Crafting a sonic urbanism
+
À l’orée de la ville : musique et architecture à la périphérie de Paris

MSH Paris Nord
26 Septembre 2018

9.30 — 17.30
18.30 — 20.00

THEATRUM MUNDI

Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord

programme

crafting a sonic urbanism, 9.30-17.30

9.30 opening remarks by John Bingham-Hall, director of Theatrum Mundi
discours d'ouverture par John Bingham-Hall, directeur de Theatrum Mundi

10.00 **sonic forms and methods: timing, recording, and scoring the city**
formes et méthodes soniques : minuter, enregistrer et noter la ville
Marcel Cobussen, Sara Adhitya, Filipa Matos Wunderlich & John Bingham-Hall

11.15 coffee break
pause café

11.30 **architecture and design: making sonic space**
architecture et design : faire l'espace sonique
Frédéric Mathevet, Jean-Philippe Velu, Nathan Belval, Arnaud Hollard & Matthieu Saladin

12.45 lunch (4th floor, Salle Panoramique)
déjeuner (4ème étage, Salle Panoramique)

14.00 **politics and communities: rethinking sociality as aurality**
politiques et communautés : repenser la socialité comme auralité
Jorge Martín Sainz de los Terreros, Aura Satz, Sharon Phelan & Claire Lévy-Vroelant

15.15 coffee break
pause café

15.30 **urbanism and planning: (de)regulating metropolitan acoustics**
urbanisme et planification : (dé)réguler les acoustiques métropolitaines
John Levack Drever, Gascia Ouzounian, Caroline Claus, Burak Pak & Justinien Tribillon

16.45 closing remarks
conclusions

17.30 drinks (4th floor, Salle Panoramique)
pot (4ème étage, Salle Panoramique)

à l'orée de la ville : musique et architecture à la périphérie de Paris, 18.30-20.00

opening address by Richard Sennett, London School of Economics
intervention inaugurale par Richard Sennett, London School of Economics

presentation of *Voi[e,x,s]* by Alexandra Lacroix
présentation de *Voi[e,x,s]* par Alexandra Lacroix

short electroacoustic performance by Marta Gentilucci
courte démonstration électro-acoustique par Marta Gentilucci

projection of *Voi[e,x,s]* directed by Esmeralda da Costa
projection de *Voi[e,x,s]* réalisé par Esmeralda da Costa

roundtable with Richard Sennett, Alexandra Lacroix, Sebastien Penfornis and Marta Gentilucci
table-ronde avec Richard Sennett, Alexandra Lacroix, Sebastien Penfornis and Marta Gentilucci

crafting a sonic urbanism introduction

Attention is turning more and more to urban sound as a material to design with, as a form of conflict to be regulated, and as a medium carrying knowledge of the city. But going beyond the urban soundscape as an object, how could sonic thinking be built fundamentally into the making of cities?

A sonic urbanism implies one that does not just take interest in noise in the city, but is informed by the practices, concepts, politics, and aesthetics of making organised sound. As such, it implies one informed by music, not just as a cultural phenomenon taking place in the city but as a set of ways of thinking and ways of doing that operate in the realm of the audible.

Theatrum Mundi invites you for a whole day composed of two events. A colloquium in English and French, *Crafting a Sonic Urbanism*, will take place from 9.30 to 17.30. It will be followed by a conference in English and French, *À l'orée de la ville : musique et architecture à la périphérie de Paris* with presentations by Richard Sennett, and our partners on the project *Voi[e,x,s]*: Alexandra Lacroix, Marta Gentilucci and Sebastien Penfornis.

The colloquium is being organised by Theatrum Mundi and hosted by the MSH Paris Nord in the framework of its research theme "Thinking the contemporary city". It has its background in Atelier TM, an ongoing series of exploratory workshops bringing together sonic and spatial practitioners to explore issues such as the social effects of acoustics, performative techniques in research, and site-specificity. Atelier TM was initiated by Theatrum Mundi as a research activity within the Global Cities chair at Collège d'Études Mondiales based at Fondation Maison des Sciences de l'Homme, supported through funding from the Commissariat Général à l'Égalité des Territoires.

L'intérêt pour le son urbain est en plein essor, que ce soit : en tant que matériau alimentant le design urbain, comme forme de conflit qu'il convient de réguler, ou encore comme dispositif de savoir urbain. Mais au-delà du paysage sonore en tant qu'objet d'étude, comme s'assurer que la réflexion sonique soit présente à la racine même de notre façon de faire la ville ?

L'urbanisme sonique implique de s'intéresser non seulement au bruit dans la ville, mais est également nourri des façons de pratiquer, conceptualiser, et esthétiser la ville autour du son. En tant que tel, il s'agit d'un urbanisme informé par la musique, non seulement en tant que phénomène culturel se déroulant dans la ville mais en tant que façons de penser et façons de faire qui sont mises en œuvre dans le domaine de l'audible.

Theatrum Mundi vous convie à une journée organisée autour de deux évènements. Tout d'abord un colloque universitaire qui se déroulera en anglais et en français, *Crafting a Sonic Urbanism*, de 9.30 à 17.30. Il sera suivi par une conférence en français, *À l'orée de la ville : musique et architecture à la périphérie de Paris*, avec la participation du Professeur Richard Sennett, et de nos partenaires artistiques sur le projet *Voi[e,x,s]* : Alexandra Lacroix, Marta Gentilucci et Sebastien Penfornis.

Le colloque et la conférence sont organisés par Theatrum Mundi et la MSH Paris Nord, qui accueille l'événement dans le cadre de leur axe de recherche « Penser la ville contemporaine ». La recherche du colloque trouve ses racines dans les Ateliers TM, une série d'ateliers exploratoires réunissant praticiens du son et de l'espace, s'intéressant à des thèmes divers tels que les effets sociaux de l'acoustique ou les techniques performatives de recherche, au travers de discussions et d'expérimentations pratiques. Atelier TM fut initié par Theatrum Mundi dans le cadre de la chaire Villes Globales au Collège d'Études Mondiales de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, soutenu par le Commissariat Général à l'Égalité des Territoires.

+ to find out more
theatrum-mundi.org/project/sonic-urbanism/
#sonicurbanism

+ pour en savoir plus
theatrum-mundi.org/project/sonic-urbanism/
#sonicurbanism

10.00 - 11.15 sonic forms and methods: timing, recording, and scoring the city

MARCEL COBUSSEN

SOUND AND SOUND ART IN PUBLIC URBAN SPACES

Public spaces are quintessential sites of human encounter where norms, values, desires, and interests are expressed, negotiated, and contested. Heterogeneous groups or individuals not only encounter each other in a public space, they also co-constitute this space.

Two things should be remarked here. (1) Sounds are an important factor in how public urban spaces are experienced, used, divided, organized, and claimed (Guillebaud 2017; Mack 2015; Gandy and Nilsen 2014; Bijsterveld 2013). (2) Many more actants beside human sounds determine the sonic ambiance of a public urban space. The above will be concretely illustrated on the basis of a concrete case study.

Besides, I see a comprehensive role for artists in analysing and (re)shaping our sonic environment. Artists should be involved in the decision-making and designing processes right from the start, together with architects, engineers, urban planners, policymakers, and property developers.

MARCEL COBUSSEN is Full Professor of Auditory Culture and Music Philosophy at Leiden University (the Netherlands) and the Orpheus Institute in Ghent (Belgium). He studied jazz piano at the Conservatory of Rotterdam and Art and Cultural Studies at Erasmus University, Rotterdam (the Netherlands).

Cobussen is author of several books, among them *The Field of Musical Improvisation* (LUP 2017), *Music and Ethics* (Ashgate 2012/ Routledge 2017, co-author Nanette Nielsen), and *Thresholds. Rethinking Spirituality Through Music* (Ashgate 2008). He is editor of *The Routledge Companion to Sounding Art* (Routledge 2016, co-editors Barry Truax and Vincent Meelberg) and *Resonanties. Verkenningen tussen kunsten en wetenschappen* (LUP 2011). He is editor-in-chief of the open access online Journal of Sonic Studies (www.sonicstudies.org). His PhD dissertation *Deconstruction in Music* (Erasmus University Rotterdam 2002) is presented as an online website located at www.deconstruction-in-music.com.

SARA ADHITYA

COMPOSING THE CITY: FROM MUSIC-MAKING TO CITY-MAKING

This presentation explores how the crafts of music-making have been translated into practices of city-making in four key ways: scoring, listening, composing and improvising. First, it relates the urban masterplan to the open graphic score, and explores how we can score urban experiences like a piece of music. It then demonstrates how playing this urban score using image sonification techniques allows us to listen to the city, not just in terms of its soundscape but in terms of its various urban rhythms. Computer-aided composition tools enable us to compose these urban rhythms in time as well as space, and we suggest how music composition techniques can be used to inform the spatial composition of urban form in space. Last but not least, we demonstrate how transforming our built environment into a musical instrument through sonic interaction design can encourage us to collaboratively improvise our urban soundscape. This overview hopes to stimulate new ideas about how other aspects of music-making we can help contribute to the formation of a sonic urbanism and the composition of more musical cities.

SARA ADHITYA is an urban designer, Research Associate and co-founder of the Universal Composition Laboratory at University College London (UCL-squared). Inspired by a multidisciplinary background in music, architecture and urban design, her research-by-design work focuses on "Composing the City" and how sound and music practices can improve the quality of design of our urban environments. Awarded a European Doctorate by the University IUAV of Venice and the École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, for her work on sonifying urban rhythms, she recently published the innovative and interactive audio-visual "book" *Musical Cities* (UCL Press, 2017).

FILIPA MATOS WUNDERLICH

SENSING AND REPRESENTING URBAN PLACE-TEMPORALITY AND PLACE-RHYTHMS: AN AESTHETICS AKIN TO MUSIC

Places are temporal milieus. And the tempo of a place is inherently rhythmical, varying its pace and evocative phrasings throughout the day, the week and the season. In an urban place, patterns of people movement, encounter, and rest that recurrently negotiate with the cycles of nature and patterns of the architectural artefact merge into expressive bundles of rhythms and offer a place its temporal distinctiveness. This paper elaborates on place-temporality as intersubjective time, perceived through and whilst practising everyday life. It, in particular, discusses place-temporality as a spatio-temporal experience in the way of rhythmic flow that affects our senses and holds aesthetic significance, with reference to music. The paper explores the unique method of place-rhythmanalysis, and, as in a musical score, how to study and illustrate the temporal narratives and rhythmic complexity of urban place environments.

FILIPA MATOS WUNDERLICH is a Lecturer in Urban Design and Director of the MRes in Interdisciplinary Urban Design at the Bartlett School of Planning, UCL, UK. She is former designer and Director of the MSc Urban Design and City Planning in the same institution. She coordinates the MSc Major Research Projects (MSc Design by Research final projects). Prior to becoming a Lecturer in 2010, Filipa was a Research Associate at the Bartlett, where she has also completed her PhD. Filipa has an interdisciplinary background. She is an architect, urban designer and musician. Before engaging with academia she worked as a chartered practitioner in Architecture and Urban design in at KCAP, Kees Christiaanse Architects and Planners, in Rotterdam, The Netherlands. Filipa trained as an architect at FAUP (Faculty of Architecture of University of Porto), and TUDelft, Faculty of Architecture (Technical University of Delft). She also trained as a performer classical musician in the Conservatorium of ArtEZ Institute of Arts, Zwolle, The Netherlands, before starting her PhD at the Bartlett.

JOHN BINGHAM-HALL — CHAIR

JOHN BINGHAM-HALL is the Director of TM, and Honorary Senior Lecturer at UCL STEaPP. He has held academic posts at LSE Cities, UCL STEaPP, and CSM, and has worked outside academia in cultural programming. John holds a BMus (Music) from Goldsmiths College, and an MSc Advanced Architectural Studies and PhD Architectural Space and Computation from UCL.

10.00 - 11.15 formes et méthodes soniques : minuter, enregistrer et noter la ville

MARCEL COBUSSEN

LE SON ET L'ART SONORE DANS LES ESPACES PUBLICS URBAINS

Les espaces publics sont la quintessence du lieu de rencontres humaines, où les normes, valeurs, désirs et intérêts sont exprimés, négociés, et contestés. Non seulement des groupes hétérogènes ou des individus se rencontrent dans l'espace public, mais ils co-constituent également cet espace.

Deux éléments devraient être notés ici. (1) Les sons sont des facteurs importants de la façon dont les espaces sont expérimentés, usés, divisés, organisés, et appropriés (Guillebaud 2017; Mack 2015; Gandy and Nilsen 2014; Bijsterveld 2013). (2) Au-delà des sons humains, une variété d'autres agents déterminent l'ambiance sonique d'un espace public urbain. Les éléments susmentionnés seront illustrés de façon concrète par un cas d'étude.

Par ailleurs, je vois un rôle compréhensif pour les artistes dans l'analyse et la (re)modélisation de notre environnent sonique. Les artistes devraient être impliqués dans les processus de décision et de design dès l'amont, avec les architectes, ingénieurs, urbanistes, politiques, et développeurs immobiliers.

MARCEL COBUSSEN est Professeur de Culture Auditive et de Philosophie de la Musique à l'université de Leiden (Pay-Bas) et l'institut Orpheus à Ghent (Belgique). Il a étudié le piano de jazz au Conservatoire de Rotterdam ainsi que l'art et les études culturelles à l'université Erasmus (Rotterdam).

Cobussen est l'auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *The Field of Musical Improvisation* (LUP 2017), *Music and Ethics* (Ashgate 2012/Routledge 2017, co-auteure Nanette Nielsen), et *Thresholds. Rethinking Spirituality Through Music* (Ashgate 2008). Il dirige l'ouvrage *The Routledge Companion to Sounding Art* (Routledge, 2016, co-directeurs Barry Truax et Vincent Meelberg) et *Resonanties. Verkenningen tussen kunsten en wetenschappen* (LUP 2011). Il est rédacteur en chef du journal en accès ouvert *Journal of Sonic Studies* (www.sonicstudies.org). Sa thèse de doctorat, *Deconstruction in Music* (Université d'Erasmus Rotterdam, 2002) est disponible sous forme de site internet à www.deconstruction-in-music.com.

SARA ADHITYA

COMPOSER LA VILLE : DU FAIRE-MUSIQUE AU FAIRE-VILLE

Cette intervention explorera comment les pratiques de création musicale [*music-making*] ont été traduites dans les modes de faire la ville de quatre façons essentielles : la notation, l'écoute, la composition et l'improvisation. Tout d'abord, on établira les liens entre le masterplan urbain et la partition musicale visuelle, en explorant comment on peut noter l'expérience urbaine comme une pièce musicale. Ensuite, on démontrera comment le fait de jouer cette partition urbaine en utilisant des techniques d'images sonifiées nous permet d'écouter la ville, non seulement son paysage sonore [*soundscape*] mais aussi ses rythmes urbains divers. Les outils de composition assistée d'un ordinateur nous permettent de composer ces rythmes urbains dans le temps et dans l'espace. On émettra des hypothèses quant à la relation entre techniques de composition musicale et la composition spatiale de la forme urbaine. Enfin, on démontrera comment la transformation de notre environnement urbain en instrument musical à travers le design d'interaction sonique peut encourager l'improvisation collaborative de notre paysage urbain. Cet aperçu aura pour ambition de stimuler de nouvelles idées pour envisager comment d'autres aspects de la création musicale peuvent aider à contribuer à la formation d'un urbanisme sonique et à la composition de villes plus musicales.

SARA ADHITYA est designer urbain, chercheuse associée et co-fondatrice du Universal Composition Laboratory à University College London (UCL-squared). Inspiré par un parcours multidisciplinaire en musique, architecture et design urbain, son travail de recherche-design s'intéresse à la « Composition de la Ville » et comment les pratiques soniques et musicales peuvent améliorer la qualité du design de nos environnements urbains. Elle reçoit son doctorat européen de l'IUAV à Venise et l'EHESS à Paris, pour son travail sur la sonification des sons urbains, elle a récemment publié le « livre » audio-visuel innovant et interactif *Musical Cities* (UCL Press, 2017).

