

S O M M A I R E

R E M E R C I E M E N T S.....	4
P R É F A C E.....	7
S O M M A I R E.....	8
I N T R O D U C T I O N	12
C O N S T R U C T I O N D E L A T H È S E	29
I. Postulats, démarche et retombées escomptées	29
II. Hypothèses et sous-hypothèses résumées	29
III. Un développement en trois parties et 10 chapitres.....	30
IV. Le « Je » et le « Nous »	32
V. Remarques sur l'homogénéité rédactionnelle	32
VI. Espace critique et vérifications.....	33
VII. Une terminologie partagée.....	33
VIII. Corpus pratique et théorique de la thèse et mentions légales particulières...34	
IX. Références et citations	35
X. Mise en page	35
P R E M I È R E P A R T I E.....	36
Préambule : D'où viennent les idées	37
Chapitre 1 : Le son et l'image, introduction dans le corpus plastique	45
1.1. Rendre le Sonore visible	45
1.1.1. Imaginaire et Imaginé, une distinction de taille	46
1.2. Dessins d'écoute et autres visualisations sonores.....	47
1.2.1. Le contact incandescent avec le vivant.....	48
1.2.2. Postures tempérées.....	48
1.2.3. Chercher des situations exemplaires	49
1.2.4. Le « comment » nous procédons pour obtenir nos représentations	55
1.2.5. Seuils perceptifs et poly-axialités du milieu	60
1.2.5.1. Glossaire de signes de l'acte de plonger/ajuster	61
1.2.5.2. Le tourner à 360°	63
Chapitre 2 : Un catalogue raisonné.....	65
2.1. Classement des expérimentations constructives	65
2.1.1. Les grilles de lecture	65
2.1.2. Récapitulatif des grilles de lecture par groupes et par titres	68
2.1.3. Dessins <i>in situ</i> et en temps réel	70
2.1.4. Simulations	100
2.1.5. Interfaces.....	112
2.1.6. Apports et interpellations	120

SECONDE PARTIE.....	123
Chapitre 3 : Modes d'exploration et d'observation du paysage.....	124
3.1. L'art de se glisser dans le monde.....	124
3.2. La centralité de la technique de la « plongée ».....	130
3.2.1. Démonstration holophonique.....	132
3.2.2. Le « corps antenne », une expérience totale	147
3.2.3. La mémoire plastique vive.....	150
3.2.4. Lignes d'erre	155
3.3. Les « gestes ambiants » et les lieux, qui les pensent.....	159
3.3.1. De la matérialisation des fluides et de la corporéité de la matière.....	165
Chapitre 4 : Modes de restitution.....	169
4.1. Le dessin comme médium	169
4.2. Le geste action, l'action du geste	170
4.2.1. Maquettage des mouvements	171
4.2.1.1. Faire un point, aligner des points	171
4.2.1.2. Cumuler des points	172
4.2.1.3. Faire le point	173
4.2.1.4. L'effet « pendule de Foucault »	175
4.2.1.5. Tirer, tracer, retracer	180
Chapitre 5 : Modes philosophiques et conceptuels	186
5.1. Incidences du visible sur l'invisible	186
5.1.1. L'invisible inaugural	186
5.1.2. Un cas, c'est d'abord la chute	187
5.1.3. <i>Air Show</i>	190
5.2. Le « peut-être » comme moteur et comme vérité.....	192
5.3. Analyse approfondie des physionomies construites.....	194
5.3.1. Passage du volume à l'image	194
5.3.2. Traverser le miroir	199
5.3.3. Des « qualités puissances » ou de la représentation des causes comme activité de création et de construction	210
5.3.4. L'objet sonore	216
5.3.5. L'objet temporel	229
Conclusions intermédiaires	231

T R O I S I È M E P A R T I E	240
Chapitre 6 : L'être habiter comme projet	241
6.1. Vivre ensemble	241
6.2. Le sentiment total de la vie.....	241
6.3. Attitudes devant le paysage.....	244
6.3.1. À l'écoute du paysage peint.....	244
6.3.2. Bulles et phylactères	251
6.3.3. La texture de nos expériences	254
6.3.4. Le paysage sonore.....	258
6.3.5. Constructed missunderstanding	262
6.3.6. Enquête sur l'écoute ordinaire	263
6.3.6.1. Du petit chaperon rouge.....	263
6.3.6.2. <i>Online</i>	269
Chapitre 7 : La ligne comme expression de « l'être corps »	273
7.1. Brève histoire de la ligne	273
7.2. Danse le paysage.....	275
7.2.1. Rêve du marionnettiste	276
7.2.2. Le corps sensationnel.....	279
7.2.3. Contredanse, de Rudolph Laban à Myriam Gourfink.....	283
7.2.4. <i>Walking in an exaggerated manner</i>	288
7.2.5. Danse/parler.....	290
Chapitre 8 : Concilier les gestes.....	292
8.1. Inquiétudes chorégraphiques.....	292
8.1.1. Locomotion et perception	295
8.1.2. L'oubli de l'air	297
8.1.3. Ligne A, METTIS Metz/Woippy/Cimetière de l'Est	298
8.1.4. <i>Humpty Dumpty</i>	301
8.1.5. Topiques tempérées	303
Chapitre 9 : La métaphore tactile	309
9.1. SVIA une application pour médias nomades	311
Conclusions intermédiaires :.....	320

Chapitre 10 : Conclusion générale	324
10.1. « L'être habiter » en ses jardins	324
10.2. Inventer un nouveau vivre ensemble	325
10.2.1. Des outils et des méthodes communément partageables	325
10.2.2. Écoumènes	329
10.2.2.1. Les senseurs	329
10.2.2.2. Le bilinguisme à l'épreuve.....	330
10.2.2.3. Architectures à pouvoir intime.....	334
GLOSSAIRE	340
BIBLIOGRAPHIE.....	354
Table des illustrations.....	365
Contenu CD en annexe :.....	368

INTRODUCTION

VIVRE SOUS LA NUANCE⁴

*Nous regardons ensemble, peux-tu voir ce que je perçois ?
Nous écoutons ensemble, peux-tu entendre ce que j'écoute ?
Nous entendrons-nous sur ce que nous y voyons ?*

Si nous invitons notre lecteur à éprouver ce petit jeu de questions sur la perception, nous souhaitons surtout faire appel à son discernement quant à la tâche qui nous attend : interroger et comprendre l'être-sonore par et dans l'image, nous entendre sur cet in-vu et porter un autre regard sur le paysage. Et nous comprenons l'être sonore en tant qu'« être invisible de l'espace », l'in-vu en tant qu'« espace inconscient », l'acte d'écouter-ouïr-entendre en tant qu' « action d'habiter/construire cet espace », le regard en tant que « moyen d'accès à l'espace inconscient », l'autre en tant que « sujet percevant et agissant» et l'autrement autre en tant que «double culture d'approche », en tant que « méthode mixte d'analyse et de conception », en tant qu'échange des vues, « s'entendre sur » le « champ diffus » des sens et des significations.

N'est-ce pas foncièrement contradictoire d'étudier le son par l'image ? Pas tant que cela ! L'image n'est pas que pure donnée visuelle, le regard n'est pas qu'un simple traitement d'informations optiques à l'état brut. Aucune perception n'existe sans interaction sensorielle et sans reflet sensible. Nous ouvrons donc l'image aux sensorialités. Or, bien que ce pluriel des sens existe à la fois dans la perception et la représentation du paysage et des milieux, il s'avère compliqué à saisir et difficile à transmettre.

Quelles sont les raisons de ce blocage ? Quels sont les éléments perturbateurs ? Comment passer de l'indétermination à la détermination ? Invisible ! Le simple mot semble ordonner la séparation stricte entre le visible et l'invisible, ou pour mieux dire, parce que cela nous concerne directement, il semble exclure la présence sonore dans le présent visible. Partons d'une première idée : l'éventuelle cause consisterait peut-être en la distinction fonctionnelle et théorique des sens⁵. Pour nous joindre à Maurice Merleau-Ponty, nous pensons que cela ne nous dépossède que plus complètement de toute action, que cela nous réduit à nous penser nous-mêmes comme une fonction, voire comme une énigme⁶. Cela nous plongerait dans le doute et empêcherait les expériences. Partons d'une seconde idée : la rupture reposera sur la modification de notre perception environnementale accélérée par le concept de perspective et l'analogie, voire la substitution progressive de l'homme par la machine. Lors du séminaire « Expérimentation » proposé par Grégoire Chelkoff le 13 octobre 2015 au CRESSON/ÉNSAG⁷, la philosophe Céline Bonicco déclare que l'expérience ne naît pas d'un principe mais d'une démarche active. Lorsque l'expérience devient un problème, apparaît la nécessité de l'enquête. « La vérité ne s'éprouve que dans l'action ». Quant à

⁴ Nous empruntons ici le titre de cette introduction à BARTHES Roland

⁵ ARNHEIM Rudolph, *La pensée visuelle*, Paris, Éditions Champs Flammarion, 1979, pp. 12-20

⁶ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, poche, 1964, p. 18

⁷ Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble

l'enquête, elle « n'est jamais close, elle continue ». Tout en s'appuyant sur John Dewey, la philosophe propose une démarche pragmatique — et nous savons le projet de démocratisation des savoirs de Dewey, dont la « théorie de l'enquête » repose sur l'idée qu'un changement dans l'environnement entraîne des problèmes d'adaptation qui doivent être résolus au moyen de démarches diversifiées, voire de « tests » d'hypothèses —, plus radicale que l'empirisme, parce qu'elle opère par la sélection active, elle provoque une méthode processuelle de la connaissance.

Au lieu donc de nous inquiéter de l'éventuelle incompatibilité entre image et son, nous devons plutôt nous intéresser à la forme à donner à notre enquête afin qu'elle nous aide à résoudre la vacance d'outils d'examen et de mesure appropriés. Faute d'approche exacte du prisme sensible, le recours aux sciences s'avère insuffisant. Notre tâche se complique encore devant l'obstacle du langage, dont la contamination par des allusions visuelles rend la description paradoxale et lacunaire. Céline Bonicco soutient ici l'idée, que l'art « peut être envisagé comme une enquête ». Poser des valeurs véhiculées par un intérêt permettrait une gradation des types de détermination. La connaissance est « une action qui transforme le monde », « elle produit des choses dans le réel ». La philosophe s'appuie ici sur les thèses de Michel Foucault. Nous pensons qu'elle fait allusion à sa théorie du « côté-à-côte » d'éléments répartis dans le temps, mais dont la configuration spatiale crée des liens, des réseaux, qui se structurent sous formes de relations d'emplacement, de développements et d'arrêts et de redistributions des rôles. Dans ce contexte, elle mentionne par ailleurs l'expérimentation artistique comme particulièrement exemplaire : « Pour les artistes, cela ne correspond pas à une mécanique d'enquête contrôlée, dirigée, déterminée, voire une logique de validation. Au contraire, les évaluations peuvent être divergentes ». « L'expérience artistique c'est rendre visible pour elle-même une expérience, c'est faire expérimenter l'expérience ». Cela permet « d'apprendre des choses sur l'expérience même » et de devenir « acteur dans le sens fort ». Céline Bonicco dit encore que « l'enquête est une forme d'art », dont la vertu épistémologique et esthétique détermine des pistes de réflexion, qui interrogent la question même de l'enquête. Dans un même élan elle propose le dialogue entre art et sociologie comme particulièrement propice. La philosophe pointe ici Erwing Goffman en particulier.

Mais qu'est-ce qui pousserait l'artiste à investir ce dialogue ? D'abord, parce que cela lui permet de nourrir sa démarche. En regardant précisément là où il est absent, il s'offre de nouveaux horizons. En regardant là où cela dévie, il cherche à estimer la performance et le pouvoir de son travail, le *feed back* de son propos. C'est, pour ainsi dire « l'utopie du miroir » [Michel Foucault]. Mais au-delà de ces aspirations premières, quel serait l'objet de désir, tout aussi proche qu'insaisissable, irritant et attirant, docile et rebelle, nécessaire et insoutenable, offert et repris, familier et obscur, qu'il est pour lui-même ?

L'art est depuis toujours une protestation énergique contre l'aliénation. C'est précisément parce que l'artiste cherche à transformer le monde et ses systèmes, parce qu'il n'est pas en marge de la société [Jan Patocka], parce qu'il connaît et exprime mieux que tout autre ce qui l'habite et ce qui nous habite, parce qu'il peut aussi remédier à la béance entre les individus et les inviter à se mettre en marche. L'artiste — parce qu'il s'est affranchi de

l’indéterminisme sensible — trouve d’autres types de langages et d’autres critères d’analyse et d’évaluation. De par sa liberté de jongler avec des expériences mixtes, il peut fournir des pistes sur le plan de l’expérimentation et de la transformation. Et davantage ! L’artiste peut exprimer des choses que le sociologue et/ou l’architecte ne peuvent pas dire. En investissant des espaces autres, il peut élargir les terrains d’enquête et faire évoluer les outils pratiques et réflexifs. Car, tout en distinguant entre intuition « [...] sur le mode de la connaissance intentionnelle, comme une connaissance qui se produit à propos d’un objet qu’elle vise »⁸, démarche phénoménologique, à savoir « [...] une réflexion intuitive de tout ce qui peut devenir objet d’intuition »⁹ et enfin pratique en mouvement, non pas pour viser un objet, mais pour s’abandonner au processus, il laisse émerger ce qui vient en dehors de toute intention, de tout contrôle pour « [...] laisser le temps faire son œuvre »¹⁰ et pour laisser sédimenter les gestes, les actions et les pensées.

Ce qui, de l’extérieur, pourrait avoir l’air d’un projet intime et purement auto-commandé est en réalité un questionnement sur le vivre ensemble des mondes. Notre thèse s’en trouve investie. Ainsi, nous ne souhaitons pas seulement faire de nouvelles expériences, ou faire avancer nos expérimentations et nos pensées propres. Nous souhaitons entamer le dialogue, contribuer aux connaissances. Tout dialogue dépend à la fois de l’évanescence des individualités et des concepts. Un peu comme dans la vie réelle, nous sommes à la fois proches et distincts. Nous cherchons simultanément à préserver nos singularités, à imaginer des connexions possibles et à trouver des stratégies de cohabitation. Ce qui, au départ, ressemble à une simple mise en parallèle de contextes dans lesquels nous serions des généralistes qui « piocheraient » dans le champ des connaissances de l’autre, sans qu’aucun positionnement les précise autrement que par la simultanéité des sens et des significations, se révèle être le premier principe de toute rencontre active. Dans notre cas précis, cela veut dire que l’artiste et l’architecte peuvent se croiser sans perdre leurs compétences et leurs forces propres. Cela permet de nous rencontrer, par la suite, autour de ce que Claire Petitmengin appelle « l’effort d’intuition ». C’est un « agir » simultanément passif (laisser venir, advenir), actif (laisser devenir) et proactif (laisser le choix et/ou la responsabilité à l’individu de son avenir). En respectant nos différences, nous créons les conditions pour l’échange pluriel. De la sorte nous instaurons un cadre qui peut s’ouvrir au particulier, sans tomber dans le piège des négations, sans déclasser les perceptions et sans les contraindre par des jugements de valeur (vraisemblance ou illusion), des primats ou des préjugés ontologiques. À partir de là, cela peut devenir un programme, à la fois pour nous même en tant qu’artiste, et pour notre vis-à-vis. Nous pouvons alors sereinement engager nos hypothèses respectives et partager nos expériences.

Pour échafauder une vérité autre de l’habiter/construire, nous enquêterons sur l’expérience artistique. Pour faciliter l’émergence d’une vérité commune, nous réfléchirons sur la place des techniques exploratoires et expressives, ainsi que du langage. Tout en différenciant entre le voir et ce qui est vu, le dire et ce qui est dit, nous proposons de prendre le parti de

⁸ PETITMENGIN Claire, *L’expérience intuitive*, Paris, Éditions l’Harmattan, 2001, p. 38

⁹ Ibid. p. 40

¹⁰ Ibid. p. 41

n'ignorer ni les fonctions mêmes des signes et des mots (leur représentant et leur représenté), ni leurs co-relativités (leurs signifiant et signifié), ni les types de représentations qu'ils induisent (représentationnels et représentatifs).

Veillons désormais à identifier le titre de notre thèse et tout particulièrement ce que nous voulons dire séparément et conjointement par « habiter », par « in-vu » et par « formes de visualisations sonores ». Cernons encore plus subtilement les liens que nous établissons entre le titre et le sous-titre de notre thèse, ce qui « fait scène » et ce que cette « scène » est censée donner à vivre.

En langue commune, le terme habiter veut proprement dire : occuper habituellement un lieu, se tenir, se trouver, être dans ce lieu, y résider, y demeurer. Dans le sens figuré, cela signifie occuper quelqu'un : par exemple le hanter, l'obséder, le posséder. Ce verbe transitif, possède un complément d'objet sur lequel s'effectue l'action désignée par ce verbe. Il peut être direct. Dans ce cas, le complément d'objet est ajouté sans préposition : habiter à, chez, dans, de, entre, jusque, hors, par, pour, sans et vers ; il peut être indirect. Dans ce cas le complément d'objet est construit avec une préposition, qui précise le lieu, la manière, le temps, le but, l'état, la cause, la matière ou le rang : « nous habitons une maison », par exemple. Comme nous utilisons ce verbe dans un lien avec l'in-vu, c'est *comme si* nous-nous tenions habituellement dedans, comme si « nous l'habitons » et « nous en étions possédés » sans être vus. L'in-vu étant considéré comme un lieu d'habitation, correspondrait à deux critères : être un lieu réel ou figuré et être un lieu dans lequel nous pouvons exercer nos habitudes.

Le terme « lieu » signifie, que nous habitons un abri, berceau, cachette, cliché, éden, eldorado, emplacement, endroit, environnement, espace, localité, maison, milieu, place, point, position, poste, quelque part, séjour, siège, site, situation, terrain, théâtre. Le terme est aussi « [...] souvent utilisé pour qualifier comme signifiants des éléments de la ville du passé (marchés, arcades, lavoirs, édifices notables) ou pour promouvoir, en le caractérisant, un type d'aménagement à développer (gazon, espace multimodal, galerie) ». Il s'emploie également « [...] au pluriel en ajoutant les épithètes *urbanisés* et/ou *durables*¹¹ ». « Habitude » veut dire : manière ordinaire, habituelle de percevoir, de sentir, d'agir, de penser, propre à une personne ou un groupe de personnes, aptitude (acquise par une pratique fréquente) à accomplir avec facilité et sans efforts d'attention tel ou tel genre d'actions ; l'exercice, l'expérience, l'adaptation à certains états, qui fait que l'on les supporte plus aisément ; usage répété de quelque chose qui crée un besoin ; manière de faire ; comportement créé chez quelqu'un ou un groupe de personnes par une action répétée¹². D'après ces définitions, le lieu est à la fois un « [...] espace identitaire caractérisé par une présence ou une activité humaine, même intermittente¹³ » et un espace dans lequel nous exerçons des habitudes. Mais qu'est-ce qui construit l'identitaire ? De quel identitaire parlons-nous ?

¹¹ Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, p. 91

¹² Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 13 octobre 2014

¹³ TORGUE Henri, « Lexique égoïste » in *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste. La composition de l'espace imaginaire, création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, Habilitation à diriger des recherches, préparée au sein du laboratoire CRESSON et soutenue le 08 juin 2011 à l'École doctorale 454 Sciences de l'homme, du Politique et du Territoire, Université de Grenoble 2011 p. 91

Parmi les illustrations terminologiques du CRESSON figure entre autres l'explication suivante : « on se sent à l'endroit¹⁴ ». Se sentir « à l'endroit », veut dire être « quelque part » « chez soi ». Cela veut dire que ce lieu/espace ressemble à la fois à une habitation, à un ressentir de cette habitation et à un habiter de ce lieu/espace, puis à une figuration et/ou une représentation de l'habitation et de son habiter. En conséquence, le lieu/espace correspond à des réalités et des habitudes spatio-temporelles (échelle, orientation, atemporalité), sémantico-culturelles (publicité, mémoire collective, naturalité) et à des critères liés à la matière (réverbération, signature sonore, métabolisme sonore). Voilà quelques briques méthodologiques pour saisir la vision architecturale de l'habiter. Or, le lieu/espace correspond aussi à des réalités et des habitudes hybrides, où les valeurs matérielles s'imprègnent de valeurs sensibles, où les valeurs collectives s'imprègnent de valeurs individuelles : l'hospitalité de la présence, l'attrait singulier qu'un lieu, qu'un espace exerce sur nous, sa charge émotionnelle et imaginative. Peut-on par ailleurs séparer le lieu/espace collectif du lieu/espace individuel ?

Nous pensons que le lieu/espace est à la fois un foyer discret et un espace de liberté, qu'il permet d'assouvir notre soif d'être, notre désir d'explorer et de découvrir de nouvelles formes d'épanouissement sensible. Il est à la fois limité par des choses matérielles et des usages habituels et communs, et relativement ou complètement délimité par des actes individuels inhabituels. Ainsi nous pouvons par exemple habiter un lieu de manière esthétique. Nous ne parlons pas de décors, mais d'atmosphère, de sens et de sensation esthétique (*ästhetisches Empfinden, ästhetisches Gefühl*). Cela signifie que nous habitons un lieu en dehors d'un habiter habituel, en dehors d'un être habituellement dans cet espace. Selon Martin Heidegger il y a co-relativité entre construire et habiter. Il énonce un triple plan : Construire, *bauen*, c'est « proprement habiter » ; *habiter* c'est « la manière, dont les mortels sont sur terre »¹⁵. Puis « *bauen* », au sens d'habiter, se déploie dans un « [...] *bauen*, qui donne ses soins, à savoir sa croissance » et dans un « [...] *bauen*, qui édifie des bâtiments¹⁶ ». L'expérience quotidienne et « habituelle » d'être sur terre et son sens propre « *bauen* », habiter, seraient « tombés en oubli ». Or, bien que l'appel initial se tairait et que l'homme n'accorderait à ce silence aucune attention¹⁷, il ne serait « non muet pour cela ». Rebondissons un instant sur ce paradoxe. Si cet « être sur terre » s'avère incomplet, mais non muet pour cela, cela veut dire qu'il est à la fois absent parce que nous l'avons oublié, mais potentiellement présent. Il subit donc à la fois un effacement, une disparition de la mémoire et représente le fruit d'une action : l'oubli. Notons, que ce qui est proprement tu, c'est le construire, habiter au sens propre d'être sur terre. Suffit-il de retrouver l'être-habiter par un rafraîchissement de notre mémoire ou devons-nous travailler sur nos habitudes ?

Si cet « être sur terre » s'avère incomplet, mais non muet pour cela, cela veut dire qu'il est à la fois absent parce que nous l'avons oublié, mais potentiellement présent. Il subit donc à la

¹⁴ AMPHOUX Pascal, « Critères spatio-temporels (échelle, orientation, atemporalité) », in brochure annexe du CD *Paysage sonore urbain, introduction aux écoutes de la ville* Institut de Recherche sur l'Environnement Construit, École polytechnique fédérale de Lausanne, IREC-EPFL Lausanne, Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, CRESSON-ÉAG Grenoble 1997 p. 17

¹⁵ HEIDEGGER Martin, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, pp. 174-75

¹⁶ Ibid. pp. 174-75

¹⁷ Ibid. p. 174

fois un effacement, une disparition de la mémoire et représente le fruit d'une action : l'oubli. Notons, que ce qui est proprement oublié, c'est le construire, habiter au sens propre d'être sur terre.

En quoi consiste finalement cet habiter ? Heidegger parle d'expérience que nous avons du « demeurer ». L'être « sur terre » veut dire « sous le ciel », libre et en « paix » (*Friede*). Ce qui est libre (*das Freie, das Frye*) et libre (*fry*) signifie préservé des dommages et des menaces, préservé de, désigne ce qui est épargné »¹⁸. C'est donc de notre conduite dans la préservation par l'usage de notre pouvoir de protection, qu'il est question.

En raison de sa mortalité et en absence de pouvoir garder et préserver l'être habiter, l'homme préserve l'être « [...] auprès de quoi les mortels séjournent : les choses. Habiter dans ce sens serait toujours séjourner parmi les choses ».¹⁹ *Wohnen, bewohnen, bauen* dans cette compréhension, c'est édifier des choses.

Les choses sont donc des objets/ponts (*Brückenobjekte*) qui rassemblent ce qui ne peut être préservé en soi pour des raisons de mortalité ; ce qui peut être ménagé pendant notre séjour sur terre.

Les choses anticipent des bâtiments. Ils s'appellent ainsi parce qu'ils sont [...] « co-produits par le *bauen* qui édifie »²⁰. Ces choses sont des demeures, mais non nécessairement des logements au sens étroit. Et bâtir c'est édifier des lieux, fonder et assembler des espaces et « faire habiter ». Le trait fondamental de l'habitation serait donc son ménagement.

Seulement la dite chose/objet n'est jamais d'abord un simple objet et ensuite un symbole. Le philosophe nous met ici en garde : « Sans doute, de toute antiquité, notre pensée est habituée à estimer *trop pauvrement* l'être de la chose »²¹.

Il est en fait un être chose « d'une espèce particulière ». Il est un lieu qui accorde une place. « Car seul ce qui est lieu lui-même un lieu (*Ort*) peut accorder une place. Les choses qui d'une telle manière sont des lieux, accordent seules, chaque fois, des espaces²² ». Ces espaces sont des *Räume*. Le mot *Raum*, désigne originairement « une place rendue libre pour un établissement de colons ou un camp ». Il est quelque chose qui est « [...] ménagé », rendu libre, à savoir à l'intérieur d'une limite ». Cette dernière n'est pas « [...] ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (*Sein Wesen beginnt*) ». L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite.

Le ménager a lieu « [...] quand nous laissons dès le début quelque chose dans son être, quand nous ramenons quelque chose à son être et l'y mettons en sûreté, quand nous l'entourons d'une protection »²³. Les mortels « sauvent » (*retten*) la terre, non seulement pour « s'arracher à un danger », mais pour « [...] proprement libérer une chose, la laisser revenir à son être propre. Sauver la terre est plus qu'en tirer profit ».²⁴ L'ennui est que « [...] les espaces reçoivent leur être des lieux [et des objets] et non de l'espace²⁵ ».

¹⁸ Op.cit. HEIDEGGER Martin, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, p. 175

¹⁹ Ibid. p. 179

²⁰ Ibid. p. 184

²¹ Ibid. p. 182

²² Ibid. p. 182

²³ Ibid. p. 175

²⁴ Ibid. p. 179

²⁵ Ibid. p. 183

Pour revenir à notre projet, c'est la manière dont nous demeurons, dont nous organisons l'habiter qui nous intéresse. Parce que les « choses », notamment sonores sont à la fois libres et enclos, c'est-à-dire *frei* et épargnés des limites (volatilité, intemporalité, discréption du phénomène) et limités (limite perceptive, notamment temporelle, limite sensible et représentationnelle, notamment esthétique et culturelle), ils se prêtent au sondage de notre rapport à l'être habiter. Cet être relève de la nature de nos rapports, c'est-à-dire de l'articulation, voire de la transformation de notre expérience des choses à la fois concrètes et abstraites, réelles et virtuelles, naturelles et artificielles. Or, ce ne sont ici ni de simples objets (lieux/objets et êtres/objets), ni des symboles. Ce sont des objets d'une recherche qui accorde une place au « ménager » (*schonen, beschützen, to care* en anglais) de choses qui « naissent » et/ou « recommencent à être », d'une recherche qui s'accorde et qui « prend soin », chaque fois, des espaces, des sensibilités et des pensées. « La pensée elle même fait partie de l'habiter²⁶ ». Comme nous sommes cependant astreints par ce qui est mortel et transitoire, nous proposons de nous intéresser au « triple plan » énoncé plus haut, au proprement habiter, non pour édifier des bâtiments, mais pour prendre soin de sa croissance. S'agit-il de cultiver notre sensibilité à cette croissance ? Transformerait-elle notre pensée et nos représentations ? Suffit-il de rafraîchir notre mémoire ou devons-nous interroger nos habitudes ?

Nous l'avons vu plus haut, les habitudes suggèrent une représentation dialectique : la confrontation du visible et de l'invisible. Cette représentation entraîne une *vue* « collatérale » sur les perceptions, sur les sens et les significations, sur les représentations de l'espace et des corps, qui place les uns d'un côté et les autres de l'autre (l'habiter d'un côté, le construire de l'autre ; l'image d'un côté, le son de l'autre ; l'individu d'un côté et le collectif de l'autre) en suggérant par là la séparation dedans/dehors, de l'être dedans et de l'être dehors. Ces habitudes rendent la rencontre difficile, si ce n'est impossible. Or, sans cette rencontre, nous ne pouvons atteindre l'être sur terre plus complet, dont nous avons parlé plus haut.

L'être sur terre est irrémédiablement relié à un corps sensible. Propre ou figuré, il est à la fois habité par l'espace et habite l'espace, tout l'espace (visible, invisible, collectif, individuel). Hantés par la mortalité, nous-nous raccrochons aux choses objets à leur ménagement, mais surtout à leur reproductibilité. Comme cette dernière ne peut-être que de l'ordre technique, nous avons perdu, ce que Walter Benjamin appelle l'*aura*, qu'il illustre surtout en se servant de l'œuvre d'art, dont les objets et les images seraient par nature reproductibles²⁷. Alors que la multiplication des techniques de reproduction nous berce dans l'illusion de la permanence, l'image, elle, révèle l'absence de ce qui s'est perdu, l'*aura*, qui serait ce qui fait le « ici et maintenant » de l'œuvre et qui s'abîme, voire disparaît dans et par cet attelage technique. Si nous-nous servons de la métaphore de l'art de Benjamin pour parler de la perte de l'habiter/construire inaugural, il s'en dégage une vérité : Malgré la multiplication de nos techniques et modèles de reproduction (nous pensons ici aux modèles issus de la cybernétique et de la théorie de la communication), nous sommes devenus des spectateurs d'une autoreprésentation frontale, des spectateurs ignorants de « l'unique apparition du vivant si proche soit-il » [Walter Benjamin].

²⁶ Op.cit. HEIDEGGER Martin, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, p.192

²⁷ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* (1939), traduit par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot, 2013

Comme nos gestes d'habiter/construire se sont, eux aussi, rangés du côté de l'image, nous-nous sommes également coupés de nos possibles relations au monde. Le terme « *in-vu* » veut justement rappeler ce fait. Nous l'utilisons non pas pour séparer le visible de l'invisible, mais pour relater qu'il existe une chose qui ne serait ni le vu ni le compris de l'être-espace et de l'être-corps, une chose dont nous-nous serions involontairement coupés, l'aura (le vivant). Ce que nous appellerons le « *male habitus* », au sens étymologique de déséquilibre et de mauvais état, implique en fait un rapport sans précédent à la politique, à la société, à la culture, à l'image et au son [Pierre-Albert Castanet²⁸], qu'il nous est donné d'interroger.

Comme nous partons de l'idée que l'image est non seulement sacre de l'ignorance, masque mortuaire et objet de deuil concret et symbolique, mais l'instrument et la première victime de ce « *male habitus* », nous proposons de nous intéresser au non reproductible et à ce qui ce qui disparaît, par exemple l'expérience et les gestes individuels qui font sens dans nos figurations et nos représentations, mais encore les ambiances. Nous n'avons qu'à le vérifier en regardant les qualités d'atmosphères présentes dans les tableaux de Peter Bruegel ou les qualités de lumières exprimées par les peintres d'icebergs (Frederic Edwin Church par exemple) lors des premières expéditions en Antarctique, qualités, qui témoignent d'environnements disparus et/ou qui n'existent plus sous cette forme aujourd'hui. Jean-Paul Thibaud en parle en termes d'« *unnoticed environments*²⁹ ».

Aussi saugrenus que puissent paraître nos exemples, ils montrent bien que l'image est à la fois une conserve et un leurre culturel. Flanquée de scénarios édéniques ou apocalyptiques, de fictions ou de réalités virtuelles ouvertement mensongères, de condamnations et d'avertissements quant à la disparition de l'individu, de la mémoire et des espaces, nous semblons avoir perdu le contact avec ce qui se cache potentiellement derrière l'image, un geste de lien, qui, s'il ne vit plus les mêmes urgences, ne les exprime plus et ne les voit plus. L'image, dans ce sens, pourrait bien être dotée de lignes imaginatives qui n'ont rien à voir avec le voir. Pour illustrer ce propos, nous renvoyons aux « *cheminés* » de Giovanni Battista Piranesi de 1769 [Fig. 1, 2 et 3]. Alors que la cheminée est un meuble sans plus de sens pour nous que l'image de la fumée, et qu'elle ne représente plus qu'un décor, elle renvoie pour les contemporains de Piranèse à une information autrement plus directe. Tout le monde savait interpréter la force de combustion et de diffusion de la chaleur ; la fumée permettait de « lire » la qualité régulatrice du conduit d'air, cheminée et chose phénoménale qui se trouvent en dehors de l'image.



Figures 1-3

Voilà un exemple qui nous incite à réfléchir sur la nature linguistique et sur les mécanismes internes de la représentation.

²⁸ CASTANET Pierre-Albert, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule Éditions TUM, 1999, p. 17

²⁹ THIBAUD Jean-Paul, *The sensory fabric of urban ambience*, in *Senses and Society*, vol. 6, N° 2, pp. 203-215, article en ligne consulté le 29 août 2015, http://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/article/Thibaud_2011_sensory_fabric_urban_ambiances.pdf

Posons-nous la question de l'instabilité, voire de la réduction épistémologique du mot même : représenter. Si nous regardons les définitions du Grand Larousse en ligne, nous constatons aisément que nous glissons du présenter au rendre, du figurer au décrire, du correspondre au jouer du monde, du recevoir au faire et être le monde³⁰. Entre figuration de l'action et substitution de l'action, il y a toujours quelque chose d'absent, une chose que nous semblons subir plutôt qu'agir. La représentation est donc d'abord une sorte de *présentification*. Elle rend quelque chose d'absent présent, puis le remplace progressivement en le représentant, tout en revêtant des acceptations sensiblement distinctes selon les contextes dans lesquels nous l'utilisons. Cette incomplétude a été utilisée pour mettre en question la validité des paradigmes de la science moderne, mais également des arts plastiques, comme c'est par exemple le cas au moment du passage de la figuration à l'abstraction. S'agit-il pour autant de condamner cette incomplétude, cette instabilité ? Ne serait-ce pas là une condamnation de sa fonction critique ? N'est-ce pas là sa qualité première, à savoir sa faculté de nous rappeler que tout est mouvement ? N'est-ce pas là sa qualité seconde, à savoir sa faculté stimulatrice et promotrice de la libre circulation des idées, qui nous entraîne justement au mouvement, qui nous oblige à nous mobiliser, à produire un effort vers l'autre et l'autrement autre ?

Sa polysémie, son flottement sémantique sont tout autant d'autres *espaces puissance vie*³¹. Entendons-nous : ce sont bien ces caractéristiques-là qui composent la véritable force de la représentation. Si la représentation véhicule les différentes idées que nous-nous faisons du monde, elle exprime aussi le fait de communiquer ces idées. Le passage à des modes représentationnels différents est donc aussi un passage à des idées différentes, des idées que nous serions constamment amenés à négocier dans cette thèse, mais des idées que nous avons l'allégment d'exposer, la liberté et la fortune de partager.

Rapatrions ce propos dans le champ qui nous intéresse, les formes de visualisations sonores³². Comme le « sonore » nous donne accès à des grandeurs sensorielles et sensibles, discrètes et intensives, comme il est en plus « fait pour mourir » [Jean-François Augoyard] et que nous n'avons paradoxalement aucun mal à l'accepter comme tel, nous aimeraisons savoir ce qui apparaît et/ou réapparaît dans l'image lorsque nous la regardons sous l'« angle puissant ». Dans l'enchaînement des mots « visualisation sonore », il y a « forme », « visualisation » et « sonore ». Forme, comme « formation », « génération », visualisation comme « vue sur ce qui vient de disparaître », mais comme « vue sur les relations entre corps et espaces », comme « vue sur l'habiter in-vu », comme outil de mémoire sonore, qui

³⁰ Présenter, remettre de nouveau quelque chose à quelqu'un : Représenter une traite. Rendre quelque chose perceptible, sensible par une figure, un symbole, un signe : Représenter l'évolution d'un phénomène par un graphique. Figurer quelque chose, quelqu'un par un moyen artistique ou un autre procédé : Le décor représente une place publique. Décrire, évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage, l'écriture : Ses contemporains le représentent sous les traits d'un cynique. Jouer ou faire jouer un spectacle devant un public. Être le symbole, l'incarnation, le type de quelque chose : Ces personnes représentent la classe moyenne. Correspondre à quelque chose, apparaître comme son équivalent : Une découverte qui représente une révolution. Avoir reçu mandat pour agir au nom de quelqu'un, d'un groupe, défendre ses intérêts : Représenter son pays à une conférence internationale. Être le représentant d'une entreprise commerciale. Littéraire. Faire observer quelque chose à quelqu'un, le mettre en garde contre quelqu'un : Représenter à un ami les conséquences de sa décision. Pour un descendant d'une personne décédée, prendre la place de celle-ci dans une succession dont elle aurait bénéficié si elle était restée vivante. Fait pour une personne (le représentant) d'agir d'une manière légale, conventionnelle ou judiciaire pour le compte d'une autre (le représenté).

³¹ Nous empruntons ici le terme à Rudolph LABAN

³² Et notamment au moyen du « croquis d'ambiance sonore ». Le terme croquis, qui est issu des arts plastiques désigne un dessin, une graphie faits rapidement, à main levée. Quand nous parlons de « croquis d'ambiance sonore », nous utilisons cette pratique du dessin dans le but de dégager à grands traits, l'essentiel d'un sujet, un motif d'ambiances

acte « le geste » et le « rayonnement de l'espace du corps » dans le « ici et maintenant » de la vie. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'il s'agit nullement de produire une représentation de plus ; ni d'entraîner un débat supplémentaire sur le « ressemblant », le « vrai » ou le « faux »; ni de colmater l'invisible par le visible; ni de parler d'imaginaires, dans le sens d'images subversives, rêvées, fantasmées, psychologiques ou mystiques, mais bien de l'observation d'une chose ardente et entraînante : l'activité de « l'in-vu ».

Maintenant que nous avons fait de l'in-vu une chose et une activité et non une représentation, nous ne devons pas oublier que celle-ci est tributaire d'un regard, que nous voulons changer. Ce regard est ici invité à explorer l'« autre visible », c'est-à-dire une chose qui est en train de se faire. Il se distinguerait de notre regard antérieur par un *bougé d'apparence*, pour emprunter le terme à Maurice Merleau-Ponty³³. Ce regard, qui regarde par l'écoute, qui écoute par les yeux, serait un regard qui bouge, ce qui apparaît du monde. L'hypothèse d'une écoute habitée par le regard et/ou *vice versa* nous oblige à interroger la culture du regard ; à trouver des preuves quant à la présence sonore dans l'image ; à réfléchir sur le « comment » décrire et partager les types et qualités d'hybridations, puis les différentes conjonctures (passages d'un contexte particulier à un contexte général, passages du subjectif [je] au collectif [tu, nous] au commun [interconnaissance, empathie]) ; à réunir un nombre d'éléments suffisants pour valider notre idée. Nos réponses dépendront de l'efficacité de nos questions, c'est-à-dire de leur ouverture aux croisements, imprévus et irrégularités, mais aussi de notre habileté scénaristique et de notre aptitude à compenser l'innommable.

Dans un premier temps, les représentations existeront en tant que résultats de notre propre exploration d'artiste. Dans un second temps, elles existeront en tant qu'enjeux de perception, de logique et de culture. Dans un troisième temps, elles existeront en tant que modes plurielles de construction et d'usage (autres sujets percevant, autres disciplines). Cette répartition occasionnera de nombreux moments pour illustrer ce qui nous habite et ce que nous ambitionnons dans notre recherche, à savoir la mise en place d'une épistémologie pratique et théorique de l'in-vu. Cela permettra de nous éprouver au contact de l'architecture et des sciences et de nous confronter à des penseurs plus sceptiques, ainsi que de construire une « famille de pensée propre ».

ÉVOLUTIONS STATUTAIRES

Pour mieux cerner ce qui sous-tend notre propos, à savoir précisément l'impact de l'art sur l'émergence de l'individu et de la société autonome, pour mieux comprendre l'évolution historique du statut de l'art, qui justifierait cet impact, il faut quelque peu se pencher sur l'aventure de la culture occidentale. Quatre moments se distinguent. Le premier consiste en l'autonomie de la pensée (du sujet), son arrachement à l'emprise de la tradition : cette évolution est liée à l'esprit du XVIII^e siècle. Le second est lié à la Révolution Française, lorsque des sociétés conquièrent leur autonomie. Le troisième est lié à la modernité, à l'art comme utopie, l'art qui affirme son autonomie et qui débouche sur l'impératif de la

³³ Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, p. 22

nouveauté (« l'ornement est un crime », [Mies van der Rohe], l'universalisation sous forme d'emprunts [Marcel Duchamp], de citations, au prix d'un grand éclectisme). Le quatrième, enfin, est lié à la postmodernité, l'art qui reste autonome tout en investissant la société (La « sculpture sociale » [Joseph Beuys]), l'art qui devient concept, l'art qui se dilue dans les nouvelles technologies et la culture et qui abandonne son autonomie en faveur d'une fonctionnalité, d'une hybridation technique (l'art multimédia, l'art interactif, l'art virtuel, les arts visuels et de l'espace... etc.), la démocratisation de l'art (la libération de l'art du tropisme de l'art bourgeois). Mais venons d'abord en arrière et intéressons nous à l'art de redonner vie aux choses et aux êtres, c'est-à-dire à la vivification, qui tire son origine de la philosophie antique. L'artiste s'est d'abord compris en tant qu'imitateur de la nature. Le classement de l'art est au plus bas de l'échelle des outils de la connaissance. De la métaphysique de Platon se dégagent trois propositions fondamentales : 1. Il y a des *intelligibles* (le monde des réalités absolus, l'idée du « bien ») 2. Au-dessous des intelligibles il y a la *nature* (l'image sensible, le « fini » et l'« infini ») et 3. Entre les deux termes intervient une sorte d'*âme cosmique* (l'idéal éternel des choses). Son explication rationnelle du monde s'élargit par un autre principe, *Dieu*, père du monde (vraisemblance), exemple vivant de sainteté, fondement de l'éducation, clef de voûte de l'édifice social. Il est l'organisateur omniprésent du monde³⁴. De la situation historique de l'esprit au XVIII^e siècle, se dégagent deux traits fondamentaux, le « [...] mécanisme des sciences de la nature, et la conscience de soi de l'homme qui ne se résigne plus (de dieu), mais qui revendique inconditionnellement ses droits naturels³⁵ ». Cette conscience de soi transforme le sens même du monde et reflète le caractère révolutionnaire de la modernité. « Initialement une doctrine de la résignation humaine, une métaphysique rationaliste dans laquelle tout — hormis les décisions de Dieu transcendant — était réglementé par des lois rigoureuses, qui n'accordaient pas plus d'initiative à l'homme qu'au rouage d'une machine³⁶ », la conscience « moderne » du monde est à l'image de l'élan de l'homme, qui crée un monde à sa propre image (invention de la perspective, l'étude de la lumière, le *chiaroscuro*, l'étude des physionomies). La restauration de la vie, c'est-à-dire le re-convertissement de la morte objectivité mécanique à la subjectivité spirituelle, s'engage pour sa part dans la voie de l'identité absolue du subjectif et de l'objectif. Cet entendement s'enlise au moment de l'invention de la photographie dans les années 1830, où la « lumière fait office de pinceau » [Walter Henry Fox-Talbot], où la chronophotographie (les « zoopraxiscopes », et « fusils photographiques » 1879 à 1889 de Eadweard Muybridge et de Etienne-Jules Marey) façonnent l'œuvre désormais reproductible (*L'art à l'époque de sa reproductibilité*, [Walter Benjamin] 1935) par la machine, stigmatisant l'écoulement du temps.

Selon la philosophe Françoise Gaillard³⁷, cette évolution est co-relative à la disparition de Dieu, qui devient prosaïque. La parabole de l'insensé de Nietzsche (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), qui nous raconte l'histoire d'un fou qui se promène en plein jour avec une lanterne allumée à la recherche de Dieu, explique bien ce qu'a été la Modernité, tout en étant critique. Ce fou qui se promène sur une place publique en disant « je cherche dieu » ne

³⁴ PIAT Clodius. *Dieu, d'après Platon*, Paris, Revue néo-scolastique, 12^e année, N°46, 1905, p. 199

³⁵ PATOCKA Jan, *L'art et le temps*, Paris, Éditions Presses Pocket, 1990, p. 306

³⁶ Ibid. pp. 306-307

³⁷ Nous avons pu croiser Françoise Gaillard au moment de notre inscription en master en « Sciences de la communication et formes de sociabilités » à l'université de Nice Sophia Antipolis en l'an 2000

rencontre que des rieurs. Dieu est mort, lui répond-on. « Non » dit-il, « Dieu est mort, mais c'est vous, c'est nous qui l'avons tué ». Avec la découverte des arts dits *primitifs* (*Du primitivisme dans l'art du 20^e siècle* [Jean-Louis Paudrat], 1992) : Picasso et Matisse auraient vu pour la première fois des statuettes d'« art nègre » dans l'atelier d'André Derain vers 1905-1907, artiste dont le travail de mise en perspective ne semblait pas « juste ») le paradigme de l'art change radicalement : *l'abstract*, l'abstraction apparaît comme une puissante alternative, un refuge pour ce qui est perdu. Et cela fonde les musées encyclopédistes, dont le classement et les systèmes de lecture étaient davantage anthropologiques et ethnologiques. « *Only that belongs to all of art belongs to art as Art.* », (*What art is*, [Arthur C. Danto], 2013). Quasi simultanément à cette évolution, à laquelle il faut associer également la naissance du cinéma, l'énergie émergente des ondes et des écritures d'espaces lumineux et/ou dynamiques, l'art fait un retour aux sens et aux sensations et à l'ambiance de l'âme : « la sensation de la disparition sonore », [Kazimir Malevitch] ; « le son maintenu », « le son bleu, le son jaune... », [Vassily Kandinsky] ; « Aussi vibratoire que la musique, la couleur est capable d'atteindre le plus essentiel de la nature, sa force intérieure », [Paul Gauguin] ; « Le paysage peint est un espace résonateur de l'expression de l'âme », [Edvard Munch]. Or, nous ne pouvons expliquer ces avant-gardes sans nous référer aux technologies qu'ils utilisent. Ainsi les rapports entre peinture et photographie, le rapport entre couleurs, lumières et sons (piano optophonique), bouleversent non seulement l'histoire de la peinture, l'histoire de la représentation, mais perturbent aussi le champ traditionnel de la perception. La possibilité physique de mesurer une hauteur d'onde transforme ainsi la peinture en pure esthétique de la lumière. Quant à la musique, elle devient une sonorité, une tonalité de couleur, une fréquence de lumière. Nouvelle mise à distance, l'abstraction et sa formalisation (photographie, peinture, « sans sujet ») représente aussi les toutes premières mémoires esthétiques de machines, qui « se souviennent ». Le « sublime technologique », (le « sublime du dispositif », les médias qui triomphent, qui se relaient et s'épuisent), ouvre la voie à un « imaginaire technologique » puissant [Mario Costa]³⁸. Il reconfigure le corps et à l'espace, transforme notre rapport à la sensorialité, si ce n'est à la sensibilité et par là l'anthropologie même. L'évolution contemporaine le montre : l'artiste ne fait que produire des connexions (« tous les artistes néo-technologiques changent le statut même de l'artiste et de l'art », [Mario Costa]). L'accélération du monde (« *dromosphère* », [Paul Virilio]), l'effacement de la mémoire, notamment de la mémoire subjective de l'homme et l'esthétique de la communication, font la substance-même de la postmodernité. Pour comprendre le passage à l'« esthétique de la disparition », il faut se rappeler de Jean Paul Sartre (« L'histoire parle de ce qui a existé, or jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. »), et de la contrariété du « petit bourgeoisisme » : l'esprit de luxe de l'objet « non utilitaire », le bon goût, le bon ton (*La distinction*, [Pierre Bourdieu]) se transforment en une absurde nausée. L'individu se réfugie dans la musique. Or, Theodor W. Adorno disait déjà dans son introduction de la « nouvelle Musique », qu'à l'époque des radios et des gramophones omniprésents, l'humanité oublierait tout simplement l'expérience de la musique. Il pointe notamment, ce qui est

³⁸ Tous les commentaires relatifs à Mario COSTA sont issues de notes, que nous avons pu prendre lors de notre formation en « Technologies de Communication et Cultures : Communication Visuelle et Formes de Sociabilité », à l'École doctorale, Faculté des Lettres, Nice Sophia-Antipolis, Nice, 2000-2001

intrinsèque aux ambiances sonores de la modernité : c'est l'amplification du « bruit de fond ». La compréhension de ce dernier a contribué à l'émergence d'une toute nouvelle conscience de la mémoire topique, dont les dimensions psychologiques redimensionnent la cartographie urbaine. Exemplaires sont ici les situationnistes. Nous pensons notamment au guide psycho-géographique de Guy Debord (1955), aux « visualisations » de Murray Schafer, qui trouvent par ailleurs un nouvel essor dans le *sound et mind-mapping* comme le *townsendmap* et le *oneblockradius* (reconstitution de la mémoire d'un quartier de New York au moment de la construction du MOMA), ou encore aux « cartes mentales sonores » de Francisko Lopez.

Le Sonore obéit un ordre intérieur, le « a été ». Selon Mario Costa, les nouvelles technologies sont à même de représenter à nouveau ce « a été ». Il dit, que la simulation, (qui est liée aux technologies), ne représente plus les choses mais un « être », un « peut-être » de l'être, un être indéfini de l'infini, un être qui n'existe nulle part. L'esthétique se répartit dorénavant en trois formes : la représentation, la simulation, la communication. La représentation est devenue reproductible, ([Walter Benjamin, Theodor W. Adorno], dix ans avant l'« école de Francfort »). Elle peut donc présenter de nouveau des évènements qui ont déjà eu lieu : la simulation (électronique, numérique) comme substrat structurel sur lequel tout s'édifiera met en œuvre la dimension du temps et de l'être (le « a été » de la photographie, [Roland Barthes]) et fait émerger le « cela peut être » et le « je ne sais pas ce qui pourrait arriver » (l'image de synthèse), le « cela est possible, mais je ne sais pas quoi » (l'esthétique du temps réel). La communication, enfin, est le premier message (« le contenu d'un medium est toujours le contenu d'un autre medium, mais le medium contenant n'est pas neutre par rapport au contenu », [Marshall McLuhan]), et consiste en un passage de l'écriture à la main (écritures du corps, imaginaires corporels) à l'écriture à la machine (machines à écrire), vers l'ordinateur (écritures systémiques, imaginaires technologiques) : ce qui est connu à distance est substance anthropologique de notre époque.

Cette évolution a rendu nécessaire le fait de réfléchir sur la communication à distance et de travailler sur les interconnexions, le connexionnisme, comme des faits esthétiques et architecturants. Lors d'une première période, il y a eu appropriation de la communication (téléphone, la télévision à balayage lent fonctionnant avec le téléphone, la téléconférence, l'art télématique de Roy Ascott). En 1983, Roy Ascott est invité par Frank Popper à la manifestation « *Electra* » au musée d'art moderne de la ville de Paris où il présente *Plissure* : des terminaux informatiques étaient installés à l'aide d'un réseau télématique dans seize villes du monde. Lors d'une seconde période, ladite réflexion sur la communication à distance va devenir plus esthétique. On ne se contente alors plus du seul connexionnisme. À partir du manifeste de la spatialisation de la communication technologique de Lucio Fontana, on passe à une reconfiguration permanente de l'image, à des réflexions ouvertes sur la dynamique des formes aléatoires, à des projets de psychologie collective, qui bouleversent l'imaginaire et élargissent le concept même de l'art. L'image électronique, de synthèse devient le signe prémonitoire d'une irréversible révolution. Elle ne pénètre plus en dedans du sujet, mais reste en dehors. L'épiphanie retirée en soi, l'image a non seulement perdu son aura, mais également l'illusion de la réalité même [Mario Costa]. Naissent alors des réalités à part, des choses, des nouvelles catégories d'êtres. C'est tout le régime de l'imaginaire qui change. Cela se voit dans le cinéma, qui parmi les premiers à faire la promotion des images

de synthèse : en surface on peut faire du réalisme, puis du super réalisme. Mais qu'est-ce qui apparaît vraiment ? « Plus on met de l'image de synthèse, plus le film va devenir quelque chose en soi » [Mario Costa]. Au lieu de pouvoir se projeter dans l'image ou dans le film — l'imaginaire opérant dans ce cas comme développeur de la liaison projection/introduction —, l'on voit dorénavant des images comme des choses. Les nouveaux médias changent la perception des vieux médias. C'est le dispositif qui change la perception des dispositifs précédents, et c'est le dispositif qui interfère avec la représentation que l'on a du monde. On reconnaît pour l'instant à cet « apparaître de surface » une identité propre. Il fait apparaître des fonctions abstraites, qui n'étaient jamais apparues au niveau de la sensibilité : « C'est la raison qui apparaît, le transcendental de la logique et des programmes, et non nous. » [Mario Costa].

EN DEDANS DE LA VACANCE

Comment progresser autrement dans l'histoire des représentations ? Comment ne pas être tenté de produire une sorte d'architecture anachronique ? Comment ne pas construire une arborescence buissonnante des rayonnements sensibles des idées, de leurs conséquences sur les rayonnements rationnels des idées, comment éviter la surévaluation des ordres par rapport aux désordres méthodologiques, des formalismes par rapport aux illégalismes ? Comment faire pour cerner la géographie variable de nos perceptions ? Comment faire pour adhérer à la fois la démocratisation des outils technologiques, à la démocratisation de l'art sans ignorer les nouveaux tropismes, sans oublier l'emprise de l'industrie culturelle et de ses dispositifs, tous-deux responsables d'un certain art officiel, alors que la masse des artistes ne s'y retrouve pas, parce qu'ils n'y ont pas accès ? Comment faire pour ne parler ni de masses, ni d'universalités, ni de conflits, mais bien d'individus ? Comment ne pas perdre la richesse plurielle des propos ? Comment ne pas déclasser les singularités ?

Classer veut dire penser la connaissance de manière systématique. De la sorte, la connaissance n'a que peu de chances d'être autre chose que le système même du classement. Ce fait s'avère inopérant lorsqu'il s'agit d'atteindre le sensible. Inclassable par nature, à moins que nous le contraignions à une forme rigide, à un fonctionnement, à une « mécanique », ce sensible et l'espace qu'il occupe (il est territorialisant, il est individuant) et qui, une fois classés de la sorte, échapperaient toujours un peu plus à notre connaissance. La difficulté devant le classement est donc fondamentalement intéressante, elle désigne ce dont nous devons nous affranchir, libérer. En conséquence, nous aimerais parler de ce qui reste à découvrir devant le classement, mais aussi de ce qui reste à découvrir devant le Sensible, en tant que moteur de notre perception et en tant qu'instrument de connaissance. Parce que c'est l'in-vu (ce qui est-tu, mais non muet pour cela) qui nous préoccupe, parce que nous envisageons la découverte et l'accomplissement d'un nouveau type de paysage, nous aimerais éléver au rang des connaissances tout ce qui dépasse le mesurable.

Maintenant que nous avons expliqué la nature de nos questions devant le classement, nous aimerais imaginer les éventuelles alternatives quant à notre classement de l'image. Pour ce faire nous avons choisi de l'art. Partons toujours du fait que tout classement est une limite, une frontière, une contingence. Nous l'avons vu, le simple acte de classer, déclasse un certain nombre d'informations et de sensibilités relatives à l'objet classé. Ainsi, si la

catégorie « art visuel » semble correspondre à l'art visible. Elle n'envisage en rien le fait que cet art puisse tendre vers l'invisible. Elle déclasse le fait que l'art visuel fonctionne aussi sur des modes sensibles. Or, c'est toujours un corps qui « agit » cette sensibilité, un corps à la fois extérieur et intérieur, dans le sens où ce corps est, fait et pense, représente et se représente dans et par la mémoire de l'indicible. Elle ignore donc que la perception et sa représentation peut prendre à la fois une forme visible purement apparente et/ou sensible sous-jacente. Le classement montre ce qui apparaît publiquement et déclasse l'intime. Notons que le classement donne une priorité au visible, et non au sensible. Notons encore que ce visible est un mode de perception, lui même fruit d'un apprentissage, qui peine à rassembler l'ensemble des modes sensibles. Cette « moitié modale » s'est vidée du mode intime. Cela conduit à une sorte d'abstraction de la personne et de l'art, qui fait de la sensibilité une chose clandestine, puis de l'œuvre un objet visible. L'art — et par son entremise l'intime — ne s'ouvrirait au monde extérieur qu'en s'y projetant comme une pure apparence. On pourrait alors se poser la question de ce qui reste de l'art. Mais est-ce seulement une question de l'art ? Ne serait-ce pas dire que les rapports que nous entretenons, par exemple, avec l'espace et/ou l'architecture, ne se satisfassent que du visible ? Est-ce finalement un problème de classement ?

L'histoire de l'art contemporain nous livre des exemples d'artistes qui ont tenté de rompre avec l'idée du classement. Intéressons-nous ici à des artistes qui pensent l'œuvre en tant qu'instrument de l'art, et non comme objet de l'art. Cela va non seulement changer la teneur épistémologique de l'œuvre et la retirer du classement anthropologique, mais cela va aussi et surtout changer le statut de l'œuvre. Les peintres Barnett Newman et Mark Rothko, son ami, tous deux intéressés à la philosophie, retirent les « petites toiles » de la vue du public, pour ne laisser que les champs irradiants de couleurs, tout aussi solitaires que transcendants la mythologie, récits de figures divines, humaines ou monstrueuses brassés par les systèmes religieux. Cela change de manière radicale le rapport à la vue, à la vision même de l'être-œuvre. La déclaration visionnaire de Lawrence Weiner exprime cette radicalité : « 1. L'artiste peut construire le travail - 2. Le travail peut être fabriqué - 3. Le travail peut ne pas être réalisé - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception ». Cela change donc aussi l'échafaudage de l'œuvre. Sa réalisation indiffère : elle est produite par l'artiste lui-même, ou par quelqu'un d'autre, ou reste au niveau du simple énoncé. Bien au-delà de l'idée de « l'art comme expérience » amorcée par Marcel Duchamp et de la « dictée » de Laszlo Moholy-Nagy (*Telephone Paintings*), cela problématise l'inclassable : le rapport volatile du public à l'œuvre, la volatilité temporelle de l'œuvre, la volatilité des relations. Ce contexte indique une difficulté de définition intéressante, parce qu'elle situe l'œuvre dans un espace vacant, un *inbetween* des êtres, plutôt que de la cloisonner dans l'objet visuel ou virtuel. L'expulsion de l'œuvre, à la fois de la sphère des choses, et de la sphère intime de l'artiste, son *displacement* (Lawrence Weiner), permet d'approcher l'œuvre non comme une forme abstraite ou un concept d'artiste, mais comme un « travail de l'art », comme une ouverture à l'être et l'esprit de l'art. Plutôt donc que d'actualiser et/ou de réactiver l'œuvre, cela offre l'art. En situant l'acte artistique entre les êtres, en refusant de la sorte de donner priorité aux propriétés visibles ou imaginaires de l'œuvre (« *When*

*philosophers supposed that there is no property that artworks share, they were looking only at visible properties. It is the invisible properties that make something art³⁹ »), en retirant donc l'œuvre de tout classement et de toute médiation, cela décontamine l'art de sa dimension culturelle. L'art est alors mémoire inaltérable (seules les machines peuvent devenir obsolètes), simultanément instrument (l'observation participante et conjointe) et résultat (*embodied meaning*). Cette mémoire sensible est transcendante : elle offre à l'artiste et à son œuvre la plus grande liberté d'action qui soit (n'oublions pas que l'effort de médiation sanctionne souvent cette liberté), puis à son public la plus grande accessibilité à l'être-œuvre (sans médiation altérante). Et parce que tous vivent l'art en tant que terrain d'exploration, depuis leurs propres champs sensibles, dont la transformation perpétuelle dégage justement les potentialités de l'œuvre, le mécanisme de sélection n'est plus sélectif par choix préférentiel, mais sélectif uniquement par fréquentation (actualisation du virtuel de l'œuvre, de son présent et de son futur, comme arbre d'éventualités). De cette fréquentation discontinue découle une impossibilité de classement et de médiation de l'œuvre. Elle active et actualise plutôt que réactive l'œuvre, ce qui rend tout système d'archive totalisant impossible. De l'obsolescence du visible découle une obsolescence temporelle (temps réel, décalage du temps réel, durée instantanée, durée dans le temps, durée stable et instable, constance, inconstance sont équivalents et soumis à la fréquentation, la fréquence de leur usage potentiel). Cette dissuasion temporelle — ou pour mieux dire cette chronophagie, cette pluri-cronie, cette désynchronisation de l'œuvre — est symptomatique à la fois de l'individuation de l'œuvre et de son pouvoir social. Le renforcement de la temporalité locale (hétéro-cronie), la situe dans le méta (le métarécit individuel de l'œuvre, le métarécit collectif, le méta-temps, c'est-à-dire des temporalités variables). Il renoue également avec la lecture, la réappropriation locale des fonctions informationnelles et sensibles de l'œuvre. Ce métarécit est aussi un métarécit de l'espace vécu — nous aimerais l'appeler l'espace incorporé, l'*embodied space* — à la fois celui de l'artiste, celui de l'œuvre et de son public. Le métarécit de l'espace vécu entre dans l'œuvre. Il ne discrimine ni le visible, ni l'invisible, ni le conscient, ni l'inconscient, ni le temps, ni l'absence de temps, ni le public, ni l'intime. Alors qu'ordinairement ce sont l'extériorisation du sensible, puis la manière de déployer le temps — la mise-en-scène en tant qu'objet temporel — qui font défaut à l'*« embodied space »*, la perception de l'art repousse ponctuellement cette tradition. Le « public » (la dimension publique, c'est-à-dire la mise à distance spatio-temporelle), laisse la place à un mouvement en dedans. Soudain l'art peut remplir totalement l'espace gaspillé par le statut public de l'œuvre. L'espace se désincarne à nouveau lorsque cette perception cesse. Lawrence Wiener élucide de la sorte non seulement pourquoi l'œuvre/objet en tant qu'objet d'art prive l'œuvre de son art (distanciation entre objet et art, relations distantes à l'objet d'art, séparation entre dimension publique et intime de l'œuvre), mais encore comment l'art peut retrouver sa place (relations syncrétiques ponctuelles, sélections par fréquentations ponctuelles, rythmicité des relations). Cela signifie que c'est bien dans cette acceptation que l'art peut nous aider à reconquérir l'être-habiter.*

³⁹ DANTO A. Arthur, *What Art is*, Londres, Éditions Yale University Press, New Haven & London, 2013, p. 41

Et maintenant que nous avons fait de l'œuvre un travail de l'art et de l'art une chose de la connaissance, nous pouvons enfin nous consacrer aux formes de visualisations sonores comme choses de cette nouvelle compréhension. Parce que cette dernière dépend de notre entendement, elle nous oblige à observer un ensemble d'enjeux territoriaux. Ce qui s'y joue doit être potentiellement territorialisant et déterritorialisant [Gilles Deleuze]. Cela nous appelle à ne jamais oublier le tiraillement continu entre vouloir et pouvoir accéder à cet entendre dans et par l'image. Nous devons donc nous intéresser à nos apprentissages sensibles, à nos disponibilités, à nos manières d'identifier ce qui nous est propre et impropre, à nos capacités créatrices devant ces enjeux. Dans cette thèse, il sera conséquemment question de manières différentes d'habiter, de seuils physiques et de passages *d'une perception à l'autre* (empathie), de seuils d'acceptation à franchir. Nous les exerceons : comme des moments d'adaptation pour mettre en question nos pratiques territoriales; comme *Gratwanderungen* (littéralement être en bordure ou être sur la corde raide) pour faire appel à nos consciences ; comme des activités *défrontierisantes*, des *Endgrenzungen*, (littéralement « dépassement des frontières ») ; nous avons crée ce néologisme pour suggérer une action volontaire) propices à la rencontre et à l'échange. Est-ce parce que nous (l'auteure) sommes née et que nous avons vécu presque toute notre vie près des frontières ? Cela donne en tout cas le ton et marque un univers d'expériences.

Entrons autrement dans les territoires de l'image. Procédons par inversement, par failles, par décentrages et décadrages. Abordons l'image de manière qualitative et positive. Intéressons nous aux lignes comme prometteuses d'autres conduites. Plongeons-nous dans leurs inquiétudes chorégraphiques. Supposons donc simplement que le visible puisse nous donner accès à l'invisible, qu'il puisse être finement sensible à l'être sonore, si ce n'est à l'être tout court.

CONSTRUCTION DE LA THÈSE

I. Postulats, démarche et retombées escomptées

« Habiter l'in-vu », s'entend comme notre thématique nodale. Nous considérons l'in-vu comme un « Tout » sensible et agissant, son exploration comme un acte d'habiter. Nous comprenons les visualisations sonores à la fois comme un outil d'incursion, comme un moyen pour révéler les aspects non vus, non compris, non encore identifiés de l'habiter et comme une preuve du construire de cet habiter. Or, comme ce « Tout » s'avère abstrait, que le mouvoir dans ce « Tout » reste discret et que tous deux sont difficiles à mesurer, nous avons choisi de donner une lecture précise de nos gestes. Le geste dépasse ici la notion du « faire ». Nous utilisons le terme pour parler simultanément d'attitudes, de postures et d'actions, mais aussi d'interactions « perceptives », de « visions » et de « raisonnements », de complicités et de convergences possibles entre l'approche artistique et de l'architecte (« faire un geste en direction de », faire un geste en faveur de »). Nous le confisquons finalement pour parler de gestes tiers, notamment ambients. L'on peut, à titre d'exemple, évoquer l'action de corporéités autres que seulement humaines (par exemple le vent, l'eau, les phénomènes climatiques, êtres que Tim Ingold nomme des « créatures tempérées »). Et ce n'est pas leur « subir » qui nous intéresse, mais la façon dont nous évoluons avec. Le geste est donc ici vu comme un principe actif, formant, développant, transformant.

Nous espérons de cette incursion un « bougé d'apparence » de nos représentations ; une évolution de nos méthodes, outils et langages ; une révolution de nos « ambiances de travail » ; un raffinement de nos modèles ; puis une progression de la notion même d'habiter/construire. Au lieu de nous perdre dès maintenant dans des figures cheminatoires abstraites, nous aimerions reporter cette réflexion à la seconde et troisième partie de la thèse, d'autant qu'il sera plus facile d'argumenter sur le fond d'exemples concrets. Dans cette appréhension, la recherche scientifique profitera de la propension de notre corpus expérimental premier, mais aussi de nos modes de fonctionnement et de rayonnement, sans errer dans des conceptualisations d'objets de la pensée, des grammaires et approches épistémologiques distantes. Nous-nous permettons donc de rester relativement factuels dans l'énoncé de la thèse ci-dessous préfigurée.

II. Hypothèses et sous-hypothèses résumées

Première hypothèse : Il existerait des formes de visualisations sonores qui nous donneraient accès à des aspects in-vus, voire inconscients, du paysage.

Première sous-hypothèse : Leur expérience rééquilibrerait non seulement nos relations aux sens, mais modifierait notre idée même du paysage.

Deuxième Hypothèse : Leur ontologie, et leur « capital action », permettrait d'arbitrer les contingences des outils de modélisation et de proposer des arborescences de commandement moins hiérarchiques que celles que nous rencontrons dans le maquettage contemporain.

Deuxième sous-hypothèse : De ces opérations émergerait une nouvelle conception de l'habiter/construire, qui favoriseraient les liens intimes entre les individus, leur vivre ensemble sensible.]

III. Un développement en trois parties et 10 chapitres

P R E M I E R E P A R T I E : FORMES DE VISUALISATIONS SONORES

L'impossible approche exacte des phénomènes sensibles du paysage désigne l'enquête artistique comme un atout et comme une ressource. Il s'agira d'abord de mieux comprendre d'où viennent nos idées et de présenter notre corpus expérimental premier. Nous développerons cette première partie en deux chapitres :

- Comme nous inaugurons des modes exploratoires et des modes de restitution originaux nous les expliciterons en détail. Après une introduction dans notre « faire » et dans notre manière de qualifier les aspects in-vus du paysage, nous dresserons un catalogue des différentes formes de visualisations sonores que nous avons réalisées. Nous les raisonnerons au moyen d'une grille évaluative à deux volets, *via* une partie descriptive des productions ainsi qu'une partie analytique des phénomènes sensibles explorés. Notre approche croisera ici celle de l'architecte spécialisé en ambiances. Aussi s'agira-t-il d'établir un premier bilan, d'évaluer les apports, de cerner précisément les pistes à développer pour travailler en direction de notre première hypothèse, puis pour préparer le terrain pour notre première sous-hypothèse.

S E C O N D E P A R T I E : SÉDIMENTATIONS

Nous rebondirons sur la première partie en raisonnant par trois fois :

Sur nos modes d'exploration et d'observation du paysage ; sur nos modes de restitution ; sur nos modes philosophiques et conceptuels.

- Nous situerons d'abord notre travail dans le champ de l'architecture et de l'art, notamment environnemental. Parce que la visualisation sonore jongle délibérément avec la multi-sensorialité, nous serions en mesure de distinguer entre « ce qui est donné à voir » (figure), « ce qui est donné à vivre » et « à comprendre » (fond) des gestes action et de l'action des gestes. Comme l'expérimentation constructive est renforcée par une technique exploratoire spécifique, la « *plongée*⁴⁰ », nous-nous intéresserons à notre rapport à la « *playing aura* »⁴¹ ; au corps et aux corporeités; aux sens sensoriels et aux significations. La technique de la *plongée* étant centrale, mérite que nous la vérifiions sur le plan cognitif.

⁴⁰ La *plongée* est un *modus operandi*, qui intervient au niveau de l'expérience même du paysage, au niveau phénoménologique et sémantique. C'est d'abord une technique de chute, qui nous permet de nous adapter à la *playing aura**, d'y ajuster nos postures de corps, nos attitudes sensibles et intellectuelles. Lorsque nous plongeons en avant, tête baissée et corps incliné dans l'eau, l'air, la neige, le sable, nous chutons, glissons, touchons, fendons quelque chose, parfois non sans risque, parce que nous le faisons quasi aveuglément. La *plongée* dénonce donc une prise de risque : la perte de la position debout, l'abandon plus ou moins volontaire de la verticalité initiale. Cela n'est pas sans conséquence sur nos perceptions du paysage. Comme elle opère tout en mouvement et sans distinction aucune entre les sens et leurs significations, elle nous permet une rencontre plus immédiate avec le paysage, mais surtout avec l'autre et l'autrement autre mouvement. Nous sommes alors en mesure de découvrir des topiques discrètes du paysage, dont notamment la convolution des gestes corporels (postures du corps, gestes d'écoute, gestes plastiques) et des gestes ambiants (le « déjà là sans qu'on en ait forcément conscience : l'interaction entre les effets de la forme construite, les effets climatiques et les effets sémantiques). Nous comprenons donc cette prise de risque comme fondamentalement positive et productive. C'est pour cela que nous-nous inclinons systématiquement lorsque nous explorons le paysage. C'est pour cela que nous-nous inclinons devant les êtres et les choses, puis devant les évènements inattendus (déviances par rapports aux intentions initiales). cf. aussi Glossaire en annexe

⁴¹ La *playing aura* (cf. aussi glossaire en annexe) est un terme que nous utilisons pour désigner un « tout présent », (« ce qui se joue » ensemble » à l'instant de l'écoute). Elle regroupe l'aura externe, c'est-à-dire ce qui est perceptible par le corps, (les phénomènes sonores, climatiques, vibratoires par exemple) et l'aura interne, c'est-à-dire ce qui est perceptible à l'intérieur du corps et de l'esprit (les émotions, la mémoire, l'intelligible et le sensible) et d'une manière particulière « ce qui joue par convolution », dont notamment les gestes corporels et les *gestes ambiants*, les phénomènes culturels et sémantiques présents, sans qu'on en ait forcément conscience .

- Comme nous utilisons le dessin, nous analyserons nos techniques de conception et procèderons à l'analyse approfondie des physionomies construites. Nous aborderons ici deux phénomènes distincts : le maquettage des mouvements et le rendu topographique. Pour ne pas soumettre notre thèse à la seule observation sonore, nous éprouverons nos techniques d'exploration en les appliquant également à la restitution de perceptions lumineuses.
- Nous développerons ensuite une véritable casuistique de l'in-vu. Nous-nous intéresserons ici d'abord aux incidences du visible sur l'invisible, que nous examinerons sous l'angle phénoménologique et psychologique. Aussi s'agira-t-il de comprendre pourquoi nous privilégions la technique de la *plongée*. Tout en l'analysant sous l'angle philosophique et de la physique non linéaire, nous l'identifierons comme un moyen d'accès à un nouveau type de paysage. La visualisation sonore fonctionnera ici comme un outil de médiation de la convolution des gestes du corps et des *gestes ambiants*⁴². Comme le mouvoir ensemble se densifie momentanément sous forme de « nœuds », nous chercherons à comprendre l'organisation à la fois concrète et sensible de ces « figures de synthèse des transitions ». Nous porterons finalement un regard critique sur l'évolution actuelle des outils de maquettage, soulèverons l'inattention des concepteurs à l'égard du vivant et imaginerons des revirements. Nous conclurons cette partie par l'ébauche d'une nouvelle *Gestalt* du paysage.

TROISIÈME PARTIE : HABITER/CONSTRUIRE L'IN-VU

Dans la troisième partie, nous préciserons les retombées méthodologiques, renouvelerons les conceptions d'habiter/construire et amorcerons des projets. Pour ce faire, nous examinerons d'abord notre vivre ensemble. Tout en nous servant toujours de la visualisation comme outil de contact et de médiation, nous examinerons l'écoute ordinaire⁴³ ; analyserons nos attitudes devant le paysage (y compris historiques) ; identifierons l'avènement technologique, puis l'apparition du numérique comme modificateurs de la « texture de nos expériences ». Comme notre intention est de rendre l'imaginaire individuel et collectif perméable et partageable, nous-nous intéresserons tout particulièrement aux «opinions silencieuses» et aux gestes de connexion. Aussi chercherons-nous à démontrer le « pouvoir intime » de la *plongée*, c'est-à-dire sa capacité à rendre l'habiter/construire contemporain plus subtil (cf. deuxième hypothèse). Notre étude débouchera finalement sur une nouvelle ligne d'idées et de concepts de construction (cf. deuxième sous-hypothèse).

Nous exposerons ce travail en quatre chapitres :

- Tout en privilégiant la technique de la *plongée* comme moyen d'exploration de l'expérience spatiale d'autrui, tout en nous appuyant sur la restitution visuelle de l'écoute de sujets tiers, nous chercherons à mieux connaître notre mémoire collective.

⁴² Nous mettons ici l'accent sur ce qui régit notre environnement d'une manière vivante et autonome, par exemple le climat. Nous qualifions cette autonomie en tant que « geste » du monde ambiant, c'est-à-dire d'êtres qui génèrent des modes de présences. Pour qu'il y ait geste, il faut qu'il y ait une intention ou un projet. Cette intention ou ce projet nous les pensons dans la continuité d'une « *créature tempérée* ».

⁴³ Dans le sens quotidien, non artistique

- Nous présenterons ici les lignes comme « expression de l'être corps », comme « filiations », moyens de « tisser des liens » et de « nouer des contacts ». Tout en nous intéressant au « danser » du paysage, nous examinerons un certain nombre d'avènements technologiques historiques qui ont conduit tout à la fois à des concepts mécanistes du corps et à l'émergence de corps « sensationnels ». Aussi dégagerons-nous différents modèles de mouvement, de « parler des corps ».
- Nous chercherons ensuite à concilier les gestes homme/machine en nous intéressant notamment à la locomotion et à la perception et particulièrement au confinement des gestes et à la manière dont le technologique et le numérique infléchissent concrètement sur nos représentations de corps.
- Nous en retiendrons des instructions pratiques et méthodologiques pour mieux nous mettre à la portée de l'autre, nous connecter à l'environnement, qu'il soit naturel ou artificiel. Cela nous permettra de clore nos enquêtes et de nous projeter dans un autre « habiter/construire ».

