée) additionnée d'autres notes perceptibles par une oreille exercée, les harmoniques, qui seront de fréquence double, triple, quadruple, etc.

Presque tous les instruments de musique sont fabriqués pour produire des vibrations périodiques qui émettent des fréquences harmoniques. Quelques exceptions du côté des percussions qui émettent une note de base (on peut accorder la peau d'une timbale) mais s'accompagnant de vibrations inharmoniques (dont les fréquences sont des multiples non entiers de la fréquence de base, par exemple 2,5314 fois la fréquence de base).



En musique, les sons se définissent par plusieurs valeurs : la hauteur tonale (aigue ou grave) qui se mesure en fréquence, la durée, l'intensité et le timbre. Le timbre désigne par exemple la différence entre deux instruments qui jouent la même note.

Contre-intuitivement, l'attaque (le début du son) joue un rôle prépondérant dans la nature des sons d'un instrument de musique. Par exemple,

46

Un son de piano traité électroniquement et auquel on retire les premières fractions de secondes ne ressemble plus du tout à un son de piano et produit étrangement un son s'approchant de l'accordéon.

La discipline de la psycho-acoustique étudie l'effet des sons sur le corps humain. Elle nous dit que des sons de fréquences élevées et des sons de durée brève sont considérés comme agressifs et donc désagréables par l'oreille humaine.

La perception de fréquences élevées peut venir de deux causes : un son très aigu, ou un ensemble de notes dont les fréquences de base sont proches. Des accords de seconde, par exemple do/do# ou do/ré, vont envoyer à l'oreille humaine des vibrations se succédant rapidement. Le même phénomène peut se produire par combinaison des sons des harmoniques supérieures.

Ce principe est utile pour comprendre l'effet d'un accord. Ainsi certains accords plus ou moins complexes seront perçus comme plus ou moins disgracieux et pourront être utilisés pour exprimer une riche palette de sensations.

Par exemple, quand une note de base est émise et accompagnée par d'autres sons s'appuyant sur ses premiers harmoniques, une sensation de confort et de plénitude est perçue par les auditeurs.

En musique occidentale, on utilise une gamme dite tempérée. C'est-à-dire qu'on divise une octave (donc l'écart entre une fréquence et son double) en douze demi-tons chromatiques égaux. Pour éviter une confusion générale, une note et sa fréquence sont définies de manière internationale. Depuis la conférence de Londres en 1953, la note de référence est le $A_4=440\text{Hz}$.

La façon dont sont répartis les sons autour d'une note de référence (les modes) permet aussi de prévoir les effets de ses notes mises à la suite les unes des autres. La musique occidentale et la musique classique ont adopté le mode majeur et le mode mineur comme modes préférés pour écrire de la musique. Une mélodie suivant un mode majeur sera perçue comme joyeuse, franche ou encore chaleureuse. À l'inverse, une mélodie mineure sera perçue comme mélancolique, nostalgique ou froide.

8. La répétition entre chaos, travail, et harmonie

Le chef trie ses partitions. La bassiste fait une démonstration du dernier morceau qu'elle a appris pendant qu'un groupe de saxophonistes et de clarinettes commentent le travail qu'un fanfaron-architecte, un peu charrette, termine à côté. D'autres s'entraînent à faire quelques figures de skate au milieu de l'amphithéâtre. La répétition va commencer.

L'assiduité, les expérimentations et la bonne ambiance pendant les répétitions sont déterminantes sur le déroulement des représentations futures.

Les fanfarons semblent totalement indisciplinés. Il est vrai que parfois, diriger une répétition donne le sentiment d'encadrer un centre aéré. Notamment, lorsque un fanfaron a la brillante idée d'y ramener des pistolets à eau... Mais derrière cette apparence et ces quelques moments d'égarément, les *Durs à Cuivre* montrent un réel entrain à pratiquer et à apprendre des morceaux. Ils sont généralement aussi



Les Durs à Cuivre en répétition
La répét' et le «mot du Préz'»



très curieux d'apprendre les techniques de maîtrise de leur instrument ou des notions de solfèges (particulièrement les débutants). Surtout, tous ont le souci de s'améliorer, à titre individuel et en tant que groupe. Prendre du plaisir en jouant, être fier de sa prestation et faire partager ce sentiment au public lors de futures représentations sont de fortes motivations pour le groupe.

Ce travail peut être fastidieux, notamment parce qu'il est couplé à des études où les étudiants s'investissent parfois passionnément et aimeraient profiter de la fanfare pour se détendre et se divertir. Il devient difficile de maintenir la concentration des fanfarons autour de quelques mesures récalcitrantes alors qu'ils sortent tout juste d'une période de charrette ou d'une longue journée en studio de projet.

La répétition n'est pas qu'un moment de travail musical, c'est aussi un moment privilégié pour l'expérimentation. En répétition, il est possible de tester différentes versions d'un morceau, pour, par exemple, trouver une fin qui nous convient mieux que celle de la partition, ou bien choisir un bon rythme pour les percussions, ou encore inventer une chorégraphie. L'adoption ou non de ces modifications est souvent discutée pendant la répétition et peut donner lieu à de long débats (souvent dû au grand nombre de fanfarons voulant faire entendre leur avis). Les décisions de direction artistique sont souvent prises d'un commun accord des fanfarons. Cependant, s'il semble impossible (ou trop long) de trouver un terrain d'entente, c'est au chef musical ou aux autres membres du bureau de trancher.

Les expérimentations, les inventions et les discussions ne sont pas limitées aux horaires officiels de la répétition mais continue à chaque occasion de réunion formelle ou informelle des fanfarons.

L'une de ces occasions les plus fréquentes est le rendez-vous traditionnel, après la répétition, au bistrot près de l'école : le Louis Blanc, ou comme certains l'appelle encore, La Rotonde. C'est l'occasion de renforcer les liens entre fanfarons, et de poursuivre les discussions autour de la direction artistique de la fanfare tout en sirotant un traditionnel Picon-bière.

La répétition s'étend aussi jusqu'aux voyages organisés par la fanfare. On compte par exemple, le *Week-End Annuel à Saint-Nazaire* où la fanfare est généreusement invitée chez les parents d'un fanfa-

ron pour répéter, se représenter et bien sur faire la fête ensemble. On compte aussi la *Semaine à l'Île de Ré* où, grâce aux bons contacts d'un autre fanfaron et la générosité du maire de la Flotte, les *Durs à Cuivre* animent les rues et les plages de l'Île. Plus récemment, un exceptionnel *Tour d'Europe* a été organisé à la rencontre de quelques fanfarons partis en échange Erasmus. Ce sont d'ailleurs à ces occasions que le groupe fait le plus de progrès, tant musicaux que scéniques. L'intensité de ces événements, où l'on peut faire jusqu'à trois représentations par jour (et d'occasionnelles répétitions) offre une grande possibilité de pratique et d'expériences que le rythme habituel de l'année ne permet pas.

9. La préparation des représentations

50

Organiser une représentation dans l'espace public demande de manière évidente de la préparation. Cependant le statut d'une fanfare étudiante comme la notre organisée en association 1901 et la nature même de notre spectacle qui ne nécessite que très peu de montage ou d'installation, permet de ne pas avoir à se soucier de beaucoup de problématiques que l'on peut retrouver dans le *Guide des bons usages*⁵³. Il est aussi important de noter que l'occupation de l'espace public est gratuite pour les associations 1901.

En effet, grâce à l'article 21 de la Loi n° 2009-526 du 12 mai 2009⁵⁴, « l'autorisation d'occupation ou d'utilisation du domaine public peut être délivrée gratuitement aux associations à but non lucratif qui concourent à la satisfaction d'un intérêt général. »

Les questions à régler tournent principalement autour du transport des instruments, de leur stockage, ou d'un moyen de déplacement dans le cas où la représentation n'est pas accessible à pied. Une autre question est celle du rapport des *Durs* aux réglementations des espaces dans lesquels ils jouent.

53. Rubio J., Guillot G., *Guide des bons usages*, Organiser un événement artistique dans l'espace public, *Hors les murs*, 2007 à télécharger sur <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/Guide-des-Bons-Usages1.pdf>

54. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020604162&dateTexte=&categorieLien=id>

Quand il s'agit de faire des *manches* les *Durs à Cuivre*, dont la création ne remonte qu'à 2011, sont passés par plusieurs phases d'organisation et sont toujours en cours d'évolution, d'amélioration et d'expérimentation.

D'abord, les *Durs* ont joué dans des lieux ayant déjà accueillis des fanfares comme la place Royale ou la place du Change en suivant simplement l'exemple des fanfares déjà existantes à Nantes ou les conseils de nos fanfarons ayant une expérience de ce type de représentation.

La fanfare a aussi testé de nouveaux lieux par elle-même. Durant ces essais, elle a commencé à se heurter à quelques difficultés qui rendent compte de la complexité de la notion d'espace public.

Un samedi après-midi, les *Durs à Cuivre* décident d'aller jouer près des Machines de l'Île. Pas de chance, la météo n'est pas de notre côté et, après quelques morceaux, il se met à pleuvoir. Nous décidons de nous réfugier sous les Nefs, et d'y continuer notre set. Cependant, rapidement après avoir recommencé à jouer, des agents de sécurité viennent à notre rencontre. Ils nous demandent d'arrêter de jouer en expliquant que les Nefs sont un espace privé. Nous en sommes un peu surpris puisque nous jouons dans une partie libre d'accès de jour comme de nuit (nous avons l'habitude de fréquenter cet espace en temps qu'étudiant), que le public peut y aller et venir à sa guise et peut même s'y arrêter, y boire, y manger, mais à l'évidence pas y jouer de la musique. La situation était d'autant plus cocasse qu'il nous était autorisé de jouer juste à la bordure en dehors des Nefs, en laissant notre public à l'abri du mauvais temps.

On remarque ainsi le glissement entre l'espace public (l'esplanade devant les Nefs) et cet espace qu'en langage architectural on qualifierait sans doute de semi-public (les Nefs). La limite visuelle entre les deux n'est pas évidente. On pourrait dire qu'il s'agit de la projection de la couverture des Nefs au sol. Mais la véritable limite est bien celle, invisible, des pratiques. Cela rappelle des espaces comme les galeries de centres commerciaux ou les gares qui peuvent paraître

comme une extension de l'espace public mais sont en fait des espaces privés ouverts au public dont les règles de conduites sont différentes. On peut repérer ces différences en essayant, pas exemple d'y prendre des photos. Des agents de sécurités ne tarderont pas à venir vous en empêcher. Cependant ce test n'est pas totalement fiable et les Nefs en sont un exemple frappant. Une représentation de fanfare est un test plutôt efficace. Reste encore à avoir une fanfare sous la main.

On peut alors se demander si c'est l'appartenance au domaine public (à la Ville) qui rend un espace public, ou bien si ce sont les règles qui y sont appliquées. S'il est interdit, par exemple de se réunir, de circuler ou d'organiser un événement artistique, peut-on toujours qualifier un espace de public ? Dans ce cas, quelles sont les règles ou les autorisations indispensables pour qualifier un espace de public ? Une réponse se trouve dans ce que l'on peut appeler le degré de publicité d'un espace. Tous les lieux n'ont pas le même degré de publicité puisqu'ils n'ont pas tous le même rapport aux dimensions de l'espace décrites notamment par Bassand, Compagnon, Joye, Stein, Güller⁵⁵ : le contexte urbain, la forme urbaine et architecturale, les ambiances, les acteurs et les enjeux (la mobilité, les usages, la sociabilité, l'identité).

Pour en revenir à la fanfare, les *Durs à Cuivre* ont appris de cette expérience et demandent maintenant une autorisation au préalable lorsque nous voulons jouer dans ce type d'endroit. D'expérience, ce type d'autorisation nous est donné plutôt facilement une fois que nous expliquons qui nous sommes et quelles sont nos intentions. Les inquiétudes de la direction de ces établissements se tournent surtout vers la durée de notre intervention. Je suspecte, à titre personnel, qu'ils craignent que l'on s'installe trop longtemps à leur goût et qu'il soit difficile de nous déloger.

Théoriquement, il devrait aussi être obligatoire de demander une autorisation pour jouer dans l'espace public (ici, les rues, les places, etc.) mais l'absence de ces démarches est tolérée pour les fanfares étudiante à Nantes grâce à la politique de la ville qui apprécie et voit d'un bon œil, je pense, ces représentations.

55. Bassand M., Compagnon A., Joye D., Stein V., Güller P., *Vivre et créer l'espace public*, PPUR, 2001, 236 pages

Cependant, lorsqu'il s'agit de faire une intervention de plus grande ampleur, la préparation de l'événement se complexifie. Depuis 2013, nous organisons, avec quatre autres fanfares, un festival annuel de fanfares étudiantes à Nantes appelé « *Prêt, Feu, Cuivrez!* ». Six fanfares (il peut y avoir une fanfare invitée) jouent simultanément à six emplacements spécifiques de l'espace public durant une après-midi, puis tous se retrouvent en fin de journée pour jouer ensemble sur les marches de l'opéra Graslin. C'est un joyeux bazar où plus de 100 fanfarons animent (bruyamment) les rues nantaises. Le concept n'est pas bien compliqué mais demande des mois de préparation pour obtenir les autorisations de la ville à jouer à ces emplacements pour une durée déterminée, pour obtenir l'assurance que d'autres événements ne sont pas prévus au même moment, sans compter les demandes de subvention pour faire des affiches, des flyers et se restaurer.