FILIPA MATOS WUNDERLICH

SENTIR ET REPRÉSENTER LA TEMPORALITÉ ET LA RYTHMIQUE D'UN LIEU URBAIN : UNE ESTHÉTIQUE COMPARABLE A LA MUSIQUE

Les lieux sont des milieux temporels. De façon inhérente, le tempo d'un lieu est rythmique, variant sa cadence et ses phrasés évocateurs tout au long de la journée, la semaine et la saison. Dans un lieu urbain, les motifs des mouvements humains, de leurs rencontres et de leurs repos négociant constamment avec les rythmes de la nature et les dispositions architecturales fusionnent pour former des faisceaux expressifs de rythmes et offrent un lieu à la temporalité distinctive. Cet article s'interroge sur la temporalité du lieu comme temps intersubjectif, perçu à travers et au moyen de la vie quotidienne pratique. Il discute plus particulièrement la temporalité du lieu comme expérience spatio-temporelle sous la forme d'un flux rythmique qui affecte nos sens et possède une signification esthétique, en référence à la musique. Cette intervention explore les méthodes uniques de rythmanalyse et, comme dans une partition musicale, souhaite étudier et illustrer les narratifs temporels et la complexité rythmique des environnements urbains.

FILIPA MATOS WUNDERLICH est Maîtresse de Conférence en design urbain et directrice du MRes Interdisciplinary Urban Design à la Bartlett School of Planning, UCL, Royaume-Uni. Elle a auparavant été directrice du MSc Urban Design and City Planning dans la même institution. Elle est également coordinatrice du MSc Major Research Projects. Avant de devenir Maîtresse de Conférence, Filipa était chercheuse associée à la Bartlett où elle a également obtenu son doctorat. Son parcours est interdisciplinaire comme architecte, designer urbain et musicienne. Avant de rejoindre le monde universitaire, elle a été architecte assermentée à KCAP, Kees Christiaanse Architects and Planners à Rotterdam (Pays-Bas).Filipa est diplômée de la Faculté d'Architecture de l'Université de Porto, et de la Faculté d'Universitaire de TU Delft. Elle reçoit une éducation musicale en musique classique au Conservatoire d'ArtEZ, Institut d'Arts, Zwolle (Pays-Bas).

JOHN BINGHAM-HALL — MODÉRATION

JOHN BINGHAM-HALL est le Directeur de Theatrum Mundi, et Maître de Conférence honoraire à UCL STEaPP. Il a occupé des postes universitaires à LSE Cities, UCL STEaPP et Central Saint Martins, et a travaillé en dehors du monde universitaire dans la programmation culturelle. John est diplômé de Goldsmith College (BMus Music), de UCL (MSc Advanced Architectural Studies and PhD Architectural Space and Computation from UCL.

11.30 - 12.45 architecture and design: making sonic space

FRÉDÉRIC MATHEVET

SOUND CAPTURE AS “RUINS IN REVERSE”:
FROM RECORDING TO “SITE SPECIFIC COMPOSITIONS” IN THE URBAN ENVIRONMENT

We will study the position of sound capture, and we will show how this position, which engages the body and all the senses, makes the moment of sound recording a moment in which the peripatetic vision described by Richard Serra becomes fully relevant. This position, that becomes recalled during what we call “logging” [*dérushage*] poses recording as a questioning of the Schaefferian sonic object. In other words, drawing from Robert Smithson’s image of “ruins in reverse”, we will show that issues of recording engage not so much a sonic object, but modes of appearance of sonic objects and new processes of composition from and in the urban environment.

FRÉDERIC MATHEVET is an associated researcher at Institut ACTE (UME 8216) à Paris 1 (CNRS). Doctor of Arts and Associate of Plastic Arts, he is co-editor of the online review *L’Autre musique* and of the laboratory of the same name that combines researchers and practitioners : lautremusique.net.

He has given multiple sonic and visual multimedia performances including *Faire la peau 2 pour un bodhràn* (Le Musée National Marc Chagall, La Ferme du Buisson), *Rec-u-Aime pour un violoncelle, une mezzo-soprano et une tricoteuse* (La Ferme du Buisson, Le Château de Plaisir), *Once Upon A Time Fukushima* for baritone saxophone (Petit Bain, Divan du monde, Espace Khiasma), *The Exorcist-Antiphon Dub* for narrator, prepared piano, and bass (Cité du Cinéma), *Forbidden Colors (Throught a body)* for 3 X-ray vinyls (Le Cube, Centre de Création numérique), *Maqam* for oud and electronics (festival SonADA, Ecosse), *Shamanic Exsude* for Bodhràn, electronics and scratch (Musée des Arts et Métiers).

JEAN-PHILIPPE VELU

PNEUMA. CREATING / COMPOSING FOR A PLACE

Sometimes, the musical or sonic spectacle materialises in spaces that are not intended for such events. The idea of a chance place can be proposed. The chance place is a space in which we do not expect to take part in such an event, it is a little surprise, a little miracle. It proposes to the regular passer-by a different vision of everyday sound while it takes the visitor on a journey into the unknown.

So, to start from a place is — for the composer, the scenographer, the metteur en scène — to put in motion a part of their learning, to question the enigmatic notion of the "genius of place". This presentation will share experiences from "Pneuma", a protean work created for and by a place.

JEAN-PHILIPPE VELU Is a registered architect and designer of sound in an architectural agency

NATHAN BELVAL

LA VILLA DES GLYCINES : A MUSICAL ARCHITECTURE

The Villa des Glycines [*Wisteria Villa*] and its sonic garden constitute an attempt to construct a place favourable to the ear. Conceived in 1979 by Alan Sarfati and Pierre Mariétan, this project puts into practice principles of composition of the urban sonic environment.

The presentation, drawing on archives of the project and interviews realised with its actors, will describe how the collaboration between the composer and the architect has given rise to the invention of urban forms on the basis of the musical model. It will detail the materials designed before dealing with the reason for their only partial realisation: a lack of acceptance on behalf of the inhabitants, mainly deriving from the absence of pedagogy in relation to the sound installations.

NATHAN BELVAL was born in Lille (France) in 1989, he is a musician, sociologist, and urbanist. His thesis *The genealogy of sonic urban planning* is dedicated to pioneers of sonic experimentation in the architectural and urban projects: it was also an opportunity to collaborate with Michel Risse, Louis Dandrel and Pierre Mariétan.

Nathan Belval teaches urbanism and sociology and the Paris School of Urbanism (Université Paris-Est), he is member of the Sonic Environment Collective, and is part of the organisational committee of the Architecture Music Ecology Meetings.

ARNAUD HOLLARD

MUSIC AS A MEASURING OF THE CITY

This presentation will question the place of the notion of "measure" that takes on specific significations as much in music as in architecture, but at the same time powerfully links the two arts.

The notion of measure, as well as constituting a sort of historiographical invariant at the heart of European musical and architectural cultures, is also, we would argue, a key notion for understanding contemporary advances that seek to find and to play with the notion of "just distance", in a recurring way on territories that have lost a certain form of urban "measure".

After a brief recall of some historic milestones that allow us to understand the evolution and important taken by the notion of measure in the field of the musical as well as that of the spatial, we will question the contemporary understanding, carried as much by architects as by artists, of the necessity to find forms of measure in urban space, of its material conditions as much as its representations.

ARNAUD HOLLARD is an architect and Doctor in Music and Musicology from the EHESS. His research within the lab Métiers de l'Histoire de l'Architecture, in Grenoble, focus on problematics of urban development and architectural conception, studies through the prism and theories of musical practice. Project lead within the practice AAF in Paris, he has participated in works of the Atelier International du Grand Paris, and is currently working on several urban projects in the Parisian region.

MATTHIEU SALADIN — CHAIR

MATTHIEU SALADIN is an artist and associate professor in visual art at University Paris 8 (TEAMeD / AI-AC). He is in charge of the Labex Arts H2H project Factory of sound art. He is the editor of the series Ohcetecho (Presses du réel), the chief editor of *TACET, Sound in the Arts* and collaborates with journals such as *Volume!* and *Revue & Corrigée*. His practice takes place in a conceptual approach and often uses sound. He is interested in the production of spaces, the history of artistic forms and creative process, and in the relationships between art and society from a political and economic point of view. His work is represented by the gallery Salle Principale.

11.30 - 12.45 architecture et design : faire l'espace sonique

FRÉDÉRIC MATHEVET

LA CAPTURE SONORE COMME « RUINES À L'ENVERS » : DE L'ENREGISTREMENT AUX « SITE-SPECIFIC COMPOSITIONS » EN MILIEU URBAIN.

Nous étudierons la posture de la prise de son, et montrerons comment cette posture, qui engage le corps et l'ensemble des sens, fait du moment de la prise de son un moment où la *peripapetic vision* décrite par Richard Serra, prend tout son sens. Cette posture, dont on fait l'anamnèse durant ce que l'on appelle le « dérushage » pose l'enregistrement comme questionnement de l'objet sonore Schaeferien. En effet, nous appuyant sur l'image de Robert Smithson de « ruines à l'envers », nous montrerons que les enjeux de l'enregistrement engagent non pas un objet sonore, mais des modalités d'apparition d'objets sonores et de nouveaux processus de composition à partir et dans le milieu urbain.

FRÉDERIC MATHEVET est chercheur associé à l'institut ACTE (UMR 8218) à Paris I (CNRS). Docteur es arts et agrégé d'arts plastiques, il est co-rédacteur en chef de la revue en ligne *L'Autre musique* et du laboratoire du même nom qui entremêle chercheurs et praticiens : lautremusique.net.

Il a donné plusieurs performances multimédias sonores et visuelles dont *Faire la peau 2 pour un bodhràn* (Le Musée National Marc Chagall, La Ferme du Buisson), *Rec-u-Aime pour un violoncelle, une mezzo-soprano et une tricoteuse* (La Ferme du Buisson, Le Château de Plaisir), *Once Upon A Time Fukushima* pour saxophone baryton (Petit Bain, Divan du monde, Espace Khiasma), *The Exorcist-Antiphon Dub* pour récitant, piano préparé et basse (Cité du Cinéma), *Forbiden Colors* (Throught a body) pour 3 X-ray vinyls au Cube (Le Cube, Centre de Création numérique), *Maqam* pour Oud et électronique (festival SonADA, Ecosse), *Shamanic Exsude* pour Bodhràn, électronique et scratch (Musée des Arts et Métiers).

JEAN-PHILIPPE VELU

PNEUMA. CRÉER/COMPOSER POUR UN LIEU

Parfois, le spectacle sonore, musical, prend chair dans des espaces qui ne sont pas prédestinés à accueillir de tels événements. L'idée de lieux de hasard peut être avancée. Le lieu de hasard, c'est un espace dans lequel on ne s'attend pas à assister à un événement, c'est une petite surprise, un petit miracle. Il propose au passant habitué des lieux une vision différente de son quotidien tandis qu'il emporte le visiteur de passage dans l'inconnu.

Partir du lieu, c'est, pour le compositeur, le scénographe, le metteur en scène, mettre en branle une part de ses acquis, questionner l'énigmatique notion de « génie du lieu ».

Cette présentation relatera l'expérience « Pneuma », réalisation protéiforme créée pour et par un lieu.

JEAN-PHILIPPE VELU est architecte DPLG et concepteur sonore en agence d'architecture.

NATHAN BELVAL

LA VILLA DES GLYCINES : UNE ARCHITECTURE MUSICALE

La Villa des Glycines et son Jardin sonifère constituent une tentative de construire un lieu favorable à l'oreille. Conçu en 1979 par Alain Sarfati et Pierre Mariétan, ce projet met en œuvre des principes de composition de l'environnement sonore urbain.

La présentation, s'appuyant sur les archives du projet et les entretiens réalisés avec ses acteurs, décrira comment la collaboration entre le compositeur et l'architecte a donné lieu à l'invention de formes urbaines sur la base du modèle musical. Elle détaillera les dispositifs conçus avant d'aborder les motifs de leur réalisation partielle : un manque d'acceptation de la part des habitants, notamment issu de l'absence de pédagogie quant aux installations sonores.

NATHAN BELVAL naît à Lille (France) en 1989, il est musicien, sociologue et urbaniste.

Sa thèse, *La généalogie de l'aménagement sonore urbain*, est consacrée aux pionniers de l'expérimentation sonore dans les projets d'architecture et d'urbanisme: elle a été l'occasion de collaborer avec Michel Risse, Louis Dandrel et Pierre Mariétan.

Nathan Belval enseigne l'urbanisme et la sociologie à l'Ecole d'Urbanisme de Paris (Université Paris-Est), il est membre du Collectif Environnement Sonore, et fait partie du comité d'organisation des Rencontres Architecture Musique Ecologie.

ARNAUD HOLLARD

LA MUSIQUE COMME MISE EN MESURE DE LA VILLE

Cette communication questionnera la place de la notion de « mesure » qui revêt des significations bien spécifiques tant en musique et en architecture, mais qui dans le même temps lie de manière extrêmement puissante ces deux arts.

La notion de mesure, outre qu'elle constitue une sorte d'invariant historiographique au sein la culture musicale et architecturale européenne, est également selon nous une notion clé pour comprendre des démarches contemporaines qui visent à trouver et à jouer avec la notion de « juste distance », de manière récurrente sur des territoires qui justement ont perdu une certaine forme de « mesure » urbaine.

Après un bref rappel des quelques jalons historiques qui permettent de comprendre l'évolution et l'importance prise par la notion de mesure dans le champ du musical comme dans celui du spatial, nous questionneront le constat contemporain, porté tant par des architectes que des artistes, de la nécessité de trouver de nouvelles formes de mesure de l'espace urbain, de ses conditions matérielles autant que de ses représentations.

ARNAUD HOLLARD est architecte, docteur de l'EHESS en musique et musicologie. Ses recherches, au sein du laboratoire les Métiers de l'Histoire de l'Architecture, à Grenoble, portent sur les problématiques de développement urbain et de conception architecturale étudiés à travers le prisme des théories et des pratiques musicales. Chef de projet au sein de l'agence AAF à Paris, il a participé aux travaux de l'Atelier International du Grand Paris, et travaille actuellement sur plusieurs projets urbains en région parisienne.

MATTHIEU SALADIN — MODÉRATION

MATTHIEU SALADIN est artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'université Paris 8 (TEAMeD / AI-AC). Il est responsable du projet Labex Arts H2H La fabrique des arts sonores. Il codirige la collection Ohcetecho aux Presses du réel, participe aux comités de rédaction des revues *Volume!* et *Revue et Corrigée*, et est directeur de rédaction de la revue de recherche *TACET, Sound in the Arts*. Sa pratique artistique s'inscrit dans une approche conceptuelle de l'art, réfléchissant, à travers un usage récurrent du son, sur la production des espaces, l'histoire des formes et des processus de création, ainsi que sur les rapports entre art et société du point de vue économique et politique. Son travail est représenté par la galerie Salle Principale.

14.00 - 15.15 politics and communities: rethinking sociality as aurality

JORGE MARTÍN SAINZ DE LOS TERREROS

THE CASE OF A NOISE COMPLAINT IN THE WEEKLY ASSEMBLY OF EL CAMPO DE CEBADA

Ruling sound is difficult. Sound travels through space and trespasses walls and closed windows. Sound is unruly. Sometimes, sound is pleasant, yet, sometimes it is disturbing too. This paper presents a vignette on how a citizen initiative dealt with the ruling of sound. In doing so, The case of a noise complaint is described. Different heterogeneous actors play specific roles in the development of a controversy, and the assembly of the project in question deals with them in order to govern them. To rule sound, the assembly discussed pitch, duration, schedule, direction and volume of musical events, in order for them not to become noise, and hence, disturb neighbours. Three moments are discussed: the emergence and formation of a sonic entanglement; the bestowing of legitimacy on the weekly assembly to deal with a controversy lacking legal standing; and the process of ruling that sonic entanglement by the legitimised assembly.