IV. Le « Je » et le « Nous »

Nous utiliserons le « Je » dans le sens heideggérien : *bauen*, être, aménager. « Je suis » veut dire « je siège dans l'être », « j'y siège en tant qu'être ». « Nous sommes », veut dire « nous habitons l'être », « nous y habitons en tant qu'êtres ». D'abord « je », parce que cela parlera de *notre bauen à nous* en tant que personne. Comme nous sommes dans le monde ce *Je* est double, il est *moi* et les *autres*, « moi » dans une relation aux autres. À mieux nous connaître auprès des autres, à mieux pouvoir choisir entre les *habitus* du monde et à mieux pouvoir progresser, le « je » deviens un *Je évolué*. Ce « pouvoir » consiste donc en la possibilité d'évolution au travers les autres. Le « Je » est une autre façon de dire « Nous ». C'est un *nous public* (un *bauen*, un être ensemble, un rassemblement en dehors), et c'est un « nous intime » (un *bauen en dedans*). Notons au passage que ce sont là les objectifs centraux de l'art de l'écoute. Mais ce « nous » n'existe que s'il est suivi d'interconnaissances, d'acceptations respectives et d'actes concrets de complicité. C'est justement ces types de rencontres, de réciprocités et de vérités que nous chercherons à provoquer.

V. Remarques sur l'homogénéité rédactionnelle

Quelle que soit notre volonté de chercher à respecter les modes d'une écriture objective, il nous est quasiment impossible d'échapper à la subjectivité. Devant la problématique présente : l'habiter in-vu et sa difficulté réelle — l'inconciliable objectivation du sensible — nous pensons même que ce serait commettre une erreur. Loin d'être systématique et loin de la loger à n'importe où, la réflexion, lorsqu'elle est exploratrice, paraîtra davantage être une pensée sensible et plastique qu'une pensée scientifique. N'oublions pas que devant la vacance d'outils appropriés pour la collecte, nous sommes tributaires de l'artiste pour l'illustration de l'habiter in-vu. Il n'est seulement habilité à collecter des matériaux sensibles premiers, il représente aussi, comme nul autre, les individus. Cela ne l'empêchera pas de s'organiser et de prendre de la distance. Nous confronterons donc nos évaluations à celles de l'architecte ; de notre « kinésie bilingue » naîtra une nouvelle méthode de travail où nous chercherons à ne rien rétrécir, ne rien supprimer et donc ne rien oublier. Quant à

l’expérience qu’il reste à faire, nous expliquerons nos choix et nos motivations : la rencontre de la subjectivité individuelle et de la relative objectivité collective. Pour nous joindre à Kazimir Malevitch, nous pensons que « l’in-objectivité sera un autre commencement » ([*Supr.*] p. 254). Nous soutenons même qu’elle ouvre sur une autre forme d’objectivité. Parce qu’elle admet les valeurs individuelles comme essentielles à l’exploration et à l’assimilation spatiale, parce qu’elle accepte l’affection, elle obtient des données plus vastes et plus justes. Bâtir, habiter, vivre ensemble veut dire ce qui « vaut » pour moi, vaut pour l’autre et *vice versa*. Alors que l’art est aguerri aux changements de perspective, qu’il s’est affranchi des préjugés, nous aimerions que les sciences puissent à leur tour se doter de ces qualités. Par ce biais nous espérons trouver un fonctionnement qui enrichisse non seulement nos deux modes d’investigation, mais qui parvienne également à satisfaire notre objectif commun : produire des connaissances spécifiques et des développements de nature théorique, qui concernent les enjeux actuels et futurs de la construction d’espaces, d’environnements, de milieux et d’ambiances ; trouver des approches et des expérimentations qualitatives susceptibles d’aider et d’infléchir les stratégies, les références et les processus de la conception architecturale et urbaine à toutes les échelles de projet (de la conception au maquettage à la réalisation) ; raffiner nos modèles et nos outils.

VI. Espace critique et vérifications

Au fur et à mesure de nos avancées, nous dresserons des bilans, que nous accompagnerons d’interpellations critiques. Ce fonctionnement permettra de pointer nos champs d’intérêt, d’évaluer nos difficultés, d’élargir nos questionnements, puis d’énoncer les différentes pistes, que nous choisissons de poursuivre et de vérifier. Nous distinguons deux types de vérifications :

- Vérifications scientifiques : évaluations pratiquées dans le domaine de l’architecture et de l’ingénierie (critères d’analyse et de conception, qualifications et vocabulaire spécialisé) ; évaluations pratiquées dans le domaine de la psycho-acoustique appliquée, (rapport scientifique) ; modélisations par le biais d’outils technologiques, notamment issues du champ du traitement du signal et de la physique non-linéaire ;
- Vérifications sensibles : évaluations pratiquées dans le champ de l’art (critères d’analyse et de conception, qualifications et vocabulaire spécialisé); auto-vérifications; collaborations artistiques ; traductions et modélisations par le biais d’outils technologiques, notamment numériques ; vérifications auprès d’autres sujets percevant.

VII. Une terminologie partagée

Notre terminologie est à l’image de notre parcours. Elle se constitue essentiellement de termes issus du champ de l’art. Nous y employons parfois des néologismes, que nous préciserons au cas par cas. Elle reflète également notre rapport aux sciences et à l’architecture spécialisée en ambiances sonores urbaines. Comme nous désirons produire une épistémologie croisée, nous avons choisi de produire un glossaire spécifique : il précisera nos termes fondamentaux, notre compréhension de glossaires déjà existants. Il

mérite un espace caractérisé, que nous gérons par regroupement des définitions en fin de thèse. Nous y associerons un glossaire de « signes ». Directement reproduit dans le texte, ce dernier illustre la technique de la *plongée*.

VIII. Corpus pratique et théorique de la thèse et mentions légales particulières

Le corpus pratique

- Notre corpus premier se compose de productions plastiques⁴⁴. Y figurent des visualisations sous formes de graphies fixes, performées et animées, puis des illustrations explicatives. Ce corpus expérimental inaugurera notre propos, notre attitude devant le paysage et nous servira comme matériau pour l'enquête scientifique. Comme notre questionnement est rétrospectivement proche des préoccupations du CRESSON, ainsi que du champ des « ambiances »⁴⁵, mais que nos approches diffèrent sensiblement, nous avons choisi de livrer un grand nombre d'exemples. Cela nous permettra de nous situer et de définir où nous nous ressemblons et où nous nous distinguons.
- Notre corpus secondaire se compose d'études sur l'écouter/voir ordinaire menés auprès de nos étudiants à l'École supérieure d'art de Lorraine. Il enrichit nos exemples, permet de vérifier nos hypothèses et de mesurer les retombés méthodologiques.

Le corpus théorique, analytique et réflexif, se compose de ressources liées aux :

- Champs artistiques, phénoménologiques, philosophiques, sociologiques; aux sciences de la communication ; aux sciences de l'homme, du politique et du territoire; au monde de la physique non-linéaire et de l'ingénierie spécialisée en traitement du signal.
- Workshops, conférences spécialisés, organisés par l'Atelier de recherche sonore de l'École supérieure d'art de Lorraine, dont notamment les manifestations auxquelles nous avons systématiquement associé les chercheurs du CRESSON⁴⁶.
- Conférences spécialisées⁴⁷, formations spécifiques⁴⁸.

⁴⁴ Comme il est issu de notre pratique artistique, nous en sommes l'unique ayant droit. Comme nous-nous en servons comme matériau d'enquête scientifique, cela permettra néanmoins à d'autres de s'en servir pour leurs propres investigations. En ce sa une identification par copyright est nécessaire.

⁴⁵ UMR 1563 CNRS/MCC Ambiances architecturales et urbaines, <http://www.ambiances.net>

⁴⁶ Les quatre séminaires « ambiances », qui se sont tenus à l'École supérieure d'art de Lorraine, *De la facture de l'espace et de la signature esthétique sonore*, 6 décembre 2011, *Du fantasme de la représentation, Formes de visualisations sonores*, 7 février 2012, *Trémor, ou de l'importance de la posture*, 27 mars 2013, *Les espaces de providence*, 21 février 2014 et le colloque international *L'individu sonore*, qui s'est tenu à St Pierre-aux-Nonnains de Metz du 24 au 25 octobre 2013

⁴⁷ Le colloque *Le pire n'est jamais certain* organisé par l'École supérieure d'art de Lorraine-Centre Pompidou (25 juin 2010), la conférence *Le destin du dessin 1910-2010* de Catherine ZEGHER (1^{er} avril 2013) lors de l'exposition et *Une brève histoire des lignes* (commissaires Hélène GUENIN & Christian BRIEND) tous deux au Centre Pompidou Metz, 2010

⁴⁸ Séminaires du CRESSON, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, dont notamment : *Fictions/Politiques/Perceptions*, organisé par Anthony PECQUEUX (22 octobre 2012), *Fabrication du commun/mise en ambiances/expérimentation*, organisé par Sandra FIORI (11 décembre 2012), *Expérimentations*, organisé par Grégoire CHELKOFF (28 novembre 2014), qui se sont tous tenus aux CRESSON/ÉNSAG même, mais encore le colloque *Art, Sciences, Technologies, créativité instrumentale, créativité ambiante*, organisé par Annie LUCIANI et Claude CADOZ ACROE/INPG de Grenoble, qui s'est tenu du 28 novembre au 3 décembre 2011 au MINATEC de Grenoble.

IX. Références et citations

Nous rejoignons ici Henry Torgue, qui dit mieux ce que nous pensons tout bas : « Ces rajouts sont autant de mouches du coche qui cassent le rythme de la phrase et hachent le fil du raisonnement ». Elles « [...] jouent souvent le rôle de bouclier scientifique et de légitimation par une autorité reconnue », qui nous obligent à « [...] résumer en cinq lignes⁴⁹ », ce que nous aurions retenu d'un auteur. Nous tâcherons alors de les incarner sous forme de dialogue simultanément rétroactif et proactif, à savoir en tant que sédimentation de notre logique de pensée, en tant qu'activité à la fois naturelle et impérieuse de notre propre démarche (cf. notre triple parcours art, sciences de la communication et architecture). Quant aux bibliographies spécialisées du laboratoire CRESSON, il nous est impossible de rattraper notre retard. Nous n'en désespérons pas. Il y a jonction possible entre nos deux univers de références. Il nous arrive ici de croiser une pensée, que nous avons pu trouver ou éprouver à travers nos explorations.

X. Mise en page

Nous respecterons le format A4 et la présentation en une seule colonne. Pour distinguer la partie historique de notre parcours d'artiste, nous avons choisi de présenter ce dernier en deux colonnes. Notre catalogue raisonné se présentera sous forme de tableaux et de grilles de lecture. En ce qui concerne les illustrations, nous avons décidé de les intégrer directement dans le texte. Comme nous produirons beaucoup d'images et que nous les mettrons parfois en parallèle avec d'autres pour les analyser, le renvoi en annexe aurait comporté bien trop de manipulations pour notre lecteur. Nous allons néanmoins produire une nomenclature. Nous avons réalisé une très grande partie des images nous-mêmes. Leur copyright nous appartient. Les images, si elles ne sont pas « libres de droit » seront identifiées directement dans le texte. En ce qui concerne l'usage des parenthèses, des guillemets, des trémas, de l'italique ou encore du corps typographique, nous utiliserons le ([...]) pour réservier des informations : au lieu de les renvoyer aux hypertextes et notes, nous les préférerons à cet endroit ; les « ... » pour les citations, mais aussi pour un certain nombre de « phrases référence » ; le — pour enchâsser des phrases très longues mais nécessaires à cet endroit ; l'italique pour les titres de livres, de conférences, d'expositions mais aussi pour les citations longues et les mots en latin ou en langue étrangère. Lorsqu'il est « *entre guillemets* », il met en relief des « termes référencées », (qui ont déjà été définis par d'autres), des néologismes ou alors des termes, que nous considérons comme nos mots fondamentaux. Enfin, nous réduirons le corps de la police de 12 à 10 soit pour détacher les citations, soit pour ponctuer la lecture⁵⁰.

⁴⁹ Op.cit. TORGUE Henry, *Le musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 14

⁵⁰ Nous utiliserons alors des polices qui varient entre 12 (texte normal, *italique*), 10 pour les citations et autocitations (normal, *italique*), 10 (pour le glossaire en fin de thèse), 8 pour les notes en bas de page (normal, *italique*).

P R E M I È R E P A R T I E

FORMES DE VISUALISATIONS SONORES

Préambule : D'où viennent les idées

Notre décision d'entreprendre la rédaction d'une thèse intervient à un moment que l'on pourrait qualifier d'atypique, à savoir au milieu d'une « carrière ». Nous parlons ici de notre cheminement d'artiste, qui a débuté il y a presque 35 ans, mais aussi de notre parcours de chercheuse à la fois dans l'art même, les technologies, les sciences de la communication et les formes de sociabilités,⁵¹ et depuis cinq ans dans l'architecture, avec une spécialisation en « ambiances sonores et urbaines »⁵². Nous parlons encore de notre activité au sein d'un laboratoire expérimental dédié au son, L'ARS, l'Atelier de Recherche Sonore, que nous avons initiée à l'ÉSAL, École supérieure d'art de Lorraine, où nous coordonnons également la recherche et les conventions.⁵³ La thèse, dans ce sens, n'est ni le départ, ni la fin d'une démarche, mais plutôt une manifestation de notre soif d'apprendre, de raisonner et de construire une « famille de pensée ». Comme notre propos prend

⁵¹ Nos recherches au sein du laboratoire son de la Villa Arson à l'École nationale supérieure d'art de Nice et au sein du CIRM, Centre international de recherches musicales, Nice, tous deux de 1985-1986 ; au sein du département Art, Communication, Langages à l'université Sophia Antipolis de Nice, 2000-2001 (Master 2 Ss la direction de Mr. SOBIESZCZANSKI Marcin et Mr. HILLER Norbert en 2001), au sein du laboratoire ACROE, Institut national polytechnique de Grenoble, 2001 ; au sein de la plateforme *holophonique* de Centrale Supélec, campus de Metz, 2011-2015

⁵² Nos études et recherches au sein du Laboratoire CRESSON, Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, UMR 1563 CNRS/MCC Ambiances architecturales et urbaines, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, École doctorale 454 Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire, Grenoble 2001-2015

⁵³ Activités pédagogiques en École supérieure depuis 1994 : Enseignement du dessin, de l'approche scientifique des arts plastiques et plus tard du son au PAVILLON BOSIO, une école de scénographie, Monaco (1994-2004) ; enseignement du son à l'ISTS/ÉSRA, Institut supérieur des techniques du son, École supérieure de réalisation audio-visuelle, Nice (2000-2004) ; enseignement du dessin et plus tard du son à l'ÉSAL, École supérieure d'art de Lorraine (depuis 2004) ; fondation de l'Atelier de recherche sonore ARS/ÉSAL spécialisé en son, architecture, espace urbain, Metz (2009).

racine dans notre activité artistique, voici tout d'abord quelques explications, pour mieux comprendre d'où nous venons.

Après un apprentissage des techniques du tissage, que nous avons complété par des études en arts appliqués à l'école Gottfried Daimler de Sindelfingen et terminé en 1980 avec le titre de compagnon⁵⁴, puis une formation brève, mais marquante en scénographie de théâtre⁵⁵, lors de laquelle nous avons intensément fréquenté la danse contemporaine⁵⁶, nous avons étudié pendant cinq ans à l'École supérieure d'art et de design de Cologne⁵⁷. Quasi au milieu de ce premier cycle, c'est-à-dire vers 1983/84, nous avons commencé à nous intéresser aux gestes en action. Ce virage est dû à la progression de notre travail de sculpture en faveur de la forme en mouvement, en faveur du volume au corps et aux corporéités évolutifs.

Une sculpture fait sens par sa revendication spatiale, c'est-à-dire par sa manière de dialoguer avec les environnements et les milieux. Cela concerne aussi bien le volume en soi, sa matérialité, sa présence, son message. Il implique notre corps en tant que témoin de ces interactivités. Il suggère une façon d'entrer en contact, une manière d'agir ce volume dans cet espace.

⁵⁴ Certificat de fin d'études École d'arts appliqués Gottfried Daimler, Sindelfingen [D] (1978-1980), *Compagnon de tissage*, Chambre de commerce, Stuttgart [D] 1980

⁵⁵ Assistante en Scénographie/ Décors/ Costume, Théâtre Municipal, Augsbourg [D] (1980-1981).

⁵⁶ Déjà sensibilisés lors de notre adolescence au travail de Maurice Béjart et plus tard à l'eurhythmie (1977-78), la rencontre au théâtre municipal de Augsbourg avec le chorégraphe PICK Heinz-Günther, nous a donné envie de mieux connaître la danse contemporaine. Nous-nous sommes notamment intéressés aux performances de Trisha BROWN (*in/off Broadway*). Nous avons fréquenté le *Wuppertaler Tanztheater* de Pina BAUSCH, Wuppertal [D] (1983-1985), puis l'American Dance Center et la Ménagerie de Verre à Paris, (1985-1986).

⁵⁷ Études en *Art et design*, option *volume, scénographie, performance* à la FHS Polytechniques de Cologne d'art et de design (1981-85), débouchant sur un Master 1, (1985), Ss la direction de Madame UMBERG-VARY Elisabeth, Cologne, [D].

Quand on change l'environnement d'une sculpture, nous modifions aussitôt son expression spatiale, nous modifions encore les points de vues et les perspectives et de ce fait nos positions, nos postures et attitudes et cela change bien sur son message. À l'époque, nous avons voulu rendre la sculpture habile, accentuer son activité intrinsèque. Notre premier but était de mieux identifier les types d'environnements et de milieux que nous avions envie d'investir, voire les types de messages que nous avions envie d'émettre. Nous avons également voulu rompre avec la solitude de l'auteur et trouver comment et par quels moyens nous pouvions partager ces messages. Pour commencer, nous nous sommes intéressés à *l'in situ*. En expérimentant des situations et interactions possibles entre gestes corporels, matières et ambiances, nous avons organisé nos explorations sous forme de performances et de jeux collectifs, tout en nous servant de *Kostümobjekte*, costume-objets, qui consistaient à contraindre les gestes corporels. Réalisés en papier et façonnés en couches superposées pour les rendre souples, ils constituaient une enveloppe corporelle qui pouvait être actionnée par des performeurs/porteurs.



Figure 4

Tout en partant de l'idée que ce contraindre des gestes individuels allait rehausser l'expression de ces objets, — le tourner, pencher, tendre et détendre, pousser, contracter et décontracter des corps à l'intérieur des volumes se communiquait à la structure même des objets portés —, nous avons aussi voulu travailler sur la mobilité des axes. Cela

nous intéressait parce que le sculptural bougeait de l'intérieur.

De cette façon nous cherchions à sortir le volume fixe de ses gonds, à révéler sa « tonicité naturelle » par un performeur, dont le « commentaire chorégraphique » pouvait nous éclairer mieux que tout « tourner autour » de la potentialité matérielle et gestuelle de l'objet. Pour certains costumes-objets, nous nous servions de la scène pour masquer des parties du corps.



Figure 5

Il y avait aussi des objets plus conceptuels. Nous avons enveloppé les corps de simples feuilles de carton, pour observer à la fois les ruptures d'équilibres de ces enveloppes, la chute finalement de la forme, puis la relative lenteur de sa déconstruction par le plier/déplier, ouvrir/étaler déclenché depuis l'intérieur. La légèreté, la portabilité et la souplesse de ces volumes permettaient en plus de multiplier les expériences et de tester différents types d'implications. Cela nous a permis d'étudier la réaction de différents types de papier dans différents types de situations. À cela se rajoutaient des « objets » immatériels (pour mieux dire : des formes en formation), notamment acoustiques. Pour varier nos arrangements, pour souligner la gestuelle spatiale ainsi que pour bâtir une architecture sonnante (croisement horizontaux, verticaux de bruits et/de sons corporels), nous avons par exemple demandé aux performeurs de faire chuter des objets d'une certaine manière et à des endroits précis, de pousser des cris dans une direction, de chanter contre certains murs, vitres ou façades.

D'autres performeurs manipulaient des instruments, notamment de la contrebasse et des percussions. Tout en jouant des sons plus ou moins étirés, plus ou moins oscillatoires, extensifs et/ou intensifs, tout en déambulant et en changeant de place, ils tissaient des lignes sonores variables. C'est à partir de là que nous-nous sommes intéressés aux gestes ambiants, c'est-à-dire au « comment » l'espace répondait à nos actions. Nous avons investi notamment des friches industrielles, par exemple le *Stollwerk* à Cologne (performance *Strukturen*, 1982), une ancienne usine de fabrication de chocolat où nous disposions d'un espace d'environ 25 m de profondeur, 10 m de largeur et 12 m de hauteur, qui présentait de nombreux aménagements et des caractéristiques matérielles tels des sols en béton et en bois, des murs mi briques, mi verre, des grandes surfaces et des niches, un toit mi acier, mi verre. Cela a permis de créer à la fois un très riche nuancier de bruits de contact ; de former, limiter et de cadrer les sons et de narrer l'architecture présente. Aussi les musiciens ont joué au sol, à mi-hauteur et près du plafond, ce qui a diversifié les perspectives sonores. Notons que le « mi/mi » était important, parce qu'il marquait des contrastes, des seuils. Un peu plus tard, nous-nous sommes servis de miroirs pour souligner des gestes particuliers.

Par la suite, nous avons créé des costumes-objets pour déclencher des rythmes [*Das Quadrat, National Galery*, Melbourne, Australie, 1983, Figure 6], des jeux de lumière et d'ombres, à leurs tours déclencheurs d'hyper-formes et de silhouettes construites [*OT, Bazar de Cologne*, 1983, Figure 7].



Figure 6



Figure 7

Au fur et à mesure, nous avons complété ces expériences par des études de gestes corporels purs : des gestes individuels isolés, leur corps à corps avec d'autres, leurs interactions, leurs énergies. Nous opérions par protocoles d'action. Toujours en écho aux lieux, le travail scénographique relayait l'émotion esthétique, la nôtre et celle des performeurs impliqués.

La sensibilité et la réactivité des performeurs à notre intuition, leur créativité face aux contraintes physiques, matérielles et temporelles imposés (par exemple le sauter/éclater des tas de sable), nous a permis de mettre nos idées à l'épreuve, d'en observer les effets et de les ajuster au gré des lieux. Le vivre ensemble des gestes a permis de procéder à une sorte de moyennisation comportementale et perceptive et de dresser un relevé spatial partagé. De nouvelles réalisations sont apparues, tels les *dessins actions* [*Spiele I und II*, Bonner Kunstverein, Bonn, Allemagne, 1984, Figure 8]. Mi traces visibles de l'action commune, mi mémoires pour consigner le concours des approches, les nouvelles réalisations consistaient à résumer les plus-values sensibles et à montrer le dessiner en actes, son enrichissement progressif, l'évolution de notre proposition initiale.

Loin d'être de simples images résiduelles ou images/témoin, elles devenaient de véritables outils de partage. Ces sortes de notations spatiales fonctionnaient comme preuves, comme indicateurs visibles des négociations entreprises.

Cela permettait de les interpréter, de réitérer le parcours, de réinjecter nos vécus, de les varier. Nous y avons associé le public.



Figure 8

Invité à prendre part à l'action par le biais de la déambulation, ce dernier pouvait alors mesurer et comprendre la modification structurelle du dessin en action et participer à sa construction dynamique, en imposant par exemple par sa simple présence une direction, une zone particulière. Certaines performances étaient volontairement réservées à un nombre restreint de participants. Pour résorber un nombre supérieur, pour permettre à tous de revivre les expériences, de les comparer et d'identifier les nuances, nous procédions au renouvellement des « jeux ».

Pourquoi ces débuts ont été si importants pour nous et pourquoi nous les évoquons en ouverture à la thèse ? D'abord, parce que tout espace nu de toute intervention, n'est pas pour autant vide. Ce qui semble vide d'apparence est quelque chose qui nous touche pleinement. Cette chose n'est pas seulement un plein d'informations ou d'émotions, mais bien une entité caractéristique, voire une chose autonome « déjà là », qui nous atteint et avec laquelle nous travaillons. Bien que

ce soit crucial pour l'expérience esthétique, parce que cela permet d'agir avec cette entité, d'y associer notre propre être, notre corps, notre désir, cette chose est difficile à partager. Comme elle n'est pas de l'ordre du langage, elle reste, pour ainsi dire, lettre morte. Ensuite parce que c'est le processus qui nous intéressait, car nous voulions éviter l'écueil du commentaire. C'est pour cela que nous avons parlé de la solitude de l'auteur. Cela nous a donc intéressé de communiquer notre manière de travailler, voire de négocier avec l'espace. Le tracer/retracer d'une action est pour nous un moyen pour montrer les étapes de la négociation. Il nous arrive encore aujourd'hui de reprendre la performance collective pour identifier un lieu (*task performances*)⁵⁸.



Figure 9



Figure 10

La *task* (instruction) consistant à révéler une façon d'être dans un espace, permet d'identifier ses attitudes, des allures particulières à la fois des individus et du groupe. Les deux images [Bataville, Lorraine, 2014, fig. 9 et fig. 10] le dévoilent bien : le corps engagé est aussi un corps qui transige. Bien que le groupe soit soumis à une orientation

⁵⁸ Terme instauré par HALPRIN Anna, cf. performance glossaire en annexe

unique, les individus adaptent sensiblement leurs positions et leurs axes. Alors que le protocole consistait à faire référence au bâti et au paysage, on peut voir que les repères individuels changent. Cela nous renseigne sur leur être dans l'espace. Le bâtiment devient le centre du paysage pour les uns, un obstacle à contourner pour les autres ; pour d'autres encore, il semble à peine exister. Saisir un lieu par et dans le mouvement n'est donc pas seulement un mode de contact, mais un moyen d'activer l'espace et un mode pour s'y inscrire. Cela dépasse la notion de projection ou de perspective. Ce sont plutôt nos tactiques d'exploration, nos finesse stratégiques pour assimiler l'espace, voire nos techniques sensibles, nos décisions scénaristiques et esthétiques qui prennent la relève. Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est de déclencher à partir d'un protocole donné une sorte de somme esthétique à la fois singulière, particulière et collective. L'art de la participation devient alors un art d'implication dans l'œuvre, puis une sorte d'*auto-portrait* des ambiances *in situ in vivo*. L'expérience sensible à la fois extra - et « infra-ordinaire »⁵⁹ dépasse largement l'expérience esthétique située, elle résume les dispositions affectives et conceptuelles dans lesquelles le protocole et l'espace nous mettent.

Après ces expérimentations dans la performance, nous avons voulu nous intéresser exclusivement à la dimension invisible de l'espace. Cela nous a amenée à rencontrer l'artiste Lars Fredrikson⁶⁰.

⁵⁹ Nous empruntons ce terme à Jean-Paul Thibaud, qui s'en sert pour parler « d'états limites, particulièrement difficiles à capter et à exprimer », de phénomènes « au seuil du remarquable » in THIBAUD, Jean-Paul. *La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines*. Flux, n° 66, 67, 2007, PDF en ligne bloguniv-tlse2.fr pp.111-119

⁶⁰ Peintre, dessinateur, sculpteur et plasticien du son suédois, né en 1926, décédé en 1997. Nous avons partagé une réelle complicité plastique jusqu'à sa mort.

Nous-nous sommes rendus à plusieurs reprises à Nice (1984) pour travailler au studio son qu'il avait initié à la Villa Arson. Une bourse nous a même permis de prolonger ces études⁶¹ et de nous inscrire en classe électroacoustique au CIRM, Centre international de recherches musicales de Nice⁶². À partir de là, nous-nous sommes définitivement consacrés au son comme matériau de construction. Il faut peut-être rappeler ici que nous sommes d'une génération d'artistes, qui, animée par des préoccupations sociétales, s'est lancée dans l'expérience de courants alternatifs, notamment écologiques. Craignant l'émergence d'une société de parade et de concurrence, nous nous engagions dans l'être plutôt que dans le paraître. En réponse au marché de l'art des années 80 en plein essor spéculatif et qui privilégiait l'objet et la peinture, nous dédaignions l'art matériel et l'empire de l'image, et nous refusions l'archivage. En ce qui nous concerne personnellement, l'art sonore, dont la valeur marchande ne représentait pas grande chose à l'époque, se dessinait comme une ouverture puissante. Au même titre que la performance, il devenait non seulement une sorte de refuge pour l'expérimentation et la recherche, mais également un moyen de sauvegarde de la liberté d'expression et du pluriel sensible. Si nous regardons en arrière pour résumer notre parcours, nous constatons que nous avons agi en faveur d'un art qui, au lieu de puiser sa légitimation exclusive dans le marché et l'institution, pénètre la société par d'autres voies, et d'un art qui s'astreint à faire institution lui-même. Nous pourrions parler ici d'œuvre totale ou d'entièreté d'être, mais nous préférons parler d'écologie culturelle et d'activisme.

⁶¹ OFAJ, Office Franco-Allemand de la Jeunesse, ÉPIAR, Villa Arson, Nice 1985

⁶² CIRM, Centre international de recherches musicales (études auprès de PASCAL Michel), Conservatoire de musique, Nice, 1985

Cette tendance s'avère intrinsèque à la démarche et à l'identité de l'artiste que nous sommes et de la chercheuse que sommes devenue. Aussi comprenons-nous notre travail comme un prétexte pour ouvrir le sensible et pour changer nos visions du monde. Cela n'est pas sans conséquences au regard ni de notre identité, ni de nos méthodes et règles d'observation, ni de nos modes de partage. C'est d'ailleurs pour cela que nous acceptons l'enseignement. Consacrée à la rencontre et à la conquête de nouveaux espaces — et notre *épistémè* en conserve un certain nombre de notions stables, tels l'élasticité, le processus, l'immanence, l'énergie et l'intention — notre démarche nous a permis d'entretenir un certain art, une certaine culture de la circonstance, que nous pouvons résumer en une phrase : retarder toujours encore un peu le moment de la conviction. Comme notre travail est destiné à un assez large public, qui aborde l'écoute d'une façon autre que celle que nous avons cultivée, nous tentons ici de lui être compréhensible. Nous aimons donc autant les défis que les incitations, mais nous préférons encore attiser les questionnements. Pour nous, le son est le lieu de « l'étrange mémété des êtres » [Emanuel Levinas]. Aussi, avons-nous choisi l'art sonore dans un élan altruiste, [...] « l'art du Son commence avec l'art de l'écoute⁶³ ». Nous donnons du temps aux relations humaines et nous avons tendance à les aborder par des sortes de « collections d'improvisations ». Nous entendons par là construire un savoir faire, une adresse sensible, une capacité de réponse aux situations changeantes que nous rencontrons. Nous entendons encore par là entretenir une conjoncture favorable aux échanges durables. Cela explique peut-être pourquoi nous sommes continuellement attachés à

créer des environnements de travail propices à l'exploration, des projets favorables à l'expérimentation, et que nous veillons aussi à ce que la nature et la logique de leur progression ne soient pas toujours les mêmes. C'est justement pour cette raison, qu'ils ne sont pas tous artistiques.

Nous agissons en faveur du « bilinguisme disciplinaire ». Ce terme rappelle la pluridisciplinarité de notre parcours; le « dédoublement culturel », dans le sens où nous avons appris que les langues, bien au-delà des mots, se prêtent non seulement à l'étude des espaces dans lesquels elles se façonnent et évoluent, mais encore à l'expérience et à l'assimilation de nos différentes cultures. Cela nous permet de :

- Mieux appréhender les autres, leurs espaces, pensées et cultures;
- Nous former tour à tour à la dualité et aux paradoxes des propos et des points de vue ;
- Développer des stratégies proactives pour nous défaire d'une logique à voie unique;
- Imaginer une relation au monde, où ce que « je suis », ou ce que « je peux devenir », puisse s'apparenter à ce que « nous sommes », ce que « nous pourrions être », ce que « nous pouvons encore devenir »;
- Construire des recherches complices, progressivement, simultanément ou rétrospectivement proches.

Ce qui pourrait ressembler à une dilapidation ou une navigation à vue n'est rien d'autre qu'une méthode, elle-même issue d'un mode de vie. Ce qui pourrait s'apparenter à une gestion à l'improviste est en réalité un véritable

⁶³ BAK Eléonore, in brochure associée à la revue sonore (CD audio) ERRATUM # 2, Ss la direction de MONTESSUIS Joachim, Besançon, *Erratum musical*, 1999, p. 8

travail. Vivre, c'est, comme disait John Cage, une affaire de chaque instant. La plus sage des choses à faire est d'ouvrir immédiatement nos oreilles et de nous mettre à l'écoute du monde avant que notre pensée ait une chance de le transformer en quelque chose de logique, d'abstrait ou de symbolique. Thierry Davila décrit ce type d'attitude et de positionnement intellectuel comme une opération, c'est-à-dire une invention et une action. Pour lui, elle passe par « [...] une traversée silencieuse ou une exploration patiente des singularités avec et dans le temps, un séjour dans l'unique pour accueillir l'événement pur et simple, l'exception à la règle. Cette traversée des différences concerne tous les rapports au monde, tous les domaines de la perception : le visible, le sapide, l'audible, le tactile, l'olfactif⁶⁴ ». Aussi s'agit-il d'une technique de mise en question régulière. La conscience d'univers, dont le regard particulier risque de nous perdre ou de nous échapper, engendre d'abord la chute et le tremblement. C'est en termes de transformation et d'évolution que nous les abordons. La notion d'échec n'a aucune place ici, parce si la réalité singulière dépend de la réalité plurielle, cela reste une dépendance réciproque. C'est le tissage qui nous l'apprend : l'une ne peut exister sans l'autre. Bien que ce soient là des aspirations subsidiaires et que nous en avons laissé d'autres de côté, parce qu'elles doivent laisser la place à un questionnement plus grand et plus rapproché de ce que nous cherchons à faire dans cette thèse, cette introduction nous a paru nécessaire. Elle dit d'où nous venons, qui nous sommes et montre ce qui nous préoccupe avant tout : nous remettre à l'école de l'autre, des personnes et des espaces, réinsérer l'individu et la nature dans nos réflexions sociétales, rendre la

place au Sensible et défendre l'idée de l'exemplaire Unicité de l'expérience. D'une manière plus extravagante, et pour paraphraser encore Thierry Davila, nous pourrions dire, que cette unicité de l'expérience n'est pas seulement à même de comprendre l'unicité dans le collectif, voire son assimilation du collectif : le pouvoir de l'unique est surtout la seule réalité possible pour faire avancer le commun. S'éprouver et s'apprendre par les autres, nécessite que nous-nous réunissions et que nous accordions. Tout en veillant à ce que nos valeurs ne se confondent pas, nous ne devons jamais cesser de travailler à nos aptitudes et à nos moyens de rencontre. C'est seulement en préservant et en cultivant la richesse de nos différences, en nous reconnaissant en des « variations imaginatives de la réalité » [Emmanuel Levinas], que nous pouvons être en mesure de nous renouveler. Pour venir à bout de ces confidences, nous aimerions nous joindre à Merce Cunningham⁶⁵, qui nous lègue cette méditation puissante : « Fais un pas et regarde ce qu'il te fait faire ».

⁶⁴ DAVILA Thierry, *De l'Inframince*, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du Regard, 2010 p. 68

⁶⁵ CUNNINGHAM Merce, danseur et chorégraphe américain (1919-2009) proche de John Cage, a contribué au renouvellement de la pensée de la danse. Il est considéré comme le chorégraphe de la transition entre la danse moderne et la danse contemporaine. Sa « chorégraphie de la rupture » se caractérise par une indépendance de la danse de la musique et une intégration du hasard dans ses méthodes de conception et d'entraînement, puis dans le déroulement chorégraphique en soi. Il invite ses danseurs à répondre à toutes les éventualités possibles par des « combinaisons aléatoires ».

« J'ai depuis longtemps l'intuition qu'il existe une profonde relation entre les lignes et l'atmosphère : aussi profonde qu'entre la marche et la respiration, entre le tissage et le temps qui passe, entre l'observation et le tempérament, entre le chant et la résonance, entre la sinuosité des fils et des chemins et la turbulence du vent, entre les traces du dessin et les messages du ciel que les hommes interprétaient comme des présages. Ces présages étaient d'ailleurs appelés des météores, et c'est de leur étude que dérive le terme moderne de « météorologie » [Tim Ingold]

Chapitre 1 : Le son et l'image, introduction dans le corpus plastique

1.1. Rendre le Sonore visible

Pour initier davantage notre public à notre raisonnement plastique sonore, nous avons commencé, en 1995, une série d'analogies visuelles. Nous cherchons à y représenter visuellement « ce qui fait scène » à la fois dans l'environnement et dans l'œuvre sonore, ce qui déclenche et motive nos choix d'écoute et d'expression, ce qui apparaît dans et par ces choix : leur teneur sensible. Ces images, ou pour mieux dire ces « imageries », parce qu'elles recouvrent tous azimuts un ensemble de représentations de « styles » définis, se composent de dessins et de figures (réalisés à la main ou par ordinateur, fixes ou animés), de visuels scientifiques (échographies, interfaces et protocoles issus du domaine de la *Wave-field synthesis*⁶⁶), de signes, de métaphores⁶⁷ et d'images qui se forment dans l'esprit. Elles décrivent le Sonore au moyen de cartes, de simulations morphologiques et de volumes, qui nous permettent d'examiner la manière dont se traduisent les mouvements et le temps⁶⁸, la manière dont se transcendent la notion de corps, de paysage, de figure, de forme et de fond. Elles dévoilent aussi le comportement de la matière sonore, dans le sens qu'elle « réagit » à l'environnement présent, par exemple aux phénomènes climatiques et thermodynamiques et aux obstacles qu'elle rencontre. Elles laissent apparaître des « textures »⁶⁹, dont le traitement graphique et les expressions dégagent un « Sensible propre⁷⁰ ». Cela nous renseigne sur la manière dont ces phénomènes affectent nos ressentis et agissent sur nos représentations. En conséquence, ce n'est pas l'image qui nous intéresse, mais l'apparition de phénomènes et de formes, *a priori* invisibles. L'auto-explication peut suffire à l'artiste. Elle peut s'avérer inefficace au moment où elle dépasse la création de l'œuvre, et où elle cherche à faire admettre la valeur de l'expérience en tant que telle. De fait, nos représentations enrichissent la gamme des outils d'analyse et de conception existants. Or, spéculer sur des bienséances revient soudain à se hâter pour trouver des solutions et choisir entre colorer une chose « [...] de la valeur la plus idéale ou de « la plus sordidement matérielle⁷¹ ». Pour résoudre ce dilemme, nous-nous sommes « tournés vers » l'architecture, et notamment vers les ambiances sonores, dont la proximité rétrospective est un point de départ pour débattre de l'habiter/construire. Nous comprenons ce moment comme une opportunité pour sortir de la

⁶⁶ La technique de la *Wave Field Synthesis* (WFS) désigne « [...] un procédé de reproduction *holophonique* qui permet, par analogie avec les hologrammes visuels, de capter ou synthétiser une scène sonore en préservant les informations spatiales de distance et de direction des sources qui la composent. Initiée par l'université de Delft, cette approche dépasse les limites des systèmes conventionnels en termes de fidélité de reproduction sur une zone d'écoute étendue. Tandis que les techniques stéréophoniques conventionnelles (stéréo, 5.1) s'apparentent au trompe-l'œil et ne peuvent ainsi être appréciées que depuis le centre du dispositif, l'*holophonie* a l'ambition de reconstruire un champ sonore dans lequel les auditeurs peuvent se déplacer en gardant une perception cohérente de la localisation des sources ». Cf. La spatialisation <http://www.ircam.fr>

⁶⁷ Nous considérons ces métaphores comme des sortes de « Veilles terminologiques », comme des témoins de l'évolution de notre pensée.

⁶⁸ Le temps qui s'écoule et le temps qu'il fait

⁶⁹ Texture(s) n. f. [s. et pl.] Mode d'entrecroisement des fils de tissage, état d'une étoffe ou d'un matériau tissé, constitution générale d'un matériau solide. L'expérience du tissage et du fil est à l'origine d'un certain nombre de systèmes d'écriture et de lecture, notamment binaires (trame et ligne), elle sert de modèle comportemental physique et plastique (tension, élasticité, interactivité) et inspire des logiques d'agencements (filets, réseaux, chaînes, entrelacements). Elle réunit un ensemble de termes et de métaphores, qui font écho dans de nombreux domaines. Elles semblent pertinents pour décrire les effets perçus et ressentis de la matière et de l'espace et particulièrement appropriées pour saisir la triangulaire matérialité/action/représentation. Nous-nous servons de ce terme, parce qu'il fait écho à notre parcours : du tissage au son. Notons, par ailleurs, que nous utiliserons un certain nombre d'autres mots issus du domaine textile pour décrire des ressenties sonores.

⁷⁰ Cf. glossaire en fin de thèse

⁷¹ LEIRIS Michel, *Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste*, Documents 1930, N° 8, p.466, cité in DIDI-HUBERMANN, *Phasmes*, essais sur l'apparition, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 9

logique visuelle, afin de renforcer l'idée du « travail du sensible », ainsi que comme une occasion pour élaborer une culture commune.

1.1.1. Imaginaire et Imaginé, une distinction de taille

Pour expliquer ce que nous voulons dire par « imagination spatiale » et pour préciser notre stratégie d'approche, nous invitons notre lecteur à distinguer « imaginaire » et « imaginé ». Regroupant « imagination », « image » et « imaginaire », le terme « imaginaire » juxtapose des contraires : le virtuel, la fiction et le réel. Il est ce qui est créé par l'imagination, ce qui n'existe que dans l'imagination ; il est « [...] le liant entre l'individuel, le social et l'anthropologique » ; il « [...] croise les projections personnelles, créatrices et reproductrices, influencées par le milieu et les divers systèmes d'appartenance », « [...] leurs références et résonances multiples⁷² » ; il permet de comprendre nos pratiques individuelles et collectives. Or, comme « [...] avant le signe, il y a la trace, le mouvement, l'ombre, le bruissement, qui alertent les sens et annoncent l'Imaginé », il permet aussi de comprendre nos relations à l'espace. Il est donc à la fois « [...] une matière première et une matière seconde⁷³ ». Quant à l' « imaginé », il peut à la fois ressembler à une image, à une sensation ou une émotion plus ou moins dominante, plus ou moins dirigée. Ce potentiel d'action et de réaction est à son tour matière première et matière secondaire. L'imaginé chemine *dans* et *par* l'affect. Il peut déclencher de nouvelles réactions plus ou moins virtuelles, fictives et/ou plus ou moins réelles. Action, réaction et réactivation contribuent à l'habitabilité de l'espace. Imaginer, dans ce sens c'est déjà habiter, c'est déjà motiver, guider, orienter la manière d'habiter. Henry Torgue conçoit l'imaginé comme un sentir/ vivre/ percevoir/ agir/ projeter/ penser. Pour parler de l'imaginaire à l'œuvre, il utilise le mot « trajet ». Chaque fois unique et lié à des moments, des situations, des destins singuliers, ce trajet dépend à la fois de nos prédispositions perceptives, c'est-à-dire des sens, que nous utilisons pour répondre à la nature des objets perçus, mais aussi de nos influences culturelles de nos facultés créatives et perceptives, c'est-à-dire du poids que nous donnons aux objets perçus. Ces derniers engendrent une hiérarchisation, qui influence non seulement la façon dont ces objets retiennent notre attention, mais la manière dont ils séjournent et progressent dans notre mémoire. L'image change ainsi de rôle et de statut. Elle peut dominer seule ou apparaître sous forme d'associations. Elle peut être sentie ; elle peut accompagner le ressenti ; elle peut être ni sentie, ni ressentie ; elle peut être une référence culturelle sans apparaître. Elle peut être de première, de moindre ou d'aucune importance. L'imaginé dans ce sens peut être plus ou moins imagé, voire complètement non imagé. Ce processus n'est « ni fixe, ni isolé, ni univoque⁷⁴ ». Il est plus ou moins net, plus ou moins formant, plus ou moins pertinent ou conscient, mais toujours évoluant et transformant. Gaston Bachelard le dit *déformant*. Comme il est impossible de vérifier toutes ces fluctuations, cela rend leur généralisation impossible. C'est là que la distinction entre imaginaire et imaginé devient utile. Nous considérons l'imaginaire comme un tout englobant, à l'intérieur duquel se rencontrent différents types d'imaginés (imaginaires de toute nécessité, urgentes, situées). Vu sous cet angle, l'imaginé s'avère être un produit partiel de l'imaginaire. Il l'alimente par des

⁷² Op.cit. TORGUE Henry, *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 61

⁷³ Ibid. p. 62

⁷⁴ Ibid. p. 67

actualités, sollicite sa réactivité et contribue de la sorte au renouvellement de ses ressources. Comme il est plus ou moins imagé, il hiérarchise aussi les sens. Cela change la manière dont s'effectue non seulement l'acte d'imaginer, mais l'acte d'habiter. Cet acte d'habiter est un construire invisible, mais un construire qui peut être lu au travers des critères d'analyse et de conceptions existants. Plutôt donc que d'admettre l'habiter/construire comme un acte invisible, nous l'admettons comme *in-vu*, c'est-à-dire inconscient, non encore identifié. Or, comme nous avons choisi de représenter l'habiter/construire *in-vu*, nous devons anticiper son éventuelle déformation par l'image. Plutôt que d'admettre l'image comme potentiellement déformante, nous l'agrémentons comme hybride et plastique et donc comme potentiellement développante d'une réalité perceptive nouvelle.

1.2. Dessins d'écoute et autres visualisations sonores

Dans le présent corpus expérimental, nous cherchons à montrer des « régimes » de construction, des « régulations » individuelles (ici artistiques) de l'habiter. *A contrario* de l'acousticien, qui observe l'évanescence des ondes sonores physiques, pour analyser ou conceptualiser les effets (acoustiques) de la forme construite (architecture(s) « en dur »), nous observerons plutôt notre manière d'explorer les espaces et de représenter nos ressentis devant les ambiances. Bien que notre corpus soit incomplet par nature et qu'il risque de manquer d'exhaustivité, son utilisation se justifie amplement⁷⁵. Nous lui trouvons des avantages, voire une véritable légitimité scientifique. Le premier avantage est lié à notre sujet et à notre terrain de recherche, l'habiter/construire d'espaces *in-vus*. Nous l'avons déjà dit, l'art semble ici mieux placé que les sciences pour détecter et révéler cette activité⁷⁶. Bien que plutôt inédit, notre matériau est particulièrement exemplaire. Sa grande diversité, tant au niveau des cas traités qu'au niveau des connaissances acquises (nous les avons établies à partir d'observations menées pendant vingt ans), compensera en partie les manques évoqués ci-dessus. Le second avantage est lié aux usagers de ces espaces, les individus en tant qu'architectes de l'*in-vu*⁷⁷. Parce que nous cherchons à révéler leur expérience sensible, les modélisations ne peuvent être qu'insolites et uniques. L'artiste témoigne, plus que tout autre, d'actions et de représentations singulières. Il peut représenter symboliquement les individus, leur individualité et leur individuation. Il est, pour ainsi dire, un « individu exemplaire ». Le troisième finalement rejoint notre mode d'approche et d'analyse. Parce que l'habiter/construire des espaces est individuel et intuitif, nous sommes obligés d'employer des méthodes d'analyse inhabituelles.

Pour appuyer ces arguments, nous aimerais creuser un instant la démarche artistique. L'artiste n'a de cesse de s'intéresser au « non conforme ». Il est tout aussi à l'aise avec le « champ/hors champ », qu'avec le « temps/hors temps ». Il aime construire/déborder ou déconstruire les règles et les protocoles. Cette pratique lui confère une compétence, l'aptitude de rencontre de l'autre et de l'autrement autre. Cela lui permet de récolter ce « vers quoi » les individus se tournent naturellement, (désir, circonstances, confort, inconfort, plaisir esthétique etc.). Puis elle est fondamentale pour faire apparaître des règles

⁷⁵ Nous l'avons évoqué plus haut, nos différents exemples sont issus d'une pratique artistique, dont le premier but était d'ordre purement esthétique. Nous-nous en servirons non comme œuvre, mais comme matériau d'enquête. Sa nouvelle destination est donc de nous donner accès à l'imagination spatiale individuelle.

⁷⁶ L'artiste étant habilité à imaginer ce type de représentations

⁷⁷ En attendant les témoignages d'autres sujets percevant (troisième partie de la thèse), nous-nous comptions parmi cette catégorie.

dans les marges. Puisque que ce sont précisément la vie quotidienne des individus, leur assimilation spatiale singulière et, par conséquent, les « exceptions à la règle » qui nous intéressent, l'enquête classique et son côté « normatif » ne peut répondre à nos impératifs. Elle ne nous permettrait ni d'observer, ni de récolter les données, et encore moins de prouver que ces « exceptions » se reproduisent, et participent par là de manière considérable à la construction de l'habiter. Nous sommes donc, au contraire, obligés de recueillir les informations précisément là où elles se présentent d'une manière spontanée, au travers des moyens qui n'utilisent pas forcément le langage. Nous pensons d'ailleurs que c'est dans toutes ces marges que s'annonce notre avenir.

1.2.1. Le contact incandescent avec le vivant

Nous-nous sommes confrontés à quatre difficultés majeures, qu'il s'agissait de compenser et de qualifier : la non répétabilité des sons *in situ in vivo* (leur « déjà passé »), la « changeabilité » de l'environnement d'une minute, heure, jour à l'autre, la « changeabilité » d'un univers, d'une situation, d'un milieu à l'autre et la « changeabilité » des attitudes⁷⁸ sensibles (unicité de l'expérience, ressenties, émotions esthétique), culturelles et intellectuelles (conscient/inconscient, mémoire collective, sociabilités, interconnaisances), devant et à l'égard du paysage.

1.2.2. Postures tempérées

Pour ne pas faire d'amalgame avec la *postura* et/ou la *positura* visible, nous rappelons ici, une fois pour toutes, que nous parlons bien d'une action complexe, où le corps et l'écoute s'harmonisent avec un milieu, par une opération d'accords de notre position avec un terrain, qui s'exprime, pour nous, droitière, par un mouvement en avant et un léger pencher vers la gauche, un mouvement changeant en fonction du corps, l'angle d'inclinaison étant toujours présent sous forme de perspective sonore. Cela nous permet de nous tourner à la fois en direction des phénomènes sonores remarquables, de mieux « calculer » les paramètres sensibles tels que le climat général, le microclimat local, les matériaux présents, qui interviennent au niveau de la richesse et du raffinement de nos sensations (nuancier sonore). S'y rajoute le calage de la tête par des infimes mouvements gauche/droite et un pencher en avant. C'est une espèce de hoché de la tête, cherché avec le cou et la nuque. Ce mouvement est à peine visible de l'extérieur, mais fait toute la différence lorsque nous essayons de trouver un effet sonore précis ou une posture, qui nous a préalablement permis d'accéder à une constellation esthétique particulière. Parfois, nous réglons également la pression à l'intérieur de nos oreilles par un déglutir répété pour nous adapter, par exemple, à la pression de l'air changeante. C'est-à-dire que le corps se trouve sans cesse exposé à une atmosphère, donc une qualité de temps — désignant à la fois « le temps qu'il fait » et « le temps qui s'écoule » —, une qualité de fluctuation avec laquelle il interagit, afin de tirer de leurs rythmes et de leurs alternances des activités qui « [...] coïncident le mieux possible avec des phénomènes covariants⁷⁹ ». L'acclimatation de la posture de corps et de la posture d'écoute est donc une action qui transcende le simple « [...] poser autrement son poids sur le sol et

⁷⁸ Nous voulons dire (dans l'ordre hiérarchique) : pose, sentiments, humeurs, opinions ou encore orientations, aspect généraux, organisés et relativement stables

⁷⁹ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Éditions Zones sensibles Z/S, *pactum serva*, 2011-2013, p. 227

élargir son champ de perception⁸⁰ ». Grâce à elle, c'est le sujet-même, qui se modifie [Catherine Grout], si ce n'est son « motif » et sa motivation (esthétique, pragmatique et morale par exemple) ; et en premier lieu, le « motif » et la motivation de l'artiste. Nous-nous inscrivons là dans la longue tradition des hommes qui habitent « [...] le jour et la nuit, avec le soleil et la lune, le vent et les marées, tout en étant attentif à leurs effets climatiques sur la croissance des végétaux, les mouvements des animaux, (« le bon sens météorologique des paysans »), voire sur les humeurs et les dispositions humaines, comme celui de *tempérément*. »⁸¹ Quant à cette attention au « motif », voire cette quête du « motif », nous rejoignons Tim Ingold, qui va jusqu'à parler de « mélange ». Il s'appuie par exemple sur notre rapport à l'air : « Chaque fois que nous inspirons et expirons, l'air se mélange à nos tissus corporels — il remplit nos poumons et oxygène le sang. Ce mélange métabolique est ce qui nous constitue non pas comme une *créature hybride*, mais comme une *créature tempérée*⁸² ». En un mot, cette *créature*, qui s'appelle climat, a elle aussi un « motif ». La question du motif est bien sûr rhétorique, car la réponse va de soi [Tim Ingold]. Ce sont les fluctuations, ainsi que leurs propres interdépendances, leurs enchevêtrements continuels, qui animent ladite créature. Les « caprices » climatiques peuvent être soumis à la mesure et au calcul. Les météorologues cherchent à les apprivoiser en les soumettant à une interprétation technologique.

Les architectes et scénographes de l'antiquité, jusqu'à la période élisabéthaine, enfermaient l'indocilité matérielle et sémiotique : soit en la simulant au moyen d'accessoires et d'effets pyrotechniques [Tim Ingold], ou par la représentation d'images de la fumée (nous allons y revenir dans le § 3.3.1. « De la matérialisation des fluides et de la corporéité de la matière ») — nos fêtes populaires, le cinéma, ainsi que nos médiations scientifiques poursuivent cette tradition —, soit encore par des *designs* profitant de l'ascension régularisée de l'air afin de contenir l'acoustique des amphithéâtres. Quant à nous mêmes, nous cherchons à libérer cette *créature tempérée* de cette « incarcération technologique » [Tim Ingold] et métaphorique. Pour ce faire nous lui prêtons des facultés gestuelles. Ces gestuelles ambiantes se mélangent avec nos propres gestes corporels à l'intérieur d'une *playing aura*, un « tout présent » où se jouent et se mélangent des phénomènes tout à la fois naturels, culturels et sémantiques, sans qu'on en ait forcément conscience. Ainsi, lorsque nous parlons de posture de corps et d'écoute, nous parlons bien à la fois de la détection de cette *créature tempérée* et de ce mélange, sous forme de coïncidence des « motifs » et des « motivations ».

1.2.3. Chercher des situations exemplaires

Comme nous cherchions des situations exemplaires, c'est-à-dire simultanément propices à l'émergence de ces *gestes ambiants* et de ce mélange, particulièrement aptes à l'exploration et à la représentation, notre première difficulté consistait en un choix parmi les « postes d'écoute» potentiels. Nos *belsonères*⁸³ devaient comporter deux types de propriétés : ils devaient donner à entendre des abouts et enchaînements sonores multiples, et nous permettre de rester un moment sur place, de nous y tenir assise et/ou debout, afin de nous adapter à

⁸⁰ GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, Bruxelles, Éditions La lettre volée, 2012, p. 33

⁸¹ Op.cit. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, p. 227

⁸² Ibid. p. 228

⁸³ En analogie avec le « belvédère », qui veut dire point de vue aménagé, *belsonère* veut dire poste d'écoute, panorama sonique. Nous empruntons ce terme à AMPHOUX Pascal.

l'environnement présent dans de bonnes conditions (durée suffisante pour habiter, observer, reconnaître et représenter les phénomènes sensibles). Aussi devaient ils correspondre à notre projet esthétique, c'est-à-dire dégager un « profil » riche en nuances. Lorsque nous parlons de « profil», nous parlons à la fois de morphologie d'un territoire (implantation, relief), de typification et de clarté compositionnelle des effets (sonores, climatiques, forme construite), puis de qualité plastique des interactions sensibles. Grégoire Chelkoff nous aide ici à décrire ces *belsonères* sous l'angle architectural. Dans son catalogue des « expérimentations constructives »⁸⁴, il décline différents types de situations. Il parle d'**INCLUSIONS**. Elles concernent « [...] des situations d'emboîtement sonore n'impliquant pas de déplacement de l'auditeur, mais donnant conscience de différents contenus ». L'auditeur étant « statique au plan de la motricité », perçoit qu'il est « [...] pris dans un volume sonore contenu dans un autre⁸⁵ ». Il parle encore de situations **LIMITES**. Elles concernent « [...] des situations phoniquement limitées, où un léger mouvement (de la tête ou du corps) fait sentir un changement, fait percevoir la situation limite⁸⁶ ». Il parle finalement d'**ARTICULATION**. Elles concernent cette fois « [...] des situations impliquant un déplacement du corps, la « traversée » ménageant des transitions entre milieux distincts⁸⁷ ». Les transformations sonores dynamiques, ou la déformation continue en *glissando*, se font sentir par progression et projection, et produisent « [...] la perception d'un changement qualitatif tel qu'on distingue deux ou plusieurs entités⁸⁸ ».

Ces définitions d'archétypes spatiaux nous intéressent au plus haut point. Elles correspondent à nos propres repères. Nous les relions, tout comme lui, à des situations physiques réelles. En ce qui concerne les inclusions, nous pouvons nous sentir dans un environnement sonore [A] lorsque nous sommes dans [B], et sans nécessairement sentir l'inverse, c'est-à-dire [B] dans [A]. Nous pouvons encore sentir que [A] est dans [B], alors que nous nous trouvons dans [B], c'est-à-dire extérieur à [A]. Selon Grégoire Chelkoff, cette situation se renforce encore par un « voir sans entendre » ou « par des dynamiques sonores (métaboles, différences fréquentielles, différences propagatives entre deux milieux) ». Il précise par ailleurs que ce que nous appelons « extérieur » peut « créer de l'exclusion, par exemple dans le cadre d'isolements excessifs, de cloisonnements d'autrui : le sentiment d'appartenir à un tout sociétal ou spatial par le son est un des éléments clés de cette idée⁸⁹ ». En ce qui concerne les situations limites, nous modifions, comme il l'annonce, le ressenti du milieu sonore par un léger mouvement du corps et de la tête pour revenir quasi instantanément à la situation première, sans que l'espace construit soit fondamentalement différencié. Or, il n'est pas si facile de revenir à la situation première, parce que si la forme construite — l'architecture en dur, c'est-à-dire une structure inerte — n'a peut-être pas changé, le milieu dans lequel nous ressentons les effets de cette forme construite, s'est davantage modifié. Nous ne parlons donc pas du passage d'un milieu à un autre, mais des changements sonores à l'intérieur d'un même milieu. Ces changements et leurs variations

⁸⁴ CHELKOFF Grégoire, *Prototypes sonores architecturaux, Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, contrat de recherche financé par le Ministère de l'Équipement et des Transports, plan Urbanisme Construction Architecture, Appel d'offres : « Construire avec les sons » Réponse Grégoire CHELKOFF & Philippe LIVENEAU, Grenoble, Éditions le CRESSON/ÉNSAG, Grenoble, décembre 2003

⁸⁵ Ibid. p. 19

⁸⁶ Ibid. p. 19

⁸⁷ Ibid. p. 19

⁸⁸ Ibid. p. 18

⁸⁹ Ibid. p. 19

sont ce qu'il y a de vivant. Utilisons des exemples pour mieux faire comprendre ce que nous voulons ici signifier. Observons, le vent qui fait bouger les feuilles et/ou qui fait flotter le linge en train de sécher (cf. notre documentation filmique « Courants d'air sur cour », CD en annexe). Observons les effets de l'air sur la fumée d'un feu. S'y créent des poussées et des turbulences, des placages au sol, des nappes stationnaires, des ascensions plus ou moins fulgurantes par pression atmosphérique. Observons le débit d'un cours d'eau, sa chute de température, son accélération, sa charge en débris qui augmentent après un orage. Ces changements peuvent se produire progressivement ou soudainement, par phases, par vagues et secousses. Elles peuvent s'installer un temps, produire des rythmes. Voilà des repères auxquels nous nous référons. Voilà des repères qui dépassent les effets de la seule forme construite. Ces repères peuvent d'ailleurs changer en fonction de nos choix esthétiques. Ainsi, ils peuvent nous intéresser en tant qu'ensemble compositionnel. Nous pouvons nous concentrer sur des détails particuliers, en « zoomant » par exemple sur des micro-effets à l'intérieur de ces phénomènes mêmes. Nous pouvons encore nous intéresser aux rayonnements vibratoires, à la manière dont ils animent plus ou moins finement le présent, la manière dont ils interviennent sur la texture de nos expériences, la manière dont nous les ressentons (transmissions sur une partie et/ou tout le corps par exemple). Nous pouvons aussi nous intéresser à l'hospitalité des lieux, à la présence de présences qui viennent d'ailleurs, parce qu'avant tout, les conditions climatiques nous ramènent aussi des espaces et des matières d'ailleurs. Nous pouvons les percevoir à l'intérieur de nos maisons. Bien que nos aménagements modernes relativisent, voire annulent souvent la porosité de l'espace à ces effets, nos corps ou nos vêtements continuent à les introduire dans nos habitations. Comme nos corps voyagent, ils emportent et transmettent tous ces effets. Nous n'avons qu'à le vérifier lorsqu'il a plu, neigé et que les usagers du métro parisien répandent ce climat dans les passages souterrains jusque dans les rames de train eux-mêmes : ça mouille les vêtements et les sols, ça sonne humide; l'effet ouaté des « buées » se voit, se sent et s'entend. Cela transporte par ailleurs les résidus climatiques ailleurs (« restes » de neige sur nos voitures par exemple). Les phénomènes climatiques ainsi transportés font événement à l'intérieur de nos ambiances, y compris extérieures, et les modifient sensiblement ou complètement. Nous avons qu'à le vérifier encore lorsque le ciel se charge du sable rouge saharien. Cela change non seulement la lumière ambiante, mais également la facture et la tonalité sonore de nos environnements. Et comme ce sable se dépose pour toujours dans nos paysages, il transforme leurs signatures.

Nous l'avons déjà dit, les peintures historiques dévoilent (conservent) par exemple des lumières qui n'existent plus à ces endroits. Mais ces peintures nous livrent bien plus que des ambiances lumineuses passées. Le son est véhiculé par des éthers, dont l'air fait partie. Nous savons reconnaître la qualité de l'air à travers sa luminosité (cieux plus ou moins transparents en fonction de la charge humide, de la pression atmosphérique) ; nous savons nous souvenir des effets climatiques sur les sons; nous savons lire le chaud et le froid, puis peut-être même les effets thermodynamiques. Si nous regardons les lumières peintes sous l'angle climatique, elles peuvent nous livrer des indices sur le plan de ces interactions sensibles. Encore s'agit-il d'aiguiser ce regard par des expériences sensibles concrètes.

Revenons donc à notre pratique et à la manière dont nous analysons et mesurons les phénomènes lors de nos explorations. Lorsque nous observons par exemple la chaleur, cela

n'est pas la température exacte que nous mesurons, mais bien son intensité, sa densité, son rayonnement, sa capacité à générer des présences toujours plus animés, toujours plus actuelles. Nous pensons par exemple à l'émanation thermique d'un mur fortement exposé au soleil, qui fait monter les sons le long d'une façade. Rappelons-nous qu'en période estivale, nous percevons bien mieux qu'en hiver, les sons de la rue monter au dernier étage de notre maison. Nous pensons encore à l'augmentation thermique se produisant à l'occasion de rassemblements de « foules ». Cette densification plus ou moins stationnaire crée des corporéités. Ces dernières fonctionnent un peu comme des « montgolfières » : les sons montent avec elles et se manifestent un peu plus haut, un peu plus loin, en fonction de l'organisation de la foule devant la forme construite environnante. Tout ce « [...] registre des micro-perceptions chères à Leibniz », correspond à « [...] celui des petites émissions, infimes souffles et influx minimaux de la rue issus des corps en mouvement⁹⁰ ». Comme le rayonnement thermique produit non seulement des seuils de température, mais aussi des microclimats, qui se forment et se développent, nous pouvons momentanément percevoir leurs contours. Bien que ces derniers soient flottants, s'y dessinent clairement des densifications et des seuils de rupture.

Au lieu de réserver les situations limites, comme le font Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud, aux seules « interactions verbales (limite d'intelligibilité) et aux modalités actives ou phatiques de relation à l'autrui⁹¹ », nous les ouvrons aux interactions climatiques, comme phénomènes modifiant et déformant momentanément un milieu. Nous l'avons vu, nous relions en plus tous ces phénomènes à une créature tempérée, un « corps tiers », une corporéité, qui profite conséquemment des substances subtiles distinctes de la matière organique, minérale et végétale, de la dynamique thermique et sonore, tout en fournissant et transmettant ces effets à nos corps, puis à l'espace. Or, comme nous ne pouvons lui attribuer une *Gestalt* définitive, à savoir une forme dont nous serions capables de reconnaître toutes les limites et toutes les extensions, nous-nous concentrons sur ce que nous pouvons percevoir ici et maintenant de ces phénomènes (*gestes ambiants*). En nous intéressant notamment à la co-axialité⁹² entre corps et effets climatiques, nous-nous inscrivons dans un type, voire un principe de mouvement. Nous considérons ce mouvement comme « chef de principe » d'une « architecture invisible », qui, tout en se formant, se mélange, se développe, puis nous échappe progressivement. Notre inscription dans ce mouvement dépasse et transcende la notion d'articulation évoquée par Grégoire Chelkoff. Alors qu'il associe cette dernière à la seule marche à pied, c'est-à-dire au mécanisme de la locomotion, nous élargissons ce concept en nous intéressant au mécanisme du flux et au mélange des effets. Illustrons là encore notre point de vue par trois exemples. Le premier concerne notre rapport à l'énergie thermique. Elle bouge et passe tout en formant des corporéités locales, qui se communiquent à notre corps. Ce contact thermique plus ou moins violent (soudaines vagues de chaleur, soudain refroidissement) se communique à notre peau, change notre température et crée une sensation qui est proche du passage d'un espace froid à un espace chaud, et même si nous restons parfaitement immobiles. Le second concerne l'écho. Il nous permet de transiter, sans nécessairement bouger. Le troisième finalement concerne la mémoire et les

⁹⁰ Op.cit. Thibaud, Jean-Paul. *La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines*, p. 5

⁹¹ Op.cit. CHELKOFF Grégoire, *Prototypes sonores architecturaux, Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, p.18

⁹² Cf. aussi glossaire en annexe

rêves. Aussitôt exploré par la marche, l'espace est mémorisé. Il nous habite tout en se modifiant. Nous continuons à marcher, à nous projeter, à écouter, sentir, et ce sous forme de « rêve éveillé », et/ou de cauchemar. Et cela ne se présente pas seulement sous forme virtuelle : quand la mémoire est vive, il nous arrive de reconduire les mouvements. Ces derniers sont visibles : nous pensons ici aux rêves agités. Nous trions nos souvenirs, tout en remodelant les mouvements et les espaces vécus au travers le *ratio* et l'affect, puis réactivons ces sédimentations lors de nos nouvelles explorations. Cette opération est continue et foncièrement plastique. Tout nouvel espace en profite. Comme notre mémoire est capable d'apprendre et de mélanger activement, elle génère de nouveaux espaces, qui se superposent, s'hybrident avec les espaces actuels réels, même si nous ne bougeons pas du tout. Vue sous cet angle, la marche n'est plus seulement un marcher physique dans le réel, elle est aussi un marcher dans et par le vécu, dans et par notre imagination, notre créativité mémorielle. Elle est surtout un marcher confondu. Bien que nous ne soyons pas toujours conscients de ces interdépendances ou en mesure de les décrire, notre corps, les reconnaît, les actualise et les développe. C'est un savoir particulier. La richesse, puis la virtuosité de ce savoir va de paire avec notre apprentissage sensible. Ce dernier est plus ou moins spécialisé, plus ou moins sophistiqué. Il reflète nos environnements et nos immédiats. Grandir à la campagne n'est pas pareil que grandir dans les villes ; attendre le temps idéal pour récolter le raisin, ce n'est pas la même chose que de se munir d'un parapluie au cas où il pourrait pleuvoir. C'est la valeur constructive et non la valeur limitante de ce savoir que nous soulevons. Pour repérer cette valeur, par exemple auprès d'autres personnes que nous-mêmes, nous-nous servons de techniques d'interrogations et d'astuces scénaristiques précises. Voici quelques expériences qui en témoignent.

Prenons le cas d'un ouvrier dans une usine métallurgique. En l'interrogeant sur la dangerosité de son travail — il manœuvrait par exemple des laminoirs en fer rouge de plus de vingt mètres de long —, nous avons non seulement appris qu'il était particulièrement attentif au comportement imprévisible de la matière, mais qu'il se servait aussi de son écoute pour la maîtriser. Les bruits de dilation et de constriction lui permettaient d'évaluer le refroidissement progressif de l'acier. En insistant sur ce savoir, nous constations que son écoute était aussi requise à l'échelle de l'espace. Cette connaissance n'était pas purement fonctionnelle. L'homme s'est reconnu dans ce savoir. Il nous a finalement avoué sa fierté de générer des espaces sonores immenses et de jongler avec. (cf. notre enquête préalable à la réalisation d'*Esch-sur-Alzette, une carte postale sonore*, puis de l'exposition au CIGL ESCH, que nous avons réalisé en janvier 2006 à l'occasion du centenaire de la ville, où nous-nous sommes intéressés au patrimoine industriel émotionnel⁹³).

Prenons encore le cas d'une jeune polonaise, étudiante en médecine, que nous avons questionné par rapport aux couleurs du son dans son quartier natal *Nowa Hutta* à Cracovie et qui nous a répondu — non sans étonnement — que ces sons étaient d'un gris précis. Chaque fois qu'elle voyait cette couleur, le souvenir de ces sons l'envahissait. Nous renvoyons ici à l'interview menée avec Anna Bobak en octobre 2008 lors de notre résidence d'artiste à l'ASP de Cracovie (cf. CD en annexe).

⁹³ Lors de nos explorations sonores à Esch-sur-Alzette, nous avons discuté sur ce type d'inconsciences spatiales avec les ouvriers de l'usine Arcelor. L'échange sur le patrimoine émotionnel et sensible nous a également servi pour stimuler la mémoire sonore d'un contremaître mineur, qui nous a aidé à faire renaître les ambiances perdues d'une ancienne forge.

Prenons finalement le cas d'un employé d'usine de chaussures à Bataville en Lorraine, figurant de notre film documentaire de fiction « Retour à Bataville » (mars 2009) sur cette urbanité dans les bois. Rabatteur/chasseur durant son temps libre, nous l'avons interrogé sur la « forêt » de cartons de chaussures qu'il traversait au quotidien pour trier les séries, afin de les expédier dans le monde entier. Il nous a spontanément livré un cri de chasse.

Pour appuyer l'expérimentation constructive sans évincer notre enjeu immédiat, à savoir les liens potentiels entre marche physique et virtuelle, nous aimeraisons évoquer trois autres exemples. Elles concernent un autre type d'apprentissage de la marche. Nous-nous appuierons ici sur ce que Jean-Paul Thibaud nomme le « *bodily style* », c'est-à-dire notre manière individuelle de bouger dans l'espace « [...] we shall assume that each *ambiance* corresponds to a style of motility and that this style is shared by all the participants involved in the *ambiance*. In this case, the manner in which we move would be affected by the place in which movement occurs⁹⁴ ». Or, comme ces ambiances — notamment lorsqu'elles sont urbaines —, reflètent aussi le « *bodily style* » des concepteurs architectes, leur goût pour certaines proportions par exemple, nous-nous synchronisons avec ces derniers. Leur action peut plier notre propre « *bodily style* » aux leurs. Ces styles peuvent dominer, contraindre, surveiller voire neutraliser le nôtre. Ils peuvent influencer la chorégraphie de nos mouvements collectifs, un peu à la manière des films de Fritz Lang, (nous pensons ici par exemple à « *Métropolis* ») et cela jusque dans nos figurations spatiales mentales. Et ce sont paradoxalement les situations inclusives ou limitantes, qui permettent de vérifier ces effets. Nous renvoyons aux fiches 17, 20, 21 de notre catalogue raisonné. Nous y représentons nos écoutes d'une place publique, d'une église, d'un promontoire menant à un bâtiment d'une grande largeur et hauteur. Dans les trois cas, nous avons eu l'impression que l'ensemble de nos pratiques acquises (notre *habitus* de repérage et de représentation) se trouvait modifié par des « *bodily style* » autres que le nôtre. Ce dernier provoquait un effet dynamique, surtout quand nous ne bougions qu'à peine. Aussi, ces trois sites semblaient peu propices à l'étude graphique de l'écoute. Les dessins obtenus étaient linéaires, plus abstraits que d'habitude. Finalement nous avons compris, que leur acoustique était signée : le but était de contraindre [*Aleja Róż* (fiche 17) et *Saint-Jean-de-Luz* (fiche 20)] et/ou de sublimer la marche [*Façade Le Corbusier* (fiche 21)].

Comme nous-nous intéressons à la fois aux phénomènes sonores dans l'espace réel et au « comment » ces phénomènes progressent en nous, au « comment » elles perturbent, assistent, enrichissent notre *imaginé sonore* individuel ou collectif et/ou améliorent notre quotidien, nous considérons que les articulations, ainsi que les termes, que Grégoire Chelkoff leur réserve, tels que « *glisser* » et « *projeter* », puissent être utilisés pour décrire à la fois les transitions physiques réelles (espaces, corps, gestes), virtuelles et imaginatives. Notre exploration sensible est nécessairement ouverte à ces co-organisations, nos représentations sont liées à leur compréhension.

Pour qualifier le contact incandescent avec le vivant, nous dirions qu'il permet d'examiner les interactions entre les gestes corporels et ambients. Le terme « *geste* » reflète notre intérêt pour le façonnage et de modelage. Nous soulignons donc les processus gestuels qui s'enclenchent, qui forment et déforment quelque chose, y compris des processus et des

⁹⁴ Op. cit. THIBAUD Jean-Paul, *The sensory fabric of urban ambience*, pp. 208

« formes » dont nous ne sommes pas l'auteure et/ou qui se produisent en dehors de notre contrôle. C'est pour cela que nous-nous laissons guider par la curiosité, et que nous prenons, dans le sens propre et figuré, la « température », à la fois des lieux, des choses et des êtres, la nôtre et celle des autres, celle des lieux et des milieux façonnés par l'homme ou la nature. C'est pour cela encore que nous adaptons nos méthodes d'exploration et de représentation. Au lieu de partir d'un concept précis, nous-nous intéressons à l'ici et maintenant de quelque chose de présent, de quelque chose en train de se faire, parfois malgré nous. Notre catalogue raisonné en rendra compte. S'y cumuleront suffisamment d'indices pour mieux comprendre ce que observons, le « où » et « comment » nous le faisons et à quel rythme, le « pourquoi » nous décidons de passer à la représentation, et à travers quels moyens. S'y cumuleront des régimes et des paramètres riches et de plus en plus minutieux, qui permettront également de vérifier s'il y a reconduite ou contradiction entre les données récoltées, et s'il y a typification possible. Notre but est de reconnaître à l'artiste une capacité examinatrice de l'« être corps tempéré » et des gestes qui l'animent, puis aux visualisations une capacité à les représenter.

1.2.4. Le « comment » nous procédons pour obtenir nos représentations

L'EXPLORATION

Qualifions d'abord les sites investis. Ils appartiennent à différentes catégories. Il y a des espaces ouverts, comme des jardins publics (plus rarement privatifs), des espaces urbains, dont des places publiques et notamment des places de parade ; des friches ; des sites postindustriels. Il y a également des espaces fermés, notamment des espaces d'exposition ; des lieux de culte ; des habitations.

Nous passons, toutes catégories confondues, du profil du site en général au profil du site en particulier. Nous détectons le comportement de la matière sonore à l'oreille nue. Nous observons ce que nous ressentons *in situ in vivo*, et le représentons au fur et à mesure de son déploiement.

En ce qui concerne les univers sonores en général, nous aimons disposer de sources sonores continues (eau, flux de passages). Elles créent une ligne de repère qui nous permet de mieux identifier les évènements adjacents (effet de détachement et de contraste, effet de plein et de vide), de mieux distinguer les distances entre les sons, de déceler, puis d'évaluer les incidents. Lorsque nous ne disposons pas de sons continus naturels — c'est souvent le cas dans des espaces fermés —, nous avons recours à l'autoproduction sonore : claquement des mains, taper des pieds, petites vocalises soutenues, longues, le tout en fonction des réflexions et rebonds sonores que nous cherchons à provoquer et à étudier : à hauteur du sol; à différentes hauteurs du corps ; plus loin, plus près ; dirigés vers un coin, vers un mur, vers un plafond, vers un objet etc.

Lorsque la source sonore est naturelle et lorsqu'elle émane d'espaces ouverts il nous faut cinq minutes pour réaliser un dessin. Lorsque la source sonore est artificielle et lorsqu'elle est diffusée dans des espaces fermés, nous prolongeons le temps d'étude, qui peut alors durer jusqu'à deux heures. Nous procédons de la même façon lorsque nous revenons plus tard sur les sites pour retrouver et redessiner les « motifs ». Aussi nous-nous évertuons à reproduire des conditions de travail similaires (emplacement, posture, heures). Même s'il y a dans cette reprise un léger effet d'apprentissage, nous obtenons un grand nombre de variations de « motifs », parce que les ambiances ont changé depuis notre précédent passage.