Finalement, préparer une intervention dans l'espace public nécessite d'être attentif aux individus, aux performances du groupe et aux propriétés des lieux et des publics futurs.

- Dans un premier temps, il s'agit d'être à l'écoute du groupe, savoir analyser, anticiper et improviser en fonction des circonstances afin que les indications données au groupe soient en accord avec son potentiel présent.
- Dans un deuxième temps, il s'agit de préparer un spectacle correspondant à l'esprit du groupe en étant toujours en lien avec la réalité attendue des lieux et publics des représentations futures.

Toutes ces considérations peuvent naître d'une analyse posée, réfléchi et discutée mais relève souvent de l'improvisation dans la fanfare. L'improvisation elle-même peut être causée par un changement de circonstances qui implique une nécessité d'adaptation, ou plus simplement par une décision spontanée.

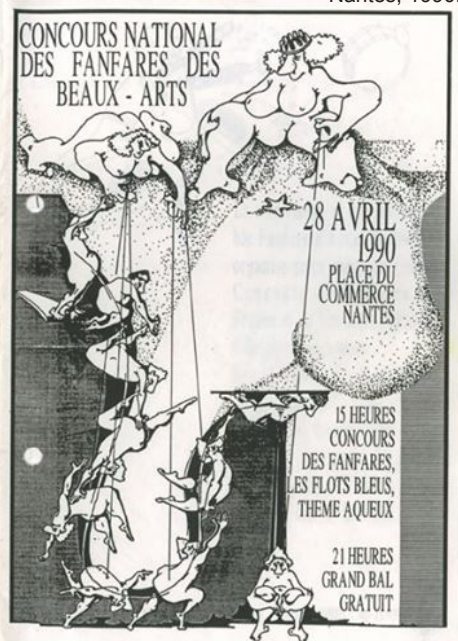
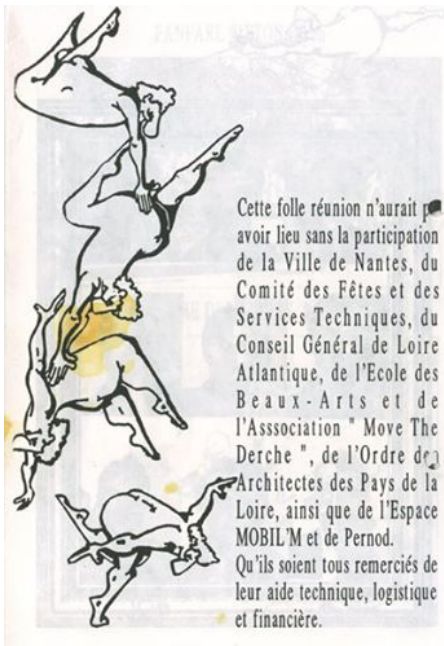
CONCLUSION DU 1ER MOUVEMENT

Les représentations d'une fanfare étudiante comme celle des Durs à Cuivre sont donc données en tant qu'amateur. Ce fait donne une couleur particulière au spectacle et procure un regard différent de celui



Concours National des Fanfares des Beaux-Arts
Jean-Marc Ayraut et un fanfaron
Place du Commerce, Nantes, 28 avril 1990.

L'affiche du Concours en question
Thème "Aqueux"
Nantes, 1990.



d'un professionnel des arts de la rue mais enrichit celui d'une étudiante en architecture. C'est à la fois par mon expérience personnelle des représentations dans l'espace public et par mon regard d'aménageur de l'espace que se forge ma réflexion sur l'espace public.

Dans ce temps de préparation, la présence fantomatique du public futur flotte depuis l'arrangement des morceaux jusqu'à la l'invention des chorégraphies. Cette présence est un moteur fort pour la préparation de la représentation. Par l'aspect musical et acoustique on peut déjà noter une volonté d'être en harmonie non seulement avec le public potentiel mais aussi avec tout l'environnement de la représentation. Cela transparaîtra plus directement encore lors du choix du lieu et de la représentation elle-même.

De plus, la préparation mêlée à l'expérience antérieure de la représentation entame une réflexion sur la nature de l'espace dans lequel on joue et surtout dans lequel on jouera. Elle provoque l'émergence de stratégies de préparation qui diffèrent selon l'espace que l'on imagine aborder.



2ÈME MOUVEMENT : LA REPRÉSENTATION

PROPOSER UN ORDRE ÉPHÉMÈRE

Quand la fanfare vient jouer dans l'espace public, le moins que l'on puisse dire c'est qu'elle ne passe pas inaperçue ! La représentation agit comme une perturbation de l'espace.

Nous verrons comment le lieu est bouleversé et quel nouvel ordre se crée, le temps de la représentation. Nous verrons aussi dans quelle mesure la représentation permet la mise en lumière des caractéristiques du lieu en question.

D'autre part nous verrons que l'espace public agit lui-aussi sur la représentation et sur les comportements en général.

Ces observations se font au travers de tout le processus de représentation de la fanfare : au cours du choix du lieu, pendant l'expérience de la représentation elle-même et par l'observation des réactions du public au même moment.

CHOISIR LE LIEU

1. Contexte urbain et temporalités

Soigner l'insertion dans le contexte urbain permet de choisir son territoire afin de trouver les meilleures conditions de mise en valeur du spectacle.

Cela se traduit d'abord par l'identification du contexte optimal pour ce spectacle puis par un exercice d'analyse et de repérage.

a. Vers un public réceptif

La plupart des fanfares étudiantes sont d'abord à la recherche d'un public réceptif et c'est par l'angle des usagers qu'elles regardent la ville en premier lieu. Les *Durs à Cuivre* cherchent donc à aller au contact du public et privilégie par conséquent les espaces et les temporalités qui regroupent le plus de gens. Ils font attention aussi à ce que riverains, touristes, travailleurs et autres soit enclins à accueillir un tel spectacle. Une attention particulière est prêtée aux potentielles gênes sonores. Par rapport à la population qui le traverse, les lieux peuvent être passants, calmes, animés... Et un volume sonore puissant peut avoir un impact fort dans un espace habituellement calme. Il s'agit alors d'avoir conscience de cet effet et de l'utiliser en conséquence. La différence entre le bruit ambiant et celui de la prestation relève de la volonté artistique. Il est souvent utilisé par la fanfare pour agir comme un réveil joyeux et festif.

Dans le cadre de la lutte contre les bruits de voisinage, le décret du 31 août 2006 et l'arrêté du 5 décembre 2006 (qui précise les modalités de mesure des bruits de voisinage), renforcent la réglementation : la limite est fixée en fonction de la notion d'émergence, par rapport à un niveau moyen constaté de bruit ambiant. C'est cette mesure qui permet de déterminer la pression acoustique maximale autorisée : il sera donc beaucoup plus contraignant de respecter ces limites dans un quartier habituellement calme.

Si les fanfares, n'étant pas amplifiées électroniquement, n'ont pas à craindre de dépasser le seuil légal de bruit de voisinage dans l'espace public, cette notion reste utile pour anticiper d'éventuels problèmes.

Identifier un lieu avec un public réceptif nécessite aussi d'être attentif aux flux de circulation. Il est assez évident que le public est piéton.

Cependant, tous les piétons ne sont pas équivalents. Typiquement un piéton pressé ne fera pas un très bon public.

Les *Durs à Cuivre* se sont déjà retrouvés à jouer près de l'arrêt de tram Commerce à Nantes. Nous avons encore subi un changement de météo soudain et nous nous étions réfugiés sous un abri bus. Le public formé essentiellement de personnes qui attendait le tramway semblait apprécier le spectacle mais se trouvait bouleversé suivant la cadence de l'arrivée des transports. Ce public ne restait nous écouter qu'à peine le temps d'une chanson et bien sûr il était quasi-impossible de faire coïncider la fin des morceaux avec l'arrivée du tram. Notre public partait alors bien souvent au beau milieu d'un morceau, ce qui peut être un petit peu décourageant pour le public comme pour les musiciens.

Mais un piéton statique n'est pas pour autant automatiquement plus à même d'apprécier le spectacle. La possibilité de renouvellement du public permet de ne pas être en situation où la représentation est imposée aux personnes. Rappelons que, la plupart du temps, une manche n'est pas annoncée en avance. Si le public est dans l'obligation de rester sur place (s'il est sur son lieu de travail, s'il est en attente d'une personne ou d'un autre événement...), le spectacle peut alors être perçu soit comme une distraction bienvenue, soit comme un désagrément et provoquer des réactions négatives. C'est le cas de certains commerçants et je renvoie ici à l'exemple du marché décrit en introduction (cf : 1. *Le spectacle de rue pour parler de l'espace public*).

b. Le facteur de spontanéité.

Une autre dimension, spécifique à la fanfare qui influe sur le choix du lieu est celle de la spontanéité. Il arrive souvent que les conditions pour se représenter soient réunies à l'improviste, voire parfois complètement par hasard puisque la formation est très flexible. À ces occasions les *Durs à Cuivre* en profitent pour improviser une représentation. Les questions de contexte évoquées précédemment doivent alors se régler très rapidement, et s'inventent avec les

moyens à disposition sur le moment. On retrouve des conditions similaires lorsqu'on joue dans des endroits qu'on ne connaît pas, et où un repérage n'a pas pu être fait en amont.

C'était par exemple le cas à l'occasion de notre Tour d'Europe, quand nous avons voulu jouer dans les rues d'Athènes. Nous n'avions pas eu l'occasion de faire de repérage et nous avons donc demandé l'avis de nos amis habitants là depuis quelques mois déjà. Ils nous ont indiqué plusieurs rues du quartier très animé de Psyrí, où ils avaient déjà vu des groupes jouer. Une fois sur place toutes les conditions semblaient réunies. Nous nous sommes pourtant heurtés à plusieurs difficultés.

Dans un premier temps, la police nous a interpellés alors même que nous déballions nos instruments. Les agents nous ont indiqués que tout un secteur était interdit pour ce type de représentations, mais ils ont pris la peine de nous orienter vers une place où il était autorisé de jouer. Arrivés à la place indiquée, celle de Monastiraki, deux groupes sont déjà en représentation. En discutant avec eux, nous découvrons que ces emplacements sont très prisées, et nous comprenons que leurs occupants ne sont pas prêts à laisser place aisément. L'utilisation de la place comme lieu de représentation était en fait codifiée officiellement, sans doute parce qu'il s'agit de l'un des meilleurs emplacements autorisés de la ville et qui a par conséquent un enjeu financier (et en effet beaucoup de sous tombaient dans leurs chapeaux). En négociant avec ses artistes-occupants, nous avons finalement pu jouer sur cette place après leurs multiples représentations entrecoupées de passages de chapeaux. De toute évidence, ils étaient pleinement conscients de l'enjeu de l'heure de la représentation. Malgré ces contretemps qui sont les aléas de l'improvisation, ce fut une belle journée et une très agréable représentation.

Toujours à Athènes, nous avons fait l'expérience d'une représentation improvisée qui, elle, n'a perdu en rien de sa spontanéité. Je m'aventurerai même à dire qu'elle en a gagné en poésie.

Juste après la manche décrite précédemment, nous décidons de monter sur la colline de l'acropole. Nous n'avons pas le temps de déposer nos instruments chez nos amis avant le coucher du soleil. Tant pis, nous montons avec ! (J'ai ici une pensée particulière pour ceux qui ont dû monter la grosse caisse et autre soubassophone!) C'est une fois arrivés sur les rochers de l'Aréopage, face à la merveilleuse ville d'Athènes et tout près de l'Acropole que nous avons joué quelques notes.

Il est intéressant de noter que nous avons d'instinct laissé de côté nos frasques habituelles pour faire place à un calme respectueux du lieu et de l'instant.

La notion de qualité acoustique est elle aussi importante à l'échelle urbaine dans le choix du lieu. En effet « les places, rues et bâtiments renvoient les sons de mille façons différentes, influant sur la qualité de ces derniers, sur leur expression. »⁵⁶. Ainsi une large place conviendra à une représentation avec beaucoup de musiciens dont le volume sonore remplira le lieu, alors que si peu de fanfarons répondent à l'appel, la fanfare préférera s'installer dans une rue ou un espace plus étroit. L'acoustique renvoi donc directement à la forme architecturale des lieux dont les problématiques sont abordées en parallèle à la question du contexte urbain.