JORGE MARTÍN SAINZ DE LOS TERREROS is an architect, urban designer and researcher working in the interdisciplinary realm among urban studies, political science, social sciences and design, keen on bridging disciplines and knowledge. Since 2001, he worked for several urban design and architecture offices in Rotterdam, Madrid, Barcelona and London. From 2004 onwards, Jorge also developed his own practice collaborating with several firms and professionals. In 2011, Jorge moved to London to develop further his academic career. He studied the MSc City Design and Social Science (2011-2012) at LSE. Currently, he's writing his PhD Thesis along with teaching at the Bartlett School of Planning, UCL, work that Jorge combines with several freelance collaboration as a consultant and urban designer.

AURA SATZ

PRE-EMPTIVE LISTENING

"Preemptive Listening" is a research project which listens to and looks at siren signals, trying to forge a new understanding of hyper-vigilance and emergency. It examines the siren sound as a perceptual trigger of high alert, structuring attention in a state of emergency, but also as a compositional signal operating at the threshold between civil obedience and disobedience.

The project draws inspiration from Max Neuhaus' historical attempt to recompose the siren in 1978, but it is not archival as such. Instead it listens forward, with an aim towards a new recalibration of emergency signals. It posits the siren's loud glissando wail as a conditioned and learned signal, one that can potentially be perceptually and musically rewired. It is an invitation towards a collective re-imagining the siren sound, thus problematising our current state of hyper-vigilance, and the instrumentalisation of the economy of attention.

AURA SATZ's practice encompasses film, sound, performance and sculpture. She has performed, exhibited and screened her work nationally and internationally, including Tate Modern, Tate Britain, Hayward Gallery, BFI Southbank, Whitechapel Gallery, (London); Baltic Centre for Contemporary Art (Gateshead); InterCommunication Centre (Tokyo); Lentos Museum (Linz); IMMA (Dublin); the Sydney Biennale (Sydney); High Line Art (NY); Oberhausen Short Film Festival (Oberhausen); the Rotterdam Film Festival (Rotterdam); the New York Film Festival (NY); Anthology Film Archives (NY) and more. She has presented solo exhibitions at the Wellcome Collection (London); the Hayward project Space (London); John Hansard Gallery (Southampton); Dallas Contemporary (Texas); George Eastman House (Rochester NY); Gallery 44 (Toronto); Fridman Gallery (NY) and Paradise Row gallery (London). In 2012, she was shortlisted for the Samsung Art+ Award and the Jarman Award. She teaches at the Royal College of Art.

SHARON PHELAN

ECHOES AND RESONANCES IN THE ACOUSTIC COMMUNITY

"Revolutionary movements do not spread by contamination but by resonance."
The Invisible Committee

Of the many innovative political experiments in direct democracy that evolved at Occupy Wall Street, subsequently practiced and honed at the hundreds of other occupations of public space across the US and the world, the now famous "human microphone" also called the "people's microphone", was probably the most iconic (echoic). Initially used as a defensive tactic — born of practical necessity in response to a ban on electrical amplification devices and battery-powered megaphones — the human microphone became a tool for the active creation of a space for collective listening and political formation. It provided a new way for people to speak to one another, to listen to one another, and to understand one another.

One of the fundamental aspects of the human microphone is the reciprocal communication required between the speaker and the crowd. There is no room for distracted listening. Equally important, is the consequence of the exacting relationship between the speaker and the crowd. Rambling polemic is not an option. Precision in language is key. If the speaker drifts and breaks with the respondents, the repetitions dissolve into incoherence and the clearly defined echo becomes chaotic reverberation. In this case, a participant must intervene and reestablish the connection with a call to "Mic Check!"

As an instrument, the human microphone is an accumulation of past histories of voicing in public space, and a means of resistance against contemporary measures to suppress the human voice. In this paper, I am interested in conceptually expanding on this novel instrument, by shifting the focus from a strictly logocentric understanding of voice and speech, to a foregrounding of the voice as a sonic instrument with relational and unique properties.

SHARON PHELAN is an artist, researcher and musician, based in Dublin, Ireland. Her practice engages in digital media, sound art, and experimental music, frequently working in collaborative situations. Recent writing has appeared in CIRCA Art Magazine, and she is a regular contributor on RTE Lyric FM's Culture File. Sharon holds degrees in Fine Art Media and History of Art and Design (BA), and Music and Media Technologies (MPhil). She is currently undertaking a PhD in Digital Arts and Humanities at Trinity College Dublin. Her work can be found at www.soundsweep.info.

CLAIRE LÉVY-VROELANT is professor of sociology at Paris-8 Vincennes-Saint-Denis. Her work focus on cities, migration and housing. She is a member of the Centre de Recherche sur l'habitat (CRH) of LAVUE (Laboratoire Architecture, ville, urbanisme, environnement ; UMR CNRS 7218), of the board of the European Network of Housing Research (ENHR) and the editorial board of the *European Journal of Housing Research* (EJHR). She is head of the series "Habitat et Société" at publisher L'Harmattan. She created in 2006 a group of European researchers dedicated to social housing in Europe and the evolutions of Welfare.

She published with Alain Faure, *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à Paris 1860-1990* (Grane : Créaphis, 2007) and, with Christian Tutin, *Le Logement social en Europe au début du XXIe siècle. La révision générale* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010).

CLAIRE LÉVY-VROELANT — CHAIR

14.00 - 15.15 politiques et communautés : repenser la socialité comme auralité

JORGE MARTÍN SAINZ DE LOS TERREROS

LE CAS D'UNE PLAINTE POUR TAPAGE DANS L'ASSEMBLEE HEBDOMADAIRE DE EL CAMPO DE CEBADA

Réguler le son est chose difficile. Le son voyage à travers l'espace, il trépasse les murs et les fenêtres closes. Le son est indiscipliné. Parfois le son est agréable, mais à d'autre moment, gênant. Cette présentation étudie le cas d'étude d'une initiative citoyenne à Madrid qui a régulé le son, en s'intéressant à la question du tapage diurne et nocturne. Ici, des acteurs hétérogènes jouent des rôles spécifiques dans le développement d'une controverse tandis que l'assemblée du projet en question les adresse dans le but de les gouverner. Pour réguler le son, l'assemblée échange sur les questions de tonalité, de durée, de timing, de direction et de volume sonore des évènements musicaux, de façon à ce qu'ils ne deviennent pas « bruit » qui dérangerait les voisins. Trois moments sont discutés : l'émergence et la formation d'un écheveau sonique, l'attribution d'une légitimé à l'assemblée hebdomadaire pour gérer cette controverse tout en s'abstenant de cadre légal ; et le processus de jugement de cet écheveau sonique par l'assemblée ainsi légitimée.

JORGE MARTÍN SAINZ DE LOS TERREROS est architecte, designer urbain et chercheur travaillant de façon interdisciplinaire dans les sciences urbaines, les sciences politiques, les sciences sociales et le design, pour établir des liens entre différentes disciplines et savoirs. Depuis 2001, il a travaillé pour plusieurs bureaux d'architecture à Rotterdam, Madrid, Barcelone et Londres. Depuis 2004, Jorge a également développé son propre studio et collaborations. En 2011, Jorge déménage à Londres pour développer sa carrière universitaire. Il est diplômé du MSc City Design and Social Science de la LSE (2012). Il rédige en ce moment sa thèse de doctorat tout en enseignant à la Bartlett School of Planning, UCL.

AURA SATZ

ÉCOUTE PRÉVENTIVE

« Preemptive listening » est un projet de recherche qui écoute et observe les signaux des sirènes d'alarme de manière à forger une nouvelle compréhension de l'hyper-vigilance et de l'urgence. Il s'intéresse au son des sirènes comme un déclencheur perceptif d'alerte maximum, structurant l'attention dans un état d'urgence, mais aussi comme signal compositionnel opérant à la limite entre obéissance et désobéissance civile.

Ce projet s'inspire de la tentative historique par Max Neuhaus de recomposer la sirène de 1978, mais ce n'est pas pour autant un travail d'archive. Au contraire, il tend l'oreille vers l'avenir, avec pour ambition une nouvelle calibration des signaux d'urgence. Il explore les conditions de la sirène et son glissando puissant et déchirant comme un signal conditionné et acquis, pouvant potentiellement être musicalement réorienté. Ce projet est une invitation pour une ré-imagination collective du son de la sirène, problématisant ainsi notre état actuel d'hyper-vigilance, et l'instrumentalisation de l'économie d'attention

AURA SATZ s'intéresse au film, au son, à la performance et la sculpture. Elle s'est produite, a exposé, et a montré son travail au Royaume-Uni et à travers le monde : à la Tate Modern, Tate Britain, Hayward Gallery, BFI Southbank, Whitechapel Gallery, (Londres); Baltic Centre for Contemporary Art (Gateshead); InterCommunication Centre (Tokyo); Lentos Museum (Linz); IMMA (Dublin); la Sydney Biennale (Sydney); High Line Art (NY); Oberhausen Short Film Festival (Oberhausen); le Rotterdam Film Festival (Rotterdam); le New York Film Festival (NY); Anthology Film Archives (NY) parmi d'autres. Elle a exposé à la Wellcome Collection (London); le Hayward project Space (London); John Hansard Gallery (Southampton); Dallas Contemporary (Texas); George Eastman House (Rochester NY); Gallery 44 (Toronto); Fridman Gallery (NY) et Paradise Row gallery (London). En 2012, elle a été finaliste pour le Samsung Art+ Award et le Jarman Award. Elle enseigne au Royal College of Art (Londres).

SHARON PHELAN

ÉCHOS ET RÉSONANCES DANS LA COMMUNAUTÉ ACOUSTIQUE

« Les mouvements révolutionnaires ne se répandent pas par contamination mais par résonance » The Invisible Committee

Parmi les nombreuses expérimentations politiques de démocratie directe qui furent développées à Occupy Wall Street, mises en application par la suite et affinées à l'occasion des centaines d'occupation d'espaces publics à travers les États-Unis et le monde entier, la pratique désormais bien connue du « microphone humain » également appelé le « microphone du peuple » fut assurément le plus représentatif, celui qui eut le plus d'écho. D'abord utilisé comme tactique défensive — né de la nécessité pratique qui avait vu l'amplification électrique bannie — le microphone humain est devenu un outil pour la création active d'un espace d'écoute collectif et d'information politique. Cela a fourni une nouvelle façon pour chacun d'échanger, de s'écouter l'un l'autre, et de se comprendre.

Un des aspects fondamentaux du microphone humain est la communication réciproque requise entre l'orateur et la foule. Il n'y a pas de place pour l'écoute distraite. La conséquence de cette relation exigeante entre l'orateur le et la foule est également particulièrement importante. Des polémiques sans queue ni tête ne sont pas possibles. La précision du discours est essentielle. Si l'orateur dérive et se coupe de son auditoire, la répétition devient bientôt confusion et l'écho clair devient réverbération chaotique. Dans ce cas, un participant doit intervenir et rétablir la connexion par un cri : « Test micro! » [*Mic check*]

En tant qu'instrument, le microphone humain est une accumulation d'histoires passées d'intervention dans l'espace public, et une façon de résister contre les mesures contemporaines visant à supprimer la voix humaine. Dans cette communication, je cherche à conceptuellement magnifier ce nouvel instrument, en déplaçant le focus d'une approche de la voix et du discours strictement logocentrique, à une mise en avant de la voix comme instrument sonique avec des propriétés relationnelles uniques.

SHARON PHELAN est une artiste, chercheuse et musicienne basée à Dublin, Irlande. Sa pratique engage avec les médias numériques, le sound art, la musique expérimentale, travaillant la plupart du temps en collaboration. Récemment, elle a écrit pour CIRA Art Magazine, et elle est une contributrice régulière de RTE Lyric FM's Culture File. Sharon est diplômée en Fine Art Media and History of Art and Design (BA), et Music and Media Technologies (MPhil). Elle est doctorante en Digital Arts and Humanities à Trinity College Dublin. Son travail peut être consulté en ligne : www.soundsweep.info.

CLAIRE LÉVY-VROELANT — MODÉRATION

CLAIRE LÉVY-VROELANT est professeure de sociologie à l'université de Paris-8 Vincennes—Saint-Denis. Ses travaux portent sur la ville, les migrations et le logement. Elle est membre du Centre de recherche sur l'habitat (CRH) de l'unité mixte de recherche LAVUE (Laboratoire Architecture, ville, urbanisme, environnement ; UMR CNRS 7218), du comité directeur de l'European Network of Housing Research (ENHR) et du comité de rédaction de l'*European Journal of Housing Research* (EJHR, basé à York en Angleterre). Elle est directrice de la collection « Habitat et Société » chez L'Harmattan. Elle a fondé, en 2006, un groupe de chercheurs européens sur le logement social en Europe et les évolutions du welfare.

Elle a publié, avec Alain Faure, *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à Paris 1860-1990* (Grane : Créaphis, 2007) et, avec Christian Tutin, *Le Logement social en Europe au début du XXIe siècle. La révision générale* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010).

15.30 - 16.45 urbanism and planning: (de)regulating metropolitan acoustics

JOHN LEVACK DREVER & MATTIA COBIANCHI

LIVEABLE LISTENABLE CITIES: HUMAN-CENTRED PLANNING AND APPRAISAL OF APPLIED SOUNDSCAPE DESIGN FOR AN AURALDIVERSE POPULATION — AN INTRODUCTION

This transdisciplinary project will devise, apply and analyse place and user specific soundscape design. The prompt is the ISO's adoption of the term "soundscape" (BS ISO 12913-1:2014) and the nod to soundscapes in ProPG (2017). Effective and meaningful implementation of this standard and guidance requires rounded approaches to measuring and assessing the human response to sound in all its diversity and its larger effects on the urban environment. This requires new transdisciplinary research in academia including sonic arts practice and urban theory, evidenced in case studies demonstrating soundscape practice and applicability in "real-world" contexts — of which at present there are few. The project acknowledges the need for creative approaches to designing contextually pertinent sonic environments that can contribute to our wellbeing against the backdrop of rapid urbanisation, along a continuum from passive noise control, classic soundscape design and art intervention.

JOHN LEVACK DREVER, Operating at the intersection of acoustics, sound art and soundscape studies, Drever's practice represents an ongoing inquiry into the affect, perception, design and practice of everyday environmental sound. Drever is Professor of Acoustic Ecology and Sound Art at Goldsmiths, University of London, where he leads the Unit for Sound Practice Research. He is an Academician of The Academy of Urbanism and a Member of the Institute of Acoustics. In the summer of 2017 he was a Guest Professor in The Department of Digital Design and Information Studies, Aarhus University, Denmark.

MATTIA COBIANCHI, is PhD Candidate (AHRC/CHASE) at Sound Practice Research, Goldsmiths, University of London & Noise Abatement Society.

GASCIA OUZOUNIAN

UNPLANNING THE ACOUSTIC CITY: SOUND ART IN BEIRUT

Sensorial approaches to architecture and urbanism have been celebrated as productively shifting spatial practices from the domain of form-making to that of sense-making. In examining urban sonic practices in Beirut, a city that has been described by architect-planner Antoine Atallah as both a "victim of "urbicide" and a city of "perpetual transformations", I suggest that in the 21st century, the acoustic city might emerge not as a figure of salvation of architecture from its formalist concerns; neither as a route through which to re-examine the city; and nor as a platform for creating alternative experiences of the city—even if these may be laudable and fascinating pursuits. Rather, in the context of profound global flux, one in which cities emerge as sites of intense and often violent economic, political, social and cultural contests—as sites where the population displacement, poverty, pollution, and uneven justice find their most vivid expressions—the acoustic city might instead serve as a figure of profound instability, and might be most fruitfully examined as a site through which various forms of power, citizenship, belonging and community are negotiated.