L'identification des « motifs » dépend de notre sensibilité à l'esthétique particulière du paysage sonore ou d'une partie de ce paysage, mais encore de notre attitude physique (position assise, debout, en mouvement), de notre posture d'écoute et de corps, de notre capacité à nous inscrire dans les mouvements. L'espace se *lofe*⁹⁵ alors à l'intérieur de notre écoute, mais aussi de notre posture et notre geste, ou, *vice versa*. Pour rester dans le vocabulaire marin, nous dirions que nous barrons avec notre posture de corps, que nous adaptions à « l'horizon » de nos oreilles⁹⁶.

L'être dans et avec le paysage ressemble chaque fois à une sorte de rituel. Tout en nous déplaçant assez rapidement, mais sans courir, nous-nous concentrons exclusivement sur les ambiances. Comme elles sont de nature instable (effets climatiques, microclimatiques, événements sonores imprévisibles et non-linéaires), nous sommes sur le qui vive. Cela rend l'expérience intense. L'écouter/sentir, qui est d'abord arbitraire devient plus analytique lorsque nous repérons des « motifs » potentiels, c'est-à-dire des sortes de densifications momentanées à fort caractère plastique. Cette plasticité relève à la fois de la constellation architecturale (par exemple de nombreux effets de contremur ; d'entonnoir ; de compression et de décompression ; de glissando ; de goulot ; de transition attractive ; de perspective⁹⁷) ; de l'implantation du site (dénivelé, relief, matériaux, végétation, obstacles présents), son aménagement (jardins, places, architectures) ; des saisons et du temps qu'il fait ; de la clarté compositionnelle, (« harmonie » entre les différents phénomènes sensibles). Elle relève encore de notre choix esthétique, c'est-à-dire de la variété des mouvements et interactions sonores, climatiques, thermiques, (rythmiques, orientations communes ou contraires ; des coïncidences, interférences, porosités, co-axialités) ; de la variété morphologique des volumes sonores : des seuils qu'ils organisent et contiennent ; des reliefs et des textures qu'ils dégagent ; de la richesse des mouvements (sonores, climatiques, thermiques). Notons que ces variations correspondent à des plages horaires précises : nous travaillons à des heures précises : entre 8h30 et 12 heures, plus rarement de 17 heures à 4 heures du matin. La récolte matinale permet d'obtenir des « motifs » d'une plus grande clarté. C'est d'ailleurs tout à fait comparable avec la pratique d'un photographe, qui cherche certains types de luminosité. (Pour mieux lire ces préférences et ces plages horaires, nous les signalerons systématiquement dans notre catalogue raisonné).

ASSIMILATION/RESTITUTION

Lors de nos explorations, nous cherchons à identifier les effets des *gestes ambients* sur la matière sonore. Comme nous ne pouvons pas être partout à la fois, nous nous intéressons tout particulièrement aux réflexions, aux densifications et concentrations locales et momentanées. Ces concentrations sont donc relativement limitées, de tailles inégales et plus ou moins durables. À l'intérieur de ces concentrations se trouvent des zones planes, des nœuds ou des trous, où il ne se passe rien, mais aussi des mouvements de tous genres, notamment des vibrations, des chutes, des turbulences, des ascensions plus ou moins rapides. Cela leur confère des axes ponctuels et multiples. Nous y reviendrons plus loin.

⁹⁵ En langue marine, cela veut dire venir plus près du lit du vent, mais aussi, diminuer l'angle entre l'axe de la barre et la direction du vent à l'aide de la barre.

⁹⁶ Cf. Glossaire en annexe, cf. aussi § 5.2.1.5. « Tirer/Tracer/retracer »

⁹⁷ Cf. Glossaire en annexe

Aussi cherchons-nous à percevoir des seuils d'intensité sonore, des seuils climatiques (degrés et proportions des températures, forces du vent, degrés d'humidité).

L'observation de tous ces phénomènes instables influence notre manière de dessiner. Nous regardons à peine ce que nous posons sur le papier. Nous dessinons de manière spontanée et intuitive. Nous ne remplissons pas notre feuille de manière systématique de gauche à droite et/ou du centre vers les périphéries ou encore en passant du point [A] au point [B]. Tout en nous exécutant assez promptement, nous procérons plutôt par strates, nuanciers et textures enchevêtrées. Nous plaçons, reprenons, superposons, cumulons et tissons le tout sans jamais gommer ni les points, ni les lignes, ni les surfaces. Nos dessins suivent en revanche la même logique d'expression graphique : les sons plus forts sont représentés par des tons de couleurs plus foncés et plus denses ; les sons moins forts par des tons de couleur progressivement plus clairs et plus dilués ; les silences par du blanc. Encore faut-il distinguer le blanc à l'intérieur du « motif » de celui à l'extérieur du « motif ». La signification de ce dernier reste purement visuelle. Les incidents (sonores, climatiques) sont détaillés par différents types de points, traits à tailles variables, par des taches et des textures à surfaces variables. Le mouvement général de la zone dessinée est indiqué par l'orientation des traits et des taches. Il se ressent au travers l'aspect général des graphies. À la fin reste une « image globale », truffée de traces d'incidents, une image où se créent des réseaux, des superpositions momentanées et des nœuds. Le potentiel d'échappement de la matière sonore est indiqué par courbure des lignes, par ouverture fermeture des fins de lignes. Bien que ces coches soient minuscules, ils ont une grande importance : ils indiquent la direction des mouvements à venir. Ce répertoire de mouvements généraux et de micromouvements nous aide plus tard dans nos simulations. Il nous sert pour animer nos volumes, pour scénariser leur évolution.

Nous utilisons des outils à dessiner à dépôts poudreux comme le fusain. Non seulement cela nous permet d'obtenir une texturation plus riche des surfaces, mais de traiter les lignes avec sensibilité et souplesse, ce qui nous permet des restitutions très précises des mouvements. À l'occasion, nous-nous servons également de pinceaux très fins pour travailler des liquides réactifs comme la gouache, l'encre et différentes sortes de graisses. Par nature, le liquide correspond mieux au mouvement que le dépôt poudreux ; il est en même temps plus difficile à maîtriser. Or, il nous permet d'obtenir davantage de tonalités, de réussir des tracés, qui évoluent par la suite par eux-mêmes.

Aussi avons-nous adapté nos supports à ce type d'explorations. Nous avons choisi des formats A3 sous forme de carnet de voyage. Ils correspondent à nos besoins. Ils sont non seulement facilement transportables, ils sont surtout praticables dans des espaces non horizontaux, où nous dessinons dans des postures relativement incommodes (en dessinant, nous sommes déjà sur un terrain, qui n'est pas toujours balisé, ou parfaitement plat). Comme nous dessinons par paire de dessins, (cf. les dessins « frontaux » et « de dos » à la source, les dessins « panoramiques » décrits un peu plus bas dans le texte), que nous superposons par la suite pour reproduire un « tout autour » du « motif », ⁹⁸ ce format nous sert également de cadre référent. Nous pouvons alors comparer les « motifs », leur éventuelle similitude et/ou écart morphologique. Nous pouvons vérifier si leurs emplacements sont justes, si leurs échelles sont similaires, si leurs axes correspondent. Nous pouvons ensuite mesurer les

⁹⁸ Nous utilisons le terme « motif » pour souligner l'intention et la motivation présente au moment de la réalisation des visualisations sonores. (Cf. aussi glossaire en annexe)

limites, puis l'amplitude des « motifs », comparer leur topographie, les incidents qui s'y produisent.

Ces formats ne correspondent pas à l'échelle réelle du « motif » ressenti. Il est parfois bien plus petit, souvent bien plus grand. Pour nous en souvenir, nous prenons des notes que nous complétons par des photographies et des croquis supplémentaires et parfois par des plans du site. Ces notes nous servent d'abord lors de nos simulations (et plus tard lors de nos vidéo-projections), où nous adaptons les « motifs » à échelle ressenti.⁹⁹

QUALIFICATIONS PLASTIQUES

Nous attribuons des qualités plastiques à la matière sonore. Ces qualifications sont en partie issues du vocabulaire artistique, notamment celui utilisé pour décrire les volumes, les matières et les textures. Nous les empruntons également au domaine de la physique. Elles décrivent comment la *playing aura* fait résonnance en nous. Ces termes enrichissent notre épistémologie pratique, transgressent l'approche purement acoustique de l'environnement et nomment des aspects que nous ne pouvons ni sonder, ni observer, ni évaluer au travers des qualifications traditionnelles. Ils apparaîtront dans notre catalogue raisonné pour compléter les termes utilisés par le CRESSON. L'exemple ci-dessous montre un tableau de typification plastique.

TYPE	QUALIFICATION
COLORATION PAR DES MATÉRIAUX PRÉSENTS (18 mots)	Métallique/boisé/minéral/végétal/organique/rauque/rêche/rugueux/doux/lisse/texturé/structuré/ coupant/tranchant/ acide/âpre/grave/aigu
CLIMAT /MICROCLIMAT (22 mots)	Chaud/froid/sec/humide/liquide/huileux/collant/ glissant/nébuleux/moite/vaseux/granulé/friable/ poussiéreux/poudreux/vivant/vieux/jeune/ aérien/flottant/harmonieux/contraire
MOUVEMENTS AXES (36 mots)	Lent/rapide/fort/faible/continu/discontinu/linéaire/ modulé/chaotique/fluide/spontané/plongeant/ ascendant/turbulent/tourbillonnant/aspirant/ entraînant/effervescent/sautillant/saccadé/ réversible/renversant/échoïque/rythmique/ dynamique/attirant/repoussant/fusionnant/stagnant/ déviant/zigzagant/synchrone/asynchrone/ horizontal/vertical/latéral
CORPORÉITÉ (26 mots)	Fermé/ouvert/grand/petit/égal/inégal/vif/vivace/ modelé/régulier/irrégulier/plein/vide/consistant/ durable/formé/informe/partitionné/fragmenté/ rompu/centré/rond/concentrique/elliptique/ symétrique/asymétrique
CONCENTRATION/ DENSITÉ (13 mots)	Dur/mou/élastique/ferme/résistant/dense/épais/ intense/fin/mince/ultramince/lourd/léger
ANALOGIE OPTIQUE (11 mots)	Lumineux/transparent/nuancé/panaché/fort/effacé/ ombres portés/ombrageuxclair/obscur/opaque

Tableau 1

⁹⁹ Cf. aussi volume ressenti (VR) qui figure dans chaque « dessins *in situ* et en temps réel » de notre catalogue raisonné, (chapitre 2).

Bien que quelques unes de ces qualités puissent facilement figurer dans une ou deux autres classes, leur répartition met certains groupes en relief. Le groupe *mouvement* semble endosser un rôle central de par le nombre des termes employés. Il est suivi par le groupe *corporéité*, puis progressivement par le groupe *climat*, le groupe *matériaux présents*, le groupe *concentration* et finalement par le groupe *analogie optique*.

Deux déductions sont possibles :

- La qualification de la matière sonore écoutée passerait prioritairement par l'analyse de son mouvement; cela correspondrait à une vérité : elle serait mouvement avant d'être corporéité, climat, matériau présent, concentration, optique;
- La qualification de la matière sonore écoutée passerait prioritairement par l'analyse de son mouvement, parce que cela correspondrait à nos propres intérêts : nous privilégierions l'observation des mouvements. D'une certaine manière cela correspond à la réalité.

Or, comme ce glossaire est tendanciel et non un inventaire général de tous les mots que nous utilisons pour qualifier les différents types d'effets et d'interactions que nous rencontrons lors de nos explorations, ni l'une, ni l'autre déduction sont parfaitement définitives.

Continuons l'analyse de ce glossaire, cette fois sous le double angle kinésique et synesthésique. Seulement deux mots ont un rapport avec le goût [en bleu dans le groupe matériaux], mais 28 mots [en gris] ont un rapport avec le toucher, ou sont au moins de l'ordre de l'expérience tactile (dont 10 dans le groupe climats, 9 dans le groupe matériaux, 9 dans le groupe concentration). Les 36 mots du groupe mouvements sont fortement liés avec les 22 mots du groupe climats, les 18 mots du groupe matériaux et les 13 mots du groupe concentration, mais ils le sont de manière moindre avec les 26 mots du groupe corporéité. Le groupe corporéité joue par ailleurs un rôle un peu à part. Il dialogue davantage avec le groupe concentration et le groupe optique qu'avec le groupe mouvement, et il n'a presque rien avoir avec le groupe matériaux. Le ressentir d'une corporéité sonore semble relever d'une concentration qui n'a pas de références matérielles, qui tisse peu de liens avec le mouvement et qui se rapproche de l'optique. C'est une corporéité presque incorporelle, pas vraiment présente, presque stable, un peu opaque, mais pas tout à fait, et presque visible. Cela pourrait être une soufflerie continue de machine ou un ventilateur dans un espace vide. Cela pourrait être un petit son aigu et sous jacent dans un tuyau d'arrosage. Cela pourrait être une onde en pleine mer, etc.

Voilà une première qualité de ce glossaire : plus les qualifications et leurs combinatoires sont nombreuses, plus les interactions sont précises, et plus nous parvenons à nous détacher d'une généralité pour arriver à une particularité. Cette particularité dévoile ce que nous appelons le « motif » (cf. aussi glossaire en annexe).

Mais allons encore plus loin. Le groupe mouvement est incontestablement lié à l'eau. C'est aussi le cas pour le groupe climat, bien que ce dernier l'évoque plutôt sous forme de liquide ou d'état de liquide (7 mots : [liquide/huileux/collant/ glissant/nébuleux/ moite/vaseux], 2 de ces mots se retrouvent dans les 5 mots qui qualifient l'état de l'air. Sur 22 mots qui décrivent le climat, 7 évoquent l'eau et/ou le liquide, 5 font allusion à la sécheresse [sec/granulé/friable/poussiéreux/poudreux], 5 à la qualité de l'air [humide/nébuleux/moite/

aérien/flottant], 2 à la température [chaud/froid], 2 à l'âge [vieux/jeune]). Les deux mots du groupe climat qui échappent à ces critères sont « harmonieux » et « contraire ». Rareté à part, cela résume assez bien notre rapport au climat et au microclimat. Ce nouveau calcul permet de voir émerger un type de paysage, si ce n'est une certaine expérience du paysage. La référence majeure serait ici quelque chose de liquide. Bien qu'aquatique de préférence, ce liquide se lit à travers différents états, se transforme en quelque chose de successivement huileux et fluide, pour devenir flux. L'eau n'est pas seulement eau, mais expérience, puis variation, évolution et transformation dans et par d'autres expériences. Ce type d'évolutions et de transformations est très présent lorsque nous analysons l'écoulement des sons : soit lorsqu'il s'agit de sons d'eau tout court, soit de flux de passage d'hommes ou de femmes, de voitures, de courant d'air.

Voilà la seconde et la troisième qualité de notre glossaire : ce n'est ni le nombre des qualifications, ni le nombre de leurs combinatoires qui est important, mais plutôt le nombre des expériences qu'il permet de décrire. C'est le calcul des combinatoires finalement retenus et effectués qui permet de dresser le portrait singulier d'un paysage précis.

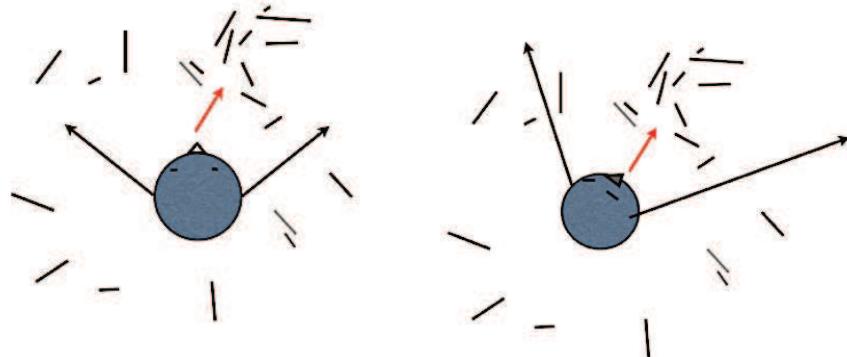
1.2.5. Seuils perceptifs et poly-axialités du milieu

La description, la représentation, voire l'interprétation de ce paysage sonore dépend donc du raffinement des qualifications, de leurs combinatoires retenues et des expériences que ce choix permet de décrire. Or, la représentation peut devenir une expérience à part entière, et c'est le paysage qui s'en colorera. Ce double enjeu rappelle que l'expérience, ainsi que les qualifications, sont réversibles. C'est une question d'usage et de curiosité. Choisir, c'est déjà imaginer ce qu'on veut retenir ; c'est déjà mesurer ce dont on a besoin. Être curieux, c'est prendre le risque d'imaginer autrement ; c'est aussi découvrir que quelqu'un a déjà imaginé avant nous ; c'est encore se surprendre à mesurer ce dont on a jamais soupçonné l'existence, ce dont on n'a pas eu connaissance, ou ce dont on n'a pas vraiment besoin.

Y-a-t-il des représentations vierges de tout espace ? Notre déception risque d'être grande, notre surprise risque de l'être davantage. L'action de choisir exclut toute virginité. Il ne nous reste qu'à découvrir un autre type d'expérience de paysage. Ainsi, nous pouvons par exemple choisir de nous intéresser à un seul type de seuils, dont font partie les seuils plastiques. La liste des qualifications peut s'adapter à nos besoins expérimentaux particuliers. Que se passe-t-il lorsque nous choisissons seulement les seuils climatiques ? En comparaison aux seuils optiques, qui peuvent également s'associer aux seuils climatiques, nous parvenons à qualifier davantage de phénomènes. Est-ce pour cela que nous utilisons les 11 mots d'analogies optiques et leur lien avec les seuils climatiques [lumineux/ transparent/ nuancé/ panaché /fort /effacé /sombre /ombrageux /clair /obscur /opaque] ?

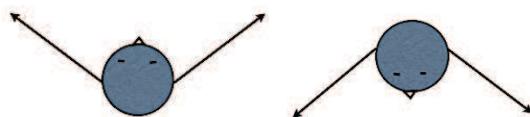
Pour identifier la morphologie d'une zone d'écoute, nous nous intéressons au passage d'une forme (formation) sonore à une autre (au glissement d'une concentration d'éléments sonores à une autre, d'un régime de construction sonore à un autre, d'une catégorie plastique à une autre, un peu à la manière d'un vase communiquant). Le milieu, son imprévisibilité et sa flottabilité, dont notamment la corrélation entre climat et matière sonore (le *weather designed sound*) constituent une aura coaxiale, poly-axiale. Cette *playing aura* est rarement

horizontale, elle bouge en permanence, chute et se tord. Cela nous oblige à adapter nos axes du corps pour trouver, voire retrouver nos « motifs ». L’adaptation se produit par petits mouvements (corps incliné, tête penchée vers le bas ou levée vers le haut), que nous ajustons en permanence [cf. figures 11 et 12]. La co-axialité se répercute également dans notre manière d’archiver les mouvements sonores (*chronophoniques, conoscopiques, multidynamiques*) et de pratiquer la ligne : les « motifs » sont alternativement horizontaux, verticaux, latéraux, la ligne est plus ou moins droite, tournante, continue, rompue. Nous y exprimons à la fois la force avec laquelle le son nous atteint, la manière dont il rebondit ou cesse, et la manière dont la *playing aura* fait dévier notre posture de corps et d’écoute.



Figures 11 et 12

Pour obtenir le tout autour d’un même « motif » sonore, nous réalisons aux moins deux dessins. Pavillons d’oreille ouverts vers le devant obligent, nous nous tournons à 180 ° pour obtenir une image d’écoute *frontale et de dos à la source sonore in situ*.



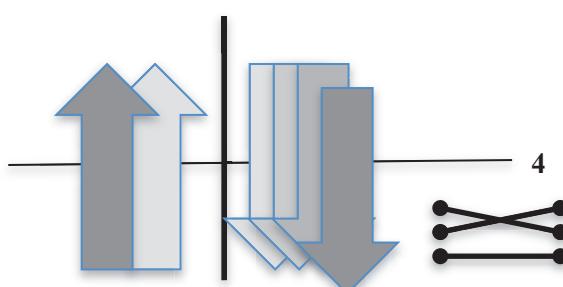
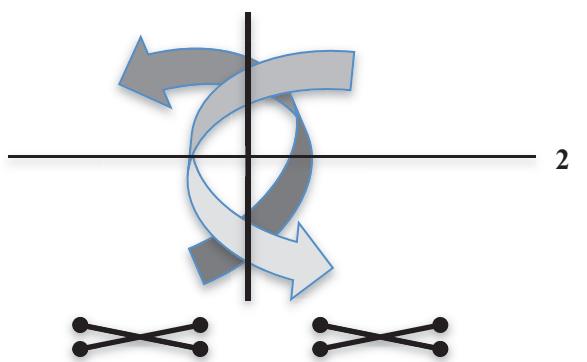
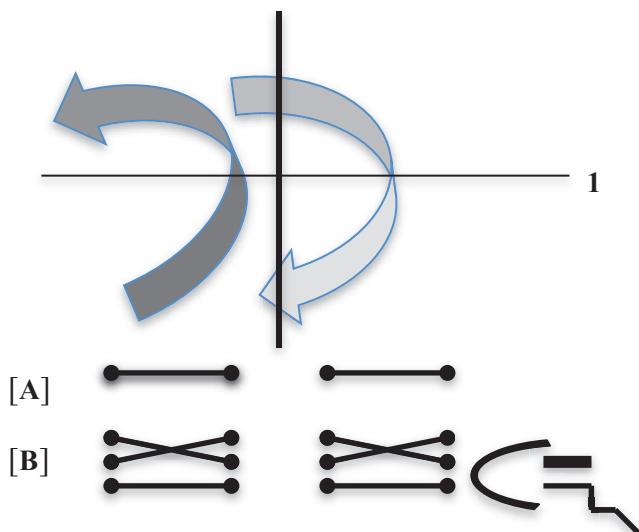
Figures 13 et 14 [cf. aussi Figure 15]

Ces dessins présentent des différences : les « motifs » sont non seulement inversés, mais sont également soumis aux changements de position ; ils font état des variations perceptives de la présence sonore. Il faut donc comprendre que l’image finale en 2 D, (superposition des deux dessins obtenus), est une image en « champ de profondeur », une image « plongeante », qui offre des indices quant au relief (nuancier de tons), à la coloration matérielle (langage plastique, graphie), à la dynamique et au mouvement de la matière sonore observée (orientation de la composition et conduite de la ligne). La gestuelle est déployée *in situ* pour nous y adapter (inversion spatiale par le frontale et de dos à la source).

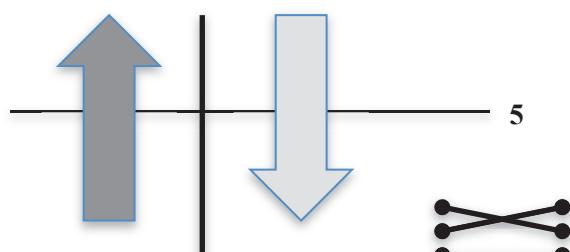
1.2.5.1. Glossaire de signes de l’acte de plonger/ajuster

Pour faciliter la lecture de l’acte de plonger/ajuster, nous avons établi un glossaire de signes dont voici un tableau explicatif :

Il s'agit d'un choix de posture pour obtenir un tout autour sonore visuel. Bien qu'il y ait lien, **à ne pas confondre avec le stéréo sonore**.

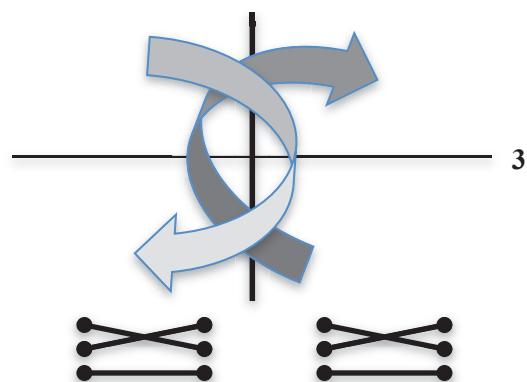
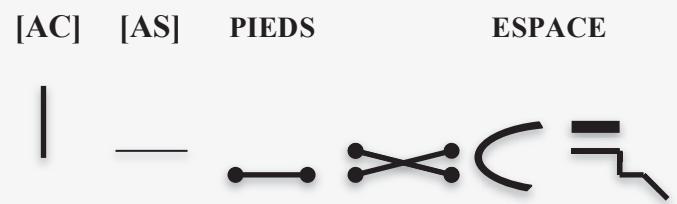


5 Image frontale si la source est trop forte et empêche de distinguer gauche droite



TOURNER À 180°

1. DOUBLE MONO [A], si l'espace est droit et relativement plat et les pieds horizontaux
2. FAUX STÉRÉO [B], si l'espace est courbe et plat ou courbe et dénivelé et que les pieds sont au diapason avec ce dénivelé.
3. STÉRÉO peu importe si l'espace est droit ou courbe, plat ou dénivelé (PARFAIT, quand l'axe spatial [AS] et l'axe corporel [AC] sont parfaitement identiques. La superposition de deux « motifs » forme alors un parfait cercle)



4 Balayer de gauche à droite en avançant/reculant ou en restant sur la même ligne, tourner à 180°, puis balayer de droite à gauche en avançant/reculant ou en restant sur la même ligne.

6 Stéréo du type studio d'enregistrement

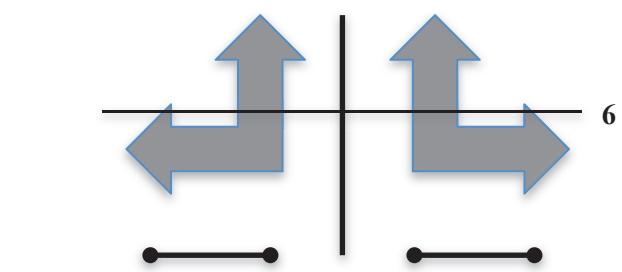


Tableau 2

1.2.5.2. Le tourner à 360°

Un tourner à 360° nous permet d'obtenir davantage de dessins (jusqu'à 20 : nous avons choisi ce nombre pour faire écho aux 24 images par seconde d'un film d'animation classique). Nous les appelons des *panoramiques*. Cela nous permet d'obtenir un tout autour du même « motif » plus minutieux [cf. figures 15 et 16]. Il faut noter que nous sommes toujours de dos ou en vis-à-vis frontal à un « motif » (nous noterons donc systématiquement ce fait dans notre catalogue raisonné).

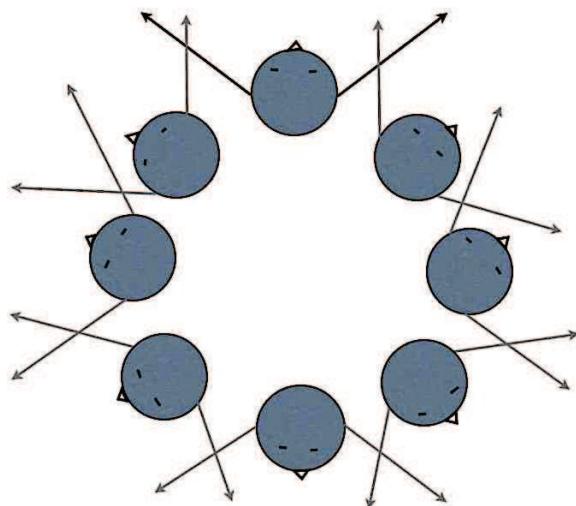


Figure 15
[Tourner à 360°]



Figure 16
[Panorama d'écoute de la fontaine place de la Ferraye Clans]

En superposant des paires et/ou des séquences de dessins, nous parvenons à représenter des sortes de « tranches » de nuages sonores. Ces superpositions sont de forme plus ou moins circulaire (ronds, doubles ronds, ellipses). Pour évoquer la binauralité, c'est-à-dire la relative disparité à la fois positionnelle, situationnelle et perceptive de l'oreille gauche et droite, nous les disons plus ou moins stéréo : double mono, quand les deux parties du rond (dessin frontal et dessin de dos à la source) sont décalées ; stéréo quand le rond reste ouvert ; parfait stéréo quand le rond se ferme complètement. Comme nous dessinons ce qui parvient à nos deux oreilles et que notre tête fait obstacle, l'on voit apparaître en leur centre une sorte de champ blanc, le typique « trou » de la tête [cf. fig. 17].



Figure 17 [ici un parfait stéréo]

La superposition de plusieurs tranches peut finalement servir de base pour nos compositions en 3D, que nous animons. Nous obtenons alors des nuages et des morphologies sonores dynamiques et en volume. Nous renvoyons d'ores et déjà au documentaire « *Nuage sonore, Haut Fournéau de Völklingen*¹⁰⁰ », qui illustre notre procédé. Nous renvoyons encore aux simulations des morphologies sonores des « *Fontaines de Clans*¹⁰¹ », et aux animations « *Full* », « *Simple* », « *Traces* », que nous avons réalisées suite à une action sonore au FRAC Lorraine¹⁰².

Nous considérons toutes ces expériences, tous ces choix et ces focalisations comme des briques de notre « architecture invisible », comme des actes particuliers de notre habiter/construire. Elles motivent notre perception et notre démarche, elles cadrent nos motifs. Cadrer, en ce sens, c'est déjà mesurer ; et les fiches descriptives ci-dessous vont nous aider à mieux comprendre encore cet argument.

¹⁰⁰ CD en annexe, cf. aussi fiche N° 18 du catalogue raisonné

¹⁰¹ CD en annexe, cf. aussi fiche N° 19 du catalogue raisonné

¹⁰² CD en annexe, cf. aussi fiche N° 16 du catalogue raisonné

Chapitre 2 : Un catalogue raisonné

2.1. Classement des expérimentations constructives

Afin que notre lecteur puisse avoir un premier aperçu de notre corpus expérimental premier, afin qu'il puisse très vite se familiariser avec les différents paramètres de notre raisonnement, la typification des espaces et des ambiances, la singularisation des attitudes d'observation, le repérage de phénomènes sensibles précis, (y compris ceux qui échappent au *codex* traditionnel), nous avons choisi de présenter d'abord leur catalogue complet et d'y revenir par la suite, pour approfondir nos analyses.

2.1.1. Les grilles de lecture

Les différents exemples de visualisations sonores artistiques présentés sous forme de grilles de lecture à deux volets :

- La partie expérimentale pratique, qui est classée chronologiquement et en trois groupes : 1. des dessins *in situ* et en temps réel, 2. des simulations, et 3. des interfaces¹⁰³. D'autres types de représentations peuvent apparaître à l'intérieur de chaque groupe. Il s'agit alors d'études visuelles sur le même site, de variations méthodologiques, d'évolutions au niveau des techniques de représentation, de schémas et de perspectives explicatifs.
- La partie théorique donne accès à la description factuelle de l'expérience, puis à un certain nombre de critères d'analyse et de conception. Nous entamerons ici un véritable dialogue avec le travail de Grégoire Chelkoff sur les *Prototypes sonores architecturaux*, qui nous permettra de comparer et/ou de réunir nos différents angles d'approche. En ce qui concerne la terminologie spécialisée, nous la ferons apparaître dans le glossaire en annexe.

Compte tenu de l'ampleur des visualisations, nous avons choisi d'exposer que des exemples/types. Un CD permet de visionner quelques unes des réalisations en 3D sous forme de films d'animation ou de documentaires explicitant les processus de construction.

Certaines visualisations sonores ont eu recours à des « vérifications sensibles » (public d'exposition, collaborations avec d'autres artistes, Workshop de perception). Nous les signalerons sous forme d'illustrations et de « mentions particulières ».

Voici la présentation du raisonnement de la grille de lecture, suivie d'un récapitulatif de notre catalogue.

¹⁰³ Certaines visualisations auraient pu facilement figurer en entier et/ou en partie dans une autre classe, voire dans toutes les classes. Travail artistique oblige, une partie des visualisations en 2 D a servi de base pour la réalisation en 3 D plus tardive. Il nous a paru utile de mentionner ce fait, ce qui explique en partie les redondances possibles. Nous avons choisi quand même de les dissocier, tout en indiquant les possibles affiliations.

C A T É G O R I E R E P R É S E N T A T I O N

NOM/TECHNIQUE :

LIEU + THÈME (prospectivement pour les simulations et interfaces) :

DATE :

TYPE DE REPRÉSENTATION :

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : + THÈME (rétrospectivement pour les dessins *in situ* et en temps réel), + Volume ressenti **VR** du « motif », irradiation en m^3 (valeur approximative)

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Description du dispositif matériel, géométrique, architectural et acoustique :</p> <p><i>forme architecturale</i> générale, volume, surfaces, dimensions, matériaux, <i>aménagement</i> et orientation générale du site</p> <p>Critères acoustiques et climatiques quantifiables, mesurables ou à mesurer :</p> <p>Il s'agit ici d'exprimer les inflexions entre forme construite, acoustique et climat (le « geste ambiant »).</p> <p>Nous-nous servirons du vocabulaire établi par le CRESSON pour qualifier les <i>effets de la forme construite</i>.</p> <p>Nous-nous servirons encore <i>d'indices climatiques</i>, recueillis lors de notre enquête :</p> <p>relevés de température, direction des courants d'air, degrés d'ensoleillement, humidité ambiante, débits d'eau etc.</p>	<p>Repérage des phénomènes sensibles observables :</p> <p><u>Explication dans quelles conditions l'expérience a pris forme.</u></p> <p>Il s'agit ici de décrire :</p> <p><i>l'Attitude physique</i>, prise lors de l'observation : adaptation et ajustement postural par rapport aux gestes ambiants en lien avec la notion de <i>limite</i>, <i>d'inclusion</i> et <i>d'exclusion</i>, puis la notion <i>d'articulation</i> (cette dernière ne nous intéresse souvent qu'au moment de la prise de contact avec le lieu).</p> <p><u>l'Attitude intellectuelle et sensible</u>, Y figurent par exemple : Le projet, le rapport à <i>playing aura</i></p> <p><i>Mentions particulières</i> : Il s'agit de mentionner si oui ou non l'expérience a été reconduite par d'autres personnes que nous-mêmes</p> <p>Repérage des phénomènes sensibles, qui échappent aux qualifications et aux moyens de mesure traditionnels</p> <p><u>Explication de l'unicité de l'expérience</u> :</p> <p>Il s'agit de typifier les ressentis par des qualifications plastiques. Elles sont à la fois susceptibles d'enrichir la lecture de la <i>playing aura</i> en général et de détailler la résonnance qu'elle produit sur nous en particulier : sa coloration par des matériaux présents [MP], ses rapports aux climats/ microclimats [CL], ses mouvements [M] axes/co-axialités [A], sa corporéité [CP], sa concentration et sa densité [CD], son éventuelle analogie optique [AO]</p>	<p>Évaluation des modalités d'usage susceptibles d'interagir :</p> <p><u>Évaluation de la physionomie construite observable, mesurable</u> :</p> <p>Il s'agit ici d'expliciter les <i>effets de la playing aura sur la représentation</i> : rendu de la forme construite (absence et présence architecturale), rendu du report acoustique et climatique, obtention d'une scène globale ou partielle. Il s'agit de décrire le langage graphique, la manière, dont il témoigne de l'ensemble des phénomènes sensibles ambiants.</p> <p><u>Évaluation de la topologie construite observable, mesurable</u> :</p> <p>Il s'agit d'expliciter les <i>effets de l'attitude physique sur la représentation</i> : symétrie, asymétrie des motifs; représentation du <i>tout autour</i>, de la <i>plongée</i>; rapport à la <i>binauralité</i> : la <i>notion de mono</i>, de « faux » <i>stéréo</i>, <i>parfait stéréo du motif</i> (nous convoquons ces termes exclusivement dans le cadre des dessins <i>in situ</i>, <i>in vivo</i> et en temps réel)</p> <p><u>Évaluation de la catégorie d'expérience</u> :</p> <p>Il s'agit ici de résumer :</p> <p><i>la nature de l'expérience</i> : davantage esthétique et/ou sémantique, individuelle ou collective,</p> <p><i>la nature de la méthode</i> : mode intuitif, classement raisonné, comparaison,</p> <p><i>la nature de représentation</i> : langage plastique, allures particulières, organisation</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
	Cf. glossaire des signes p. 57	Exemple type de visualisation sonore
VUE DE PROFIL DU SITE Ou PLAN DU SITE Plans du site; Croquis de perspectives, de mouvements climatiques et de courants d'air;	AUTRES INDICES Explications complémentaires sur le site; les postures; le dispositif; autres détails visuels; visualisations et maquettes associés; renvois aux autres groupes; vérifications sensibles; schémas et/ou photographies caractérisant l'observation; mouvements caméra.	DÉTAILS Exemple complémentaire de visualisation sonore ou exemples explicitant les détails de l'exemple type
AUTRES REPRÉSENTATIONS Représentations associées		

2.1.2. Récapitulatif des grilles de lecture par groupes et par titres

Dessins *in situ* et en temps réel

1. Sans titre, installation « optophonique », PROMENADOLOGIE¹⁰⁴ dans un espace construit
2. JACQUARD, gouache sur papier millimétré, CARTE SONORE dans un espace naturel, semi construit
3. CIBLES SONORES, *walldrawing*, WALKSCAPE dans un espace construit ouvert et semi naturel
4. HORIZONS POUR OREILLE, *walldrawing*, WALKSCAPE dans un espace construit
5. TERRE HONGROISE, accumulation de terre noire, SONOGRAPHIE dans un espace construit
6. PARTISON, peinture sur béton armé, SONOGRAPHIE dans un espace naturel, semi-construit (*task performance*)
7. HAUT FOURNEAU VÖLKLINGEN, fusain sur papier, ARCHÉO-SONOGRAPHIE dans un espace construit ouvert et semi couvert
8. DESSIN D'ÉCOUTE CANAL, fusain sur papier, SONOGRAPHIE dans un espace naturel, semi construit
9. DESSIN D'ÉCOUTE CHUTES D'EAU ET FONTAINES DE VILLAGE, fusain sur papier, SONOGRAPHIE dans un espace naturel, semi construit
10. DESSIN D'ÉCOUTE DE LIEUX DE CULTE (églises de Nice), fusain sur papier, SONOGRAPHIE dans un espace construit
11. DESSIN D'ÉCOUTE DE LIEUX DE CULTE (synagogues de Cracovie I), fusain sur papier, ARCHÉO-SONOGRAPHIE dans un espace construit
12. DESSIN D'ÉCOUTE DE LIEUX DE CULTE (synagogues de Cracovie II), fusain sur papier, ARCHÉO-SONOGRAPHIE dans un espace construit
13. DESSIN D'ÉCOUTE DE PLACES PUBLIQUES, fusain sur papier, SONOGRAPHIE dans un espace construit ouvert
14. DESSIN D'ÉCOUTE DE COURS PRIVÉES, fusain sur papier, SONOGRAPHIE dans un espace construit, semi couvert
15. DRAWING BOX, *walldrawing*, GESTUELLES D'ÉCOUTE DEVANT UN ESPACE CONSTRUIT, CARTE SONORE dans un espace construit

¹⁰⁴ Cf. Glossaire en annexe

Simulations

16. FULL, SIMPLE, TRACE, animation, GESTUELLES D'ÉCOUTE DEVANT LA FORME CONSTRUISTE, MORPHOLOGIE SONORE d'un espace construit
17. ALEJA RÓZ animation, SUBPOLITIQUE¹⁰⁵ AMBIANTALE, MORPHOLOGIE SONORE d'une place publique de parade
18. HAUT FOURNEAU DE VÖLKLINGEN, animation, PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION D'UN NUAGE SONORE, MORPHOLOGIE SONORE d'un site industriel
19. LA LIOURA, animation, PATRIMOINE SENSIBLE ET ÉMOTIONNEL, MORPHOLOGIE SONORE d'une fontaine d'eau de village
20. SAINT-JEAN-DE-LUZ, animation, SUBPOLITIQUE AMBIANTALE, MORPHOLOGIE SONORE d'un espace construit
21. MODULOR, animation, SUBPOLITIQUE AMBIANTALE, MORPHOLOGIE SONORE d'une place publique

Interfaces

22. LES BRAS DE LA VENUS DE MILO, partitions et modèles optiques sonores, MEDIATION DU SENSIBLE, MAQUETTES d'ambiances dans des espaces construits
23. AUDIODRAWING, action sonore, DESSINER AVEC LE SON, DESSIN SONORE dans un espace construit (*task performance*)
24. AUDIODRAWING, action sonore, DESSINER AVEC LE SON, DESSIN SONORE d'un espace construit (*task performance*)
25. TOPOGRAPHIE DER STILLE (topographie du silence), installation interactive, DESSEINS DU DESSIN SONORE, MORPHOLOGIES CONSTRUITES/ DÉTRUITES par le geste collectif (*task performance*)
26. SVIA, application expérimentale pour médias nomades, SON VISUEL & IMAGE AVEUGLE. Bien qu'elle ne figurera pas parmi les fiches du catalogue ci-présent, nous la mentionnons ici, parce cette interface clôturera nos visualisations sonores. Nous l'examinerons en troisième partie de thèse.

¹⁰⁵ Nous empruntons ce terme à Steve Goodman (GOODMAN Steve, *Sonic Warfare, sound, affect, and the ecology of fear*, Londres, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2012), qui souligne la colonisation de la sphère audio par une épidémie de « *ear-worm* ». Issu de la pratique biologique et de l'épidémie dans le sens médical, ce terme comprend l'infection audio-virale du monde et particulièrement l'infiltration audio-virale dans le domaine des logiciels, de la théorie culturelle, des stratégies de marketing, de la science fiction. Goodman explique explicitement le potentiel « *explantatoire* » de dynamiques non-linéaires de la culture cybernétique. En infestant les fissures entre nature et culture et leur continuité (systèmes évolutionnaires, réseaux neuronaux, modèles basés sur des algorithmes génétiques qui transposeraient ainsi un nombre de modèles abstraits du domaine de la biologie¹⁰⁵. L'ubiquité du concept de « *virus* » et sa relevance à des évènements vibratoires contagieux (musique, rythme, *sub-politique* des fréquences) a donc une connotation négative. En ce qui nous concerne, nous utilisons ce terme pour parler de prédatation culturelle et politique (*sub-politique* de la culture du regard), notamment lorsqu'elle marque notre environnement (encodages acoustico-visuels) et nos postures sensibles et intellectuelles devant cet environnement, peu importe qu'il soit naturel et/ou artificiel. Au lieu de nous intéresser à la contagion affective, nous étudions la contagion figurative et représentationnelle, linguistique et descriptive, puis les impacts *sub-politiques* sur nos comportements individuels et collectifs. Cf. aussi Glossaire en annexe.

2.1.3. DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **1. SANS TITRE**, installation « optophonique¹⁰⁶ », vignettes lumineuses 50 x 50 cm
 LIEU : Galerie 3bisf, Aix-en-Provence, F. Il s'agit d'un ancien lieu d'hospitalisation fermé pour femmes de l'hôpital psychiatrique Montperrin, qui est devenu depuis 1982 un lieu d'exposition et une résidence d'artistes. *Le plan d'ensemble de 1871 a été réalisé par l'architecte PIGNON. Les 4 grands pavillons, disposés perpendiculairement à la cour centrale : deux à l'Est, deux à l'Ouest mesurent 69 mètres de long sur 12 de large et disposent chacun d'un jardin clos : « Il faut que par la circulation de l'air et du soleil cela ne ressemble pas à un lieu de détention ». Des loges (cellules) sont ordonnancées en arc-de-cercle, afin qu'un surveillant puisse superviser depuis un unique poste d'observation la sortie en groupe de l'ensemble des patients (principe panoptique). Dans le plan originel du 10 Mai 1864 de PONTIER, ces pavillons à deux étages étaient conçus pour 50 aliénés (<http://www.ch-montperrin.fr/institution/historique1.html>)*

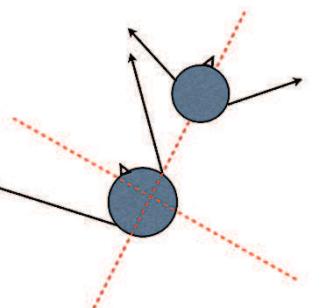
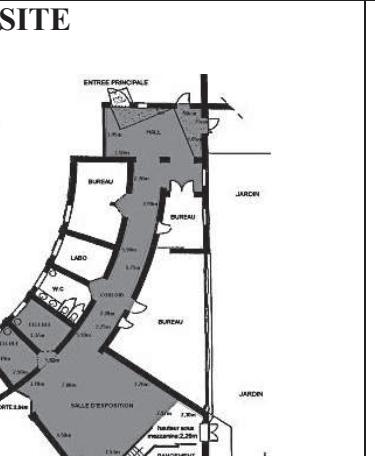
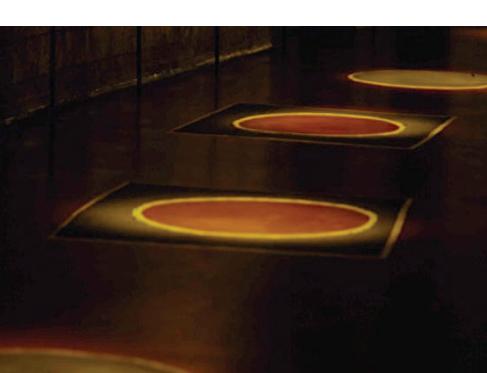
DATE : 1990 à l'occasion de l'exposition *Artsons* (auto-curation)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **PROMENADOLOGIE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une « promenadologie » (logique de promenade, terme employé en art pour désigner le design matériel et scénaristique d'un parcours), se composant d'une installation sonore et lumineuse. Des enregistrements de fréquences sont diffusés depuis l'ensemble des loges du pavillon 3bisf. L'espace en courbe fonctionnant comme une caisse de résonance, le public est invité à jouer avec ce dispositif et de modifier l'acoustique générale par un ouvrir/fermer des portes des cellules. Les vignettes lumineuses, symbolisent la sortie des locataires, (l'alignement régulier des corps) et pointent des zones sonores particulières.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Pavillon dans une aile d'un ancien lieu d'hospitalisation fermé, dont les loges sont ordonnancées en arc-de-cercle; les cellules étroites (2,5 x 3,5 m), dont les murs sont en pierre recouverts d'un enduit lisse, sont équipées d'une seule fenêtre d'aération et de portes métalliques très lourdes, qui coupent les loges hermétiquement du reste de l'espace.</p> <p><u>Acoustique et climat :</u> <i>Très réverbérant, couloir du type galerie des pas perdus, conducteur sonore, fort potentiel d'échappement, profondeur sonore crescendo/decrescendo, rapport public/privé.</i> Le couloir en courbe donne sur des salles plus larges, dont le hall d'entrée et la salle d'exposition, tous deux donnant sur des jardins. Il favorise la formation de légers courant d'air. Différences de température : halls d'entrée et de sortie ≈ 26 ° C, loges ≈ 20 ° C, couloir ≈ 21 ° C</p> <p><u>Luminosité :</u> Les cellules et l'espace courbe sont assez sombres, le hall d'entrée et la salle d'exposition sont très lumineuses.</p>	<p>Observation en matinée, sur une durée ≈ 4 h pour l'ensemble du lieu et de ≈ 2 h pour ajuster les situations d'écoute et pour identifier l'emplacement des vignettes lumineuses.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte : déambulatoire et stationnaire. Différentes postures de corps et de tête. Cela nous a aidé à comparer les effets de l'arc-de-cercle sur l'acoustique présente, à déceler les types de réverbération, à identifier les endroits, où le son semblait s'atténuer et à mesurer (tâter) les courants d'air.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Habiter à l'ombre des réverbérations L'expérience a été reconduite par le public de l'exposition, qui était à la fois externe et interne (patients de l'hôpital Montperrin)</p> <p><u>Ressentis :</u> Métallique/minéral/tranchant/grave/aigu [MP] froid/liquide/contraire [CL] continu/linéaire/fluide/spontané/rythmique/stagnant/vertical [M] gaines horizontales/latérales [A] fermé/ouvert/grand/partitionné/elliptique [CP] dur/ferme/résistant/lourd [C] opaque [AO]</p>	<p><u>Vignettes lumineuses :</u> 50 x 50 cm = place pour 1 seul corps. Qualités des surfaces lumineuses et emplacement dans l'espace : <i>Surfaces lumineuses sans aucun autre traitement</i> (éclairage zénithal sur sol rouge/brique) = places des anciennes locataires à la sortie des cellules // <i>Ronds en noir, encadrés de blanc</i> (éclairage zénithal) = report acoustique de la sortie des cellules // <i>Ronds lumineux encadrés de carrés noirs</i> (éclairage zénithal sur sol rouge/brique) = atténuation des pas perdus (la notion de cachette sonore). Le <i>tout autour</i> est exprimé par langage graphique (cercle). <i>La plongée</i> par l'attitude intellectuelle. Les zones lumineuses rythment l'espace en arc-de-cercle à la manière d'un <i>lasso</i> ou d'un collier de perles jeté sur le sol. <u>Expérience</u> = individuelle, collective (public de l'exposition) esthétique et sémantique (être visible/audible, visible, mais moins audible dans un espace surveillé) // <u>Méthode</u> = mode intuitif, classement raisonné // <u>Représentation</u> = séquence ordonnée de cercles et de ronds/dans carrés, matérielle/lumineuse</p>

¹⁰⁶ *Dans la compréhension de BARANOFF-ROSSINÉ (1924) : Es geht nicht darum, einfach ein Phänomen auf ein anderes aufzustülpen, vielmehr müssen wir aus der Integrierung unterschiedlicher Nervenempfindungen einen neuen artistischen Eindruck komponieren, (Il ne s'agit pas de remplacer un phénomène sensible par un autre, mais de composer un nouvel art à partir de sensations nerveuses diversifiées),* in VON MAUR Karin *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Prestelverlag, 1985 p. 215

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		
<i>Sas donnant sur deux loges (cellules)</i>		<i>Vue depuis le hall d'entrée</i>
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
		

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **2. JACQUARD** gouache sur papier millimétré, formats variables entre 12/15) x 13/15cm

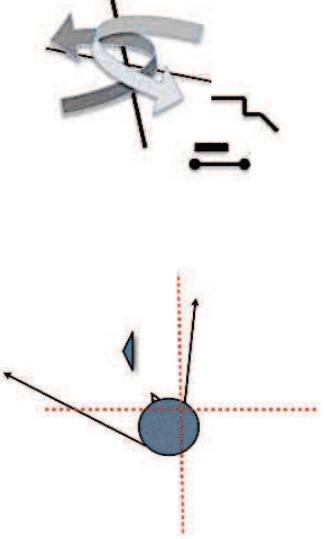
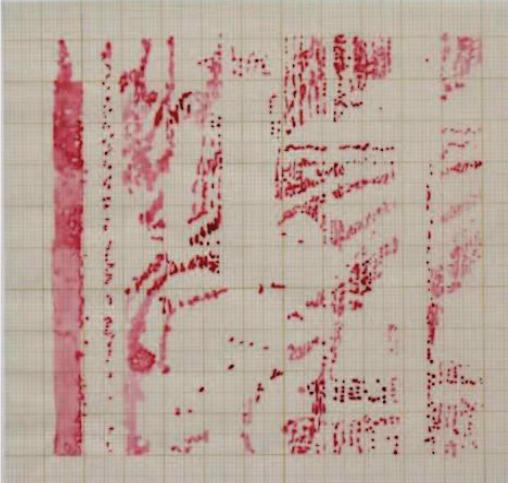
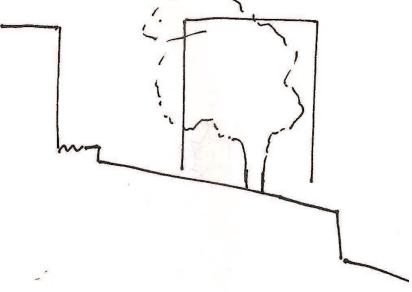
LIEU : Clans, Alpes Maritimes, F, JARDIN de la Villa les Vallières, Atelier Expérimental, Résidence d'artistes

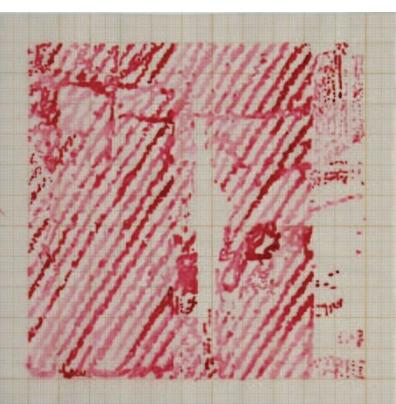
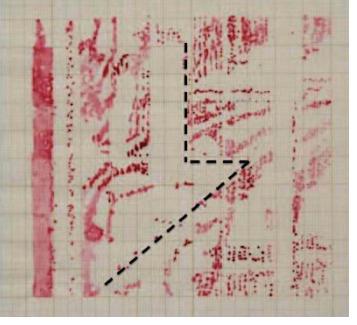
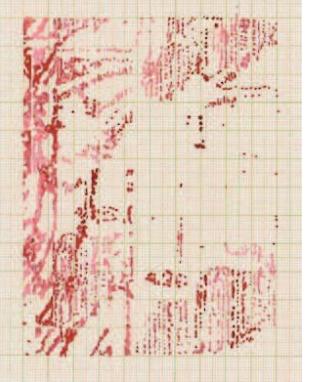
DATE : Juin 1995, à l'occasion de la première sur deux résidences d'artiste (invitation par SORDAGE Isabelle, artiste)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **CARTE SONORE** dans un espace naturel, semi construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une carte sonore d'une parcelle de jardin. Le motif est observé depuis un abri-sous-arbre, puis reporté sur papier millimétré (en mode binaire). Nous empruntons cette technique à la carte perforée du tissage. Le cumul des points dresse une scène très détaillée, où émerge un terrain en pente à 3 dénivellés, qui se compose (de gauche à droite) : d'un mur de soutènement surplombant un canal d'eau, d'une aire végétalisée, d'une aire mixte (maison en dur et arbre = place du *belsonère*), une seconde aire mixte (arbres clairsemés, route en serpentine, vallée lointaine). La représentation illustre la *transition* entre les différentes aires, les *incidents climatiques*, ainsi que *l'effet de masque* des branches de l'arbre. 5 variations de dessins existent de la même zone, dont 2 zooms sur des détails : un premier sur le mur de soutènement, un second sur la transition entre *belsonère* et vallée lointaine. [VR ≈ 25 m³]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Paysage alpin à 600 m d'altitude et à ≈ 60 km de Nice; terrain en pente, aménagé en terrasses en terre retenues par des murs en pierres calcaires; jardin à l'arrière d'une petite résidence des années 60, construite en pierre enduite, les 2 étages correspondent chacun à un palier; présence d'un canal d'eau d'arrosage (débit entre 50-60 l/sec), surplombé d'un mur de soutènement en béton armé de ≈ 5m de H, qui traverse le jardin sur une longueur ≈ 50 m.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Métabolique, structures informelles, duales emboîtées. Le parallélisme de la situation globale créant une sorte d'arrière cour jalonnée de formes construites (<i>effets de contremur</i>) et végétales, favorise des courants d'air; le <i>belsonère</i>, un abri-sous-arbre à l'ombre, se situe à l'arrière de la maison à hauteur du second étage. De moyenne taille, ses branches descendent relativement bas. Son feuillage, très touffu, fait toiture, maintient des sons à l'<i>endroit</i> et instaure un microclimat. Alors que l'espace général est bien ensoleillé, plutôt sec, qu'il correspond à ≈ 28 ° C de température ambiante, le <i>belsonère</i> est légèrement plus humide et nettement plus frais, ≈ 23 ° C</p>	<p>Observation vers 11 heures du matin, sur une durée ≈ 17 minutes par dessin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position assise stationnaire, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche. La position assise stationnaire nous a aidé à comparer les <i>effets de perspective</i> entre les sons d'eau du canal très présents, le bruissement des feuilles au premier plan (<i>effets de masque</i> des branches de l'arbre) et les sons de la vallée lointaine. Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer les textures sonores, à déceler les variations de température et à comprendre les courants d'air.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Permanence du motif, y compris des détails Reproductibilité de l'expérience Réversibilité/retraduction des dessins en son Cette carte a fait l'objet d'une vérification perceptive, (cf. « Une expérience holophonique » en troisième partie de thèse + Rapport de recherche scientifique « <i>Dessins sonores</i>, cf. CD en annexe)</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/végétal/ texturé/doux [MP] chaud/sec/humide/vivant/flottant/aérien [CL] modulé/fluide/attirant/déviant/ horizontal/latéral [M] bourrelets/ renflements/instables/gaines étroites/ verticales/latérales [A] durable/ouvert/ grand/semi fermé/modelé/partitionné/ elliptique [CP] élastique/fin/léger [C] lumineux/fortclair/nuancé/panaché/ombres/ portées [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Nuancier rouge, 13-15 colonnes (CL), 12-15 lignes (LG). De gauche à droite, du bas vers le haut et par cm²: CL 2 Canal : zones sombres (LG 7 et 9,10) = pierres dans le canal // CL 4-6 Gazon court et sec, maison, arbres de moyenne taille : les vides en haut sont dus à un escalier et une réserve, qui longe l'arrière de la maison // CL 8-10 <i>Belsonère</i> : les vides correspondent à l'<i>effet de masque</i> des branches // CL 10,5 : Second mur de soutènement : vide sonore de la rampe, qui donne sur une vallée // CL 10,5 – 13 : Arbres clairsemés, herbes hautes : les « texturés » correspondent aux arbres.</p> <p><u>Densification et orientation :</u> Zones pleines/vides/droites = présence architecturale // moins pleines/ vides/ panachés = présence végétale // traits horizontaux/ verticaux = <i>forme construite</i> // traits latéraux = <i>forme végétale</i>, rayonnement climatique, courants d'air // Les zones sont séparées, proportionnées : le canal, limite gauche de la carte, prend une seule colonne pleine, à tonalités différentes (cf. taches en haut = <i>obstacles</i>) // la zone des courants d'airs prend 5 CL/ partie haute plus dense = mouvements droits / centre = 1 CL déviation + vides // le <i>belsonère</i> prend 3 CL = très nuancé, nombreuses déviations + vides // la vallée au loin 2 CL = très nuancé, tons plus faibles, nombreuses déviations. Le <i>tout autour</i> est exprimé comme une image sonore frontale (« faux » stéréo), la <i>plongée</i> par graduation des tonalités, pleins et vides, l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience = individuelle //</u> <u>Méthode = mode intuitif, classement raisonné // Représentation =</u> points floutés cumulés, grille ordonnée</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 <p>Vue sur le canal, ici avec une PARTISON cf. fiche pp. 70-71, la maison apparaît à droite</p>		
 <p>VUE DE PROFIL DU SITE</p>	 <p>AUTRES INDICES</p> <p>Pierre dans le canal</p>	<p>DÉTAILS effets de la forme construite</p>    <p>Eau/mur Canal Maison Rampe</p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
<p>Mur de soutènement du canal d'eau et bouches de drainage</p>   	<p>Coin maison Nous le montrons : pointillé noir</p>  <p>Zone des courants d'air coin arrière gauche de la maison</p> 

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **3. CIBLES SONORES**, *walldrawings*, vignettes peintes au pochoir, diamètres 10 x10 cm

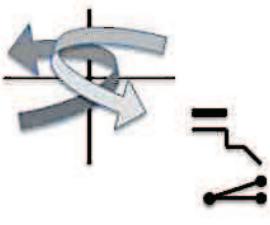
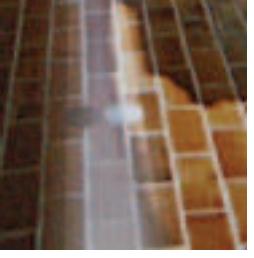
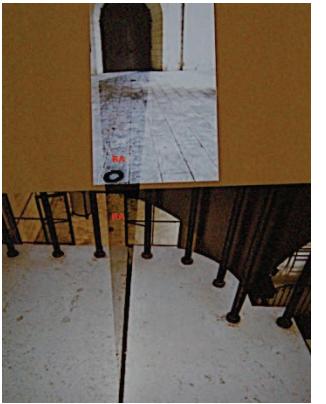
LIEU: Dubrovnik, Croatie, JARDIN du musée d'art moderne, manoir résidentiel en style Néo-Renaissance-gothique, construit par LAVOSLAV Horvat, BILINIE Harold (1935-1939), converti en 1948 en lieu d'exposition

DATE : Juin 2002, à l'occasion de l'exposition *Perceptions* (curateur DE BREYNE Jean)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **WALKSCAPE dans un espace construit ouvert et semi naturel**

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une « promenadologie », qui donne accès à quatre types d'ambiances. Les « cibles » indiquent des *belsonères*, qui permettent au visiteur de se placer dans la trajectoire de notre écoute. Soit elles « cadrent » des ambiances « pures » du type *urbain*, *bord de mer* (points uniques) ou de *jardin* (alignement de points sous forme de spirale), soit elles « signalent » les effets de la guerre sur la forme construite, notamment des fissures dans le bâtiment, (séquence de points sous forme de ligne droite, ponctuellement doublée à l'endroit même, où l'effet de la fissure culmine). Aux aguets, parce que toujours traumatisé par les récents évènements, le public comprenait quasi immédiatement le message. Nous n'avons pas eu besoin d'expliquer le fonctionnement du dispositif.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Urbanité au bord de mer à proximité du centre ville de Dubrovnik; site aménagé en terrasses ($\approx 1100 \text{ m}^2$), architecture à trois étages en pierre, sols recouverts de dalles en pierre ou de tomettes en céramique; l'espace construit est ponctuellement jalonné de colonnes en marbre; les terrasses au second étage surplombent la ville et le bord de mer; présence d'un immense jardin à l'arrière de l'édifice, de très nombreux escaliers et de cours intérieures.</p> <p><u>Acoustique, Climat</u> : L'implantation globale, où se mêlent formes construites et végétales, crée une sorte de <i>d'auditorium</i> géant; l'architecture ouverte, les cours intérieures et les escaliers transforment la structure en de véritables entonnoirs acoustiques; le bord de mer et le climat méditerranéen favorisent des courants d'air et des turbulences; l'espace général est très ensoleillé, mais ponctuellement moite, notamment dans les jardins et les cours. La température ambiante correspond à $\approx 32^\circ \text{C}$ réels. Les <i>belsonères</i> sont, en ce qui concerne l'ambiance urbaine et maritime à $\approx 32^\circ \text{C}$ (ressenti plus frais à cause des vents ascendants du bord de mer); la <i>zone fissurée</i> étant au centre du bâtiment et à moitié à l'ombre, correspond à $\approx 26^\circ \text{C}$; l'ambiance de jardin est nettement plus fraîche et plus humide $\approx 23^\circ \text{C}$.</p>	<p>Observation de 9-11 h du matin, sur une durée de 3 jours pour l'ensemble du site et ≈ 3 heures par ambiance.</p> <p><u>Attitudes physiques</u> : Zone fissurée déambulatoire, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, Autres : positions mixtes entre déambulations et positions assises, corps et tête en avant, pour percevoir les mouvements de la <i>playing aura</i>, pour comparer les gestes ambients et pour ajuster l'emplacement des différentes <i>cibles</i> = postes d'écoute variables de la même ambiance, pour décider des différents <i>belsonères</i>. Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer les sons, à déceler les variations de température, à comprendre les courants d'air, puis à repérer l'asymétrie acoustique à certains endroits, dont notamment celle de la zone fissurée.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible</u> : Architectures invisibles Cadrer l'expérience esthétique en la situant Situer une « catastrophe » en la cadrant</p> <p>L'expérience a été reconduite par les visiteurs de l'exposition</p> <p><u>Ressentis</u> : Minéral/végétal/doux/rauque/coupant/aigu [MP] chaud/vivant/flottant/aérien/jeune/ contraire [CL] rapide/continu/aspirant/ échoïque/ horizontal/vertical/latéral [M] gaines étroites verticales/latérales [A] immense/ semi-fermé/irrégulier/elliptique [CP] ultramince [C] lumineux/fort [AO]</p>	<p><u>Eléments dessinés</u> : Ronds simples ou doubles de 10 cm de diamètre, uniques ou alignés sous forme de spirales ou de lignes droites momentanément déviées.</p> <p><u>Langage graphique</u> : Ronds exécutés en aplats = acoustique dense // cercles vides = endroit critique, par exemple un nœud sonore. Nuancier : gris = sonorité atténuée / blanc = rupture sonore / noir = concentration sonore. <i>Cibles</i> sur sol : A. Ronds simples = pure ambiance / doubles = déviation du son (fissure) B. Lignes droites, pour qualifier l'effet acoustique dans un passage C. Spirales = <i>effet amphithéâtre</i>. <i>Cibles</i> sur murs et escaliers : signalent une posture précise à prendre; un <i>belsonère</i> sur ambiances pures; accès à « l'horizon » de nos oreilles. Le <i>tout autour</i> est exprimé par les ronds, la <i>plongée</i> par le nuancier; la déviation des lignes; l'entrée/sortie des zones signalées; les changements entre debout/assis/debout ; l'attitude intellectuelle.</p> <p>Expérience = individuelle, collective, esthétique, sémantique : Dubrovnik semble parfaitement reconstruit par l'UNESCO, l'expérience de la guerre reste pourtant dans l'imaginaire collectif, l'écoute est aux aguets. Commentaires du public: la fissure signalée, (mais pas visible, si on ne s'y intéresse pas), renvoie aux destructions et traces invisibles, que la guerre a laissé dans les corps, les sentiments, les habitations et les cultures (purification ethnique) //</p> <p><u>Méthode</u> = intuitive, raisonnée //</p> <p><u>Représentation</u> = alignements de signes/codes simples en aplats</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF <i>Ici la fissure sonore</i>
 <p data-bbox="71 662 309 720"><i>Vue sur le musée depuis le bord de mer</i></p>		
AUTRES INDICES <p data-bbox="71 855 404 914"><i>Ici les types de cibles (cercles vides ou ronds pleins)</i></p> 	DÉTAILS <p data-bbox="642 855 928 891"><i>Ici la doublure de la ligne</i></p> 	<p data-bbox="1055 819 1531 932"><i>Photomontage/fissure : Vue à la fois sur l'écart entre 2 dalles dans la cage d'escalier au niveau du second étage (1er plan) et le rez-de-chaussée (2e plan)</i></p> 

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
	 <p data-bbox="801 1920 1388 2021"><i>De gauche à droite : 1 belsonère urbain, 3 belsonères de jardins, posture debout, assise, déambulatoire et sous forme de spirale</i></p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **4. Horizons pour oreille** *walldrawings*, lignes au bleu de maçon

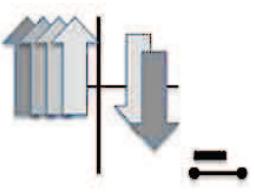
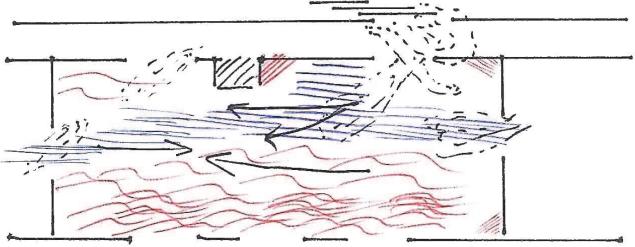
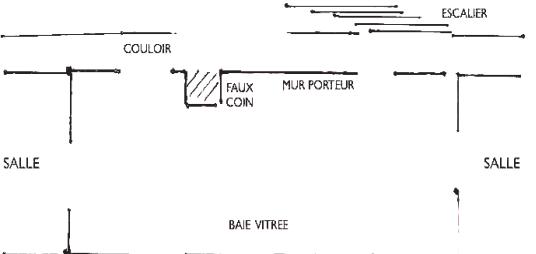
LIEU : Dubrovnik, Croatie, espace d'exposition du musée d'art moderne

DATE : Juin 2002, à l'occasion de l'exposition *Perceptions* (curateur DE BREYNE Jean)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **WALKSCAPE dans un espace construit**

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit de dessins muraux, qui illustrent les impacts de la forme construite sur l'écoute. Deux lignes au bleu de maçon sont posées à hauteur de nos oreilles. Elles servent de poste d'écoute dans un lieu de passage : une ligne au centre d'un mur porteur longitudinal et face à une grande baie vitrée, qui se trouvent dans une grande salle vide et bruyante, parce qu'elle désert quatre autres espaces, l'autre près d'un « faux coin » (cache par poutre verticale), qui crée une petite niche intime plus silencieuse et qui donne la sensation d'un repli acoustique.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Espace d'exposition vide au second étage du musée d'art moderne de Dubrovnik (10 x 5 m), desservant 2 autres salles et la cage d'escalier. (<i>effet de perspective sonore</i>)</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Ce lieu de passage est relativement bruyant (<i>multiplicité et mobilité des sources</i>) Le sol est en parquet (<i>effet de parquet grinçant</i>), les quatre portes sont renforcées par des petites avancées, qui créent des niches.</p> <p>La situation favorise des courants d'air. L'espace général est à ≈ 24 ° C de température ambiante. Les <i>belsonères</i>, dont le premier se trouve en plein milieu du mur porteur, correspond à ≈ 24 ° C (ressenti ≈ 22 ° C à cause de sa forte exposition aux courants d'air), dont le second se trouve dans un « faux coin », permet de mesurer des petites variations de température en fonction de la posture prise (tourner vers le coin plus chaud, de dos au coin plus frais).</p>	<p>Observation de 9-11 h du matin et ≈ 5 minutes par <i>belsonère</i>.</p> <p><u>Attitudes physiques :</u> Postures mixtes : déambulatoire, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, ou corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers la droite pour percevoir des effets de la <i>playing aura</i>:</p> <p>A. Depuis le centre du mur porteur longitudinal (<i>bruit de passage</i> au plus fort, acoustique de la salle réfléchie, <i>effet de perspective sonore</i>, fort ressenti des courants d'air)</p> <p>B. Depuis le « faux coin », (cache poutre verticale) à côté d'une porte (<i>effet de masque, de proximité et d'intimité sonore</i>)</p> <p>Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer les différentes situations, à déceler les variations de température et à comprendre la circulation de l'air.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> « Chez moi, c'est chez toi », proprement intime et fondamentalement lié aux autres Voir les « horizons pour oreille » c'est « déjà commencer à écouter sans regarder ».</p> <p>L'expérience a été reconduite par les visiteurs de l'exposition</p> <p><u>Ressentis :</u> Boisé/doux/lisse [MP] chaud/glissant/vivant/ flottant/aérien/vieux/contreire [CL] rapide/fort/faible/continu/aspirant/ entraînant/réversible/vertical [M] verticales/latérales [A] ouvert/semi- fermé/grand/petit/inégal/plein/vide/ durable/formé/informe [CP] ultramince [C] clair/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Eléments dessinés :</u> Lignes droites au bleu de maçon, à hauteur de nos oreilles (1,49 m).</p> <p><u>Ligne au centre du mur porteur :</u> Pour montrer la force du flux de passage</p> <p><u>Ligne près d'un « faux coin » :</u> Pour montrer l'effet la niche, qui peut servir de repli devant le vacarme ambiant. Cette ligne ne se découvre de droite vers la gauche (cache poutre)</p> <p><u>Le tout autour</u> est accompli par un retournement à 180°. La <i>plongée</i> est exécuté par l'inclinaison du corps, un léger hochement de la tête vers le bas et l'attitude intellectuelle, mais non signalée par la ligne.</p> <p>[Scénario 1 : Le public va naturellement vers la ligne centrale, puis se retourne pour aller de nouveau dans la salle, où il découvre (tout en se tournant vers la gauche) la ligne près du faux coin, qu'il rejoint pour se retourner et continuer sa route (sortie souvent par la droite pour des questions de place, cf. photo) Scénario 2 : Le public va naturellement vers la ligne centrale, puis se tourne vers la gauche pour rejoindre la ligne près du faux coin, puis pour se retourner et continuer sa route.]</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, collective (public de l'exposition) // <u>Méthode</u> = comparative // <u>Représentation</u> = lignes droites simples, langage graphique « de chantier »</p>

SCHÉMA POSTURAL 		MOTIF 
VUE DE PROFIL DU SITE <i>Non utile</i> <i>Voir plans autres représentations</i>	AUTRES INDICES 	
AUTRES REPRÉSENTATIONS <i>Ici un croquis des températures et mouvements des masses d'air :</i> <i>Rouge = chaud, bleu = froid, lignes = courants d'air, pointillées =</i> <i>mouvement des sons et courants d'air, buter/rebuter des turbulences</i>		 

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **5. TERRE HONGROISE** accumulation de terre noire sur sol en marbre 4 x 4,5 m

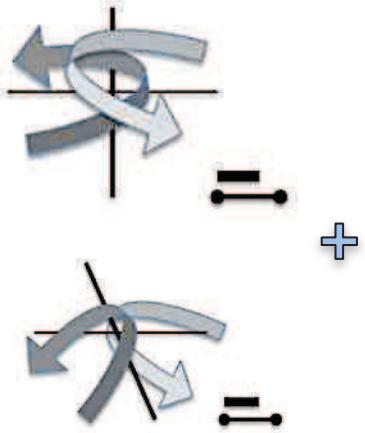
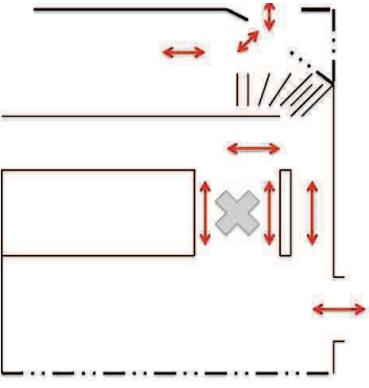
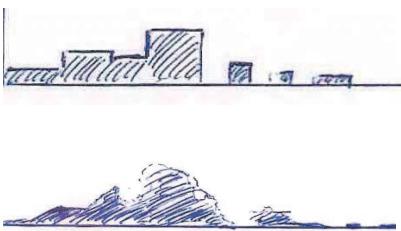
LIEU : Institut français, Budapest, Hongrie, construit en 1992 par MAUROS Georges

DATE : Février 2003 à l'occasion de l'exposition *Dimension cachée* (curateurs DARDAI Szusza, BEKE Laszlo)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une *sonographie* dans un passage au second étage de l'institut français de Budapest. Située entre deux salles d'exposition mitoyennes, dont une de 5 x 10 x 5 m et une autre de 4 x 10 x 5 m du type balustrade, qui donne sur une cage d'escalier ouverte. La retranscription des sons d'ambiances est réalisée sous forme de relief au sol, le matériau de base étant de la terre noire d'Hongrie. Il dresse une séquence détaillée de l'*in situ, in vivo* sonore de ce lieu à forte influence. [VR ≈ 30 m³]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMENES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>L'édifice contemporain se situe au pied de la colline de <i>Buda</i> et donne sur les bords du Danube; il dispose d'un très grand hall d'entrée à double sas en verre, d'un second étage réservé aux expositions et aux manifestations culturelles; les deux autres servent de lieux de cours et d'administration; emboîtements architecturaux, très nombreuses niches; béton, grandes baies vitrées, dalles en marbre.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Le <i>belsonère</i> se trouve dans un passage rectangulaire symétrique (parfait stéréo) <i>clarté compositionnelle</i>; il est à la frontière de trois espaces, dont les climats sonores sont radicalement différents : cage d'escalier, (plafond, 11 m), espace porte-voix, marbre très réfléchissant, on entend tous les bruits du hall d'entrée (s'y détache la porte d'entrée), première salle mitoyenne de 4x10x5m, (plafond à 7 m), qui donne sur le passage et la balustrade du hall d'entrée et qui fait caisse de résonnance, seconde salle mitoyenne, de 5x10x5 m, (plafond à 7,5 m), plus silencieuse. Articulation des différentes hauteurs de plafonds, niches, surplombs architecturaux, colonnes porteuses en métal, baies vitrées à des hauteurs différentes, <i>effet de poupe russe</i></p> <p>La situation favorise des courants d'air. Le lieu, peu chauffé est à ≈ 19 °C ressentis, réellement 21 °C, humidité ambiante assez forte (il a neigé)</p>	<p>Observation entre 11 – 12h30 du matin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Postures mixtes, 1. Seuils du passage : debout, un pas en avant et un pas en arrière position debout sur place; 2. Centre du passage : position debout, corps et tête en avant, tête de plus en plus penchée vers le bas et vers la gauche ou vers la droite et position agenouillée, hochement du corps et de la tête de gauche à droite et vice versa. La posture nous a permis de mieux comprendre le début des seuils acoustiques (côté cage d'escalier et côté salle d'exposition). Pour obtenir une parfaite situation stéréo, disposer d'une surface repère, nous avons oublié les fenêtres de la première salle mitoyenne avec des feutres (atténuation). Les postures 2 nous ont aidées à identifier les rebonds acoustiques du hall d'entrée et à comparer les intensités sonores (salles mitoyennes). Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé de mieux situer et traduire les différents incidents dans l'espace (creux du relief et/ou vides) et de comprendre leur élévation (cf. petits amas de terre).</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Sillons de l'écoute Non lieu visuel, haut lieu sonore Portrait du relief sonore d'un lieu de passage Le public a adhéré à l'expérience, il a interprété la carte avec nous.</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/organique/lisse/aigu [MP] froid [CL] rapide/modulé/chaotique/fluide/ spontané/ turbulent/entraînant/déviant/ vertical/latéral [M] instables [A] plein/vif/régulier/ elliptique [CP] intense/lourd[C] panaché/fort [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Il s'agit d'une retranscription d'écoute de l'ensemble des espaces environnant le passage : de nombreux motifs, dont deux en particulier : la porte d'entrée du hall, le trou de la cage d'escalier.</p> <p><u>Langage graphique :</u> La terre est utilisée pour simuler la hauteur du relief sonore; quand il n'y a pas de terre = silence ou <i>effet de masque</i>; quand il y a monticules de terre = <i>effets de la forme construite</i> ou événements répétitifs, (le son rebondit et se détache de la masse des innombrables sources). La carte est informe et pleine. Les motifs sont relativement séparés, proportionnés.</p> <p><u>Le tout autour</u> est exprimé en multiples stéréos. La <i>plongée</i> est exprimée en <i>champs plongeant</i>, reliefs, plein et vides et complétée par l'attitude intellectuelle</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle, collective (le public de l'exposition a mentionné la forte lisibilité de la carte) // <u>Méthode</u> = comparaisons en étapes // <u>Représentation</u> = superposition de couches, amas limités, partiellement vides</p> <p><u>Particularité :</u> La terre utilisée pour l'installation était lourde, collante, encore un peu humide, donc non coulante (meilleur modelage) et épaisse (<i>effet d'absorption</i>) et très noire (<i>effet graphique</i>); nous avons laissé une petite place pour que le public puisse circuler autour et observer le relief en vue plongeante tout en écoutant les sons montants, s'infiltrant dans ce petit espace</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		
<p><i>Vue de l'édifice depuis le Danube, au centre le hall d'entrée, dont on distingue la très grande hauteur de plafond ? La cage d'escalier est un espace très ouvert. Elle donne sur le dit passage au second étage</i></p>		
VUE DE PROFIL DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
		