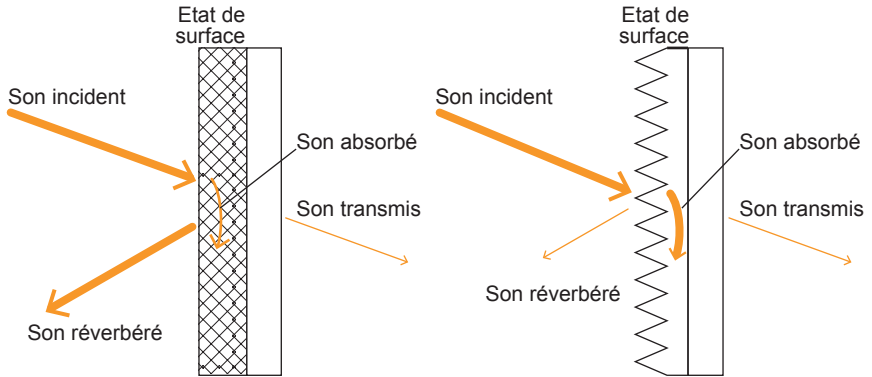
2. Formes et ambiances

Une fois les problématiques à l'échelle de la ville évoquées, il faut encore répondre à cette question : où se place-t-on dans le lieu ? Cette interrogation renvoie elle-même aux thèmes de l'acoustique et plus largement de la notion de confort, mais aussi de mobilité et de théâtralité.

56. José Rubio, Gentiane Guillot, Guide des bons usages, Organiser un événement artistique dans l'espace public, Hors les murs, 2007

a. L'acoustique

Anticiper l'acoustique du lieu c'est avant tout observer sa forme. Les bâtiments ou les objets environnants, leur distance par rapport à la source émettrice, mais surtout leurs matériaux déterminent la manière dont les ondes sonores sont réverbérées.



Facteurs de réverbération du son : Formes et Matières

Là encore il s'agit de trouver un compromis entre un lieu trop réverbérant et un lieu trop insonorisant. Connaissant le volume sonore de la fanfare, il vaut mieux éviter trop de réverbération. (N.B. : Les espaces réverbérants ne se limitent pas qu'au-dessous des arches ou des ponts.)

Nous en avons fait l'expérience au centre commercial le Ruban Bleu de Saint Nazaire. Son allée principale d'une dizaine de mètres de large est à ciel ouvert. Mais en commençant à y jouer, légèrement abrités dans un angle couvert nous nous sommes rendu compte des surfaces très réverbérantes qui composaient l'endroit. Cet effet a transformé notre musique, dont l'écho se mélangeait alors avec les sons originaux, pour ne devenir qu'un mélange informe de sons.

Les fanfarons apprécient aussi de pouvoir s'entendre eux-mêmes de manière qualitative lorsqu'ils jouent. En effet lors d'une performance

en extérieur, il est fréquent que le son se perde. Puisque le son des instruments est généralement dirigé vers l'avant du fait de la forme et de l'orientation des pavillons, il arrive que les musiciens aient du mal à entendre leurs voisins un peu trop éloignés.

Ce problème s'illustre lorsqu'une partie des fanfarons se décale en jouant par exemple trop vite ou en sautant quelques mesures. Les extrémités gauches et droites du groupe (physiquement, j'entends...) ne jouent alors plus ensemble sans même s'en rendre compte. Cela laisse généralement la partie du centre hésitante et le public perplexe. Jouer en resserrant le groupe dans sa largeur ou jouer en arc de cercle permet de contrer cet effet.

Une autre considération est de laisser la place au public de se positionner en fonction de son confort acoustique. Le volume sonore de la fanfare peut être assez envahissant voire nocif si l'on n'y fait pas attention.

b. Le confort

La notion n'est pas seulement acoustique. Elle regroupe aussi d'autres champs qui nous sont utiles.

Ces notions de confort sont utiles pour choisir la position de la fanfare et par conséquent celle du public. Cependant ce critère n'est pas poussé très loin par la fanfare. La performance reste un spectacle de rue festif et n'est pas destiné en priorité à un public assis sur du velours. Il s'agit surtout que les spectateurs disposent d'assez d'espace pour être à leurs aises et puissent avoir une vue sur le spectacle.

c. La mobilité

L'attention n'est pas seulement sur le public mais sur tous les usagers du lieu. Il est en effet utile de penser en avance aux flux de circulation qui pourraient être modifiés par la performance. Que ce soit celui des piétons, celui des voitures, ou encore des vélos.

Si les espaces piétons sont souvent privilégiés par la fanfare, il arrive de devoir jouer près de voies de circulation puisque nous jouons principalement en milieu urbain. A nous alors de juger si la circulation nous semble dangereuse et s'il faut s'en écarter, ou bien si le flux est assez faible et lent pour ne pas être inquiétant. Dans ce second cas, la fanfare ou le public empiète sur la route et peut ralentir encore plus la circulation, le temps de remarquer le bouchon et de se décaler.

d. La théâtralité

Un autre critère de placement dans le lieu est le souci de la théâtralité dans son sens d'effet dramatique. Il s'agit ici plus de se rendre visible pour le public que d'avoir une véritable mise en scène. L'effet dramatique par rapport au lieu n'est pas le premier critère pour notre positionnement mais entre tout de même en compte. La fanfare aime se placer sur les marches de l'opéra Graslin qui opèrent comme un gradin, ou sur la marche qui borde la fontaine de la place Royale qui se transforme alors momentanément en estrade. Cependant, si le lieu ne propose pas d'opportunité directe de théâtralité, cela est loin d'être rédhibitoire. Les effets de dramaturgie reposent plutôt sur la prestation elle-même : les déguisements, les instruments, le volume sonore et le reste font déjà leur effet.

Choisir le lieu et le temps adaptés à la représentation demande de prêter attention aux qualités et au potentiel de l'espace urbain. Ces choix sont faits selon des critères propres à la fanfare.

- La présence potentiel d'un public.
- Une qualité acoustique peu réverbérante, adaptée au volume sonore de la fanfare.
- Une place suffisante pour les spectateurs mais aussi pour les activités en dehors de la représentation.
- Et enfin une théâtralité inhérente au lieu qui pourrait magnifier la prestation.

Ces critères forment une base d'analyse aux fanfarons pour repérer un lieu propice à la représentation. Notons que ces quatre points sont énoncés du plus important au moins indispensable. Ainsi, si elle doit choisir, la fanfare donnera priorité à un lieu densément peuplé plutôt qu'à un lieu possédant une acoustique intéressante. Cepen-

dant, l'ordre des priorité peut changer selon les circonstances, ou les avis.

Ces motivations sont basées sur l'attente de réactions ou d'effets. Si l'on décide par exemple de jouer un jour de beau temps c'est parce qu'on s'attend à ce qu'il y ait du monde dans les rues. Mais faire une performance dans l'espace public ne va pas sans surprise. L'espace public, par nature dynamique, mouvant, changeant provoque de nombreux imprévus mais permet aussi d'enrichir continuellement l'expérience du spectacle proposé. Seule la mise en pratique de la représentation permet de mettre à l'épreuve les choix effectués pendant sa préparation. Il est donc important de rester sensible et attentif pendant la représentation pour s'adapter, niveler ou jouer avec la différence entre les effets attendus et les effets actuellement produits.

L'EXPÉRIENCE EN EXTÉRIEUR

3. Entrer dehors

Dans le domaine du théâtre, l'entrée est le « passage du comédien du hors-scène à la scène »⁵⁷. C'est le franchissement d'un seuil qui peut exister de plusieurs manières. D'après sa définition courante c'est l'action de « passer de l'extérieur à l'intérieur d'un lieu »⁵⁸.

Mais qu'en est-il lorsque qu'il s'agit d'entrer dehors ? Dans un espace où la scène, le plateau, le rideau, les coulisses ne sont pas présents a priori, comment entre-t-on en scène ? Lorsque les acteurs sont toujours visibles, quand le spectacle commence-t-il ? Les questions du seuil et du début sont nécessairement posées de manière différente.

Pour la fanfare, l'entrée en scène se fait le plus souvent en trois parties dont la longueur de chacune varie : l'apparition, la sédentariation et le coup d'envoi.

57. Prévot G., « Entrer dehors : faire et défaire son entrée dans les théâtres de rue », Agôn [En ligne], Épuiser l'entrée, (2012) N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, mis à jour le : 04/07/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2441>.

58. <http://www.larousse.fr>



A - l'Apparition ; B - la Sédentarisation ; C - le Coup d'Envoi
Ile Feydeau, Nantes ; Route de l'Acropole, Athènes ; Place du marché, La Flotte en Ré.

a. L'apparition

Comme nous l'avons précédemment évoqué, la fanfare se repère avant même de jouer. Ce sont d'abord les instruments qui font événement. On remarque d'ailleurs que certains instruments attirent plus l'attention que d'autres, souvent les plus gros comme le sous-bassophone ou la grosse caisse. Sans doute, justement, à cause de leurs tailles mais aussi parce qu'ils sont plus rarement employés dans l'espace public, ils relèvent déjà de l'extraordinaire. Quand ils sont portés en avance, et c'est souvent le cas des *Durs à Cuivre*, les déguisements contribuent aussi à un décalage de l'ordinaire. A cela se rajoute l'effet de groupe. Si tous les fanfarons n'arrivent pas nécessairement ensemble, ils s'attroupent au moins toujours en petits groupes, si ce n'est en grands embouteillages de musiciens. Sans avoir joué, la fanfare se retrouve déjà en position de déambulation. Elle est même parfois prise à parti par des passants : « Quand est-ce que vous allez jouer ? » ou encore « Venez jouez ici ! ». Elle inspire même parfois quelques personnes à la suivre pour venir assister au spectacle. Qu'elle le veuille ou non, la fanfare est déjà en représentation dès lors qu'elle apparaît aux yeux d'un public.

Ce moment de l'apparition peut être long et s'apparenter à une déambulation à la manière d'un carnaval, mais il peut aussi être bien plus bref si la fanfare n'était pas en position d'être vue et générer un effet différent.

Lors de notre semaine annuelle à l'Île de Ré, nous avons pu profiter d'une camionnette généreusement prêtée par les parents d'un fanfaron pour nous déplacer. On pouvait y disposer notre matériel et un bon groupe de fanfaron, un peu tassé. Ce petit fourgon, servant d'ordinaire à transporter des huitres, ne disposait pas de fenêtres à l'arrière, si bien que, depuis l'extérieur, rien de laissait deviner son contenu. Arrivés devant le parvis de l'église de la Couarde-sur-mer où nous devons jouer, nous sortons du camion. Un, puis deux, puis trois, puis dix-sept fanfarons bondissent un à un hors du véhicule sous les yeux étonnés des passants et des clients du café voisin. Voir sortir tant de monde d'un si modeste coffre était d'autant plus étrange que chaque fanfaron sortait

à la suite de l'autre en un petit saut ponctué d'un joyeux « *Eh yoplà !* ». Et ils furent d'autant plus surpris de voir sortir après nous non seulement le souba, mais aussi quelques autres instruments et notre malle à déguisement en ferraille.

b. La sédentarisation

Une fois arrivée sur le lieu choisi pour la représentation, la fanfare dépose ses affaires généralement à même le sol et se prépare à la représentation en montant leurs instruments et arrangeant leurs déguisements. Pendant cette période de fourmillement, la scène de représentation se dégage petit à petit. Les personnes proches de cet endroit s'en écartent doucement, et un attroupement de gens observe notre manège. Ils ont devinés que cet évènement serait suivi d'un spectacle. Sans connaître la nature de celui-ci mais en s'en faisant sans doute une représentation, un public est déjà présent. Ce rassemblement qui se forme n'est pas nécessairement grand, il ne peut s'agir que d'une ou deux personnes. Notons qu'il arrive que certaines personnes soient en fait averties du spectacle (amis, personnes ayant déjà vu le spectacle et voulant le revoir) ce qui peut accentuer cet effet. Plus la fanfare s'approche du coup d'envoi, plus l'attroupement du public prend forme. En effet chaque curieux se positionne autour de la fanfare pour pouvoir la voir. Nous verrons que cette formation change plus tard notamment en relation avec le volume sonore.

Il est déjà arrivé que ce regroupement d'un premier public ne se forme pas. Je pense à une manche particulièrement éprouvante en février à Saint-Nazaire. Nous avons joué par un temps maussade, sur une place venteuse près de la base sous-marine, en début d'après midi. Notre seul public fut un homme qui, sans doute pris de pitié, nous a tendu un billet. Ni l'heure, ni le lieu, ni les conditions météo ne nous étaient favorables, nous ne les avons pas anticipés. Nous avons bien appris de cette expérience depuis.

c. Le coup d'envoi

La fanfare est donc prête à jouer, trompettes dressées, attentive au chef qui s'avance pour donner le départ. Elle entame son premier morceau, c'est le coup d'envoi. Il ne correspond donc pas au début du spectacle mais est plutôt la résolution des événements précédents. Il est pourtant perçu comme un début officiel du spectacle par les *Durs à Cuivre*.

L'apparition et la sédentarisation sont au spectacle ce que l'introduction est à un morceau de musique : elles l'annoncent, en donnant le ton et créent une tension sans pour autant avoir le même rythme ou la même allure que la suite du spectacle.

Pour les *Durs à Cuivre*, ces deux premières étapes ne sont que très rarement travaillées. Quand elles le sont c'est souvent d'une manière improvisée et un peu maladroite en cherchant à créer de la surprise pourtant sans réussir à être discret (tant au niveau visuel que sonore), ou en étant faussement ordonnés et sérieux puis l'un de nous rompt ce jeu de manière improvisée. Notons que ces mises en scène ne sont jamais pensées en avance mais que les musiciens jouent leur rôle de fanfarons quand ils se retrouvent en condition.