GASCIA OUZOUNIAN is Associate Professor of Music at the University of Oxford. Her book *Stereophonica* (forthcoming MIT Press) examines a range of phenomena in relation to sound and space: space in early modern acoustics; psychological studies of auditory perspective; early stereo and binaural technologies; wartime listening devices; multichannel electro-acoustic music; sound installation art; sound and noise mapping; and sonic urbanism. Ouzounian co-directs the group Recomposing the City, which brings together sound artists, architects and planners in investigating sound in urban environments. She is artistic director of Optophono, a label that publishes interactive music and sound art.

CAROLINE CLAUS & BURAK PAK

URBAN SOUND DESIGN AS CRITICAL SPATIAL PRACTICE / NO EXPERIMENT GUARANTEES A SUCCESSFUL OUTCOME

Within a context of militarized urban transformation seeking sonic strategies to deal with alienation, repression and immobility, the importance of sound's affective and disruptive capacities, cannot be understated. Object-oriented-ontology offers us a non-anthropocentric perspective and is simultaneously a means of artistic as well as critical inquiry. Through interdisciplinary network practice we explore how a decentering of the human sense and perspective necessitates the production of new sonic (infra-)structures in ways that breaks those confines whilst facilitating the collaborative construction, engineering of alternative sonic futures emancipated from certain impasses. By connecting the avant-garde output of urban sound artists and curators to the perspectives and practices of young people involved in urban transformation, we set out a path to a sonic vocabulary, diagrams and tools for a positively defining and performative cartography of sonic possible futures.

CAROLINE CLAUS is a Brussels-based urban (sound) researcher & designer. She creates contexts for contemporary urban acoustic experiences. In her transdisciplinary research, she investigates sound's potential and all sound-related practices for urban development processes in old industrial areas. She studied sociology and urban development and spatial planning and is currently doing a PhD at the KU Leuven Faculty of Architecture, Ghent/Brussels.

BURAK PAK is a Professor of Architectural Collaborative Design, Collective Spaces and Digital Media at KU Leuven Faculty of Architecture. His research focuses on enabling bottom-up participation in and through critical research and design practices. He is currently teaching urban design studio and master's dissertation courses and running several research projects in Brussels and Ghent Campuses.

JUSTINIEN TRIBILLON — CHAIR

JUSTINIEN TRIBILLON Is TM's Researcher. Trained in social science and urban studies at Sciences Po and the LSE, Justinien is currently a tutor and PhD candidate at UCL Bartlett School of Planning where he researches the Boulevard Périphérique as a boundary between Paris proper and the banlieue. Urbanist and writer, Justinien is also co-founder and editor of *Migrant Journal*.

15.30 - 16.45 urbanisme et planification : (dé)réguler les acoustiques métropolitaines

JOHN LEVACK DREVER
& MATTIA COBIANCHI

VILLES VIVABLES ET PLAISANTES A L'ÉCOUTE : LA PLANIFICATION URBAINE CENTRÉE SUR L'HUMAIN ET L'ÉVALUATION DE LA CONCEPTION D'UN PAYSAGE SONORE APPLIQUE POUR UNE POPULATION AUDITIVE DIVERSE — UNE INTRODUCTION

Ce projet transdisciplinaire va construire, appliquer et analyser des conceptions de paysages sonores déterminés par des lieux et leurs utilisateurs. Il trouve sa raison d'être dans l'adoption du mot « *soundscape* » par les conventions ISO (BS ISO 12913-1:2014) et la mention faite des paysages sonores dans ProPG (2017). Une mise en œuvre efficace et sensée de ces standards requiert une approche équilibrée quand à la mesure et à l'évaluation de la réponse humaine au son dans toute sa diversité, et son effet plus large sur l'environnement urbain. Cela requiert une nouvelle recherche transdisciplinaire dans le monde universitaire qui inclut les pratiques artistiques soniques et les sciences de la ville, en démontrant preuves à l'appui avec des cas d'étude la pertinence et la possibilité de mettre en place la notion de « soundscape » dans le « monde réel »—exemples aujourd'hui peu nombreux. Le projet reconnait le besoin de développer des approches créatives pour concevoir des environnements soniques pertinents et contextualisés qui peuvent contribuer à notre bien-être dans un milieu toujours plus urbain, en prenant en compte l'intérêt constant pour un contrôles du bruit passif, des designs de paysages sonores traditionnels et des intervention artistiques.

JOHN LEVACK DREVER, opère à la croisée de l'acoustique, de l'art sonore et de l'étude des paysages sonores. Sa pratique offre une étude des affects, perceptions, designs et pratiques de l'environnent sonore quotidien. Drever est Professeur d'Écologie Acoustique et de Sound Art à Goldsmiths, University of London où il dirige la Unit for Sound Practice Research. Il est académicien à l'Academy of Urbanism et un Membre de l'Institute of Acoustics. Durant l'été de 2017, il a été Professeur Invité dans le Department of Digital Design and Information Studies de l'université de Aarhus au Danemark.

MATTIA COBIANCHI, est doctorant (AHRC/CHASE) à Sound Practice Research, Goldsmiths, University of London et la Noise Abatement Society.

GASCIA OUZOUNIAN

DÉCONSTRUIRE LA VILLE ACOUSTIQUE : L'ART SONORE À BEYROUTH

Les approches sensorielles de l'architecture et de l'urbanisme ont été célébrées comme déplaçant les pratiques de l'espace du domaine de la conception de la forme, à celui de la fabrication des sens. En examinant des pratiques soniques urbaines à Beyrouth, une ville qui a été décrite par l'architecture-urbaniste Antoine Atallah come à la fois « une victime d'urbicide » et une ville en « perpétuelle transformation », je suggère qu'au 21ème siècle, la ville acoustique pourrait émerger différemment : non comme figure secourant l'architecture de son obsession formaliste ; pas plus comme une voie pour ré-examiner la ville ; ni comme plateforme pour la création d'une expérience alternative de la ville — même si ces trois chemins sont tout à fait intéressants et dignes d'intérêt. Plutôt, dans le contexte de flux globaux profonds, alors que les villes émergent comme lieux d'oppositions économiques, politiques, sociales et culturelles intensives et souvent violentes — comme lieux de déplacement de population, de pauvreté, de pollution, et d'injustice — la ville acoustique pourrait plutôt servir comme figure d'instabilité profonde, et pourrait être la plus riche en tant qu'objet d'étude des formes de pouvoir, citoyenneté, d'appartenance et communauté divers.

GASCIA OUZOUNIAN est Professeure Associée de Musique à l'université d'Oxford. Son livre *Stereophonica* (parution prochaine, MIT Press) examine une sélection de phénomènes en relation au son et à l'espace ; l'espace dans l'acoustique pré-moderne ; les études psychologiques avec une point de vue auditif ; les premières technologies stéréo et binaurales ; les instruments d'écoute pendant la guerre ; la musique multicanale électroacoustique ; les installations sonores ; la cartographie du bruit et du son ; et l'urbanisme sonique. Ouzounian co-dirige Recomposing the City, qui réunit artistes audios, architectes et urbanistes dans une investigation du son dans la ville. Elle est la directrice artistique de Optophono, une maison de production musicale qui produit de la musique interactive et du sound art.

CAROLINE CLAUS &
BURAK PAK

LE DESIGN DU SON URBAIN COMME PRATIQUE SPATIAL CRITIQUE/ AUCUNE EXPÉRIMENTATION NE SAURAIT GARANTIR LE SUCCÈS

Dans le contexte d'une transformation urbaine militarisée où l'on recherche des stratégies soniques pour comprendre l'aliénation, la répression et l'immobilité, l'importance du son dans sa capacité affective et disruptive ne saurait être sous-évaluée. L'ontologie des objets nous offre une perspective non-anthropocénique et est simultanément un moyen de recherche artistique et d'enquête critique. À travers une pratique en réseau interdisciplinaire, nous explorons le décentrement du sens et de la perspective humaine, et en quoi il requiert la production de nouvelles (infra-)structures soniques d'une façon qui casse ces limites tout en facilitant la construction, l'ingénierie collaborative de futurs soniques alternatifs libérés de certaines impasses. En connectant l'avant-garde créée par les artistes sonores urbains et des curateurs, avec les perspectives et pratiques de jeunes individus impliqués dans la transformation urbaine, nous traçons une voie pour un vocabulaire sonique, des diagrammes et des outils pour définir une cartographie positive et performative de possibles futurs soniques.

CAROLINE CLAUS est une chercheuse et designer s'intéressant à la ville et au son basée à Bruxelles. Elle créé des environnements pour des expériences d'acoustique urbaine contemporain. Dans sa recherche transdisciplinaire, elle recherche le potentiel du son et toutes les pratiques reliées au son pour le développement urbain dans les anciens bastions industriels. Elle a étudié la sociologie et le développement urbain et l'urbanisme, elle est désormais doctorante à KU Leuven Faculty of Architecture à Ghent et Bruxelles.

BURAK PAK est Professeur d'Architecture à Collaborative Design, Collective Spaces and Digital Media à la KU Leuven Faculty of Architecture. Sa recherche se concentre sur la participation bottom-up dans et à travers la recherche critique et la pratique du design. Il est actuellement enseignant du cours d'urban design et du cours de thèse de master, et dirige également de nombreux projets de recherche à Bruxelles et Ghent.

JUSTINIEN TRIBILLON — MODÉRATION

JUSTINIEN TRIBILLON est chercheur à Theatrum Mundi. Il a étudié les sciences sociales et l'urbanisme à Sciences Po et la London School of Economics. Justinien est chargé de cours et doctorant à UCL Bartlett School of Planning où il s'intéresse au Boulevard Périphérique parisien en tant que frontière entre Paris intramuros et banlieue. Urbaniste et essayiste, Justinien est également rédacteur-en-chef de *Migrant Journal*.

Theatrum Mundi
info@theatrum-mundi.org
theatrum-mundi.org

@CityasTheatre
/ CityasTheatre

The Biscuit Factory
Drummond Road
London SE16 4DG

Registered Charity Number 1174149

the team

JOHN BINGHAM-HALL is the Director of TM, and Honorary Senior Lecturer at UCL STEaPP. He has held academic posts at LSE Cities, UCL STEaPP, and CSM, and has worked outside academia in cultural programming. John holds a BMus (Music) from Goldsmiths College, and an MSc Advanced Architectural Studies and PhD Architectural Space and Computation from UCL.

JUSTINIEN TRIBILLON is TM's Researcher. Trained in social science and urban studies at Sciences Po and the LSE, Justinien is currently a tutor and PhD candidate at UCL Bartlett School of Planning where he researches the Boulevard Périphérique as a boundary between Paris proper and the banlieue. Urbanist and writer, Justinien is also co-founder and editor of *Migrant Journal*.

MARTA MICHALOWSKA is the Programme Curator at TM. Marta is a curator, commissioner and artist working across film, photography, installation and public programmes. She is also Director of The Wapping Project, a London-based non-for-profit organisation commissioning and producing new works in visual arts, film, literature and theatre. She trained at the Andrzej Wajda School in Warsaw and CSM in London.

RICHARD SENNETT (chair) is Centennial Professor of Sociology at the London School of Economics. He founded Theatrum Mundi in 2012. He has taught at Harvard, MIT, NYU, Cambridge University. Among other awards, he has received the Hegel Prize, the Spinoza Prize, an honorary doctorate from the University of Cambridge, and the Centennial Medal from Harvard University.

trustees

RICHARD SENNETT (chair)
AMICA DALL
DAVID LAN
MORAG ANDERSON
STEVE TOMPKINS

l'équipe

JOHN BINGHAM-HALL est le Directeur de Theatrum Mundi, et Maître de Conférence honoraire à UCL STEaPP. Il a occupé des postes universitaires à LSE Cities, UCL STEaPP et Central Saint Martins, et a travaillé en dehors du monde universitaire dans la programmation culturelle. John est diplômé de Goldsmiths College (BMus Music), de UCL (MSc Advanced Architectural Studies et PhD Architectural Space and Computation).

JUSTINIEN TRIBILLON est chercheur à Theatrum Mundi. Il a étudié les sciences sociales et l'urbanisme à Sciences Po et la London School of Economics. Justinien est chargé de cours et doctorant à UCL Bartlett School of Planning où il s'intéresse au Boulevard Périphérique parisien en tant que frontière entre Paris intramuros et banlieue. Urbaniste et essayiste, Justinien est également rédacteur-en-chef de *Migrant Journal*.

MARTA MICHALOWSKA est curatrice des programmes à TM. Marta est curatrice indépendante, commissaire d'art et artiste travaillant avec la vidéo, la photographie, l'installation artistique et la programmation culturelle. Elle est également directrice du Wapping Project, une organisation à but non lucratif basée à Londres, qui commissionne et produit de nouvelles œuvres dans les arts visuels, film, littérature, et théâtre. Elle a étudié à la l'école Andrzej Wajda de Varsovie, et Central Saint Martins à Londres.

RICHARD SENNETT (président) est professeur de sociologie à la London School of Economics. Il a créé Theatrum Mundi en 2012. Il a enseigné à Harvard, MIT, Cambridge. Il a notamment reçu le Prix Hegel, le Prix Spinoza, un doctorat honorarium de l'université de Cambridge, la médaille Centennial de Harvard.

conseil d'administration

RICHARD SENNETT (président)
AMICA DALL
DAVID LAN
MORAG ANDERSON
STEVE TOMPKINS

THEATRUM MUNDI helps to expand the crafts of city-making. We lead projects that stimulate productive collaboration between urbanists and artists, and share the ideas they create through open access publishing and events.

Theatrum Mundi is a Charitable Incorporated Organisation, with the charitable aim of improving the understanding of cities through education and research.

We think that collaboration with artists can offer city-makers — architects, planners, engineers, and urbanists — critical approaches to the way their crafts shape the public life of cities.

Public life for us is a broad term describing the ways people live together in cities. Politics, communication, and the arts constitute this shared culture as much as the architecture of everyday streets and public places.

Our concern is for the ways the public lives of cities, in all their forms, are understood and designed. We aim to enrich these by engaging urbanists in co-production of knowledge, culture, and design, with artists, writers, performers, and scholars.

Theatrum Mundi est une organisation à but non lucratif, dont l'ambition est d'enrichir la compréhension des villes à travers la recherche et l'éducation.

Nous pensons que la collaboration avec des artistes peut offrir aux professionnel·le·s de la ville — architectes, politiques, ingénieurs et urbanistes — des approches critiques quant à la façon dont leurs pratiques transforment la vie publique urbaine.

La vie publique est pour nous un terme large pour décrire la façon dont nous habitons la ville. La politique, la communication, et les arts constituent cette culture partagée autant que l'architecture du quotidien.

Notre intérêt se porte particulièrement sur la façon dont les vies publiques urbaines sous toutes leurs formes, sont interprétées et conçues. Nous visons à enrichir ces pratiques en engageant les urbanistes dans une co-production de savoir, de culture et de design avec des artistes, écrivains, performers, et universitaires.

RICHARD SENNETT

— a grandi dans un logement social de Cabrini Green à Chicago. Très jeune, il étudie la musique et plus particulièrement le violoncelle à la Juilliard School à New York, où il travaille avec Claus Adam du Juilliard Quartet. Une blessure à la main le force à mettre un terme à sa carrière. Il étudie brièvement à Chicago, avant de rejoindre Harvard, où il étudie l'histoire avec Oscar Handlin, la sociologie avec David Riesman et la philosophie avec John Rawls.

Durant les cinq décennies suivantes, il a écrit à propos de la vie sociale des villes, les évolutions du travail et les sciences sociales. Parmi ses ouvrages disponibles en français, *La Famille contre la ville*, *Les Tyrannies de l'intimité*, *Respect : De la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité*, *Ensemble : pour une éthique de la coopération*.

Il a également créé le New York Institute for the Humanities, puis a été président du American Council on Work. Ces trente dernières années, il a été consultant auprès de différentes institutions des Nations Unies. Il a récemment rédigé l'objectif de mission de Habitat III. En 2012, il a créé Theatrum Mundi et est désormais président de son conseil d'administration.