<p><i>Vides dans la pointe à gauche = escalier</i></p>		
AUTRES REPRÉSENTATION		
	<p><i>Carte en terre vue de profil Hauteurs variables entre 1 - 10 cm</i></p>	
	<p><i>Feutrage (rouge/noir) de baie vitrée en cours Vue depuis le passage</i></p>	

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **6. PARTISON** peinture autoroutière sur béton armé, vignettes de 9,5 x 9,5 cm

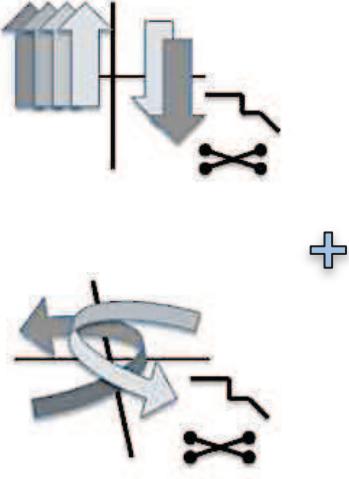
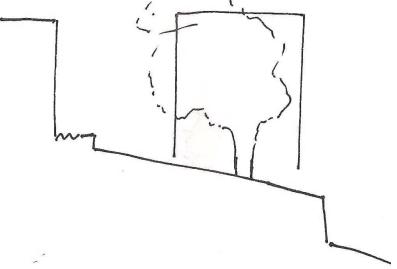
LIEU : Clans, Alpes Maritimes, F, JARDIN de la Villa les Vallières, Atelier Expérimental, Résidence d'artistes

DATE : Juillet 2003, à l'occasion d'une résidence d'artiste

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace naturel, semi construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une *sonographie* sur un fragment de canal d'eau d'arrosage d'environ 30 m de long. Ce dernier traverse le jardin de la Villa Les Vallières sur toute sa longueur. L'écoute se fait de manière frontale et à environ un mètre de distance du canal. La retranscription est binaire. Les motifs (groupes de points = groupe de vignettes peintes) sont observés pas à pas, puis reportés à l'aide d'un pochoir sur le mur du canal. Le cumul des motifs dresse une séquence détaillée de la sonorité de l'écoulement continu de l'eau, qui laisse entre autres apparaître des effets de déviation sonore par la présence d'obstacles dans le canal.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Paysage alpin à 600 m d'altitude, à ≈ 60 km de Nice; terrain en pente, aménagé en terrasses en terre retenues par des murs en pierre ; jardin à l'arrière d'une petite résidence des années 60, construite en pierre; présence d'un canal d'eau d'arrosage (débit entre 50-60 l/sec), surplombé d'un mur de soutènement en béton armé (H≈ 5m), qui traverse le jardin sur une longueur d'environ 70 m. Le canal même est composé d'un conduit en béton (bassin de 50 cm de hauteur et de 45 cm de largeur) son mur finissant en promenade irrégulière de ≈ 35 et 50 cm de large. L'écoulement se fait de gauche à droite (du jardin en direction de la maison).</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures informelles successives et continus, duales emboîtées.</i> Le parallélisme de la situation globale créant une sorte d'arrière cour, jalonnée de formes construites (<i>effets de contremur</i>) et végétales, favorise des courants d'air; <i>Belsonères</i> répartis tout au long du canal. Ce dernier est en plein soleil. La température ambiante est de ≈ 32 ° C, ressentie plus chaude quand on touche l'eau, dont la température est de ≈ 19 ° C.</p>	<p>Observation entre 10 – 13 h du matin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Postures mixtes entre déambulations rapides et positions debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (contresens de l'écoulement), tourner à 180 °, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (dans le sens de l'écoulement). La déambulation nous a permis de mieux comprendre la rythmicité de l'écoulement, la position debout sur place nous a aidé à comprendre les <i>effets de perspective</i> entre les sons d'eau venant de loin /puis d'en haut, des sons passant devant nous et les sons s'écoulant vers le lointain/plus bas. Le son était tellement présent, que nous ne parvenions à peine à entendre le reste du paysage. Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer le report sonore du à des obstacles présents dans le canal, comme des pierres et branches.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Archiver le « tout juste passé » Construire ensemble une <i>Partison</i> (partie de sons) d'eau (= <i>task performance</i>) Archivage et reproductibilité du motif Une fois le canal vidé de ces obstacles, la <i>Partison</i> permet de retrouver leur emplacement et de restaurer la situation historique.</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/végétal/lisse/aigu [MP] froid/liquide/vivant/jeune [CL] rapide/modulé/fluide/spontané/turbulent entraînant/déviant/latéral [M] instables [A] égal/vif/régulier/partitionné [CP] intense/fin/[C] transparent/fort/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Il s'agit d'une retranscription d'écoute mixte. Nous avions invité des enfants, âgés de 5-9 ans « à longer le canal et à marquer (dépôt de pierres) des endroits, où ils pouvaient entendre une modification dans l'écoulement sonore. Après le passage des enfants (un par un) qui a duré une vingtaine de minutes, des petits amas de pierre se sont formés, surtout en aval des obstacles : ≈ 13-15 motifs, dont ≈ 7 vignettes (ronds) par motif, sur un ensemble de 122 vignettes.</p> <p><u>Langage graphique :</u> Ordonnancement des vignettes sur 2 – 5 lignes superposées, ne suivant pas forcément les mêmes règles d'espacement de la grille verticale et horizontale. Le nuancier (gris [fort] blanc [le plus faible]) correspond aux modifications de la sonorité, notamment le canal. Légèrement en courbe, il freine l'eau, qui se heurte en plus à des obstacles. Les motifs sont séparés, proportionnés : quand l'eau sautille sur des branches, les motifs sont simples (ronds d'une seule couleur), quand il franchit des pierres, ils sont plus complexes (ronds de plusieurs couleurs), quand il y a conjoncture entre le tourner du canal et les obstacles = superposition de zones de ronds composées et de lignes relativement droites (succession régulière de ronds). Le <i>tout autour</i> est exprimé en séquence de <i>multiples stéréos</i>, par accumulations ponctuelles (nœuds). La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier et ordonnancements qui ne suivent pas la même logique, puis l'attitude intellectuelle. <u>Expérience</u> = individuelle, collective // <u>Méthode</u> = classement raisonné // <u>Représentation</u> = séquence ordonnée de signes-codes</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		
<i>Vue sur le canal depuis la maison dans le contresens de l'écoulement</i>		<i>Déviation par pierre</i>
VUE DE PROFIL DU SITE 	AUTRES INDICES 	DÉTAILS 
AUTRES REPRÉSENTATIONS		
		

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **7. HAUT FOURNEAU DE VÖLKLINGEN** fusain sur papier, format A3

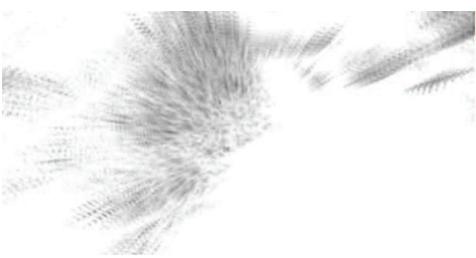
LIEU : Völklingen, Allemagne, EAUX SUR HAUT FOURNEAU

DATE : avril 2005, à l'occasion d'une visite du Haut Fourneau

TYPE DE REPRÉSENTATION : **ARCHÉO-SONOGRAPHIE** d'un espace construit, ouvert, semi couvert

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une *sonographie* d'une partie de Haut Fourneau. La Völklinger Hütte, qui a fermé en 1986 a été classé patrimoine industriel mondial par l'UNESCO en avril 2004. Nous avons étudié le cylindre central du Haut Fourneau. Originairement refroidi par une eau continue, on a pu depuis toujours approcher de près ce colosse de 5 étages (au-dessus de la « coulée » au raz le sol). Selon notre guide, un ancien ouvrier de l'usine, son bruit masquait tous les sons environnants. Le cylindre continue d'être recouvert d'eau, bien que le débit soit nettement moindre. Cela nous a néanmoins permis d'étudier ce patrimoine sonore. L'écoute s'est faite depuis la plateforme du cinquième étage et à environ cinq mètres de distance. La retranscription est échographique. Les motifs fonctionnent par paires inversées (frontaux et de dos à la source sonore). Le cumul des lignes et textures dresse une séquence détaillée du son de l'eau et laisse apparaître des effets de la forme construite. [VR $\approx 11 \text{ m}^3$]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>PROFIL DU SITE</p> <p>Site industriel à 30 km de Sarrebruck en Allemagne, fondé par BUCH Julius et construit en 1873; Il se compose d'un groupe de 6 Hauts Fourneaux [HF] (H de plus de 45 mètres, L de 250 m). Il est entouré d'une cokerie avec 68 fours à coke et d'immenses salles de mélange et de stockage; présence de nombreux « <i>Windwege</i> », littéral. chemin à vent (conduits de <i>Sintagaz</i>, réseau de tubes en acier, aujourd'hui vides), de salles à soufflantes. Le HF est aménagé en 7 étages ; accès par escaliers en grilles de métal, débouchant sur des plateformes situées autour du cylindre central du HF; une source d'eau s'y écoule tout au long (débit au départ de 20 l/sec). Le <i>belsonère</i> donne sur une balustrade, (à ≈ 5 m de distance du cylindre). Le Fourneau est creux, entièrement façonné en acier, aujourd'hui rouillé.</p> <p>Acoustique et Climat : <i>Structures informelles successives et continus multiples effets : confinement, crescendo vertical, sourdine aggravée, glissando, transition attractive, contremur.</i> Présence de très forts courants d'air ascendants, turbulents. Le <i>belsonère</i> est à l'ombre. Il est à $\approx 12^\circ \text{C}$ de température ambiante.</p>	<p>PHÉNOMÈNES SENSIBLES</p> <p>Observation entre 11-13 h du matin, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en direction du cylindre du HF), puis corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en direction des conduits de <i>Sintagaz</i>). La position nous a aidé à comprendre le fort déséquilibre entre l'espace couvert de la plateformes (<i>confinement</i>) et l'espace ouvert derrière la balustrade (<i>effets de perspective</i>). Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer <i>l'effet de contremur</i>. Le son était très présent (encaissement de la plateforme couverte), nous parvenions à faire abstraction du reste du paysage sonore.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Archéologie sonore, patrimoine sensible De la coulée d'eau à la coulée d'acier</p> <p><u>Ressentis :</u> Métallique/minéral/tranchant/aigu [MP] froid/liquide/moite/friable/vivant/contraire [CL] rapide/discontinu/chaotique/fluide/ spontané/turbulent/entraînant/déviant/ vertical/latéral [M] instables [A] égal/vivace/centré/elliptique [CP] dur/mince/lourd[C] transparent/fort/ombrageux [AO]</p>	<p>VISUALISATION SONORE</p> <p><u>Motif dessiné :</u> 2 motifs superposables, dont 1 frontal à la source et 1 de dos à la source.</p> <p><u>Langage graphique :</u> Nuancier du noir au blanc Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus (il y a des petits écumoirs qui freinent l'eau), inversion des directions du motif (cf. tourner à 180° notre tête penchée dans le même sens, d'où le <i>parfait stéréo</i> de la superposition). Le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins superposables. La <i>plongée</i> est exprimée par le nuancier et l'attitude intellectuelle. L'emplacement des motifs sur les feuilles A3 est parfait (justesse du calage de la tête), ce qui permet leur superposition (cumul = forme circulaire parfaite = « <i>parfait stéréo</i> » du motif).</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle, collective, comparative // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, tourner à 180°, classement ordonné // <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées. Il existe 9 paires de dessin du Haut Fourneau, mais au travers 12 <i>belsonères</i> différents (cf. dossier HF de Völklingen, CD ci-joint) <u>Particularité :</u> 1. Jürgen WASSMUTH a photographié à notre demande les rebonds lumineux sur le cylindre. Il s'est mis à hauteur de nos oreilles. L'image est à mettre en parallèle avec les motifs. Elle présente quelques ressemblances frappantes 2. Ce dessin a fait le sujet d'une simulation en 2012 sous forme de film documentaire (cf. fiche N° 18)</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 <p data-bbox="76 653 493 777">Vue sur le cylindre du Haut Fourneau, ici le côté frontal à la source (la photo a été prise plus tard, d'où le manque d'écoulement d'eau)</p>		 <p data-bbox="1075 810 1429 844"><i>Dessin 6 a f frontal à la source</i></p>
	<p data-bbox="501 889 790 923">AUTRES INDICES</p>  <p data-bbox="501 1304 890 1361">Photographie de rebonds lumineux © Jürgen Wassmuth 2005</p>	<p data-bbox="1004 889 1148 923">DÉTAILS</p>  <p data-bbox="1080 1484 1429 1518"><i>Dessin 6 b et d, dos à la source</i></p>
<p data-bbox="68 1585 528 1619">AUTRES REPRÉSENTATIONS</p>  <p data-bbox="92 1940 604 2007">Plongée dans les cratères du « nuage sonore » Détails de la simulation [HF] de Völklingen</p>		

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **8. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

LIEU : Clans, Alpes Maritimes, F, CANAL D'EAU D'ARROSAGE du côté des vergers au sud du village

DATE : Juillet 2005, à l'occasion d'une seconde résidence d'artiste à Clans

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace naturel, semi construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une *sonographie* d'un fragment de canal d'eau d'arrosage. Sortant à la frontière d'un tunnel, qui débouche sur un espace relativement étroit (encaissé par des murs d'enclos), l'eau dévale la pente à grande vitesse et alimente en eau d'arrosage les vergers du côté sud du village de Clans. La situation ne nous permet de l'entendre que sur une dizaine de mètres. L'écoute se fait de manière frontale et de dos et à environ un mètre de distance du canal. La retranscription est échographique. Les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse une séquence détaillée du son du canal, qui laisse apparaître des effets de la forme construite. [VR $\approx 7 \text{ m}^3$]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Paysage alpin à 600 m d'altitude, à ≈ 60 km de Nice; terrain en pente, aménagé en terrasses en terre; jardins clôturés par des murs en pierre (H ≈ 4 m); présence d'un canal d'eau d'arrosage, qui dévale la pente pour rejoindre la vallée (débit au départ de 60 l/sec, vu la pente entre 60- 80 l/sec). À l'endroit du <i>belsonère</i>, il est surplombé d'un tunnel/sous maison ($\approx 10 \times 5 \times 7$m). Le canal même est composé d'un conduit en béton (bassin de 50 cm de hauteur, 40 cm de largeur). Il est partiellement recouvert de dalles en béton, sortes de petits ponts d'accès aux différents jardins.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Structures informelles successives et continus</p> <p>Le parallélisme entre le canal et les murs d'enclos des jardins, la chute du terrain, puis sa sortie de tunnel (caisse de résonnance) créant une sorte de couloir sonore à multiples effets : <i>effet de compression, de transition attractive et de contremur</i>.</p> <p>Présence de <i>courants d'air ascendants</i>. Le <i>belsonère</i> est en plein soleil. Il est à $\approx 26^\circ \text{C}$ de température ambiante. La partie inférieure du canal étant à l'ombre ($\approx 20^\circ \text{C}$); le coude du canal aidant, cela favorise une situation microclimatique.</p> <p>La température de l'eau est de $\approx 17^\circ \text{C}$.</p>	<p>Observation entre 9 – 9 h20 du matin, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place (un pied sur une première marche, l'autre sur une seconde marche) corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en contresens de l'écoulement, frontal au mur gauche du couloir), puis corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (dans le sens de l'écoulement, de dos au mur gauche du couloir). La position nous a aidé à comprendre les <i>effets de perspective</i> entre les sons d'eau passant tout près devant nous (+ oreille gauche et <i>vice versa</i> dans l'autre sens d'écoulement) et des sons partant au loin (+ oreille droite et <i>vice versa</i> dans l'autre sens d'écoulement), ainsi que de composer avec l'escalier. Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer <i>l'effet de contremur</i>. Le son était tellement présent, que nous ne parvenions à peine à entendre le reste du paysage sonore.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Formes originelles de l'eau Archivage.</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/boisé/végétal/tranchant/ aigu [MP] froid/liquide/moite/friable/vivant/jeune [CL] rapide/modulé/fluide/spontané/turbulent/ entraînant/déviant/vertical/latéral [M] instables [A] égal/vif/régulier/symétrique [CP] intense/fin/[C] transparent/fort/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> 2 motifs superposables, dont 1 frontal à la source : dessin 11a et un autre de dos à la source sonore : dessin 11b</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus (passerelle en béton donnant sur jardins), inversion des directions du motif (cf. tourner à 180° mais tête penchée dans le même sens, d'où le <i>presque parfait stéréo</i>).</p> <p>La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier et l'attitude intellectuelle. Le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins et en ce qui concerne les dessins 9 et 11 par regroupement de a et b de stéréos, le dessin 12 par regroupement de a et b d'une pure image sonore. L'emplacement des motifs sur les feuilles A3 est parfait (justesse du calage de la tête), ce qui permet leur superposition (cumul = forme circulaire discontinue = « faux stéréo » du motif, cumul = deux formes incurvées, plutôt droites et plus vraiment circulaires cf. dessins 12 a et b = « doubles mono »)</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle / <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, tourner à 180°, classement raisonné / <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p> <p>Il existe 12 paires de dessin du même site, mais au travers 12 <i>belsonères</i> différents (descente progressive vers le bas de la vallée); 8 ont fait le sujet d'une simulation cf. fiche N°19</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		
<p><i>Vue sur le canal depuis le tunnel sous maison (ici à hauteur du belsonère)</i></p> <p><i>Dessins 12 a et 12 b</i></p>	<p>AUTRES INDICES</p> <p><i>Frontal à la source dessin 11 a</i></p>	<p>DÉTAILS</p> <p><i>De dos à la source dessin 11 b</i></p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
<p><i>De gauche à droite de plus en plus bas dans l'escalier</i></p> <p><i>9 a et b</i></p> 	 <p><i>12 a et b</i></p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **9. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

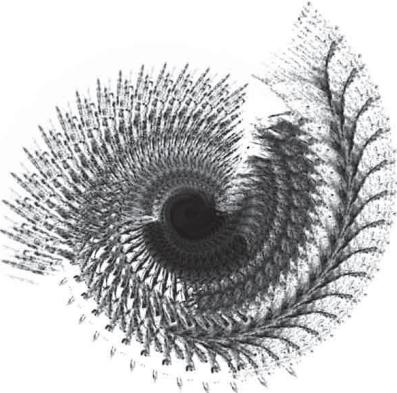
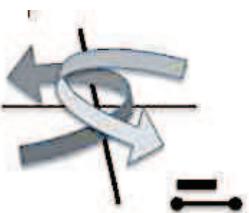
LIEU : Clans, Alpes Maritimes, F, CHUTES D'EAU ET FONTAINES DE VILLAGE

DATE : Juillet/août 2007, à l'occasion d'une seconde résidence d'artiste à Clans

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace naturel, semi construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une série de *sonographies* de chutes d'eau et de fontaines du village de Clans. Elles font partie d'un réseau d'eau à écoulement permanent mixte entre eaux « à ciel ouvert » (potable et d'arrosage eau), « semi couvertes » (eau d'arrosage, écoulement permanent et partiel) et couvertes, (eau potable et fusion des courants), qui date de l'époque de la formation du village (vers 900-1100). Son état actuel est quasi authentique depuis sa construction. Intact au niveau architectural et fonctionnel, ce canal constitue un patrimoine exceptionnel, caractéristique pour la région, unique en terme de concept, cf. aussi le canal résiduel en terre de Saint-Sauveur, un peu plus haut dans la vallée de la Tinée. La retranscription est échographique. Les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse une séquence détaillée des sons des fontaines et chutes, où apparaissent des effets de la forme construite.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Paysage alpin à 600 m d'altitude, à ≈ 60 km de Nice; terrains en pente, souvent aménagés en terrasses;</p> <p>Le chemin de la source vers la rivière puis le fleuve et le delta marin est très court. Il y a donc beaucoup d'eau. Elle se dégage dans les hauteurs.</p> <p>On la prend le plus près de la source et on la diffuse le plus loin possible. Gravitation oblige, on retardé sa chute. La ligne se complexifie alors, on la détourne, retourne, trie, la fait revenir et même quand elle est arrivée dans les vallons, on la fait remonter en transformant sa chute en force d'ascension. Faire durer sa présence, est une culture. Débits au départ de 70 l/sec, plus tard entre 60- 80 l/sec.</p> <p>Présence de martelières (gestion par a(i)guiller, arroseur municipal ou par droit de passage non notarié (cf. PDF en annexe sur CD).</p> <p>Différents <i>belsonères</i>, (spécifiés sur exemple), souvent construits (pierre, tuyaux en plomb, partiellement ou entièrement ou semi couverts de dalles en béton).</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u></p> <p><i>Structures informelles successives et continus multiples effets : effet de compression, de transition attractive et de contremur, effets de rubans chaud/froid dans l'eau (thermocline c'est-à-dire la transition rapide entre les couches d'eau superficielles (plus chaudes et plus oxygénées) et les couches plus profondes (plus froides) ; Présence de courants d'air ascendants. Climat méditerranéen.</i></p>	<p>Observation entre 9 – 12h30 du matin, à très grande proximité des sources sonores ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête.</p> <p><u>Attitude physique :</u></p> <p>Position debout sur place (souvent sur terrain inégal) corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en contresens de l'écoulement et frontale à la source), tourner à 180°, corps et tête en avant tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (dans le sens de l'écoulement, de dos à la source). La position nous a aidé à comprendre les échelles changeantes entre les différentes fontaines, puis les <i>effets de perspective</i> quand il y avait chutes, ainsi que de composer avec les dénivélés de terrain.</p> <p>Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i>, puis de déceler les courants d'air et les changements de température ambiante, qui avaient un effet sur l'eau (déviation, réchauffement)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u></p> <p>Classement d'un patrimoine sonore Trouver des « <i>Urformen</i> » littéral. formes originelles de l'eau.</p> <p><u>Ressentis :</u></p> <p>minéral/ boisé/végétal/organique/tranchant/ grave/aigu [MP] chaud/froid/liquide/moite/vivant/jeune [CL] lent/rapide/fort/faible/continu/ discontinu/modulé/fluide/spontané/ turbulent/entraînant/déviant/vertical/ latéral [M] instables [A] grand/petit/égal/vif/ régulier/durable/formé/symétrique [CP] dense/fin/ultramince [C] transparent/fort/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés :</u> 2 motifs ; 1 frontal, 1 de dos à la source</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc = intensités sonores très Nettes ; émergence d'une sorte de colonne vertébrale (<i>effets de rubans chaud/froid</i>) Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif</p> <p>Le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins (1 frontal et un autre de dos à la source). La superposition des dessins chute du vieux lavoir produit des doubles cercles sur un même axe = « double stéréo » = dénivélé de la chute d'eau. La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier.</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle //</p> <p><u>Méthode</u> = répétition du même protocole, tourner à 180°, classement raisonné /</p> <p><u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées.</p> <p>Il existe 8 paires de dessin de fontaines de Clans, mais au travers 5 <i>belsonères</i> différents (fontaines : <i>la Lioura</i> (2a, b), place de l'église rue droite (3a, b) rue droite (1a, b), Vieux lavoir (2a, b). Ces dessins ont été repris dans le cadre de simulations (cf. fiche N° 19)</p> <p>Il existe aussi 2 panoramas de fontaines (tourner à 360°), dont Henri Milo et place de la Ferraye.</p> <p>À titre d'information : il existe aussi des études de <i>fontaines de jardin</i> (Londres été 2004)</p> <p><u>Particularité :</u></p> <p>La question des <i>chemins de l'eau</i> est tellement importante, que nous joignions une description plus précise du site clandois au CD en annexe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
	 <p data-bbox="658 640 864 707"><i>Dessins 1a et b chute vieux lavoir</i></p>	 <p data-bbox="1118 729 1499 797"><i>Frontal à la chute du vieux lavoir dessin 1a</i></p>
<p data-bbox="112 781 457 810"><i>Vue sur la chute du vieux lavoir</i></p> <p data-bbox="65 848 461 878">VUE DE PROFIL DU SITE</p>  <p data-bbox="112 1439 361 1468"><i>Fontaine Vieux Lavoir</i></p>	<p data-bbox="541 848 822 878">AUTRES INDICES</p>  <p data-bbox="541 1394 964 1455"><i>Vue plongeante/ chute du vieux lavoir détail d'une simulation, cf. fiche N° 19</i></p>	<p data-bbox="1064 848 1218 878">DÉTAILS</p>  <p data-bbox="1112 1394 1488 1455"><i>De dos à la chute du vieux lavoir dessin 1b [VR ≈ 10 m³]</i></p>
<p data-bbox="65 1522 530 1551">AUTRES REPRÉSENTATIONS</p>   <p data-bbox="65 1933 298 2028"><i>Schéma postural dessins 1a et b fontaine vieux lavoir</i></p>		
	<p data-bbox="436 1933 742 1963"><i>Vue plongeante 1a (frontal)</i></p>	<p data-bbox="880 1978 1456 2007"><i>Dessins 1a et b fontaine vieux lavoir [VR ≈ 0,75 m³]</i></p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **10. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

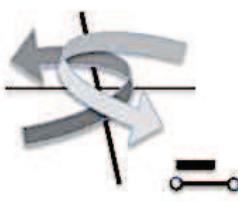
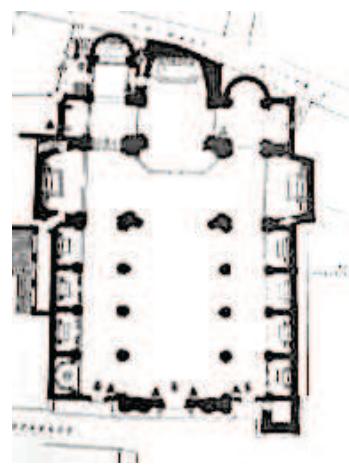
LIEU : Nice, Alpes Maritimes, F, LIEUX DE CULTES (églises et temples protestants)

DATE : Juillet/août 2007

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une série de *sonographies* de lieux de cultes, notamment des églises de Nice, plus tard également d'églises et de temples protestants en Allemagne (Dortmund et Balve), en Pologne (Cracovie), puis de la cathédrale de Metz (France). La retranscription est échographique. Les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse un portait des effets de la forme construite. Délaisse l'écoute personnelle purement esthétique, nous nous intéressons qu'aux « croix » sonores. Pour les observer, nous nous placions à proximité du centre chœur, tout en écoutant la manière dont les bruits ambients ou des voix reviennent en notre direction. Nous découvrions différentes formes de « croix », qui typifient un schéma spatial précis, entraînant à son tour des comportements immédiats (gestes spatiaux, vocaux et moteurs). Elles induisent aussi des représentations médiates (figuration divine) et révèlent la manière, dont les hommes ont imaginé le monde. Ainsi la voix du prêtre, qui représente la parole de dieu et parfois du souverain, « suggère » ces derniers par des présences acoustiques diverses : 1. Cette voix nous est renvoyée des angles de l'édifice 2. se concentre au milieu ou 3. monte dans les hauteurs. Ce dieu ou ce souverain sont alors autour de nous, parmi nous, et/ou au-dessus de nous, ce qui dit long sur les modèles politiques historiques. [VR $\approx 7 \text{ m}^3$]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Basilique baroque Sainte-Réparate de Nice; située 3, place Rossetti, au centre de la vieille ville et construite entre 1650 et 1699 par GUIBERTO Jean-André & GRIGHO Marc-Antoine, ce bâtiment (22 x 10 m) à trois nefs (une centrale et deux latérales, voûtes en plein cintre) et à chœur rectangulaire (3,40 x 7,20 m), dont la coupole s'élève à 39 de H, est construit sur le plan d'une croix latine. Présence de nombreux décors en stuc</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Acoustique en forme de spirale, Structures informelles successives et continus multiples effets : effet de compression, de transition attractive et de contremur.</i> Présence de légers courants d'air horizontaux, latéraux et ascendants. Entre 19 et 20 ° C de température ambiante, l'espace est un peu moite. Température extérieure $\approx 28^\circ \text{C}$</p>	<p>Observation entre 11–12h30 du matin, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête, à très grande proximité du chœur et aux bords de la coupole centrale.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, tourner à 180°, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche. La position nous a aidé à déceler l'hiérarchisation des courants sonores et à comprendre la forme de la croix acoustique. Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> et les effets des trois coupole sur le reste de l'espace (déviation en volutes et en spirale)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Classement d'un patrimoine sonore Déchiffrer un encodage sonore, découvrir le sens des croix sonores</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/organique/structuré [MP] chaud/froid/moite [CL] lent/aspirant/déviant/ synchrone/vertical/latéral [M] stables [A] grand/modelé/durable/formé/elliptique/ asymétrique [CP] dense/lourd [C] nuancé/fort/opaque [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés :</u> 2 motifs, dont 1 frontal à la source et un autre de dos à la source sonore</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc = intensités sonores Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif</p> <p>la <i>plongée</i> est exprimée par nuancier et l'attitude intellectuelle ; le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins (1 frontal et un autre de dos à la source) superposables. La superposition n'est pas vraiment circulaire, mais sous forme de « croix », dont les pointes présentent des tonalités différentes (tons plus forts, tons plus faibles), ce qui veut dire qu'il y a des obstacles, qui masquent l'écoulement équilibré du son (cf. dessins sous chaire = « faux stéréo »).</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, esthétique, sémantique // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, mais à des endroits différents, tourner à 180°, classement raisonné // <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p> <p>Il existe 6 paires de dessin du site, mais au travers 3 <i>belsonères</i> différents : centre chœur (1a et b), droite du centre chœur (2a et b), gauche du centre chœur (3a et b), ici en dessous d'une chaire.</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 <p data-bbox="76 628 238 662">Vue sur l'autel</p> <p data-bbox="76 685 595 786">Le belsonère 1a et b se trouve à peu dans l'axe de l'autel et à la frontière des nefs latérales et en dessous de la coupole</p>		 <p data-bbox="1142 797 1412 831">Dessin 1a centre chœur</p>
 <p data-bbox="76 864 293 898">PLAN DU SITE</p>	 <p data-bbox="595 1336 920 1471">AUTRES INDICES Croix sonores église orthodoxe russe, Notre-Dame-du-port de Nice, toutes les deux du XIXe siècle</p>	 <p data-bbox="1150 1414 1420 1448">Dessin 1b centre chœur</p> <p data-bbox="1087 1516 1198 1549">DÉTAILS</p>
<p data-bbox="76 1538 531 1572">AUTRES REPRÉSENTATIONS</p>  <p data-bbox="230 1965 595 1998">Dessins 2 a et b, droite du chœur</p>		 <p data-bbox="825 1965 1214 1998">Dessins 3 a et b, gauche du chœur</p>  <p data-bbox="1277 1965 1531 1998">Belsonère sous chaire</p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **11. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

LIEU : Cracovie, Pologne, LIEUX DE CULTES (Synagogues de Cracovie I)

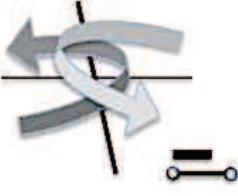
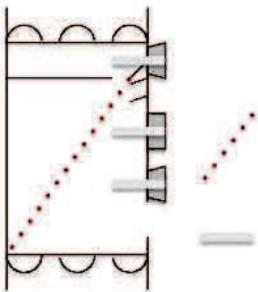
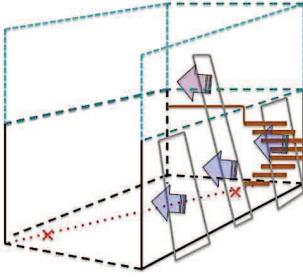
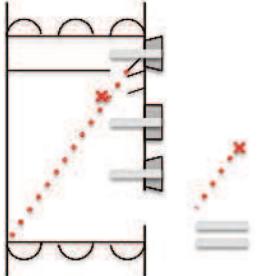
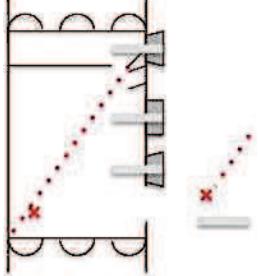
DATE : Septembre 2008, à l'occasion d'une résidence d'artistes à l'ASP (académie des Beaux Arts) de Cracovie, Pologne (invitation par le laboratoire INTERMEDIA, sous la direction de PORCZAK Antoni)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **ARCHÉO-SONOGRAPHIE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une seconde série de *sonographies* de lieux de cultes, notamment de synagogues¹⁰⁷. Voici d'abord la synagogue *Poppera*, fondée en 1620 par Wolf Popper. Comme d'habitude la retranscription est échographique et les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse un portait des effets de la forme construite. [VR ≈ 11 m³]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>La <i>Poppera</i>, (1620), se situe 16, rue <i>Szeroka</i>. (Latitude : 50°3'8.76 N, Longitude : 19°56'55.76 E)</p> <p>Du type baroque, elle suit un plan rectangulaire. Elle est construite en brique sur un soubassement en pierres et soutenue à l'extérieur par des contreforts énormes.</p> <p>Recouvert d'une voûte en berceau, l'espace principal dispose d'une galerie des femmes qu'on monte par un escalier en bois. Entrée par un petit vestibule; présence d'arcs voutés et de grandes fenêtres en arc de cercle à hauteur de la galerie des femmes.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u></p> <p>Le renvoi acoustique se fait sous forme d'une étoile. En comparaison avec les églises, l'espace est assez pur (peu « brouillé » par des éléments architecturaux intérieurs); stratification de l'espace en deux niveaux horizontaux, dont la ligne séparatrice est la hauteur de la galerie des femmes, (l'ensemble des fenêtres commence juste à cette hauteur, elles sont intégrées dans une niche, dont le début est un trapèze incliné et qui finit en arc cintré), rythmé par des doubles épaisseurs de murs extérieurs, dont trois contreforts énormes, (2 sous formes de trapèzes penchés larges, 1 au niveau de l'entrée de la salle, un autre au niveau de la fin de la salle et un autre droit, dépassant les deux autres), qui semblent jouer sur l'acoustique générale.</p> <p>Plutôt frais et humide.</p> <p>Température non mesurée</p>	<p>Observation en matinée, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête</p> <p><u>Attitude physique :</u> Déambulatoire, dans le sens qu'il y ait deux paires de dessins, une paire établie à gauche de la salle (dans l'alignement de l'entrée), l'autre en diagonale de cette première position, donc à droite de la salle rectangulaire et en dessous du balcon, qui mène vers la galerie. Chaque fois : Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, tourner à 180°, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche. La position nous a aidé à déceler une étoile acoustique. Le calage de la tête nous a aidé à distinguer les <i>effets de contremur</i> (jeu coordonné entre coins et murs de la salle rectangulaire) et les effets de la galerie des femmes</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Classement d'un patrimoine sonore Comparer avec les « croix sonores » dans les églises.</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/boisé/structuré, âpre/grave/aigu [MP] froid/moite [CL] lent/linéaire/aspirant/déviant/synchrone/ horizontal/latéral/vertical [M] stables [A] grand/modelé/durable/formé/elliptique/ asymétrique [CP] résistant/épais/fin/lourd/ léger [C] nuancé/fort/effacéclair [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés :</u> 2 motifs, dont 1 frontal à la source et un autre de dos à la source sonore</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc = intensités Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif Le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins superposables. La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier et l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, esthétique, sémantique //</p> <p><u>Méthode</u> = répétition du même protocole, mais à des endroits différents, tourner à 180°, classement raisonné //</p> <p><u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p> <p>Il existe 2 paires de dessin (<i>belsonères</i> opposés, mais sur la même diagonale)</p>

¹⁰⁷ Sur les 7 synagogues étudiées, Haute Synagogue, Temple - Vieille Synagogue, *Izaaka, Kupa, Remuh* du XVI^e, la *Poppera* et la Temple du XIX^e siècle, il n'y a qu'une seule encore en service : la *Remuh*, qui a d'ailleurs été complètement reconstruite en 1829.

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 <p>Contreforts extérieurs, 1 à droite de l'entrée, 1 au milieu de la salle, 1 au bout de la salle (montée de l'escalier galerie des femmes)</p>		 <p>Dessin 3 a f (frontal à la source)</p>
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
 <p>Epaisseur, jouant sur acoustique</p>	 	 <p>Dessin 3 a d (de dos à la source)</p>
AUTRES REPRÉSENTATIONS		
 <p>Belsonière 3af et 3ad</p>	 <p>Belsonière 3bf et 3bd</p>	 <p>Dessins 3 b f et d (frontal et de dos à la source)</p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **12. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

LIEU : Cracovie, Pologne, LIEUX DE CULTES (Synagogues de Cracovie II)

DATE : Septembre 2008, à l'occasion d'une résidence d'artistes à l'ASP (académie des Beaux Arts) de Cracovie, Pologne (invitation par le laboratoire INTERMEDIA, sous la direction de PORCZAK Antoni)

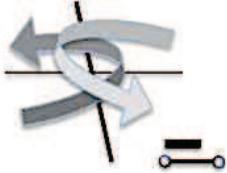
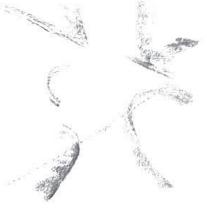
TYPE DE REPRÉSENTATION : **ARCHÉO-SONOGRAPHIE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une seconde série de *sonographies* de lieux de cultes, notamment de synagogues¹⁰⁸. Voici d'abord la synagogue Temple. C'est une synagogue réformée, dont l'architecture peut nous rappeler la forme d'un temple protestant. On voit ici le mixage entre une « croix » et une « étoile » sonore. Comme d'habitude la retranscription est échographique et les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse un portrait des effets de la forme construite. [VR ≈ 10 m³]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>La synagogue Tempel, réformée et édifiée entre 1860 et 1862 par TORBE Ignacy et agrandie en 1868 par LAMYRSKI Teofil, se situe 24, rue Miodowa, (Latitude : 50°3'10.51 N Longitude : 19°56'39.91 E)</p> <p>Du type néo-byzantin, elle est richement décorée en stuc. La salle de prière est rectangulaire et équipée sur toute sa longueur et des deux côtés de galeries des femmes, qui surplombent la salle de prière et qui sont portées par une série de doubles colonnes. Le dessous des balcons est organisé par niches.</p> <p>On peut dire que la salle se divise en 3/3, 1/3 pour chaque flanc, 1/3 pour le centre. L'arche est voutée. La <i>bima</i>¹⁰⁹ se trouve au milieu de la salle. Il s'agit d'un simple podium (3 marches) entouré d'une grille, les deux sont en bois. Sol en damier de marbre, de nombreuses fenêtres de différentes tailles, rondes et en arc de cintre.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u></p> <p>Relativement matte à cause du stuc et des deux balcons des galeries des femmes, qui coupent les hauteurs de plafond des flancs du bâtiment</p> <p>Plutôt sèche et à ≈ 19 °C ; température extérieure ≈ 20 °C</p>	<p>Observation vers 11h, ≈ 30 minutes pour : identifier le <i>belsonère</i> (fond de la salle en dessous du flanc droit), que nous avons choisi parce qu'il rassemblait en lui seul tous les effets typiques (signature du lieu) : l'arche au centre, qui conférait une forme semi-circulaire au renvoi acoustique ; le plafond central en arc ; les deux flancs surplombés des galeries de femmes. L'espace entre arche et <i>bima</i> constituait un petit carré vide de tout mobilier.</p> <p>7 minutes/dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête</p> <p><u>Attitude physique</u> : Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche ; tourner à 180°. La position nous a aidé à déceler à la fois l'étoile et la croix sonore. <u>Le calage de la tête</u> nous a aidé à distinguer les <i>effets de contremur</i> (jeu coordonné entre coins et murs de la salle rectangulaire) et les effets des deux galeries des femmes et la hauteur différente du centre de la salle (arc richement décoré en stuc)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible</u> : Classement d'un patrimoine sonore</p> <p><u>Ressentis</u> : boisé/structuré/grave/aigu [MP] sec/vieux/flottant [CL] lent/modulé/ synchrone/vertical (flancs)/vertical (centre) [M] stables [A] grand/modelé/durable/formé/ elliptique/asymétrique [CP] résistant/épais/ fin/lourd/léger [C] nuancé/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés</u> : 2 motifs, dont 1 frontal à la source et un autre de dos à la source sonore.</p> <p><u>Langage graphique</u> : Du noir au blanc = intensités sonores Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif.</p> <p>Le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins superposables. La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier.</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, esthétique, sémantique //</p> <p><u>Méthode</u> = répétition du même protocole, mais à des endroits différents, tourner à 180°, classement raisonné //</p> <p><u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p> <p>Autres dessins de 7 synagogues : <i>Wysoka-Haute Synagogue</i> (1 paire), <i>Stara-Vieille Synagogue</i> (4 paires), <i>Izaaka</i> (1 paire), <i>Kupa</i> (1 paire), <i>Remuh</i> (2 paires), <i>Poppera</i> (2 paires) et <i>Temple</i> (1 paire),</p>

¹⁰⁸ Sur les 7 synagogues étudiées, Wysoka-Haute Synagogue, Stara-Vieille Synagogue, Izaaka, Kupa, Remuh du XVI^e, la Poppera et la Temple du XIX^e siècle, il n'y a qu'une seule encore en service : la Remuh, qui a d'ailleurs été complètement reconstruite en 1829.

¹⁰⁹ La *bima* (ou *miqdal*), est la place, destinée au prêche. Au centre d'une synagogue et en dessous de l'arche sainte, elle a pris des formes variées, souvent en hauteur. Elle se présente souvent sous forme d'estrade ou d'abside surélevée (on « monte » à la Tora), afin d'amplifier et de projeter la voix pour la rendre plus audible, mais aussi pour permettre aux fidèles de circuler autour. Alors que sa place est fixe, au cours du XIX^e siècle (communautés réformées, l'atmosphère des synagogues commençait à ressembler à celle des temples protestants) les bâtisseurs privilégiant le plan basilical. « Le rituel doit désormais s'adapter à l'espace élaboré en fonction des modèles, et non l'inverse. Il est flagrant que l'architecture devient alors un moyen d'imposer de nouveaux comportements, un instrument de réforme. Ainsi, malgré son caractère peu adéquat pour conserver la *bima* au centre, c'est le plan basilical qui se répand le plus. On ne doit pas s'étonner qu'au bout d'un moment les architectes aient suggéré, pour des raisons de commodité et de gain en sièges, de déplacer la *bima* dans un chœur dévolu aux officiants. Ce réaménagement intérieur est un point crucial de la réforme qui agita les communautés d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord au XIX^e siècle » JARRASSÉ Dominique, *Fonctions et formes de la synagogue : refus et tentation de la sacralisation*, Revue de l'histoire des religions [En ligne], 4 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2010, consulté le 11 juillet 2015. URL : <http://rhr.revues.org/4216> [§ 12]

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		 <p style="text-align: center;"><i>Dessin 5 a f</i></p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
 <p><i>Belsonère légèrement à gauche derrière le chandelier</i></p>	 <p><i>Niches, flanc droit sous galerie des femmes</i></p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **13. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

LIEU : Cracovie, Pologne, PLACES PUBLIQUES

DATE : Septembre 2008, à l'occasion d'une résidence d'artistes à l'ASP (académie des Beaux Arts) de Cracovie, Pologne

TYPE DE REPRÉSENTATION : **PANORAMA SONOGRAPHIQUE** dans un espace construit ouvert

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'un panorama *sonographique* (tourner à 360°) de la place *Szepanski* à Cracovie. 4 dessins reprennent les effets de la forme construite en visant d'abord la façade Nord, Nord-est de la place, pour terminer en direction du palais des arts Ouest, Nord-ouest. Spacieuse, très sonore, parce que les façades Est, Sud, Ouest forment une demie cour, elle fonctionne un peu comme une caisse de résonnance : seul le palais des arts est plus bas et donne sur une aire végétalisée. On peut vérifier cette répartition sur les quatre dessins. La place date en fait du moyen âge, mais la plupart des édifices contemporains datent du XIX^e siècle. Napoléon en a fait une place de parade au début du XIX^e. Au moment de l'étude, elle servait de parking public. [VR ≈ 17 m³]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Place <i>Szepanski</i> est en plein centre ville de Cracovie. Entourée du côté est d'une Banque municipale dans le pur style moderniste polonais, du côté sud de la</p> <p>Palais des arts (Art Nouveau 1854)</p> <p>Acoustique et Climat : Les façades est, sud, ouest sont presque ininterrompus et forment une demie cour, fort sonore, qui s'ouvre vers le nord, où se trouve le palais des arts plus bas que le reste. Je suis pris dans un volume sonore, qui se ressemble structurellement quand je balade la place de gauche vers la droite, en passant par le centre sud de la place, mais qui change et, qui s'ouvre quand je me tourne vers radicalement vers le centre nord de la place Le jour de l'observation il faisait entre 12 et 14 °C avec une légère brise de vent et sous un ciel bleu.</p>	<p>Observation entre 14–14h30, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête</p> <p><u>Attitude physique</u> : Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, tourner progressif (4 étapes) à 360° corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche. La position nous a aidé à identifier les formes spécifiques de la place (étape par étape), puis de les comparer à la forme globale : Nous avons commencé avec l'aile gauche de la place, direction rue <i>Reformacka</i>, pour nous tourner dans le sens de la montre et terminer par la direction rue <i>Juliana Dunajewskiego</i>. Le <u>calage de la tête</u> nous a aidé à comparer les situations.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible</u> : Esthétique et fonctionnement d'une place de parade</p> <p><u>Ressentis</u> : minéral/structuré/âpre/aigu [MP] harmonieux/contraire [CL] continu/modulé/fluide/entraînant/renversant horizontal/latéral [M] stables [A] grand/modelé/durable/formé/concentrique/ asymétrique [CP] dur/fin/léger [C] panachéclair [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés</u> : 4 motifs ; superposables</p> <p><u>Langage graphique</u> : Du noir au blanc. Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif. Le <i>tout autour</i> est exprimé par superposition des dessins, chaque dessin est de dos à la source. La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier.</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, mais à des endroits différents, tourner à 180°, classement raisonné // <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **14. DESSIN D'ÉCOUTE** fusain sur papier, format A3

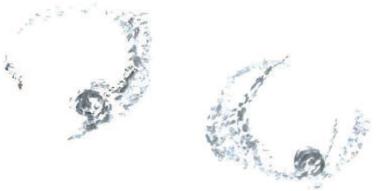
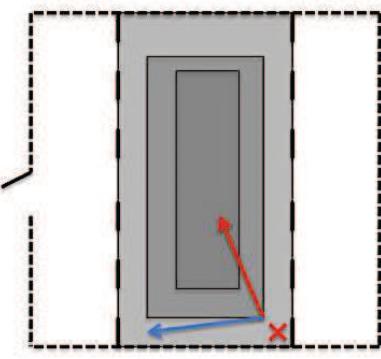
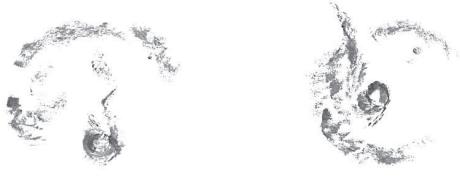
LIEU : Cracovie, Pologne, COURS PRIVÉES

DATE : Septembre 2008, à l'occasion d'une résidence d'artistes à l'ASP (académie des Beaux Arts) de Cracovie, Pologne

TYPE DE REPRÉSENTATION : **SONOGRAPHIE** dans un espace construit, semi couvert

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une « *sonographie* » d'une cour intérieure d'une maison de ville à plusieurs appartements, dont la particularité est de disposer de balcons continus à chaque étage, comme accès aux logements individuels. Il faut savoir que Cracovie possède d'innombrables maisons de ce type, puis d'innombrables cours et arrière-cours : souvent en enfilade de deux, parfois trois, elles sont de formidables caisses de résonance et créent l'ambiance d'habitation urbaine typique de Cracovie. Outre l'habituelle observation matinale, nous avons voulu savoir ce qui s'y passait en fin de journée et après la pluie. La retranscription est échographique et les motifs fonctionnent par paires inversées. Le cumul des lignes et textures dresse un portrait des effets de la forme construite. $[VR \approx 7 \text{ m}^3]$

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Cour arrière intérieure d'une maison d'habitation populaire urbaine à trois étages (30 appartements) et une mansarde (de nombreux studios) construite au XIX^e siècle. Présence de dalles en pierre sous auvent, cour pavée ouverte de 10 x 15 m; présence de grandes cages d'escaliers en pierre, donnant sur la cour et les balcons tout autour la cour (balcons et rampes en bois à chaque étage)</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Effets de glissando et de transition attractive (fenêtre sonore, ouverture faisant focaliser l'attention), de nombreux effets de contremurs (sol, façades); effets passages sous unités pour passer d'un haut-vent sous balcon à l'autre</i> Températures par tranches et/ou rubans entre 12 et 14 °C (vagues, turbulences), grande moiteur</p>	<p>Observation entre 18–18h30 du soir, nous étions au troisième étage, donc en perspective aérienne ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, tourner à 180°, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche. La position nous a aidé à cueillir les sons de l'ensemble de la cour (sons au sol, remontée de tous les étages) Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer l'effet stéréo de la cour, d'en distinguer les différentes strates : l'effet de la porte d'entrée en bas dans la cour, les étages... puis de comprendre que des turbulences sonores se formaient à l'intérieur de la cour.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Patrimoine émotionnel et sensible</p> <p><u>Ressentis :</u> minéral/boisé/organique/coupant/structuré/acide/grave/aigu [MP] sec/humide/vivant/aérien/flottant [CL] rapide/continu/modulé/fluide/ascendant/turbulent/aspirant/sautillant/réversible/vertical/horizontal [M] instables [A] fermé/vif/vivace/modelé/formé/elliptique [CP] fin/mince/ultra-mince/léger [C] panachéclair [AO]</p>	<p><u>Motifs dessinés :</u> 3 x 2 motifs; superposables</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc. Fusain apposé par rythmes, momentanément interrompus, inversion des directions du motif La <i>plongée</i> est exprimée par nuancier; le <i>tout autour</i> est exprimé par paire de dessins superposables (chaque paire 1 frontal et un autre de dos à la source). La superposition des dessins produit des doubles cercles mais à deux axes = <i>doubles stéréos</i> enlacées = dénivélés des étages, stratification, perspective aérienne.</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, mais à des endroits différents, tourner à 180°, classement raisonné // <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées</p>

PHOTOGRAPHIE(S) DU SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 		 <p>Dessins 3 a f et 3a d vers l'angle gauche</p>
PLAN DU SITE  <p>Position au 3^e étage</p> <p>→ tourner vers angle gauche</p> <p>→ tourner vers loggia</p>	AUTRES INDICES  <p>4 a f Loggia sous la pluie</p>	DÉTAILS  <p>Dessin 4 a d Loggia sous la pluie</p>
AUTRES REPRÉSENTATIONS  <p>Loggia</p>		 <p>Dessin 3 a f et 3 a d Loggia sous la pluie</p>

DESSINS IN SITU ET EN TEMPS RÉEL

NOM/TECHNIQUE : **15. DRAWING BOX** (en collaboration avec Isabelle SORDAGE, pour les paraboles) *walldrawing*, mine de plomb sur mur en béton blanc, grand 50 x 60 cm, petit 50 x 50 cm

LIEU/THÈME : Villa Arson Nice, F, Lieu d'exposition, GESTUELLE D'ÉCOUTE DEVANT UN ESPACE CONSTRUIT

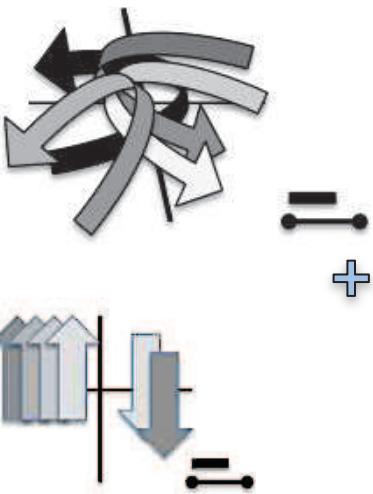
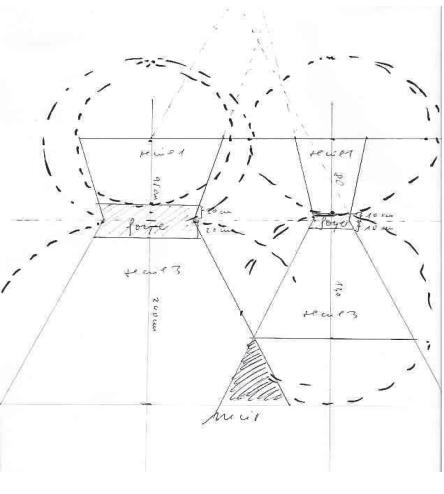
DATE : Juillet 2011, à l'occasion de l'exposition *Le temps de l'écoute*, Villa Arson, Nice (curateurs MANGION Eric, AVRILLA Jean)

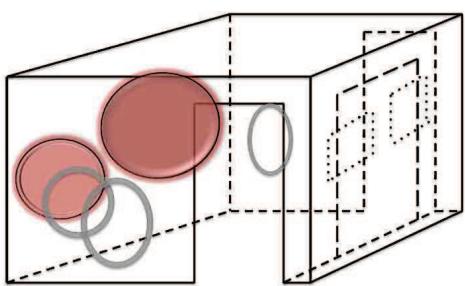
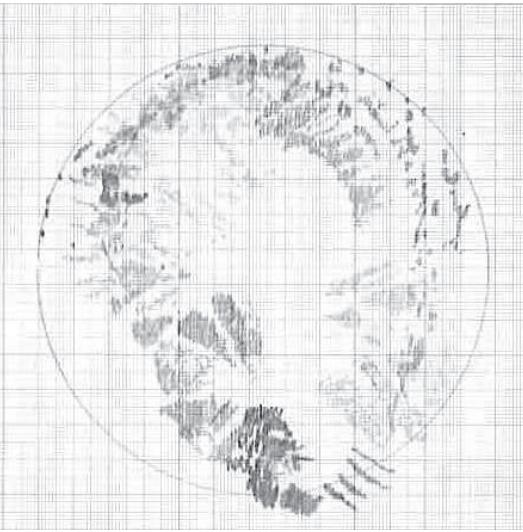
TYPE DE REPRÉSENTATION : **CARTE SONORE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit de deux cartes sonores, qui dévoilent les effets de deux paraboles dans un espace construit de petite échelle. Des fréquences sont diffusées en direction des paraboles, qui les réfléchissent aussitôt tout en formant une zone sonore concentrationnaire et très localisable, où on peut distinguer les effets de chacune des paraboles. Nous en établissions une étude « topophonique », que nous reportions sur les deux murs avoisinant, afin que le public puisse à la fois écouter/entendre les effets sonores et comparer les deux visualisations sonores. [VR $\approx 2,5 \text{ m}^3$]

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Villa Arson, lieu d'art à Nice construit par MAROT Michel (1970), petite salle d'exposition presque carrée (5x4x5m), sorte de passage à deux entrées, éclairage zénithal, dalles marbrées, un mur équipé de deux paraboles réfléchissantes, de taille, de forme et de facture inégale, qui dégagent une zone franche, simple (petite parabole ronde et davantage creuse), une autre zone décalée, double (grande parabole plate et elliptique, qui cueille une partie des sons en provenance de la petite parabole) ; murs nus en béton armé, diffusion par 2 <i>flatphones</i> depuis le mur opposé. Le <i>belsonère</i> se trouve devant les paraboles (à $\approx 1,5 \text{ m}$)</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Salle : <i>artificialité, fort potentiel de réverbération, rythmicité, on se sent à l'endroit, distinctibilité</i>. Son étroitesse, le parallélisme des paraboles, le type de diffusion (sons dirigés vers les paraboles) créent une zone autonome de sons (phénomène local) à multiples effets : <i>Structures informelles successives et continues; effets de compression, de transition attractive et de contremur</i>. Zone sonore globale réelle elliptique $\approx 3 \text{ m}^3$; effets reportés grande parabole à gauche = 75 x 88 x 100 cm petite parabole à droite 65 x 45 x 120 cm; Présence de légers courants d'air. La température ambiante est à 20° C, la salle est légèrement humide</p>	<p>Observation hors visites publiques, entre 10h45 et 12h45 du matin (≈ 40 minutes par parabole et $\approx 2 \times 20$, pour calage de la tête). <u>Attitude physique :</u> Position mixte : 1. debout sur place corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (frontale aux paraboles), puis corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (de dos aux paraboles) 2. À genoux (même protocole que 1) 3. Déplacement par petits pas vers la gauche et la droite à l'intérieur de la zone (même protocole que 1). La position nous a aidé à cerner l'extension de la zone globale (les deux paraboles ensembles) et des zones particulières (paraboles une par une), ainsi que de bien identifier la profondeur et la hauteur des zones. Le <u>calage de la tête</u> nous a aidé à mieux distinguer le renvoi des fréquences par les paraboles : la grande renvoie vers la gauche, la petite vers la droite. Formation d'un ∞ vertical pour chacune; d'un ∞ horizontal supplémentaire pour la grande. <u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Plan pour une architecture sonore ; Idéalisation d'un espace : concertation au niveau de la typologie fréquentielle, concertation au niveau du design de la zone de diffusion; Vivre ensemble; construire des motifs en parfaite interconnaissance <u>Ressentis :</u> Minéral/doux/structuré/aigu [MP] froid/humide/vivant/jeune/aérien [CL] modulé/déviant/horizontal/vertical/latéral [M] stables [A] égal/vif/plein/symétrique [CP] intense/fin/léger[C] transparent/nuancé/ombres portéesclair [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> 2 visualisations rassemblent chacune des positions frontaux et de dos à la source sonore : motif (grande parabole) à gauche 50x60cm, motif (petite parabole) à droite 50x50 cm <u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc Mine de plomb apposé par points et textures, (vide central : trou de la tête, autres vides : comparaisons entre l'intensités des sons, <i>effet de flottement et d'ondulation</i> des sons à l'intérieur des paraboles). Le <i>tout autour</i> est exprimé par superposition. Motifs parfaitement stéréo, dont celui pour la grande parabole à double effet stéréo (forme de ∞, deux « trous de la tête »)¹¹⁰, celui pour la petite parabole à simple effet stéréo (une sorte de rond allongé, un seul « trou de la tête »); la <i>plongée</i> est illustrée par le nuancier et par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle, collective (avec Isabelle SORDAGE, auteure de l'installation spatiale) // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, tourner à 180°, classement raisonné / <u>Représentation</u> = accumulation de points floutés sur grille ordonnée</p>

¹¹⁰ Cf. Explication p. 62

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	MOTIF	
 <p>Vue sur l'installation</p> <p>crédit photographique © Jean Brasille 2011</p>	 <p>Petite parabole</p>	 <p>Grande parabole</p>
SCHÉMA POSTURAL	AUTRES INDICES	DÉTAILS
	 <p>Croquis zone d'écoute</p>	 <p>Les deux flatphones hauteurs légèrement différentes</p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
 <p>Étude préalable sur papier millimétré petite parabole ➔</p>	

2.1.4. SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: **16. FULL SIMPLE TRACE**, 3 animations en « *stopmotion* » (*Quicktime*), 5 sec/animation

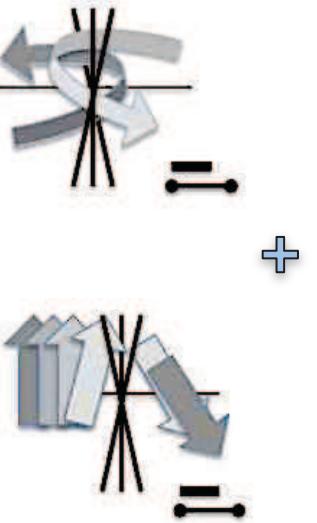
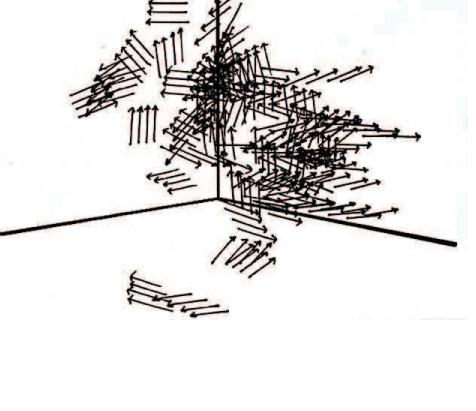
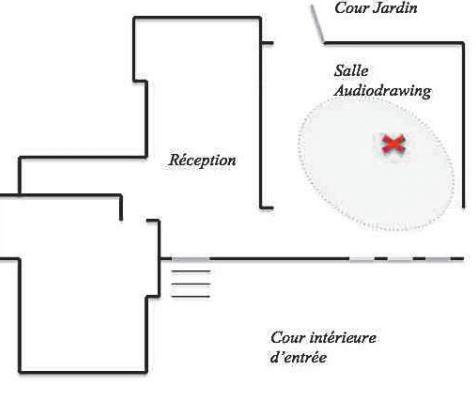
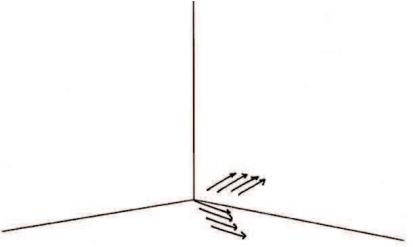
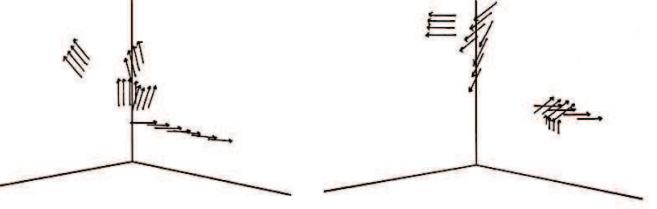
LIEU/THÈME : FRAC Lorraine, Metz, F, GESTUELLE D'ÉCOUTE DEVANT LA FORME CONSTRUISTE

DATE : mars/avril 2006, suite à une performance sonore (*Audiodrawing*) réalisée à l'occasion d'un atelier de perception *Écouter/Voir*, FRAC, Metz sur une invitation de JOSSE Béatrice (janvier 2005)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE d'un espace construit**

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit de trois animations en « *stopmotion* », qui montrent la gestuelle d'une performance sonore (AUDIODRAWING, cf. fiches pp. 98-101) dans un espace d'exposition. Le but était de révéler la morphologie sonore caractéristique de la salle. L'étude « topophonique » du « 49 Nord 6 Est » a été réalisé à partir d'un dispositif simple : équipé de trois haut-parleurs (dont 1 stable [*subwoof*] pour les basses et 2 flexibles [*sticks* à 4HP] pour les médiums-aigus) de la marque *Harman Kardon*, nous avons « *smatché* » des sons dans l'espace, tout en nous concentrant sur la forme construite. Les animations *Full, simple trace* montrent les étapes successives de l'action et les directions, que nous avons données aux sons. À la fin se stabilise une zone (nuage sonore), qui typifie l'acoustique du lieu.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du AUDIODRAWING</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après le AUDIODRAWING</i>
<p>FRAC, lieu d'exposition à Metz depuis 2004; architecture médiévale en grès jaune (oolithe de Jaumont, pierre demi-tendre, haute qualité acoustique), 2^{nde} moitié du XII^e siècle; salle d'exposition (7x5x 4 m) au rez-de-chaussée et au centre de l'édifice, murs porteurs épais et 1 mur intérieur de séparation en béton, <i>belsonère</i> cf. (x) plan p. 99 2 seuils de passage ouverts et deux portes, dont une donne sur la cour intérieure d'entrée (3 fenêtres), une autre donnant sur un cour/jardin (baie vitrée sur toute la hauteur). Nous avons entre ouvert cette porte pour récupérer la résonnance de la cour/jardin.</p>	<p>Observation hors visites publiques, entre 10h45 et 12h45 du matin (≈ 40 minutes).</p> <p><u>Attitude physique :</u> Positions mixtes : 1. Debout sur place, corps droit tête levée vers les murs, les coins ou le plafond 2. Corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche ou la droite 3. La même chose décalée vers la droite. Nous avons dirigé les sons à partir des deux HP flexibles (cf. images de la succession des étapes [lignes parallèles à différentes hauteurs et toujours symétriques, bras gauche et bras droit] et des directions [flèches]) La position nous a aidé à cerner l'extension de la zone globale, ainsi que de bien identifier sa profondeur et sa hauteur. Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i>. La zone sonore était très perceptible, sa localisation auditive facile. Le public pouvait ressentir ces effets sur tout le corps, mais tout particulièrement à hauteur des genoux.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Révéler une architecture sonore caractéristique en la pratiquant Patrimoine sensible Ressentis : Minéral/lisse/texturé/aigu [MP] humide/vivant/jeune/aérien [CL] modulé/déviant/horizontal/vertical/latéral [M] stables [A] grand/modelé/elliptique [CP] élastique/dense/intense/léger [C] nuancéclair [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné</u> : <i>bubble of time</i> <u>Langage graphique</u> : Flèches noires superposées, (les 4 HP par stick = 4 flèches parallèles) Champs séparés et asymétriques (actions dissociées bras gauche, bras droit = oreille gauche, droite). Le <i>tout autour</i> est exprimé par successions et par superpositions des flèches. La <i>plongée</i> est exprimée par orientation des flèches vers le haut, le bas, la droite, la gauche, puis par l'attitude intellectuelle. SIMPLE = 2 zones à 4 flèches séparés (mouvements de mes bras et directions, que prennent les sons diffusés), TRACES = 4 à 5 zones à 4 flèches en même temps, (superpositions d'un SIMPLE à l'autre et donc établissement des « tranches » de « nuages sonores ».) FULL = Cumulation des deux (corporéité stéréo continue de l'espace « nuage sonore caractéristique de l'espace»).</p> <p>Cette organisation permet de voir à la fois les étapes et la morphologie construite dans la durée (14,5 minutes d'action)</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, collective (public de l'action) // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole, tourner à 360°, classement raisonné/ <u>Représentation</u> = 1. action : « danser du nuage sonore » 2. animation = densification morphologique, forme « multidirectionnelle », parce que les flèches tournent dans des directions différentes, traces dans le temps Cf. Les animations sur CD en annexe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		
<i>Vue depuis la cour intérieure d'entrée. La salle étudiée se situe entre le premier pot de fleur à gauche et le second à droite et s'étend jusqu'à l'angle du bâtiment (gouttière)</i>		
PLAN DU SITE 	AUTRES INDICES  <p>AUDIODRAWING © Jürgen Wassmuth 2006</p>	DÉTAILS 
AUTRES REPRÉSENTATIONS		
		

SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: 17. ALEJA RÓZ animation FLASH (*Quicktime*) in film documentaire AUDIO CORRIDORS, *Architecture sonore 1*, 4'25 minutes

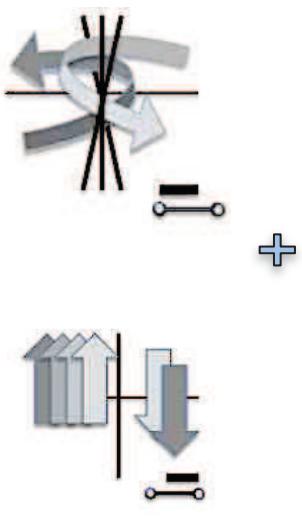
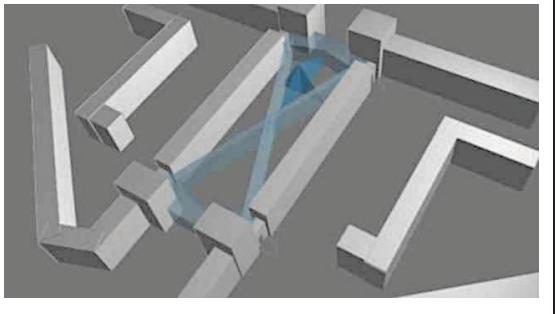
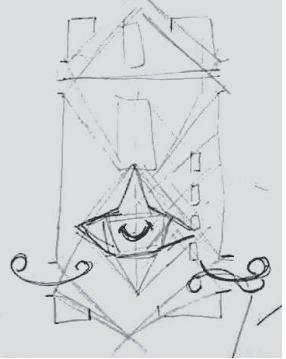
LIEU/THÈME : Place ALEJA RÓZ, Cracovie, Pologne SUBPOLITIQUE AMBIANTALE

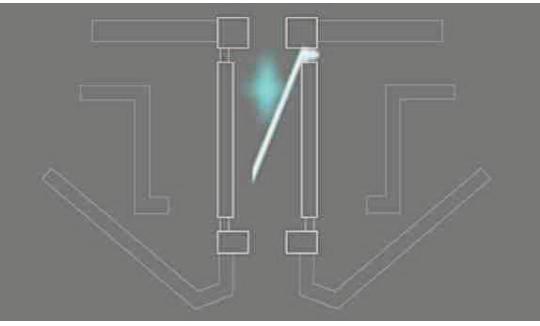
DATE : 2011 suite à une résidence à l'ASP, Cracovie en automne 2008

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE** d'une place publique de parade

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une étude acoustique de la place ALEJA RÓZ à *Nowa Huta* à Cracovie, qui se compose d'unités d'habitations caractéristiques de l'époque communiste. Il faut savoir, que les cours intérieures immenses redistribuaient continuellement les sons des sphères privés dans la sphère publique. On les distingue à un point, que nous avons voulu comprendre ce phénomène ou au moins le représenter au travers la plus grande des cours : ALEJA RÓZ. Guidés par le fait que l'on ne puisse traverser la cours d'une manière ordinaire, nous avons décidé de représenter seulement les couloirs acoustiques (pas des passants). Y apparaissait le plan d'une cathédrale et une étoile à quatre bras. Il faut encore savoir, que « place centrale » hébergeait jusqu'en 1989 une tribune, dédiée aux discours politiques et un monument à la gloire de Lénine. Des *skateboarders* étaient en train de faire leurs exercices bruyants exactement à l'endroit du monument laissé vacant. ALEJA RÓZ est un exemple parlant d'utopie sociétale : entre haute glorification du peuple et paranoïa, son architecture invisible fonctionne comme une sorte de système de surveillance (principe panoptique). Sans voir, on peut savoir à chaque instant combien de personnes y demeurent, par où ils passent, ce qu'ils font, même s'ils sont seulement en train de chuchoter.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du dessiner in situ</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après les paires de dessin in situ</i>
<p>Place pentagonale néoclassique centrale du quartier ouvrier de <i>Nowa Huta</i>, à l'est de Cracovie (presque 45 % de la surface de la ville), construite entre 1952-1955; d'ici rayonnent 5 larges avenues, qui mènent à des quartiers résidentiels appelés secteurs; les longues unités d'habitation identiques en béton, sont arrangés d'une manière géométriques et comportent de nombreuses cours peu végétalisées et vides, donc à fort potentiel acoustique.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures formelles successives et continus sur la place même, structures plus organiques dans les passages (spirales, volutes, néo-renaissants) effets place : effet de dilatation, de transition attractive et de contremur; effets passages sous unités pour passer d'une cour à l'autre effets de sourdine aggravée de décompression, transition retardée et de contremur.</i> Présence de forts courants d'air horizontaux, température ambiante 14°C</p>	<p>Observation entre 10 et 11h du matin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte déambulatoire et position debout sur place corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, sur place corps et tête en avant, tête levée (<i>tourner à 360°</i>). La position nous a aidé à identifier le plan et le volume acoustique de la place.</p> <p><u>Le calage de la tête</u> nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> et les courants d'air (<i>effet d'entrainement sonore</i>)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Classer un patrimoine sonore, Révéler une galerie chuchotante</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/structuré/acide/aigu [MP] froid/sec/humide [CL] continu/entraînant/échoïque/rythmique/dynamique/vertical/vertical [M] stables/instables [A] ouvert/fermé/grand/petit/égal/inégal/partitionné/durable/formé/symétrique/asymétrique [CP] dur/ferme/léger [C] panaché/fort [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Couloirs sonores sous forme de plans (2D et 3D).</p> <p><u>Langage graphique :</u> Économie de couleurs (gris, blanc, bleu) Lignes géométriques, surfaces diffuses, qui peuvent ponctuellement clignoter pour souligner que le motif sonore se détache vraiment du reste</p> <p><u>Le tout autour</u> est suggéré par la 3D. La <i>plongée</i> est exprimée par le mouvement caméra, plongée, contre-plongée, puis le clignotement</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, esthétique, sémantique // <u>Méthode</u> = classement raisonné // <u>Représentation</u> = lignes simples, ordonnées, motifs en 3D</p> <p>Le film documentaire AUDIO CORRIDORS, <i>Architecture sonore 1</i>, est joint en sa totalité au CD en annexe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE 	SCHÉMA POSTURAL  <i>Ici du dessiner original</i>	MOTIF  <i>Ici les couloirs sonores de la place en bleu</i>
PLAN DU SITE 	AUTRES INDICES  <i>Passage</i>	DÉTAILS  <i>Spirales et volutes sonores dans les passages</i>

AUTRES REPRÉSENTATIONS 	
--	--

SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: **18. HAUT FOURNEAU DE VÖLKLINGEN** animations FLASH (*Quicktime*) sous forme de film documentaire, 3'30 minutes

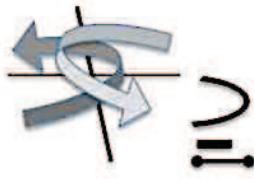
LIEU/THÈME : Völklingen, Allemagne, PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION D'UN NUAGE SONORE

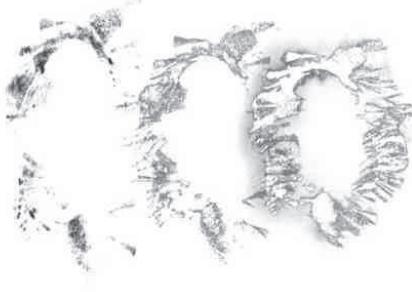
DATE : 2012

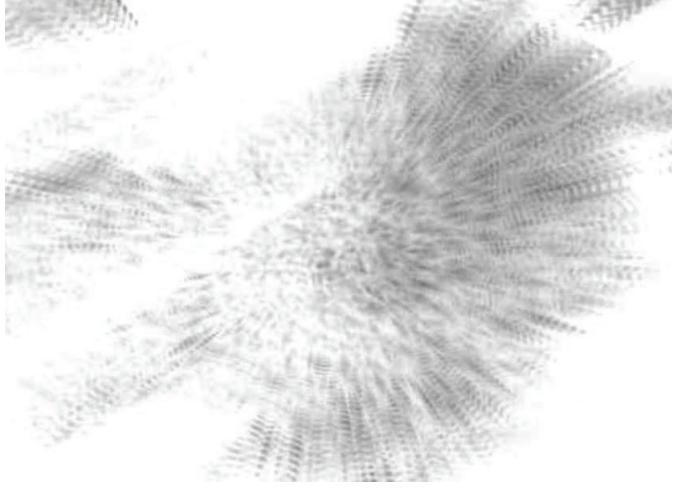
TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE** d'un site industriel