Les *Durs* ne sont pas de fins comédiens mais aiment volontiers amplifier leurs naturels individuels. S'ils sont généralement conscients que la représentation commence dès l'apparition, ils l'oublient parfois. Par exemple lorsqu'ils s'éparpillent un peu trop : il arrive par exemple que certains profitent de la déambulation pour s'occuper d'affaires personnelles alors que les autres sont prêts à donner le coup d'envoi. Il peut y avoir aussi des désaccords de dernière minute sur l'organisation ou le choix du lieu pendant lesquels les fanfarons oublient que leur public est déjà présent et sont même souvent en position d'attente.

L'entrée de la fanfare se fait donc en plusieurs temps mais aussi en plusieurs espaces. L'entrée en scène permet d'illustrer cette remarque mais on peut l'étendre à tout le spectacle. Ce phénomène

est possible dans tous types de spectacle mais on remarque qu'il est particulièrement mis en exergue dans le spectacle de rue⁵⁹.

4. Les ajustements pendant le spectacle

Pendant la performance les fanfarons sont toujours à l'écoute de leur environnement (espace, acoustique, météo) et particulièrement du public mais aussi des personnes présentes qui ne font pas partie des spectateurs. Le but étant bien sûr d'offrir le meilleur spectacle possible et par conséquent, un spectacle adapté à cet environnement mouvant et changeant. Comment la fanfare s'adapte-elle au contexte du spectacle ?

a. L'ordre des morceaux

Pour chaque représentation des *Durs à Cuivre*, l'ordre des morceaux n'est pas le même. Il n'est choisi que quelques minutes avant et seulement deux ou trois morceaux sont annoncés par avance. Cette stratégie offre la souplesse de s'adapter aux événements.

Lors d'une manche devant un public enjoué, une de mes stratégies personnelles en tant que chef musical était de commencer par un air énergique et surtout bien maîtrisé par les fanfarons afin de donner le ton du spectacle, et de mettre en confiance les musiciens. De trop nombreuses erreurs lors de l'exécution d'un morceau peuvent en effet ébranler l'assurance des fanfarons qui peut conduire à un flottement parmi les spectateurs. Les arrangements qui suivaient allaient souvent en crescendo pour libérer un climat de plus en plus festif et chercher à faire danser le public. Tout en incorporant des morceaux plus calmes pour créer du rythme dans le spectacle.

L'ordre des chansons est modifié en fonction de la réception du public à un morceau. Si le public ne semble pas apprécier un air, on cherchera à changer de style pour le suivant ou même à raccourcir celui-ci s'il laisse le public trop indifférent. Un tel événement sera suivi d'un morceau qui, d'expérience de fanfare, fonctionne bien.

59. Voir l'article : Prévot G., «*Entrer dehors : faire et défaire son entrée dans les théâtres de rue*», *Agôn* [En ligne], Épuiser l'entrée, (2012) N° 5 : *L'entrée en scène*, Dossiers, mis à jour le : 04/07/2013

Parmi les « tubes » joués par les *Durs à Cuivre* on retrouve par exemple *Misirlou*, *Hot Stuff* mais aussi *La Chenille*, qui à la surprise constamment renouvelée des fanfarons, marche en toute circonstance, devant tout publics confondus. Si le public apprécie le morceau on cherchera à rester dans le même registre pour les suivants. Si un sentiment d'harmonie s'installe avec le public, c'est aussi l'occasion de tester un nouvel arrangement, moins bien maîtrisé par les musiciens, pour bénéficier de l'indulgence des spectateurs et profiter de la mise en confiance des musiciens eux-mêmes. Bien sur, la stratégie change en fonction du contexte et surtout du public, de son humeur perçue par les fanfarons.

Le choix des morceaux, et pas seulement l'ordre, change aussi. On jouera par exemple moins certaines chansons populaires françaises devant un public majoritairement jeune puisque celles-ci peuvent être considérées comme dépassées, voir simplement inconnues de certains. On évitera aussi les chansons grivoises dans certaines circonstances (par exemple quand on joue pour une école maternelle).

b. Les nuances

En fonction des circonstances, il peut être important de jouer aussi avec le volume sonore. Bien que, en tant que groupe de musiciens amateurs, la fanfare ne parvienne pas à maîtriser toutes les subtilités des nuances, elle peut cependant jouer avec cet effet.

Selon l'acoustique du lieu, la fanfare choisira de jouer plus ou moins fort. Dans un espace absorbant avec peu de surfaces réfléchissantes ou si elles sont trop éloignées des instruments elle jouera naturellement plus fort. Ce qui peut avoir pour effet d'épuiser rapidement les musiciens. Cet effort est particulièrement intense pour les cuivres dont les instruments demandent beaucoup de souffle. À l'opposé, dans un lieu trop réverbérant (comme cet espace à Saint-Nazaire décrit plus tôt. cf : 2. *entrer dehors*), le groupe s'efforcera de limiter l'effet en jouant plus doucement. Cet exercice est, quant à lui, particulièrement difficile pour les percussions, qui nécessitent une grande maîtrise de l'instrument pour jouer sur ses nuances.

Le volume sonore peut aussi être adapté selon d'autres critères ressentis par les musiciens comme l'exemple de la manche sur la colline de l'aéropage à Athènes (cf : 1. *contexte urbain et temporalités*) où nous avons choisi de jouer très doucement bien que nous soyons dans un lieu peu réverbérant.

c. Le mouvement

En fonction de l'humeur perçue du public, les *Durs à Cuivre* dansent individuellement ou collectivement. Le but est de renforcer l'attrait visuel du groupe qui, malgré les déguisements et les instruments, peu paraître assez statique, concentré sur sa performance musicale. C'est ainsi que de nombreuses micro-chorégraphies ont été inventées pendant une représentation. Ces danses sont souvent des mouvements d'instruments ou quelques pas exécutés à plusieurs parfois tous ensemble parfois sous forme de question-réponse. Ce sont des gestes qui soulignent le thème musical. L'exemple le plus marquant est quand les fanfarons se baissent pour laisser place (visuellement et musicalement) à un soliste, qui lui, reste debout. Ces mouvements restent assez simples puisqu'ils sont d'abord improvisés, bien qu'on retrouve les plus appréciés des fanfarons au fil des spectacles.

Ces mouvements improvisés peuvent aussi être une réponse au contexte, lui même en constante mobilité. Cela peut être simplement de danser avec un spectateur enthousiaste, de se décaler pour laisser place un moment à un véhicule, ou même à un système d'arrosage qui s'allume automatiquement.

d. La prise de parole

La prise en parole pendant le spectacle est un moyen direct d'interagir avec le public et permet d'introduire une narration, de commenter les aléas du spectacle, et parfois d'impliquer les spectateurs dans la représentation.

Chez les *Durs à Cuivre*, la prise de parole se fait sous forme d'annonces. Elles sont utilisées dans un premier temps pour se présenter. La première prise de parole est souvent liée à l'entrée en scène.

À la fin du premier morceau suivant le coup d'envoi, un silence particulier s'installe. L'attention et la curiosité du public sont presque plus intenses qu'avant ce coup d'envoi, puisque les spectateurs qui sont restés et ceux qui sont arrivés ont été intéressés par cet échantillon du spectacle. Cet instant est donc propice pour faire entendre notre voix et introduire notre discours. La présentation de la fanfare sera généralement répétée plusieurs fois pendant le spectacle et souvent terminée par une courte histoire introduisant le morceau suivant.

Le discours narratif permet de faire intervenir un ou plusieurs spectateurs en leur demandant de danser, de chanter, en leur posant des questions sur ce qu'ils veulent ou ce qu'ils aiment. Ces pratiques réduisent l'écart entre les comédiens et le public puisque les spectateurs deviennent eux-mêmes comédiens quand ils se prêtent au jeu.

Les *annonces* sont aussi utilisées pour commenter le spectacle lui-même. Elles peuvent servir à ironiser sur un départ de morceau raté, mais aussi sur un élément extérieur bruyant (le passage d'une moto, ou d'une ambulance...), ou encore un problème de circulation qui pourrait gêner le déroulement de la représentation. Ces éléments potentiellement perturbateurs peuvent ainsi être incorporés au spectacle.

73

Ces réactions de la fanfare avec son environnement permettent une relation privilégiée entre les fanfarons et leurs spectateurs. Elles exploitent par cela ce terrain de jeu au potentiel immense qu'est l'espace public. Anne Gonon parle même de « pieds d'égalité »⁶⁰ entre acteur et spectateurs faisant écho à Patrick Bouchain : « Dans la ville, le sol, c'est le niveau général réservé à l'échange. Jouer à cet endroit, c'est être sur le lieu même des opérations. Le cadre (de scène), c'est la ville, le plateau, c'est la rue. La dimension cachée du drame est dans la ville. La coulisse est la même pour le spectateur et l'acteur. C'est dans cet entre-deux que se réalise cette rencontre de plain-pied. C'est seulement tous ensemble qu'ils peuvent se libérer de leurs règles de distance ; soudain, tout se passe comme s'il n'y avait qu'un seul corps [...]. Ce phénomène n'existe nulle part ailleurs. C'est l'endroit idéal pour les initiatives. »⁶¹

60. Gonon A., *Ethnographie du spectateur, le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, 2007

61. Bouchain P., *Intérieur Rue*, Paris, Editions théâtrales, 2000

5. L'harmonie et la prise de possession du lieu

Il arrive parfois qu'une représentation se démarque des autres quand elle se déroule particulièrement bien. Il se produit alors un phénomène particulier, qui se traduit par un sentiment de la part des musiciens d'être en harmonie à la fois avec l'espace physique, l'acoustique et le public qui l'entourent. À la manière d'un orateur qui, à l'instant où il prendrait la parole, remplirait une salle de sa voix sans avoir à la forcer, imposerait sa stature par sa simple présence et retiendrait ainsi aisément l'attention de son auditoire ; la fanfare entre parfois en harmonie avec son environnement et prend ainsi possession du lieu (au sens large) dans lequel elle joue. Cette prise de possession du lieu peut s'étendre sur toute la durée de la représentation, ou bien peut ne durer qu'une partie d'un morceau. Ce phénomène se définit assez difficilement mais se ressent collectivement quand il survient. C'est le moment où « tout se passe parfaitement bien », ce qui est plutôt rare, vous l'aurez compris, avec une fanfare étudiante comme celle des *Durs à Cuivre*.

74

Lors d'une représentation dans l'espace public, la fanfare s'impose au lieu par sa présence et surtout par son volume sonore. Elle arrive comme une perturbation et bouleverse l'ordre établi. Pourtant, une osmose peut être trouvée entre l'ordre proposé par la fanfare et l'ordre déjà présent. Cette entente se trouve facilitée lorsque les fanfarons sont attentifs (même inconsciemment) à leur environnement et sont prêts à s'adapter au lieu qui les reçoit.

Ce sont sans doute les notions d'harmonie et de justesse qui permettent de mieux décrire ce moment.

Quels paramètres entrent en compte lors de la prise de possession d'un lieu par la fanfare ?

Interlude : La notion d'harmonie

Les différents sens de la notion d'harmonie vont nous permettre de questionner les rapports d'harmonie (ou de disharmonie) entre les éléments présents lors d'une représentation d'une fanfare dans la rue et de sa préparation. La notion d'harmonie nous permet d'aborder ces interactions depuis l'échelle urbaine, jusqu'à la propagation des ondes sonores dans un espace. Le groupe de fanfare est-il en harmonie avec le lieu dans lequel il joue ? Est-il en harmonie avec les usagers de ce lieu, le potentiel public ? Les membres de la fanfare sont-ils en harmonie entre eux, et en quoi cela influence-t-il le rapport avec le public ou le lieu ? Quels sont les rapports entre la musique et le lieu ? En quoi l'harmonie des sons entre-t-elle en rapport avec l'espace public ?

Les définition⁶² du mot harmonie sont donc multiples : c'est la « qualité d'un ensemble qui résulte de l'accord de ses parties ou de ses éléments et de leur adaptation à une fin », mais aussi le « rapport heureux entre les parties d'un tout [...] ». En musique, l'harmonie est la « coordination et combinaison de sons » ou l' « art et [la] science de la formation et de l'enchaînement des accords ». Enfin, comme nous l'avons décrit précédemment, l'harmonie désigne aussi un « orchestre formé essentiellement d'instruments à vent », une des références de la fanfare étudiante.

Le terme d'harmonie est donc polysémique mais tous ses sens se rapportent à la notion de lien, de rapport et donc d'interaction(s) entre plusieurs éléments. Il est intéressant de remarquer que cette notion peut s'appliquer à toutes les échelles. On parle de l'harmonie de l'univers, de l'harmonie de la famille, de l'harmonie des sons ou des couleurs. La notion d'harmonie contient aussi une connotation positive, c'est une « qualité »⁶² ou un « rapport heureux »⁶².

62. <http://www.larousse.fr>

Cette prise de possession commence en jouant juste, d'abord au premier sens du terme, c'est-à-dire sans se tromper de note, sans écorcher la structure d'un morceau, et en étant accordé par rapport aux autres musiciens.