Il a notamment reçu le Prix Hegel, le Prix Spinoza, un doctorat honorarium de l'université de Cambridge, la médaille Centennial de Harvard.

Richard Sennett grew up in the Cabrini Green housing project in Chicago. At an early age he became engaged with music, particularly the cello, attending the Juilliard School in New York, where he worked with Claus Adam, cellist of the Juilliard Quartet. A hand injury put an end to his musical career. He briefly attended the University of Chicago, then entered Harvard, studying history with Oscar Handlin, sociology with David Riesman, and philosophy with John Rawls.

Over the course of the last five decades, he has written about social life in cities, changes in labour, and social theory. His books include *Families Against the City*, *The Hidden Injuries of Class*, *The Fall of Public Man*, *Authority*, *The Corrosion of Character*, *Respect*, *The Culture of the New Capitalism*, *Together*, *The Craftsman*, and *Building and Dwelling*.

He has had a public career, first as founder of the New York Institute for the Humanities, then as President of the American Council on Work. For the last three decades, he has served as a consultant to various bodies within the United Nations; most recently, he wrote the mission statement for Habitat III, the United Nation's environmental congress. Five years ago, he created Theatrum Mundi, a research foundation for urban culture, whose board of trustees he now chairs.

Among other awards, he has received the Hegel Prize, the Spinoza Prize, an honorary doctorate from the University of Cambridge, and the Centennial Medal from Harvard University.

ALEXANDRA LACROIX

— Alexandra Lacroix est metteuse en scène et scénographe. En 2007 elle a co fondé une compagnie lyrique dont elle est directrice artistique. Son approche cherche à faire dialoguer les disciplines. Elle créé de nouvelles relations entre chanteurs, musiciens et le public. Elle a notamment mis en scène *Orphée et Eurydice*, *Didon et Enée*, *Il mondo della luna* au Théâtre Mouffetard, *La Chatte métamorphosée en femme* au Musée d'Orsay, *L'Arlésienne* à l'Opéra Comique avec l'Orchestre Pelléas, *Les Passions de Bach* dans *Et le coq chanta...*, *D'autres le giflèrent* et *Puis il devint invisible* au Théâtre de l'Athénée et Carreau du Temple, *Les Illuminations* avec l'Orchestre de chambre de Paris au 104.

Parmi ses projets à venir *Be My Superstar*, un opéra participatif produit par LOD Muziektheater et le réseau européen ENOA, *Tous pratiquement tous* coproduit par l'IRCAM avec l'Ensemble Aedes et *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*.

Alexandra Lacroix is a French opera director and set-designer, and founder of a lyric operatic company. Her work is a dialogue between different art fields creating new relationships between singers, musicians, performers and audience. In particular, she staged *Orfeo and Eurydice*, *Dido and Aeneas*, *Il mondo della luna* at Théâtre Mouffetard, *La Chatte métamorphosée en femme* at Musée d'Orsay, *L' Arlésienne* at Opéra Comique with the Orchestre Pelléas, *Bach Passions* in *Et le coq chanta...*, *D'autres le giflèrent* and *Puis il devint invisible* at Théâtre de l'Athénée, Carreau du Temple, *Les Illuminations* by Britten with the Paris Chamber Orchestra at 104.

Her next projects are *Be My Superstar*, a participatory opera produced by LOD and ENOA's network, *Tous pratiquement tous* coproduced by IRCAM with the Aedes ensemble and *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*.

MARTA GENTILUCCI

— a étudié en Italie pour son Master en Arts Vocaux en tant que soprano, ainsi que la littérature Anglaise et Allemande. Elle a ensuite obtenu son Master en Composition et Composition/Computer Music at l'université de Stuttgart et à l'IRCAM. Elle reçoit son doctorat en composition de l'université d'Harvard.

Ses compositions de musique électronique et instrumentale ont été jouées dans plusieurs festivals et salles de concert à travers le monde. Parmi ses activités récentes, elle a été résidente de l'IRCAM dans le cadre de l'Artistic Research Residency, et de Experimetalstudio Freiburg. En 2018-2019 elle sera Radcliffe Institute Fellow à l'université d'Harvard.

Marta Gentilucci undertook in Italy her Master's in Vocal Arts as a soprano, as well as English and German literature. She completed her Master in Composition and Composition/Computer Music at the University of Music Stuttgart, and the Ircam two years program in computer music. She holds a Ph.D. in composition from Harvard University.

Her electronic and instrumental music has been performed in several international Music Festivals and venues. Among her recent activities, the Artistic Research Residency at IRCAM, and the residency at the Experimetalstudio Freiburg. In 2018-19, she will be a Radcliffe Institute Fellow (US).

SEBASTIEN PENFORNIS

— est né en 1973 à Gourin (56) en France. Après avoir suivi un cursus en Histoire de l'art (1991-1993), il a été diplomé Architecte DPLG par l'Ecole d'Architecture de Nantes en 2002. En 1998, il a été Etudiant Erasmus à TU Delft aux Pays-Bas et a travaillé dans de nombreuses agences Néerlandaises, dont West 8. En 2006, il a fondé avec le paysagiste Thierry Kandjee, l'agence de paysage et d'urbanisme Taktyk. Il a enseigné dans le département projet à l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles de 2008 à 2014 et à la RMIT Melbourne (2009-2010). En 2011, il s'engage avec RMIT Melbourne dans un doctorat de recherche-action. Dans le cadre du réseau Européen Adapt-R, il bénéficie en 2015 de la bourse Marie Curie pour finaliser sa recherche à la Mackintosh School of Art de Glasgow en Ecosse. Il a soutenu son Doctorat en 2016, intitulé « Playful tactics » où il questionne et rend visible la figure du Bricoleur de Claude Levi-Strauss, dans les différents contextes où s'exprime sa pratique de paysagiste.

Sebastien Penfornis was born in 1973 in Gourin, France. After having completed a course in History of Art (1991-1993) he graduated in architecture from the Nantes School of Architecture in 2002. In 1998, he was an Erasmus Student at TU Delft in the Netherlands and has worked in numerous Dutch practices, including West 8. In 2006 with the landscape designer Thierry Kandjee the urban and landscape practice Taktyk. He has taught at the Ecole Nationale Superieure du Paysage in Versailles from 2008 to 2014 and at RMIT (Melbourne) from 2009-2010. In 2011 started at RMIT Melbourne a doctorate in action-research. In the framework of the European network Adapt-R, he benefited in 2015 from a Marie Curie grant to finalise his research at the Mackintosh School of Art in Glasgow, Scotland. He supported his PhD in 2016, entitled "Playful tactics" in which he questions and makes visible Claude Levi-Strauss' figure of the Bricoleur in different contexts in which the practice of landscape architecture is expressed.

à l'orée de la ville : musique et architecture à la périphérie de Paris

Cette soirée de conférence, projection et débat, réunissant architecte, compositrice, urbaniste et metteuse en scène questionnera la relation entre composition musicale, mise-en-scène théâtrale et opératique, sociologie urbaine et design architectural. Peut-on s'inspirer de la composition et de la mise-en-scène pour inventer de nouvelles façons de faire la ville ? Quel matériau constitue la ville pour la création musicale ?

La soirée conviée par Theatrum Mundi prend comme cadre spatial et point de départ la Porte de la Chapelle —une zone en pleine mutation où se rencontrent le 18ème arrondissement de Paris et la ville d'Aubervilliers. Là, la Ville tente de s'ouvrir à « ses » Banlieues en créant un nouveau parc à la Chapelle Charbon, une gare SNCF désaffectée de sept hectares bientôt transformée en logements et espace public par la Mairie de Paris.

C'est l'occasion de s'interroger sur le rôle de la création musicale dans la ville : peut-elle nous offrir des stratégies urbaines alternatives ?

Dans le projet *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*, la compositrice Marta Gentilucci et la compagnie d'opéra MPDA — Alexandra Lacroix souhaitent aborder avec Theatrum Mundi cette question. Ils y développent depuis près d'un an une création musicale mêlant mise-en-scène et composition électroacoustique, *field recording* et recherche urbaine, échange avec les habitants et échantillonnage musicale de leurs voix. On confrontera leur(s) expérience(s) à celle de Sébastien Penfornis, architecte chez Taktyk, qui accompagne le développement du site au sein du Collectif Chapelle Charbon.

La soirée sera ouverte par Richard Sennett, fondateur de Theatrum Mundi, urbaniste et sociologue, professeur de sociologie à la London School of Economics. Il présentera ses nouvelles recherches sur la ville sonique et le rôle de l'improvisation en tant que forme sociale.

L'intervention sera suivie par une démonstration électroacoustique par Marta Gentilucci, et le partage d'une collaboration avec les habitants du quartier par Alexandra Lacroix. Nous projetterons un film court, réalisé par Esmeralda da Costa, une captation des premières représentations de *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon* qui se tinrent le 22 et 23 Juin 2018.

This evening comprising a talk, screening and debate, bringing together architect, composer, urbanist and opera director, will question the relation between musical composition, stage direction, urban sociology, and architectural design. Can we learn from composition and stagecraft to create new ways to make the city? What kind of a material does the city constitute for musical creation?

The evening brought together by Theatrum Mundi takes as spatial context and starting point the Porte de la Chapelle — a zone in full transformation where the 18th arrondissement of Paris meets the city of Aubervilliers. There, the city is attempting to open up to its suburbs by creating a new park at Chapelle Charbon, a disused SNCF station of seven hectares soon transformed into housing and public space by Paris' city hall.

This is an opportunity to reflect on the role of music creation in the city: can it offer new, alternative urban strategies?

In the project *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*, the composer Marta Gentilucci and the opera company MDPA — Alexandra Lacroix hope to address, along with Theatrum Mundi, this question. They have been developing for a year a musical creation combining scenography and electro-acoustic composition, field recording and urban research, exchange with inhabitants and sampling of their voices. We will put their experiences in relation to that of Sebastien Penfornis, architect at Taktyk, who is accompanying the development of the site as part of the Collective Chapelle Charbon.

The evening will be opened by Richard Sennett, founder of Theatrum Mundi, urbanist and sociologist, professor of sociology at the London School of Economics and Political Science. He will present new research on the sonic city and the role of improvisation as a social form.

The talk will be followed by an electro-acoustic demonstration by composer Marta Gentilucci, and a sharing of collaboration with local inhabitants by Alexandra Lacroix. We will launch a short film of the performance, realised by Esmeralda da Costa, a recording of the first performances of *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon* on 22 and 23 June 2018.

la ville sonique / the sonic city
Richard Sennett

Ce soir nous présentons un projet qui cherche à créer une œuvre d'art singulière dans la ville. Nous avons transformé un espace de Paris en une scène théâtrale pour une expression en sons et mouvements. S'aidant de la technologie électroacoustique et de l'art chorégraphique, nous avons impliqué les jeunes résidents du quartier pour mettre à bien cette entreprise créative. Nous espérons que ce projet pourra repousser leurs horizons, et plus généralement éclairer la façon dont la ville est utilisée pour faire de l'art.

Mes collègues vont ce soir vous montrer ce que nous cherchons à réaliser. Quant à moi je souhaite parler un peu de qui nous sommes, et de l'idée d'approcher la ville comme matériau artistique.

« Nous » sommes Theatrum Mundi : un collectif d'artistes et d'urbanistes. J'ai créé Theatrum Mundi il y a six ans, pour permettre aux artistes engagés de mieux connaître la ville, et aux urbanistes, si souvent prisonniers de la bureaucratie, de bénéficier d'un dialogue avec ces mêmes artistes. Je souhaitais que Theatrum Mundi devienne un réseau destiné plus particulièrement aux jeunes artistes et urbanistes. Aujourd'hui, de notre base Londonienne, le collectif a développé des projets à New York, Rio de Janeiro, Beyrouth, Venise et Édimbourg, ainsi qu'à Paris.

Nous avons réalisé des films, soutenus des compétitions d'architecture et design, organisé des conférences publiques et des discussions en plus petits comités. En ce moment par exemple, nous organisons des rencontres entre ingénieurs civils spécialisés dans la circulation automobile et chorégraphes, pour explorer de nouvelles formes de mobilité dans la ville ; un autre projet imagine une « ville intelligente » qui n'existe pas encore, dans laquelle la technologie de pointe épouse l'art ; un troisième projet enfin, celui qui nous réunit ce soir, la contribution à une exploration plus large pour comprendre comment l'urbanisme peut être ré-imaginé à travers l'art [*craft*] de la création musicale [*music-making*].

Bien que nous collaborions avec des musées, des festivals, des activistes, des universités, Theatrum Mundi est une organisation indépendante, qui repose largement sur les efforts généreux des membres de notre réseau. Nous sommes reconnaissants à la Ville de Paris, et plus particulièrement à son maire adjoint, Jean-Louis Missika, pour le support moral qu'il a exprimé pour le projet *Voi[e,x,s]*. Nous sommes également reconnaissants aux nombreux habitants de La Chapelle qui y ont participé.

J'aimerais proposer un cadre de réflexion pour cette soirée en explorant l'idée d'une « ville sonique » — c'est-à-dire, la ville que l'on entend. Comment les activités humaines qui constituent la ville sonique peuvent-elles être utilisées dans la création artistique ?

1. FOUND AND MADE

Beaucoup d'entre vous peuvent se remémorer ce moment fameux dans *La Prisonnière* de Proust où le narrateur évoque les *cris** de Paris : « j'entendais en eux comme le symbole de l'atmosphère du dehors, de la dangereuse vie » [1]. Dangereux car les cris du poissonnier, de l'affûteur de couteaux, et des autres marchands vantant leurs services et camelote attirent Albertine, l'amante ambivalente que le narrateur espérait garder captive. Dans leur mixture, dans leur cacophonie, ces voix de la rue sont comme le chant d'une sirène pour Albertine, représentant sa libération du contrôle du narrateur.

En réalité, la cacophonie ne contrôlait par la ville sonique. Chaque *cri** se devait d'être distinctif et aisément identifiable, car si quelqu'un souhaitait affûter ses couteaux ce matin-là, il n'était pas forcément intéressé par l'achat d'une bourriche d'huîtres. Les *cris de Paris** organisaient l'économie de la rue au travers du son. Socialement, ces *cris** suscitèrent la nostalgie : la nostalgie d'un Paris pré-industriel où la rue était le lieu animé d'une vie haute en couleur. Culturellement, les *cris** semblaient, à des compositeurs tels que Marc-Antoine Charpentier et Reynaldo Hahn, des sources de mélodies populaires qui, en retour, pouvaient être transformés en art. Les *cris**, en somme, constituaient une ville sonique intelligible et cohésive, au lieu d'être déroutante et anarchique, et de fait un paysage sonore séduisant.

En d'autres termes, les *cris** de la ville sonique étaient fabriqués [*made*], plutôt que trouvés [*found*]. La distinction est importante. Après Proust, les artistes se sont inspirés de la distinction entre le fabriqué et le trouvé pour renforcer la valeur du trouvé, dans toute sa puissance disruptive et libératrice. La sculpture célèbre de Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, utilise du sable, du verre fendu, et des bouts de ficelles — des matériaux non-artistiques dont Duchamp pensait qu'ils insufflerait une énergie nouvelle dans la fabrication artistique. Les voix éparses présentes dans *Finnegan's Wake* de James Joyce propose la même fonction énergisante. Mais la musique du 20ème siècle n'a pas, elle, pris son inspiration dans l'idée de sons trouvés.