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une animation, qui donne à la fois accès aux PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION D'UN NUAGE SONORE et à la morphologie même de ce « nuage ». Le film se présente en plusieurs temps : une fois on voit comment nos procédures pour construire la 3 D (stratification des tonalités du dessin, obtention de couches successives, superposition des couches), une autre fois on fait un voyage/caméra à l'intérieur du profil créé, notamment à l'intérieur des « cratères du nuage ». On assiste également à la dilution du nuage sonore, que nous avons organisé en nous appuyant sur ses mouvements internes [= fluidité et orientations des lignes réalisées au fusain]. À mettre en lien avec la fiche N° 7.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du dessiner in situ</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après les paires de dessin in situ</i>
<p>Site industriel à ≈30 km de Sarrebruck en Allemagne, fondé par BUCH Julius et construit en 1873; Il se compose d'un groupe de 6 Hauts Fourneaux [HF] (H de plus de 45 mètres, L de 250 m). Il est entouré d'une cokerie avec 68 fours à coke et d'immenses salles de mélange et de stockage; présence de nombreux « <i>Windwege</i> », littéral. chemin à vent (conduits de <i>Sintagaz</i>, réseau de tubes en acier, aujourd'hui vides), de salles à soufflantes. Le HF est aménagé en 7 étages; accès par escaliers en grilles de métal, débouchant sur des plateformes situées autour du cylindre central du HF; une source d'eau s'y écoule tout au long (débit au départ de 20 l/sec). Le <i>belsonère</i> donne sur une balustrade, (à ≈ 5 m de distance du cylindre). Le Fourneau est creux, entièrement façonné en acier, aujourd'hui rouillé.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures informelles successives et continu</i>s multiples effets : <i>confinement, crescendo vertical, sourdine aggravée, glissando, transition attractive, contremur</i>. Présence de très forts courants d'air ascendants, turbulents. Le <i>belsonère</i> est à l'ombre. Il est à ≈ 12 ° C de température ambiante.</p>	<p>Observation entre 11-13 h du matin, ≈ 5 minutes par dessin et ≈ 2, pour le calage de la tête.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en direction du cylindre du HF), puis corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (en direction des conduits de <i>Sintagaz</i>). La position nous a aidé à comprendre le fort déséquilibre entre l'espace couvert de la plateformes (<i>confinement</i>) et l'espace ouvert derrière la balustrade (<i>effets de perspective</i>). Le <i>calage de la tête</i> nous a aidé à mieux distinguer <i>l'effet de contremur</i>. Le son était très présent (encaissement la plateforme couverte), nous parvenions à faire abstraction du reste du paysage sonore.</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Travelling dans un nuage sonore, disparition du nuage sonore (disparition de son image) Archéologie sonore.</p> <p><u>Ressentis :</u> Métallique/minéral/tranchant/aigu [MP] froid/liquide/moite/friable/vivant/contre [CL] rapide/discontinu/chaotique/fluide/spontané/turbulent/entraînant/déviant/vertical/latéral [M] instables [A] égal/vivace/centré/elliptique [CP] dur/mince/lourd[C] transparent/fort/ombrageux [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Morphologies globales, partielles en 3D et en mouvement.</p> <p><u>Langage graphique :</u> Du noir au blanc = intensités sonores Dessin animé de fusains apposés par rythmes, momentanément interrompus, superpositions par couches Le <i>tout autour</i> est exprimé par l'effet 3D, la <i>plongée</i> par le nuancier, puis le mouvement caméra dans la physionomie construite (plongée, contre-plongée caméra).</p> <p><u>Expérience</u> = esthétique, individuelle // <u>Méthode</u> = du gros plan au détail, d'une image frontale à une image plongeante, d'une image fixe à l'image en mouvement, de la forme émergente à la forme, qui disparaît // <u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées, motifs en 3D et en mouvements; les vitesses des mouvements des traits dans les dessins originaux.</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
 <p data-bbox="103 909 531 938">Vues sur le cylindre du Haut Fourneau</p>	 <p data-bbox="658 595 928 624"><i>Ici du dessiner original</i></p>	 <p data-bbox="1095 887 1325 916"><i>Rotation anneau 3D</i></p>

AUTRES INDICES	DÉTAILS	
 <p data-bbox="111 1392 499 1421"><i>Séparation des couches de tonalité</i></p>	 <p data-bbox="658 1392 833 1421"><i>Mise en relief</i></p>	 <p data-bbox="1055 1392 1237 1421"><i>Voyage caméra</i></p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
 <p data-bbox="79 1965 412 1994"><i>Plongées dans les « cratères »</i></p>	

SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: **19. LA LIOURA** animations FLASH (*Quicktime*) 40 sec/par animation

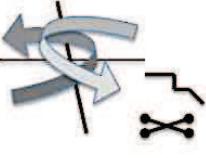
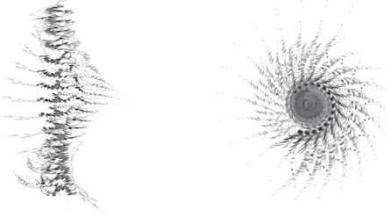
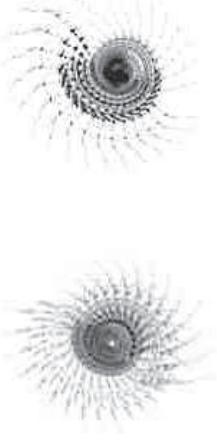
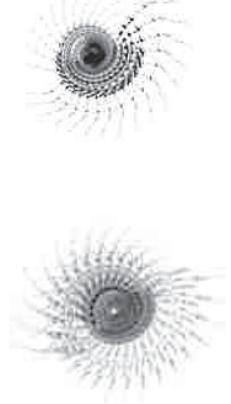
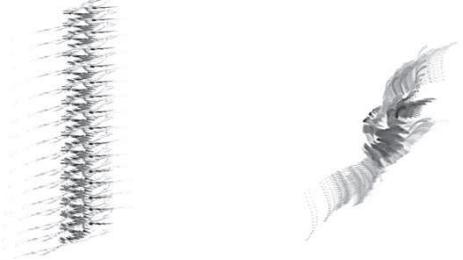
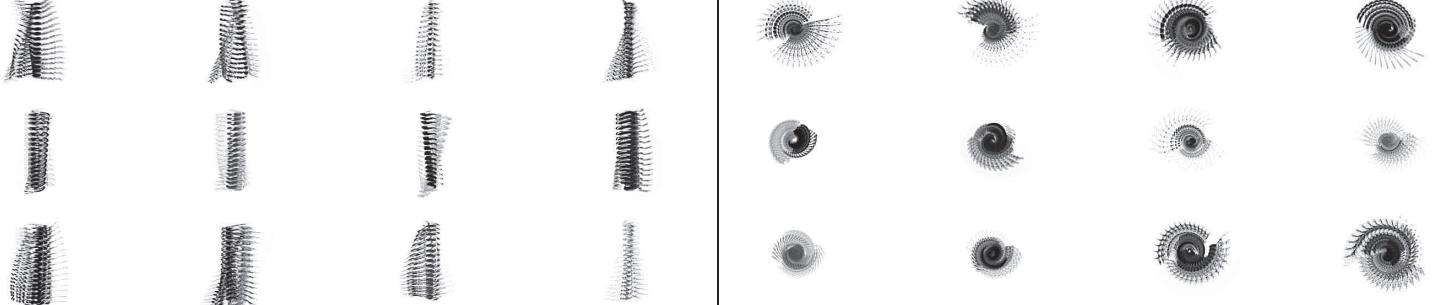
LIEU/ THÈME : Village de Clans, F PATRIMOINE SENSIBLE ET ÉMOTIONNEL

DATE : 2012

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE** d'une fontaine d'eau de village

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une animation *flash*, qui montre la morphologie sonore de « la Lioura », d'une fontaine d'eau de village. Réalisée à partir d'une paire de dessins d'écoute *in situ*, (cf. série des dessins de CHUTES ET FONTAINES DE CLANS, Clans été 2007, à mettre en lien avec la fiche N° 9), elle se présente A) en deux temps : on voit les deux motifs séparément, donc un frontal à la source et l'autre de dos à la source et en deux mouvements : rotations inversées des motifs autour de leurs propres axes. B) en deux vues : une fois on voit le motif de face (fragment d'un fuseau sonore), une autre fois on le voit de manière plongeante (tourbillon sonore). Ces images en 3D et en mouvement, permettent de typifier la morphologie spécifique de cette fontaine.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du dessiner in situ</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après les paires de dessin in situ</i>
<p>Paysage alpin à 600 m d'altitude, à ≈ 60 km de Nice; terrain en pente; La Lioura se trouve à l'entrée du village. Il s'agit d'une petite fontaine d'eau non potable; elle est construite en pierre; débit entre 50 et 60l/ sec.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures informelles successives et continus multiples effets : effet de compression, de transition attractive et de contremur.</i></p> <p>La fontaine est très exposée au soleil Présence de courants d'air ascendants, qui dévient le manteau extérieur du fuseau d'eau. Climat méditerranéen, température ambiante 32°C, température de l'eau : extérieur du fuseau d'eau 20°C, intérieur du fuseau d'eau ≈ 17 ° C (ce qui explique, que le motif est progressivement plus clair vers les bords)</p>	<p>Observation entre 11h30 et 12h du matin, ≈ 5 minutes/dessin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Position debout sur place corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (frontal à la source sonore), tourner à 180°, corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche (de dos à la source). La position nous a aidé à comprendre la taille sonore et son extension. Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i>, puis de déceler les courants d'air et les mini-changements de température ambiante, qui avaient un effet sur l'eau (déviation, réchauffement séparation par rubans chaud/froid)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Classer un patrimoine sonore Révéler des « <i>Urformen</i> » littéral. formes originelles de l'eau en 3D et en mouvement</p> <p><u>Ressentis :</u> Minéral/doux/aigu [MP] chaud/froid/liquide/glissant/vivant/ jeune [CL] lent/faible/continu/discontinu/ modulé/fluide/spontané/déviant/latéral [M] instables [A] petit/égal/vif/régulier/ durable/formé/asymétrique [CP] résistant/fin/ultramince [C] transparent/effacé [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> 2 x 2 animations, qui rassemblent chacune des doubles paires de dessin <i>in situ</i> et en temps réel originaux et qui les montrent en 3D et en mouvement. <u>Langage graphique :</u> Dessin animé de fusains apposés par rythmes, momentanément interrompus Inversion des directions du motif (sens inverse d'une montre pour une observation gauchère de la <i>playing aura</i>) Le <i>tout autour</i> est exprimé par la 3D, ainsi que le mouvement rotatoire autour des axes. La <i>plongée</i> est exprimée par le nuancier, la transparence des volumes et le mouvement caméra, plongée, contre-plongée dans la physionomie construite <u>Expérience</u> = esthétique, individuelle // <u>Méthode</u> = répétition du même protocole de temps et de mouvement, classement raisonné //</p> <p><u>Représentation</u> = textures et lignes complexes, ordonnées, motifs en 3D et en mouvements inversés ; les vitesses des mouvements sont les mêmes pour tous les dessins (cela permet d'y poser un regard neutre et de comparer la mécanique interne plutôt que d'être perturbé par des rotations à vitesses changeantes) ; le petit effet de désaxage ou de lasso (au moment de l'inversion) est par contre inspiré de la moyenne des orientations des traits dans les dessins originaux. Cette inversion convoque la vision gauchère, droitière de l'espace Sur les 8 paires de dessin de fontaines de Clans, j'ai animé 7, ce qui fait un ensemble de 2 x 14 animations (animations des dessins frontaux et de dos à la source, vues de face et vues plongeantes)</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
	<p><i>Ici du dessiner original</i></p> 	<p>MOTIF <i>De gauche à droite : vue de face et plongeante, cf. animation CD en annexe</i></p>  
<p>AUTRES INDICES I <i>De gauche vers la droite : « Si l'espace était gaucher » Retournement à l'horizontal</i></p> 	<p>AUTRES INDICES II <i>Du haut vers le bas : motifs frontaux et de dos à la source, (originiquement à 5 minutes de distance)</i></p> 	<p>DÉTAILS</p> 
<p>AUTRES REPRÉSENTATIONS <i>Ici avec d'autres fontaines lecture de gauche à droite et par paires), certaines fontaines ont des doubles fuseaux</i></p>		

SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: **20. SAINT-JEAN-DE-LUZ** animation FLASH (*Quicktime*), film ST JEAN DE LUZ, (*Architecture sonore 2*), 4'03 minutes

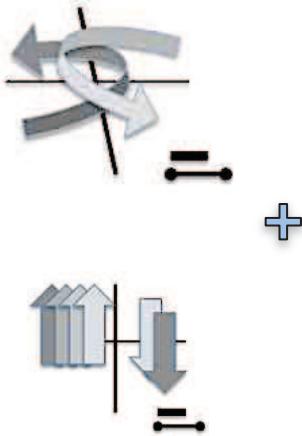
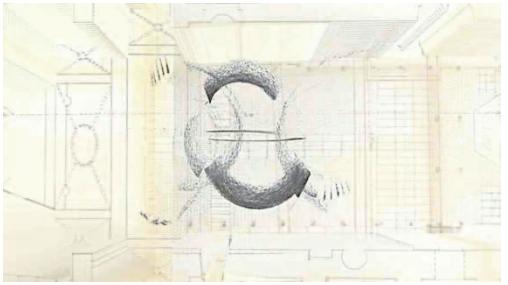
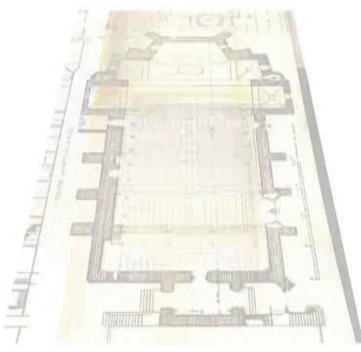
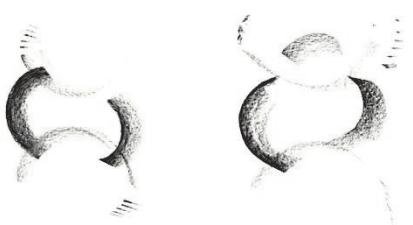
LIEU/ THÈME : Église Saint-Jean-Baptiste à Saint-Jean-de-Luz, F, SUBPOLITIQUE AMBIANTALE

DATE : 2012, suite à un voyage d'étude en Pays d'OC, septembre 2008

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE** d'un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une étude acoustique d'une église à Saint-Jean-de-Luz, que j'ai réalisé lors d'un voyage dans le Pays d'OC, pour comprendre le fonctionnement des corridas (chorégraphie des combats). Comme d'habitude, nous avons réalisé des dessins d'écoute dans divers lieux de culte environnants, notamment dans saint Jean-Baptiste. Les dessins obtenus se distinguent d'une manière étonnante des visuels habituels plus organiques. Très graphiques, ils rappellent les logos des éleveurs de taureaux dessinés sur le sol des arènes avant chaque corrida. Ces derniers font écho à l'emblème du Médoc lié au règne de Louis XIV. Plus tard, nous avons appris que saint Jean-Baptiste était le lieu de célébration même de son mariage avec l'infante Marie-Thérèse d'Espagne (1660). La porte d'entrée fût obturée après leur passage. Cet aménagement est donc à l'origine d'un véritable encodage acoustique.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du dessiner in situ</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après les paires de dessin in situ</i>
<p>Édifice, construit sur des fondations, qui datent du XIV^e siècle par DE MILHET Louis, architecte du Roi fixé à Bayonne, dont les nouveaux plans visent à doubler la surface de l'édifice (construction de l'abside et des chapelles latérales). Le chantier est achevé vers 1680 (le mariage s'est déroulé dans une église en chantier). Tout en décrochements, le bâtiment mesure 50 m de long, 17 m de large et 20 m de haut et est dominé par un imposant clocher-porche, dont le dernier étage, octogonal, culmine à 35 m. L'escalier extérieur et sa balustrade, qui permettent d'accéder aux tribunes, datent tous deux de 1755.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures formelles successives et continu. Effets passages sous unités pour passer d'une niche sous balcon à l'autre : effets de dilatation, de contremur et de fondu enchaîné</i></p> <p>Présence de courants d'air horizontaux, température ambiante 18°C; espace légèrement moite; température extérieure ≈ 25 °C</p>	<p>Observation vers 12h du matin.</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte : déambulatoire et position debout sur place corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, sur place corps et tête en avant, tête levée (<i>tourner à 180°</i>). La position nous a aidé à identifier l'emblème sonore, son volume et son comportement dans l'espace.</p> <p><u>Le calage de la tête</u> nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> et de déceler des couloirs d'air (effet de séparation, les sons semblent flotter entre 80 cm et 1,50 au-dessus des courants d'air)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Classer un patrimoine sonore Révéler un encodage acoustique Révéler et jouer une architecture invisible comme s'il s'agissait d'une arène, où se livrait un combat</p> <p><u>Ressentis :</u> boisé/minéral/rêche/structuré/tranchant/âpre/grave/aigu [MP] froid/flottant/contraire [CL] continu/linéaire/plongeant/ascendant/renversant/fusionnant/entraînant/dynamique/vertical/horizontal [M] stables/instables [A] ouvert/fermé/grand/petit/égal/inégal/partitionné/durable/formé/symétrique/asymétrique [CP] ferme/intense/léger [C] fort [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Couloirs sonores sous forme de lignes courbes et plans en 2D et 3D, simulés et mis en scène dans un maquettage libre de l'architecture de saint Jean-Baptiste.</p> <p><u>Langage graphique :</u> Économie de couleurs (fusain), Lignes qui s'animent pour composer une architecture, lignes qui changent de place à l'intérieur de cette architecture et qui simulent une tauromachie.</p> <p>Le <i>tout autour</i> est exprimé par l'effet 3 D et l'insertion proportionnelle de la physionomie en une maquette architecturale. La <i>plongée</i> est exprimée par le nuancier, la transparence du volume, le mouvement caméra, plongée, contre-plongée, voire la chorégraphie des lignes constituantes du volume et l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle, esthétique, sémantique // <u>Méthode</u> = classement raisonné // <u>Représentation</u> = lignes et demi-cercles simples, ordonnés, d'abord à plat, puis élevés pour former un volume en silhouette, dont les traits s'animent et changent de place, le tout scénarisé sous forme de maquette en 3D et en mouvement</p> <p>Le film documentaire ST JEAN DE LUZ, est joint en sa totalité au CD en annexe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
	<p data-bbox="568 265 837 298"><i>Ici du dessiner original</i></p> 	 <p data-bbox="1037 637 1456 671"><i>Motif dans la maquette architecturale</i></p>
	 <p data-bbox="514 1311 942 1372"><i>Logo d'un éleveur de taureaux dessiné sur le sable d'une arène à Bayonne</i></p>	
AUTRES REPRÉSENTATIONS		
 <p data-bbox="133 1866 720 1900"><i>Paire de dessins d'écoute à l'origine de la simulation</i></p>		

SIMULATIONS

NOM/TECHNIQUE: **21. MODULOR** animation FLASH (*Quicktime*) film (*Architecture sonore 3*), 20 sec

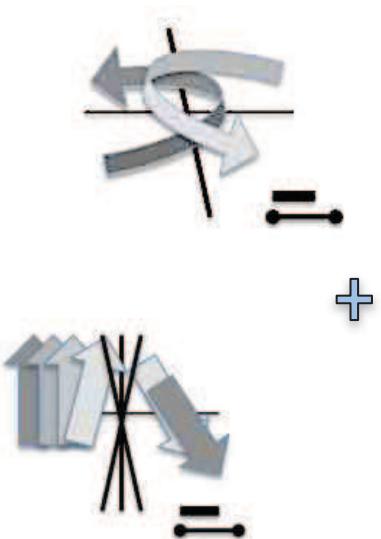
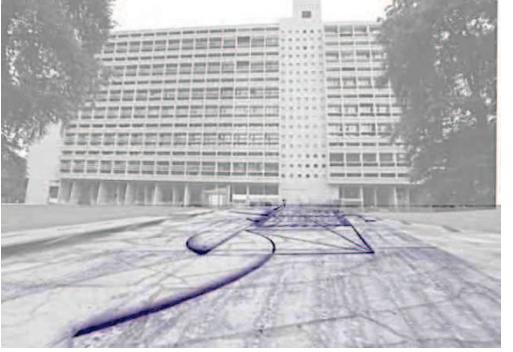
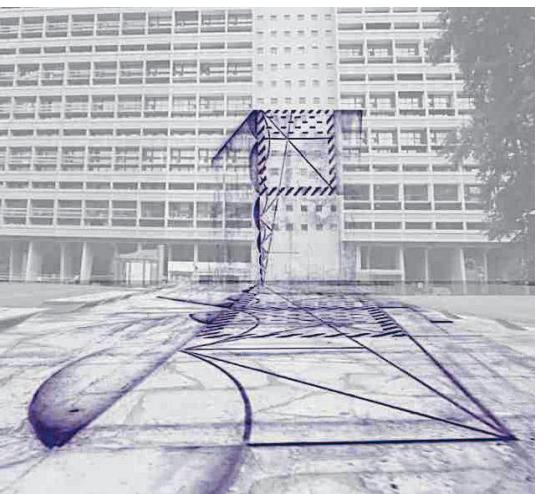
LIEU/ THÈME : Façade de l'Unité d'habitation LE CORBUSIER, Briey, F, SUBPOLITIQUE AMBIANTALE

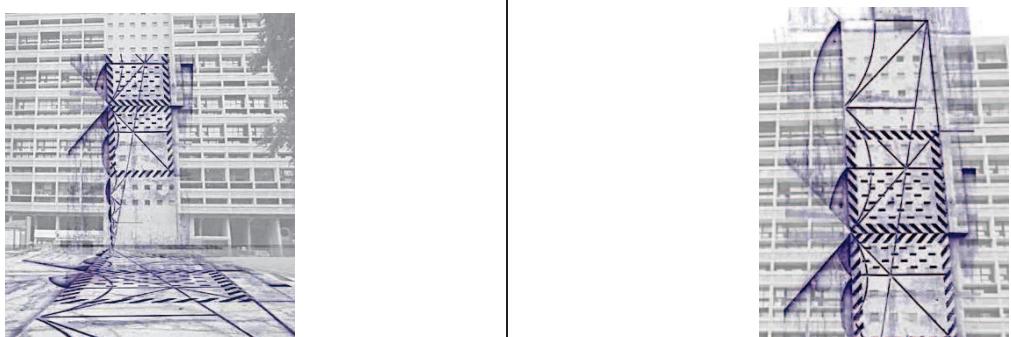
DATE : Novembre 2012 dans le cadre de l'ARC (Atelier de recherche et de création) « Microclimats », ÉSAL/Metz (2012-2015)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIE SONORE** d'une place publique

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'une simulation de *Modulor* acoustique. Lors de visites de l'Unité d'habitation de Briey, (cité radieuse de Briey) nous avons étudié le fort potentiel de réverbération de son immense façade. Les pas résonnent à l'approche du bâtiment, leur écho s'intensifie et monte la façade au fur et à mesure. Nous avons interrogé les habitants, qui nous confirment ce phénomène et qu'ils qualifient de pollution sonore. L'architecte Marcus NITSCHKE (bureau D : 41) nous confirme, que ce même phénomène se produit à l'unité d'habitation de Berlin. Proportionnellement parlant, ces effets sonores semblent se former en unité organique avec le *Modulor* de Le Corbusier, défini comme mesure harmonique à l'échelle humaine et applicable universellement à l'architecture et à la mécanique.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES <i>Ici lors du dessiner in situ</i>	VISUALISATION SONORE <i>Ici d'après les paires de dessin in situ</i>
<p>Édifice, à Briey-en-Forêts en Lorraine, à 2km de Briey ville, construit en plusieurs étapes de 1959- 1961 et 1965-1972 par PINGUSSON Georges-Henri. Implanté en haut d'une colline et en pleine forêt, il est de 110 m de long, 19 m de large, 56 m de Haut, 70 m à son point culminant. L'immeuble sur piliers, est en béton armé et comporte 339 appartements en duplex, répartis en 17 étages avec six rues intérieures. La façade est rythmée par des petits balcons réguliers, sauf à l'endroit du monte-chARGE, à droite de l'entrée du bâtiment, (ici la façade est « pleine »). Entre 1993- 2007, il fait l'objet d'une inscription au titre des monuments historiques. Il est donc classé « Patrimoine du XXe siècle »</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures formelles successives et continus. Effets passages sous unité pour passer d'un côté à l'autre du bâtiment : effets de dilatation, de contremur et de fondu enchaîné</i> Présence de forts courants d'air horizontaux et verticaux, température ambiante au moment de l'étude 10°C, humide après précipitations la veille</p>	<p>Observation vers 11 heures, seule et en collectif (groupe d'étudiants)</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte : déambulatoire et position debout sur place corps et tête en avant, tête légèrement penchée vers le bas et vers la gauche, sur place corps et tête en avant, tête levée. La position nous a aidé à identifier l'impact acoustique et à le « mesurer ». Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i></p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Cheminement sonore du <i>Modulor</i> Montrer l'unité organique et mécanique entre forme construite en dur et forme construite sonore</p> <p><u>Ressentis :</u> Boisé/minéral/structuré/ aigu [MP] froid/humide/glissant/aérien/flottant [CL] continu/linéaire/ascendant/entraînant/ dynamique/vertical/horizontal [M] stables [A] ouvert/grand/égal/partitionné/ durable/formé/symétrique [CP] dur/résistant/fin/léger [C] fort/clair [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> <i>Modulor</i> de Le Corbusier mis en scène dans un maquettage libre de l'architecture de l'unité d'habitation de Briey.</p> <p><u>Langage graphique :</u> Économie de couleurs (gris, blanc, bleu) Lignes sur fond photographique Le <i>tout autour</i> est suggéré par l'insertion du motif dans une maquette architecturale; la <i>plongée</i> est exprimée par la montée progressive des lignes, puis le mouvement de la caméra se rapprochant de la façade, (plongée/contre-plongée) et par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle et collective, sémantique // <u>Méthode</u> = comparative // <u>Représentation</u> = caméra virtuelle simulant l'approche du bâtiment, puis la montée de la façade. L'image est doublée des lignes du <i>Modulor</i>, qui, tout comme la caméra virtuelle, vont monter la façade, en laissant apparaître le lien entre les proportions du <i>Modulor</i> et les bruit des pas.</p> <p>Cf. animation complète sur CD en annexe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF
		 <p data-bbox="996 759 1414 792"><i>Motif dans la maquette architecturale</i></p>
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
	 <p data-bbox="525 1455 747 1489"><i>Mouvement caméra</i></p>	 <p data-bbox="980 1455 1202 1489"><i>Montée progressive</i></p>

AUTRES REPRÉSENTATIONS


2.1.5. INTERFACES

NOM/TECHNIQUE : **22. LES BRAS DE LA VENUS DE MILO** Partitions et modèles optiques sonores

LIEU/THÈME : Scène Nationale d'Art Dramatique, Grand Bleu Lille ; Théâtre de l'Agora, Scène nationale d'Évry et de l'Essonne ; Maison de la culture d'Amiens ; SNDD Châteauroux, F, MÉDIATION DU SENSIBLE

DATE : 2002-2003, à l'occasion du design sonore pour *Les bras de la Venus de Milo*, (compagnie LA TARANDE)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MAQUETTES d'ambiances dans des espaces construits**

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit d'un travail d'écriture et de maquettage pour une pièce de théâtre expérimentale d'environ une heure. Pour faire vivre un événement cinesthésique et totalement plastique, le public était immergé dans un paysage sonore continu : des bruits et sons du type *noise*, des compositions mécaniques, vibratoires, sons d'eau et voix supplémentaires, diffusés depuis une sorte d'*acousmonium* à 10 Haut parleurs, le tout s'adaptant au jeu des acteurs, qui ne prononçaient que rarement de la parole. Pour instaurer des ambiances changeantes, pour compenser la variabilité des durées et la « changeabilité » des quatre lieux de représentation, puis pour déléguer la gestion scénographique à un assistant, nous avons eu recours à plusieurs types de descriptions atmosphériques, puis à plusieurs types de médiation du sensible, dont notamment des représentations d'ambiances.

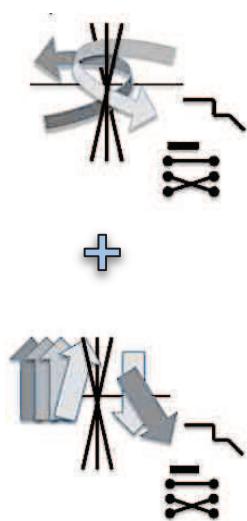
PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Ici la salle du Grand Bleu, où avait lieu la première.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures informelles successives, transitions continues, glissando et fondu enchaîné, contremur.</i> Température ambiante : 21°C, la salle est sèche</p> <p><u>Dispositif :</u> 1 Haut-parleur fond de scène, 2 HP côté cour et jardin plein scène 1 HP centre avant-scène 2 x 2 HP gauche droite salle 2 HP sous gradins</p> <p><u>Sons :</u> Paysages sonores, fréquences Travail direct avec les effets absorbants Réfléchissant, résonnants, vibratoire de la forme construite et des matériaux présents, dont du bois et du métal Travail d'amplification sonore des voix et d'autres matériaux tels la chute d'un « rideau de sable », d'une goutte d'eau, d'une membrane en latex (sur toute la hauteur et la largeur de la scène)</p>	<p>L'étude s'est fait à des heures différentes</p> <p><u>Attitude physique :</u> Exploration spatiale dans le but d'une création d'ambiances, positions mixtes, déambulatoires, allongées, accroupies ou debout sur place, tête en avant, tête penchée vers le bas, vers la droite et/ou la gauche et vers le plafond. Cela nous a aidé à identifier l'acoustique générale (symétrie, profondeur, hauteur, jeux de perspectives possibles entre scène et gradins, matériaux présents) et à trouver les bons angles pour créer à la fois des phénomènes locaux (vibratoire sous les gradins), des phénomènes plus englobant (paysage continu depuis la scène, depuis les plafonds, les côtés, différents types d'orientation des haut-parleurs) mais aussi pour rompre la symétrie, tout en imaginant un scénario sonore immersif total pour les spectateurs/ auditeurs assis. Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> (sols, plafonds) et à ajuster le dispositif (identification des phénomènes occasionnant des irrégularités (trous) dans l'acoustique générale)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Créer une architecture sonore immersive (« métier à tisser sonore »)</p> <p><u>Ressentis :</u> Métallique/boisé/minéral/texturé/structuré/grave/aigu [MP] chaud/froid/sec/humide/huileux/glissant/nébuleux/granulé/friable/flottant/contraire [CL] continu/réversible/vertical/latéral [M] stables/instables [A] ouvert/modelé/symétrique/asymétrique [CP] élastique [C] nuancé [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Le <i>tout autour</i> est abordé</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Par la maquette optique, comportant des dessins sur transparents. Le système est amovible : on peut monter/descendre les 6 plans spatiaux (Perspective schématique de l'emplacement, du regroupement et des degrés d'ouverture des HP dans la salle) dans le but de montrer scène par scène l'« architecture invisible » dans laquelle on est assis. 2. Le nuancier lumineux = analogie atmosphérique, 3. Planches plastiques du ressenti des textures et schéma principal des mouvements sonores. 4. Programmation du dispositif technique <p>La <i>plongée</i> est exprimée par nuanciers, plans optiques (pour les représentations) le pointé/visé croisé successif de surfaces à différentes hauteurs, distances (pour l'action) et par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Principe topo-phonique :</u> textures ondulatoires permanentes, mais inégales, lignes lentes depuis le fond de scène, lignes droites rapides depuis le plafond, lignes déviantes depuis les côtés</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle et collective (les acteurs, public de la manifestation, l'assistant), esthétique, sémantique //</p> <p><u>Méthode</u> = tisser des ambiances sonores changeantes, perceptibles à la fois pour les acteurs (enveloppés dans des costumes relativement hermétiques ou jouant depuis l'intérieur d'énormes sphères en latex et/ou en bois), puis pour le public //</p> <p><u>Représentation</u> = plans maquettes, schémas, partitions plastiques textures et mouvements</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE



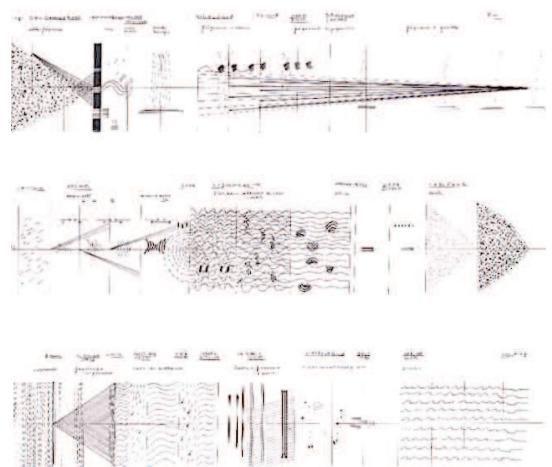
© Grand Bleu Lille 2002

SCHÉMA POSTURAL

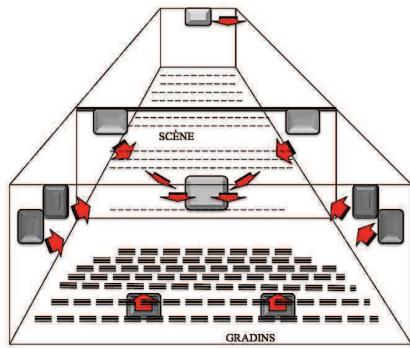


MOTIF

Textures et mouvements



PLAN DU SITE

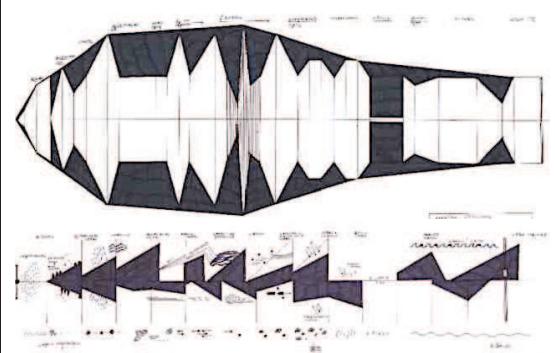


AUTRES INDICES



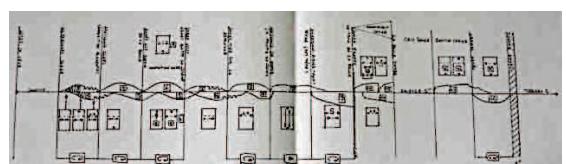
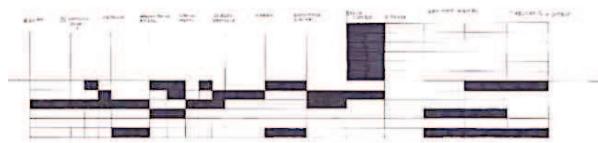
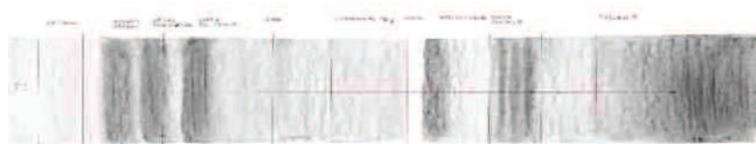
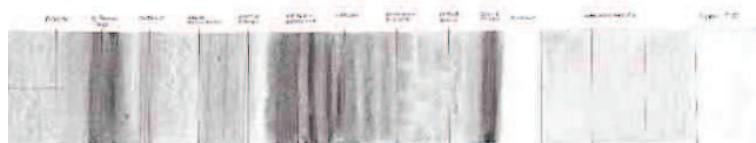
*Modèle optique/Architecture sonore
6 plans amovibles (mêmes niveaux de
HP par plan, ligne rouge = gradins)*

DÉTAILS



Volumes

AUTRES REPRÉSENTATIONS



INTERFACES

NOM/TECHNIQUE : **23. AUDIODRAWING** action sonore, durée 14'

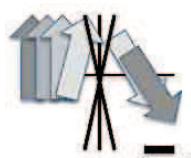
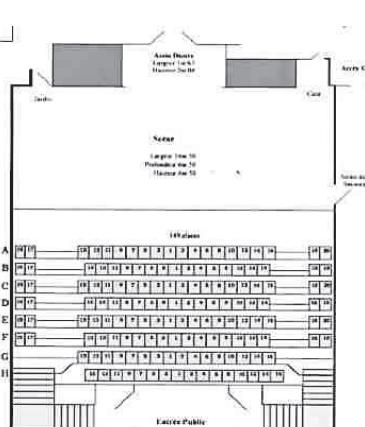
LIEU/THÈME : Théâtre de l'espace Magnan, Nice, F DESSINER AVEC LE SON

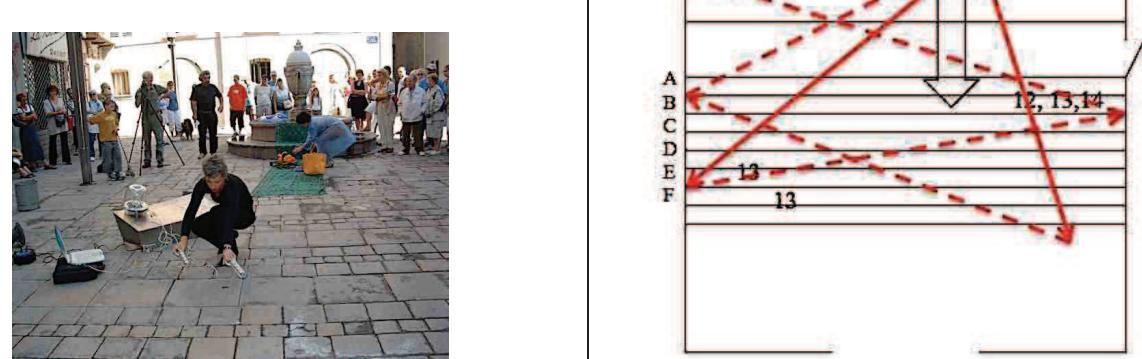
DATE : Juillet 2003 à l'occasion de la manifestation *Un set de poésie* (curation GARCIN Olivier, Garage 103)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **DESSIN SONORE** dans un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit de la première sur cinq actions du même type, mais dans des espaces différents. Dessins d'espace, les AUDIODRAWING répondent à la situation acoustique des lieux. Équipés de trois haut-parleurs *Harman Kardon* (dont 1 stable [*subwoof*] pour les basses et 2 flexibles [*sticks* à 4HP] pour les médiums-aigus), nous « *smatchions* » des sons dans l'espace tout en nous concentrant sur la forme construite *in situ* et tout en visant des objets, des coins et recoins, plafonds ou toute autre surface réfléchissante ou absorbante de notre choix. Les sons se colorent alors par des matériaux présents. Certains supports se mettent à vibrer, certains d'autres atténuent ou amplifient et/ou retournent les sons. En agissant de la sorte, nous contrôlions l'orientation des sons et leurs retour d'action. Nous cherchions surtout à utiliser les caractéristiques matérielles d'un lieu, soit pour créer des scénographies sonores esthétiques, soit pour révéler le relief ambiant typique du lieu.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Petite salle de théâtre (149 places), scène : Largeur de 14,50 m (avec rideau), profondeur de 6,50 m, hauteur de 6,50 m (sous grill), ouverture du cadre de scène : 16 m; absence de sous-sol, grand parquet en bois posé sur dalle de béton, écran géant de 7x4 m en tissu du type polichinelle (absorbant) gradins en métal, grand nombre de grills métalliques au plafond. Envoi des sons dans le plancher, ainsi que dans des structures métalliques.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures formelles successives, transitions continues, glissando et fondu enchaîné, contremur.</i> Température ambiante : 24°C, la salle est très sèche</p> <p><u>Dispositif :</u> Harman Cardon <u>Sons :</u> paysage sonore, fréquences</p>	<p>L'action se passe vers 17 heures</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte : pieds nus (pour mieux sentir le vibratoire du sol, accroupie, positions debout sur place, déambulatoire corps et tête en avant, tête penchée vers le bas, vers la droite et/ou la gauche). La position nous a aidé à identifier et à gouverner l'impact acoustique.</p> <p><u>Le calage de la tête</u> nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> (<i>sols, plafonds</i>).</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Créer une architecture sonore élastique Amplifier les matériaux présents et la constellation architecturale de la salle (<i>task performance</i>)</p> <p><u>Ressentis :</u> boisé/minéral/texturé/couplant/grave/aigu [MP] chaud/sec/contre [CL] continu/modulé/ascendant/entraînant/synchrone/vertical/vertical [M] stables [A] ouvert/modelé/asymétrique [CP] élastique [C] nuancé [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Structures vibratoires continus au sol (plancher scène), qui remplissent toute la salle, structures duales discontinus à mi-hauteur de l'auditorium, évènements ponctuels sur grills renvoyés vers le plafond, les murs gauche et droite de la salle, chutant vers le bas (gradins vibrants, vrombissants) ou retournant vers le devant de la scène.</p> <p>La <i>plongée</i> est exprimée par le pointer/viser croisé successif de surfaces, d'objets, à différentes hauteurs et distances, cela produit des rebonds, des concentrations, des nœuds, des circulations et un effet d'immersion totale ; par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Langage graphique/ Principe topophonique :</u> Textures ondulatoires permanentes, mais inégales (vibrations du bois, vibrations des grills au plafond), Lignes droites directes et déviantes (<i>contremurs</i>, mur gauche et mur droit de l'auditorium à la hauteur de la ligne C, D, E du plan, <i>contremurs</i> plafond au niveau des sièges 12, 13, 14, ligne A, au niveau des sièges 13 lignes E, F)</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle et collective, esthétique //</p> <p><u>Méthode</u> = dessiner une scénographie sonore, qui construit une architecture //</p> <p><u>Représentation</u> = étoile qui se compose et qui se décompose en « jouant davantage avec les verticales et latérales, qu'avec des horizontales</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF Le pointer/viser croisé
		
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
	 © photos 1-3, Olivier Garcin 2003	

AUTRES REPRÉSENTATIONS	SCÈNE GRADINS
<p><i>AUDIODRAWING sur une place publique à Toulon 2003.</i> <i>En « smatchant » les sons vers les façades des maisons exposées au soleil, nous avons réussi de sonoriser toute la place</i> © photo Jacqueline Herrero 2003</p> 	

INTERFACES

NOM/TECHNIQUE : **24. AUDIODRAWING** action sonore, durée ≈ 14'00

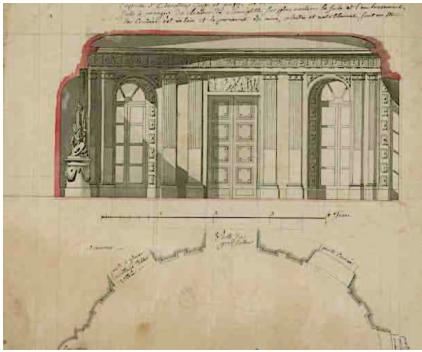
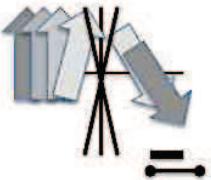
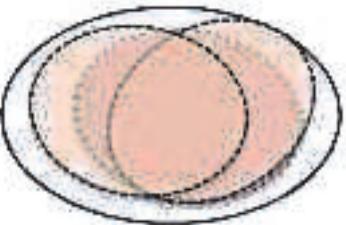
LIEU/THÈME : Musée Départemental Albert & Félice Demard, Champlitte, F DESSINER AVEC LE SON

DATE : Octobre 2004 à l'occasion de la manifestation *Fabrika Extra* (curation VERHAEGHE Valentine, COLLET Michel, Montagne Froide)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **DESSIN SONORE** d'un espace construit

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Il s'agit de la première sur cinq actions du même type, mais dans des espaces différents. Dessins d'espace, les AUDIODRAWING répondent à la situation acoustique des lieux. Équipée de trois haut-parleurs *Harman Kardon* (dont 1 stable [*subwoof*] pour les basses et 2 flexibles [*sticks* à 4HP] pour les médiums-aigus), nous « *smatchions* » des sons dans l'espace (gestes influençant la trajectoire, l'orientation des sons) tout en nous concentrant sur la forme construite *in situ* et tout en visant des objets, des coins et recoins, plafonds ou toute autre surface réfléchissante ou absorbante de notre choix. Les sons se colorent par des matériaux présents, certains supports se mettent à vibrer, certains d'autres atténuent ou amplifient et/ou renversent les sons. En agissant de la sorte, nous ne contrôlions non seulement la direction des sons et leurs retour d'action, nous cherchions surtout à utiliser les caractéristiques matérielles d'un lieu soit pour créer des scénographies sonores esthétiques, soit pour révéler le relief ambiant typique du lieu.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Château de Champlitte, Franche-Comté, d'origine médiévale, reconstruit (après incendie) au XVIII^e siècle par BERTRAND Claude Joseph Alexandre dans un style néo-classique, qui s'inspire d'éléments de l'Antiquité, tels, la symétrie, des pilastres de colonnes de moulures.</p> <p>L'action a lieu dans la l'ancienne salle à manger ovale; sol en dalles de pierres irrégulières, plafond en cassettes (boiseries); en plus la salle est occupée par un immense collier de perles en terre cuite de l'artiste O'LOUGHLIN Christine.</p> <p>Envoi des sons dans les boiseries et cassettes, tout en suivant un mouvement en ellipse.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> <i>Structures informelles successives, transitions continues, glissando et fondu enchaîné, contremur.</i> Température ambiante : 21°C, la salle est sèche</p> <p><u>Dispositif :</u> Harman Cardon <u>Sons :</u> paysage sonore, fréquences</p>	<p>L'action se passe vers 18 heures</p> <p><u>Attitude physique :</u> Mixte : positions accroupie ou debout sur place, tête en avant, tête penchée vers le bas, vers la droite et/ou la gauche et vers le plafond. La position nous a aidé à trouver le bon angle pour envoyer les sons dans le collier de perles et dans les boiseries et pour soutenir un mouvement elliptique. Le calage de la tête nous a aidé à mieux distinguer les <i>effets de contremur</i> (sols, plafonds).</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Créer une architecture sonore elliptique et élastique; Amplifier et « jouer » la forme ovale de la salle (<i>task performance</i>)</p> <p><u>Ressentis :</u> Boisé/minéral/texturé/structuré/aigu [MP] granulé/friable/flottant/contre [CL] continu/réversible/vertical/vertical [M] stables/instables [A] ouvert/modelé/ symétrique [CP] élastique [C] nuancé [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Structures ondulatoires continus au sol, structures duales discontinus à mi-hauteur (début des boiseries), structures ondulatoires et petits événements vers le plafond.</p> <p><u>La plongée</u> est exprimée par le pointer/viser croisé successif des surfaces à différentes hauteurs et distances (immersion totale) et par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Langage graphique/Principe topophonique :</u> Textures ondulatoires permanentes, mais inégales (position debout, position accroupie, ressenti de relief des boiseries et cassettes), lignes droites rapides vers le plafond (position debout, droite sur place, tourner de gauche vers la droite), lignes déviantes (position debout, légèrement désaxée et tourner de gauche à droite, <i>effet de contremurs</i>)</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle et collective (public de la manifestation), esthétique, sémantique // <u>Méthode</u> = dessiner un ovale sonore // <u>Représentation</u> = ovale qui tourne toujours dans le même sens, mais qui change d'axe</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF Le pointer/viser croisé
		
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
		

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
	

© photos n/b Jürgen Wassmuth 2004

INTERFACES

NOM/TECHNIQUE : **25. TOPOGRAPHIE DER STILLE** installation interactive

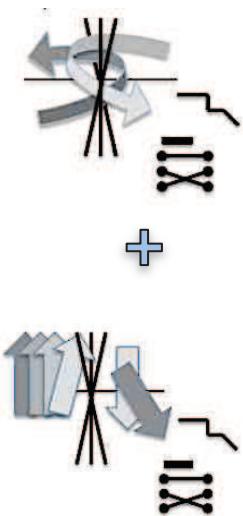
LIEU/THÈME : Galerie Capital Gold, Düsseldorf, Allemagne DESSEINS DU DESSIN SONORE

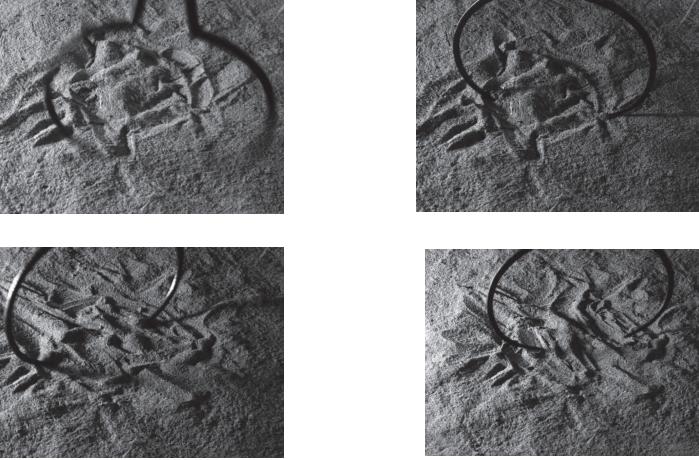
DATE : Juin/Juillet 2009, à l'occasion de l'exposition *Zeit-gleiten*, (curateurs LORENZ Alexander, BÖGGE-EBENFELD Sabine)

TYPE DE REPRÉSENTATION : **MORPHOLOGIES CONSTRUITES/DÉTRUITES** par le geste collectif

RÉSUMÉ GÉNÉRAL : Le thème de l'exposition était la catastrophe à la centrale nucléaire de la ville de Tchernobyl en Ukraine, survenu en avril 1986. Ensemble avec Jürgen WASSMUTH (photographe), nous médions les conséquences silencieuses de cet événement. Nous-nous sommes basés sur une interview avec des témoins. Deux jeunes gens, encore enfants à l'époque, et leurs parents, rapportaient à la fois les incidents immédiats [diffusion continue de musique classique un peu partout dans la ville, afin de rassurer la population] et médiats [réurrence des contrôles au niveau physique et organique, surveillance médicale, surveillance alimentaire, mesures du biologique, notamment des arbres]. Nous-nous sommes enfin basés sur nos propres souvenirs de « l'invisible » nuage radioactif sonore, qui selon les reporters de l'époque ne « dépassait » pas les frontières. Nous avons créé une installation interactive. Le dispositif se compose d'un mégaphone silencieux, équipé d'un compas parabolique du type finlandais (cet instrument est utilisé pour mesurer le diamètre des arbres) suspendu sous-*tipi* par une chaîne amovible au-dessus d'un « bac à sable » rempli de cendres végétales. Le public bougeait ce faux « pendule de Foucault ». Grâce aux aiguilles du compas leurs gestes laissaient des traces dont les reliefs se déformaient au fur et à mesure des nouvelles interventions.

PROFIL DU SITE	PHÉNOMÈNES SENSIBLES	VISUALISATION SONORE
<p>Petite salle d'exposition de 7x10 x 4,50 m, sol et murs en béton, grande baie vitrée. La porte donnant sur une grande rue à circulation alternée est ouverte en permanence.</p> <p><u>Acoustique et Climat :</u> Peu de réverbérations, d'innombrables voix et bruits de passage (vernissage et rue) Température ambiante : 21°C la salle est sèche</p> <p><u>Dispositif :</u> Harman Cardon <u>Sons :</u> paysage sonore, fréquences</p>	<p>L'action et son observation se sont faites à des heures différentes.</p> <p><u>Nous-même :</u> <u>Attitude physique :</u> Exploration de l'outil, dans le but d'une optimisation du dessin, (« toucher sensible » de l'aiguille, la profondeur potentielle des traits); exploration spatiale dans le but d'une accessibilité et opérationnalité du dispositif (la balançoire comme outil du dessiner collectif)</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Gestes sur matière sensible Raffinement du silence</p> <p><u>Public : (Task performance)</u></p> <p><u>Attitude physique :</u> Gestes volontaires plus ou moins forts, plus ou moins timides</p> <p><u>Attitude intellectuelle et sensible :</u> Recul, évocation de la « Colonie pénitentiaire » de Kafka, souvenirs, jeux d'enfance, guerre</p> <p><u>Ressentis :</u> Métallique/boisé/minéral/doux/texturé/structuré/couplant/grave/aigu [MP] chaud/froid/poudreux/aérien/flottant/contraire [CL] lent/rapide/fort/faible/ discontinu/chaotique/fluide/spontané/ sautillant/synchrone/asynchrone/vertical/latéral [M] stables/instables [A] ouvert/inégal/modelé/régulier/irrégulier/formé/informé/centré/concentrique/symétrique/asymétrique [CP] élastique [C] nuancé [AO]</p>	<p><u>Motif dessiné :</u> Structures ondulatoires continus, structures duales, discontinues.</p> <p><u>Langage graphique et Principe topophonique :</u> textures ondulatoires continues, mais inégales, relief en permanente transformation</p> <p>Le <i>tout autour</i> est exprimé par le tourner des aiguilles autour d'un axe. La <i>plongée</i> est exprimée par relief et creuser/tracer de sillons et par l'attitude intellectuelle.</p> <p><u>Expérience</u> = individuelle et collective (le collectif du public de l'exposition), esthétique, sémantique //</p> <p><u>Méthode</u> = analytique //</p> <p><u>Représentation</u> = traces de gestes collectifs</p> <p><u>Particularité</u> : les cendres sont uniformément grises, très fines, sèches, poudreuses et un peu volatiles</p>

PHOTOGRAPHIE(S) SITE	SCHÉMA POSTURAL	MOTIF tourner/creuser/tracer
		
PLAN DU SITE	AUTRES INDICES	DÉTAILS
		

AUTRES REPRÉSENTATIONS	
<p><i>Textures inquiètes</i> Extrait du diaporama</p> 	

2.1.6. Apports et interpellations

Faisons un premier bilan pour regarder ce que notre classement et ses différentes arborescences dévoilent. Voyons s'ils convoquent des enjeux particuliers, s'ils débouchent sur quelque chose d'inattendu ou s'ils comportent des fragilités au niveau de la lecture. L'entrée par le terrain artistique, qui consistait en la mise en circulation d'un processus récursif en inventant nos propres règles, a apporté des expérimentations, des modes d'imprégnations et d'exploration. Bien que leur inventaire soit atypique, plus fragmentaire que global, et qu'il ressemble à une sorte de « fabrique » inachevée de l'habiter/construire, il témoigne d'une grande variété d'ambiances, essentiellement diurnes, où s'affiche notre intérêt pour le local, le patrimoine émotionnel et sensible. Notre catalogue témoigne de l'unicité de l'expérience. Il dépeint les ambiances comme hétérogènes, leur habiter/construire comme quelque chose qui prend forme au fur et à mesure, comme non unifiable, mais partageable. Il rend compte de :

La manière dont les ambiances s'impliquent *in situ* :

Multi-modalités des phénomènes sensibles : sonores, climatiques, géo- et topographiques, politiques, culturels, profanes et cultuels

Le « comment » elles sont impliquées :

Effets acoustiques (effets de la forme construite et végétale, obstacles), effets (*micro-*) climatiques, thermodynamiques (courants d'air, masses d'air, différences des température, y compris l'effet *thermocline*, (cf. glossaire), effets d'implantation, effets de sub-politiques des fréquences, qui transforment tous le ici et maintenant.

Le « comment » nous les impliquons :

Multi-modalités des attitudes posturales :

Co-axialité corporelle et ambientale (la notion de *playing aura*)

Multi-modalités des usages, c'est-à-dire à titre esthétique et intellectuel :

Prédilection pour le corps architectural public (anciens hôpitaux et sites industriels, lieux de cultes, places de parade, cours d'immeubles) ; prédilection pour la trame bleue plutôt que verte, c'est-à-dire touchant aux systèmes d'eau, (canaux, fontaines, systèmes de refroidissement), plutôt qu'aux aires végétalisées ; choix des saisons (été, automne) ; choix des temporalités (plutôt matinales) ; projet et diagnostic sans *a priori*, jusqu'à utiliser les aléas et les dérives lorsqu'il y a déviance par rapport aux intentions initiales, (cf. la découverte *a posteriori* d'ambiances déjà présentes, (archéo-sonorités, encodages acoustiques, par exemple).

Notre catalogue apporte aussi une grande variété de modes de restitution et de formes d'énonciation, qui font l'éloge de la flexibilité, de l'adaptabilité et de la plasticité. Pour endiguer l'exploitation purement spéculative du corpus pratique, il talonne :

En ce qui concerne la présentation en général :

Une certaine systématisation technique et factuelle; redondance terminologique et structurelle des tableaux; typification des exemples.

En ce qui concerne le corpus plastique en particulier :

Un maquettage plastique parfois extrêmement minutieux sur papier millimétré ; des précisions par paires de dessin : le tourner par étapes successives à 180° (effet de miroir) et à 360° (qui permet un plus grand échantillonnage du volume) ; des plans techniques, des schémas descriptifs (perspectives, autres précisions spatiales et modes d'emploi), des esquisses préparatoires ou explicatives ; le tout ponctuellement commenté (en écho aux *corpi* restituant l'expérience analytique). S'y révèle une certaine porosité entre le réel et le virtuel dans le temps (dessins *in situ* et en temps réel comme ressources pour les simulations). Un CD annexe donne accès à un certain nombre d'interview, de perceptions et de simulations.

L'évolution et la spécialisation progressive du corpus (médiation et communication des ambiances sonores, reprise des motifs, porosités entre le réel et le virtuel dans le temps), confèrent de l'épaisseur à notre raisonnement sur les ambiances.

Pour enrayer l'éventuelle réduction des phénomènes sensibles, pour déjouer leur imperméabilité par une casuistique trop rationnelle et pour empêcher finalement leur vulgarisation, nous avons eu recours à :

En ce qui concerne le corpus analytique en particulier :

Un dialogue entre le technique et l'intime :

Croisement entre le vocabulaire de l'architecte (CRESSON) et de l'artiste (qualifications plastiques) ; coopérations entre plusieurs disciplines (art sonore et photographique, art et architecture) afin d'hybrider nos analyses;

Enrichissement des mesures exactes par des ressentis ; traduction des attitudes intellectuelles par des attitudes sensibles et/ou *vice versa* ;

Mise en valeur de la pratique du *tout autour, plongée*, leur reprise par le *langage graphique* ; Parallélisme entre le stéréo acoustique et le stéréo visuel ;

Multiplication des vérifications : auto-vérifications (paire de dessins et superpositions par exemple), vérifications par actions collaboratives (*Partisons, HF de Völklingen* et *Drawing Box*, fiches 6, 7, 15 par exemple) ; commentaires « d'usagers » (*Terre d'Hongrie* et *Cibles sonores*, par exemple) ; [La multiplication de nos moyens d'analyse est pour nous contraire à la vulgarisation des phénomènes sensibles].

Résumé de l'expérience, de la méthode et de la représentation artistique.

On voit donc s'exercer l'interaction entre travailler sur l'action des ambiances et actionner le travail, soit : un agir par et au travers des ambiances (opportunités des projets physiques, toponymie entre mémoire individuelle/collective et ambiances, partage de l'expérience avec d'autres) ; un agir « en dedans » nos propres ambiances (qualifications plastiques/ressentis) ; agir à partir des ambiances, (expressions et mesures) ; un agir d'après des ambiances (simulations, interfaces).

On voit travailler notre rapport au vivant : la diversité de nos actions, l'élasticité perceptive et le glissement de sens comme réponses aux commutations, et les coïncidences du vivant, en témoignent.

On voit s'harmoniser les phénomènes sensibles perçus et ressentis (corrélations et inflexions entre phénomènes sonores, acoustiques, climatiques, qui réapparaissent et se densifient au contact de qualifications plastiques).

Ce travail des interactions et des corrélations est-il déjà suffisamment explicite ? Quels types d'aspects du paysage, de l'environnement et des milieux cerne-t-il ? Dégage-t-il un concept original ?

Pour répondre à ces interpellations, pour délibérer sur l'apport des visualisations sonores en particulier et pour démontrer le potentiel novateur de notre travail en faveur à la fois d'une matrice inédite de la *Gestalt* et de la topique du paysage et de l'habiter l'in-vu nous allons :

- Chercher des arguments à l'intérieur de notre catalogue au niveau
Des modes d'observation du paysage (attitudes devant le paysage), que nous lierons à l'histoire de l'art environnemental ;
Des modes de l'inventaire des phénomènes sensibles (compréhensions et concepts spécifiques : rapport à la *playing aura*, notamment au climat), attitudes, que nous assortirons à la fois au contexte de l'art de la « moderne » à nos jours et des sciences cognitives) ;
Du choix des techniques d'approche (le dessiner, tracer notamment) tout en dépouillant systématiquement notre catalogue au niveau épistémologique (fonctionnalité, enrôlement des termes à l'égard de nos différents objectifs),
- chercher des arguments à l'intérieur de notre corpus plastique par une analyse approfondie des physionomies construites, que nous dépouillerons par rapport
À la notion de lieu, d'architecture et de « scène » ;
Au topos et logos ;
à la notion de temps ; de vide et de plein ; de mouvement,
Tout en consolidant notre analyse par des exemples artistiques directement complices ; tout en interrogeant la justesse de ces connexions ; tout en nous confrontant à la culture du voir et à l'histoire des outils de la représentation.

S E C O N D E P A R T I E

S É D I M E N T A T I O N S

Chapitre 3 : Modes d'exploration et d'observation du paysage

« *Mon point de vue est pour moi bien moins une limitation de mon expérience qu'une manière de me glisser dans le monde entier*¹¹¹ ». Edouard Glissant

3.1. L'art de se glisser dans le monde

Notre affiliation aux « ambiances » et spécialement au champ d'étude du CRESSON, que Sabine Barles¹¹² a récemment analysé comme « un questionnement de la ville dans l'environnement et de la ville comme environnement », une « interrogation de phénomènes immédiats, riverains — elle interprète d'ailleurs ce contact comme une observation des effets différés et distants, plutôt amniotiques, que bioniques » et comme « relevant plutôt du biotope que de la biocénose¹¹³ » — mérite que nous nous positionnons.

Complétons d'abord ce regard quelque peu extérieur. Le compositeur, pianiste, concertiste, Henri Torgue, directeur de l'UMR 1563 CRS/MCC « ambiances architecturales et urbaines » de 2006 à 2014 et chercheur au CRESSON, insère le paysage dans une triade (« paysage », environnement », « milieu ») :

« Dans ce trio, le paysage désigne l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours distanciée du monde ; il caractérise une perception affective, émotive ou contemplative¹¹⁴ ; [...] l'environnement désigne l'ensemble des faits objectivables, mesurables et maîtrisables, c'est-à-dire la représentation que l'on se fait du monde dans une observation objectivante, analytique et gestionnaire¹¹⁵ ; [...] le milieu désigne l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le monde ; il correspond à l'expression du monde à travers les pratiques, les usages ou les coutumes habitantes¹¹⁶ »,

Comme nous aimerions étendre sa définition à l'*environment* — ce terme anglais renvoyant à un procédé artistique, où l'œuvre interagit avec l'environnement, crée un environnement, ou encore, où l'environnement fait œuvre —, une petite incursion dans l'histoire de l'art environnemental s'impose. Elle permettra de nous situer à l'intérieur de notre propre champ de référence, de comprendre pourquoi nous jetons des ponts entre arts et sciences, d'expliquer le « comment » nous comptons mener ce dialogue, ainsi que de dégager les axes problématiques qui nous intéressent, pour définir notre contribution à la compréhension des ambiances.

Bien que le terme « *environment* » n'existe pas encore vraiment au tournant du XIX^e siècle, le peintre et sculpteur futuriste italien Umberto Boccioni (1882-1916) en parle déjà en 1912, en définissant le terme comme sculpture susceptible de modifier l'atmosphère (cf. *Manifeste technique de la sculpture futuriste*). El Lissitzky, designer, photographe, typographe et architecte constructiviste russe (1890-1941) le définit comme un lien construit entre éléments architecturaux, plastiques et picturaux. Nous renvoyons ici aux *Proun*, (Berlin 1923), où il transforme la perspective illusionniste et la perception fixe, frontale et limitée de

¹¹¹ GLISSANT Edouard, *Pays rêvé, pays réel*, suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris, Éditions Gallimard/Poésie, 2000, p. 386

¹¹² BARLES Sabine, ingénieur en génie civil et urbanisme, professeur des universités, université Paris 1, Panthéon-Sorbonne

¹¹³ Son intervention sur l'évolution et la position du projet scientifique de l'UMR pour le programme pluriannuel 2015---2021, le 23 juin 2015, sous forme de restitution plénière, lors de l'Assemblée générale du AAU ambiances, architectures urbanités, unité mixte de recherche 1563 à Nantes du 22-24 juin 2015

¹¹⁴ Op.cit. TORGUE Henri, *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 92

¹¹⁵ Ibid. p. 90

¹¹⁶ Ibid. p. 92

l'espace d'exposition, par un environnement, qui inspire au spectateur une attitude dynamique de déambulation, plutôt qu'une contemplation passive. Nous pensons également aux *Merzbau* (1919-1933) de Kurt Schwitters (1887-1948). Portrait des étapes successives de la vie du peintre, sculpteur, poète dadaïste allemand, ces derniers se présentent sous forme de constructions accumulatives d'objets trouvés, qui remplissent huit pièces de sa maison de Hanovre. [Une autre version inachevée existe. Elle se trouve dans les environs d'Oslo en Suède]. Nous pensons ici encore aux « 1000 sacs de charbon » (1938) du peintre, plasticien et homme de lettres français Marcel Duchamp (1887-1955) — il s'agit d'une transformation d'une salle d'exposition en grotte insalubre — ainsi qu'à son œuvre « *sixteen miles of string* » (20km de ficelles) de 1942 — qui articule le « tissé » comme effet de retardement de l'accès à l'œuvre, comme image du rayonnement potentiel de celle-ci, comme partition tramée de l'espace. Ces idées influencent le néo-dadaïsme, le minimalisme, le *landart*, *l'arte povera* et l'art conceptuel. On parlera de « *site specific art* », de « *site specific performance* », « *d'eco-vention* » ou encore de « mémoire sous forme d'image et de sensation ». Dans *A sedimentation of the mind, Earth Projects* (*Artforum* 1968), Robert Smithson, un des artistes fondateurs du *landart* américain, commente le terme de la manière suivante :

« *The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other – one cannot avoid muddily thinking when it comes to earth projects, or what I will call « abstract geology ». One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallization break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all make place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched*¹¹⁷ ».

L'ubiquité, voire la *dédifférenciation* du paysage, du corps et de l'esprit pourrait désigner un « état modifié de conscience » [Anton Ehrenzweig]. Sigmund Freud nomme cet état le « sentiment océanique », tout en spécifiant qu'il n'est pas à l'origine du besoin religieux, mais plutôt une réponse aux sentiments de détresse infantile, qui se transforment plus tard en angoisse devant le destin. Comme nous-nous intéressons davantage aux « multisensorialités », au « comment » les phénomènes sensibles résonnent en nous, plutôt qu'aux impacts psychologiques, nous aimerions nous saisir de la conception non dualiste de Robert Smithson et particulièrement de ce qu'il appelle la « géologie abstraite » qui, tout en se sédimentant dans notre conscience, nous revient sous forme de *patterns* esthétiques. Aussi pensons-nous que le *pattern* n'est pas seulement d'ordre esthétique. Cristallisation de nos expériences personnelles (rapport à l'espace et à l'autre), il est ce qui structure nos identités, fonde nos motivations personnelles et professionnelles. Ces *patterns* distincts ou mélangés se logent à l'intérieur de nos techniques, influencent la manière dont nous les faisons évoluer. Comme nous habitons la même terre, nous sommes potentiellement en mesure de

¹¹⁷ SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects* (*Artforum*, 1968), in *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, UCP, Ltd, London, England 1996, p. 100

nous entendre et nous accorder au sujet de ces variations imaginatives. Or, comme il n'est pas toujours évident de comprendre les *patterns* de chacun, nous ne pouvons les appréhender de manière objective. La « non-objectivité » [Kazimir Malevitch], voire la « défrontierisation » des sens et des significations peut être « un autre commencement ». C'est pour cela que nous proposons d'opérer par « kinésies croisées et bilingues », par « dédoublements culturels et disciplinaires », notions que nous avons déjà introduites dans notre préambule, puis directement expérimentées dans notre catalogue raisonné sous forme de grammaire à double entrée (cf. dialogue entre le vocabulaire des expérimentations constructives de Grégoire Chelkoff et nos propres qualifications plastiques).

Si nous nous intéressons à Robert Smithson, c'est aussi, parce qu'il :

- rassemble une génération d'artistes, qui se situent à la frontière des sciences et notamment des sciences de l'environnement et de la terre;
- pointe le rôle de l'artiste en tant que meneur d'expériences, ces expériences aboutissant à des « sensations » et non obligatoirement à des œuvres finies. Ce sont ces sensations et le processus qui deviennent art [cf. son commentaire sur « *care ride* » de Tony Smith : « *This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art.* »; « *He is talking about a sensation, not the finished work of art; this doesn't imply that he is anti-art*¹¹⁸ »];
- est impliqué comme bien d'autres de son époque dans une réflexion sur la linguistique du corps et de l'espace, (nous pensons à Allan Kaprow [assemblages, environnements, *happenings*], Gordon Matta Clark [*an-architecture*], Piero Manzoni [« pleine dimension »], Lawrence Weiner [*displacements*], Terry Atkinson et Michael Baldwin [*air show, Art & Language*], pour ne nommer que ces cinq exemples), réflexion qui résonne à la fois avec :
 - Le concept de « systèmes sémiologiques seconds », que Roland Barthes utilise pour décrire les mécanismes de l'idéologie (Il s'agit de « systèmes de signes inscrits dans les images, les objets et les pratiques », « culturellement et historiquement contingents, mais néanmoins extrêmement forts »¹¹⁹);
 - *Les Écrits* de Ludwig Wittgenstein sur l'idéalisation du langage [« *Wittgenstein has shown us what can happen when language is « idealized », and that it is hopeless to try to fit language into some absolute logic, whereby everything objective can be tested. We have to fabricate our rules as we go along the avalanches of language and over the terraces of criticism*¹²⁰];
 - *Les Écrits* de Maurice Merleau-Ponty, notamment lorsqu'il décrit les limites des concepts philosophiques, pour rendre compte de l'expérience visuelle [*L'œil et l'esprit*];
 - *Les Écrits* de Marshall MacLuhan [« le médium est le message », « le village global »]; enfin *les Écrits* de Guy Debord [« l'internationale situationniste », méthode « psycho-géographique »].

¹¹⁸ Op. cit. SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects*, p. 104

¹¹⁹ HARRISON Charles, WOOD Paul, introduction de *Roland Barthes (1915-1980) : Extraits de « le Mythe, Aujourd'hui »* in HARRISON Charles, WOOD Paul, *Une anthologie de l'Art en Théorie 1900-1990*, Blackwell Publishers (Oxford) 1992 (version anglaise), Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 757

¹²⁰ Op. cit. SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects*, pp. 107-108

Mais si nous-nous intéressons précisément au texte *A sedimentation of the mind, Earth Projects* (*Artforum* 1968) de Robert Smithson, c'est parce qu'il nous permet de revenir sur notre catalogue et nos premiers raisonnements, de pointer à la fois les phénomènes sensibles qui nous intéressent spécifiquement et de dresser la liste des thèmes qui n'ont pas encore trouvé leur juste place dans nos grilles de lecture. Robert Smithson insiste par exemple sur l'expérience indifférenciée des méthodes (« [...] *undifferentiated or unbounded methods of procedure that break with the focused limits of rational technique*¹²¹ ») comme remède contre :

- La différence entre l'expérience physique (il évoque ici le « temps géologique », le « *non site* », le *de-architecturing* et la *wildness*, qu'il associe d'ailleurs à la tradition anglaise d'aménagement des jardins [« *Around 1720 the English invented the antiformal garden, as protest against the French formal garden* ¹²² »]) et la révision cartographique [« *There is different experience before the physical abyss than before the mapped revision* »¹²³];
- Le dogme du langage et ses ressorts éducationnels et historiques, qu'il dit en rupture avec la réalité vraie [*disruption*];
- « L'extension technologique (« l'anthropomorphisme de la machine » de Marshall MacLuhan).

Ainsi s'affirme clairement notre problématique par son rapport à la nature (la « terre », les « jardins », la « ville »); aux technologies et aux systèmes; à la culture du regard et au langage. Ainsi s'affirme également notre manière de conduire des projets de recherche. Mentionnons ici que les ambiances sont à l'origine à la fois de nos techniques exploratoires et de nos procédés du faire (processus de mutation du design). Nous rappelons l'originalité de notre corpus pratique, où nous multiplions les pratiques de restitution — du dessin à la performance, à la simulation, l'application; où nous diversifions les temporalités et les usages, les objets et sujets représentés. Mentionnons la manière dont nous approchons la pluridisciplinarité et le partage. En nous souvenant des *patterns* individuels et disciplinaires, nous plaidons en faveur d'une certaine indifférence méthodologique. Cela nous permet de produire des *corpi* inhabituels et des analyses à valeurs complémentaires (parallèles, synergiques, contradictoires). Notons que l'idée de « grammaire à double entrée » est une méthode récurrente (cf. confrontation des mesures exactes aux mesures relatives; multiplication des vérifications, partage de nos expériences avec d'autres artistes et d'autres sujets écoutants; dialogue entre attitudes sensibles et intellectuelles). L'on peut mentionner la manière dont nous traitons de la rupture [l'oubli de *l'être habiter inaugural*]. Nous pensons qu'elle tient à la fois de la distinction fonctionnelle et théorique des sens, de la dominance de l'image et de ses systèmes de pensée, qui vont jusqu'à coloniser nos langages. Cela nous oblige à la fois de veiller à la libre circulation des idées, tout en évitant leur confusion. Nous prêtons ainsi à cette image une faculté synesthésique et cénesthésique¹²⁴. C'est pour cela que nous tenons tant à la dédifférenciation.

¹²¹ Op. cit. SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects*, p. 102

¹²² Ibid. p. 104

¹²³ Ibid. p. 104

¹²⁴ Cf. glossaire

Écouter, c'est être tendu vers l'autre et l'autrement autre. Cet autre, autrement autre, devient guide, institue un parcours, dont nous ne connaissons pas encore l'itinéraire. Cela signifie que nous-nous trouvons devant des potentialités de sens qui, par conséquent, ne sont pas immédiatement accessibles¹²⁵. Comparons cela à une promenade, qui nous livre un présent, c'est-à-dire un paysage potentiel, qui guide nos pas au grès de son déploiement, ce dernier étant lui aussi une potentialité : c'est parce que ce présent est inattendu et surprenant qu'il ouvre de nouvelles voies, perspectives et émotions. Cette logique de la promenade, pour faire allusion à la « promenadologie », est tout un art. Cet art profite justement de l'inconnu et par conséquent de la parfaite indifférenciation des sens et significations. Alors que nous sommes potentiellement capables de reconnaître et d'interpréter ce que nous avons déjà rencontré auparavant, il nous incite à revisiter, renouveler, nourrir ce savoir. Cela peut ébranler nos sensations, nos sentiments et nos connaissances. En cela, cet art est à la fois conscient et inconscient, volontaire et involontaire. C'est un art d'apprendre. Cet apprendre oscille entre un actuel présent en train de naître et de nous surprendre (pas encore intériorisé), un présent/passé/présent (pas complètement intériorisé) et un présent potentiel (combinatoire des deux précédents, dont une partie est de l'ordre du reconnaître, « mais pas sur de reconnaître » ou « reconnaître alors qu'il n'y a rien de commun » (différenciation) et l'autre partie un « ne pas reconnaître du tout », un accepter qu'aucune différentiation est possible. Placer la dédifférenciation au centre de notre propos semble périlleux, parce qu'elle est ce qui se soustrait à notre contrôle, l'imprévu. Ce dernier échappe à notre vigilance et risque de ne pas apparaître du tout. Or le péril est tout aussi relatif. Comme nous cherchons simultanément à sortir de la logique de l'apparaître et de trouver un autre commencement, ce non apparaître ne nous gêne guère. Ce décadrage nous apprend que c'est peut-être bien ce non prévoir, qui, parce qu'il libère de la place à un « être » potentiellement autre, parce qu'il est initiatique, restaure la rupture. « Le prévoir est l'illusion la plus grande. L'imprévisible est toujours certain. Cela ne veut pas dire qu'il faut être imprévoyant — et pourtant cela veut dire qu'il faut savoir commencer de telle manière que le commencement ménage l'imprévisible. Il y faut une réceptivité, une passivité dans laquelle un geste a lieu — et non la détermination d'une signification¹²⁶. » Être réceptif, c'est : tendre vers, sans *a priori*. Ce « tendre vers » est une action. Être passif, c'est : ne pas bouger, laisser faire, lâcher prise. C'est encore une action, voire une véritable activité. Cela réclame à la fois de la disponibilité et de la vacuité. Comment est-ce possible de parvenir à la passivité en étant actif ? Voilà une question à laquelle nous chercherons à répondre. Nous renvoyons d'ores et déjà aux § 3.2.2. « Le corps antenne », § 3.2.3. « La mémoire plastique vive ».