Jouer juste c'est aussi trouver la bonne nuance, le bon volume sonore par rapport au lieu dans le quel on se trouve, à sa géométrie, à ses matériaux, à son espace. En termes acoustiques, il s'agit de comprendre la réverbération des surfaces qui compose l'espace. Cela peut être fait simplement par l'expérience pratique de frapper dans ses mains ou produire un son d'instrument. Il faut encore parvenir à exploiter cette information au mieux et surtout adapter la musique aux propriétés de ces surfaces.

Pour bien jouer il est aussi important d'être en harmonie avec les autres musiciens. Cela ne se résume pas à jouer juste en même temps mais aussi à s'entendre avec les autres. Par expérience, l'esprit de groupe favorise l'écoute des autres, ce qui est essentiel en musique. Cela permet aussi d'avoir une vision commune de la mise en scène et ainsi donner l'élan et le dynamisme voulu au spectacle.

Enfin, la recherche de l'harmonie avec le public présent et même avec le public potentiel permet de compléter cette prise de possession du lieu. Être à l'écoute du public, c'est aussi être à l'écoute de l'atmosphère du lieu à l'instant ou l'on y joue.

Les *Durs à Cuivre* utilisent tous ces paramètres comme inspiration pour le spectacle qu'ils proposent. C'est quand la fanfare a réussi à capter les multiples informations du lieu dans lequel elle se produit, et à adapter son spectacle en conséquence que la magie de la prise de possession du lieu opère. Il est important tout de même de rappeler que cela est fait de manière à peine consciente par la fanfare, qui cherche surtout à faire du mieux qu'elle peut, dans un esprit de légèreté.

Chaque spectacle diffère selon le lieu dans lequel il se déroule. Et il ne faut pas oublier que même à un emplacement identique, le spectacle offert sera différent. Ces paramètres se modifient en effet avec le temps. Les occupants du lieu ne sont plus les mêmes, l'atmosphère selon les heures et les jours changent, et même l'acoustique peut se modifier si la géométrie du lieu est altérée (s'il y a des travaux, s'il y a plus de monde les corps sont un facteur absorbant) ou

si le paysage sonore se modifie (une fontaine se met en route, il y a plus de trafic routier, etc.).

On peut observer ce phénomène par exemple lors de certaines représentations de la *Fanfare* sur la place Royale à Nantes les samedis après-midi où la fréquentation des rues est très importante. La musique se fait entendre jusque dans les rues et places annexes (place du commerce, rue Crébillon...) puisque la place est largement ouverte sur ces espaces. Cela attire les passants, sans pour autant envahir l'espace et assourdir les spectateurs déjà présents. L'envergure de la place laisse à la fois la possibilité aux musiciens de prendre place, aux spectateurs de s'attrouper aisément autour mais aussi aux flux de passants de circuler sans gêne. Une osmose se crée avec le lieu !

Ainsi le lieu peut être globalement compris par la fanfare, et ses caractéristiques permettent de bonifier la représentation. Mais l'on peut se retrouver dans des situations où le lieu peut contraindre, dans le positif comme dans le négatif, la représentation.

6. Fête et trouble-fêtes

L'espace public est donc déterminant pour la représentation car il a une puissance propre qui agit sur la fanfare et son public.

Cette puissance peut parfois être telle qu'elle va guider la forme du concert et non plus laissé l'espace subir la fanfare.

Tout d'abord, lors de nos interventions à la Nizannerie dans un soutien au mouvement social initié par Fil en réponse à un projet urbain et immobilier. La représentation doit s'adapter à un but précis qui est la volonté de modifier l'espace et de sensibiliser les habitants alentours. Dans ce but social et spatial, la fanfare se doit donc de modifier son mode opératoire habituel pour partir en déambulation, et convertir volontairement les personnes qu'elle croise en public qui pourront à leur tour devenir militants.



Surprise place Taskim : interdiction de jouer
Les *Durs à Cuivre* sont "escortés" hors de la place Taksim sur plusieurs centaines de mètres par des policiers en civils (dans la camionnette blanche).
Près de la Place Taksim, Istanbul, février 2015

La représentation est donc modifiée et guidée dans sa forme pour permettre de réaliser un but différent de la simple collecte d'argent d'une manche « de divertissement ».

Mais l'espace public peut aussi contraindre la représentation. Les politiques des villes peuvent ainsi parfois interdire complètement ce genre de représentation.

On peut alors se retrouver dans une situation où les forces de l'ordre, faisant appliquer cette politique, nous demandent cordialement de partir, en nous laissant finir le morceau en cours mais ne permettant pas de finir la représentation en bon et due forme.

Ou alors le spectacle est interdit directement car il est totalement proscrit. C'est ainsi que lors de notre tentative pour jouer place Tak-sim à Istanbul, la police est intervenu directement pour nous interdire catégoriquement de jouer, révélant alors la forte dimension symbolique et politique du lieu.

Il existe donc des moments où l'on se rend compte de la force de l'espace public qui peut se servir de la fanfare comme d'un atout ou qui la voit comme nuisible. Même dans ce dernier cas, la fanfare aide à la définition du lieu.

LA QUESTION DU SPECTATEUR DANS LA RUE

7. Un nouvel usage de l'espace public

La position de fanfaron-architecte devient une place de choix pour observer les transformations faites dans l'espace public. Il peut alors, d'un œil averti, devenir le spectateur des mutations urbaines et l'analyste de ses forces et faiblesses.

a. Les bouleversements de l'espace public

Lors d'une représentation de la fanfare, l'occupation habituelle du lieu est transformée pour un temps. On y observe de nouveaux usages de l'espace public. Le terme « nouveaux » n'est pas dit dans le sens d'une chose inédite, qui n'a jamais été faite auparavant puisque les spectacles de rue et la « position » de spectateur de rue existent depuis l'antiquité et sans doute avant encore. Le sens est plutôt qu'on

ajoute momentanément un usage à un espace. Il est nouveau par rapport aux usages ordinaires, habituels d'un lieu.

Dans le chapitre « entrer dehors » nous avons déjà évoqué que la scène, le plateau, le rideau, les coulisses n'ont plus la forme traditionnelle que l'on trouve dans les salles de théâtre. En effet, lors des représentations de la fanfare en extérieur, toutes ces fonctions sont endossées par l'espace public lui-même. Un trottoir devient soudainement scène, le sol est à la fois le plateau et les gradins, le rideau et les coulisses sont toujours ouverts au public comme aux musiciens.

Mais pendant une représentation, l'espace public ne prend pas seulement les attributs d'une salle de théâtre. Il devient à la fois le décor du spectacle, son plateau technique et aussi son support artistique puisque la fanfare s'inspire du lieu pour se positionner, observe les activités et les mouvements qui s'y déroulent pour adapter son spectacle et son discours. Le lieu donne une direction et une impulsion au spectacle. Michel Crespin déclare que « la notion de monumentalité multidirectionnelle [de l'espace public] est imposé à l'artiste »⁶³. Philippe Chaudoir ajoute que le lieu « s'impose comme un langage » et cette imposition « construit et structure, de se fait, l'ensemble des dimensions de l'acte artistique⁶³.

Les occupants du lieu sont eux aussi touchés par la représentation, qu'ils en deviennent le public ou non. Certains ont le loisir de se positionner par rapport au spectacle en choisissant de s'en approcher en devenant spectateur, en s'éloignant du bruit qui les incommode, ou encore en ne modifiant pas ou à peine leur attitude, feignant l'indifférence, en devenant des auditeurs passifs. D'autres n'ont pas le choix quand à l'attitude à adopter, contraints, le plus souvent, par leur travail. Rappelons que les représentations de la fanfare sont en grande majorité très bien accueillies par les occupants du lieu puisque le spectacle se veut pour « tout public » et que, nous l'avons déjà évoqué, les fanfarons sont attentifs aux désagréments qu'ils pourraient causer. Nous évoquerons plus précisément dans les chapitres suivants comment se forme le public autour de la fanfare.

63. Chaudoir P., *La Ville en Scènes : Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*, L'Harmattan, 2000

Un troisième bouleversement peut s'observer. Une fois que la performance est commencée et qu'elle attire déjà des spectateurs, de nouvelles activités spécifiques à cet instant et à cette formation se développent parfois. On assiste alors à l'apparition de marchands ambulants se rapprochant de la nouvelle attraction avec un certain opportunisme de la situation.

Ces activités viennent alors s'ajouter naturellement à cette disposition éphémère et contribuent à la fresque de la représentation.

b. Les figures du public

Le bouleversement dans l'espace public affecte également les personnes, passantes ou averties qui se rassemblent pour constituer le public de spectacle. On peut alors remarquer différentes figures de spectateur. Anne Gonon⁶⁴ en identifie trois : le spectateur prédéterminé, le spectateur en puissance et le spectateur potentiel.

- Le spectateur *prédéterminé* est un spectateur qui désire assister à des spectacles. Dans le cas des représentations de la fanfare, ce sont principalement les amis ou les familles respectives de musiciens qui constituent ce public car ces personnes ont été informées. Mais ce sont aussi des personnes qui se sont renseignées : par les affiches à l'Île de Ré, les annonces sur les réseaux sociaux. Dans tous les cas, ces spectateurs sont marqués par une volonté d'assister à la représentation qui n'est désormais pour eux pas une surprise.
- Le spectateur *en puissance* est quant à lui moins présent lors des concerts de la fanfare dans l'espace public. Il se retrouve davantage dans les festivals d'arts de rue comme le festival d'Aurillac. C'est le spectateur qui sait qu'il y a des spectacles mais qui se laisse porter au gré des rencontres artistiques aux coins des rues.
- Le spectateur *potentiel* enfin, constitue la majorité du public de la fanfare, c'est le passant qui se transforme en spectateur. Il n'est pas prévenu et c'est pour lui une surprise de tomber au hasard sur un événement incongru sur son chemin.

64. Gonon A., *Ethnographie du spectateur - Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, 2007



Un public bien ordonné, et un danseur expérimenté devant les Durs à Cuivre
Place Monastiraki, Athènes, Février 2015.

Un train touristique vient chambouler le public attentif
Devant l'Acropole athénienne, Février 2014.



Il peut tout aussi bien passer son chemin après avoir constaté l'événement auquel il ne porte finalement que peu d'intérêt. Mais il peut aussi y rester pour une durée indéterminée par curiosité et intérêt.

Dans les deux cas la performance, à plus forte raison de la fanfare, ne laisse pas indifférent et est nécessairement remarquée même si elle ne convient pas.

8. L'organisation des spectateurs

Dans la rue, les formes que prend la foule de spectateurs sont spontanées et imprévisibles car sans contrainte imposée par la fanfare. Ainsi se retrouvent des schémas récurrents quoique, semble-ils, inconscients.

a. Le public en cercles concentriques

La première et principale organisation se retrouve spontanément, c'est cette disposition en arc de cercle, celle des amphithéâtres romains, c'est dans cette configuration que l'ensemble de l'assemblée de spectateurs peut au mieux apprécier le spectacle.

Ce demi-cercle reste malgré tout à distance des musiciens, sûrement dû au volume sonore de la fanfare « cuivrée », mais aussi parfois à l'ampleur de la foule qui pousse à conserver un premier rang plus étendu. Il peut même arriver que cette distance soit dictée (toujours inconsciemment) par des éléments de l'espace public en témoigne cette grille d'évacuation d'eau pluviale sur la place Graslin qui forme une ligne, telle une barrière soudainement infranchissable.

Ensuite, au sein même du groupe, on peut observer différentes postures adoptées, selon la convenance de chacun.

On retrouve ainsi aux premières loges les spectateurs souhaitant ne rien manquer du concert, ils se fraient un chemin jusqu'au premier rang comme dans tout concert, sans néanmoins se détacher du groupe formé. En revanche, les plus timides ou sceptiques restent derrière, en périphérie, ainsi ils pourront s'éclipser à tout moment sans se faire remarquer.

« C'est ça qui est fabuleux, c'est que c'est toi qui détermènes. C'est en ce sens que j'aime le mot d'actant. A un moment donné, ça va, je m'en vais. Tu es actant, c'est toi qui as décidé de partir ! Et puis il y a ceux qui vont jouer des coudes pour arriver au premier rang ! Ils sont aspirés et ils décident d'enrayer complètement ce pourquoi, au départ, ils étaient programmés. »⁶⁵

Enfin nous retrouvons les infatigables, joviaux et enthousiastes qui osent franchir les limites données par la masse pour prendre les devants dans le vide entre musiciens et spectateurs. Ce sont les danseurs, les « amis », les enfants qui osent se démarquer et profiter aux premières loges du spectacle offert.

b. Une forme en évolution.

Du fait que ces représentations se déroulent dans l'espace public, N'ayant ni siège ni emplacement réservé dans l'espace public, les spectateurs ne sont pas fixes. Ainsi leur place et leurs mouvements sont libres. On assiste alors à des transformations et des déplacements, induits à la fois par le lieu et la représentation elle-même.

Les flux existants, qui peuvent être contraints et surtout qui résultent des mouvements hors spectacle tels que ceux des véhicules, aux abords des entrées de bâtiments ou encore ceux des serveurs sur les terrasses de restaurants sont alors perturbés par l'intervention de la fanfare et la présence des spectateurs. La représentation transforme le lieu, mais le lieu reste là avec ses activités usuelles. Il arrive donc que la représentation (en incluant ses spectateurs) doive se plier à l'usage de l'espace dans lequel elle se déroule, comme ce petit train touristique aux abords de l'Acropole Athénienne qui compresse régulièrement la foule afin de se frayer un chemin le long de la route. Petit train qui, fanfare ou pas, continue de transporter sa poignée de touristes.