Les compositeurs, de Darius Milhaud au jeune Steve Reich, ont bien utilisé le klaxon des automobiles ou le vrombissement des pots d'échappement, mais ils le firent en pleine conscience, comme si ces sons étaient des interjections de la vie plutôt que des matériaux naturalisés pour l'art, tel que le firent Duchamp et Joyce. Les sons étaient toujours reconnaissables et intelligibles — exactement comme les *cris** de la rue. Même dans des morceaux abstraits, comme *Des Canyons aux Étoiles...* d'Olivier Messian, l'éoliphone, la machine à vent, est ici présente pour la symbolique de sa performance, transportant l'auditeur des profondeurs du canyon aux sommets des cieux, avant de le faire rechuter, plutôt que comme simple bruit ronronnant. En jouant cette pièce, j'ai toujours trouvé le son symbolique moins intéressant que la texture du piano et de l'orchestre qui amène à la fois musiciens et auditeurs dans un état étrange et libérateur.

Le défi esthétique de la ville sonique est d'incorporer les sons urbains comme revigorants simplement parce que ces sons sont trouvés — de retrouver l'excitation, la liberté que le narrateur dans l'œuvre de Proust craint qu'Albertine n'expérimente dans la rue. En partie, notre projet s'essaye à cette redécouverte des sons trouvés — mais cette redécouverte doit faire face à un obstacle.

2. BRUIT ET MUSIQUE

Si vous écoutez le bruit de la circulation, heure après heure, comme Jean Genet le fit depuis sa fenêtre de prison, ouverte mais scellée de barreaux, vous pourrez, comme lui, succomber à un « mortel ennui ». De tels bruits de la rue perdent leur sens lorsqu'ils sont répétés inlassablement. Quand je travaillais pour la chorégraphe américaine Trisha Brown, nous utilisions pour ses danses des sons trouvés que nous enregistrions à New York. Mais nous avons découvert que, comme un puissant narcotique, nous ne devions les utiliser qu'avec modération. Une soirée de danse accompagnée par le claquement des portes de voiture, des bruits de pas, et des quintes de toux pouvait, comme pour Genet dans sa cellule, provoquer la mort par ennui. C'est le problème esthétique des sons trouvés : comment les utiliser pour qu'ils énergisent les sens.

Dans ce défi esthétique se cache un énorme problème, celui de comprendre la relation entre bruit, et musique. Comment le bruit peut-il devenir musique ? Pas à travers les citations conscientes de Milhaud, ou les symbolismes de Messiaen : il doit y avoir une autre voie.

Proust suggère une réponse. Non seulement sa fameuse madeleine, mais tous les objets physiques dans son entourage réveillent des souvenirs et des associations avec d'autres objets. Cette surcouche, ce palimpseste de sensations, sont des façons de créer de la profondeur. Conservés d'envers nous, au sein de nos neurones, ils ne sont pas les symboles de ce qu'une sensation physique signifie mais, plutôt, une ribambelle d'associations, reliant dans notre mémoire un son à d'autres sons que nous avons entendus auparavant. Le bruit devient musique quand un son est choisi et corrigé pour qu'il excite les circuits neuronaux d'une multitude d'associations. Un son brut répété encore et encore tue ce processus d'association : il demeure bruit plutôt que matériel pour la musique.

En tout les cas, c'est ce que le travail de Marta Gentilucci dans *Voi[e,x,s]* me suggère. Elle travaille avec la matière brute, voix trouvées des habitants, des individus qui ne font que prononcer leurs noms ; Gentilucci travaille et forme les voix de telle façon que la simple répétition des noms n'émousse pas l'écoute ; les voix brutes parlées deviennent voix musicales.

3. NOUVEAUX OUTILS POUR L'ART

Un tel art n'est possible que grâce à la technologie moderne, qui fournit à l'art de nouveaux outils. Notre collègue Brian Eno a mené des expériences durant les années passées avec des programmes informatiques qui font le travail de générer de la musique. Le compositeur établit les algorithmes basiques que la machine doit suivre ; le logiciel explore ensuite les possibilités inhérentes à ce circuit initial. Eno nomme ce genre de compositions « musique générative » et se trouve très heureux que l'ordinateur invente voix et textures qu'il n'avait lui-même jamais imaginées. L'attrait de Brian Eno pour ce procédé est plus figuratif : la présence du compositeur est en retrait alors que la machine propose une musique qui lui est propre.

Mais ce n'est pas de la musique improvisée. L'improvisation requiert une réflexion continuelle sur le rôle de l'interprète dans le riff, sur les détours et les complexités qui émergent dans le processus d'improvisation. La plus grande erreur qu'un auditeur puisse faire est de considérer que la musique est aveuglément, inconsciemment, spontanément créée. À la place, le musicien s'écoute dans l'acte d'improvisation, revisitant des idées et des sentiments alors qu'un nouveau matériau émerge. Mais, dans la musique générative, le musicien ou la musicienne a disparu en tant qu'autocritique ; il n'y a pas de recours une fois que la composition est mise en branle.

Je ne dis pas que la musique improvisée est meilleure que la musique générative — mais elle engage l'artiste plus franchement, et je dirais, est une musique pour laquelle l'artiste doit engager une certaine responsabilité autoritaire.

Pour Brian Eno, cependant, la musique est une version informatique de la fameuse déclaration de Roland Barthes à propos de la mort de l'auteur. Que gagne-t-on, que perd-t-on, en effaçant la figure de l'auteur?

D'ailleurs, si vous vous trouvez à Londres le 11 Octobre, Brian Eno et moi-même discuterons de cette question lors d'un évènement organisé par Theatrum Mundi à la Whitechapel Gallery.

4. INCLUSION SOCIALE

Enfin, je voudrais dire un mot à propos de l'inclusion sociale. Ce mot à la mode signifie l'implication dans l'expérience de l'art d'individus qui — parce qu'ils sont pauvres, immigrés, ou marginaux d'une façon ou d'une autre — sont trop souvent laissés à la porte des théâtres, des spectacles de danse, des performances musicales. De plus, l'art qui leur est offert est bien trop souvent condescendant dans la façon dont il est présenté : simples mélodies, images, ou poèmes sont vendus comme accessibles — quel mot horrible ! — comme si l'art n'était accessible qu'à une élite culturelle.

Theatrum Mundi rejette cette équation entre art au rabais et inclusion sociale. Nous croyons que le public peut être impliqué dans des expressions plus complexes, et pas seulement comme spectateur. Des projets comme celui que vous voyez ce soir engage une diversité de publics participants en créant une pièce de théâtre musical subtile dans un espace urbain complexe. De façon plus large, ceci est notre credo : inclure sans rabaisser.

* En français dans le texte.

1 — Proust, Marcel. (1923) *La Prisonnière*. (Paris : Gallimard). P. 158.

Tonight we are presenting a project which seeks to create a distinctive work of art in the city. We have transformed a space in Paris into a theatrical scene for expressive sound and movement. Using sound technology and choreography we have involved young residents in a poor neighbourhood to do so. We hope this project expands their horizons, and more generally illuminates how the city now can be used for making art.

My colleagues will tonight show you what we are attempting. I am going to say a little about who we are, and about the idea of treating the city as a material for art-making.

"We" are Theatrum Mundi: a collective of artists and urbanists. I founded Theatrum Mundi six years ago in the belief that socially-engaged artists need to know more about cities, and that urbanists, so often imprisoned bureaucratically, could benefit by contact with artists. I meant for Theatrum Mundi to become a network especially for young artists and urbanists. Today, from our base in London, the collective has done projects in New York, Rio de Janeiro, Beirut, Venice, and Edinburgh, as well as Paris.

We have made films, sponsored design competitions, organised public lectures and behind-the-scenes discussions. We are, for instance, currently pairing traffic engineers and choreographers to explore new forms of mobility in the city; another project imagines a "smart city" which does not yet exist, one in which high technology is married to art; a third, the project you will encounter tonight, forms part of a large exploration of how urbanism could be re-imagined through the crafts of music-making.

Though we work with museums, festivals, civic groups and universities, Theatrum Mundi is an independent organisation, relying largely on the donated efforts of those in our network. We are very grateful to the city of Paris, and particularly its deputy Mayor, Jean-Louis Missika, for moral support of the *Voi[e,x,s]* project, grateful equally to the many residents of the neighbourhood of La Chapelle who have participated in it.

I'd like to set the stage for tonight by canvassing the idea of a "sonic city" — that is, the city which we hear. How can the human activities which constitute this sonic city be used in art-making?

1. FOUND AND MADE

Many of you can recall that famous moment in Proust's *La Captive* in which the narrator evokes the *cris* de Paris: "*j'entendais en eux comme le symbole de l'atmosphère du dehors, de la dangereuse vie*"[1] — dangerous because the shouts of fish-mongers, knife-sharpeners, and other tradesmen advertising their services or wares lured Albertine, the ambivalent lover whom the narrator hoped to hold captive. In their mixture, their cacophony, these voices from the street were to Albertine a siren call, representing liberation of her from the narrator's control.

In fact, cacophony did not rule the sonic city. Each *cri* had to be distinctive and easily recognisable, if someone wanted to have a knife sharpened but was not interested that morning in buying oysters. The *cris de Paris*, that is, organised the street economically through sound. Socially these *cris* aroused nostalgia for a time of supposedly vivid street-life in pre-industrial Paris, the city free on the ground. Culturally the *cris* seemed to composers like Charpentier and Reynaldo Hahn generators of popular melody which in turn could be transformed into high art. The *cris* composed, in sum, an intelligible, cohesive sonic city, rather than a confusing, anarchic, and so alluring soundscape.

Put another way, the *cris* of this sonic city were made rather than found sounds. The distinction matters more largely. After Proust, artists drew on the distinction between the made and the found to emphasize the value of the found, in all its disruptive, liberating power. Duchamp's famous sculpture *The Bride Stripped Bare by her Bachelors* uses sand, cracked glass and pieces of string — non-art materials which he thought would infuse a new energy into art-making. The random voices which appear in Joyce's *Finnegan's Wake* perform the same energizing function. But the music of the 20th Century did not derive the same energy from found sounds.

Composers from Milhaud to the early Steve Reich did make use the toots of automobiles or the exhaust roars of motorcycles, but they did so self-consciously, as though these sounds were interjections from life rather than naturalized materials for art, as in Duchamp and Joyce. The sounds were always recognisable and intelligible — just like street *cris*. Even in an abstract piece like Messiaen's *Des Canyons aux Etoiles* the wind machine is meant to perform symbolically, transporting a listener from the depths of canyons up to the skies and down again, rather than simply as a whirring sound. In performing this piece, I have always found the symbolic sound less interesting that the texture of piano and orchestra which take both musicians and listeners into truly strange and liberated realms.

The aesthetic challenge of the sonic city is to incorporate urban sound as energizing just because it is found sound — to recover the arousal, the freedom Proust's narrator fears Albertine will experience on the street. In part, our project attempts this recovery of found sound — but the recovery encounters a difficulty.

2. NOISE AND MUSIC

If you listen to traffic noise hour after hour, as Genet did from the barred, open window of his cell, you may, like him, succumb to "mortal boredom." Such street sounds lose meaning when repeated hour after hour. When I worked for the American choreographer Trisha Brown, we used for her dances found sounds we recorded in New York, but discovered that, like a powerful narcotic, we had to use them sparingly. An evening of dancing accompanied by slamming automobile doors, footsteps, and coughing would, as for Genet in his prison cell, induce "mortal boredom." This is the aesthetic problem with found sound; how to use it so that it energises the senses.

In this aesthetic challenge lurks the huge issue of how noise relates to music. How can noise become music? Not through Milhaud's self-conscious quotes, nor Messiaen's symbolisms; there must be another way.

Proust suggests an answer. Not only his famous madeleine but all the physical objects in his realm arouse memories or associations with other objects. This overlaying, this palimpsest of sensations, are ways of creating depth. Stored within us neurologically are not symbols of what physical sensations mean but, rather, a train of associations, linking in memory one sound to some other sound we have heard before. Noise becomes music when a sound is selected and edited so that it arouses the neural circuits of association. A raw sound repeated over and over kills this associative process; it remains noise rather than material for music.

At least, this is what the work of Marta Gentilucci in *Voi[e,x,s]* suggests to me. She works with the raw, found voices of people in the community, people who do no more than speak their names; Gentilucci edits and then shapes the voices so that sheer repetition of names does not dull the ear; the raw speaking voice becomes a musical voice.

3. NEW TOOLS FOR ART

Such an art is possible only because modern technology furnishes new tools for art. Our colleague Brian Eno has been experimenting during the last years with computer programmes that do the work of generating music. The composer sets the basic algorithms for the machine to follow; the computer programme then explores possibilities inherent in the initial pattern. Eno calls such compositions "generative music, and is pleased that the computer comes up with voices and textures he never imagined. A further appeal to Brian Eno is more figural: the presence of the composer recedes as the machined music emerges on its own.

But it is not improvised music. Improvisation requires continual reflection on the player's part of the riffs, detours, and complexities which emerge in the course of improvising. The greatest error a listener can make is that the music is blindly, unconsciously, spontaneously created. The musician instead listens to him or herself in the course of improvising, revising ideas and feelings as new material emerges. But in generative music, he or she has disappeared as a self-critic; nothing returns once the composition is set in motion.

I don't say improvised music is better than generative music — but it more engages the artist, and, I would say, is music for which the artist has to take a certain authorial responsibility. To Brian Eno, however, the music is a computerised version of Roland Barthes famous declaration about the "death of the author". What is gained or lost by erasing authorial presence?

If you happen to be in London on October 11, you can hear Brian Eno and I discuss this question at a programme Theatrum Mundi will sponsor at the Whitechapel Gallery.

4. SOCIAL INCLUSION

Finally, I would like to say a word about social inclusion. This buzzword means involving people in art experiences who — because they are poor, immigrant, or otherwise marginal — are too often left out of theatre, dance, or musical performances. However, the art on offer to them is all too often condescending in its framing: simple tunes, images, or poems are served to them as accessible — horrible word! — as though high art is only accessible to a cultural elite.

Theatrum Mundi rejects this equation of low grade art and social inclusion. We believe the public can be engaged with complex expression, and not simply as spectators. Projects like the one you will see tonight engage a diverse public as participants in making a subtle piece of music theatre in a difficult urban space. This more largely is our artistic credo: to include but not to condescend.

voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1

La plateforme ferroviaire Chapelle Charbon va être transformée en parc public en 2020. L'immensité du site désert, le silence qui y règne aujourd'hui, la nature en friche, son paysage industriel seront bientôt habités par de nouveaux sons de la vie publique.

Theatrum Mundi, la Cie MDPA - Alexandra Lacroix et la compositrice Marta Gentilucci développent le projet *Voi[e,x,s]* qui part de cet espace hors norme pour en faire une scène d'écoute. Une collaboration profonde avec les habitants est menée pour faire entendre la mémoire du lieu et en découvrir les nouvelles possibilités.

Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1 est la première phase de recherche sur le Parc des 12 Saisons, parc de transition créé par le collectif Chapelle Charbon. Pour ce premier test, nous avons enregistré et diffusé 300 prénoms d'habitants pour les faire résonner dans l'architecture du lieu au milieu de voix d'enfants, des interprètes et des sons environnants.

Le film que vous verrez ce soir présente des extraits des performances publiques des 22 et 23 juin 2018 qui servent de tremplin à l'ambitieuse création qui aura lieu pour l'ouverture du nouveau parc en 2020.

The disused railway depot Chapelle Charbon has begun its transformation to become an urban park by 2020. The site's immensity, its silence, wild nature, and industrial landscape will soon be filled with the new sounds of public life.

Theatrum Mundi, Cie MDPA - Alexandra Lacroix, and the composer Marta Gentilucci are developing *Voi[e,x,s]*: a project that will use this exceptional space as a stage and as an instrument, collaborating with its future inhabitants to make audible their voices, their names, to perform the site's past and its new possibilities.

Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1 was a test of these ideas using the Parc des 12 Saisons, a temporary social space created by Collectif Chapelle Charbon during the development. For this experiment, 300 names of local residents resounded in the architecture of the park, amongst the voices of children, performers and the urban surroundings. This film documents the performance that took place on 22 and 23 June 2018, and serves as an invitation to become involved in the creation of a much more ambitious that will take place in the new park in 2020.