Mais revenons à la dédifférenciation, à ce qu'elle a de plus contemporain, c'est-à-dire sa mutation en indifférence totale, effet tout à fait paradoxal parce qu'il relève à la fois du projet vertueux et de l'habitat solidaire, de l'isolement le plus complet de ses habitants, phénomènes qui coïncident avec la naissance de l'architecture moderne et qui se prolongent jusqu'à nos jours. C'est la gestion des mouvements (la plus ou moins libre circulation des corps et des pensées, la plus ou moins grande porosité entre les espaces), que nous identifions comme problématique. L'architecte sépare par exemple les habitations du

¹²⁵ Nous paraphrasons ici NANCY Jean-Luc *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée 2002, cité in PETITOT, Jean-Yves, *La méthode des itinéraires ou la mémoire* ; Augustin Berque; Alessia De Biase,; Philippe Bonnin. Colloque *Habiter dans sa poésie première*, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle. Paris, Éditions Donner Lieu, 16 pages, 2008 <hal-00380133> p. 1

¹²⁶ Ibid. p. 3

circuler collectif afin de « [...] concilier la vie communautaire et l'épanouissement individuel¹²⁷ ». Or, comment prétendre à l'indicibilité de l'espace du corps et du paysage en aménageant, en même temps, des rues sans aucune fenêtre intermittente, où l'on ne fait finalement que passer ? L'intention vertueuse « [...] d'accomplir le miracle de l'espace indicible » où « [...] tout le monde puisse se mettre à l'air et au soleil¹²⁸ » semble s'être perverti en un « effet de façade », (cf. notre simulation de la « façade » de la Cité radieuse de Briey, fiche N° 21). Les « unités d'observation » contemporaines héritent de ces différences entre intention et réalité physique. L'acuité du créateur d'ambiances les a identifiés dans nos paysages urbains. Ils y apparaissent sous forme de lieux de transit prolongé (grands centres commerciaux, aéroports, échangeurs, voies rapides, « autoroutes de l'information »). Utilisateurs excessifs de ces *non site* [Robert Smithson], de ces « non lieux », qui réunissent à la fois la déambulation rapide et la contractualité solitaire, nous assistons au changement de notre « *habitus perceptif* », c'est-à-dire à la perte de contact avec l'espace physique, phénoménologique et social. Cela accentue l'aliénation et le dépérissement individuel et collectif.

Comme nous cherchons à restaurer ces types de dysfonctionnements et de pertes de contact (ruptures), nous avons choisi de renouveler notre approche du paysage sur le plan de l'exploration et de la représentation. Nous avons choisi de réinsérer les individus dans le paysage. Nos propositions plastiques relèvent de cette intention. Nous les examinerons donc sous l'angle physique, phénoménologique et social, sous l'angle de l'œuvre unique et de l'unicité de l'expérience. Nous avons finalement choisi de dévoiler la convolution entre corps et ambiances. C'est là que l'étude de la corrélation entre sons et phénomènes climatiques nous intéresse. Rappelons un instant que nos postures corporelles et d'écoute s'en inspirent (adaptations par inclinaisons). Rappelons encore que nos visualisations les traduisent par des présences et des absences; des plein et des vides (obstacles); des nuanciers ; des surfaces à textures plus ou moins transparentes, plus ou moins concentrées, dont les graduations montrent les changements d'intensités; des lignes ondulatoires, des spirales, des lignes déviées; des ordonnancements, qui ne suivent pas la même règle; des reliefs, des sillons, etc., qui montrent la déviation des mouvements et le report des sons. Nous en donnons lecture à l'intérieur de nos mesures (cf. nos grilles de lecture, profil du site) : La tranche des températures mesurées, ressenties varie entre 10°C et 32°C, ce qui nous place plutôt hors saison hivernale, à l'exception de la page 77 où nous mentionnons qu' « il vient de neiger ». Notons une autre particularité : la mesure des écarts de température de l'eau (Fuseau de *La Lioura*, 17°C à l'intérieur 20° C à l'extérieur). Il est également beaucoup question de courants d'air et de turbulences, un peu moins d'humidité ambiante et de ressenti de sécheresse. Ces phénomènes se produisent, quel que soit le lieu, ouvert, fermé, naturel, semi-naturel, à condition qu'il y ait une atmosphère. Et pour preuve, parmi les 15 exemples du groupe « dessins *in situ* et en temps réel », 10 traitent de l'espace construit, dont 3 seulement sur 10 sont des espaces ouverts et dont 5 autres concernent des

¹²⁸ LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Contre la pollution visuelle Bibliothèque Médiations, Paris, Éditions Fondation Le Corbusier, 1977, p. 14
¹²⁸ Ibid. p. 14

espaces semi-construits, semi-naturels. Les phénomènes sonores sont donc systématiquement liés aux phénomènes climatiques.

Pendant que Robert Smithson parle encore des réminiscences corporelles et mentales du climat [*mental weather*], tout en révélant comment l'artiste les explore [« *cool* » or « *hot* » *art*, « *wet* » and « *dry* » *art*; « *The viewer, be he an artist or a critic, is subject to a climatology of the brain and eye. « Paint » itself appears to be a kind of liquefaction. Such wet eyes love to look on melting, dissolving, soaking surfaces that give the illusion at times of tending toward a gaseousness, atomization or fogginess. This watery syntax is at times related to the « canvas support »*¹²⁹], nous les comprenons en tant que réminiscences sensibles et intellectuelles [précisément *le weather designed sound*, puis de manière sous-entendue *le sound designed mood, body and mind*, le son étant naturellement coloré par les phénomènes climatiques¹³⁰] d'une *playing aura*, toujours plus actuelle.

Outre le fait que la question du climat ait pris une place prépondérante dans nos esprits (notre responsabilité face à la dérive climatique à échelle planétaire, nos besoins croissants en énergie durable), nous pensons qu'il incarne le « non lieu » par excellence et se prête d'une manière exemplaire à l'observation dédifférenciée des sens. Cette qualité échappant au regard, nous permet de retrouver dans une situation « avant le jugement » [Maurice Merleau-Ponty] de ce dernier. Le jeu des sens, nous permet aussi de rencontrer une nature naturellement là. Cette nature ne recouvre d'abord rien d'autre qu'elle-même, elle est sans limites (cf. § 3.2.2. « Le corps antenne »).

Alors que Robert Smithson propose l'abandon de l'entropie technique pour rompre avec le « vide » de la limite [« *This entropy of technique leaves one with an empty limit, or no limit at all*¹³¹ »], nous avons choisi de raffiner nos techniques à la fois exploratoires, de restitution, de modélisation et de lecture. Cela nous a inspiré la *plongée* et la lecture en champs de profondeurs comme auxiliaires de la « plénitude du vide ». Ces techniques s'inscrivent dans la « *site specific performance* » et opèrent comme des ressources à la fois perceptives, méthodologiques et ontologiques, en tant que modèles posant concept. Elles transforment l'*in situ* [sur place ; à l'endroit même où se déroule l'opération] en un *in vivo*. Cela nous permet d'agir en faveur d'une perception plus tendancielle. Elle est ouverte à la « poly-topie » [Philippe Sollers] et à l'hétérotopie [Michel Foucault] du monde.

3.2. La centralité de la technique de la « *plongée* »

Intéressons nous aux gestes qui habitent et aux gestes qui construisent. Notons qu'il s'agit là de nos postures de corps et d'écoute, mais aussi des *gestes ambiants*. Nos analyses (cf. catalogue raisonné en première partie de thèse) le montrent, les *gestes ambiants* confortent notre construire, réconfortent notre habiter. Elles nous aident à nous sentir enveloppés, c'est-à-dire protégés et « chez nous », à repérer cette enveloppe par rapport à d'autres en en distinguant des seuils, à nous sentir à la fois dedans et dehors (porosité, intermittence), à nous sentir dans un environnement confortable — les phénomènes thermodynamiques y participent, bien que non exclusivement. Pour nous, le confort thermique est directement lié à l'habiter. Les *gestes ambiants* enrichissent la texture de nos expériences, et stimulent de

¹²⁹ Op. cit. SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects*, pp.108-109

¹³⁰ Nous avons choisi de nous exprimer en anglais pour mieux nous accorder Robert Smithson

¹³¹ Op. cit. SMITHSON Robert, *The sedimentation of the mind: Earth Projects*, p. 102

fait nos écoutes et nos représentations, (« riches en textures »). Elles contribuent à la sensation « d'être habité » par tous les sens sensoriels, moteurs, sensibles. Rappelons que nous insistons sur la convolution entre gestes corporels et d'écoute et gestes ambiants et que nous y avons consacré une technique particulière *la plongée*. Pour mémoire, nous utilisons ce terme dans la partie analytique de notre catalogue raisonné. Il s'agit là d'une technique exploratoire, qui permet d'évaluer *la playing aura*. Comme elle est associée à une lecture en champs plongeants, elle est à la fois habitante, constructive, représentationnelle et analytique. Elle a par conséquent un rôle essentiel. La centralité de la *plongée* mérite que nous l'interrogions en priorité. Il s'agira de montrer son *modus operandi*, le « comment » elle opère concrètement devant le paysage ; son articulation (sa convolution avec les phénomènes ambiants, le « comment » elle infléchit sur nos attitudes sensibles et intellectuelles, puis finalement « en quoi » elle améliore la modélisation du paysage).

Selon le Dictionnaire Larousse, le terme « plonger » définit « l'action de s'enfoncer partiellement ou entièrement dans l'eau à des profondeurs variables », « un séjour plus ou moins prolongé et en immersion complète ». C'est un « point de vue de haut en bas, qui s'inscrit dans « un mouvement de descente plus ou moins rapide dans l'air ou sur une pente très inclinée ». Il est aussi utilisé pour désigner « une prise de vue lorsque l'axe de la caméra est dirigé vers le bas », on parle alors de « plongée » et de « contre-plongée ».¹³² Ce terme se définit ici *a contrario* du point de vue traditionnel. Au lieu de s'inscrire dans un mouvement du ici vers le lointain pour saisir « l'étendue »¹³³ d'un espace, d'un paysage, il s'inscrit dans un mouvement plongeant pour saisir sa « profondeur »¹³⁴. La *plongée* passe donc d'une logique horizontale à une logique verticale, on pourrait aussi dire à une logique de la chute et de l'ascension, sans exclure le tout autour traditionnel, c'est-à-dire la rotation autour d'un axe central. Or, cet axe n'est plus obligatoirement droit, il se penche, serpente et se décentre ponctuellement. Le mouvement se présente alors comme une spirale. Généralement, le terme se réfère à une courbe plane. Lorsqu'une spirale se développe en trois dimensions on parle d'hélice. En biologie on parle de spirale hélicoïdale. Cette structure est plus ou moins visible (molécules, ADN, escargots, pomme de pin, disposition des graines du tournesol [l'angle dièdre passant par l'axe de la tige et deux points qui se succèdent est la divergence]). Elle peut être associée à une « motilité » particulière, qui donne à certaines bactéries un avantage sélectif dans les environnements visqueux. Nous la connaissons aussi pour son effet « tire-bouchon ». Nous associons ce effet à la *plongée*, parce qu'il représente bien un enfoncer, s'agripper, attraper de la masse – y compris élastique (ici le liège, et en ce qui nous concerne, la masse d'air par exemple), multiplier la force du « tirer ». Nous connaissons l'effet hypnotique de la spirale (des roto-reliefs de Marcel Duchamp aux mouvements contraints de 2 spirales d'Archimède). En mathématiques, la spirale est une courbe qui commence en un point central puis s'en éloigne de plus en plus. Il y a des spirales à deux

¹³² Dictionnaire Larousse en ligne, www.larousse.fr, consulté le 15 juillet 2015

¹³³ Le mot étendue veut dire : « Dimension de quelque chose considéré dans l'espace qu'il occupe ; espace, considéré du point de vue de ce qui l'occupe ; portée dans le temps ; durée ; développement plus ou moins important ; longueur ; importance de quelque chose ; distance comprise entre les sons extrêmes d'une voix, d'une mélodie, d'un instrument [musique] ; propriété fondamentale d'un corps d'être situé dans l'espace et d'en occuper une portion [philosophie] ; écart entre la plus petite et la plus grande des valeurs observées [statistique] ». Ibid. Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 19 juillet 2015

¹³⁴ Le mot profondeur veut dire, « distance, dimension du fond à la surface, du fond à l'orifice ; distance comptée vers le bas à partir de la surface d'un liquide, du sol ; dimension de la face avant vers la face postérieure ou de l'ouverture, du bord vers le fond ; endroit profond, partie enfouie, éloignée de la surface, du bord ; degré extrême, forte intensité de quelque chose ; caractère d'une pensée, d'un esprit profonds, pénétrants ; dimension d'une aile mesurée parallèlement à son déplacement dans l'air [aéronautique] ; espace compris entre l'avant et l'arrière de toute formation, position ou dispositif [militaire] ». Ibid.

et/ou plusieurs dimensions, à un ou plusieurs centres, qui rayonnent par augmentation de distance. Notons que nos visualisons témoignent de toutes ces « formes » de mouvement.

La notion même de *plongée* dénonce une prise de risque : la perte de la position debout, l'abandon plus ou moins volontaire de la verticalité initiale, parce qu'il augure la rencontre immédiate avec la matière (ici liquide, fluide, gazeuse). Et davantage : lorsque nous plongeons en avant, tête baissée et corps incliné dans l'eau, l'air, la neige, le sable, nous chutons, glissons, touchons, fendons quelque chose, parfois non sans risque, parce que nous le faisons quasi-aveuglément. Nous comprenons cette confluence comme fondamentalement vitaliste, dans le sens où elle se manifeste, tout en bougeant, tout en s'exprimant par le toucher/sentir d'abord (pressions à l'extérieur et à l'intérieur de notre corps), par l'ouïe et le sens respiratoire ensuite (pressions sur nos oreilles, apnée), par le voir finalement (pressions sur nos yeux), le tout dans une seule et unique séquence de mouvement, sans que le voir puisse concurrencer l'intensité sensationnelle du toucher/ouïr/respirer. Prendre le risque de perdre la position initiale est foncièrement positif et productif. Notre projet initial, son rapport à l'espace, sa relation à l'autre s'en trouvent ébranlés (déviances par rapports aux intentions initiales) et enrichis. C'est pour cela que nous nous inclinons systématiquement lorsque nous explorons le paysage, que nous nous inclinons devant les êtres et les choses, puis devant les évènements inattendus.

Nous assistons manifestement à une nouvelle façon d'aborder le paysage. En utilisant la technique de la *plongée*, nous changeons d'abord notre relation au monde, puis notre définition même du paysage. Traditionnellement compris comme un espace naturel et transformé par l'homme, c'est-à-dire comme un espace, qui présente une « [...] certaine identité visuelle ou fonctionnelle » ; comme une vue d'ensemble que l'on a d'un point donné ; comme un aspect d'ensemble que présente une situation ; comme un « [...] dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain » et comme un des types (intermédiaire) de format¹³⁵, le paysage se révèle ici comme une potentialité, comme un monde non encore façonné par l'homme, c'est-à-dire comme un monde qui « est » et qui « l'est », avant d'être présenté, avant d'être représenté. Or, ce qui est formant et développant pour nous, ne l'est pas automatiquement pour les autres. Nous devons conséquemment vérifier ces effets. Sortons un moment du domaine de l'art et passons à la démonstration scientifique.

3.2.1. Démonstration holophonique

Nous avons soumis la *plongée* à une vérification scientifique. Le rapport « Dessins sonores » du 15 mai 2012, établi par Jean-Louis Gutzwiller (chercheur spécialisé en images hyper spectrales, codeur 3D par arbres), Stéphane Rossignol (chercheur spécialisé en modélisation et mesures des signaux, notamment de la voix) et Jean-Baptiste Tavernier (ingénieur spécialisé en traitement du signal) de Centrale Supélec en témoigne¹³⁶. Le but était de comprendre si elle s'appuyait effectivement sur un mode cognitif, c'est-à-dire un mode qui s'ancre dans un fonctionnement d'ordre commun. Comme nous avions pour projet de retraduire nos dessins en son, nous avons également voulu vérifier si notre manière de travailler pouvait convenir à la modélisation. L'enquête avait donc trois vocations, s'assurer

¹³⁵ Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 14 juillet 2015

¹³⁶ Rapport complet in CD en annexe de cette thèse

de la justesse de notre écoute, s'assurer de l'efficacité de notre technique exploratoire, s'assurer de la validité de nos restitutions. L'analyse s'est effectuée dans une *smartroom*, dotée d'une plateforme spécialisée en *holophonie* (simulation sonore en 3D), où les chercheurs réfléchissent sur la connexion entre objets sonores dynamiques et corps. Équipé d'un *holoplayer* [fig.18], qui peut jouer 16 sources en simultané sur 76 haut-parleurs, « [...] permettant de diffuser des sons donnant l'impression de provenir de n'importe quel endroit de l'espace », ce dispositif permet de « recréer virtuellement des paysages sonores réalistes¹³⁷ ».

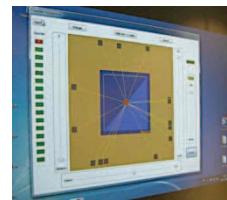


Figure 18

Le protocole expérimental consistait à mesurer notre écoute, les effets de nos postures corporelles. Pour ce faire, nous avons procédé par plusieurs étapes. Il s'agissait de :

1. diffuser une banque sonore sans que nous connaissions ni l'ordre d'apparition des sons, ni leur positionnement ou leur orientation dans la salle, ni les directions que les sons allaient prendre dans le temps, exactement comme dans une situation réelle, hormis le fait que devant le paysage naturel, nous sélectionnons nos « zones d'écoute » selon des critères plus riches que les simples effets acoustiques, des liens donc à la seule forme construite;
2. enregistrer simultanément les mouvements d'un crayon numérique, grâce à une tablette graphique;
3. étudier la « [...] la relation entre ces mouvements et la position de la ou des sources sonores¹³⁸ ».

L'ensemble des enregistrements a été « [...] marqué temporellement afin de faire coïncider les mouvements du crayon avec les mouvements de la source sonore¹³⁹ ». L'expérience a été menée sur deux enregistrements : « Une source continue dans le temps qui se déplace tout autour du point central de la pièce ; Un chant d'oiseau, qui est joué plusieurs fois à des endroits différents (pour une reproduction du chant, la source se trouve à une position fixe)¹⁴⁰ ». Dans un premier temps il s'agissait d'établir la manipulation et de « [...] vérifier que le programme d'analyse donne les bons résultats ». Ce travail était effectué par des ingénieurs/chercheurs. L'expérimentateur [ici d'abord Jean-Louis Gutzwiller] s'est attaché à reproduire graphiquement la position exacte de la source, « [...] ce qui était d'autant plus facile que ce dernier connaissait les positions programmées ». Les collègues/chercheurs ont « [...] tracé les courbes représentant les positions angulaires successives, à la

¹³⁷ GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, Rapport scientifique, Metz, Centrale Supélec, 15 mai 2012, p. 3. Notons reproduisons le rapport complet in CD en annexe.

¹³⁸ Ibid. p. 3

¹³⁹ Ibid. p. 3

¹⁴⁰ Ibid. p. 3

fois de la source et du crayon¹⁴¹ ». Dans un second temps il s'agissait de procéder à nos propres manipulations sur le même protocole. C'est cette seconde phase que nous reproduisons ci-dessous.

Il y a eu trois séries de manipulations :

Dans la première série, il nous a été demandé de dessiner la position du son (d'où vient le son), sans que nous bougions la tête.

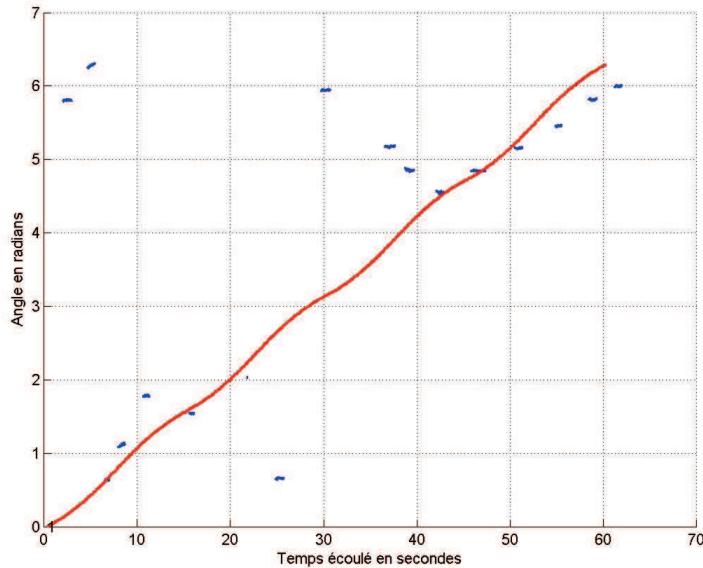


Figure 19

Source tournante (En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)

Remarquons ici un « trou » entre 20/2 et 40/4 :

Il correspond à l'interruption de la série des HP due à la présence de la porte de la salle

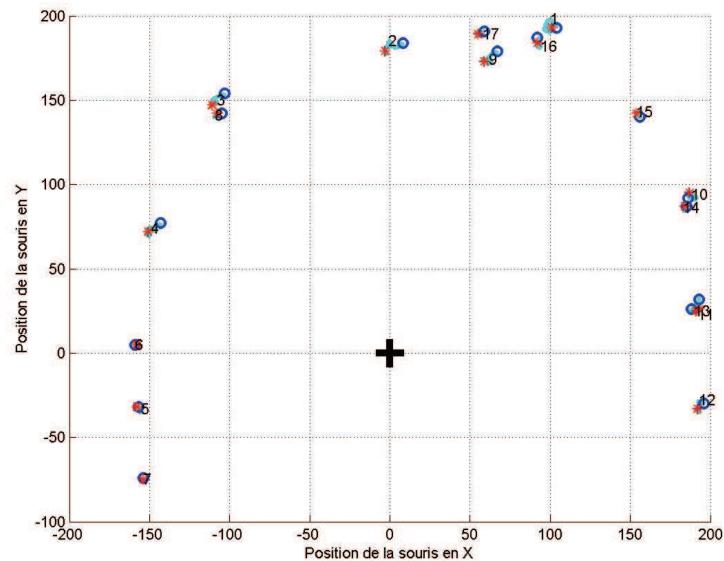


Figure 20
Image obtenue

¹⁴¹ Op.cit. GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, p. 3

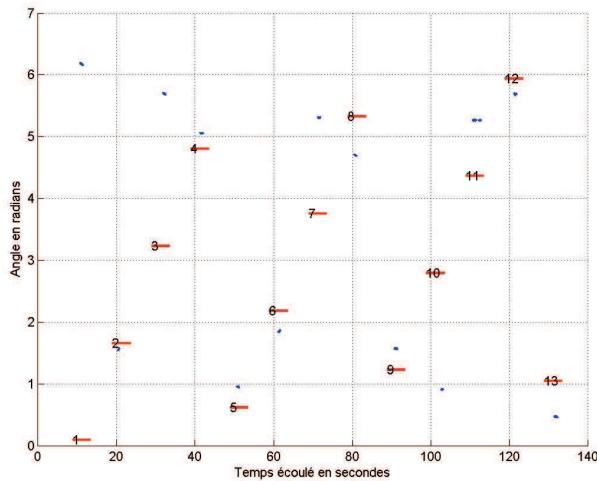


Figure 21
Source jouée à des positions successives
(En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)

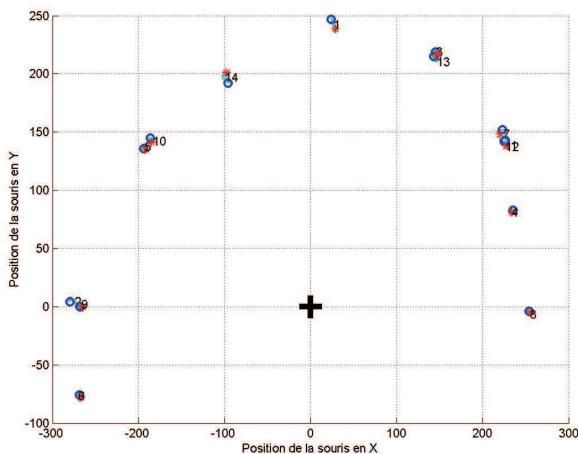


Figure 22
Image obtenue

On constate sur cette série un effet de miroir. « Par rapport à la position de la personne, les sources se trouvent derrière elle sont perçues comme étant devant elle (miroir par rapport au plan latéral). Ce phénomène est normal si l'expérimentateur (ici nous-mêmes) ne bouge pas la tête : le déphasage induit par les sons provenant de l'arrière sont les mêmes que pour le déphasage induit par les sons provenant de l'avant en position miroir¹⁴² ».

Les chercheurs nous ont ensuite suggéré de « [...] bouger la tête pour mieux positionner la provenance des sons¹⁴³ ». La série suivante se réalise dans ces conditions.

¹⁴² Op.cit. GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, p. 8
¹⁴³ Ibid. p. 8

Seconde série, où nous nous penchons légèrement en avant, tête baissée vers la gauche, posture qui nous permet d'ajuster la position de nos oreilles :

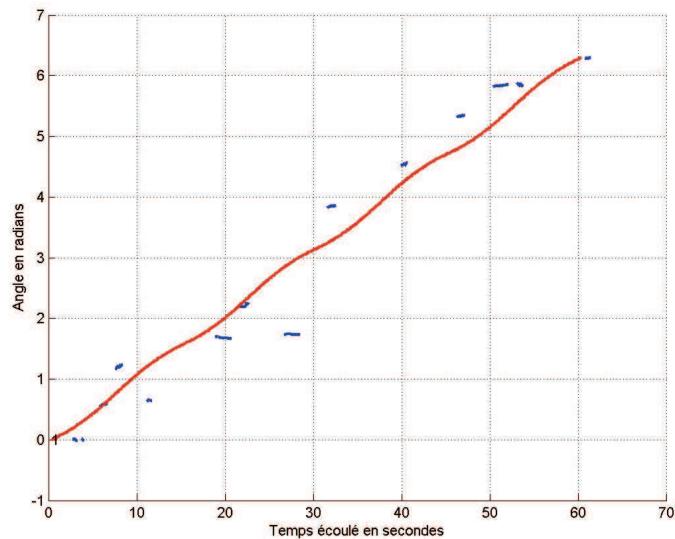


Figure 23

Source tournante

(En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)

Remarquons toujours le même « trou » entre 20/2 et 40/4 évoqué par la figure 18, p. 59

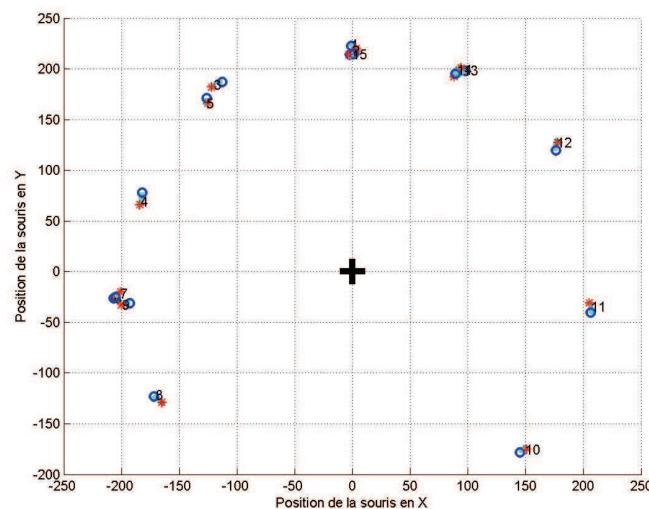


Figure 24

Image obtenue

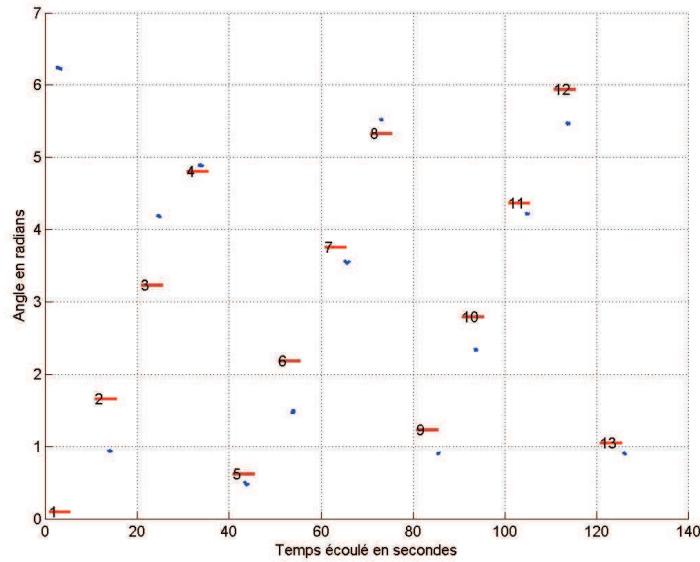


Figure 25
*Source jouée à des positions successives,
 (En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)*

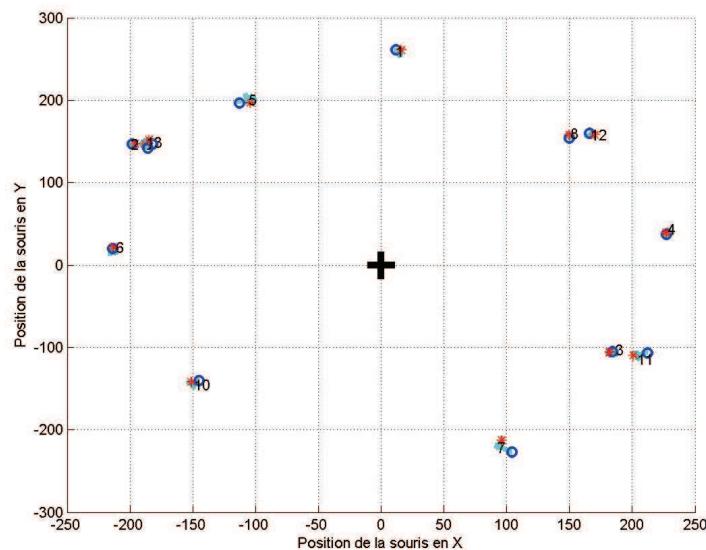


Figure 26
Image obtenue

« On constate la disparition de l'effet miroir. Les sources de l'arrière sont maintenant bien situées à l'arrière¹⁴⁴ ».

¹⁴⁴ Op.cit. GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, p. 11

Troisième série : Nous dessinons notre ressenti

Il y eu deux écoutes successives avec la source qui tourne. Entre les deux écoutes, nous nous sommes retournée (tourner à 180°). Notons, que la tablette a également subi le retournement. Les angles pour la deuxième partie sont décalés de 180°.

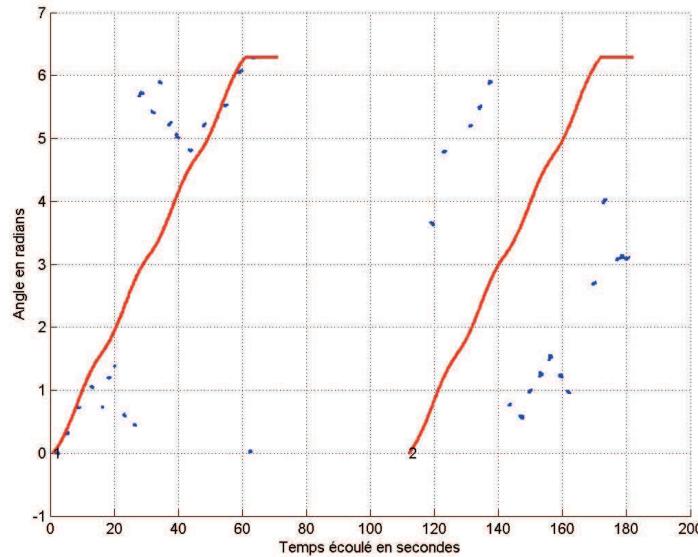


Figure 27
Source tournante
(En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)

Remarquons ici le « bougé d'apparence du « trou » originairement entre 20/2 et 40/4 : il commence au même endroit, mais finit plus loin. Cela pourrait traduire la présence d'un obstacle à l'intérieur de la salle (un corps qui passe, une chaise), un changement climatique (déviation des sons par une climatisation par exemple) ou alors un effet d'apprentissage. Au lieu de nous intéresser aux seuls emplacements des sons, nous-nous sommes soudain focalisés sur autre chose (par exemple sur le dernier son écouté, parce qu'il est plus prégnant que celui qui se joue là à l'instant ; ou bien parce que nous guettions une combinatoire de sons pour nous repérer. Cette sollicitation nouvelle a retardé notre réaction, nous dessinions l'emplacement des sons avec un certain retard (nous appellerions cela un « effet de temps de freinage », en faisant allusion au temps de freinage dans la conduite automobile). Remarquons encore le décalage des points bleus sur le second dessin : alors qu'en bas, 140-160/2, on est dans une image/miroir, en haut ce miroir s'est dissout, bien que pas complètement, ce qui veut dire que nous avons changé de position. Nous ne sommes plus au centre de la salle, (le report de la porte se fait autrement), nous-nous sommes légèrement tournés et baissés après retournement de la tablette (la perceptibilité de l'effet holophonique se joue beaucoup sur l'horizontale et à hauteur des oreilles).

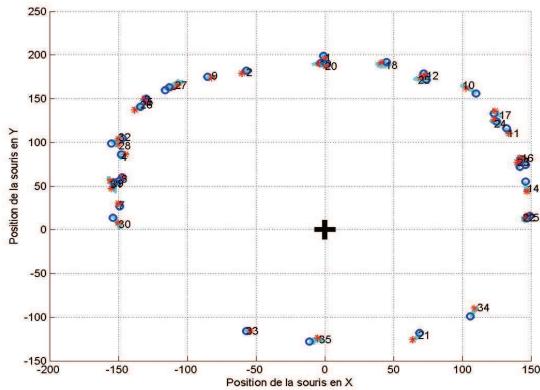


Figure 28
Image obtenue

« On observe à nouveau l'effet miroir, bien qu'il soit, selon les zones, absent ou présent. Le manipulateur a indiqué qu'il a hésité du fait de sa connaissance préalable du paysage sonore. Dans la figure ci-dessous, les angles des traits au crayon ont été replacés dans leur position logique, en tenant compte de la rotation de position entre les deux manipulations¹⁴⁵ ».

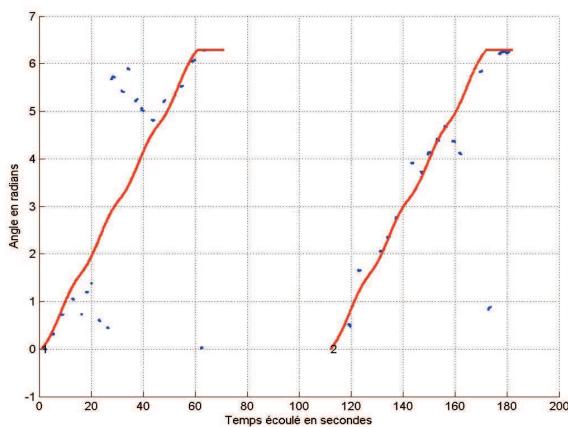


Figure 29
Source tournante
(En rouge position angulaire de la source, en bleu position du crayon)

Première conclusion :

Les ingénieurs ont mis du temps pour comprendre l'exercice de la *plongée*. Lorsque nous parlions du « bouger » de notre tête, ils avaient conclu qu'il s'agissait là de mouvements gauche/droite, haut/bas manifestes. En réalité ces mouvements d'ajustement et de calage sont minuscules, voire à peine visibles, parce que ledit bouger est bien plus qu'un mouvement corporel discret : il est surtout un sentir tout en mouvement, un tendre subtilement vers quelque chose que nous avons appelé la « *playing aura* ». Comme cette dernière n'est pas exclusivement sonore, qu'elle réunit un ensemble de gestes ambients, cela nécessite que nous engagions tous nos sens sensoriels, esthétiques et sensibles. Cela nous permet non seulement de raffiner nos perceptions, mais de retrouver nos « motifs » avec précision.

¹⁴⁵ Op.cit. GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, p. 12

Nous retenons de cette expérience, que le basculement vers le micro (micro perceptions/mouvements) n'était pas évident pour les ingénieurs. Ils étaient d'autant plus surpris de la précision de notre écoute. Les mesures établies valident notre technique exploratoire (la *plongée*) en tant que réponse appropriée à une réalité cognitive. Elles valident encore notre manière de « stabiliser » notre perception. « Stabiliser » veut dire gérer notre rapport à l'horizon, gérer l'endroit-même où la perception frontale (première perception) et de dos (seconde perception) se rejoignent et s'équilibrent pour former une « somme esthétique ». La notion d'horizon n'a rien à voir avec l'horizontalité de la salle, mais correspond à la ligne binaurale (ligne entre nos deux oreilles), dont l'ajustement (calage de la tête et du corps) nous sert pour comparer, puis harmoniser la première avec la seconde perception. « Stabiliser » veut dire encore compenser le déphasage induit par les sons provenant de l'arrière et de l'avant. Les mesures permettent donc aussi de valider notre tourner à 180°, notre tourner progressif à 360°, notre représenter par paires et/ou panoramas superposés.



Figure 30



Figure 31

De gauche à droite : Salle holophonique en cours de construction ; Notre position lors de la première série (Vue depuis la porte d'entrée de la salle) copyright Jean-Baptiste Tavernier 2009, 2012

TRADUIRE LES JACQUARDS EN SONOSCÈNE

Évaluons maintenant ce qui s'est passé sur le plan de notre projet de retraduction des dessins d'écoute *Jacquards* en son (fiche N°2 de notre catalogue raisonné). L'expérience scientifique remonte à l'année 2013. Afin de reconstruire notre écoute du paysage sous forme de *sonoscène*, nous avons sollicité les ingénieurs pour traduire nos visualisations en son. Ce sont les « *Jacquards* » (cf. fiche N° 2 du catalogue raisonné), que nous souhaitions utiliser comme notation. Cela a posé un certain nombre de problèmes au niveau de l'interprétation de l'image, de la compréhension de la notion-même de paysage ainsi qu'au niveau de la prise en charge des effets sensibles et de la « grammaire spatiale spécifique » à mettre en place pour la construction. Voici les difficultés auxquelles nous nous sommes confrontés. Nous les exposerons sous forme d'enjeu fonctionnel et culturel. Cela nous permettra de mieux rendre compte des rapports étroits entre perceptions et représentations.

CLICHÉS CULTURELS

Les ingénieurs avaient d'abord un certain mal à comprendre la complexité cartographique des *Jacquards*. Comme nous sommes artiste, ils relayaient l'image à l'idée qu'ils se faisaient de l'art et en particulier de la peinture paysagère. Ainsi l'interprétaient-ils comme picturale, plutôt impressionniste (le caractère « flou » à l'appui). Alors que ce « flou », c'est-à-dire la dilution des points, le débordement des lignes du carré (traces de pinceau), nous permettaient à nous, artiste, de désigner, ce qui « [...] dans l'espace échappe à l'inertie,

l'énergie potentielle, qui couve dans la matière sous son apparence immobilité¹⁴⁶ », ce même « flou » revêtait pour les ingénieurs un « effet » artistique, c'est-à-dire imprécis à leurs yeux. Ce qu'ils pensaient être de l'imprécision était justement le contraire. Comme les sons, effets de la forme construite, effets climatiques, se formaient, se transformaient tout en s'emboîtant, nous procédions par nuances. La grille nous permettait de localiser ces phénomènes, de traiter leur voisinage immédiat, c'est-à-dire de marquer leurs micro-glissemens. Ces derniers relevaient de notre posture d'écoute, du léger bouger de notre corps, lui même suivant le glissement minime des phénomènes sensibles d'un point [A] vers un point [B].

CONSÉQUENCES SUR LA LECTURE ET LA MODÉLISATION

Pendant que nous lisions donc notre carte selon un ordre immersif, les ingénieurs la lisaient comme un système oui/non, point par point, ligne par ligne, de gauche à droite, du haut vers le bas. Pendant que nous cherchions à reproduire la somme ressentie de ce qui faisait scène (soit : l'anachronisme des phénomènes, leur géométrie variable, leur décentrement — et le dispositif holophonique nous laissait imaginer un « jouer » simultané, continu de sons de même nature —), afin de dévoiler la physionomie extrêmement fine de l'ensemble (teneur plastique, intensités des émergences et disparitions, dissimulation des vides et de pleins dans le tout), les ingénieurs, eux, se consacraient essentiellement à la reproduction des mouvements, dont l'apparition/disparition franche des phénomènes sous forme de séquences ponctuellement rehaussées d'évènements instantanées. Alors que nous aurions pu nous rencontrer, en raffinant par exemple l'approche extensive par une gestion nuancée des intensités sonores, nous butions sur la question du jeu simultané et continu de sons de même nature, qui, selon les ingénieurs ne permettait plus d'entendre les trajectoires avec précision. Pendant que nous cherchions à générer une structure durable, localement dense et animée et ponctuellement confuse pour rendre lisible le décentrement de la « forme » globale (cf. la *plongée*, qui fonctionne sur des repères non orthonormés), ils ne songeaient qu'à garantir la plus grande lisibilité des signaux, la plus grande clarté des provenances et des distances.

Rapportons ici deux anecdotes pour mieux encore comprendre ce qui nous séparent. Pendant nos toutes premières séances d'écoute (familiarisation avec l'outil), nous avions eu envie de savoir si lorsque nous diffusions des fréquences pures — notons que le dispositif impose l'usage de sons mono-sources afin d'y appliquer des effets de réverbération nécessaires à la simulation des trajectoires sonores, les fréquences semblaient donc y correspondre par excellence — nous parvenions déjà à produire un relief plastique, c'est-à-dire une seule et unique masse sonore à variations morphologiques. Notre hypothèse s'est confirmée, au grand dam des ingénieurs, parce que l'on ne reconnaissait plus aucune trajectoire. Lors d'une seconde séance, où nous mixions des fréquences pures avec des sons mono-sources préparées par les ingénieurs (du type sons de la nature) nous constations un effet de « dôme », phénomène d'autant plus étonnant que la diffusion était sensée être parfaitement horizontale. Les ingénieurs, d'abord incrédules, ont tout de même vérifié le dispositif. À leur grande surprise, ils ont trouvé un défaut de réglage, qu'ils ont tout aussitôt corrigé sans

¹⁴⁶ BISSON Frédéric in *Eléments d'arithmétique, Le rythme selon Whitehead et Deleuze*, paru in *Ruthmos*, « Un numéro de la revue la Part de l'œil sur la relation « Formes et forces » et sur les « Topologies de l'individuation, Deleuze, Simondon », Paris, *Ruthmos*, 12 octobre 2013 en ligne, <http://ruthmos.eu/spip.php?article1008>, p. 166

toutefois « consigner » l'erreur comme potentiellement propice à la simulation d'une structure plus verticale. Voilà que se dévoile non seulement un fonctionnement, mais une écoute, qui, tout en étant aussi précise pour les uns et les autres, ne se revendique pas des mêmes critères, parce qu'elle ne poursuit ni les mêmes buts, ni les mêmes vocations.

AFFILIATIONS

Leur incompréhension à l'égard de notre projet s'explique. L'holophonie étudie la mécanique acoustique en 3D. Tout en se basant sur l'hypothèse que la cochlée détecte et analyse l'objet en 3 dimensions comme s'il s'agissait d'un hologramme acoustique, elle reproduit les différences *interaurales*, (moment d'arrivée et d'amplitude entre les deux oreilles) les compense et crée l'illusion que les sons produits dans la membrane d'un haut-parleur émanent de directions spécifiques précises. La "head-related transfer function" (HRTF) se base donc sur l'isolement excessif d'objets virtuels, dont les trajectoires sont sensées imiter le déphasage *interaural*. Ce système fonctionne lorsque l'espace est parfaitement géométrique et seulement si les émissions sonores se font depuis des lignes de haut-parleurs étroitement ordonnancées, ce qui rend les repères orthonormés si importants. Cela conditionne le rapport des ingénieurs à l'espace et à l'outil, parce que cela nécessite une attention particulière au réglage du dispositif spatial et donc à ses propres liens causaux fondamentaux. Ancrés dans le physicalisme classique (l'acoustique étant considérée comme un sous-domaine de la physique), qui assimile en effet les sons à des ondes dans un milieu qui inclut un objet (chose, voix) résonnant, ces derniers assument l'idée que le son ne serait autre chose qu'un certain tremblement de l'air, qui tout en frappant nos oreilles se transforme en objet d'écoute. L'ouïe ne rapporterait à notre pensée rien d'autre que le mouvement des parties d'air qui tremblent. La vraie image de cet objet serait son mouvement [René Descartes]¹⁴⁷.

Nous l'avons déjà évoqué plus haut, ce modèle s'accompagne de l'idée de localisation et de provenance, mais aussi de distance. Le dispositif holophonique s'en inspire d'ailleurs par trois fois. Il place les sources de diffusion, les oriente, puis simule des sources provenant de 20m derrière le mur. Il faut y associer l'invention du casque dans les années 1970, qui cherche à compenser la question de la distance (plus aucune distance physique, l'effacement de la distance physique va de paire avec l'invention d'une distance artificielle. Notons au passage que le port du casque nous coupe du monde extérieur), pour comprendre ce qui pose concept au niveau de la modélisation et ce qui devient culture professionnelle, la double représentation du paysage à la fois réel et virtuel, leur rassemblement en un seul et unique espace (intérieur pour le casque, extérieur pour le dispositif holophonique). C'est bien cette géographie nouvelle, qui occupe les ingénieurs. Comme elle redimensionne les paramètres de l'espace (mélange réel/virtuel), paramètres qui peuvent d'ailleurs à l'occasion conduire à une désorientation perceptive de l'auditeur (le virtuel étant généralement associé à l'espace intérieur se trouve ici faisant partie de l'espace extérieur, l'auditeur cherche donc « [...] inconsciemment à localiser la provenance des sons comme pour mieux intégrer la réalité acoustique¹⁴⁸ »), les ingénieurs se consacrent presque exclusivement à la gouvernance des

¹⁴⁷ DESCARTES René, *Œuvres philosophiques*, Paris, Éditions Garnier 1963, p. 317

¹⁴⁸ PECQUET Frank, *Espace et représentation sonore* in CHOUVEL Jean Marc & SOLOMOS Makis, *L'espace : Musique/Philosophie*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998, p. 194

distances réelles et artificielles mélangées, d'où la priorité donnée aux valeurs extensives. Pour remédier à la contingence du dispositif au niveau de la rediffusion (alignement des haut-parleurs à l'horizontale, faible dimension verticale, faibles ellipses), ils se servent de la psycho acoustique appliquée (construction des phases de réverbération par exemple). Au lieu d'incorporer les « défauts » du dispositif (cf. notre anecdote au sujet de l'effet de dôme »), ils n'ont de cesse de corriger les paramètres technologiques. Aussi ont-ils réglé, une fois pour toutes, l'acoustique de la salle et ne se servent plus vraiment des panneaux acoustiques absorbants et réfléchissant prévus pour gérer la pertinence de la salle. Ce qui se passe donc en marge (par exemple la présence de nouveaux meubles, de machines supplémentaires, d'objets quelconques et/ou des variations du nombre de personnes présentes dans la salle, qui modifient eux-aussi l'acoustique) semble ne correspondre ni à leur univers, ni à leur logique.

OBSTACLES

Le concept de l'espace « parfait » et donc « mathématique » aux yeux des ingénieurs, parce qu'il saurait mesurer n'importe quelle réalité spatio-temporelle, n'importe quel point dans l'espace, explique et justifie l'attitude systémique et hiérarchique des ingénieurs. Elle est cependant parfaitement paradoxale à l'égard du projet scientifique qu'ils poursuivent : la préparation d'habitats solidaires. Il faut savoir qu'une partie de leurs études est consacrée à l'amélioration du confort de personnes à mobilité réduite, précisément sur le plan des gestes habitants. Ainsi disposent-ils également d'un appartement/témoin (cuisine et salon) équipé d'un dispositif de « reconnaissance des signaux » (détection de la provenance de commandes vocales), outils qui leur permettent de tester/analyser différents types de situations de la vie de tous les jours, afin de programmer des tâches (assistance fonctionnelle). Les sources sont toujours pensées comme locales. Cela permet en effet de détecter des commandes vocales, de les localiser sur des trajectoires bien déterminées (du point par point, de [A] à [B], à [C]). Notons que le réglage du dispositif holophonique et de l'appartement/témoin est au centre de la recherche des ingénieurs. La déambulation sert seulement pour tester les sources mouvantes dans salle holophonique; elle devient source à détecter dans l'appartement/témoin (duo corps/voix).

Bien que les ingénieurs cherchent à anticiper toutes sortes de situations fonctionnelles, et bien qu'ils identifient des zones de pertinence, ils s'intéressent seulement à « ce qui surgit rapidement » et d'une manière spectaculaire, comme, par exemple, la soudaineté des commandes. Ainsi oublient-ils « ce qui se révèle finement, intimement », à « ce qui apparaît » dans son lien avec les autres, sur le plan des sens et des gestes (micro gestes), puis des significations. Aussi manquent-ils cruellement d'interconnaisances. Il faut savoir qu'ils ne testent même pas le dispositif en situation réelle, car l'expérimentation n'est jamais conduite par les destinataires-mêmes. La scénarisation appartient aux ingénieurs, ce qui conduit irrémédiablement à la rupture avec le monde qu'ils étudient. Ainsi négligent-ils des facteurs à risque. Expliquons en un. Les façades sensorielles de l'appartement/témoin repèrent les signaux depuis le plafond et des coins. Ce qui peut convenir à une personne valide, c'est-à-dire une personne debout, prend une tournure particulière pour une personne à mobilité réduite. Par nature, son espace est réduit. Ainsi lorsque cette personne chute par exemple — sa tête risque alors de se tourner vers le bas et/ou le côté, voire encore de glisser

à moitié sous le mobilier présent —, les commandes vocales ne s'articulant plus dans la direction optimale, la détection en essuie les conséquences : elle est alors gênée, empêchée par le mobilier qui fait « ombre ». La personne n'a donc plus vraiment accès à leur système.

Seconde conclusion :

Nous l'avons déjà dit dans notre préambule, le corps transige. Nos présences sont agissantes. Elles nous transforment en notre assise, c'est-à-dire en nos liens avec le monde et nos échanges quotidiens. Aussi devons-nous comprendre que « [...] le sujet s'éprouve plus ou moins dans et avec le monde en lequel il se meut¹⁴⁹ ». Comprendre veut dire « [...] incorporer, dans le sens où il s'agit d'un cheminement qui a changé mon axe, ma posture et mon sens de gravité, qui m'a ouvert des possibles, entre autres dans ma rencontre avec autrui »¹⁵⁰. Soumis à cette réalité tout en mouvement et en transformation, le paysage, puis l'habiter de ce paysage ne peuvent en aucun cas être pensés comme des phénomènes ni extérieurs, ni indépendants. Nos projets doivent en tenir compte, même s'il s'agit de l'habiter/construire d'environnements artificiels.

Nous assistons pourtant à un écart grandissant entre objet et sujet de l'intention. Il fait apparaître la notion *d'extra-mondanité*, ce qui semble en plus traduire une attitude contemporaine. La philosophe Catherine Grout commente ce fait : « [...] le sujet dit moderne se pense en dehors du monde, il se rend étranger à ce qui se passe en lui et qui, dans le même mouvement, le relie au monde et aux autres¹⁵¹ ». Catherine Grout ne critique pas nos habitudes, elle renvoie plutôt 1. à la conception même, et 2. , au projet politique des concepteurs. Nous avons découvert que leur concept va à l'encontre, si ce n'est neutralise notre propre concept de la convolution entre gestes de corps et d'écoute et *gestes ambients* comme étant à l'origine de nos représentations. Notons encore au passage et pour ne nommer qu'une des théories récentes issues de la psychologie de la perception, qu'il contrebalance également les théories de Roberto Casti et de Jérôme Dokic, (cf. leurs objections à la théorie classique¹⁵²). Par conséquent, ce ne sont pas seulement les « façades sensorielles »¹⁵³ des deux dispositifs (salle holophonique, appartement témoin) qui doivent évoluer, mais la compréhension de l'habiter/construire lui-même. Le travail pluridisciplinaire entre artiste et ingénieur sert potentiellement cette évolution et c'est le questionnement sensible qui nourrit les protocoles.

¹⁴⁹ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 10

¹⁵⁰ Ibid. p. 8

¹⁵¹ Ibid. p. 13

¹⁵² « Considérons un argument classique en faveur de l'identité entre les sons et les ondes sonores : « Un diapason vibre dans une cloche vidée de son air. Nous introduisons de l'air dans la cloche, puis nous l'enlevons ; le son ne commence que lorsqu'il y a de l'air dans la cloche, et cesse quand il n'y en a plus. » Mais pouvons nous dire que le diapason lui-même commence à résonner, puis cesse de résonner selon que nous introduisons ou enlevons l'air ? À l'évidence, si les sons sont des ondes sonores dans le milieu environnant, nous sommes obligés de dire que le diapason commence à résonner et cesse de résonner par intermittence. Deux analogies relevant de la vue pourraient nous aider à clarifier notre position. Considérons un objet dans l'obscurité. Si quelqu'un projette de la lumière sur l'objet puis replonge celui-ci dans l'obscurité, il n'y a pas l'impression de créer les couleurs de l'objet, mais simplement de les révéler — de les amener à la lumière. Il s'agit ici d'un effet dynamique bien connu en psychologie de la perception, l'effet tunnel. Voici un exemple : Si un cercle noir glisse de gauche à droite derrière un écran blanc et réapparaît à la droite de l'écran, nous n'avons pas l'impression qu'il y a deux cercles (un qui disparaît à gauche et un autre qui réapparaît à la droite de l'écran), mais un seul cercle momentanément soustrait à la vue. Notre phénoménologie ordinaire du visible inclut en ce sens la notion d'existence non perçue, aussi bien pour des qualités telles que les couleurs, que pour des objets comme le cercle et des évènements comme le mouvement du cercle. Il ne semble pas que notre phénoménologie ordinaire de l'audible constitue à cet égard une exception. » CASATI Roberto, DOKIC, *L'espace du son*, In Op.cit. CHOUVEL Jean Marc & SOLOMOS Makis, *L'espace : Musique/Philosophie*, pp. 196-97

¹⁵³ SOBIESZCZANSKI Marcin, (Schéma à 9 étages de l'être environnemental) in SOBIESZCZANSKI Marcin, *Les médias immersifs informatisées, Raisons cognitives de la ré-analogisation*, Berne, Éditions scientifiques internationales Peter Lang, 2015, p. 241

La *plongée* s'est avérée efficace au niveau de l'exploration et de la représentation. Elle a permis de révolutionner les possibilités du dispositif (cf. le gain en verticalité, cf. notre proposition de consigner les « erreurs » de réglage comme potentiellement propice à produire des effets de dôme). La lecture en champ plongeant a cependant posé problème. Nous avons ainsi découvert que la détection en surplomb ne suffit pas pour cerner toutes les situations. Si nos dispositifs ne pensent ni le vivant, ni le sensible, s'ils ne se coordonnent pas intimement avec nos représentations individuelles, ils risquent de compromettre nos projets (service à la personne, cf. la question du handicap, améliorer, retrouver l'être habiter). Une gestion au fur et à mesure et au cas par cas s'impose. Incorporer cette intention dans nos procédés d'analyse et de conception et dans nos langages professionnels s'avère être une nécessité. Comme nos actes et nos discours sont destinés à un public, (par exemple le public des œuvres d'artistes, le public scientifique, mais aussi les usagers et/ou bénéficiaires des avancées du dispositif, les personnes à « mobilité réduite », qui ont leur pleine place à prendre dans notre société), notre gestion s'avère être aussi un enjeu politique. Selon Catherine Grout, ce politique est un « élargissement dans la pluralité ». Il « [...] advient avec l'ouverture des sens et le laisser-être quand je suis disponible¹⁵⁴ ». Le politique est lui, « [...] un potentiel qui ne se montre pas en tant que tel. Autrement dit, la co-présence induite ne concerne pas l'assemblée d'hommes désintéressées réunis pour la constitution du monde commun » — la philosophe s'appuie ici sur Hannah Arendt qui parle de la capacité des hommes à être libres¹⁵⁵ —, « elle émerge plutôt par la qualité de présence de personnes quand celle-ci sont disponibles à ce qui se passe entre elles et autrui, entre elles et le milieu ou la situation¹⁵⁶ ». Nous-nous joignons ici encore à Catherine Grout : ce n'est qu'en étant disponibles et attentifs à l'autre et l'autrement autre que « [...] le vivant peut dialoguer avec le politique afin que le Monde et monde commun s'accordent sans toutefois se confondre¹⁵⁷ ».

Si nous abordons donc la traduction de l'image en son, nous questionnons ce qui se cache derrière l'image, des co-présences. Nous tenons ces dernières pour convolutives (gestes de corps et *gestes ambients*). Ces co-présences ne poursuivent pas toujours les mêmes objectifs. La raison se trouve dans l'image que nous avons du monde. Les ingénieurs l'imaginent comme « parfait ». Cela les confronte non seulement au réglage du flou — ce qui complique leur travail —, mais les coupe du monde (effet de casque). Ce « flou » est cependant une autre manière d'être « précis », parce qu'il permet de nous ouvrir à des possibles perceptions, des possibles évolutions de nos techniques d'habiter/construire. Or, nous l'avons vu, cela nous confronte aussi à des incompréhensions. Ces dernières se basent sur des sortes de « clichés culturels ». Mais nous pensons que cela va plus loin. Notre double activité d'artiste et de chercheuse nous confronte à un autre type de co-présences, c'est-à-dire à la fois le « je » de l'artiste et le « je » de la chercheuse, qui parfois se confondent, parfois se séparent. En ce qui nous concerne, c'est un fonctionnement nécessaire, et nous nous y reconnaissions. Or, si nous tournons notre attention de l'art/recherche en train de se

¹⁵⁴ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 42

¹⁵⁵ Catherine Grout cite ARENDT Hannah, *La Crise de la culture* (1961) trad. LÉVY Pierre 1972, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », 1993, p. 278, Ibid. p. 42

¹⁵⁶ Ibid. p. 42

¹⁵⁷ Ibid. p. 8

faire vers ses produits¹⁵⁸, c'est-à-dire aux « [...] choses elles-mêmes, qui doivent trouver place dans le monde », cela s'avère être plus délicat à gérer aussi bien pour nous (choix à faire entre permanence artistique et service par exemple) que pour nos interlocuteurs (visibilité de l'art et lisibilité de notre profil). « Pour être en position d'ajouter constamment de nouvelles choses au monde déjà existant », l'artiste, ou l'*Homo faber*, comme dit Hannah Arendt, « [...] doit lui-même être isolé du public, abrité et caché loin de lui. De leur côté, les activités véritablement politiques, actes, discours, ne peuvent être menées sans la présence d'autrui, sans un espace constitué par le nombre¹⁵⁹ ».

Comme nous avons choisi la recherche comme art ou l'art de la recherche, nous-nous sommes en effet mis à l'abri des institutions d'art traditionnelles. Or comme nous avons aussi choisi la recherche par l'art, c'est-à-dire l'art comme modèle, notre travail ne peut parvenir à la plénitude, ni dans la solitude (privé), ni dans le nombre (public). Situons-nous : il s'agit là d'un questionnement du rôle de l'artiste, d'un double acte d'art et de politique. Si ce que nous abordons « ne fait pas image » dans le sens à la fois d'art et/ou de sciences, s'il ne fait pas non plus image dans le sens cartésien et que nous rejetons la fixation et le trucage, voire le simulacre, si cette image n'est pas non plus publicitaire, elle s'inscrit de manière fondamentale dans la mise à l'écoute de nos convolutions intimes. Comme nous privilégions les processus et non les produits finis, il nous faut « [...] trouver la manière de dire et d'évoquer ce qui concerne l'état de corps et d'esprit¹⁶⁰ ». Et nous sommes là encore redevables du point de vue de la philosophe Catherine Grout : « [...] de même que le langage est inscrit dans le corps qu'il met en mouvement et *vice-versa*, de même, corps et environnement font partie de la même expérience¹⁶¹ ». Quant au monde bilingue, que nous construisons, nous en essuyons les deux parts de conflits, mais aussi, et cela nous stimule, les deux parts de sens, les deux parts de dépendances et d'interdépendances. Hannah Arendt nous le dit en d'autres termes. « La culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés, et même en mutuelle dépendance. Se détachant sur l'arrière-fond des expériences politiques et des activités, qui laissés à elles-mêmes, viennent et s'en vont sans laisser de trace dans le monde, la beauté est la manifestation même de la permanence¹⁶² ».

Retenons de cette expérience qu'il s'agit de construire notre horizon commun. Nous devons donc élargir nos conceptions du corps et de l'espace, mais aussi apprendre à mieux identifier et lire nos modes de présence. La démonstration scientifique nous a permis d'identifier ces divers enjeux. Il nous faut toujours persévirer en leur direction. Pour avancer sur le plan de l'apprentissage, nous allons désormais nous intéresser au corps guetteur du paysage, au « corps antenne ». Afin d'examiner ce qui arrive lorsque seul les sens font le lieu, nous nous servirons de deux révisions cartographiques personnelles, qui nous situent à une époque où nous étions encore enfant. En écho à la « *wildness* » smithsonienne, nous aimerions par là décrire un moment d'initiation à la *plongée* et analyser des activités qui illustrent un rapport « primitif » à la *playing aura*, un rapport dépourvu de tout conditionnement culturel.

¹⁵⁸ Nous paraphrasons ici Hannah Arendt qui parle seulement d'art

¹⁵⁹ Op.cit. ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, p. 278

¹⁶⁰ Ibid. p. 8

¹⁶¹ Ibid. p. 7

¹⁶² Ibid. p. 279

3.2.2. Le « corps antenne », une expérience totale

La première expérience débouche sur un jeu d'ombre et de lumière. La seconde fait apparaître une « notation topo- et chorégraphique ». Comme il s'agit d'un témoignage, dont nous sommes l'auteure, nous l'évoquerons sous forme de récit à la première personne.

Expérience 1 :

« Je suis née à une époque où le divertissement électronique n'existant pas encore, quasi au seuil de la popularisation de la télévision ». [Bien que nous possédions un téléviseur, il était verrouillé à clé et son programme quotidiennement censuré par peur de nos parents de perdre le contrôle sur des informations et des images trop violentes]. « Un des moyens d'évasion et d'éclosion personnelle était la lampe de poche. Utilisée comme la pointe d'un crayon, actionnée d'une manière joueuse, je parvenais à créer mes propres animations dans l'obscurité : des jeux d'ombres et de lumière sur le mur de ma chambre. Porté en dehors de l'enclos physique, mon corps allait là, où les jambes ne pouvaient aller : au plafond, puis là bas dans le noir où les yeux se perdent. L'écoute créatrice s'exerce dans la nuit permanente ¹⁶³ ».

Expérience 2 :

Je devais avoir entre cinq et six ans, où en pleine compensation de mon propre ennui j'observais des petites araignées rouges sur une plaque calcaire relativement plate. Notons que cette scène s'est déroulée dans une partie de jardin « en rocallies » aménagé en terrasses et sur un terrain en pente. Comme je m'étais préalablement « mise en boule » — je me trouvais donc à distance réduite par rapport à la pierre — et comme la pierre était très exposée au soleil, je sentais des petites zones de chaleur monter dans mon visage, effleurer ma peau et mes joues. Ces premières sensations furent très vite relayées par la perception des bruits amplifiés de mon corps et d'une mise en retrait des bruits et voix environnants, entraînant une distinction très nette entre ce qui se passait en dedans de ce mi-clos corporel et autour de moi. J'avais accès à deux sortes de spatialités. La première était concave et verticale, dans le sens où la distance entre moi et le sol était minime. Cela contribuait à une réflexion sonore intense et très dirigée. L'écoute n'était plus qu'une extrême plongée dans l'espace immédiat de mon corps « en boule ». La seconde était courbe, latérale et horizontale. Pavillons d'oreille tournés vers l'arrière et plutôt vers le haut, l'écoute distinguait entre l'arrière-plan proche et les plans éloignés. J'entendais d'abord le glissement des sons le long de mon dos, des courants d'air qui touchaient mes oreilles, les sons vibrant à l'intérieur de ma boîte crânienne, puis les sons des environs : des voix et bruits rares et lointains.

Le co-emboîtement spatial hiérarchique à fort caractère atemporel était aussi le décor une d'une intense observation des phénomènes qui se passaient devant moi. Buste plié et penché en avant pour regarder les petites araignées, j'étais attirée par leurs mouvements, c'est-à-dire leur manière de se grouper et se dégrouper sur la pierre. Cela semblait correspondre à la chaleur, qui en émanait, impression qui se renforçait encore parce que j'en sentais moi-même les effets. Comme on côtoyait le même espace, il se créait une sorte de concordance, de symbiose posturale, leurs déplacements semblaient justes en accord avec les mouvements de mon propre corps. Alors que la différence d'échelle et la vue me plaçait en observatrice distante, la proximité instaurée par mon dôme corporel me plaçait en témoin impliqué. Entre passages simples, flux et reflux, évasements et rétrécissements, déploiements, retractions des mouvements, figures fixes sur figures mobiles, apparitions et disparitions ponctuelles de mon champ de vision, émergences, immersions hiérarchiques et relais s'articulaient à la fois un jeu spatial observable, une écoute contemplative et analytique, mais surtout une espèce d'unité rythmique, un sentir-être en unisson avec le monde, qui était relayé par un sentiment de félicité créative. De cet écho climatique, de cette ambiance vivante perçue par le corps à la fois émetteur et antenne, naissait une envie : il fallait que je refasse, que je retrace tous ces mouvements, non pas pour les mémoriser — et j'insiste sur ce fait parce que je n'étais pas partie avec l'intention de représenter quoi que ce soit — mais pour m'y inscrire. J'écrasais les petites araignées pour retracer leurs trajectoires avec leur propre jus (chose que je condamnerais aujourd'hui, mais chose que de nombreux autres de mes petits camarades faisaient tout comme moi).

¹⁶³ Texte original en allemand (autotraduction) : « Ich bin zu einer Zeit geboren, die keine elektronische Unterhaltung kannte, quasi vor dem Erscheinen des Fernsehbilds. » [...] « In der kindlichen Welt aber gestalteten Taschenlampen bewegliche Bilder. Deren Lichtstrahl ließ, wie die Spitze eines Bleistiftes, spielerisch virtuos auf der dunklen Wand Bilder und Schatten entstehen. Die Welt geschah nicht innerhalb eines Bilderrahmens als einziger Möglichkeit der Evasion und Entfaltung. Der Körper verlor sich außerhalb seiner physischen Kontur, bewegte sich frei dort, wo ihn die Beine nie tragen können, an die Decke des Zimmers, dahin auch, wo die Augen ihm nicht folgen, ins Dunkel. Kreatives Hören übt sich in ständiger Nach », in BAK Eleonore, *Kunst im Rohzustand* (littéralement « l'Art à l'état brut ») in TIGGES Stefan, PEWNY Katharina, DEUTSCH-SCHREINER Evelyn, *Zwischenräume, Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Bielefeld, Transcriptverlag, Reihe Kultur und Medientheorie, 2010, p. 222

Résumons et comparons les expériences 1 et 2 en typifiant : leur intentionnalité ; leur « ergonomie » et leur « gestuelle intuitive » [Claire Petitmengin] ; leur rapport à l'espace ; l'impact des modalités sensorielles de connexion sur la représentation.

Intentionnalité :

La première expérience (E1) est clairement prémeditée (créer des animations à l'aide d'une lampe de poche), la seconde (E2) est à la fois hasardeuse et intuitive (se rapprocher de quelque chose pour l'observer, s'y inscrire).

Gestualité (et outillage) :

Dans E1 le dessiner est un mouvoir/projeter au travers une lampe de poche; dans E2 le dessiner est un retracer au travers le corps (les doigts qui écrasent et qui manipulent un liquide sur fond de relief d'une pierre).

Rapport Spatial :

Dans les deux cas le lieu devient « scène », (interaction entre geste corporel et geste ambiant, potentiel d'échappement) : Dans E1, la scène se déroule dans une pièce à l'intérieur d'une maison, l'espace est obscur : d'ici vers là, où les yeux se perdent dans le noir. Dans E2, la scène se déroule à l'extérieur. L'espace est repéré au gré des variations de perspectives : d'ici « près devant » vers là « tout près », « dans le dos », vers là-bas « au loin ». On suit ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur du dôme corporel. Il y a consentir des phénomènes thermodynamiques, climatiques, sonores ; cohabitation avec les petites araignées : nos propres mouvements corporels et la circulation des insectes se cristallise (comme par consentement).

Modalités sensorielles de connexion :

Dans les deux exemples, la connexion semble être de nature fortement kinesthésique¹⁶⁴ : nous percevons les positions et les mouvements de corps (E1 : les nôtres, ceux de la lampe de poche ; E2 : les nôtres, ceux des insectes, des gestes ambients). Dans E1 la connexion se fait à distance et apparemment sans contact autre avec l'espace que la « lampe de poche ». Dans E2 la connexion se fait à grande proximité, c'est-à-dire à l'intérieur de notre dôme corporel. Les termes utilisés pour décrire les expériences sont empruntés aux différents registres sensoriels. Dans E1 c'est davantage le registre visuel : jeux d'ombre et de lumière, le point lumineux, qui organise des lignes; dans E2 c'est davantage le registre kinésique¹⁶⁵ : le plié du buste forme un dôme, favorable à l'observation proche et distante, il y a apparitions et disparitions ponctuelles, formation de figures fixes sur figures mobiles, analogie gestuelle et des mouvements : passages simples, flux et reflux, évasements et rétrécissements, déploiements, rétractions émergences, immersions hiérarchiques et relais, jeu spatial. Les deux expériences jonglent néanmoins avec le registre tactile : dans E1 il est suggéré par le toucher du mur avec la pointe lumineuse, dans E2 nous en parlons en tant qu' « écho climatique sur la peau et les joues ». Ils jouent aussi avec le registre cénesthésique¹⁶⁶ (le champ diffus des sensations) : l'action « joyeuse » du pointer de la lampe de poche», « être porté en dehors de l'enclos physique, là où les jambes ne peuvent

¹⁶⁴ Cf. glossaire en fin de thèse

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

pas nous porter, là où les yeux se perdent dans le noir » (E1), repérer le champs diffus du lointain, indéfinition des sensations mixtes (E2). En ce qui concerne le registre auditif : il est absent dans E1 ; il est décrit sous forme d'écho, de résonance. Il est un repère dans E2.

Procédés de connexion (nous-nous inspirons ici des repères donnés par Claire Petitmengin) :
Description des « états de réceptivité » :

Raisons extérieures :

Obscurité/lumière (E1), l'ennui, (E2) ;

Raisons intérieures :

Animer le monde (E1), consentement, convolution des rythmes (E2);

Les gestes de « maintien dans l'état » et les « distances de connexion » :

Aller là où le corps et les jambes ne peuvent aller (E1) ; rectifications posturales, entre « moi et le monde », emboîtements structurels et architecturaux (E2);

Les « gestes de connexion » :

Nous sommes au contact avec des objets physiques : la lampe et le mur, (E1), la pierre (E2). La lampe de poche est utilisée pour dessiner, animer des figures : il y a analogie entre nos mouvements et les figures projetées. Nous les contrôlons, c'est une projection consciente (E1). Le jus des insectes est utilisé pour tracer les lignes de mouvements des insectes. Nous procédons ainsi pour mieux nous inscrire dans leurs mouvements, que nous avons repéré comme relatifs aux gestes ambients : le co-sentir devient consentement. Nous les suivons donc d'abord sans vraiment les contrôler. C'est davantage une Introjection (inconscient) Nous les retracions ensuite pour mieux nous inscrire. C'est une introspection (conscient).

Dans les deux cas la connexion consiste à « accueillir » ou à amener le vis-à-vis matériels et immatériel (objets, corps lumineux, insectes, chaleur) vers soi et en soi, dans l'espace intérieur libéré pendant la phase précédente (corps réceptacle, l'autre m'englobe, circule en moi)

Prolongement :

La connexion consiste à se prolonger vers l'autre « comme si » : c'est de l'ordre de la caresse, et peut devenir de l'absorption ;

Prolongement suivi d'introjection :

D'abord en direction de l'autre, puis en captant « l'ambiance intérieure » de l'autre dans le dôme formé du corps ;

Mise en résonnance :

S'accorder sur le rythme de l'autre (de la lumière, des insectes) ;

Degré de difficulté de la connexion :

Aucune;

Degré de conscience du geste :

Gestes inconscients se mêlent aux gestes conscients et/ou préétablis par le vis-à-vis (retour des lumières par le mur, circulation des insectes, écho climatique);

Degré d'intensité de la connexion :

Vérification de l'état sur le plan rythmique; Mémoire intense de l'expérience, elle et intacte presque 50 ans après;

Gestes de déconnexion :

La fin du jeu n'est pas décrite ni dans la première, ni dans la seconde expérience. Le fait qu'elles soient simultanément « mémorisés », « archivées » les désigne en tant que « bulles atemporelles. Le fait de leur réactivation les désigne comme « unités déterminées », à la fois formantes et développantes, donc potentiellement transformables et stimulatrices de créativités nouvelles;

Phases d'écoute :

Le lâcher prise, permet de se consacrer au présent, de se mettre dans une « écoute » très fine à la fois de ce qui se passe à l'extérieur et à l'intérieur de nous.

Sédimentation de l'expérience et transformation de la représentation :

Dans E1, la projection dans l'espace noir est interprétée comme un « se perdre » dans l'obscurité. Couplé à un corps, qui se « porte en dehors de l'enclos physique », elle augmente la créativité de l'écoute. Conclusion : le plonger (« se perdre ») libère les sens et augmente les significations : les images cessent d'être frontales, s'animent et se transforment en figures. Ces dernières acquièrent une indépendance et deviennent des êtres à part entière. Dans E2 le sentir/ressentir des phénomènes ambients, (les mouvements d'insectes, leur manière de se grouper et se dégrouper, qui semble correspondre à la chaleur, impression qui se renforce encore parce que nous sentions nous-même ces effets), déclenche le besoin de retracer les trajectoires pour mieux nous y inscrire. Conclusion : Comme il y a convolution entre circulations des insectes (en bas), action de la chaleur (du bas vers le haut) et du corps (plonger du corps et vue plongeante du haut vers le bas), tout ce confond (les mouvements et espaces physiques, les sens sensoriels, les perspectives et les significations), d'où la sensation à la fois de contact physique, « d'être à l'endroit ». L'empathie conduit en plus à une impression de « paix et de félicité ». C'est au travers l'ensemble de ces liens que s'esquisse alors une représentation spatiale, qui confère du « relief » à la carte établie. Ce relief est à la fois situé et vivant, formé et développant, c'est-à-dire plastique et kinésique. Il est aussi situationniste, contextuel, réel, puis mémoriel (traces, tracer des traces).

Comme nous-nous sommes « mis à la place de », cela nous a aidé à distinguer entre nous et l'autre, c'est-à-dire notre position par rapport à l'autre, mais encore de faire la différence entre l'extérieur de l'intérieur. Comme nous-nous sommes « mis à l'écoute de l'autre », cela a stimulé notre attention et notre créativité et par là notre aura active. Nous avons alors su mieux repérer ce qui nous lie : les gestes ambients. Comme nous avons en plus opéré sous forme d'archivage, cela a produit un effet durable sur notre aura interne (mémoire visuelle, tactile, kinesthésique et auditive confondue).

3.2.3. La mémoire plastique vive

Revenons sur l'expérience N° 2, parce que son rapport à la *playing aura* est bien plus riche que dans la première, mais aussi parce que le dessiner se fait sans autres outils que les doigts. Elle s'est déroulée à l'intérieur de la forme construite par le corps même (« dôme »), ce corps étant penché sur une rocaille. Nous pouvons examiner la situation sous l'angle prototypique architectural. Un certain nombre des critères spatio-temporels déterminés par le CRESSION peuvent nous aider à analyser les effets sonores et climatiques.

En ce qui concerne l'espace physique global : il y a cohérence physique, dans le sens où il y a « co-emboîtements d'espaces » à « fort caractère naturel », mais « fragmentation » et « rythmicité à alternances irrégulières et hiérarchiques ». En effet, il y a division de l'espace physique : nous percevons l'environnement extérieur et intérieur à notre dôme corporel.

Concernant l'espace physique extérieur immédiat et médiat de notre « dôme corporel » et ses effets : il est ouvert et légèrement incliné (terrasses) ; il possède un « bon potentiel d'échappement » ; il y a « co-emboîtement de micro environnements latéraux et horizontaux » à fort caractère corporel et sensoriel : les sons qui glissent « le long du dos », les courants d'air frôlent nos oreilles, les vibrations se ressentent dans « la boîte crânienne », les sons environnementaux sont « nets », parce que « proches », les sons environnementaux « rares » (focalisation sur le corps) et plus « évasés », parce que « lointains ». Notre souvenir ne va pas plus loin.