La représentation permet alors de se rendre compte de l'importance de ces flux et des dimensions de l'espace public quand ceux-ci se retrouvent à imposer la forme du spectacle et des spectateurs.

65. Crespin M., entretien avec Anne Gonon dans *Ethnographie du spectateur - Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*.

La représentation dans l'espace public met donc en exergue ces mouvements et activités qui, en temps normal sont anodines.

c. Le roulement

Outre cet agencement observé des spectateurs autour de la fanfare, un jeu de va et vient s'opère au sein de la foule qui se renouvelle perpétuellement. Comme nous l'avons déjà expliqué, la flexibilité qu'offre l'espace public face à un spectacle permet en conséquence une flexibilité du public qui n'est plus contraint. Cela est ensuite amplifié par la représentation d'une fanfare qui, par son format subdivisé en *sets* et en morceaux, diffère du théâtre ou autre spectacle de rue.

Ainsi on observe lors des représentations de la fanfare que les spectateurs ne restent pas pendant l'intégralité du spectacle. Ce phénomène s'explique tout d'abord par les spécificités de la représentation dans l'espace public mais aussi par une organisation maîtrisée de la part de la fanfare.

Comme nous l'avons déjà établi, les spectateurs dans l'espace public sont plus libres de leur mouvement car ils ne sont contraints, ni par un tarif d'entrée, ni par des places délimitées, à rester.

Le spectateur fluctue alors d'un statut de passant, à celui de spectateur sans transition, et retourne à son poste de passant, client, flâneur quand il se retrouve lassé ou pressé.

Néanmoins, il faut avouer le rôle majeur de la fanfare dans ce renouvellement. En effet, un concert se compose de *sets* d'une trentaine de minutes dûes, d'une part au répertoire limité qui oblige à des répétitions de morceaux, et d'autre part à la nécessité pour les musiciens de se reposer régulièrement, relâcher les lèvres et reprendre de l'énergie houblonnée.

De plus, les manches qui ont souvent pour principal but de lever des fonds pour l'association, se doivent d'être entrecoupées pour profiter de ce phénomène de renouvellement, entendu qu'une personne donne rarement deux fois de l'argent pour un même spectacle. Ainsi, nous profitons d'une nouvelle énergie face à un public nouveau à qui des morceaux répétés ne sont pas encore lassants.

d. L'effet de masse

Le dernier phénomène observé concernant ce public spécifique relève désormais d'une constante dans tout évènement. C'est l'effet de masse. En effet, le nombre appelle le nombre, et une foule rassemblée autour de la fanfare, témoin d'un intérêt, fera venir plus de personnes. Ainsi gonfle le public.

De là émerge une spécificité de la fanfare qui se produit en des formations variables. Le nombre de musiciens va alors influencer sur le nombre de spectateurs. Le volume n'étant plus alors le facteur déterminant car il n'augmente que faiblement, mais c'est l'effet théâtral et spectaculaire voir surprenant d'un attroupement de musiciens qui prend les dessus.

CONCLUSION DU 2ÈME MOUVEMENT

Cette interrogation : « où est ce que la fanfare pourrait jouer ? », amène vers une série de micro-raisons qui font choisir un emplacement plutôt qu'un autre. Ces raisons qui, prises une à une, semblent anecdotiques, en disent en fait long sur la forme et la vie du lieu en question et montrent ainsi que l'espace public se compose en fait d'une multitude d'espaces, chacun ayant ses caractéristiques propres.

Une fois la représentation commencée, la perturbation de l'espace engendre un chaos-ordonné qui pousse certains aspects de l'espace public vers des extrêmes et met ainsi en évidence des caractéristiques d'ordre spatial, social, temporel et même politique.

De la même manière, le lieu lui-même et ses caractéristiques influent sur la représentation et révèlent ainsi des dimensions cachées au premier regard, comme le montre l'exemple de la place Taskim.



3ÈME MOUVEMENT : ET APRÈS ?

OUVRIR LE CHAMP DES POSSIBLES

La représentation se termine et permet alors une prise de recul et un regard critique face aux événements.

D'une part nous nous demanderons si la représentation peut laisser une empreinte dans l'espace qu'elle a occupé et, si oui, sous quelle forme ?

D'autre part, nous observerons que la volonté d'amélioration qui émerge après une représentation initiera, chez les fanfarons, une réflexion collective, presque inconsciente, sur l'espace.

Enfin, nous chercherons à identifier quels bénéfices cette double expérience de fanfaron et d'élève architecte peut apporter à un regard d'aménageur de l'espace.

L'ORDINAIRE REPREND SON COURS

1. Un retour à l'ordre précédent ?

a. Rangement et rencontre avec le public

Après le morceau final la représentation se prolonge encore un peu : les fanfarons rompent leur formation de jeu et rangent leurs instruments face au public. Dans le public, certains y voient le signal de la fin et se dispersent. D'autres restent spectateurs et observent avec curiosité les coulisses qui sont alors clairement visibles. Et enfin, quelques uns profitent de cette disposition singulière qu'offre l'es-



La fin de la représentation : un temps d'échange avec le public
Place Monastiraki, Athènes, Février 2013.

pace public (le face à face, le « terrain de l'échange » qu'évoquait Patrick Bouchain) pour venir discuter directement avec les fanfarons. C'est l'occasion pour le public et les musiciens de se rencontrer autrement et de discuter à chaud de ce moment partagé. Certains en profitent même pour nous proposer de jouer pour eux dans le futur et ces propositions se transforment parfois en véritables *contrats*.

Peu à peu, les caisses d'instruments sont rangées, le public se disperse complètement et les fanfarons prennent le large. La perturbation de la représentation s'effiloche et l'organisation induite par la fanfare laisse place aux activités habituelles du lieu.

Ainsi, l'ordinaire reprend son cours. Mais l'état de l'espace public est-il vraiment le même que celui précédant la représentation ? La représentation a-t-elle une influence sur le lieu dans lequel elle se déroule, même après son passage ?

b. Du bouleversement éphémère à une « trace dans les mémoires ».

Jouer place Taksim, dans ce lieu d'expression au passé chargé de protestations contre l'autorité en place, a été perçu comme un trouble par les forces de l'ordre puisqu'on nous a formellement empêché de nous y représenter. Même une formation aussi modeste que la fanfare a été vue comme une transgression d'un ordre qui cherche à s'établir. Notre statut d'étudiants européens ont aussi pu évoqué les manifestations de 2013 sur cette même place.

Le 28 mai 2013, un sit-in débute dans le parc de Gezi accolé à la place Taksim, à Istanbul pour protester contre le projet de piétonisation de la place en question. Face aux répressions violentes de la police, la manifestation s'étend sur la place Taksim elle-même, puis dans de nombreux lieux à travers tout le pays et les revendications incluent alors la défense de la liberté de propos et du droit de réunion et la démission du gouvernement en place. La moyenne d'âge des manifestants est de 28 ans (La mosaïque des manifestants du Parc Gezi d'Istanbul, Turquie News, 14 juillet 2013) et ce sont « principalement des jeunes ayant un certain niveau de culture et qui sont proche de l'Occident » (Europe et inégalités, La Tribune, 4 juin 2013).

C'est donc parce que la représentation aurait pu causer un changement dans le lieu qu'elle a été interdite. C'est la possibilité que le lieu ne soit plus le même après la représentation qui fait que nous n'avons pas pu y jouer.

Cette interdiction confirme donc que l'influence de la représentation se prolonge après le départ de la fanfare.

En interrogeant des spectateurs des arts de rue, Catherine Aventin en déduit qu'au delà des « traces »⁶⁶ matérielles comme des confettis ou autres morceaux de décors abandonnés, les spectacles de rues laissent une « trace » dans les mémoires. Selon elle ces souvenirs sont « associés »⁶⁵ aux lieux de représentation : « A chaque fois maintenant [que je passerais ici], je vais repenser à Yvan le terrible ! »⁶⁵ déclare un spectateur en parlant en fait d'un spectacle appelé *Yvan l'impossible*⁶⁵. Elle observe ensuite que cette association entre le spectacle et l'espace qui le reçoit influent sur les comportements des citoyens puisque certaines personnes retournent sur des lieux suite aux représentations auxquelles elles ont assisté pour « voir comment c'est en temps normal »⁶⁵ ou parfois de manière plus durable en l'incorporant dans leur parcours quotidien⁶⁵. Au delà d'une trace dans les mémoires, le spectacle agit alors comme un « stimulant [...] des lieux mais aussi des comportements »⁶⁵.

D'autre part, la perturbation de l'ordre habituel d'un espace par la représentation, donne à voir une autre organisation possible de ce lieu (qui est décrite dans le 2eme mouvement). Tout lieu est chargé d'une infinité de possibles mais, par la représentation, une de ces possibilités a dépassé le stade de l'imaginaire, elle s'est réalisée. Qu'elle soit perçue positivement ou non, cette possibilité s'est présentée devant les témoins de cet événement. Elle pourra alors donner des idées de réorganisation de cet espace si la représentation a révélé un défaut ou une qualité insoupçonnée de cet espace (comme l'exemple de la place Graslin que nous évoquerons plus tard).

Elle pourra aussi inspirer l'organisation d'autres événements dans ce lieu. Le festival de fanfare étudiante *PFC* a par exemple reprogrammé ses représentations années après années dans certains lieux

66. Aventin C., *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, Sciences de l'ingénieur, Université de Nantes, 2005.

comme la place Graslin ou la place du Change, alors que d'autres sont écartés pour les années suivantes après y avoir joué comme la place du Cirque, dont les caractéristiques spatiales ne se prêtaient pas à ces événements spécifiques.

La représentation révèle ainsi une partie du potentiel du lieu dans lequel elle se déroule. Ce potentiel une fois concrétisé peut agir comme un élan qui amènera d'autres événements ou stimulera l'imagination pour penser le lieu autrement et ainsi amorcer une logique d'aménagement de l'espace public.

UNE VOLONTÉ D'AMÉLIORATION

2. L'évaluation de la représentation

Des suites d'une représentation, les discussions des fanfarons tournent vite autour d'une critique du spectacle. Encore dans le dynamisme instauré, une première appréciation émerge, basée sur le ressenti qu'a procuré aux fanfarons cette performance en public.

Cette sensation révèle alors le positif et négatif de ces facteurs déjà énoncés dans les chapitres précédents. C'est une balance qui oscille entre la qualité du public, sa réceptivité, son entrain et son nombre, de la fanfare elle-même, la musique proposée, ses enchaînements, et de l'espace, ses dimensions, son acoustique, ses activités. Mais aussi les relations entre les actants de cette représentation influent sur son évaluation. Ainsi le bon positionnement de la fanfare dans le lieu et l'adaptation (de la fanfare en fonction de l'espace et ses actants ou l'inverse) effectuée avec succès sont des facteurs importants d'autoévaluation.

C'est ainsi que tous ces facteurs forgent une appréciation selon qu'ils ont été maîtrisés ou simplement au rendez-vous.

Cette première évaluation, primordiale pour tout le monde prend généralement la forme de discussions informelles en petits groupes qui aboutissent à l'humeur globale bien qu'il n'y ait à aucun moment une quelconque formalisation. Cela reste toujours de l'ordre du ressenti.

Un deuxième paramètre peut aussi entrer en jeu pour l'évaluation qui est plus quantifiable et tangible. C'est, lors des manches, le poids

du chapeau. Ce que l'on peut appeler l'*Euromètre* agit alors comme un témoin du succès auprès du public d'après à la somme récoltée. Ce n'est plus l'argent en tant que valeur monétaire mais bel et bien l'argent en tant que jauge du succès qui est en cause.

Ce paramètre n'est néanmoins pas applicable dans toutes les situations. Il reste important par exemple dans les manches de l'île de Ré où la collecte d'argent reste un objectif significatif d'autant plus que les spectateurs, principalement des touristes, sont enclins à manifester leur satisfaction par quelques piécettes. Mais il perd sa valeur lors de représentations dont le but principal est de divertir comme cette manifestation annuelle *Prêt, Feu, Cuivrez !* où la foule rassemblée reste le facteur de réussite ou bien encore les concerts associatifs à la *Nizannerie* par exemple où seuls l'enthousiasme et la gaîté générée satisfait les musiciens.

94

Dans un second temps vient une évaluation plus analytique. Elle touche sûrement plus les membres « décideurs » de la fanfare, qui par une auto-évaluation peuvent faire émerger les points critiques autant que les succès.

À la manière du chef musical qui tentera de lister les morceaux à retravailler et les enchaînements musicaux à réitérer, tous les membres du bureau pourront relever les conditions réunies qui ont permis la réussite ou l'échec, et ainsi d'un œil avisé, prendre conscience de la bonne combinaison de paramètres contextuels.

Bien sur les représentations sont toutes différentes mais on retrouve avec l'expérience sur la durée et la quantité des performances des points qu'il faut exploiter pour progresser dans la qualité du spectacle. C'est à l'épreuve du terrain que l'amélioration vient.