The film you'll see tonight features excerpts from the public performance that took place on 22 and 23 June 2018 and which are a trial run for the ambitious creation that will take place in 2020 when the new park will open.

Ce projet est une co-production entre Theatrum Mundi et Cie MPDA — Alexandra Lacroix. Il a été possible grâce au généreux soutien de SPEDIDAM et Mains d'oeuvres.

Plus d'information à propos de *Voi[e,x,s]* sur voiexs.fr.

The project was a co-production between Theatrum Mundi and Cie MDPA — Alexandra Lacroix. It was made possible with the generous support of SPEDIDAM and Mains d'oeuvres.

Find more information about *Voi[e,x,s]* on voiexs.fr.

genèse / genesis
Alexandra Lacroix

Il y a un peu plus d'un an, j'ai été invitée par Theatrum Mundi à parler du savoir-faire de ma compagnie sur les corps musiciens, l'interaction et l'écoute de l'espace dans lesquels ils s'inscrivent. Plus qu'un discours, je souhaitais que l'on expérimente ensemble un lieu dans une approche physique et sensible. Theatrum Mundi, avec l'aide de Catherine Visser et Sebastien Penfornis, a proposé la plateforme ferroviaire de Chapelle Charbon. Un échauffement physique et vocal suivi d'un travail de spatialisation des prénoms de chacun dans l'espace, que j'ai élaboré avec le chanteur lyrique François Rougier, a fait surgir deux évidences : l'une, que la résonance des prénoms dans une architecture étendue sur 400 mètres crée un lien puissant entre les personnes qui se découvrent et le lieu qu'elles explorent, la deuxième, que ce site est unique dans Paris et qu'il fallait le faire sentir, voir et entendre. Frontière infranchissable depuis des décennies, le site pourtant immense, est inconnu de ses habitants, enclavé, abandonné. Il est maintenant sur le point de s'ouvrir pour devenir un parc public en 2020. C'est cette transformation que nous accompagnons. Un travail sur la mémoire, les spécificités acoustiques et spatiales, les possibles à inventer ensemble, à travers l'expérience physique et sonore du lieu. Une expérience artistique in situ, au cœur de la ville, avec et pour ses habitants. Une expérience pensée comme un modèle exportable et adaptable à tout lieu qui nécessite une reconnexion avec ses habitants.

Sixteen months ago, Theatrum Mundi invited me to a workshop to share my expertise in the way musicians move, their interactivity and their ways of listening to spaces. Rather than a speech, I wanted us to experience a place together, through a physical and sensorial approach. Theatrum Mundi, with the help of Catherine Visser and Sebastien Penfornis, opened up to us the railway platform Chapelle Charbon. In situ, I proposed a physical and vocal warm-up in collaboration with the opera singer François Rougier, and then an exercise exploring spatialisation of voices by calling our names. From that, two things became evident: first, the resonance of names in this expanded architecture created a powerful link between the people there and the site they were discovering; secondly, the conviction that this site, unique in Paris, needed to be seen, heard, felt, and connected to people. This forbidden platform, acting as a boundary for decades is, despite its immensity, unknown to nearby inhabitants, a hemmed-in and deserted zone. However, the site will become a public park in 2020. We decided to follow this transformation using artistic tools, working on the site's memory, its acoustic and spatial specificities, to invent its future together through a physical and sonic experience. A field performance, in the heart of the city, with and for its inhabitants. A sensorial experience thought as an exportable and flexible model to be reproduced in any place in transition that needs to reconnect with people.

partition pour un terrain vague / score for a *terrain vague**
John Bingham-Hall

> Le *terrain vague** [...] repose oublié parmi les structures massives et les chantiers en construction. Il n'est pas propre à notre époque — dans d'autres circonstances, et avec des variables alternatives, il a également existé par le passé. Je pense que cet espace insaisissable et intermédiaire est essentiel à notre expérience de la vie urbaine, et qu'il apporte de la lisibilité aux transitions et à la complexité de certaines configurations spatiales. On peut trouver le *terrain vague** même dans les villes les plus denses. Avec ses marqueurs visuels d'espace sous-utilisé, ces lieux sont souvent chargés de souvenirs d'un autre temps, emplis des marques du passé, et ainsi en porte-à-faux avec une interprétation immédiate d'espace sous-utilisé. De cette manière, c'est leur sous-utilisation même qui leur donne leur substance. En tant que mémoire, ces espaces font corps avec une certaine « intériorité » de la ville, la ville présente, mais c'est une intériorité qui demeure exclue de la culture spatiale dominante utilitariste et centrée sur l'appât du gain. Ces espaces en friche permettent aux résidents qui se sentent dépassés par cette ville-là, de se reconnecter à elle à travers la mémoire, dans une époque de changement rapide — c'est un espace vide qui peut se remplir de souvenirs. Et c'est ainsi qu'artistes et activistes y trouvent un espace pour leurs projets. C'est la construction d'une présence qui est aussi une prise de parole.
>
> Saskia Sassen, *Does the city have speech ?* [1]

Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1 est précisément un tel projet : faire parler un espace qui est resté silencieux ; le posséder par la création d'une mémoire nouvelle au lieu d'en extraire son histoire ; utiliser le mouvement et le son pour trouver comment l'habiter quand les marqueurs visuels ne sont plus là pour nous dire ce qu'il signifie ou ce qu'il fait. Dans cet essai qui accompagne le film à découvrir sur voiexs.fr, je souhaite revenir sur ce qu'il se produit quand un espace est reconfiguré à travers la performance plutôt que l'architecture, et comment on peut penser l'urbanisme d'un point de vue sonique.

Les lieux sont des systèmes spatiaux — des organisations d'objets et de frontières avec des motifs de proximité et distance. Mais ce sont également des systèmes d'audibilité, constitués d'éléments produisant du son et de conditions acoustiques qui transforment le son produit de manière originale. Les églises, par exemple, prolongent la voix humaine au moyen de longues réverbérations. La singulière voix d'un prêtre, somme toute bien humaine, peut devenir la « parole de Dieu » quand elle monte aux cieux. Le babil parmi la congrégation devient troublé, les interlocuteurs sont forcés au silence par l'amplification de leurs paroles profanes là où la sainteté de celles du prêtre devrait prévaloir. Les boîtes de nuit étouffent la voix : la projection constante de grandes quantités de décibels à basse fréquence rend les conversations presque impossible (ou du moins dans un club où la musique est assez forte et les basses assez précises) mais permet une conversation horizontale, interpersonnelle, où les corps se démontrent l'un à l'autre leurs capacités rythmiques et sensuelles. L'acoustique est sèche de manière à ce que les beats intense et rapide ne se mélangent pas les uns aux autres, et que les voix de la foule ne submergent pas la musique.

Quel type d'acoustique, ou de système d'écoute, pourrait changer un endroit tel que Chapelle Charbon, d'une friche silencieuse à un véritable espace public, un cadre pour la vie sociale ? La performance est une acoustique temporaire, un réseau temporaire de sources sonores et d'auditeurs structuré par une *mise-en-scène**. C'est aussi une situation sociale temporaire, « des sujets écoutant des sujets.» [2] La performance pousse l'expression par-delà le quotidien, en utilisant des capacités de mouvement et de production sonore élargies par des performers pour créer des situations hypothétiques *hors normal**.

Ainsi, quand la performance est transposée de la scène à la rue, elle devient une stratégie pour expérimenter la temporalité avec l'acoustique sociale de l'espace public. Elle propose un système hypothétique pour entendre et pour voir, demandant une attention différente de celle qu'on mobilise pour se déplacer en ville. En concevant des façons de se voir et de s'entendre qui vont au-delà de notre quotidien, la performance est également une façon de tester des façons nouvelles de produire du son [*sounding*] et de se déplacer [*moving*] — de tester les possibilité spatiales, acoustiques et kinesthésiques imprimées dans un lieu et qui ne peuvent être révélées par son usage quotidien.

On pourrait envisager *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1* comme une série d'arrangements acoustiques. De la même façon que l'acoustique d'une église transforme et élève chaque parole prononcée par le prêtre, ou que la densité sonique d'une boîte de nuit favorise la rencontre corporelle au dépend de l'échange discursif, chaque arrangement dans *Voi[e,x,s]* est encodé dans une sorte de système, ou structure de communication, dont les caractéristiques fonctionnelles prennent leur sens d'un point de vue social avant même qu'on ait considéré les mots et les actions qu'elles portent en leur sein. Ces mots et ces actions sont riches de sens — les noms des habitants dont l'étymologie devient une façon de se déplacer en réponse à un environment. Ces situations acoustiques modifient l'espace sans changer sa présentation — le dessinant d'un point de vue sonique et non visuel.

En entrant dans l'espace, on entend une voix seule, surélevée pour s'adresser à la foule, comme quelqu'un prononçant une conférence ou récitant une liste de personnes disparues. Elle est assez forte et claire pour transmettre l'information en s'élevant très légèrement au-dessus du ton de la conversation, mais pas assez pour que l'effet matériel de la voix dépasse sa valeur informative, ce qui aurait été le cas si elle avait été criée ou chantée lyriquement tel un air d'opéra. Bien qu'il n'y ait pas de scène, l'élévation d'une voix dans une adresse claire invite à un silence qu'on s'impose à soi-même. Cela crée une acoustique symétrique — agissant de la même façon qu'une scène quand elle donne à un acteur le privilège d'être écouté par son public. Un parc est d'habitude un espace de communication symétrique — il n'y a personne sur la scène, il n'y a pas de public. Cela nourrit également la façon dont on appréhende sa forme spatiale : les rebords et les bancs sont pour les conversations de groupe ou les réflexions en silence plutôt que le spectacle. *Voi[e,s,x] Chapelle Charbon #1* a révélé que le Parc des 12 Saisons est séparé en deux parties. L'une est d'une taille parfaite pour qu'une voix humaine seule puisse s'adresser à une foule avec des informations complexes sans perdre la précision de son propos par le recours au cri. La performance a aussi révélé que les bancs dispersés à travers l'espace sont autant de sièges pour le public, et fournissent une vue unique pour adresser cette information. Les immeubles aux alentours, fournissant juste assez de protection sans pour autant constituer un carcan l'isolant du public, renvoyaient la voix dans l'espace, à la façon de la Pnyx antique qu'on utilisait pour les rassemblements et les discours politiques.[3] La seconde moitié de l'espace, le terrain de football, fonctionne différemment. Ouvert et plat, il est fait pour courir plus qu'observer, et il se trouve assez loin et isolé qu'il puisse accueillir des activités différentes — les enfants jouant et criant tandis que le centre de l'attention continue d'être autre part.

Voi[e,x,s] a permis d'introduire des éléments performatifs artificiels dans un cadre qui mobilisait, et donc, attirait l'attention sur les capacité sociales réelles de ce cadre. Le public se réunit dans un espace qui jouait le rôle d'une scène pour l'harangue de la foule, pour entendre des informations « démocratiques » (la lecture des noms et leurs étymologies jouant le rôle d'une sorte de registre de citoyens pour cet espace) qui lui était propre. Les enfants jouaient sur le terrain de football, prenant part à la performance, perturbant l'artificiel pour nous rappeler que cet espace est aussi pour eux, à ce moment précis, un espace de jeu.

Cela fait écho à une stratégie conscience qui a été abordé lors de discussions qui se sont déroulées au sein de Theatrum Mundi et qui ont contribué à formuler ce projet. En proposant une performance dans et avec un espace public, quelles couches de l'espace peuvent être transposées en une forme musicale et dramatique ? L'une de ces approche et de raconter l'histoire d'un lieu, de découvrir et de consolider une narration de ce qu'il a représenté pour telle ou telle population. Mais si un espace est défini par son histoire, comment ceux qui n'ont pas été partie prenante dans cette histoire peuvent s'approprier ce même lieu ? Notre ambition était plutôt de faire parler l'espace, comme le suggère Saskia Sassen. Nous l'avons appréhendé comme un instrument ou un outil, un ensemble de possibilités, plutôt qu'un document historique à communiquer. On a entendu les clôtures métalliques qui l'entourent s'animer comme percussions, à travers des actes enregistrés et amplifiés projetés dans l'espace. On a traîné des bâtons à travers l'espace comme des saynètes de percussions. L'attention était concentrée sur les possibilités rythmiques, tonales et acoustiques de sa matérialité, plutôt que sur la perte de son histoire. Ce contrepoint entre mémoire et possibilité donne de la texture à la notion d'inclusion — la mémoire est fixée et inamovible, requérant l'acceptation, tandis que la possibilité est une invitation au tout-venant à agir et jouer dans ce lieu. Bien qu'on parle d'inclusion dans une œuvre d'art, ce travail est également une situation réelle de la vie publique, ainsi l'inclusion prend un tournant politique encore plus marquée : on prend part à la société en se voyant offrir la possibilité d'utiliser un espace public en tant qu'outil pour la création d'une mémoire nouvelle, au lieu d'être requis d'incorporer les souvenirs de quelqu'un d'autre.

Si la performance est une façon de révéler les possibilités productives d'un espace public pour réaliser de nouvelles formes de mouvement et de son, comment cette création laisse-t-elle une empreinte sur le Parc des 12 Saisons ? Il n'y a pas de trace physique de l'évènement d'une heure qui s'est déroulé à deux reprises le 22 et 23 Juin. On espère qu'il restera imprimé dans les mémoires de ceux qui y ont participé — ceux dont le nom a été convoqué resteront présents dans les esprits de ceux qui les ont entendus. Mais la mémoire ici ne signifie pas seulement la trace mentale, cela représente également des façons d'agir ou d'être attentif qui laissent des traces sur le corps, comme nouvelles dispositions qui pourraient être remémorées dans cet espace. Les humains deviennent doués en découvrant leur environnent, en particulier les habitants de la ville. Les allées sombres, les parcs publics, les rues commerçantes pleines de vie ne sont pas fournies avec un manuel d'utilisation, mais nous savons comment habiter chacun de ces espaces différemment. Si nous faisons face à un nouveau type d'espace, comme Chapelle Charbon ou le Parc des 12 saison, qui ne sont pas vu comme des espaces que l'on a expérimenté auparavant, comment pouvons-nous apprendre à les utiliser ? La performance peut être une façon d'outiller le corps en relation à son environnement. Se pourrait-il que ces façons d'être, temporaires et mise-en-scènes, soient léguées comme traces de cet espace au travers d'un savoir corporel des participants dans une performance qui forme ses usagers futurs ? Nous n'avons pas la réponse à cette question, mais elle soulève un terrain riche pour une recherche future qui accompagnerait la création des prochaines étapes de *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*.

Tout en expérimentant avec des façons d'utiliser un espace singulier, cette performance utilise des techniques de dramatisation pour jouer avec la façon dont la cohérence de l'espace est perçue en premier lieu. Comment détermine-t-on « où » nous sommes ? La pièce et ses quatre murs est presque close, et les maisons ont la plupart du temps des façons claires de marquer la frontière entre l'intérieur domestique et l'extérieur public. Les rues ont des adresses tandis que les jardins publics utilisent des techniques paysagères pour en dessiner les contours. Dans tous les cas, on se repose en général sur des indices visuels : tout ce qu'on ne peut pas voir se situe au-delà. Un objet comme le Parc des 12 Saisons est moins clair : il est composé de deux milieux distincts, clôturé de deux enveloppes de métal, offrant des vues qui sont clairement marquées d'un côté par des immeubles mais qui déborde à d'autres endroits dans les espaces adjacents. Laquelle de ces échelles décrit l'espace singulier occupé par le public de *Voi[e,x,s]* ? Visuellement, on pourrait choisir la frontière la plus proche : les clôtures de chantier utilisées pour sceller le lieu la nuit forment une ligne au-delà de laquelle s'étend probablement un espace différent. Au début de la performance, le champ acoustique reproduit cette frontière, avec le positionnement d'enceintes cachées traçant sa route. Des voix chuchotées, amplifiées pour être au niveau sonore d'un discours en place publique, intensifient le sens d'intériorité. Qu'importe ce qui est chuchoté, parler d'une telle façon suggère des échanges intimes, et projette une perception du monde qui se concentre sur ce qui est encore plus distant. Les tours de béton à l'arrière-plan appartiennent à un autre espace, elles sont vues mais pas entendues. Plus tard, alors que les performers se libèrent de la scène et commencent à jouer avec l'extérieur des clôtures comme instrument de percussion, l'extérieur immédiat du parc devient incorporé dans l'espace qui concentre l'attention, et la spatialisation de voix enregistrées se déploie pour amplifier ce phénomène. Dans chaque cas de figure, ce sont les indices auditifs qui nous disent ce qui est intérieur et extérieur. Alors que l'échelle se propage vers l'extérieur, les voix des toits reculés sont ajoutées à l'ensemble, et alors on habite un espace qui s'étend bien au-delà des confins visuels immédiats, en un système d'écoute unifié. Les deux performers les plus éloignés l'un de l'autre se tiennent à 483 mètres de distance, et l'espace dessiné entre eux tous recouvrent six hectares. Six hectares de ville sont devenus espace uni — une scène, ou un théâtre peut-être —sans qu'aucun changement physique soit requis.