En ce qui concerne l'espace physique à l'intérieur de notre dôme corporel, il est « semi clos » et légèrement incliné, possède un « bon potentiel d'échappement » (« perspectives sonores », qui produisent des « structures à la fois informelles, duales », des « effets de contre-mur » (pierre calcaire), des phénomènes « d'attraction » et de « décompression » (courants d'air). Nous ressentons le co-emboîtement de micro environnements latéraux, frontaux et verticaux. Nous ressentons encore des zones « complexes et stratifiés » (à fort caractère ambiant), dont nous ressentons les différences entre intérieur et extérieur de notre dôme corporel.

En ce qui concerne « l'espace intentionnel », il se résume en quelques mots :

Le « jeu » pour compenser l'espace vacant, l'ennui, nous conduit à organiser des postures (nous nous sommes préalablement mise en boule, rapprochée du sol pour y observer quelque chose de près), qui elles mêmes articulent des scènes, dont une globale et plusieurs scènes parallèles, simultanées ou transgressives, qui profitent à la perception *in situ, in vivo*. « L'irruption ambiante » va de paire avec le « quasi silence ». Hormis du fait que cette perception ne relève ni de la « mémoire collective », ni du « cliché sonore », ni de la « carte postale sonore », (parce que nous nous focalisons surtout sur la forme construite par notre corps, c'est-à-dire un espace proche et intime), *l'in situ, in vivo* s'esquisse avec une grande « clarté compositionnelle », malgré un certain nombre « d'anachronismes ».

L'élasticité entre les scènes, (nous-nous sommes « mise en boule », sans vraiment nous séparer de l'espace extérieur), leur simultanéité nous permet de tout observer en même temps et presque sans hiérarchiser. C'est le dôme construit par notre propre corps, qui permet de focaliser notre attention. Ce dôme ne fait pas obstacle. Au contraire, il organise non seulement les « différences d'échelle » et les « perspectives », il organise encore les phénomènes ambients. Il y a syncrétisme dans le sens où ce dôme emprisonne la chaleur, influence la circulation de l'air, bien que de manière très discrète ; dans le sens où il emprisonne des sons proches, tout en restant ouvert vers l'extérieur ; dans le sens où nous sommes en contact avec le même sol, tout en variant nos contacts avec le monde : de ce sol émane une « agréable chaleur », des petits courants d'air, dont les intensités différentes frôlent notre visage, ce qui renforce la sensation de contact. La « confusion » positive

favorise la révision cartographique par traces effectives à caractère liquide, (jus des insectes). Notons que le dessin n'a pas de vocation iconique. Il sert pour « retracer les mouvements pour mieux nous y insérer »). L'image obtenue est donc d'abord une espèce de sous-produit. Comme elle est le résultat d'une action vivante, elle se grave de manière plastique et vive dans notre mémoire, cette mémoire étant à la fois de l'ordre immédiat (repérer, combiner, ajuster et réajuster les différentes impressions toujours plus réelles, virtuelles et actuelles, faire évoluer les sens et significations) et médiat (se souvenir des diversifications et des transformations).

Souvenons-nous davantage de l'expérience et examinons-la au niveau de l'ordre d'apparition des sensations vécues :

Il semblerait que le premier sens arrivant était celui de la chaleur. Il est quasi instantanément suivi par le sens du toucher. Le ressenti de cette chaleur (repérée par la peau) renforçait la sensation de contact, de sentiment de paix et de félicité. La seconde sensation était auditive : repliée, tournée vers le bas, pavillons d'oreille ouverts vers l'arrière, nous nous sommes projeté dans une perspective qui englobait les sons à l'intérieur du dôme corporel, les sons très proches, puis plus lointains de notre dôme. Ensuite nous commençons à voir, sans vraiment regarder, un peu comme si notre regard n'avait pas d'autre objet que la lumière tamisée à l'intérieur du dôme. Dans notre souvenir, cela a duré un certain temps, (ce temps étant perçu et non minuté). Cette sensation a été relayée par une série d'autres perceptions, concernant cette fois le sens de l'équilibre et très vite celui de la mémoire. Tout en regardant sans voir, tout en ajustant notre écoute, nous balancions notre corps pour l'adapter à la fois au terrain et au léger déséquilibre. L'alternance rythmique entre *plongée* hiérarchique dans le paysage réel et sentir immédiat et/ou médiat a créé une sorte de confusion, (sensation d'être vraiment ni dans l'un, ni dans l'autre), qui s'est traduite par un sentir « chez soi », « en soi ». Ce sentir n'était pas encore vraiment lié à un « être à l'endroit », un « être à l'endroit chez soi ». Recouvrant donc des postures réelles et des sensations, puis des perspectives en alternance, ce moment s'est très vite doublé par des postures virtuelles. Hormis du fait que ces dernières ressemblaient aux postures réelles, elles étaient plus créatives et plus habiles encore que la simple mécanique des gestes. C'est un peu comme si naissaient des postures inédites (imaginés, imaginaires), comme si nous anticipions les attitudes à venir, à la fois les nôtres, celles des araignées, des courants d'air, des mouvements invisibles, tels les mouvements de la chaleur. Ce « tout imaginé » des gestes se mixait, s'hybridait en tout cas avec les gestes réels. Pour donner un nom à cet ensemble d'imaginaires et sensations posturales parallèles aux gestes réels, nous l'appelons corps « imaginé » ou corps « rêvé ». Cette activité, que le poète Jean Paul dit relever du *demi-rêve*¹⁶⁷, nous ne saurions la détailler pour plusieurs raisons :

- Parce qu'au cours de l'expérience, elle se diversifie. Ainsi les gestes et postures du corps imaginé, rêvé peuvent se transformer en odeurs, en sensations cinesthésiques, puis redevenir des gestes sans provoquer aucun vertige, ou, au contraire, en sensations kinésiques qui elles peuvent déclencher des vertiges,

¹⁶⁷ PAUL Jean, cité par BACHLARD Gaston in BACHLARD Gaston, *L'air et les Songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Éditions Poche, Librairie Générale française, 2007, réédition Librairie José Corti, Paris 1943, p. 43

voire en sensations gustatives, olfactives, visuelles, sonores, uniques ou en sensations groupés, dynamiques ou lentes sans que ces dernières interviennent nécessairement au niveau des gestes moteurs,

- Parce que cette activité est spontanée, plus ou moins intense en fonction des contextes, qui se découvrent au fur et à mesure, des *stimuli*, qui interviennent sur le champ et/ou par mémoire et qui ne se répètent pas nécessairement.

Elle correspond donc à des modes d'interprétation tout aussi hasardeux qu'anticipées. Elle correspond encore à des opérations mentales [*embodiment*] impliquant des réactions sensorielles et corporelles. Elle peut conduire à des jeux et subterfuges narratifs [le comment ce qui fait scène fait scène]. Elle peut conduire à des représentations autonomes [l'irruption sensorielle fait scène et sens]. Elle peut provoquer des sensations esthétiques globales, partielles, des sensations entières ou séparées, c'est-à-dire des sensations pour elles mêmes.

Sont ce des sortes d'« extases esthétiques » ? S'agit-il de *dreams*¹⁶⁸ personnels ou au contraire d'expériences concrètes, qui ont une chance de devenir des *dreams* collectifs, à savoir des perceptions que nous pouvons partager, par exemple en incitant notre lecteur à se rappeler ses propres expériences ? S'agit-il de dispositifs de spéciation et/ou de *spatiation* [Martin Heidegger], ou de « bougés d'apparence » dans la compréhension de Maurice Merleau-Ponty ?

Comme tous ces phénomènes se produisent au cas par cas, de manière spontané et opportuniste, comme nous ne pouvons vraiment déterminer avec certitude les raisons qui conduisent à la dite « confusion positive », partons du principe que type d'activités constitue surtout une somme de postures et de sensibilités hybrides et progressistes (*identités rythmiques* différentes). Partons encore du principe que toutes sont liées au mouvoir, sentir, percevoir direct et réel.

Pour donner un nom à cet échange et pour le différencier de la notion de « sédimentation de l'expérience », nous l'appelons « rythme intrinsèque » de l'expérience. Nous confisquons donc le terme « rythme », qui est ordinairement utilisé dans le domaine de la musique pour désigner les transitions sensorielles, sensationnelles et émotionnelles d'une seule expérience. Cette expérience regroupe à elle seule des transitions uniques, qui ont une rythmicité propre, qui nous sollicite plus ou moins vivement jusqu'à déposer l'alternance des mouvements différents à l'intérieur de nos perceptions, de nos sensations. C'est donc à la fois notre disponibilité à cette rythmique (intention), notre réceptivité à cette rythmique (sensibilité), puis sa qualité de sollicitation (physique réelle, virtuelle, actuelle), qui nous marque plus ou moins durablement (dépôt de la structure rythmique sous forme d'imaginé rythmique du paysage). Cet imaginé est à la fois mémoire corporelle et mentale de ce paysage. Il opère sur le champ et tisse son relief. Il augmente, patine ou diminue, puis érode son profil, un peu à la manière du paysage réel.

¹⁶⁸ Nous empruntons ce terme à DUPLAIX Sophie, qui désigne par là des expériences sous l'emprise de psychotropes et qui ont manifestement stimulés le rêve alternatif du mouvement hippie, son désir de libération des sens. Cela offrira une matrice pour l'exploration psychique, pour la conscience perpétuelle, sensorielle et intellectuelle « La nouvelle conscience ne veut pas rêver ses fantasmes, elle veut les vivre » (BELSON Jordan cité par G. Youngblood in DUPLAIX Sophie, *OM, OHM, ou les avatars de la musique des sphères, du rêve à la réverie, de l'extase à la dépression*, in *Son & Lumières*, catalogue d'exposition qu'elle a mis en place au Centre Pompidou de Paris en 2004, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 389)

Nous sommes ici redevables à Frédéric Bisson, lorsqu'il dit que « [...] de même, un relief ou un paysage semble fait de processus rythmiques¹⁶⁹ ». L'auteur s'appuie lui-même sur Ludwig Klages :

« Les rainures de la coquille d'une noix bien mûre ne suivent aucune règle, ce qui les rend d'ailleurs uniques, mais sont parfaitement rythmiques, de même que les plissemens labyrinthiques du noyau, les chemins tortueux que le vers du bois dessine dans l'écorce de l'arbre¹⁷⁰ ». « Ne disons-nous pas fort à propos qu'un chemin nous « mène » ou nous « conduit » quelque part, « traverse » une prairie, « serpente » le long d'un ruisseau, que la rigide spirale « tourne », que la « vrille se « hisse », que l'arête d'une montagne « grimpe » jusqu'au sommet, qu'une falaise « plonge » à pic ?¹⁷¹ ».

Le phénomène de rythme dont nous parlons est donc le jeu des mouvements entre eux, qui leur confère non une forme, mais une plasticité rythmique¹⁷². Pour attribuer un nom à ce jeu, à cette somme d'activités rythmiques formantes et développantes, nous l'appelons « la mémoire plastique vive ». Ce terme se distancie de la mémoire immédiate (mémoire à court terme, mémoire créative : retenir et réutiliser un nombre limité d'informations dans un temps relativement court), dans le sens où nous utilisons ce terme non pour désigner un modèle modal de la mémoire, mais pour désigner l'espace qu'elle occupe au sein de nos perceptions. Il s'agit d'un espace intermédiaire, opportuniste, hybride, mais continu, fonctionnement spontané, éclectique, interactif. Cet espace, (nous pourrions aussi parler d'aura active), réunit une considérable somme de connaissances concrètes des interactions entre gestes corporels réels ou imaginés et *gestes ambients*. Nous soutenons en plus que la « mémoire plastique vive » continue d'opérer devant et dans l'image, c'est-à-dire au niveau tautologique :

Celui qui regarde est acteur de son regard, de ses sensations, de ses émotions de ses élans, tout comme nous le sommes nous même, tout comme nous les sommes tous deux séparément ou ensemble. Bien que nous ne puissions cerner cette activité avec précision, nous sentons tout de même que nous sommes « dans le rythme », qu'il y a transformation et accroissement de nos perceptions. Claire Petitmengin éclaire ce fonctionnement sous forme de réseau sémantique de l'état intuitif.

« L'état intuitif (propice à l'apparition d'une intuition) est soit un état de veille, soit un état hypnagogique. En état de veille, il se caractérise par une transformation de la perception du corps et de l'espace, de l'activité mentale, et de la vision ». « La perception du corps et du monde extérieur disparaît ». Il y a « [...] accroissement de la conscience du corps, qui se caractérise par: une sensation d'unité (de rassemblement, de force/enracinement (avec parfois perception d'une colonne intérieure), sentiment de présence ; une sensation d'ouverture (de légèreté dans le haut du corps, sensation d'espace et de fluidité, perte de la perception des frontières corps/espace, sensation d'expansion (particulièrement au niveau de la tête, avec parfois une sensation de lumière), espace vécu comme plus dense, sentiment de communication avec l'environnement; un sentiment de sécurité¹⁷³».

¹⁶⁹ Op.cit. BISSON Frédéric in *Éléments d'arithmétique, Le rythme selon Whitehead et Deleuze*, p. 166

¹⁷⁰ KLAGES Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus* (1922), tr.fr. *La nature du rythme*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2004, p. 71, cité par BISSON Frédéric in Ibid. p. 166

¹⁷¹ Op.cit. KLAGES Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus* p. 74-75

¹⁷² Giles Deleuze et Félix Guattari parlent de nombre nombrant. Le rythme ne serait ni de cadence, ni de discipline, ni de parade, ni d'harmonie. Aussi expliquent-ils la servitude du concept de rythme comme synonyme de la « forme ». Parce que la « forme » semble par tradition se maintenir dans une topologie figée, que nous remplaçons ici le mot forme par le mot plasticité.

¹⁷³ Op.cit. PETITMENGIN Claire, *L'expérience intuitive*, p. 171

En ce qui concerne la mémoire plastique vive, nous mettons les états hypnagogiques (entre sommeil et éveil) en retrait. Par contre nous adhérons à sa lecture au niveau de « la transformation de l'activité mentale, qui se caractérise par un ralentissement ou même l'arrêt du flot de pensées, ou par l'apparition d'un mode de pensée imagé ou kinesthésique ». Nous adhérons encore à sa lecture au niveau de « la transformation de la vision, qui concerne le regard extérieur ou intérieur ».

3.2.4. Lignes d'erre

Parlons franchement d'hallucinations, d'illusions, d'inconsciences ou encore de « terrains vagues » de la perception. L'hallucination est définie en psychiatrie comme une perception sensorielle sans *stimulus* détectable. Elle affecterait l'ensemble de nos sens, la vue, l'ouïe¹⁷⁴, l'odorat, le goût, et superficiellement le toucher. Ainsi apparaîtraient par exemple des objets absents ou carrément inexistants, ou encore des voix, sans locuteur. Proche de l'illusion, qui est une perception modifiée, une « mauvaise » information reçue d'un objet extérieur (illusions optiques, sonores, olfactives, etc.), l'hallucination est principalement utilisé pour parler d'un comportement pathologique (aliénisme psychiatrique : on parle *d'hallucination positive* (voir quelque chose qui n'existe pas) ou *d'hallucination négative* [Hippolyte Bernheim], (nier ce qui existe, ne pas voir ce qui existe dans la réalité ambiante). Il s'agit d'une dérive perceptive extraordinaire, surprenante, envahissante, d'un monologue intérieur ramifié, qui s'étale jusqu'à perdre la raison, jusqu'à perdre les mots pour exprimer ce que l'on perçoit. Ces dérives (terreurs) pathologiques croisent l'imagination extatique.

Gustave Flaubert est le premier à utiliser le terme d' « hallucination artistique », comme mode d'imagination, d'expérience, de connaissance, d'intelligence et d'intensification. À la lisière donc du rêve, de l'art, du monde onirique, elle est une possibilité de créer des mondes autres, permet de s'évader de la réalité ambiante et de sortir de son soi, y compris par l'exotisme et ou le collectivisme, (nous renvoyons ici également à l'ingestion de substances chimiques dans la période psychédélique des années soixante, soixante-dix). Pour Antonin Arthaud, l'hallucination (le « théâtre de l'hallucination ») est du côté de la vérité. Elle est un moyen de protestation pour être dans un monde viable, une façon de contrer le « mensonge de l'être », de refaire son corps, de retracer son propre portrait. L'enregistrement finalement et la reproduction des hallucinations trouvent une issue particulière dans le travail d'Arthur Rimbaud, qui dit vouloir « fixer les vertiges », (ce qui est un paradoxe en soi, parce que le vertige est un évanouissement). Or, le « scandale », Merleau-Ponty parle « d'imposture », de vouloir fixer quelque chose qui n'est pas visible, qui n'existe pas et de donner une chose pour réelle, alors qu'elle ne correspond à rien, peut être considéré comme un des sujets fondateurs de l'approche moderne des mécanismes mentaux. Il met en évidence des contingences de l'empirisme¹⁷⁵ et de l'intellectualisme¹⁷⁶ à savoir leurs limites dans

¹⁷⁴ Selon Jean-François CHEVRIER l'hallucination auditive serait la plus prenante. Dans son livre *L'Hallucination artistique, de William Blake à Sigma Polk*, Paris, Éditions l'Arachnéen, 2012, il dédie un chapitre entier à l'hallucination musicale, où il traite notamment de la répétition musicale comme instant psychédélique

¹⁷⁵ MERLEAU-PONTY Maurice dit que « [...] pour l'empirisme, l'hallucination est un événement dans la chaîne d'événements qui va du stimulus à l'état de conscience. Dans l'intellectualisme on cherche à se débarrasser de l'hallucination, à la construire, à déduire ce qu'elle peut être à partir d'une certaine idée de la conscience ». MERLEAU-PONTY Maurice in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 393

l'explication de la perception, voire leur incapacités à rendre compte de l'hallucination (insuffisance de la *Gestalttheorie*). Le fait même de ne pas pouvoir représenter (ni visuellement, ni par la langue) ce qui est invisible, puis la nouvelle distinction entre objet perçu et sujet percevant, alimentent en effet la réflexion sur les modes d'approche du monde vécu et entraînent la redéfinition même du corps et des rapports à autrui. Maurice Merleau-Ponty précise ce changement par deux fois.

Le comportement même des sciences :

- « Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde¹⁷⁷ ». Il dit de la pensée objective qu'elle « [...] se donne le monde tout fait, comme milieu de tout événement possible, et traite la perception comme l'un de ces éléments », et qu'elle « [...] subordonne tout le système de l'expérience [...] à un penseur universel¹⁷⁸ »,
- Leur incapacité à obtenir une explication satisfaisante de la nature du comportement humain, qui serait due à deux catégories d'approche de ce comportement :

« On distingue traditionnellement des réactions inférieures ou mécaniques, fonctionnant, comme un événement physique, de conditions antécédentes et qui se déroulent donc dans l'espace et le temps objectifs, et des réactions « supérieures » qui ne dépendent pas des stimuli matériellement pris, mais plutôt du sens de la situation, qui paraissent donc supposer une « vue » de cette situation, une prospection, et n'appartiennent plus à l'ordre de l'en soi, mais à l'ordre du pour soi. L'un et l'autre de ces deux ordres est transparent pour l'intelligence, le premier pour la pensée physique et comme l'ordre extérieur où les événements se commandent l'un l'autre du dehors, le second pour la réflexion et comme l'ordre de l'intérieur où ce qui se produit dépend toujours d'une intention. Le *comportement*, en tant qu'il a une structure, ne prend place dans aucun de ces deux ordres¹⁷⁹ ».

Comme les comportements inférieurs (les réflexes par exemple), ne peuvent se réduire à des réactions et que les comportements supérieurs, ne peuvent se traduire par des systèmes de réactions élémentaires de ce type, il s'agit pour lui « [...] de reprendre le problème de la perception et particulièrement de la perception du corps propre¹⁸⁰ » et de la *structure du comportement*, qu'il relie directement au « comportement en tant que forme ». (Nous reviendrons sur cette définition, notamment dans la conclusion de notre première partie où nous nous tenterons d'ébaucher une nouvelle *Gestalt* du paysage). Maurice Merleau-Ponty parle aussi d'hallucination comme « d'une perception du monde avant de l'apercevoir comme vrai ou faux ». Et ce sont les notions de « synthèse de transition », « d'intermittence » et de « bougé d'apparence », qui permettront au philosophe de proposer un liant :

« Le corps percevant, n'occupe pas tour à tour différents points de vue sous le regard d'une conscience sans lieu qui les pense. C'est la réflexion qui objective les points de vue ou les

¹⁷⁶ MERLEAU-PONTY Maurice dit que « [...] dans l'intellectualisme on cherche à se débarrasser de l'hallucination, à la construire, à déduire ce qu'elle peut être à partir d'une certaine idée de la conscience. Le cogito intellectualiste, ne laisse en face de lui qu'un cogitatif tout pur qu'il possède et constitue de part en part ». Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p. 393

¹⁷⁷ Ibid. p. 9

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences*, Paris, Éditions Verdier, Vendôme, 1996, pp. 240-241

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY Maurice, *La Structure du comportement*, Paris, Éditions PUF, 1967, pp. 135-136

¹⁸⁰ Ibid. p. 11

perspectives, quand je perçois je suis par mon point de vue au monde entier, et je ne sais même pas les limites de mon champ visuel. La diversité des points de vue ne se soupçonne que par un glissement imperceptible, par un « certain bougé d'apparence¹⁸¹ ».

François Deligny illustre ce phénomène d'une manière tout à fait explicite. Nous pensons aux « lignes d'erre ». Il s'agit de figurations spatiales d'enfants autistes¹⁸². Comparés au gestes du dessiner traditionnel de la ligne, dont le but est de tirer des traits entre un point [A] et un point [B] pour produire progressivement un contour et/ou une figure, qui fait sens (intention d'imiter quelque chose de réel et/ou intention de figurer quelque chose d'abstrait), leurs gestes répétitifs, apparemment inarticulés et les dessins qui en résultent semblent naître d'actes hasardeux. Or, grâce aux dessins, apparaît la synthèse de la traversée spatiale (réseau de lignes), puis une figure/mémoire spécifique, le nœud [fig.32]. Lorsque nous traçons nous mêmes une ligne, lorsque nous réalisons un point, nous semblons oublier le fait que la ligne et le point sont des figures de synthèse, jusqu'à ne plus lire ce qui les compose, une succession de gestes, leurs tension, leur élan intérieur et extérieur, leur ébranlement. Manuels ou pas, « fabriqués », « compris », « acquis » dans le temps (le capacitaire, le comprendre du tracer, pointer), ces gestes s'enrichissent mutuellement, deviennent plus raffinés en se renouvelant par et dans chaque nouvelle expérience. Et cela marche sans qu'on ait décidé de les dessiner. Vérifions ce fait avec les figures 33-35 ci-dessous, qui montrent des traces de mouvement sur le plancher du studio 8 du Centre national de la danse CND de Paris Pantin. Là aussi des nœuds apparaissent.



Figure 32



Figures 33, 34, 35



Figure 36



Pour y associer un autre exemple issu du monde artistique, nous proposons de porter un regard sur *See what I am saying* [fig.36], un des trois dessins (55,8 x 78,4 cm, traces d'argent sur papier ponce grand format) résultant d'une performance « musicale » réalisée chez Margarete Roeder *Fine Arts*, New York (1972-78) par Tom Marioni : l'artiste révèle les traces d'un jeu de percussion de plusieurs heures. Ces dessins ont été obtenus par le

¹⁸¹ Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p. 386

¹⁸² DELIGNY Fernand, *Traces d'êtres et de bâties d'ombre*, Paris, Éditions Hachette, collection « L'échappée belle », 1983, parus dans *Les cahiers de l'Immuable/I*, avril 1975 et sous forme de fac-similé in DELIGNE Fernand, *œuvres*, Paris, Éditions l'Arachnéen, 2007

frapper/frotter d'un balai de percussion argentique sur du papier ponce grand format¹⁸³. Y apparaissent des sortes d'intensifications sous forme de croix (traces du jeu percussionniste à deux mains). Le jeu de la main droite est plus ample que celui de la main gauche, mais son tracer est plus diffus. Nous en déduisons qu'il s'agit soit d'un effet de «partition musicale», c'est-à-dire de rythme plus doux sur la seconde partie de la performance, soit que Tom Marioni est droitier, ce qui est plus probable à cause de gestes répétitifs. Nous constatons également un décalage des croix, un peu à la manière d'une ombre portée. La défragmentation ne se présente pas de la même manière pour la main gauche — qui reste sur la même amplitude, mais pas sur la même énergie — que pour la main droite — qui perd en amplitude (presque 50%) tout en changeant d'énergie, bien que de manière moins nette que pour la main gauche. Entre décalage des croix et perte d'amplitude, nous en déduisons que le musicien s'est non seulement penché en avant — les mains se sont donc éloignées du centre du tambour (les 50 % manquant de la main droite sont en bas) —, mais que le musicien y a épuisé ses forces, notamment celles du bras droit. Alors que tous deux (les enfants autistes et l'artiste) illustrent bien la superposition des transitions, Tom Marioni les résume par des tracer simples d'intensités changeantes et les enfants autistes par des tracer complexes de même intensité qui forment une seule figure en 8, dont un «rond» vide en bas, un champ plein à sept bras en haut, un peu à la manière d'un astérisque. Ces bras se présentent sous forme de lignes incurvées, (mais pas systématiquement), qui se croisent paradoxalement en un centre commun — le rond semble relativement autonome par rapport à cet astérisque. Cela nous laisse supposer que les enfants ont dessiné ces deux figures par abouts progressifs et de manière parallèles plutôt que par actes séparés (même intensité des traits) et à une seule main (rond fermé, — ce qui est possible dans le «tourner en rond» d'un acte répétitif, mais ce qui réclamerait une très grande habileté à deux mains). Cela nous laisse aussi supposer que la feuille était posée devant eux sur une table, et/ou sur le sol et/ou accrochée sur un mur, en tout cas assez près de leur corps (même intensité et petite amplitude des traits) et d'une manière frontale. Compte tenu de l'ensemble de ces données, nous en déduisons que le dessiner des enfants a sans doute duré moins longtemps que celui de Tom Marioni. Voilà deux témoignages (non hallucinatoires), qui affirment que indépendamment du degré de conscience, indépendamment du «projet», il y a bien errance à la fois du geste et de la figure spatiale dans le temps (posture, position, situation), il y a encore déplacement automatique de cette figure par le corps vivant bougeant. Les représentations en rendent compte par l'émergence de doubles «nœuds», par des parallélismes et des progressions d'amplitude des lignes et, en ce qui concerne Tom Marioni, par la progression des intensités. On peut enfin vérifier que cela est dû à un gesticuler/performer/tracer/dessiner répétitif «avant le jugement», dans le sens où ni les enfants ni l'artiste n'ont eu pour projet de dessiner lesdits «nœuds».

Faisons ici un point sur le terme de jugement. Nous le comprenons dans toutes ses extensions. Juger, c'est «prononcer en qualité de juge», «se former une opinion», «décider comme arbitre», «croire» «estimer», «jauger», conjecturer, «condamner» «se figurer» «s'imaginer», «interpréter» absolument, définitivement, mais c'est aussi «discerner». Il y a donc une connotation à la fois sociale, politique, culturelle, religieuse et

¹⁸³ «Diese Zeichnungen sind das Ergebnis des Reibens und Schlagens mit einem versilberten Draht-Trommelbesen auf große Bogen Schmirgelpapier.» MARIONI Tom, 1978, in VON MAUR Karin *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Prestelverlag, 1985, p. 318

morale dans ce mot : juger du conscient et de l'inconscient, du vrai et du « faux », du « bon et du mauvais » pour nous, pour l'autre, pour l'image que nous nous faisons du monde puis de l'image que nous voulons donner ou recevoir, etc. En ce qui nous concerne directement (dans nos propres visualisations sonores), c'est décider de « plonger dans l'image », comme nous « plongeons dans le paysage¹⁸⁴ » — c'est par là estimer le dessein de la figure — mais c'est surtout imaginer une perspective qui n'est ni négative ni positive, ni reliée par un entendement, une perspective donc où « [...] chaque perception passe dans l'autre et, si l'on peut encore parler de synthèse, il s'agit bien d'une synthèse de transition¹⁸⁵ ». Nous avons donc distingué entre le sujet percevant et l'objet perçu, entre le sujet agissant (jusqu'ici de l'ordre de la gesticulation inarticulée, de la performance répétitive et du dessiner d'une séquence à un moment donné, notamment lié à l'action de l'homme) et le sujet actant (« nœuds »). De même nous avons vérifié le « bougé d'apparence » de la figure spatiale (le sujet percevant un objet, qui n'apparaît pas dans le même rapport espace/temps). Nous avons encore prouvé l'opérationnalité du dessin pour en rendre compte. Maintenant nous aimerions interroger le rôle du geste comme potentiellement déterminant dans l'émergence même des « figures spatiales ». Pour ce faire nous convoquerons d'autres formes de gestes, notamment les gestes ambiants. Pour expliquer mieux encore ce que nous voulons dire par « gestes ambiants », nous les illustrerons d'abord au moyen d'un site particulièrement propice à leur émergence. Nous-nous intéresserons ensuite au « comment » des artistes et designers contemporains les ont repérés et synthétisés.

3.3. Les « gestes ambiants » et les lieux, qui les pensent

Revenons sur la notion même de geste, la manière dont nous-nous en servons. Le geste est principalement lié au « mouvement extérieur du corps, (ou de l'une de ses parties). Il est perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un) »¹⁸⁶. Henri Torgue parle du « Gestuel » (adj. et n.m.) : « Le Gestuel indique la dimension mobile du corps »; regroupe tous les gestes, mouvements et attitudes qui illustrent les positions et situations corporelles présentes pendant une séquence de temps donnée ; il se loge dans l'inconscient ; se transmet par tradition culturelle (apprentissage) ; le geste articule action et expression dans un déroulement temporel. Le gestuel s'enracine dans l'inconscient collectif (motricité réflexe ou incontrôlée) ; sur un mode conscient ; il se transmet souvent selon des traditions culturelles sophistiquées (apprentissage et maîtrise culturelle)¹⁸⁷ ». Jean-Paul Thibaud parle également des gestes, comme « complémentarités de voisinage » contribuant précisément à la notion d'ambiance. L'ambiance s'inscrit « [...] de plein droit dans cette perspective de l'*embodiement*¹⁸⁸ pour laquelle nos catégories ne sont pas dissociables de notre activité

¹⁸⁴ Nous renvoyons d'ores et déjà au chapitre 4 « Morphologies du Sensible » et notamment à notre analyse des « physionomies construites », où nous examinerons non seulement comment nous avons procédé nous-même pour synthétiser l'errance de la figure spatiale et des gestes, mis où nous détaillerons également la « forme » que nous attribué à cette « figure ».

¹⁸⁵ Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p. 386

¹⁸⁶ CNRTL (Centre National de Ressources textuelles et Lexicales) en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/geste>, consulté le 23 octobre 2014.

¹⁸⁷ Op.cit. TORGUE Henri, « Lexique égoïste » in *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire, création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 97

¹⁸⁸ Jean-Paul Thibaud s'appuie ici sur MALDINEY Henri : « Une architecture n'est pas un assemblage d'arcs, de voûtes, de colonnes, de pleins et de vides, elle est un rythme unique qui les traverse toutes et à cet égard, on peut dire qu'elle transcende les structures formelles de l'espace géométrique. L'espace transformel impliqué dans le rythme d'une architecture constitue un lieu ». Cf. MALDINEY, H. *Topos-Logos-Aisthesis*. in *Le sens du lieu*, sous la direction de MANGEMATIN Michel, NYS Philippe et YOUNÈS Chris, Bruxelles, Éditions Ousia, 1996, pp. 13-34. In THIBAUD Jean-Paul *L'horizon des ambiances urbaines*. Communications, 2002, N° 73, p. 2

sensorimotrice¹⁸⁹ ». Tout en soulignant le « caractère charnel et situé de l'expérience sensible », il fonde ce qui pourrait être une « topique ». Contrairement à l'espace conçu comme une étendue homogène, continue et divisible, sur le mode du parties extra parties, le lieu procède d'un investissement corporel indissociable de son pouvoir d'orientation et d'expression. « Le lieu ne se réduit en aucun cas à une enveloppe désaffectée et inopérante, il habite le corps en même temps qu'il se laisse habiter par lui¹⁹⁰ ». L'affinité étroite du lieu et du corps, conduit à « [...] reconstruire le rôle central de la motricité dans nos façons d'agir » [Jean-Paul Thibaud]. La notion de geste permet de « [...] dépasser les apories du modèle de l'action rationnelle en abordant sous un jour nouveau le double problème de l'intention et de l'expression. D'une part, à une conception propositionnelle et téléologique de l'intentionnalité se substitue une conception motrice et écologique¹⁹¹ » (Jean-Paul Thibaud s'appuie ici sur l'idée d'intentionnalité motrice et opérante exprimée par Maurice Merleau-Ponty). Les gestes s'ajustent progressivement en « [...] fonction des ressources et des contraintes de l'environnement¹⁹² ». Ils peuvent « altérer l'action routinière».

« Comme nous l'apprend la danse, la capacité du geste à épouser le terrain, à décliner des styles de motricité et des qualités de mouvements participe des diverses manières d'être dans un milieu¹⁹³ ». Autrement dit, le geste ne correspond ni à une simple fonctionnalité, une expressivité, il « articule dans un même temps la dimension pragmatique et la dimension esthétique de l'habiter¹⁹⁴ ». Alors que Jean-Paul Thibaud s'intéresse à l'activité interprétative de ce « savoir faire corporel » et tout particulièrement sur le plan de l'adoption d'un « rythme commun », c'est-à-dire d'un ajustement de nos postures comme « [...] opérations implicites et néanmoins fondamentales du vivre ensemble¹⁹⁵ » — ce qui explique pourquoi il souligne la plasticité des corps et leur capacité pré-conceptuelle et pré-linguistique, pourquoi il insiste sur les « tonalités sensibles et affectives » des gestes, pourquoi il parle de « dimensions atmosphériques » de l'émotion —, nous-nous intéressons davantage au « gestuaire ». Il s'agit là d'une « nomenclature de gestes, donnant matière, substance à un système signifiant »¹⁹⁶ (Média 1971). Cela nous (nous en tant qu'artiste) place en première instance en tant qu'observatrice de gestes, mouvements et attitudes, qui ne sont pas obligatoirement humains. Les gestes dont nous parlons sont donc des gestes qui peuvent être potentiellement exempts de toute intervention humaine. Notre renvoi aux systèmes de communication, puis à l'intelligence artificielle n'en est que la pointe de l'iceberg. Nous mettons ici l'accent sur ce qui régit notre environnement d'une manière vivante et autonome, par exemple le climat. Nous qualifions cette autonomie en tant que « geste », en tant que « geste ambiant ». Nous qualifions encore notre relation au monde ambiant, c'est-à-dire notre compréhension de modes de présences, qui dépassent l'émotion sans pour autant être purement mécaniques. Or, cela n'explique pas encore suffisamment ce que nous voulons dire par *geste ambiant*. Pour qu'il y ait geste, il faut qu'il y ait une intention ou un projet. Cette intention ou ce projet nous les pensons dans la continuité d'une

¹⁸⁹ Op.cit. THIBAUD Jean-Paul *L'horizon des ambiances urbaines*, p. 2

¹⁹⁰ Ibid. p. 2

¹⁹¹ Ibid. p. 4

¹⁹² Ibid. p. 4

¹⁹³ Ibid. p. 4

¹⁹⁴ Ibid. p. 4

¹⁹⁵ Ibid. p. 5

¹⁹⁶ Op.cit. CNRTL (Centre National de Ressources textuelles et Lexicales) en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/geste>, consulté le 23 octobre 2014.

corporéité qui opère comme une poupée gigogne, c'est-à-dire une action où chaque geste, où chaque mouvement, où chaque sensibilité (sensibilité humaine, « sensibilité » biologique, chimique, culturelle, sociale, politique) passe dans l'autre pour former une présence, une corporéité à architecture élastique et infinie, une plasticité en fait, qui incorpore toutes les forces atmosphériques, telluriques, cinétiques et matérielles. Loin de la confondre avec une quelconque représentation divine, nous abordons par ce biais la notion-même d'« architecturation ». De la sorte nous aimerions identifier ce qu'elle peut nous apprendre sur le plan de la connexion organique et de la transformation. Nous aimerions rencontrer de nouveaux modèles d'habiter/construire le paysage. Nous aimerions savoir s'il y a typification par la transformation.

Donnons un exemple pour mieux identifier ce levier conceptuel. Décrivons donc un ensemble de *gestes ambiants* où le paysage se déploie tout en auto-motricité. Pour ce faire nous analyserons un site particulièrement propice, la Villa Arson à Nice. Construite en 1970 par l'architecte Michel Marot, la Villa Arson, École nationale supérieure d'art et Centre d'art contemporain se situe sur la colline Saint-Barthélemy, au nord de Nice. Le site en dénivelé s'étend sur 23 000 m². Le bâti sur 17 000 m² comprend plusieurs édifices. La villa du XVIII^e siècle a été insérée par l'Architecte au sein d'un bâtiment qui a pris en compte le terrain en espaliers, lui-même serti dans un jardin en terrasses successives, à l'italienne. L'entrée se trouvant 20 avenue Stephen Liégeard ouvre d'abord sur un grand jardin, qui donne à son tour sur un premier pan de bâtiments. Un hall monumental permet l'accès aux espaces du Centre d'art à gauche et à droite de l'axe central de circulation. De là, cet axe se dédouble et dessert les espaces de l'École d'art et ses ateliers au niveau inférieur du bâtiment. Au fur et à mesure de la descente, ces ateliers deviennent de plus en plus hauts de plafond. Un grand nombre d'escaliers compensent les dénivélés et permettent l'accès au niveau supérieur du bâtiment. On accède alors à de vastes toits-terrasses, ponctuellement rythmés par des séries de « puits lumineux » (pyramidions) et aménagés en promenade et en jardins suspendus. Des patios et les puits à ciel ouvert laissent ponctuellement la place à des arbres. Le bâtiment moderne est construit en béton armé brut, recouvert entièrement de galets provenant de la plaine du Var. Le jardin est de type méditerranéen (présence de pins maritimes, de cyprès, d'oliviers, d'orangers, de figuiers et d'agaves) ; le *bosco* est agrémenté de végétaux exotiques plantés autour d'une grande pelouse. Les jardins suspendus se composent de jardinières et de massifs plantés. Bâtiments et jardins fonctionnant non seulement comme un labyrinthe, mais aussi comme une sorte de rempart, filtrent les bruits environnants, l'ambiance sonore est privative et intime (présence de très nombreux oiseaux). Parlons des « lignes d'erre » de l'air. Comme le soleil ne réchauffe pas la Villa Arson de façon uniforme, il y a des gradient(s) de température entre les parterres et les terrasses. Cette différence locale des températures, qui est par ailleurs doublée par des écarts atmosphériques (météo en général), déclenche la circulation des masses d'air (courants d'air, vents) à l'intérieur du bâtiment. Ils sont ici canalisés par les couloirs (axes doubles de circulation, effets de rétrécissement et d'accélération). Ces vents peuvent aussi être soulevés par les nombreux puits dans le bâtiment (effet d'aspiration, effet de cheminée et d'orgue à vent). Ils se manifestent aussi à l'embouchure et à la sortie des couloirs et notamment au niveau des escaliers, qui donnent accès aux différents paliers. Ces soulèvements par mouvement vertical mécanique ou par mouvements de convection de la masse d'air donnent des courants

ascendants et subsidiant. L'on observe alors des zones où l'air s'accumule et doit descendre, alors que pour d'autres zones, il y a une perte et un appel d'air. Cette dynamique explique que la température change rapidement d'un niveau à un autre du bâtiment. Mais cela produit également des courants d'air aériens locaux, qui se séparent des masses d'airs supérieures plus ou moins hautes, plus ou moins basses (séparation par « rubans »). D'autre part, les obstacles tels les aménagements végétaux et/ou le relief des pyramidons qui couvrent les nombreux puits lumineux au niveau supérieur du bâtiment, forcent l'air à monter ou à descendre, parfois très rapidement. Comme ces obstacles ne sont pas de même nature et que leur présence n'est pas non plus systématique, ces courants vont affecter des zones très limitées, ce qui forme des corridors aériens. Nous constatons que le bâtiment est « rempli » de zones de mouvements mécaniques, mais également que le site global affecte leur déploiement. La conjoncture entre la météorologie en général et les courants d'air (bas et aériens), canalisés et ou déclenchés par le dispositif en place, (aménagement architectural, végétal) —, et là nous n'avons encore mentionné ni l'humidité, ni les effluves des senteurs, ni la circulation des sons —. Cette interaction construit un (micro)climat, une sorte de corps contextuel et situé, dont le squelette est caractérisé par un enchevêtrement d'enveloppes à la fois internes et externes, une architecture invisible, dont la typologie s'invente (qui pense) sans que nous (les hommes) soyons les uniques auteurs. Nous n'avons pas parlé de la densité et/ou de l'instabilité des masses d'air. Nous n'avons pas non plus parlé ni des rafales, ni des turbulences, ni des masses d'air ascendantes, dont les plus connues sont les courants aériens thermiques ou bulles de convection, les ascendances dynamiques dues à l'effet de pente lorsque le vent frappe les contreforts d'un relief le forçant à passer par-dessus, les ascendances du vol d'onde dépendant des reliefs et de la météo, phénomènes, qui sont tous exploités par les oiseaux, mais aussi par des pilotes de planeurs, de montgolfières, d'ailes delta, par exemple. Nous n'avons pas parlé de « l'énergie cinétique » bien connue des pilotes, qui s'en servent comme « *Ersatz* » pour économiser le fioul. Nous les convoquons ici parce que cela nous aide toutefois à mieux comprendre les gestes ambiants, bien que cela nous éloigne un peu du site en question, la Villa Arson. Encore que !

Le dessin en « surplomb » d'Eliane Radigue ci-dessous [fig.37], qui présente son projet de « labyrinthe sonore » pour l'exposition « Le temps de l'écoute » au Centre d'art de la Villa Arson en 2011 semble se baser sur l'étendue des « mouvements mécaniques » des gestes ambiants présents sur le site.

Voici notre interprétation : Eliane Radigue semble se servir du double axe de circulation [lignes pleines]. Elle situe le centre du labyrinthe à hauteur de l'escalier qui mène au dernier palier du bâtiment —, endroit que nous avons décrit comme propice non seulement aux soulèvements des masses d'air, mais surtout aux courants d'air aériens. Notons le grossissement droit du labyrinthe [c'est du côté droit que se trouvent la plupart des « puits à ciel ouvert » ; c'est au niveau supérieur droit que se trouvent la plupart des aménagements végétaux et les pyramidons dont nous avons parlés ; enfin, c'est là que l'on trouve le maximum d'arbres, lesquels maintiennent les masses d'air aériennes dans ce secteur].

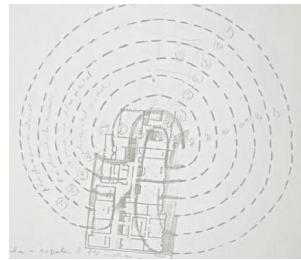


Figure 37

DE FIL EN FIL /

Nous aimerions rebondir ici sur notre croquis préparatoire des « horizons pour oreille » au musée d’art moderne de Dubrovnik (2002, cf. fiche 4 de notre catalogue raisonné), bien que ce dessin n’a plus aucun lien d’autre avec la villa Arson, que la représentation du *geste ambiant*. On voit bien comment les sons et les vents s’enlisent dans la pièce. Le face à face entre cage escalier débouchant sur un couloir relativement étroit, puis sur la première porte d’entrée de la salle d’exposition, crée des turbulences, qui se répartissent en croix. On voit d’ailleurs un léger écho de cette turbulence à l’intérieur de la salle et juste en face de la porte donnant sur la pièce latérale droite (alors qu’au niveau de la seconde porte d’entrée, les courants d’air s’écoulent sans turbulences pour pénétrer la salle d’exposition et la pièce latérale gauche). On voit la baie vitrée produire un champ de chaleur (50% de la salle), son ondulation est stable, qui se répercute, bien que de manière atténuée, dans les coins droits de la salle, mais d’une manière plus forte dans le « faux coin » (endroit des « horizons pour oreille »). On voit encore un champ plus froid s’installer dans l’enfilade des portes latérales à droite et à gauche de la salle. Ce froid se dédouble près de l’embouchure de la première porte d’entrée (là où il y a les turbulences) et contraste avec le chaud du « faux coin », ce qui contribue à la fois à une limitation et à une mise en retrait de cette zone.

VENTS ET AUTRES EFFLUVES/

Nous aimerions également relater le travail de certains concepteurs d’ambiances contemporaines et tout particulièrement celui de Clino Castelli, dont voici « le diagramme doux de Gretl » [fig.38].

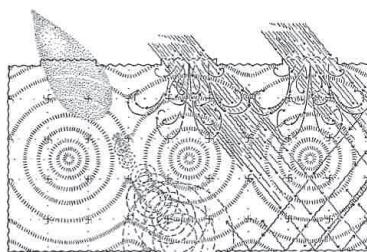


Figure 38

Ce dessin de 1977 a été présenté en 2012 lors de l’exposition « les rêves de Stellavista » au Centre d’art de la synagogue de Delme. « Quand le designer Clino Castelli reprend les plans de la maison dessinées par Wittgenstein pour sa sœur; il y révèle les vibrations de l’air et les forces invisibles, en jeu dans l’habitation¹⁹⁷ ». Notons en aparté que cette dimension

¹⁹⁷ BORGNE Agathe, Communiqué de presse de l’exposition *Les mille rêves de Stellavista*, curateurs BERDAGUER & PÉJUS, COZETTE Marie, Centre d’art « La synagogue de Delme », 17 octobre 2011 – 5 février 2012, Delme, PDF en ligne : http://cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/129/DP_SV4.pdf, consulté le 4 août 2015

immatérielle est aujourd’hui parfaitement intégrée dans le design sonore et olfactif — nous pensons à Berdageur & Péjus, François Roche, Décosterd & Rahm par exemple.

EXPÉRIENCE OLFACTIVE EN ESPACE EXTÉRIEUR/

C'est l'occasion de revenir sur la partition odorante, que nous avons réalisée pour le « Jardin littéraire » de Katy Rémy à Nice en 1995 (cf. fiche 1 de notre catalogue raisonné). Il s'agissait d'une *promenadologie* à deux entrées. En installant un dispositif visuel et olfactif dans un parc privatif, soit une série de disques de papier imbibés d'une senteur inoffensive et durable¹⁹⁸, placée au ras du sol, (parce qu'exposée au soleil donc diffusant fortement), nous avons invité le public à explorer les différentes intensités des effluves. [Très vite, la perception que l'on a de la dimension olfactive perd de sa précision. Le nez se lasse rapidement de ces effluves. C'est la raison pour laquelle j'ai abandonné ce type de travail.] Or les effets du dispositif continuaient grâce à la cinquantaine de personnes participant à l'expérience. Les parfums les avaient si bien imprégnés qu'en rentrant dans la maison, les odeurs ont non seulement investi l'espace, mais se sont déployées selon le déplacement des participants dans la maison. Les nouveaux arrivants pouvaient encore flaire ce nuage (toutes les exhalations qui étaient passées par là), sans s'en rendre compte, et sans qu'ils aient eu à s'approcher personnellement de l'allée odorante.

FRÉQUENCES DE L'EAU, FRÉQUENCES ÉLECTRIQUES/

Pour prendre nos devants et pour montrer comment les plasticiens se sont saisis des « gestes ambients », notamment des « lignes d'erre de l'eau », phénomènes que nous retrouvons également dans nos propres visualisations sonores, nous aimeraisons évoquer les récentes empreintes sonores *Fibra-frequencies* (2013) d'Isabelle Sordage [fig.39]. L'artiste s'intéresse aux sons de basses fréquences. Imperceptibles à l'oreille, elle les diffuse dans l'eau pour photographier ensuite leur effets « [...] des lignes parallèles, des obliques, des filaments déliés et puis tous s'entrecroisent, se quadrillent¹⁹⁹ », grâce à une caméra de haute précision.

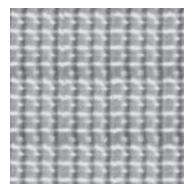


Figure 39
(copyright Isabelle Sordage 2013)

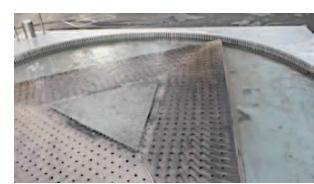


Figure 40

Nous pensons ici également à *gutstrasseGalaxy* [fig.40] de Andres Bosshard une double installation de 2000-2001 qui comprend à la fois :

« Une fontaine couplée à un miroir solaire amovible et un mât récepteur/émetteur. Ces éléments se situent respectivement dans les deux cours de récréation de l'école primaire *im Gut* à Zurich. En ce qui concerne la fontaine, elle se compose d'un bassin plat au cœur duquel se trouve une plaque de titane triangulaire, qui ressemble à une aiguille de boussole. Elle flotte sur une autre plaque en bronze exposée aux agissements d'un *bass shaker*. Ce dernier a reçu les impulsions de

¹⁹⁸ Il s'agissait ici d'une substance chimique créée avec le concours d'une parfumeuse de Grasse Michèle FUNEL.

¹⁹⁹ SORDAGE Isabelle, *Fibra-Frequency*, communiqué in site de l'artiste <http://www.isabelle-sordage.fr/creation/2014-20140319.html>, consulté le 4 août 2015

divers microphones fixés sur la façade nord de l'école et sur le mât de l'autre côté du bâtiment. Les bruits des deux cours de récréation sont transformés en vibrations métalliques, qui déclenchent des figures à la manière des images sonores de Ernst Chladni. Par beau temps, l'interactivité s'augmente encore par les réflexions lumineuses du miroir, qu'on peut d'ailleurs orienter manuellement. Grâce à un projecteur halogène elles sont renvoyées sur la façade de l'école. Le public est invité à expérimenter à la fois sa propre présence sonore, les émissions des sons du quartier et de la ville. Il se comprend comme faisant partie d'un tout. Il y a convergence entre l'individu et la société, flux des informations et univers du vivant, proche et lointain, micro et macrocosme²⁰⁰ ».

Nous pensons encore aux *Dichte Wolken*, *Freie Wildbahn* ou *clouds* (2011-2013) de Christina Kubisch [fig.41], qui s'est intéressée depuis 1970 aux lignes d'erre électriques²⁰¹ : D'une manière originale et presque absurde elle donne accès à une cartographie de guichets automatiques de banque, des seuils de sécurité, des écrans, des éclairages urbains, des antennes, conduits électriques et radars. Le public, équipé d'un casque, se voit révéler des champs électromagnétiques pour rencontrer une nouvelle dimension polyphonique d'un objet et/ou de l'espace du réel.



Figure 41 (Copyright Knut Vahlensieck 2013)

3.3.1. De la matérialisation des fluides et de la corporéité de la matière

Depuis la découverte des *images sonores* de Ernst Chladni à la fin du 18^e siècle, toute matière est vue en flux et en rythmes, expansions et extensions, en tourbillons et volutes plus ou moins réguliers. Et les images s'en font témoin : elles intègrent ce qui est fluide et changeant. Désormais, la capture des flux par *baromètres*, *thermomètres*, *psychomètres*, *hygromètres*, *pluviomètres*, *évaporomètres*, *anémomètres*, *actinomètres*, *aérosopes*, *marégraphes*, *cinémographes*, *manomètres*, *pyromètres*, *chronographes* et *indicateurs dynamométriques de Watt*, élargissent le champ observable, permettent aussi de connaître les mouvements, les forces et leurs variations, voire les fonctionnements simultanés d'un même organisme.²⁰² Mesurer le mouvement de toute chose revient à mesurer les caractéristiques du mouvement et de la chose elle-même : elles se déterminent réciproquement. L'origine de cette « danse de toute chose » puise son identité, selon Georges Didi-Huberman, dans l'expérimentation instrumentale sur le mouvement des corps physiques. Ce choix procédural et son assimilation au geste, relèvent, nous allons le voir, d'une décision à la fois scientifique, esthétique et culturelle. Avec Jules-Etienne Marey, la représentation de la matière acquiert la troisième dimension : nous pensons ici notamment à

²⁰⁰ BAK Eléonore in générique de fin de *gutsrasseGalaxy-ANDRES BOSSHARD*, une interview filmée le 18 mars 2014 à Zurich (avec le soutien de l'École supérieure d'art de Lorraine dans la continuité du colloque international *L'individu sonore*, que nous avons organisés à St Pierre-aux-Nonnains en octobre 2013 à Metz), réalisation Bak Eléonore, assistance technique et montage BECHEANU Stefania 2014 ; cf. Film complet sur CD en annexe

²⁰¹ Nous rappelons ici ses *private clouds* et *electrical walks* (Cologne 2004, Oxford, Berlin, Karlsruhe, Bremen, Londres 2005, Harlem, Birmingham, Riga, New York 2006...Bruxelles 2013)

²⁰² DIDI HUBERMAN Georges, MANNONI Laurent, *Mouvements de l'air*, Art et Artistes, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 194

ses *images de fumée* de 1901²⁰³. Marey s'attache à représenter des phénomènes invisibles à l'œil nu, qu'il convient de formaliser et de démontrer. L'image permet une *épure visuelle* qui comporte, de surcroît, l'avantage heuristique permettant « [...] l'analyse de phases ou d'aspects particuliers d'un mouvement plus général, donc plus complexe²⁰⁴ ». Pour le confirmer, Georges Didi-Huberman cite Marey : « Ainsi dans la course de l'homme, si l'on veut étudier isolément la phase d'oscillation du membre levé, on limite l'épure aux mouvements que l'on veut connaître²⁰⁵ ». L'intervention de Ernst Chladni d'abord, de Jules-Etienne Marey par la suite, tient donc d'une part à la capacité indiciaire et protocolaire de l'outil (ici l'image et l'instrument qui réalise l'image, entre amplifier et simplifier le phénomène) et d'autre part à la spectacularisation de ces derniers, à savoir leur capacité à rendre par la vue ce qui est invisible, et à promouvoir la machine qui rend cette graphie possible. Chladni, comme Marey, font tous deux partie de cette famille de savants qui « [...] ouvrent le monde physique à des perspectives jusque là inconcevables ou imaginées seulement dans l'ordre métaphysique²⁰⁶ ». Ils ont besoin de triompher du scepticisme devant l'invisible, du scepticisme devant les outils utilisés. Leur science nécessite conséquemment une sorte de popularisation. C'est par ce fait, et quasi en même temps, qu'elle se muséifie par la « [...] vulgarisation au moment même, où ses propres avancées l'inquiètent parce que la délimitation de son champ d'intelligibilité se brouille, s'estompe²⁰⁷ ». Nous assistons à une véritable théâtralisation du laboratoire : d'un côté il fait l'objet même du triomphe « [...] quand la science produit ses miracles sur scène », et de l'autre côté il reste inquiétant et sournois, « quand la science, même sur scène, rencontre les pouvoirs de l'occulte²⁰⁸ ». La science du XIX^e siècle semble presque illusoire à ses contemporains et opère comme par magie, tour à tour prodigieuse et troublante. Elle amplifie, quelque fois jusqu'au délire, la spectacularisation du savoir commencée aux XVII^e et XVIII^e siècles et génère une confusion du théâtre et du laboratoire que Leibniz décrit comme le « théâtre de la nature et de l'art ». ²⁰⁹ Inventée par Louis-Léon Pajot en 1734, l'*anémomètre* marque « [...] de lui-même sur le Papier, non-seulement les Vents qu'il a fait pendant les 24 heures, et à quelle heure chacun a commencé et fini, mais aussi leurs différentes vitesses ou forces relatives ». ²¹⁰ Il faudra attendre un siècle entier, pour retrouver le même synchronisme d'enregistrement entre temps écoulé, mouvement effectué et espace parcouru²¹¹. En s'appuyant sur la méthode graphique, Marey s'intéresse tout aussi bien à la physiologie médicale de la circulation du sang (1863), qu'aux caractères graphiques des battements du cœur (1865), au vol des oiseaux (1869) et à la marche des hommes (1985). Il invente des appareils enregistreurs de la vitesse (1890) ou

²⁰³ « Ces images sont des matérialisations en trois dimensions de la fumée : filets de fumée s'élargissant en rencontrant un plan incliné ce qui indique un ralentissement de la vitesse d'écoulement et un accroissement de pression ; filets de fumée se séparant au-dessus du plan incliné en deux nappes qui prennent des directions opposées. Si le plan incliné est perpendiculaire au courant, ces deux nappes sont de largeur égale et s'échappent chacune par son bord correspondant. Quand ce bord est franchi, la vitesse s'accélère ; Si le plan est incliné sur le courant, les deux nappes sont inégales ; la plus étroite s'échappe par le bord d'attaque du plan. Cette nappe est d'autant plus étroite que l'angle d'incidence est plus petit ». In Op.cit. DIDI HUBERMAN Georges, MANNONI Laurent, *Mouvements de l'air*, pp. 50 -52

²⁰⁴ Ibid. p. 207

²⁰⁵ Ibid. p. 207

²⁰⁶ Ibid. p. 183

²⁰⁷ Ibid. p. 183

²⁰⁸ Ibid. p. 183

²⁰⁹ Ibid. p. 183

²¹⁰ Ibid. p. 8

²¹¹ Description des appareils chronométriques à style, propres à la représentation graphique et à la détermination des lois du mouvement, et des appareils dynamométriques, propres à mesurer l'effort ou le travail développé par les moteurs animés ou inanimés et par les organes de transmission du mouvement dans les machines d'Arthur Morin en 1838

encore la *chronophotographie*²¹². Son engouement pour la matérialisation des phénomènes fluides par *méthode graphique* ou *chronophotographique* dont la morphogénèse est confiée à la machine, relève à la fois d'une *macro* lecture du *micro* contrôlée (comparaisons continues ou momentanées) et d'une mutation épistémique : la question des fluides prête à promiscuité et à dérives, parce que sa beauté fascinante articule de nombreuses et puissantes inflexions entre images scientifiques et images esthétiques tout court.

« Les aspects, fixés ici par Marey pour des raisons scientifiques et historiques précises, laissent échapper un tel flux de ressemblances que ces images s'en trouvent, du coup, désorientées, enrichies, poétisées, réminiscentes ou anticipatrices de quelque chose qu'elles veulent ignorer et qu'elles mettent en œuvre cependant²¹³ ».

Georges Didi-Huberman déclare qu'il y a quelque chose de « baudelairien » dans cette science d'un genre nouveau où l'on assiste à la « pure beauté en train de se faire et de se défaire » :

« C'est comme un flux souverain — d'où auront été « tirés » une cinquantaine de moments quelconques — tous différemment formés, mais tous semblablement admirables. Beauté si simple ! Chantournements des volutes, ajours précieux, festons passagers, lumière contrastante, insaisissable loi de cette morphogénèse, de ces gracieuses chevelures d'air toujours redéployées²¹⁴ ».

Le choix de la procédure relève d'un paradoxe. Lyrisme ou légitimation scientifique, il s'agit de savoir si ces ressemblances ne finissent pas en simples fictions scientifiques : comment dès-lors, nous serait-il possible de les apprécier ?

Dès le départ, Marey s'attache à regarder l'organisme vivant comme un physicien des fluides et à épuiser toute son ingéniosité à fabriquer des « automates sensibles ». Il pense que si l'organisme était une machine, « [...] il faudrait savoir inventer, réciproquement, des machines douées de caractères organiques, douées notamment d'une sorte de « tact sans sujet » et capables de retracer tous les mouvements vitaux²¹⁵ ». Les images de Jules-Etienne Marey contribuent certes à la science, mais devant la complexité de la tâche, elles témoignent en même temps d'une vue sur nos réalités perceptives : elles simplifient afin de mieux restituer. Pour ne pas amplifier la confusion des phénomènes en perpétuelles interférences et sous peine de perte phénoménologique, ces « sensibilités automatiques » doivent s'accompagner de toute une chaîne instrumentale sophistiquée²¹⁶. La question d'une substitution plus puissante et plus fine des transmetteurs mécaniques se posa à ses contemporains. Dans ce contexte Georges Didi-Hubermann soutient qu'il

« [...] Serait tout aussi naïf de croire que cette « perte » de phénoménalité n'était, dans la courbe graphique, que privation. Quand les images, par traces trop matérielles ou par graphes trop

²¹² « Marey n'a évidemment pas utilisé par hasard le mot « chronophotographie » pour parler de ses images de fumée. Il est évident que ses clichés instantanés sur le mouvement de l'air contiennent aussi bien la « chrono », la « photo », que la « graphie » : chrono, grâce au chronographe électrique qui fait onduler les canaux de fumée ; photo bien sûr, car le procédé exige de la lumière (le flash) et l'appareil photographique instantané ; la graphie, parce que les sillons lumineux laissés par les canaux de fumée sur la plaque sensible se lisent et s'analysent comme les graphies sur noir de fumée ». In Op.cit. DIDI HUBERMAN Georges, MANNONI Laurent, Mouvements de l'air p. 59

²¹³ Ibid. p. 178

²¹⁴ Ibid. p. 177

²¹⁵ Ibid. p. 189

²¹⁶ Ibid. p. 196

abstraits, portent la perte et perturbent la représentation des choses, c'est d'un paradoxal supplément qu'elles nous gratifient, aussi étrange que cela puisse paraître²¹⁷ ».

Cette espèce d'excès n'investit pas seulement les images expérimentales d'Etienne-Jules Marey²¹⁸, elle donne le change à un autre imaginaire tout aussi foisonnant : l'art de l'image de la matière en mouvement, le cinéma. Depuis les premiers films ultra-rapides de Marey en 1891, c'est-à-dire en à peine un siècle, le cinéma a envahi nos écrans : « La capture des phénomènes brefs est passée d'une cadence de cent images par seconde à dix milliards d'images par seconde, grâce notamment aux systèmes électroniques²¹⁹ ». L'œuvre de Jules-Étienne Marey, commencée dans les règles strictes d'une expérimentation instrumentale sur le mouvement des corps, et dont la « scientificité » lui vient de sa capacité esthétique même à observer le monde dans ses singularités, provoque une expansion de cette esthétique, que Didi-Huberman qualifie de grâce. Il consolide cette appréciation en s'appuyant sur l'analyse remarquable qu'avait donné Henri Bergson au début de son premier livre, en 1889.

« Henri Bergson donne une analyse remarquable de la grâce comme « paradigme de l'intensité », comme échappant à toute réduction quantitative du mouvement. Sa forme véhicule une durée puisque chaque temps du geste gracieux se mémorise et s'anticipe dans l'autre ; sa forme suit une courbe puisque celle-ci a le pouvoir de « changer de direction à tout moment » ; sa forme manifeste un « rythme » puisqu'elle se délivre durativement et musicalement ; enfin, sa forme appelle une « empathie » puisqu'elle suppose le corps en mouvement et l'attrait cinesthésique de ce corps en mouvement sur le corps qui le regarde²²⁰ ».

Mais au-delà de la prouesse technique instrumentale, l'image de la fumée acquière quasi instantanément une signification métaphorique pour représenter la *vis motrix* même. La fumée prend la fonction d'une sorte de *corps tiers symbolique*, qui exprime les mouvements de l'âme. Et c'est là que le cinéma s'en empare. Nous pensons ici notamment aux images de fumée dans le film « *Portrait d'un jeune homme, mouvement 1* », film de Henwar Rodakiewicz de 1925-31 et encore beaucoup plus tard, et seulement à titre d'exemple, parce que l'histoire du cinéma en connaît beaucoup d'autres, à « *Taxi-driver* » de Martin Scorsese de 1976 où les images de vapeurs se font témoins de l'instabilité de l'âme du protagoniste. Nous ne cesserons jamais de nous étonner de la puissance de l'image ondulatoire et de sa prégnance historique. La corporéité de la fumée, sa fonction de « corps tiers », anime désormais l'expression même du jeu des lumières, des couleurs et des ambiances sous forme de citation (fumée, vapeur) ou sous forme de transgression dramaturgique (jeux lumineux, objets fluides tels l'eau et la pluie et bien sur la musique ou les environnements sonores). Désormais, ce qui se meut et ce qui change n'est plus un simple fait distant, mais relève d'une narration cinesthésique, d'une dimension émotionnelle, d'une transcendance. Ce n'est pas seulement l'imaginaire propre à la matière, mais les visions du corps et de l'espace qui se dotent de nouveaux outils d'interprétation. La perception même de leurs agissements et de leurs états évoluera. Relayant la logique cartésienne codifiée, par des analyses plus sensibles, esthétiques et émotionnelles, les notions de matière, corps et espace s'en trouvent fondamentalement modifiées. Le fait que cette réalité soit interprétable à travers l'objet (la fumée, la vapeur) acte ce changement. Détaché d'un tout, l'objet semble permettre

²¹⁷ Op.cit. DIDI HUBERMAN Georges, MANNONI Laurent, *Mouvements de l'air*, p. 196

²¹⁸ Ibid. p.196

²¹⁹ Ibid. p. 58

²²⁰ Ibid. p. 283

l'émergence d'une foule d'interprétations autonomes. À notre charge de découvrir ce que deviennent toutes ces redéfinitions dans nos propres visualisations.

Chapitre 4 : Modes de restitution

4.1. Le dessin comme médium

*Nichts hört sich so an wie es aussieht. Nichts sieht so aus wie es sich anhört.*²²¹ Christina Kubisch

Traditionnellement identifié comme une représentation de l'apparence visuelle des choses ou une représentation plus ou moins figurative ou abstraite, comme un art de représenter, nous utilisons le dessin comme technique et comme médium pour accéder au monde sonore. Nous rappelons qu'il y a :

- Des dessins *in situ* et en temps réel (Jacquards, Dessins d'écoute, Panorama d'écoute). Réalisés à l'encre, au crayon, au feutre sur papier millimétré transparent à formats variables et/ou réalisés au fusain sur papier canson vierge en format A3 ;
- Des dessins réalisés à l'aide de terre noire à même le sol : ils se présentent sous forme de topographies, d'études morphologiques et sémiologiques ;
- Des *walldrawing* réalisés à la mine de plomb et/ou à la peinture autoroutière qui se présentent sous forme de *promenadologies* ;
- Des dessins réalisés à l'aide du « bleu de maçon », qui indiquent des *belsonères* ;
- Des dessins sous forme de perspectives, de plans et de croquis documentaires (fait main et/ou sur support numérique) ;
- Une partie de ces dessins constituent une ressource pour nos animations simples (*Full, simple Traces*) ou plus complexes (des simulations de « nuages sonores » *en flash*).

Nous pratiquons encore le dessin dans son extension technique et logique. Il s'agit ici de dessins performés (*Audiodrawing*, cf. fiches 23, 24) où nous visons, pointons, à l'aide de paires de haut-parleurs, des supports, des surfaces et/ou objets matériels, afin de stimuler et de recueillir des effets acoustiques de la forme construite. Alors que nous l'avons d'abord utilisé pour sensibiliser notre public à notre faire et penser plastique, nous détourné le dessin pour en faire un matériau d'enquête scientifique. Dans le contexte de ces expériences, nous nous situons à l'opposé d'Isabelle Sordage, qui s'inscrit dans l'étroit héritage des « scientifications » de Jules-Etienne Marey au moyen d'un dispositif photographique, qui s'éloigne trop de notre idée de l'imaginé sonore individuel. Nous-nous plaçons également *a contrario* des « poétisations » de Clino Castelli et des emprunts de structures Chladni de Andres Bosshard. Nous sommes, en revanche, plus proches des esquisses du labyrinthe physique d'Eliane Radigue (la visualisation comme geste de création qui révèle à la fois un projet d'œuvre, un dispositif et une connaissance, l'articulation entre *geste ambiant* et circulation sonore), et encore de l'idée des *private clouds* de Christina Kubisch (la visualisation comme outil pour repérer visuellement et sonorement des densifications

²²¹ Aucune écoute ressemble à la vue. Aucune vue ressemble à l'écoute. KUBISCH Christina in <http://www.dortmunder.de/veranstaltung/christina-kubisch-dichte-wolken-0>

locales ; la visualisation comme cadre pour l'expérience « privée », ce qui signifie ici unicité de l'expérience ; enfin, la visualisation comme cadre du « vivre ensemble séparément », du « partage des expériences », de « l'interconnaissance possible »).

NOTRE PROJET PROPRE

Nous cherchons des indices qui nous permettraient de retrouver la mémoire de l'être habiter/construire inaugural. Le dessin nous sert alors pour détecter des phénomènes que le langage et la métrique ne permettent ni de dire, ni d'évaluer, pour mieux nous inscrire dans les trajets à la fois des mouvements de notre corps et les mouvements sonores. La notion de trajet sous-tend un projet. Il se précise : acter notre rapport à l'espace et au temps, dévoiler, typifier « ce qui est en train de naître » ou « ce qui est déjà là », restaurer ce « qui disparaît ».

4.2. Le geste action, l'action du geste

Alors que nous avons jusqu'ici traité à la fois de nos stratégies d'exploration, et de nos postures corporelles et auditives, nous allons nous intéresser maintenant au « geste action » et à « l'action du geste », c'est-à-dire au « comment » nous restituons les articulations entre le corps et le paysage, et plus précisément au « comment » nous les exprimons par le point simple ou cumulé et aligné ; par la ligne pleine ou vide, droite ou courbe, lisse ou ondulatoire, courte ou longue, continue ou rompue ; par des compositions de lignes sous forme de réseaux, de textures et de surfaces mélangés.

Nous aborderons deux phénomènes distincts :

1. Le maquettage des mouvements, 2. Le rendu topographique.

Pour faciliter la lecture et pour qualifier les apports, nous nous aiderons de cinq tableaux où figureront les réalisations sous forme de points simples, de points simples alignés, de points cumulés complexes, de lignes simples et de lignes complexes, que nous observerons sur le plan de :

1. La situation générale (*in door, out door*),
2. Le Choix du *belsonère* par rapport aux phénomènes sensibles impliqués (climat, autres),
3. L'interprétation et expression plastique des déviations et/ou reports sonores par la forme construite, la forme végétale, les courants d'air, l'humidité et la température,
4. La finition des points et/ou des lignes,
5. L'implication de personnes tiers sous forme de construction, de vérification et/ou de partage,
6. La forme finale de la représentation (support et articulation).

Nous les résumerons systématiquement et les compléterons par des interpellations sur le plan de la perception.

4.2.1. Maquettage des mouvements

4.2.1.1. Faire un point, aligner des points

Réalisations sous forme de points simples

SITUATION GÉNÉRALE	Cibles sonores [Fiche 3]
	<i>Out door</i>
CHOIX DU BELSONÈRE	Sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources Articulation entre paysage urbain, maritime et de jardin
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Désignation des phénomènes sensibles par signalétique fixe Aucune interprétation graphique des déviations présentes
FINITION DES POINTS	Sous forme de cercles et/ou de ronds pleins peints au pochoir
IMPLICATION DE PERSONNES TIERS	Public d'exposition
FORME FINALE	<i>Belsonères</i> situés

Tableau 4

Résumé Tableau 4 : Les points servent ici de repère. Fixes, à nuancier simple, sous forme de cercles et de ronds, ils cadrent un endroit, où il y a des mouvements typiques (Sons multi-sources *in situ, in vivo*, ambiances alternativement urbaines, maritimes et/ou de jardin).

Réalisation sous forme de points simples alignés

SITUATION GÉNÉRALE	Optophonique [Fiche 1]	Cibles sonores [Fiche 3]	Partisons [Fiche 6]
	<i>In door</i>		
CHOIX DU BELSONÈRE	Articulation avec l'histoire du lieu Déviation des sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources par la forme construite (arc-de-cercle)	Articulation avec l'histoire du lieu Déviation des sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources par fissuration de la forme construite Déviation des sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources par forme construite et microclimat (effet amphithéâtre)	Articulation avec la forme construite (Canal d'eau) Déviation et report des sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources par obstacle (pierre) ; par implantation (terrain en pente) ; par courants d'air
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Alignement en courbe de surfaces lumineuses circulaires, encadrées ou non, ronds pleins, espacements et éclairage zénithal	Alignement de vignettes (grises et blanches) ponctuellement doublé ; vignettes (grises et blanches)	Alignement de vignettes ponctuellement cumulatives
FINITION : POINTS ALIGNEMENTS	Vignettes pleines, bordures nettes En arc-de-cercle	Vignettes pleines, bordures nettes Écarts, droits, Écarts, spirale	Vignettes pleines, bordures nettes ne suivant pas les mêmes règles d'ordonnancement
IMPLICATION PERSONNES TIERS			Co-construction avec des enfants (cumul des écoutes)
FORME FINALE	<i>Belsonères</i> situés	<i>Belsonères</i> situés <i>Walkscape</i>	<i>Belsonères.situés Walkscape</i>

Tableau 5

Résumé Tableau 5 : L'alignement des points (vignettes) se dote d'un nuancier de couleur simple. Leur espacement articule les effets de la forme construite et du climat sur les sons

multi-sources *in situ in vivo, in- ou out door*. Il y a une doublure ponctuelle des points (nœuds) ainsi qu'une déviation de la ligne formée. Cette dernière, se présente sous forme de courbes en arc-de-cercle, de spirales et/ou de lignes, qui, en ce qui concerne la fiche 6, ne suivent pas les mêmes règles d'ordonnancement.

4.2.1.2. Cumuler des points

Réalisations sous forme de points cumulés complexes

SITUATION GÉNÉRALE	Jacquard [Fiche 2]	Drawing Box [Fiche 15]
	<i>In door</i>	
CHOIX DU BELSONÈRE	<i>Out door</i>	
	Abri sous arbre, Articulation entre formes construites (maison, canal d'eau) et végétales (jardin)	Zone de concentration sonore (fréquences) dans une petite salle d'exposition, Articulation entre forme construite et deux paraboles de taille inégale
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Déviations des sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources par obstacles (branches de l'arbre, pierres dans canal). Report sonore par forme construite, par implantation, par courants d'air, par contrastes d'humidité et de température et par posture (assise) de corps de l'observateur	Présence sonore très locale par diffusion frontale en direction de deux paraboles : la zone se détache du reste de l'espace (1,5 m devant les paraboles). Déviation des sons uni- et mono-source par effet de parabole et posture de corps de l'observateur (debout, à genoux, tourner) ; Report double des sons (les deux paraboles en même temps)
	Accumulations de points plus ou moins denses (intensités sonores), plus ou moins panachées (effets sensibles) rythmées ponctuellement par des « presque vides » à contours <u>irréguliers</u> (rupture par obstacles, pierres, branches de l'arbre) ou vides à contours <u>réguliers</u> (ruptures par murs de soutènement, maison) à l'intérieur d'un cadre donné (format papier millimétré), le TOUT laissant supposer leur prolongation ultérieure	Accumulations de points plus ou moins denses (nuancier = intensités sonores), texturées (coloration des sons et surface des bols), panachées (effets sensibles), rythmées ponctuellement par des « presque vides » à contours <u>irréguliers</u> (émergence du corps de l'observateur) à l'intérieur de simples ou doubles « formes » de taille différentes et à contours précis, le TOUT laissant supposer leur maintien stationnaire.
FINITION : POINTS	Nuancier des tonalités : intensités progressivement diluées. Organisation des nuances sous forme de champs distincts, dont des rubans rectilignes à couleur continue presqu'unique (l'eau du canal). Des surfaces panachées texturées (forme végétale, matériaux présents) sans contours stables (flottement par effets climatiques et courants d'air), mais à l'intérieur desquelles émergent des effets de rupture par l'implantation et des effets de perspective (descente du terrain et lointains moins intenses) sous forme de rubans presque transparents	Report d'une parabole dans l'autre par double cercle à taille inégale (différence de taille, de forme, de facture matérielle des paraboles). La grande parabole (bol plat et elliptique) cueille les sons de la petite (bol rond, davantage plus creux). Nuancier des tonalités : intensités progressives, effet de « bordure » dû aux rebonds sonores ponctuellement plus intenses (bords des paraboles). Mouvement général du motif en forme de ∞ vertical simple (petite parabole) ou double (grande parabole) et d'un ∞ horizontal complémentaire dans la grande parabole.
	Encres apposées sur papier millimétré ; débordant (formes à <i>anima</i> instable) ou non (formes à <i>anima</i> plus stables)	Mine de plomb sur murs en béton ; irrégulier (effet de brillance ponctuel, granulé du support)
IMPLICATION PERSONNES TIERS		Collaboration avec une autre artiste : situer et caractériser la zone
		Public d'exposition
FORME FINALE	Carte sonore	<i>Belsonère</i> situé, Carte sonore

Tableau 6

Résumé Tableau 6 :

Expérience 1 :

Le cumul des points, dont les variations de densité, de transparence, de fluidité et le nuancier des tonalités correspondent aux intensités sonores, à la texturation des matériaux présents, aux effets climatiques (humide, sec, venteux etc.), ainsi qu'à la forme végétale, s'organisant en champs distincts, notamment en rubans :

- Rectilignes de couleur unifiée pour les sons d'eau du canal (rythmé à deux endroits par des intensités plus fortes = pierres),
- Vides ou presque vides (maison, canal construit),
- D'une plus grande transparence, (perspective du terrain en pente),
- Surfaces panachées simultanément texturées (matériaux et forme végétale) et sans contours stables (effets climatiques, courants d'air).