Cette réaction critique après la représentation permet ainsi de déjà préparer la suivante dans une perpétuelle volonté d'amélioration. Mais avec une prise de recul sur ces moments de réflexions spontanés, un deuxième axe d'analyse fait surface, l'analyse du lieu.

3. Une analyse critique du lieu.

En effet, notre statut de fanfarons étudiants en architecture nous amène inconsciemment à livrer des suggestions quant aux lieux dans lesquels nous intervenons.

C'est grâce à cette mise en situation particulière de l'espace public que nous pouvons relever les caractéristiques, positives autant que négatives, de l'espace et de son organisation et ainsi mettre en avant de réelles problématiques qui dépassent notre intervention musicale.

La place Graslin à Nantes est un emplacement de choix pour illustrer ce phénomène car ce lieu reste privilégié pour les concerts de la fanfare et du fait de sa réfection toute récente, amène à des réflexions sur l'espace public contemporains autant que sur ses aspects patrimoniaux.

Tout d'abord, comme nous l'avons déjà évoqué, cette grille d'évacuation des eaux, purement fonctionnelle d'un point de vue de la voirie, se retrouve être une délimitation inconsciente mais nette entre la fanfare et son public. Certes, la conception d'un tel espace n'est pas axée sur la présence occasionnelle de la fanfare. Mais cela permet de remarquer l'importance que peut soudainement prendre un détail si anodin. Alors, sans pour autant donner des solutions, l'intégration de cette grille obligatoire pourrait devenir une question à part entière si l'on considère son rôle de guidage des flux qu'elle peut provoquer.

Un autre élément, qui est certainement le plus important de la place, est cette entrée monumentale de l'opéra Graslin et de sa volée de marches. La fanfare trouve ici son lieu de prédilection pour jouer, de part les propriétés acoustiques et scénographiques qu'elles procurent. Néanmoins on s'y retrouve parfois séparé d'un public attentif, les marches agissant alors comme une véritable scène, ce qui peut enlever au charme du spectacle de rue où public et comédiens sont au même niveau. C'est alors qu'en affinant et orientant le regard à la recherche d'un autre positionnement possible pour la fanfare, nous observons que ces marches constituent le seul point d'accroche de cette place, qui finalement n'est plus qu'un lieu de passage reliant les quartiers ouest de Nantes au centre-ville. Certes la valeur patrimoniale de cette place de la fin du XVIIIe siècle est importante, mais pourrait, lors des réflexions de rénovation, faire l'objet d'une propo-



La place Graslin vue depuis l'Opéra
La fanfare ne s'y représente pas.
Nantes, 2013

La place Graslin vue depuis l'Opéra
À l'occasion du festival de fanfare PFC.
Nantes, 2013



sition d'un nouvel ordre qui, tout en conservant son intérêt historique proposerait d'autres usages à visée sociale ou événementielle, ajoutant une fonctionnalité à une symbolique forte mais passée.

DES CLÉS POUR CONCEVOIR L'ESPACE PUBLIC

4. Les enjeux de l'aménagement

Pour aménager l'espace public il est essentiel de comprendre ses enjeux. Quel programme ? Dans quel but ? Pour quel usage ?

Par mon expérience avec la fanfare j'ai observé que chaque lieu dans l'espace public avait ses spécificités. L'espace public n'est donc pas un tout homogène mais une multitude de lieux, chacun avec ses formes, ses ambiances, ses usages, ses pratiques, ses symboles et ses rythmes. Ce n'est donc pas l'enjeu de l'espace public en général qui prime, mais l'enjeu de cet espace spécifique dans lequel le projet d'aménagement s'inscrit. C'est alors du contexte particulier de ce lieu que l'on peut dégager ses besoins réels.

Il s'agit donc d'étudier sous les quatre angles du spatial, social, politique et temporel⁶⁷ l'espace en question pour en ressortir une analyse contextuelle.

Ainsi l'approche spatiale mettra d'une part en lumière les *accroches* du lieu et ses ambiances. Les *accroches* sont ces éléments physiques qui structurent l'espace public telles que les marches de l'opéra Graslin ou la fontaine de la place Royale mais aussi les détails d'apparence insignifiant comme cette fameuse grille d'évacuation. De plus, les ambiances sonores, visuelles, thermiques ou encore olfactives structurent elles aussi l'espace et résultent de sa disposition spatiale. Ainsi l'acoustique de la place Graslin dépend autant des colonnades de l'opéra que du son de la fontaine et de l'espace entre les façades des immeubles.

D'autre part la situation du lieu dans la ville permettra d'identifier ses besoins d'accessibilité et ses besoins fonctionnels. Il est utile de savoir quelles fonctions ou quels moyen de transport le lieu ou le quartier accueille déjà.

67. Chaudoir P., *La Ville en Scènes : Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*, L'Harmattan, 2000

Un autre point de vu se réfère quant à lui au social. Les occupants et leurs usages donnent vie au lieu tant par les pratiques quotidiennes que par les événements extraordinaires qui s'y déroulent. D'un coté les pratiques ordinaires inspirent et guident les représentations exceptionnelles. De l'autre, un événement exceptionnel peut à son tour engendrer de nouveaux usages comme nous l'avons vu précédemment.

L'angle politique permet d'aborder la vision urbanistique, directrice de la Ville et sa dimension économique qu'il est important de questionner et parfois même de remettre en cause. Le projet de la Nizanerie, remet ainsi en cause l'aménagement de l'espace public de la rue Paul Nizan et l'intervention de la fanfare permet de mettre en lumière leur action qui pose cette question : ce projet d'aménagement a-t-il sa place dans le ce milieu de vie urbain ?

98

Enfin l'aspect temporel rappelle qu'un lieu est la conjugaison de son passé plus ou moins chargé, de son présent dans toute sa complexité mais aussi de la richesse de ses futurs possibles.

Ces quatre éléments ne peuvent être considérés indépendamment les uns des autres et ils ne constituent qu'une grille de lecture possible pour une réflexion sur l'espace public. Ainsi, la fanfare a permis de prendre conscience de l'importance du contexte et d'en révéler des enjeux. Et dans un autre temps, le moment de la représentation permet un regard différent de celui de l'architecte car l'on se trouve dans une situation qui bouleverse le lieu et en révèle ainsi certains aspects (décrits plus tôt). L'analyse du lieu en est donc enrichie par un vécu et une observation privilégiée de l'espace.

5. Aménager pour la fanfare ?

Le dynamisme qu'instaure la fanfare en se produisant dans un lieu paraît intéressant d'un point de vu d'aménageur d'espace puisque, nous l'avons vu, il agit non seulement comme révélateur mais aussi comme « stimulant » de l'espace urbain. En transformant momentanément le lieu il fait évoluer le regard du public présent et peut ainsi donner l'impulsion d'une part pour la réalisation d'autres spectacles

(comme pour le festival PFC), d'autre part pour des comportements nouveaux et alors altérer sa fréquentation. Mais elle peut aussi mettre en lumière des qualités ou défauts du lieu et ainsi amorcer le questionnement de son aménagement. Notons que ce qui peut être perçu comme une gêne dans le contexte d'une représentation de la fanfare peut être, en fait, une qualité dans son contexte quotidien, et inversement. Dans tout les cas la représentation de la fanfare permet de remarquer ces éléments.

On peut alors supposer qu'il serait intéressant d'aménager des espaces aptes à recevoir des interventions artistiques comme celles de la fanfare, du théâtre de rue ou d'autres formes événementielles dans l'idée d'animer la ville, de ponctuer son quotidien et de profiter de ses « stimulations ». Pourtant, au regard de mon expérience, j'aborde cette question avec scepticisme puisqu'aménager pour la représentation de rue soulève plusieurs paradoxes.

Créer un espace « idéal » pour la mise en œuvre d'un spectacle dans la rue aborde les questions, de l'acoustique, de la mise à disposition de moyens techniques, du confort du public, de la place des comédiens et des activités autour, etc. Cet espace « idéal », nous le connaissons bien, c'est la salle de théâtre. Et même un théâtre extérieur, à la manière des amphithéâtres antiques, pose la question de son accessibilité. Tout le monde ne va pas au théâtre, même gratuit, même apparemment libre d'accès. Nous l'avons vu, les espaces peuvent posséder divers niveau de publicité et d'accessibilité. Réaliser un théâtre urbain, bien que le terme sonne comme un déficit, pourrait réduire encore le degré d'accessibilité de cet espace. Cela va à l'encontre de la pensée de la fanfare et du théâtre de rue dont les priorités sont à la fois d'aller à la rencontre du public et de jouer pour tous⁶⁸. La représentation hors les murs est un choix artistique et parfois engagé⁶⁷, il n'est pas question de l'enfermer à nouveau sous une autre forme, elle en perdrait son sens.

D'autre part, cet engagement d'une partie du théâtre de rue qui fera dire à Sylvia Ostrowetsky dans l'introduction de la présentation du

68. CHAUDOIR, Philippe, 2000. *Discours et figures de l'espace public à travers les «Arts de la Rue»*. Paris, L'Harmattan, 318 p.

11eme festival d'Aurillac : « le théâtre du rue ne fait pas de politique, il est engagé »⁶⁹ fait parti de la nature de ce théâtre particulier. Depuis ses origines, le théâtre de rue questionne et remet en cause l'ordre établi⁶⁷. On peut alors noter le paradoxe de prévoir un espace de contestation mis en place par ce pouvoir qui est lui-même un des sujets contestés.

Que retient-on alors de l'aménagement au regard de l'intervention artistique ? Trois points me semblent importants : les accroches, la diversité et l'ouverture aux possibles.

Une accroche se définissant comme un élément quelconque d'un lieu qui pourrait être remarqué ou qui pourrait inspirer tel metteur en scène ou tel observateur pour définir une des caractéristiques du lieu. Ce sont les éléments qui donnent son intérêt au lieu et donc ne sont pas les mêmes selon l'usage du lieu. En tant que spectateur, une accroche peut être un luminaire sur lequel il monte pour obtenir un meilleur vue du spectacle, mais en tant que fanfaron ce même luminaire peut sembler tout à fait insignifiant au premier abord puisqu'il n'aide pas directement la représentation. Les *accroches* sont les éléments structurants qui répondent donc aux besoins actuels mais aussi futurs d'un lieu. Catherine Aventin les nomment aussi les « ofrandes du lieu »⁷⁰ Ce sont, en même temps, ces éléments qui forment le « langage » de l'espace dont les intervenants artistiques s'emparent pour faire décor mais aussi pour inspirer le spectacle. Et ce sont ces mêmes éléments qui font « langage » pour l'architecte en lui donnant matière (par citation, inspiration ou rejet) à aménager l'espace public urbain et les bâtiments qui le structure.

Ces *accroches* sont d'une grande variété de formes, de fonctions. Elles peuvent se manifester sous la forme du rebord d'un banc, du bruit régulier d'une fontaine, ou d'une route qui délimite deux espaces. L'accroche est donc par définition imprévisible. D'un point de vu d'aménageur, il n'est alors pas utile de surcharger un lieu de symbole ou d'*accroches* artificielle liée a l'activité qu'on veut y implanter

69. Sylvia Ostrowetsky, *Le théâtre de rue nous sauve*, Aurillac, Août 1996, in CHAUDOIR, Philippe, 2000. *Discours et figures de l'espace public à travers les «Arts de la Rue»*. Paris, L'Harmattan, 318 p.

70. Aventin C., *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, Sciences de l'ingénieur, Université de Nantes, 2005

parce qu'elle auront un caractère factice. Cependant, ce sont des éléments indispensables au fonctionnement d'un lieu dont il est bon d'avoir conscience.

Leur richesse provient principalement de leur diversité qui sert donc de matière première aux spectacles comme à l'aménagement. Cette diversité entre aussi au service de la flexibilité. En effet des lieux hypothétiquement uniformes pourraient, en grossissant le trait, être délaissés puisqu'ils ne tiendraient pas compte de la diversité des pratiques. Pire encore, l'uniformisation des lieux pourrait pousser à l'uniformisation des pratiques et donc à l'appauvrissement des cultures (puisque nous avons vu que le lieu pouvait avoir une influence sur les activités qui s'y déroulent).

Enfin, comme nous l'avons rappelé si souvent, la diversité des populations qui traversent l'espace public et la variété des usages dont il est le réceptacle font qu'il est essentiel de garder en tête la dimension dynamique de la rue afin de l'aménager. Ainsi l'aménagement d'un espace peut être, à tout moment, mis à l'épreuve par la perturbation de son ordre habituel, comme par exemple, celle d'une fanfare dans la ville.

CONCLUSION DU 3ÈME MOUVEMENT

À la fin de la performance, l'attroupement et autres comportements propres au temps de la représentation se délitent et se dispersent.

Cet ordre éphémère vient concrétiser les organisations possibles de l'espace. Il incite ainsi le questionnement de l'état actuel de l'espace dans une logique proche de celle de l'aménageur.

L'agitation qu'à provoqué la performance se prolonge dans l'esprit des Durs à Cuivre. Les fanfarons-architectes ont alors un regard critique à la fois sur leur performance mais aussi sur le lieu. Cela les poussera à améliorer la représentation elle-même mais aussi le choix des lieux de représentations futures.