Ce que *Voi[e,x,s]* offre est un modèle de comment le tissu urbain peut non seulement être représenté par, ou être un cadre passif pour, la performance mais comment les techniques performatives testées à travers la composition et la *mise-en-scène** peuvent dans les faits changer ses possibilités fonctionnelles, quant à la façon dont il est utilisé, et la relation entre ses parties. Comment alors, peut-on transporter une telle œuvre dans un autre lieu ? C'est une question importante pour le projet dans son développement à l'horizon 2020, et qui ambitionne de dépasser Chapelle Charbon. Au lieu d'être attaché à un site, nous souhaitions être informé par celui-ci, de la même façon qu'un compositeur est informé par un instrument pour écrire de la musique qui peut ensuite être jouée par un autre instrument, révélant les qualités à la fois de l'instrument et de la partition. Une partition écrite pour un espace pourrait être « jouée » par d'autres sites, comme autant d'effort pour révéler les potentiels spatiaux et acoustiques de ces espaces, tandis que l'enregistrement dudit site ne peut être qu'écouté. Cela ne signifie pas que les même sons seront entendus — ici la partition représente un protocole complet pour travailler avec des individus de façon à activer, enregistrer et jouer. La partition agit comme une invitation à faire plutôt qu'à consommer un objet, mais désormais disponible à d'autres moments, et dans d'autres lieux que celui de Chapelle Charbon.

Il existe également un impératif politique à réaliser ceci. A un moment où les identités locales se renforcent en opposition aux valeurs universelles de migration et de citoyenneté universelle, l'art devrait résister la tentation de renforcer les identités figées d'un lieu et à la place devrait s'atteler à stimuler des modes de coopération. Cela ne veut pas dire que l'art est sans-lieu [*placeless*] ou en soi universel — il est développé au sein et avec le matériel, le culturel, les spécificités économiques qui sont distribuées géographiquement —mais peut être circulé comme partitions, outils, savoir, plutôt qu'objets, enregistrements et faits.

Pour revenir au questionnement de Saskia Sassen, « Les villes ont-elles la parole ? », la réponse ici est « oui », mais pour l'entendre il faut une partition que la ville peut interpréter.

* En français dans le texte.

1 — Sassen, Saskia. (2013) "Does the City Have Speech?" *Public Culture* 25 (2 70): 209—21

2 — Viyay Iyer interviewé dans *Guernica Magazine* www.guernicamag.com/beyond-objects-beyond-scores/. Référence indiquée par Gascia Ouzounian.

3 — Sennett, Richard. (1996) *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization.* P. 37.

[T]he *terrain vague* [...] lies forgotten among massive structures and construction projects. It is not unique to today's period — under other arrangements, and with variable particularities, it also existed in the past. I think that this elusive in-between space is essential to the experience of urban living and that it lends legibility to transitions and the uneasiness of specific spatial configurations. We can find the *terrain vague* in even the densest city. With its visual markings as underutilized space, these spaces are often charged with memories of other visual orders, with presences of the past, thereby unsettling their current meaning as underutilized space. They are thus charged precisely because they are underutilized. As memories, these spaces become part of the "interiority" of the city, the city's present, but it is the making of an interiority that is outside the dominant profit-driven utility logics and their spatial framings. They are the vacant grounds that enable residents who feel bypassed by their city to connect with it via memory at a time of rapid changes - an empty space that can be filled with memories. And it is where activists and artists find a space for their projects. This is a making of presence that is an act of speech

Saskia Sassen, *Does the city have speech?* [1]

Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1 is a project exactly about this: making a place speak that has lain silent; taking ownership over it by creating new memories rather than unearthing its history; using movement and sound to find how to inhabit it when it lacks visual markings that tell us what it does or means. In this essay that accompanies the film hosted at voiexs.fr, I want to reflect on what happens when a site is configured through performance rather than architecture, and how we might do urbanism sonically.

Places are systems of space — organisations of objects and boundaries with a certain patterning of nearness and distance. But they are also systems of audibility, consisting of sound-producing elements and acoustic conditions that process sounds produced in particular ways. Churches, for example, extend the human voice through a long reverberation. The singular voice of the priest, otherwise human, can become the "word of God" as it ascends to the heavens. Conversation amongst the congregation at normal becomes blurred, embarrassing its interlocutors into silence as they hear their profane words accentuated like the holy ones of the priest. Nightclubs muffle the voice: constant high-decibel low-frequency emissions make conversation near-impossible (or at least do in decent clubs with loud enough music and clear enough bass) but allow for a more level, interpersonal communication where bodies demonstrate to one another their rhythmic and sensual capabilities. The acoustics are dry so that fast-moving beats do not bleed into one another, and the voices of the crowd do not echo over the music.

What kind of acoustic, or system of hearing, then, could change a place like Chapelle Charbon from a silent wasteland to a piece of public realm, a setting for social life? What kind of sociability is possible within its current acoustic conditions? Importantly, how would we find out? Performance is a temporary acoustic, a temporary network of sound sources and listeners structured by mise-en-scene. It is also a temporary social situation — "subjects listening to subjects". Performance extends expression beyond the everyday, using expanded capabilities for movement and sound-making developed by performers to create hypothetical situations hors normal.

So, when performance is transposed from the stage to the street, it becomes a strategy for experimenting temporarily with the social acoustics of the public realm. It proposes a hypothetical system for hearing and seeing, demands modes of attention that are different to the ones we employ for moving about the city. In designing ways of hearing and seeing one another beyond the habitual, performance is also a way of testing ways of sounding and moving - the spatial, acoustic, kinaesthetic possibilities encoded into a place that are not revealed by everyday usage.

We could think about *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1* as a series of acoustic arrangements. Just like the church's acoustic transforms elevates whatever is spoken by the priest, or the way the sonic density of a nightclub foregrounds bodily over discursive encounter, each arrangement in *Voi[e,x,s]* encoded a kind of system or structure of communication whose functional properties are socially meaningful before we even consider the words or actions communicated within them. These words and actions were also rich with meaning — the names of local residents whose etymologies became ways of moving in response to the environment. These acoustic situations I want to focus on as ways to change what a space is without changing how it looks — designing it sonically rather than visually.

Entering the space, we hear a single voice, raised to address the crowd, like someone delivering a lecture or a list of missing people. It is loud and definite enough to convey information through a slight raising of volume beyond the conversational, but not so much that the material effect of the voice supersedes its informational value, as in shouting or the most dramatic strains of operatic singing. Though there is no stage, the raising of one voice in clear address invites the self-imposed silencing of others. This creates an acoustic asymmetry — it acts the same way as the stage that gives to the actors upon it the privilege to be paid attention to by an audience. A park is usually a symmetrical communication space — no one is on stage, there is no audience. This equality informs the way we understand it spatial form: ledges and benches are for group conversations or silent reflection rather than spectatorship. *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon #1* revealed that the Parc des 12 Saisons is split into two parts. One just the right size for a single human voice to address a crowd of people with detailed information not lost in the inaccuracy of shouting. It revealed that the ledges scattered through it are just enough seating for that crowd, and can just about all provide a view of a single point from which to address that information. Just enough protection by the surrounding buildings reflected the voice back into the space without the enclosure that would shut it off from the public, like the Greek pnyx used for public gathering and political speeches.[3] The other half of the space, the football pitch, works differently. Open and flat, it is for running rather than watching, and is just far and separate enough that it can be host to a separate activity — children playing and shouting while focus continues elsewhere.

Voi[e,x,s] inserted artificial performative elements into a setting that utilised and therefore drew attention to real social capabilities of that setting. The audience gathered in a space that acted like a stage for public address, to hear "democratic" information (the reading of names and their etymology acting like a kind of register of citizens of that space) proper to that place. Children played on the football pitch as part of the performance, disrupting the artifice to remind us that this place is also acting, right now, for them, as a playground.

This alludes to a conscious strategy articulated in discussions that took place within Theatrum Mundi meetings that shaped this project. In making a performance in and with a public site, what layers of the space can be translated into musical and dramatic form? One approach is to tell the history of a site, uncover and fix a narrative of what it has meant and to whom. But if a place is defined by its history, how can those that have no part in that story feel that it is theirs? Rather, our aim was to make the site speak, as Sassen suggests. We treated it like an instrument or a tool — a set of possibilities — rather than a historical document to be communicated. The metal railings surrounding it were heard springing into life as percussion instruments, via amplified and recorded acts played back into the space. Sticks were drawn across the ground in live percussive acts. Attention was drawn to the rhythmic, tonal, and acoustic possibilities of its current materiality, rather than the loss of its history. This counterpoint between memory and possibility gives texture to the notion of inclusion — the former is fixed and unchangeable, demanding acceptance, while the latter is an invitation to anyone to carry out new actions in that place. Though here we are speaking of inclusion in a work of art, that work is also a real situation of public life, so inclusion takes on an even more political bent: becoming part of society by being offered the possibility to use public space as a tool for the creation of new memory, rather than by being asked to incorporate the memories of somebody else.

If performance is a way to reveal the productive possibilities of public space for making new forms of movement and sound in the hypothetical reality of a performance, how does this creation leave its mark on the Parc des 12 Saisons? There is no physical trace of the one-hour events that took place on 22 and 23 June. Hopefully it is carried in the memories of those that attended — the people called for by their names will always be present there in the minds of those that heard them. But memory here does not just mean a mental trace, it is also ways of acting or paying attention that leave traces on the body as new habits that could be recalled in that place. People become skilled using their environments, and urbanites especially so. Dark alleyways, open public squares, busy shopping streets do not come with instruction manuals, but we know how to inhabit each of them differently. If we are presented with a new kind of space, like Chapelle Charbon or Parc des 12 Saisons, that are not visibly like places we have experience of, how do we know how to use them? Performance, perhaps, can be a way of skilling the body in relation to an environment. Could those temporary, staged ways of behaving be left as traces in that space via the embodied knowledge of participants in a performance that become its future users? We do not know, but it raises rich territory for future research alongside the creation of the next stage of *Voi[e,x,s] Chapelle Charbon*.

As well as experimenting with ways of using a single space, this performance used dramatic techniques to play with the way coherence in space is perceived in the first place. How, at any given moment, do we determine "where" we are? Rooms with four walls provide are nearly enclosed, and homes usually have clear ways of marking the boundary between domestic interior and public exterior. Streets offer addresses, and public squares use defined landscaping to denote their edges. In any case, we usually use visual clues: anything beyond what we can see is somewhere else. Something like the Parc des 12 Saisons is less clear: it is composed of two distinct terrains, enclosed in two layers of fencing, and offers views that are bounded clearly on one side by building edges but overlap in other directions into surrounding spaces. Which of these scales described the single space occupied by the audience for *Voi[e,x,s]*? Visually, we might choose the closest boundary: the construction fences used to close off the space at night probably mark a line beyond which is a different space. At the beginning of the performance, the acoustic field replicates this edge, with the positioning of hidden speakers tracing its route. Whispered voices amplified to the level of public speech intensify the sense of interiority. Whatever is whispered, speaking in such a way is suggestive of sharing between intimates, and perceive the world beyond the focused space is creates as even more distant. Tower blocks in the background are somewhere else — seen but not heard. Later, as the performers break free of the performance space and start playing the outside of the fences as percussion instruments, the immediate exterior surrounding the park, becomes incorporated into the space of focus, and the spatialisation of the recorded voices extends outwards to amplify this. In each case, the it is aural clues that tell us what is inside and outside. As the scale expands outwards, voices from far-off rooftops are added to the ensemble, and suddenly we are inhabiting a single space far beyond the immediate visual confines, tied together as a system of hearing. The two most diametrically positioned performers are 483 metres apart, and the space drawn between all of them encloses six hectares. Six hectares of city become one space — a stage, or theatre perhaps — without a single physical change.

What *Voi[e,x,s]* offers, then, is a model of how the built environment can not only be represented by, or a passive setting for, performance, but how performative techniques tested out through composition and mise-en-scene can actually change its functional possibilities, the way it is used, and the relationships between its parts. How, then, does a work like this travel elsewhere? This is a big question for the project as it develops beyond 2020, and further afield than Chapelle Charbon. Rather than been "specific" to a site, we wanted to be informed by it, something like the way a composer is informed by an instrument to write music that can later be played by another instrument, revealing new qualities of both the instrument and the score. A score written for a site could be "played" by other sites, as ways of revealing spatial and acoustic potentials within those sites, whereas a recording of that site can only be listened to. This does not mean the same sounds will be heard — here the score represents a whole protocol for working with people to activate, record, and perform. The score acts as an invitation to make rather than an object to consume, but now to people in other places at other times rather than only those local to Chapelle Charbon.

There is also a political imperative to this: at a time in which local identities are asserting themselves against the global values of migration and universal citizenship, art should resist reinforcing fixed identities of place and instead stimulate modes of cooperation. This is not to say that art is placeless or itself universal — it is developed in and with the material, cultural, economic specificities that are geographically distributed, but can be circulated as scores, tools, knowledge rather than objects, recordings, and facts.

To return to Saskia Sassen's question "does the city have speech", the answer here is yes, but to hear it we need a score that the city can perform.

COMING UP

New Resonances: When do I disappear?
11 October, Whitechapel Gallery

New Resonances: Publics & Politics
12 October, Whitechapel Gallery

New Resonances: Acoustics & Memories
13 October, Whitechapel Gallery

Theatrum Mundi would like to thank MSH Paris Nord for supporting this event and hosting us here. Special thanks go to Claire Lévy-Vroelant, Cécila Mendes, Rémy Cotelle, Alexandre Ceva, Flavie Jeannin.

Theatrum Mundi souhaite remercier la MSH Paris Nord pour son soutien et son accueil, et plus particulièrement Claire Lévy-Vroelant, Cécila Mendes, Rémy Cotelle, Alexandre Ceva, Flavie Jeannin.

All the debates and roundtables that took place today have been recorded by Cause Commune 93.1. They will soon be available as podcast and will be the topic of an upcoming radio show.

Les débats et table-rondes qui se sont déroulés aujourd'hui ont été enregistrés par Cause Commune 93.1. Ils seront bientôt disponibles en podcast sur notre site internet et feront l'objet d'une émission prochaine.

Recording —
Cause Commune 93.1 FM
22 Rue Bernard Dimey
75018 Paris

Catering —
Bob's Juice Bar
15 Rue Lucien Sampaix
75003 Paris

Printing —
Paypernews
24 rue Turgot
75009 Paris

Captation —
Cause Commune 93.1 FM
22 Rue Bernard Dimey
75018 Paris

Traiteur —
Bob's Juice Bar
15 Rue Lucien Sampaix
75003 Paris

Impression —
Paypernews
24 rue Turgot
75009 Paris

THEATRUM MUNDI