Enfin, l'expérience de la fanfare apporte un regard enrichi et aiguisé face aux problématiques de l'espace public urbain et de sa conception. Intervenir dans l'espace public et analyser cette intervention permet de comprendre ses dimensions, ses enjeux et son potentiel.

CONCLUSION

Nous avons vu que parler de spectacle de rue permettait de pouvoir parler d'espace public et présente un intérêt particulier dans l'étude de l'architecture.

Si l'espace public a été appréhendé théoriquement de différentes manières, selon son sens métaphorique ou selon son sens physique et concret, le spectacle de rue et notamment de fanfare, peut avoir un effet révélateur de caractéristiques inédites.

103

L'étude du fonctionnement d'une fanfare, de son organisation, de ses codes, nous a montré ses caractéristiques si particulières, où anarchie et ordre se côtoient, où répétition et improvisation se conjuguent, où un président peut devoir faire preuve d'autorité et ensuite, en digne représentant de l'esprit festif, introduire de fortes turbulences dans l'organisation qu'il a lui-même cherché à mettre en place.

Une telle fanfare est alors porteuse d'un esprit particulier, mélange de joie, de fête, de danse, de chant, de perturbation, d'harmonie, d'esthétisme, de dérision.

Introduite dans un lieu public, on perçoit bien que l'interaction sera forte, et donc potentiellement révélatrice de nouvelles formes d'énergie, de nouveaux comportements, de nouvelles *accroches* au sens de la thèse de Catherine Aventin.

Et nous avons vu qu'il pouvait être utile d'analyser ces interactions selon quatre dimensions :

- La dimension sociale

On s'occupera alors des occupants du lieu, leurs pratiques et usages, leurs déplacements dans le lieu.

- La dimension spatiale

On s'intéressera à la place utile au spectacle, aux dimensions physiques de l'espace données à la fanfare, aux spectateurs et aux autres occupants. On s'attachera à l'acoustique et on écouterà la résonance du lieu, sa capacité à contenir un volume sonore important ou à au contraire à servir une ambiance plus intime. On étudiera le bâti environnant avec sa théâtralité. On examinera aussi les détails structurants du lieu, ses *accroches*.

- La dimension temporelle

L'attention portera sur le rythme du lieu, sur les éléments temporels qui le ponctuent.

- La dimension politique

Participent à cette dimension, l'accessibilité du lieu, les règles qui le régissent, ce qui est interdit, autorisé, admis, toléré. Il sera également tenu compte de l'identité du lieu, de sa symbolique.

A propos de la dimension politique, il est important de noter que l'impact d'une fanfare sur son environnement, son côté anarchique, libéré, le nouvel ordre qu'elle établit lorsqu'elle se produit peut provoquer des comportements de rejets dans des lieux où justement une telle liberté n'est pas tolérée et pourrait se révéler dangereuse pour l'ordre établi et officiel.

L'exemple donné de la tentative de représentation, finalement avortée, place Taksim à Istanbul montre qu'une simple production musicale peut être perçue comme une menace par une autorité étatique. L'interdiction a pu en l'occurrence être prise au motif qu'il était dangereux de revivre des événements rappelant le début de la crise de 2013, née à l'occasion de rassemblements initialement non violents à proximité immédiate de la Place Taksim.

Une autre explication donnée fut qu'il s'agissait de musique occidentale, jouée par un groupe de jeunes étrangers, la musique occidentale étant de plus en plus « non recommandée » dans ce pays.

Il est à noter que les membres de la fanfare furent eux-mêmes surpris d'une telle réaction des autorités, confrontées pourtant à un groupe amateur, non politisé, inoffensif.

La proportion que pouvait prendre la dimension politique d'une fanfare est alors pleinement apparue, alors même qu'elle s'exprimait de façon démesurée.

Ainsi de manière générale, cette dimension politique est toujours latente. La plupart du temps elle n'est pas prépondérante, mais peut prendre, dans des circonstances exceptionnelles un caractère transcendant qui alors dépasse toutes les autres dimensions.

C'est parmi ces quatre dimensions que la fanfare va puiser ses propres critères de décision pour déterminer le lieu idéal de sa représentation.

Elle retiendra en effet dans un ordre décroissant :

- Le public : son nombre, sa prédisposition, sa quantité de mouvement,
- L'acoustique : la résonance, la nécessaire réverbération, le retour du son et en même temps une réverbération pas trop prononcée pour pouvoir distinguer les différentes voies de la partition musicale,
- La théâtralité : la force évocatrice du lieu, sa puissance de présentation et de magnification de la fanfare, son esthétique visuelle.

Ce que met en avant l'introduction d'une fanfare dans un lieu est la notion fondamentale de *transformation*.

Lors d'une représentation, un nouvel ordre s'établit.

Nouvel ordre sonore bien entendu.

Mais également de nouveaux flux circulatoires, des attroupements, Et également une nouvelle ambiance, festive, ou au contraire dérangeante selon que la représentation est bien ou mal acceptée.

Tous ces apports laissent des traces, physiques (reliefs de la fête s'il y a lieu) mais également plus impalpables, plus symboliques également.

Le retour à l'ordre initial n'est en effet pas garanti.

C'est ce que l'on pourrait croire quand les musiciens sont partis et que la foule s'est dispersée.

Mais il peut arriver que les esprits aient été marqués. Qu'ils n'aient pas jusqu'alors imaginé ainsi le lieu qu'ils avaient l'habitude de parcourir.

Cette réminiscence peut provoquer ultérieurement des modifications de comportement.

Telle personne peut aimer retourner dans le lieu de la fête même quand elle est finie, subissant une sorte d'ancrage au sens des théories de la programmation neuro linguistique.

Telle autre voudra connaître à nouveau une ambiance festive dans le lieu et concourra à ce qu'un autre spectacle s'y déroule.

106

La fanfare a ainsi réellement révélé de nouvelles potentialités du lieu qu'elle a animé. Mieux, elle a concrètement réalisé cette potentialité. Et le constat vécu de cette potentialité ouvre vers d'autres usages que ceux qui étaient identifiés jusqu'alors. Et cela peut initier une nouvelle réflexion sur l'aménagement du lieu.

La réflexion sur l'aménagement de l'espace public peut alors efficacement suivre la grille d'analyse sur les quatre plans, le social, le spatial, le temporel et le politique. Et cet exercice peut se réaliser en conservant à l'esprit la dimension festive qu'un spectacle de rue pourrait instaurer. En effet cette dimension festive peut comporter plusieurs avantages :

La mise à l'épreuve du lieu par la représentation de rue,

Le regard analytique de l'architecte, confronté à la révélation des potentialités du lieu,

Une meilleure compréhension du contexte,

Une vision plus complète des possibilités du lieu.

En revanche l'aspect révélateur de l'expérience d'une représentation de fanfare montre clairement que toutes les possibilités d'un lieu ne peuvent pas être prévues.

Si on prolonge le raisonnement on peut noter qu'il serait vain pour un aménageur d'espace public de vouloir créer un lieu destiné aux représentations d'une fanfare. En effet un tel aménagement serait antinomique avec sa nature profondément *perturbatrice*.

Cela fait alors prendre conscience de manière aigüe de la nature évolutive, éphémère, transformable, et en partie non révélée de tout espace public.

L'espace public, commun, partagé par des hommes de caractères, d'objectifs ou de cultures différents est donc mouvant, changeant, inattendu, imprévisible.

Il est bon que le jeune aménageur ou le jeune architecte le garde en tête tout au long de son acte de création.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- BASSAND Michel, COMPAGNON Anne, JOYE Dominique, STEIN Véronique, GÜLLER Peter, 2001. *Vivre et créer l'espace public*, PPUR, 236 p.
- BOUCHAIN Patrick, 2000. *Intérieur Rue*. Paris, Editions théâtrales, 176 p.
- CHAUDOIR, Philippe, 2000. *Discours et figures de l'espace public à travers les «Arts de la Rue»*. Paris, L'Harmattan, 318 p.
- GONON Anne, 2011. *In Vivo, les figures du spectateur des arts de la rue*. Editions l'Entretiens, Montpellier, 206 p.
- HABERMAS Jürgen, 1978. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [trad. par Buhot de Launay M.], Paris, Payot, 322p.
- LEMAISTRE Alexis, 1889. *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*. Paris, Firmin-Didot éditeur, 408 p.
- LUSSAULT Michel, 2001. Propositions pour l'analyse générale des espaces d'actes, In *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, Paris, L'Harmattan, p. 33-46.

- MERLIN Pierre, CHOAY Françoise, et al., 1988. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris, PUF, 1024 p.
- Toussaint Jean-Yves, Zimmermann Monique, 2001. *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. PPUR (Presses Polytechniques et Universitaires Romandes), p.5-15.

REVUES

- AUGOYARD Jean-François, 1995. L'environnement sensible et les ambiances architecturales. In *L'espace géographique*, n°4, p. 316.
- AVENTIN, Catherine, 2009. Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public. In *TIGR (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims)* n° 129-130, dossier « *Spatialités de l'art* », p. 189-197.
- DESSOUROUX Christian, 2003. La diversité des processus de privatisation de l'espace public dans les villes européennes. In *Belgeo*, n°1, p. 21-46.
- FREYDEFONT Marcel et GRANGER Charlotte, 2008. Le théâtre de la rue, Un théâtre de l'échange. *Études théâtrales*, n° 41-42, Louvain-la-Neuve.
- ISAAC Joseph, 1992. L'espace public comme lieu de l'action, *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°57-58, p. 212.
- LEE Stan, 1962. The first Spider-Man story. In *Amazing Fantasy #15*.
- PRÉVOT Géraldine, 2012. Entrer dehors : faire et défaire son entrée dans les théâtres de rue [En ligne]. In *Épuiser l'entrée, N° 5 : L'entrée en scène*. Mise à jour le 4 Juillet 2013, Disponible sur : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2441>.
- THIBAUD Jean-Paul, 2002. L'horizon des ambiances urbaines, *Communication* n°73, p. 189.

SITES INTERNET :

- BIGOTTI Jean-Noël, 2008. *En fanfare : Les fanfares entre histoire et pratiques* [en ligne]. Mise à jour le 25 Juillet 2014. Disponible sur : <http://www.irma.asso.fr/>
 - CNRTL, 2012. *Fanfare* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/fanfare>
 - DU VIGNAL Philippe, 2008. *Point de vue sur « Le théâtre de rue, Un théâtre de l'échange, textes réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger »* [en ligne]. Disponible sur : <http://theatredublog.unblog.fr/>
 - Fanfare Piston. *Lexique Musical* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.fanfare-piston.org/rubriques/lexique/lexique.php>
 - FLEURY, Antoine. Espace public [en ligne]. Disponible sur : <http://www.hypergeo.eu>
 - HorsLesMurs : Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque, subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication. Disponible sur : <http://horslesmurs.fr>
 - Ministère de la Culture et de la Communication. Disponible sur : www.culturecommunication.gouv.fr
 - PERRIER, Jean-Louis, 2008. *Quelques questions à des fans de cuivre [en ligne]*. In IRMA : (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles). Disponible sur : <http://www.irma.asso.fr/>
 - Pink it black. *Présentation de la fanfare* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.pinkitblack.fr/index.php/presentation-de-la-fanfare>
 - RUBIO José, GUILLOT Gentiane, 2007. Guide des bons usages, Organiser un événement artistique dans l'espace public [en ligne]. *Hors les murs*. Disponible sur : <http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/Guide-des-Bons-Usages1.pdf>
- et aussi :
- <http://www.grandemasse.org/?c=fanfares&p=presentation>
 - <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORF-TEXT000020604162&dateTexte=&categorieLien=id>

- <https://www.facebook.com/LaFanfarchi>

TRAVAUX UNIVERSITAIRES :

- AVENTIN Catherine, 2005. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Thèse de doctorat. Sciences pour l'Ingénieur. Université de Nantes, 431 p.
- FLEURY Antoine, 2007. *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences : de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul* [en ligne]. Thèse de doctorat en géographie. Université de Paris 1, 675 p. Disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00259957/fr/>
- GONON Anne, 2007. *Ethnographie du spectateur, le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*. Thèse de doctorat. Sciences de l'Information et de la Communication. Université de Bourgogne. 376 p.

Toutes les illustrations sont de Cécile Dumont sauf :

Les Gypsy Pigs : p.24 image du bas

La Fanfarchi : p.26 image du haut - p.54 haut et bas

La Fanfralle : p.26 image du bas

TF1 : p.28 image du haut

Photon : p.34 portraits de Marguerite et Benoît

Aude Picault : image de haut et de bas

L'espace public, objet de nombreuses études, peut-il être appréhendé au travers de l'interaction que peut y provoquer un spectacle festif ?

Participer à une représentation d'un théâtre de rue ou d'une fanfare étudiante peut-il renseigner sur le lieu investi ?

La représentation elle-même et l'effet qu'elle peut produire sur les spectateurs peuvent-ils aller jusqu'à altérer la perception ou la nature même du lieu ?

*Ce sont quelques unes des questions que peut poser la sonore et turbulente apparition d'**une fanfare dans la ville**.*