Notons que les points sont « irréguliers », « acentriques » (pigmentation variable à l'intérieur des points), qu'ils conservent un esprit « liquide ». La représentation « stabilise » les mouvements en se servant du système de la grille millimétrée. Or, il y a débordement des lignes des carrés et effet de transparence. Le dessin détaille ainsi des glissements et interdépendances locaux, voire des concentrations momentanées et fluctuantes. La représentation laisse aussi supposer que ces phénomènes dépassent largement la carte établie.

Expérience 2 :

Le cumul des points, dont les variations de densité et le nuancier des tonalités correspondent aux intensités sonores, dégage la texture et l'aspect panaché des sons. Cet aspect est du aux matériaux présents. Ces cumulations s'organisent en deux « formes », (dont chacune en ∞ vertical simple et la grande en ∞ horizontal complémentaire). Y apparaissent des effets de bordure, de contours flous, ainsi que « l'image » du mouvement de corps de l'observateur par recoupe des champs de cumul, dont les formes les plus visibles sont les (∞). La représentation « stabilise » les mouvements, en se servant là encore du système de grille millimétrée et du relief physique du support (ici d'un mur en béton). Il y a débordement des lignes des carrés, effet de transparence et de brillance, effet de relief. Elle détaille ainsi les interdépendances et des concentrations momentanées, fluctuantes. En se servant du granulé du mur, elle dégage les nano-sursauts sonores, voire ses effets vibratoires. Elle laisse supposer que ces phénomènes restent à l'intérieur de contours relativement précis.

4.2.1.3. Faire le point

Intéressons-nous à la dialectique entre l'acte d'écouter et l'action de représenter ce qui est écouté. L'écouter se joue à la fois dans l'espace (*aura externe*), puis « au travers » le corps en contact avec la *playing aura*. Le représenter se joue « en dedans » du corps, c'est-à-dire sous forme d'action à la fois mentale et corporelle — elle est immanente à « une conscience qui écoute et qui mémorise » (le « tout juste passé », « tout juste perçu » [« *das eben Gewesene* », husserlien]) — et sous forme d'action physique — elle est immanente à « une

écoute et donc à un corps qui imagine et qui s’imagine » (le « tout juste en train de se faire », le « tout juste en train d’émerger », cf. aussi § 3.2.2. « Le corps antenne », § 3.2.3. « La mémoire plastique »). Il s’y dessine un espace régulateur, un relais : la représentation. Son « *feed back* » — que nous avons nommé à un autre moment « l’imaginé » (cf. § 1.1.1. « Imaginaire, imaginé une distinction de taille ») — est l’objet hypothétique du « bougé d’apparence », de la « variation imaginative » de la *Gestalt* du paysage. Or, du fait de la dimension à la fois

- *Intra-* et *extracorporelle* de l’imaginé, dans le sens, où il oscille entre nous et le monde (« *figuration* », « *imaginé* » et « *représentation* »),
- *Intra-* (l’identifié) et *extra-consciente* (l’*in-vu*, le non encore perçu, non encore identifié, l’oublié),
- Matérielle et immatérielle, dans le sens encore où il s’exprime sur un support physique et dégage une réalité énergétique,

sa représentation (visualisation) doit incorporer : les interactions instables à la fois entre « *aura externe* », *playing aura* et « *aura interne* » — les glissements donc entre *objet* et *sujet*, entre *objectivité* et *subjectivité* — ; l’élasticité temporelle; le conflit éventuel entre matière et esprit [le *mind independant* ou *the matter of fact* en anglais], en cherchant à stabiliser le TOUT sous forme de structures mnémoniques mesurables, ce qui rend son rôle d’altération résonnante extrêmement complexe, voire impossible. Or, ce n’est pas pour autant que nous abandonnons notre projet ; c’est au contraire l’occasion de nous confronter à des concepts de modélisation et de faire valoir nos interpellations.

Une question fondamentale se pose :

Peut-on « stabiliser » des êtres, dont l’anima est instable et comment ? Cela modifierait-il la *Gestalt* du paysage ? Jean-François Augoyard [*La Vue est-elle souveraine dans l'esthétique du paysage?* (1979)] aimerait idéalement traiter la question de la *Gestalt* sens par sens²²². Nous n’adhérons pas à ce programme, car pour nous, tous les sens sont liés. Cependant, par principe scientifique, nous avons décidé d’y répondre. Nous proposons donc de nous intéresser à ce qui arrive lorsque nous observons un phénomène visuel sous l’angle du protocole d’exploration sonore.

Postulat

Ce projet nous incite à repenser, voire à préciser notre première hypothèse dans son articulation, — nous la rappelons : Il existerait des formes de visualisations sonores dans l’art, qui permettraient de déceler des aspects *in-vus* de l’environnement, des milieux et du paysage. Comme la culture visuelle du regard (*l’in visu*) rend difficile l’accès à *l’in vivo*, nous partirons désormais de l’idée que c’est bien l’imaginé sonore qui nous permettra l’accès à *l’in-vu* et non la visualisation. Traversé par tous les sens sensoriels, moteurs, critiques, esthétiques, il donnerait accès à un modèle de pensée, une vérité, mais une vérité oubliée, qu’il s’agirait de retrouver par l’indifférenciation des sens, des méthodes et des significations. Il se prolongerait dans les visualisations sonores et permettrait de « lire » quasi par intuition les dimensions kinésiques et synesthésiques exprimées. En nous fiant à

²²² AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère*, Paris, Éditions Seuil, 1979

cette aptitude de l'imaginé sonore nous pourrions accéder une autre vision. Elle dépendrait de notre désir de dépasser l'égoïsme de nos langages. Elle dépendrait encore de nos capacités à négocier le sensible par des collections d'improvisations toujours plus incitatives qu'affirmatives. Cette incitation, voire ce « peut-être », nous aiderait à reconsiderer la topologique de l'aura interne et externe. La nouvelle *Gestalt* viendrait d'une conscience qui écoute l'autre et l'autrement autre, une conscience qui imagine et qui s'imagine au pluriel, puis d'une conscience capable d'intuition, c'est-à-dire de l'intuition d'une *playing aura*, qui s'anime et qui nous anime au grès des rencontres et des évènements, du surgissement de leur fortune et de leur qualité puissance comme autant d'instants propices à l'individuation collective.

4.2.1.4. L'effet « pendule de Foucault »

Pour alimenter cette nouvelle hypothèse, nous aimerions introduire une expérience perceptive particulière : *Panorama de perception*, Clans 2004 (cf. [fig.43]). Bien qu'elle ne figure pas dans notre catalogue raisonné — parce qu'elle se distingue par deux fois des visualisations sonores (sur le plan de la chose observée, et sur celui de la technique de saisie de l'œuvre unique), nous la convoquons à la fois pour répondre au programme de Jean-François Augoyard et pour ouvrir les négociations sensibles. Nous y avons appliqué l'habituel protocole d'observation et de restitution sonore, (le tourner à 360° *plongée*, le tracer spontané des éventuelles déviations climatiques [température ambiante ici de 20°, pièce très peu d'humide, pas vraiment de courants d'air] et des reports par la forme construite [pièce d'environ 6 x 7 x 4,5 m, irradiation sur un volume d'environ 5 m³]). Or, nous observerons cette fois l'impression binoptique de sources lumineuses irradiantes — ce sont des sources du type diodes, provenant depuis les quatre murs d'une pièce rectangulaire²²³ —, puis d'une pièce avoisinante, latérale droite (cf. [fig.42]), mais ne diffusant pas toutes les sources à la fois : il y a structuration temporelle presque aléatoire.

Tout à fait comparable à la situation spatio-temporelle de la *Drawing Box* (espace intérieur, diffusion par sources fixes frontales, temps d'observation relativement long, ici d'environ 15 minutes par visualisation), elle s'en distingue pourtant à deux niveaux : la diffusion se fait

1. dans un espace ouvert angulaire et non concave (cf. les paraboles),
2. par multipoints.

En tant qu'expérimentatrice, nous-nous sommes assise au centre de l'espace pour observer l'apparition lumineuse dans la continuité. Nous représentions les mouvements autour de nous de manière panoramique tout en nous concentrant à la fois sur notre perception frontale (flèches bleues de 1 - 4) et en situant en même temps, ce qui apparaissait de notre perception latérale et dorsale dans cette perception frontale lors du tourner (cf. « dans le sens d'une montre », flèches jaunes de 1- 4).

La technique utilisée se distingue également : nous travaillons sur papier absorbant du type grand Arche/tampon, où nous nous servons de différentes concentrations d'encre et de

²²³ Il s'agit ici d'une œuvre, *Diodes Drawing*, Villa Les Vallières Clans, (2002), de l'artiste LIGNON Ludovic, dont les installations s'ajustent souvent avec des interventions ambientales.

graisses, en fonction de l'extension spatiale perçue, puis de pointes de feutres, que nous appuyons plus ou moins longuement sur le papier en fonction de l'intensité de la perception, pour obtenir des effets de dilution progressive et continue (pendant l'expérience et *a posteriori* de l'expérience).

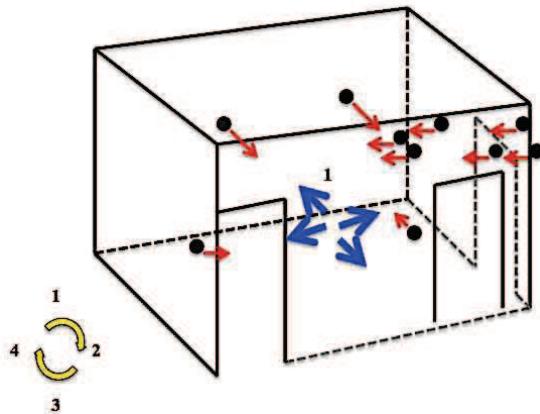


Figure 42

Cinq phases de perception s'observent :

1. Une *phase franche* : phénomène lumineux immédiat (emplacement du point lumineux ; des points, quand il y a jumelage ponctuel des diodes),
2. Une *phase induite* : aura ou halo du champ lumineux physique des diodes (intensité couleur, voluminosité, amplitude du signal),
3. Une *phase périphérique* : image rétinienne et effet de « déjà vu » : le point apparaît sous son double et non comme un phénomène unique (notons qu'il ne s'agit pas ici de l'effet de jumelage entre les diodes, mentionné dans la phase 1),
4. Une *phase constructive* : ici c'est l'effet de la forme construite (reflets et descriptions angulaires, par exemple),
5. Une *phase de rétention* : sensation esthétique et représentation mentale de l'événement dans sa durée, (itinéraire de la perception).

Nous en avons établi un panorama, dont voici les 4 positions :

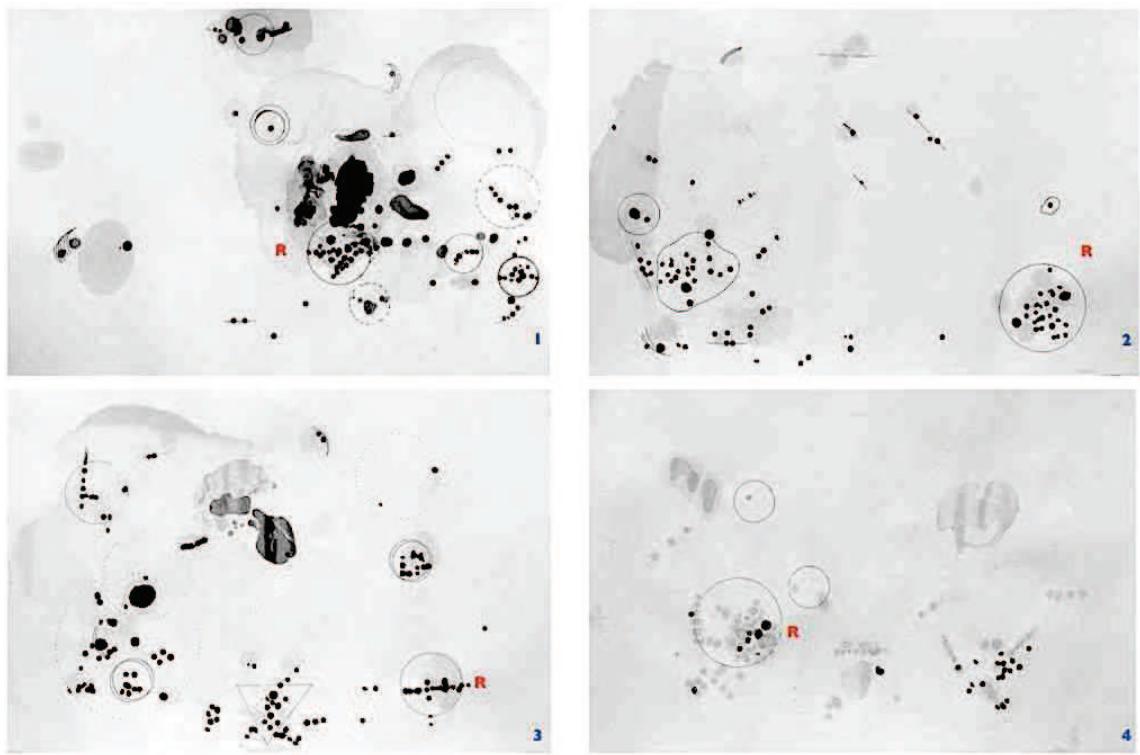


Figure 43

En ce qui concerne la *phase franche*, nous l'avons couplée avec la *phase induite* en les traduisant de la manière suivante : points de feutres noirs (emplacement des diodes) sur papier tampon. Comme nous les avons exprimées en appuyant la pointe des feutres plus ou moins fortement, plus ou moins longtemps sur le papier (en fonction du ressenti de l'intensité lumineuse), cela produit des points noirs de taille inégale et à contours flous irréguliers.

En ce qui concerne la *phase périphérique*, nous l'avons exprimée par des surfaces d'encre (nuancier du noir au gris) également à contours irréguliers.

En ce qui concerne la *phase constructive*, nous l'avons exprimée par des petites taches grises ou noires à l'encre diluée (notons que ces taches produisent des *auras*, mais qui s'arrêtent dans le temps, un peu comme les points/taches de la phase franche et de la phase induite).

En ce qui concerne la *phase de rétention* nous l'avons exprimé par des huiles et graisses (qui continuent de s'étaler dans le temps, cf. papier tampon).

Nous pouvons constater une différence d'intensité des activités perceptives : le dessin 4 se loge aussi davantage dans les expressions de la phase périphérique. Notre position et la répartition des diodes justifient cette interprétation. En position 4 nous avons bien moins de diodes devant nous, que dans le dos (cf. maquette fig. 42). Nous constatons encore la migration des « motifs » (entourés de cercles noirs et dont nous avons signalé avec un **R** rouge la migration d'une seule et unique unité), puis des effets angulaires (triangle dessin 3). Un détail va nous intéresser en particulier : la migration à l'intérieur même des « motifs » [fig.44, qui est à mettre en lien avec le dessin 4 en bas à droite de la fig. 43] :

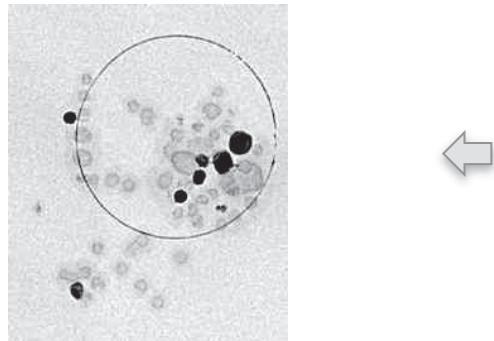


Figure 44

L'accumulation des points forme une sorte de « bulle temporelle » (cf. à l'intérieur du cercle), qui regroupe des actions de la phase franche, -induite et -constructive (on voit nettement des angles apparaître), mais, et cela est surprenant, il ne s'agit pas de plusieurs, mais d'une seule et unique diode, qui change de taille (notre perception changeante) et qui « migre » dans le temps. Nous appelons cet effet de migration l'effet de « Pendule de Foucault », car nous sommes bien devant un phénomène relativement stable (les diodes fixées, émettant certes de manière aléatoire, mais régulière), dont l'apparente trajectoire est due à l'instabilité de notre corps (les mouvements minuscules de notre axe, la trajectoire donc du corps vivant devant cet objet fixe).

Analysons ce panorama de près :

Nous sommes droitière. De ce fait, nous avons commencé à apposer notre premier point en haut et à droite du second quart du cercle (cf. flèche). Lors du second tour du « programme lumineux », ce point a glissé un peu plus bas — notre perception a conservé la même impression (le second point est presque de la même taille que le premier point). Il apparaît soudain un mini-double (aussitôt reporté comme double halo à taille inégale [fig. 45]), ce qui veut dire que a) nous n'avons peut-être plus vraiment fait attention à l'intensité, que b) nous avons bien identifié l'effet de halo à la même hauteur, mais pas à la même distance.



Figure 45

La trajectoire se termine sur deux points, moins forts, mais qui se stabilisent au niveau de la taille (cf. degré d'intensivité de la perception). Nous en déduisons que nous les repérons en tant que phénomènes présents, désormais invariables au niveau de l'intensité et de la distance, mais plus à la même hauteur. Revenons sur le phénomène de migration. Il n'est pas seulement de l'ordre de la perception même du signal, il se présente aussi sous forme de migrations des effets angulaires, ce qui est bien plus « spectaculaire ». Pour aider notre lecteur, nous les avons indiqués par des pointillés rouges [fig. 46] :

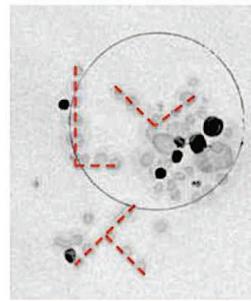


Figure 46

Nous avons choisi de n'en montrer que trois, tandis qu'au moins trois autres apparaissent également. En observant les glissements vers le bas, nous constatons que l'angle se décale d'abord (en aval du mini-doublon), puis se transforme en « fausse croix ». Il y a donc : 1. glissement de l'angle modifiant d'abord sa taille, 2. glissement de l'angle modifiant son orientation en s'inversant, tout en restaurant ses proportions, ce qui entraîne en plus un dédoublement à partir d'un même axe. Ce qui veut dire que

- C'est un effet de la technique de la *plongée*, puis du corps vivant, parce que même si nous nous le calons, notre corps bouge encore (le dessin le prouve),
- Cela pourrait être un effet de confusion entre *phase franche*, *phase induite* et *phase construite*. Nous constatons que sur le dessin 1, l'effet de l'angle est exprimé essentiellement par points noirs (intensité du signal), sur les dessins 2 et 3 (cf. [fig. 43]) il n'existe plus pour réapparaître sur le dessin 4 (cf. [fig. 43 et 46]) sous forme d'halo. En regardant le schéma de la répartition des diodes on constate que cela n'a rien d'étonnant, parce que nous sommes dans une position où la plupart des actions se passent dans notre dos,
- Cela pourrait être dû — et nous pensons que c'est l'explication la plus logique — à un bouger plus prononcé de notre corps vers la gauche, de sorte que nous percevons d'abord les effets alternatifs des angles gauche et droits de la pièce dans notre dos, puis un bouger complémentaire, qui, tout en restaurant presque les mêmes proportions de lignes, les a inversées. Ce bouger étant également la raison d'une réunion des deux angles de la pièce dans notre dos — et en ce qui concerne les trois angles supplémentaires, non marqués mais signalés un peu plus haut. Lesdits effets expriment ce qui se passe latéralement « au coin de l'œil », pour ainsi dire, chose à laquelle nous ne nous sommes pas consacrés de prime abord (car bien que nous souhaitions rendre ce qui restait de notre perception latérale et ou dorsale dans notre perception frontale (perception résiduelle), cela s'est avéré trop complexe à gérer en même temps et avec la même précision). Ceci dit, cela montre un déroulé perceptif naturel.

Nous en retenons :

1. L'errance des points est dû au bouger naturel du corps, puis au choix qu'il opère, ce choix étant, pour rappeler nos études de phénomènes sonores, un choix semi-volontaire, parce que nous sommes en relation avec la *playing aura*, à laquelle nous nous adaptons à la fois conscientement, inconsciemment, intuitivement, plastiquement.

2. La technique de la *plongée* est une manière de cadrer la perspective instable.
3. La technique du tracer/projeter (qui ne revient pas sur les points) est une manière de stabiliser l'*anima* instable (c'est-à-dire le souffle, l'âme, et ce qui donne le mouvement à l'objet), parce qu'au lieu de nous soumettre à nos éventuels choix perceptifs (cf. notre démonstration des variétés de l'angle et des variétés d'intensités), nous cumulons l'œuvrer unique. Dans l'absolu des traits à l'intérieur de nos visualisations sonores — où nous représentons ni les points, ni les phénomènes fixes — ces cumuls se superposent sous forme de structures rythmiques et de réseaux où des dépôts de matière sont ponctuellement élevés (taches ou nœuds).

Ce travail convoque le « paradoxe de Schrödinger » [le « chat » 1935], les états d'excitation et de repos superposés et/ou mélangées, des rétroactions spatiotemporelles apparentes, les mondes parallèles [Hugh Everett] de la théorie quantique et autres modèles computationnels, mais là n'est pas notre propos. Nous continuerons donc à nous positionner en simple médiatrice des phénomènes œcuméniques et sensibles (« la terre est médiatisée par ses habitants » [Augustin Berque]).

4.2.1.5. Tirer, tracer, retracer

Tirer un trait :

SITUATION GÉNÉRALE	Horizons pour oreille [Fiche 4]
	<i>In door</i>
CHOIX DU BELSONÈRE	Sons <i>in situ, in vivo</i> multi-sources Articulation entre circulations intenses du public (vacarme des pas, des voix et d'autres sons multi-sources), circulations de l'air et forme construite ; Pause du climat général d'un lieu de passage : « niche de silence » dans un « faux coin »
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Désignation des phénomènes sensibles par lignes fixes, tirées au bleu de maçon une manière discrète d'introduire la mesure (à hauteur de nos oreilles, opposition à l'horizon visuel), incitation à s'impliquer physiquement et intellectuellement Aucune interprétation graphique des déviations présentes
FINITION DES POINTS	Sous forme de cercles et/ou de ronds plein peints au pochoir
IMPLICATION DE PERSONNES TIERS	Public d'exposition
FORME FINALE	<i>Belsonères</i> situés

Tableau 7

Résumé Tableau 7 : Les lignes servent ici de repère : l'une pour se mettre dans le flot des passages (sons multi-sources, circulations des masses d'air), l'autre pour faire une pause du climat général de ce lieu de passage. Ils signent et cadrent notre propre passage en proposant les lignes de nos horizons pour oreille. Expressivement elles empruntent à la fois la notion de *ligne bleue* (« des Vosges », rapport à la guerre), le langage de chantier (invitation à « construire » ses propres « horizons pour oreille », en cherchant notamment des niches). Le message est alors plus sémantique que plastique.

Tracer/Retracer : Tous les dessins d'écoute y correspondent par principe. Pour des questions de lisibilité et de gestion, nous avons fait le choix de n'en présenter que quatre, sous forme de deux tableaux. Dans le premier, nous traiterons de lignes qui tracent/retracent des mouvements sonores de l'eau, dans le second de lignes qui tracent/retracent des « nœuds sonores » sous forme de volutes, d'étoiles et d'emblèmes. Ces visualisations débouchent sur des simulations, que nous expliquerons. Cela préparera le § 5.5. « L'analyse approfondie des physionomies construites », où nous nous intéresserons plutôt à la notion de « forme » et de « formation », de « figure et de fond ».

Mouvements sonores de l'eau :

SITUATION GÉNÉRALE	Chute du Vieux Lavoir [Fiche 9]	Nuage sonore Haut Fourneau de Völklingen [Fiches 7 et 18]
	<i>Out door</i>	<i>Out door</i>
CHOIX DU BELSONÈRE	Articulation entre écoulement d'eau et implantation du site ; formes originaire du mouvement sonore	Articulation entre forme construite, (cylindre central d'un Haut Fourneau à l'arrêt) et écoulement d'eau archéologie des mouvements sonores
	Déviations par relief du terrain (sauts de l'eau), microclimats et courants d'air ascendants et température ambiante Report sonore par dénivelé et posture du corps de l'observateur (debout, <i>plongée</i>)	Déviations par courants d'air ascendants Report sonore par forme construite et posture du corps de l'observateur (debout, <i>plongée</i>)
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Rythme successif des tonalités plus ou moins sombres (intensités des effets sensibles, saut de l'eau) combiné à des lignes plus ou moins denses et spiralés (relief et implantation), plus ou moins dilués (effet <i>thermocline</i> , réchauffement de l'enveloppe extérieure de l'eau) et à contours <u>irréguliers</u> (courant d'air) ; le TOUT organisé autour d'un axe (l'eau et le corps de l'observateur) laissant supposer le maintien local des mouvements et leur autonomie formelle	Rythme successif des tonalités plus ou moins sombres, interrompus ponctuellement de blanc (intensités des effets sensibles, notamment des rebonds sur la forme construite, ruptures des minisauts de l'eau) combiné à des lignes plus ou moins régulières (relief du cylindre et implantation), plus ou moins dilués (microclimat) et à contours <u>irréguliers</u> (courant d'air) ; TOUT organisé autour d'un axe (l'eau et le corps de l'observateur) laissant supposer le maintien local des mouvements et leur autonomie formelle
FINITION POINTS : LIGNES :	Fusain apposé sur papier ; débordant (formes à <i>anima</i> instable) Allure générale du mouvement des lignes : serpentes successives du bas vers le haut gauche/droite/gauche/nœud/sortie vers la droite	Fusain apposée sur papier ; texturé et rythmé (formes à <i>anima</i> relativement stable) Allure générale du mouvement des lignes : image de <i>tout autour</i> , mouvement circulaire du haut vers le bas, de gauche vers la droite
IMPLICATION PERSONNES TIERS		Vérification par un autre artiste : situer et caractériser les mouvements, notamment les rebonds sur la forme construite par « <i>lightpainting</i> »
FORME FINALE	Simulation des mouvements et de la morphologie <u>Rotation autour d'un axe</u> Vue caméra frontale et plongeante (cf. CD en annexe)	Simulation de nuage sonore <u>Rotation autour d'un volume</u> Plongée caméra dans les « cratères » du volume (cf. Documentaire du procédé, CD en annexe)

Tableau 8

La simulation des « motifs », et notamment la vue en caméra frontale des volumes obtenus, nous aident à identifier la rotation autour d'un axe voire de plusieurs axes. Voici des captures d'écran, qui représentent le mouvement sonore de l'eau (soit de chutes naturelles et/ou de fontaines). Il s'agit de six paires (cf. tourner à 180°) de volumes (lecture par paires de gauche à droite, du haut vers le bas) (cf. [figures 47 et 48]) :



Figure 47

L'on voit comment les axes de ces figures se différencient. Il y a dédoublement ou triplement pour les uns, axes uniques pour les autres. Observons la ressemblance approximative à l'intérieur des paires (l'approximation étant due à la perception frontale et de dos à la source, donc une modification de l'angle de perception ; nous invitons notre lecteur à faire la comparaison avec la fiche N°19 de notre catalogue raisonné : la vue caméra plongeante permet de mieux encore lire la similitude des paires).

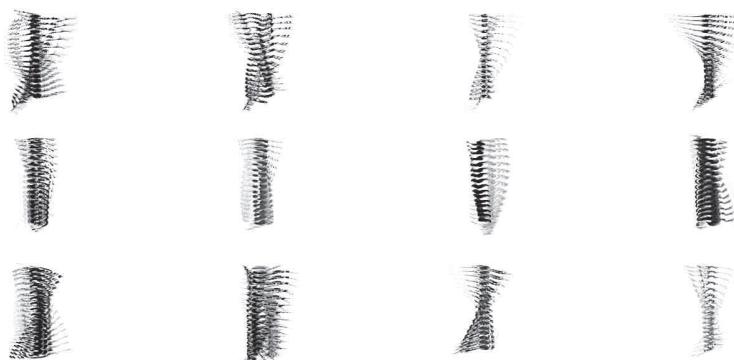


Figure 48

Sur ce détail nous distinguons leur mouvement en spirales (gauche/droite pour la plupart, en contresens pour quelques autres), puis l'amplitude de leur déhanchement dans le temps. L'effet de « goulot » des vues caméras plongeantes (cf. fiche N° 9 et 19) se transforme ici en effet de « rétrécissement », de « contraction » et de « décontraction ». Nous rappelons les rotations caméras autour du volume et les plongées caméra dans les « cratères » du « nuage sonore » du *Haut Fourneau de Völklingen* (cf. fiches N° 7 et N° 18) où l'on peut distinguer la place du corps à l'intérieur du « motif dessiné », ainsi que le déploiement par strates détaillés à la fois du volume et du relief de ce volume dans le mouvement.

Résumé Tableau 8 :

Tracer/retracer une *anima* instable est ici traité par l'emploi de lignes dynamiques complexes.

Dans l'expérience N° 1 (*Chute du vieux laveoir* cf. fiche N° 9) se manifeste une totale « confusion » entre corps et effets sensibles, c'est-à-dire la manière dont s'écoule l'eau (relief du site, dénivelé), la co-axialité entre corps et terrain (technique de la *plongée*, corps s'adaptant), la perception du *tout autour*, qui devient perceptible par les effets du nuancier (intensités différentes des sons de l'eau). De ces dessins *in situ* et en temps réel se dégage un mouvement typique sous forme de spirale (« successions de serpentines du bas vers le haut gauche/droite/gauche/ nœud/sortie vers la droite »), qui nous sert d'indice pour activer la simulation. Grâce à la vue caméra frontale, nous pouvons distinguer les axes qui se créent à l'intérieur des volumes, ainsi que leur jeu (ils se rétrécissent, se contractent, décontractent), mais aussi leur dynamique interne, c'est-à-dire leur mouvement en spirales typique, l'amplitude de leur déhanchement dans le temps. La ligne reflète ici l'essence du mouvement simultané et conjoint du corps et du paysage. C'est une convolution développée.

Dans l'expérience N° 2 (*Haut Fourneau de Völklingen*) se manifeste une séparation entre mouvements du corps et effets sensibles. Le regroupement des paires de dessins (tourner à 180°, frontal et de dos à la source, parfait stéréo), ainsi que le nuancier permet de créer un volume, que nous pouvons explorer à l'aide de la caméra. Cette dernière se met alors non seulement à la place de l'observateur, mais plonge encore à l'intérieur des strates du volume. Pour scénariser le bougé du nuage en soi, nous avons opéré un regroupement des dessins originaux par paire, que nous avons doté d'un mouvement typique inspiré de l'allure générale des mouvements induits. La ligne correspond à l'interaction entre le corps et le paysage à convolution développante.

Que se passe-t-il lorsque nous rencontrons des espaces dont la sonorité est aménagée par l'homme ? Au fil de nos explorations, nous avons, par exemple, découvert des encodages acoustiques. Ils produisent des articulations précises, à la fois sonores, représentationnelles et chorégraphiques. Les concepteurs dictent de la sorte un certain *habitus* devant la forme construite. C'est pour cela, que nous les avons par ailleurs classé dans la catégorie sub-politique des fréquences. Comme ces phénomènes se produisent à la fois en *out door* et *in door* — la plupart des lieux de cultes étudiés pourraient y figurer —, comme elles traduisent des concepts politiques et des visions sociétales, qu'elles signent des représentations et des parcours individuels et collectifs, nous nous sommes intéressés à la fois à la manière dont les concepteurs ont organisé l'interaction entre forme construite, acoustique et déambulation et à la manière dont nous incorporons ces concepts. Et c'est tout particulièrement le « tomber en bloirs²²⁴ » des sons que nous avons cherché à étudier. Typique de l'acoustique de la Renaissance, nous le retrouvons dans les constructions néo-renaissantes plus récentes, où il continue d'agir. Afin de mieux comprendre l'impact de ce « tomber en bloirs » (de la Renaissance à la Néo-renaissance), nous avons organisé un tableau comparatif. Tout en nous aidant de deux visualisations sonores, nous lirons et analyserons la manière dont opèrent les lignes sonores sur le plan de l'esthétique — c'est-à-dire leur rôle dans notre perception de la représentation — et sur le plan de l'attitude posturale — c'est-à-dire la manière dont elles

²²⁴ Nous développerons notre usage de cette notion dans un chapitre ultérieur

forment et structurent des parcours à l'intérieur même de l'« architecture invisible » construite.

Voutes, étoiles et emblèmes sonores chorégraphiés :

SITUATION GÉNÉRALE	Aleja Róz [Fiche 17]	Saint-Jean-de-Luz [Fiche 20]
	<i>Out door</i>	<i>In door</i>
CHOIX DU BELSONÈRE	Articulation entre forme construite et concept politique; sub-politique des fréquences Déviations par emboîtements de cours de différentes tailles et effets de rétrécissement de passages (voutes) Concentrations par effets de surface et d'échos de la forme construite ; Report sonore par forme construite	Articulation entre forme construite et concept politique; sub-politique des fréquences Déviations par balcons et intervention <i>a posteriori</i> sur la forme construite ; Report sonore par forme construite
INTERPRÉTATION EXPRESSION PLASTIQUE	Schéma d'un plan de cathédrale ; Représentation de volutes au niveau des passages d'une cour à l'autre, dont une sur le côté latéral gauche et deux sur le côté latéral droit ; représentation d'une étoile à quatre bras, accentuation des trois bras qui visent l'intérieur de la place (le dos de la place étant ouvert), cœur de l'étoile marqué (demi cercle convexe en direction de l'intérieur de la place). Le TOUT est organisé autour d'une surface surdimensionnée, rectangulaire centrale qui laisse supposer une organisation structurée et hiérarchique	Schéma graphique sous forme de quadruples demi-cercles successifs, dont le premier demi cercle est concave, dont deux demi-cercles forment un « presque rond » central, un dernier convexe ; le TOUT organisé comme un enchaînement laissant supposer des mouvements opposées mais contrôlées par la couronne centrale
FINITION LIGNES :	Allure générale du mouvement des lignes : traversées diagonales, exclusives, régulières, droites; volutes se finissant en boucles fermées ouvertes, dont celle de gauche avec une ouverture sur la place, celles de droites à mouvements controversés; étoile géométrique avec une annonciation de forme courbe convexe entre bras latéral droit et gauche en direction de la place	Allure générale du mouvement des lignes : mise en abîme de <i>tout autour</i> , mouvement dominant et dynamique vient du cœur de la chaîne au centre de l'image, on dirait pourtant que les anneaux ne sont pas vraiment liés autrement que symboliquement, les demi-cercles de la couronne se finissent en une corne dirigée vers le bas (dessin frontal à la source) et en deux cornes dirigées vers le haut (dessin de dos à la source, donc de dos à la porte murée après le « passage royal », elles sont attaquentes)
IMPLICATION PERSONNES TIERS		
FORME FINALE	Simulation à l'intérieur d'un plan élevé de la place : Motif en volume estimé ; déplacement progressif à l'intérieur des corridors sonores ; pulsation ponctuelle de l'étoile ; Plan aérien ; Vue caméra plongeante. (cf. CD en annexe)	Simulation à l'intérieur d'un plan élevé de l'église, motif en volume estimé, Combat entre les anneaux <u>Rotation autour d'un axe</u> et <u>d'un volume</u> Plan aérien, plongée caméra et vue frontale (cf. Documentaire du procédé, CD en annexe)

Tableau 9

Résumé Tableau 9 : Les deux expériences témoignent de parcours qui imposent une ligne de conduite. L'allure générale des mouvements représentés l'exprime : « traversées diagonales, exclusives, régulières et droites » pour la première, « mouvements dominants depuis le cœur de la chaîne au centre de l'image » pour la seconde, laissant supposer « une organisation structurée et hiérarchique » pour l'une et « des mouvements opposés, mais contrôlés par la couronne centrale » pour l'autre. Les deux présentent des formes pointues (étoile à quatre bras, demi-cercles se finissant en cornes), qui sont en plus orientés vers l'intérieur de la place, de l'église. Le fait que l'une est ouverte et que l'autre a été fermée après passage dénote l'autorité du « souverain » : on ne met pas Staline dans le dos de Lénine. On est à l'intérieur d'un système, d'un réseau, d'un dogme, qui reflète à la fois une chose monumentale et un discours, tous deux « pulsants » dans une seule direction. Cela organise des déplacements par corridors, sur le plan d'une cathédrale (lieu du sacré). Cela barre l'accès à un espace et à la sortie d'une route, pour rester centre et direction d'un trajet, pour démonter le pouvoir unique tout en attaquant (lieu de l'autoritaire).

Les volutes servent un peu les deux :

- Dans l'expérience N° 1 les volutes se manifestent comme un déni ; elles bernent l'écoute, elles font croire que l'on passe d'un espace public à un espace privé; le passage étant organique et stylisé déverse les sons des cours avoisinantes sur la place centrale, ce qui dénote d'une surveillance cachée. Ces passages tout en spirale sont aussi tout à fait contraires à la systémique diagonale de la place, d'autant plus que l'on perçoit, même à yeux fermés où se trouvent les personnes, combien ils sont, s'ils parlent à voix haute et/ou si ils sont juste en train de chuchoter (cf. fiche N° 17)
- Dans l'expérience 2, les volutes se métamorphosent en cornes, qui ratissent les sons vers le centre, une autre manière de surveiller.

Nous pourrions continuer notre description, mais notre lecteur l'aura compris, quand les lignes sonores sont aussi étroitement articulées, elles scénarisent un message. Le « tomber en bloirs » originairement lié à l'omniprésence divine, est récupéré pour représenter le roi, le dictateur. Bien que ces derniers soient physiquement absents, cela leur confère au passage le même pouvoir qu'à Dieu, qui, sans corporéité aucune, ne porte pas seulement un regard de surplomb sur le monde, mais entend tout, sait tout. Nous le verrons avec la fiche 17 : cela déclenche une sorte de paranoïa. En évoquant le phénomène avec les habitants du quartier de *Nowa Hutta* et en leur proposant de « feutrer la place » pour atténuer ces effets, nous avons recueilli le récit d'une légende. Staline possédait une résidence dont les sols étaient en marbre ; comme cela produisait d'innombrables réverbérations des pas, son serviteur aurait mis des feutres à ses chaussures pour ne pas le déranger. Staline, en apprenant cette initiative, l'aurait fait exécuter sur le champ, pour raison d'espionnage.

Chapitre 5 : Modes philosophiques et conceptuels

5.1. Incidences du visible sur l'invisible

5.1.1. L'invisible inaugural

Revenons sur la médiation de l'in-vu en nous situant cette fois dans une « biographie » professionnelle, à savoir le monde de l'art, dans son lien éminent au geste « [...] à la fois accompli avec toute l'ampleur voire toute l'emphase que cet acte ainsi qualifié induit, et à la fois disparaissant, invisible, avec tous les défis que cela entend, à la logique visuelle communément admise, à l'ordre plastique le plus souvent accepté voire revendiqué que ce qualificatif implique²²⁵ ». Qu'advient le geste de médiation une fois accompli ? Thierry Davila affirme la « quasi invisibilité de l'acte ». L'auteur *De l'Inframince*, une « brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours », débute son livre avec le récit d'une action de tracer/retracer décrite par Pline l'Ancien au premier siècle de notre ère. Attiré par la renommée de son rival Protogène, Appelle se rend à Rhodes pour examiner *de visu* l'atelier de ce dernier. S'y déroule alors un spectaculaire échange de lignes, qui est devenu mythique.

« Sur la place et en absence de *Protogène*, *Apelle*, [...] vit sur un chevalet un tableau au travers duquel, « s'emparant d'un pinceau », il traça « une ligne de couleur d'une ténuité extrême (*lineam ex colore duxit summae tenuitatis*) » qu'il laissa comme seule preuve de son passage dans ces lieux, comme seul paraphe, ponctuant d'un « voici » (*ad hoc*) son intervention. A son retour *Protogène* n'eut pas de mal à découvrir l'identité de celui qui avait accompli un tel geste car « personne d'autre [, qu'*Apelle*] n'était capable de rien faire d'aussi achevé (*tam absolutum opus*). » Il traça alors lui-même « avec une autre couleur, une ligne encore plus fine (*tenuorem lineam*) sur la première et repartit en prescrivant, au cas où l'autre reviendrait, de la lui montrer et d'ajouter que c'était là l'homme qu'il cherchait. C'est ce qui se produisit, car *Apelle* revint et, rougissant de se voir surpassé, il refendit les lignes avec une troisième couleur, ne laissant nulle place pour un trait plus fin. *Protogène* alors, reconnaissant sa défaite, descendit en hâte au port à la recherche de son hôte et il fut décidé de garder ce tableau pour la postérité comme un objet d'admiration, universel certes, mais tout particulièrement pour les artistes²²⁶ ».

Selon Thierry Davila, l'impact de l'œuvre — du geste artistique (attitude sensible et intellectuelle) dans notre cas — se loge dans l'imperceptibilité, voire la quasi invisibilité. Elle nous amène [...] « pour si peu que nous le remarquions, à un éveil sensationnel, à un réveil perceptif par déstabilisation de l'évidence perceptive, par un arrêt dans l'espace²²⁷ ». Pour appuyer ce propos il cite encore Pline : « Comme si l'art le plus accompli, le trait le plus remarquable, ne pouvait attester la qualité de son impact qu'au travers d'une ténuité visuelle, qu'au travers de sa quasi-disparition du regard²²⁸ ». L'épaisseur du phénomène est ainsi qualifiée : afin que nous puissions accéder à l'imperceptible trace de nos gestes sensibles (gestes du corps, gestes ambiants), nous devons inventer d'autres unités de mesures, d'autres « stoppages-étalons », « d'autres idées d'unités de longueur », d'autres « loupes pour le toucher » [Marcel Duchamp]. Par conséquent, nous devons nous atteler à médier « des petites dimensions » sensibles, des « petites épaisseurs quasiment invisibles » [Thierry Davila] et en faire une véritable casuistique.

²²⁵ DAVILA Thierry, *De l'Inframince*, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du Regard, 2010 p. 7

²²⁶ Ibid. pp. 7-8

²²⁷ Ibid. p. 24

²²⁸ Ibid. p. 8

5.1.2. Un cas, c'est d'abord la chute

Mais moi, Nature...mais moi je n'écris pas [Plotin (3ème Énnéades, chapitre 8)]

Nous aborderons ici les gestes par un lire entre les lignes de la technique de la *plongée*, car la *plongée* consiste en la chute du corps, qui doit nous conduire au tomber de la représentation du paysage et à rompre avec un modèle culturel, puis à innover par cette rupture le représenter et l'habiter/construire de ce paysage-même. Elle précède l'ébauche de la nouvelle Gestalt du paysage. Son avènement est — pour le dire avec les mots de Gilles Deleuze — « [...] une vibration, avec une infinité d'harmoniques ou de sous-multiples, telle une onde sonore, une onde lumineuse, ou même une partie d'espace de plus en plus petite pendant une durée de plus en plus petite²²⁹ ».

GILLES DELEUZE : LE TOMBER EN « BLOIRS »

Lors d'un cours « Vérité et temps » à l'université de Paris 8 en 1984²³⁰, Gilles Deleuze relie l'événement de la chute au tomber de la lumière. En prenant l'exemple des tableaux du XVII^e siècle, où les rayons de lumière matérialisés par des traits provenant et traversant les nuages en direction de la terre tombent « en bloirs », ce qui assure de « si belles lumières dans les tableaux musulmans » —, il s'apprête à qualifier ce qui pourrait être le passage de la chute réelle à la chute idéelle :

« La chute idéelle c'est : la distance d'une puissance quelconque à zéro et tandis que la puissance ne peut pas être définie indépendamment de cette distance à zéro. Si au contraire une puissance parcourt la série des puissances jusqu'à zéro là, c'est une chute réelle. La lumière tombe « en bloirs », la lumière tombe, la lumière chute. Oui, mais c'est une chute idéelle, elle s'accompagne aussi d'une chute réelle bizarrement²³¹ ».

Selon le philosophe, la même ambiguïté se produit devant une notion voisine : la « dégradation » ou la « désagrégation », positive et négative. « La désagrégation ça peut-être le mouvement par lequel la lumière elle même se désagrège, ou par lequel sa puissance diminue. [...] Pour exemplifier cette action, il cite Paul Claudel, lorsqu'il commente la ronde de nuit de Rembrandt : *Ce qu'on y voit avant tout c'est la désagrégation d'un groupe par la lumière*²³² ». Gilles Deleuze veut dire par là « [...] que le groupe comme figure rigide géométrique est défait au profit d'une forme de lumière ». La désagrégation n'est plus le mouvement par lequel la lumière perd sa puissance, mais, au contraire, le mouvement « par lequel la lumière impose sa puissance contre la rigidité des formes géométriques²³³ ». Aussi insiste-t-il sur Plotin par trois fois :

1. *Moi nature, je suis produite d'une contemplation*
2. Comme les géomètres contemplant écrivent : ils contemplent d'un œil l'idée suivante : « le triangle idéal, et de la main ils tracent le triangle de craie sur le

²²⁹ Il s'agit de la définition de l'événement pensée par Deleuze à partir de Whitehead et de Leibniz, in DELEUZE Gilles, *Le pli, Leibnitz et le Baroque*, Éditions Minuit, Paris, 1988, p. 105

²³⁰ DELEUZE Gilles, *Vérité et temps*, cours 57 du 13/03/1984-2 à L'université de Paris 8 retranscrit par THÉVENIER Charlène et mis en ligne sous forme de version MP3 et PDF de la retranscription http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=335

²³¹ Ibid. p. 1

²³² Ibid. p. 1

²³³ Ibid. p. 1

tableau ». Comme les géomètres en contemplant écrivent, comme ce qui contemple en moi produit un objet de contemplation, ils « se remplissent de leur contemplation mutuelle pour produire ». À cette conception platonicienne « modèle/copie », « figure rigide » s’oppose :

3. *Moi nature, je contemple* « Mais moi je n’écris pas, c’est quand je contemple qu’apparaissent les lignes des corps, on dirait qu’elles tombent de moi. » *Moi nature, en contemplant je produis à mon tour.*

La figure des corps, la chute réelle dans les corps

Pour Gilles Deleuze la figure des corps — avant d’être une figure réelle, avant d’être une figure géométrique dans laquelle «le modèle tomberait suivant une chute réelle » — est une figure de lumière qui « [...] tombe d’elle même à la manière de la lumière avant d’être une figure réelle. Ce qui est premier c’est une chute idéelle. Un zéro comme formule de la quantité intensive exprime l’idéalité de la chute. Ce qui est idéal c’est la chute²³⁴ ». Avant la chute réelle dans les corps, il y aurait la « chute en bloirs », à laquelle il attribue une qualité intensive, dont la véritable expression serait : « du sans fond à l’ordre de la profondeur », « le mouvement intensif de l’âme », qui impliquerait une chute réelle sans se confondre avec la chute réelle, car cette dernière « [...] n’est qu’une conséquence accessoire de quelque chose de plus profond que la chute idéelle²³⁵ ».

Mais qu’est-ce d’abord le zéro ?

Il y a une réponse très logique : « le zéro c’est le rigide ». « C’est le rigide, c’est-à-dire, sous des aspects divers, le zéro ça va être la matière, ça va être aussi la forme de la matière, le géométrique. C’est tout le domaine des formes rigides et de la matière ». La matière, l’extension, l’espace et la géométrie sont du côté de zéro du point de vue du temps (et non pas du point de vue de l’espace), c’est-à-dire que c’est « le zéro du temps », ce qui implique une définition du temps, « [...] telle que le temps sera compris en fonction de ces unités. Le temps ce sera la série des puissances. La limite sera zéro et les figures rigides, évidemment ne seront pas zéro dans l’espace mais les figures rigides seront zéro dans le temps ! Et le profond, le profond comme sortant du sans fond, ce sera l’ordre du temps et l’ordre du temps ce sera cet ordre des puissances et de leurs distances, et de leurs distances indécomposable²³⁶ ». Il s’agit bien de montrer que la largeur et la longueur, les déterminations donc de l’espace ne sont que les conséquences dernières de la profondeur [Plotin]. La figure rigide c’est le degré zéro par rapport aux figures de lumière, seulement il faut que le temps passe par leur série. Le temps ce sera toute la série des figures de lumière.

Comment mesurer tout cela ?²³⁷

En un sens voilà la formule, qui pourrait tout concilier, ou nous mettre sur la voie d’une conciliation entre chute réelle et chute idéelle. On dirait : plus on descend, plus on descend dans la série des puissances profondes, plus la chute idéelle tend à devenir une chute réelle ; davantage : la multiplicité virtuelle contenue dans l’Un tend à devenir une multiplicité actuelle ; davantage l’Un, c’est-à-dire le un puissance N, l’Un perd de sa puissance, mais

²³⁴ Op.cit. DELEUZE Gilles *Vérité et temps*, p. 3

²³⁵ Ibid. p. 3

²³⁶ Ibid. p. 5

²³⁷ Ibid. p. 6

aussi de la largeur et de la longueur, c'est-à-dire de l'extension, qui tendent à emprisonner la profondeur. Et les formes rigides et géométriques tendent d'autant mieux à l'emporter sur les formes de lumière²³⁸.

Quel est alors le rapport entre ces unités dans l'ordre de la profondeur ?

Toutes les quantités intensives, [...] « sont appréhendées comme unités sous telle ou telle puissance, [« apprêhender comme unité par rapport à zéro », sous telle ou telle puissance »] (Emmanuel Kant). « La quantité intensive n'est pas composée de parties, ça c'est la quantité extensive, [...] qui est composée de parties [« *partes extra partes* », l'extériorité des parties]. Mais chaque quantité intensive appréhendée comme unité, à un niveau quelconque de la série, contient toutes les suivantes²³⁹ ».

Mais sous quelle forme ?

Chaque quantité intensive à une grandeur appréhendée comme unité — et par là même une multiplicité appréhendée comme virtualité, — se décompose. Toujours la chute... ». Or, comme elle se décompose dans les suivantes, le virtuel devient-il actuel.²⁴⁰ L'unité actuelle comprend virtuellement les suivantes, qui se décomposent dans les suivantes. Comme elle se décompose dans les suivantes, la multiplicité devient actuelle. Elle devient actuelle non plus comme multiplicité, elle devient actuelle comme unité qui à son tour comprend une multiplicité virtuelle²⁴¹. C'est un « colimaçon », c'est une « spirale ». Gilles Deleuze rajoute : « Il n'y a pas besoin de lire Plotin ». On trouverait le même phénomène dans le monde de Delaunay. Mais « [...] il n'y aura pas des changements, qu'il n'y aura pas d'autres éléments chez Delaunay, ce sera le monde de Delaunay, ce sera le monde des formes lumineuses, mais voilà, voilà hélas tout est trop beau²⁴² ».

La plongée, en quel sens est-elle réelle, idéelle pour nous ?

La plongée est une chute réelle, sans se confondre avec la chute réelle, dans le sens où nous exerçons au travers elle une chute « en bloirs », un « sans fond à l'ordre de la profondeur ». C'est le mouvement du corps (le nôtre) et des corporéités (fluides, sonores, climatiques) qui nous permet d'atteindre le point zéro de :

- L'observation des corps et des corporéités (« horizons pour oreille » comme appartenant à une situation insolite et dégageant donc une unité de mesure insolite),
- L'expérience (« l'unicité de l'expérience » et « l'oeuvrer unique » de la chose comme non encore identifiée, comme applicables à un seul cas),
- Des mouvements des corps et des corporéités (co-axialités entre corps et corporéités, comme attribuables aux deux sans distinction),
- Des corps et des corporéités observés (sensorialités et gestualités indifférenciées, comme unité inter-agissante et attribuable ni à l'un, ni à l'autre),

²³⁸ Op.cit. DELEUZE Gilles *Vérité et temps*, p. 7

²³⁹ Gilles Deleuze s'oppose ici à la notion de « division » néo-platonicienne : la quantité extensive, qui est composée de parties (« *partes extra partes* », c'est l'extériorité des parties. Une partie n'en contient pas une autre. À moins d'être un Tout par rapport à cet autre qu'elle contient. C'est-à-dire de ne pas être une partie par rapport à cette partie).

²⁴⁰ Op.cit. DELEUZE Gilles *Vérité et temps*, p. 4

²⁴¹ Dans la quantité intensive, chaque unité est actuelle et à ce titre, comprend, contient, une multiplicité virtuelle. La multiplicité virtuelle s'actualise dans les autres unités dont chacune à son tour contient une multiplicité virtuelle qui s'actualise, dans les autres unités.

²⁴² Op.cit. DELEUZE Gilles *Vérité et temps*, p. 4

- De la reconstitution des corps et des corporéités (le typique « trou de la tête », comme chose à la fois pleine et vide),
- Du mouvement achevé (l'image en champs plongeant, comme chose à la fois résultant d'un mouvement et engageant un mouvement),
- De la représentation du paysage — sa libération donc de la contrainte de la culture du regard — (la visualisation sonore comme unité actuelle, comme chose à la fois visuelle et sonore, donc visible, mais pas que visible, comme donnant à voir l'in-vu).

Le point zéro nous permet à son tour d'appréhender la quantité intensive (sonore).

La désagrégation de la *plongée*, en quel sens est-elle réelle, idéelle, virtuelle, actuelle pour nous ?

Parce que l'unité actuelle (la visualisation sonore) comprend virtuellement les suivantes (à la fois image et son), mais qu'elle se décompose dans les suivantes (l'image et le son), sa multiplicité devient actuelle. Or, comme elle est potentiellement image et son, elle est aussi potentiellement image ou son, ce qui veut dire qu'il appartient à nos lecteurs, regardeurs de remarquer ou non, de désigner ou pas, de suivre ou de perdre de vue les évènements, que nous pointons, les propositions et les stratégies que nous exposons, soit: Le plonger dans le paysage relève d'un engagement, d'une disposition, dont la première conséquence pourrait être d'atteindre l' *intra-corporel*, *intra-sensoriel* et *intra-conscient*. La seconde conséquence est encore plus profonde. Le plonger des corps dans le paysage est d'abord un chuter réel, puis virtuel et contribue par là à la chute toujours plus actuelle, voire idéelle du paysage vu.

5.1.3. *Air Show*

Dans notre culture, la simple énonciation du mot « paysage » entraîne l'exercice du voir. Jean-François Augoyard

Qu'est-ce qui ne peut être dit par l'image ? Comment changer nos habitudes, dans le sens où nous tenons « [...] pour évident que la logique du paysage visible est celle aussi des autres sens ?²⁴³ ».

Pour Terry Atkinson et Michael Baldwin²⁴⁴, c'est notre attitude devant la forme, qui est en cause. Dans *Air-conditioning*, écrit en 1967 et publié en 1968 dans une édition à tirage limité par *Art & Language Press, Coventry*, ils réfléchissent sur d'autres modèles. En partant d'objets hypothétiques tels un volume d'air, un banc de brume, ils font apparaître que le cadre conceptuel dans lequel on choisit un objet détermine le genre de l'objet choisi²⁴⁵. L'agrégat macroscopique du banc de brume ne répond ici à aucune priorité théorique, mais fait le sujet de questions purement internes. Lorsque l'on détermine de manière traditionnelle les colonnes d'air horizontales, l'atmosphère et le vide, ils se présentent par

²⁴³ Op.cit. AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère*, p. 334

²⁴⁴ Atkinson, né en 1939 et Baldwin, né en 1945, font parti d'un groupe de quatre artistes anglais (Terry Atkinson, Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell) aux diverses pratiques de collaboration qui mènent à la création d'*Art & Language* en 1968. L'une des procédures typiques du groupe consistait à proposer un modèle théorique comme prolongement des implications de certaines œuvres ou de certaines propositions d'avant-garde, puis de soumettre ce modèle à l'examen logique et spéculatif. Ce processus aboutissait à la production de nouveaux objets conceptuels, prévus pour résister aux procédures critiques normales (VIIB3). in *Art en Théorie, 1900-1990, Une Anthologie* par HARRISON Charles et WOOD Paul, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 937

²⁴⁵ ATKINSON Terry & BALWIN Michael, *Air show*, in *Art en Théorie, 1900-1990, Une Anthologie* par HARRISON Charles et WOOD Paul, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 937

une démarcation visible (dimensions, horizontales, axiales, etc.). Référence purement visuelle, le banc de brume répond à une *entification* d'écart géométriques, permettant de comparer les différences physiques évidentes entre « matière » et « frontière ». Selon Atkinson et Baldwin, la question de la « démarcation » est de nature externe et pratique. Ancré dans une habitude millénaire, ce type de lecture construirait même le contexte des caractéristiques particularisantes à un niveau d'observation donné. Sans y chercher une spécification parfaite, les deux auteurs s'intéressent aux points de contiguïté avec d'autres « choses ». « Depuis les Grecs, la spéulation sur l'identité de la matière s'est tournée d'emblée vers la théorie de l'atome²⁴⁶ », ce dernier étant traduit en signe/image. L'effet symbolique et psychologique de ce « mythe métaphorique » est incontestable, « [...] cette fiction fournirait aux gens une sorte d'image qui les aide à discerner la distribution, etc., de différentes constructions²⁴⁷ ». Or, non seulement cette « réalité » présupposée est empiriquement invérifiable, mais l'image ne peut en aucun cas être un moyen d'identification, car si le concept visuel de l'articulation et l'identification de l'air en tant que « chose » peut paraître conforme, l'identification de la « particule », du « flux » et de l'« énergie » comme « choses » sont parfaitement incompatibles. Atkinson et Baldwin insistent finalement sur le risque d'une telle extrapolation. Un des gros problèmes « [...] » réside dans le fait que les extrapolations visent à expliquer, et qu'une explication implique toujours que l'on réduise les termes à quelque chose de familier. Et nous ne voulons pas nous retrouver paralysés par la casuistique de la « représentation » et de la « pureté » ou de l'« alliage » de la visualisation. Aussi illustrent-ils l'effet psychologique, qui se manifeste de manière constante, même dans les sciences. La théorie cinétique, qui interprète des phénomènes thermiques sur le plan des propriétés et des interactions des éléments constituant les matériaux, et la thermodynamique qui, en revanche, ne s'appuie sur aucun postulat donné au sujet de la constitution ultime de la matière, si ce n'est qu'elle repose sur quelques principes empiriques généraux. En météorologie — cette dernière consistant normalement en une approche méthodologique et définitionnelle « critique des systèmes » — on favorise encore le modèle cinétique. Ce dernier privilégie les aspects macroscopiques « visibles ». Or, « [...] un brouillard invisible est une idée contradictoire en soi », [...] « l'invisible contredit les signes formels « brouillard » ou « nuage », parce que ces deux signes réfèrent aux caractéristiques en termes de visibilité²⁴⁸ ». Aussi ramènent-ils ces types d'extrapolations dans le champ de l'art. L'engouement pour l'objet (dans le sens « dur », « matériel » du mot « objet ») traduirait lui aussi une réalité psychologique. Un fort parti pris a consisté à mettre en corrélation la catégorie de l'existence avec une explication mécanique, et à exalter cette catégorie dans des contextes non cognitifs. Non seulement cette « glorification » déprécierait les catégories du possible, mais « [...] les constantes de la situation actuelle ne sont nullement contenues dans le concept de « substances durables²⁴⁹ ». Aussi cela ne fait pas grand sens pour eux de se lancer dans des prédictions, qui cantonneraient l'œuvre dans une réalité matérielle. On « [...] risquerait facilement de se laisser aller au découpage dialectique des différents champs, des intentions etc., avec à la

²⁴⁶ Op. cit. ATKINSON Terry & BALWIN Michael, *Air show*, p. 939

²⁴⁷ Ibid. p. 942

²⁴⁸ Ibid. p. 939

²⁴⁹ Ibid. p. 940

clef le risque de remuer sans cesse des questions externes²⁵⁰. Forts des sensibilités des années 60, ils s'opposent à l'obligation de la traduction par l'image.

« Il apparaît faux de dire que toutes les entités à prendre en compte devraient être « traduisibles » dans la « situation de lecture » (c'est-à-dire la situation d' « observation » directe). Il ne s'agit pas pour nous de décider si oui ou non telle ou telle chose est « opérationnellement convenable ». (À ce stade, le phénoméniste de stricte obédience objectera que nous traitons de fictions théoriques dans des situations que l'on n'a pas explorées avec des instruments, etc. — en remplissant les vides référentiels, pour ainsi dire). Nous n'incluons aucune règle définie, générale (c'est-à-dire avec une application générale) de construction. Maintenant, en laissant de côté la forte objection selon laquelle dire de quelque chose qu'il « existe », cela revient à ne rien dire, et dire « ceci est authentique », ce n'est pas pareil, que dire « ...ceci est en or véritable, etc. (Il ne s'agit pas, ici, de prétendre que des assertions comme la première sont nécessairement légitimes). De toute façon, cela ne change pas grand chose de le dire ; mais le but est de contester « [...] qu'un concept non défini opérationnellement ne peut trouver une justification à son existence que dans le fait qu'il est bien établi dans une théorie — il n'existe pas qu'une seule catégorie de concept non opérationnel (c'est-à-dire de concept de non-lecture), et il n'existe pas qu'une seule catégorie d'entité théorique²⁵¹ ».

Si nous-nous sommes beaucoup appuyés sur la philosophie pour expliciter la *plongée*, elle reste une démonstration instrumentale. Si nous ne voulons pas non plus réduire notre démarche à la pure théorie de vérification, quels types d'axes d'interprétations pratiques devons-nous instaurer encore ? Compte tenu de notre usage d'images et de visualisations, nous sommes nous vraiment éloignés des cadres traditionnels et à quel point ? Existe-t-il d'autres visualisations, qui reçoivent leurs significations depuis des axes réels, virtuels, toujours plus actuels ? Ces significations nous aideraient-elles à faire éclore le nouveau paysage tant espéré ?

5.2. Le « peut-être » comme moteur et comme vérité

You'll never get the real thing. Andreas Oldörp

Geste réel sur matière simulée, l'installation interactive d'Annie Luciani²⁵² nous apporte ici une entrée en la matière intéressante. Elle interroge le ressenti des perceptions de l'espace et du mouvement : le tactile et les forces, la visibilité / invisibilité, l'audible réel /imaginé. Annie Luciani confie au public le rôle à la fois de spectateur, d'acteur et d'expérimentateur. Ce dernier se voit présenté des explorations multisensorielles, avec lesquelles « [...] il a le loisir de jouer aussi longtemps que cela lui convient, de manière visuelle, sonore ou gestuelle. Il est également invité à s'exprimer oralement de manière à faire émerger le plus possible de son vécu face à cette situation sensorielle inédite²⁵³ ». Lors de l'exposition associée au Symposium # *Art Science Technologie, créativité Instrumentale, Créativité Ambiante*, Annie Luciani réactive ces explorations par un dispositif performatif interactif. Quelques uns de ces vécus sont narrés par une *voix off*. L'expression orale, qui fait partie intégrante de l'œuvre, dévoile les processus de la construction de l'univers sensible, dont

²⁵⁰ Op. cit. ATKINSON Terry & BALWIN Michael, *Air show*, p. 940

²⁵¹ Ibid. p. 942

²⁵² Performance scénique et vidéo, créées en 2011, auteurs : Daniel Barthélémy, Lisa Denkler et Annie Luciani, voix off Michel Ferber, vidéo Claude Cadoz. Elle a été lors de l'exposition, associée au Symposium # *Art Science Technologie, créativité Instrumentale, Créativité Ambiante*, organisé par ACROE ICA sur le site de MINATEC à Grenoble (28 novembre au 3 décembre 2011).

²⁵³ Dépliant Symposium # *Art Science Technologie, créativité Instrumentale, Créativité Ambiante*, Grenoble, ACROE ICA, 2011, p. 11

voici un extrait :

« Ce n'est pas très précis..., comme des angles..., comme si ces appuis n'étaient pas orientés de la même façon dans l'espace, c'est comme si j'essayais d'identifier une paroi en me disant là, par rapport à mon moi, c'est un peu courbe ... ou un peu latéral, quelque chose comme ça... Non, non ce n'est pas exactement cela, là je suis en bas à droite, mais c'est étrange, les appuis ont l'air de changer de position, comme s'ils étaient mouvants, comme s'ils se déplaçaient. Je ferme les yeux, je ressens vraiment comme une contradiction entre le fait de me repérer dans le noir, mais avec des repères qui changent de place... »

Une danseuse-mime, ici Lisa Denkler, interprète ces vécus en direct. À la fois sur scène — bien qu'assise, nous suivons les postures consécutives de l'ensemble de son corps — et rétro projetée sur grand écran — nous voyons seule sa main amplifiée — elle juge un objet virtuel absent. Danseuse et voix unique récitent les ressentis, évocations, associations, engagements et désintérêts sensoriels ou corporels et confèrent une certaine homogénéité au matériau traité. Elles invitent le spectateur à ressentir un objet rehaussé d'expériences individuelles variées et multiples. Le regroupement des approches singulières en une seule séquence continue et interactive permet d'obtenir une sorte d'intuition globale de l'objet décrit. « L'intimité du rapport de la personne avec ces objets inédits, dont il n'avait au préalable aucune connaissance, qu'il découvre et que peut-être il ne connaîtra vraiment jamais »²⁵⁴ structure l'accès à un objet parfaitement invisible. Comme ce sont à la fois le corps de la danseuse, qui tourne autour de l'objet, puis les différents autres états de corps (interprétés par la danseuse), qui bougent l'objet, se montre alors un objet qui bouge par lui-même et en lui-même. Le virtuel devient actuel. Soudain, nous ne parvenons plus à attribuer une forme unique à l'objet. « En somme, la pratique d'habiter telle qu'elle est vécue, qu'on la dessine sur un plan ou qu'on la fixe dans le cadre d'un système causal, échappe toujours. Veut-on lui *faire dire* quelque chose ? Elle perd toute consistance et s'évanouit. Elle n'apparaît que dans l'extrême complexité de ses *manières d'être* et disparaît devant tous les « pourquoi » trop prompts à lui trouver des causes²⁵⁵ ». Or, si invisibilité ne veut pas dire imperceptibilité, cela conduit à un éveil sensationnel en deçà même de la reconnaissance objectale [Jean-François Augoyard]. Le monde des prises de formes est — nous le vérifions amplement —, un monde tissé de singularités, un monde marqué par la dissémination du particulier et des approximations. Cela fait appel à une « [...] mémoire agie et protensionnelle, qui favorise l'observation du sentir²⁵⁶ ». Mais c'est aussi un monde d'œuvres agissantes, que nous sommes capables de partager grâce à la description approximative du sentir.

²⁵⁴ Op.cit. Dépliant Symposium # *Art Science Technologie, créativité Instrumentale, Créativité Ambiante* p. 11

²⁵⁵ AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* pour la seconde édition, Bernin, Éditions À la Croisée, 2010, p. 33

²⁵⁶ Ibid. p. 36

5.3. Analyse approfondie des phisonomies construites

De la découverte fortuite à l'expérience, de l'expérience à l'explication,... choisissons parmi les outils intellectuels que d'autres ont passé leur vie à forger, ceux qui sont adaptés à nos besoins. Pierre Schaeffer. *La réflexion avance à reculons.* Søren Aabye Kierkegaard,

Si cette danse de l'objet nous a permis de comprendre le « peut-être » comme moteur et comme vérité, que ce « peut-être » a su provoquer nos sens et significations (réveil perceptif), cette compréhension nous a à peine permis d'aborder la réalité pratique d'une modélisation alternative. Or, malgré la parfaite invisibilité de son matériau de construction, l'objet, quant à lui a tout de même bénéficié de la théorie de la *Gestalt*. Fuyant, hésitant, il reste soumis au concept de la forme, voire de la figure sur fond, bien que cette dernière se caractérise davantage par ses différents états que par une forme définitive. Notre relation à la « figure » reste donc à éclaircir. Pour ce faire nous aimerions avancer à reculons en passant par trois étapes :

1. L'analyse des visualisations sonores en tant que réservoirs phisonomiques, en pointant notamment le passage du volume invisible à l'image,
2. L'analyse de ce réservoir, en pointant notamment le où et comment nous y détournons la « figure »,
3. L'analyse finalement de la causalité à effet, en pointant notamment l'image comme corrélat d'une écoute, qui peut choisir le principe *gestaltiste* ou qui peut s'en détourner.

Quatre questions nous préoccupent : Les sons ont-ils quand même une forme ? Peut-on encore parler de forme et si non, de quelle alternative disposerions-nous ? *Quid* de l'éveil perceptif par déstabilisation de l'évidence perceptive visuelle ? [Jean-François Augoyard] *Quid* des gestes sans traces ? [Annie Luciani]

5.3.1. Passage du volume à l'image

Je hais le mouvement, qui déplace les lignes. Charles Baudelaire [*La beauté*, poème], cité par Annie Luciani

Appuyons-nous ici d'abord sur deux exemples atypiques de notre catalogue raisonné : « *Terre hongroise* » (fiche N° 5) et « *Topographie der Stille* » (fiche N° 25). Tous deux se distinguent des visualisations à plat (2D) par l'échafaudage de phisonomies en volume, la première étant réalisée par nous même à partir de dépôts de terre noire montés en relief sur une dalle lisse en marbre, la seconde étant réalisée par des tiers à l'aide d'un dispositif (manipulation d'un pendule sur bac à cendres), que nous avons mis en place afin d'imprimer les gestes successifs collectifs. Le pendule est équipé d'un compas parabolique du type finlandais (cet instrument est utilisé pour mesurer le diamètre des arbres), dont les deux aiguilles creusent des sillons.

Pourquoi ces deux exemples ?

Tous deux se présentent sous forme de volume, ce dernier résulte en ce qui concerne « *Terre hongroise* » d'une étude sonore *in situ in vivo* et en ce qui concerne « *Topographie der Stille* » d'une action collective sur fond de « souvenir » de l'accident nucléaire survenu à Tchernobyl en 1986. Ces volumes visualisent des volumes invisibles. Nous-nous en servons ici pour expliquer le passage du volume à l'image, afin que notre lecteur comprenne mieux comment nous procédons pour passer de la 3D à la 2D.

Imaginons que nous regardons les deux installations depuis une vue aérienne, donc plongeante et à très forte distance. Ce qui était volume devient image en 2 D. Seules les ombres portées nous aident encore à identifier les reliefs et les creux. Soudain, nous-nous rapportons aux effets de la matière, qui est en ce qui concerne la première une matière épaisse, encore humide, collante, lourde et très noire, et en ce qui concerne la seconde une matière plus fine, sèche, poudreuse, un peu volatile et uniformément grise. De près, les deux sont des volumes – nous dirions même que la première « *Terre hongroise* » est plus volumineuse que la seconde « *Topographie der Stille* », parce qu'elle est non seulement de taille supérieure, mais son relief fonctionne également par élévation (rajout de la matière) et non par creux (enlèvement, déplacement de la matière) comme c'est le cas dans la seconde. En surplomb, c'est surtout la première (« *Terre hongroise* ») qui va perdre en efficacité. Une fois devenue image, nous n'y discernerons que des aplats indistincts de formes chaotiques ponctuellement interrompus. Nous en déduirons qu'il s'agit là d'une chose à trous (absence de matière), dont les contours intérieurs et extérieurs sont irréguliers. La seconde, (« *Topographie der Stille* ») va nous permettre de lire davantage de détails, non seulement parce que la matière est plus fine, mais parce qu'elle provoque des ombres portées, qui dessinent des sillons nets et prononcés. En fonction de l'inclinaison de la lumière²⁵⁷, nous en déduirons qu'il s'agit là d'une chose en relief et/ou en creux. Nous y mesurerons peut-être même les différences de profondeur.

Rappelons ici nos visualisations sonores en 2D, où nous utilisons le dépôt du fusain, dont le nuancier de gris joue avec la transparence, où nous utilisons la « brillance » de la mine de plomb pour simuler le « mille feuille » des stratifications de la matière (sonore)²⁵⁸. Rappelons encore pourquoi nous avons tellement insisté sur les traits, leurs tremblements fins, leurs déviations, comme propres aux mouvements de la matière. Rappelons la finition des traits comme indices de l'« amorçage doux » et du « décollement vif » [nous empruntons ces deux termes à Annie Luciani] des mouvements sonores et non exclusivement comme des effets de syntaxe (son/silence). Rappelons pourquoi nous insistons tant sur la contingence du support papier, son manque de transparence, son côté *recto*, frontal, qui permet point d'exprimer la profondeur, parce qu'elle ignore le près et le loin « [...] l'être profond qui se cache derrière l'image, « la matière informe qui tremble par dessous » [Edouard Glissant]²⁵⁹. Rappelons finalement que c'est bien la « provocation sonore » [Jean-François Augoyard, lors du séminaire « ambiances » N° 2, organisé par nous mêmes le 7 février 2012 à l'ESAL sous le titre « du fantasme de la représentation, formes de visualisations sonores »] qui a déclenché cette manière de procéder. Pour dévoiler le plus essentiel de la nature sonore, pour faire découvrir sa « forme », nous sommes obligés d'adapter nos manières de représenter, de contourner l'opacité du support papier, mais aussi d'inviter notre public à opérer un décadrage de l'évidence perceptive visuelle, tout en s'aidant des lignes comme expressions de l'être corps en mouvement. Ces lignes sont tout à la fois des traces visibles

²⁵⁷ Nous faisons allusion ici aux illusions optiques. En effet, en fonction de l'inclinaison de la lumière une chose en relief peut s'inverser et nous paraître en creux.

²⁵⁸ [Notons, que nous avons effectué un certain nombre d'autres tests, par exemple des variations techniques portant sur les effets de transparence, qu'il serait trop long de présenter ici. Évoquons en juste un : les « *Chimogrammes* » : il s'agit de sortes de dessins sur films en plastique très fins, noirs d'un côté et miroitant de l'autre, où nous procérons par enlèvement ponctuel de la matière noire pour obtenir de la transparence. Cela se fait au pinceau et à l'aide d'une substance chimique (acétone, dont la fonction est de diluer la matière)]

²⁵⁹ GLISSANT Edouard, lors du Colloque, *Le pire n'est jamais certain*, organisé par l' ÉSAL-Centre Pompidou, Centre Pompidou, Metz, 25 juin 2010

de mouvements et de passages de corps — ces derniers sont dorénavant absents —, des traces sans plus aucun mouvement, comme s'il n'y avait jamais eu passage de corps. Cela pose donc une question fondamentale. Avons-nous eu oui ou non l'occasion d'assister à l'élosion des gestes et des émotions à l'origine de ces traces, à leurs forces qui s'expriment en creux et ou en relief ou sont ce à jamais des gestes sans traces, des traces donc sans profils ? N'est-ce pas là un fait qu'Annie Luciani cherche à souligner lorsqu'elle cite l'étrange haine du bouger des lignes de Charles Baudelaire ? N'oublions pas que Baudelaire s'en sert pour décrire l'idéale beauté, selon lui absolue, inaccessible, impassible, incapable de manifestations d'émotions, ce qui montre quelque part la violence avec laquelle il a cherché à rompre avec le romantisme de la Lamartine ou de Musset.

Lorsque nous-nous intéressons au mouvement des lignes, ce n'est pas pour atteindre l'idéale beauté de la convolution des gestes, mais bien pour exprimer les êtres corps, leurs tremblements, leurs élans intérieurs, leurs énergies et tempéraments, que nous considérons comme des actes toujours plus actuels d'habiter/construire. Rappelons que nous conférons à ces actes, à cet agir, la capacité de réparer la rupture, de retrouver l'être habiter perdu. Rappelons encore que nous cherchons à réparer la culture du regard, dont l'esprit de surface fait obstacle à l'habiter/construire en profondeurs. Or, ce regard a, lui aussi, perdu en profondeur. Il est lui aussi victime du surfacique. Cela constitue la difficulté de voir la profondeur ; ainsi nous cherchons à renouer avec le champ plongeant.

Nous proposons de regarder cette surface comme un seuil tout à la fois :

« réel » : le creux et le relief de nos volumes franchissent ces seuils réels — cela devient davantage plus clair au travers l'exemple du support papier sur lequel nous posons des lignes, textures, sur lequel nous déposons de la matière (fusain), un peu à la manière de nos visualisations en volume (montage en hauteur) — ; « presque virtuel », ni plus ni moins : le support/papier dans lequel nous gravons, inscrivons les mouvements (appuyer jusqu'à obtenir des creux et des gaufrages par exemple — ; « idéel » : qui relie le proche et le lointain, l'avant/après, le plein et le vide ; « toujours plus actuel » : qui nous permet de renverser l'effet de surface par la réversibilité : c'est le passage du volume sonore au volume visuel, de la 3 D à la 2D et *vice versa*.

La notion de seuil nous permet donc de jongler entre différents types de perceptions et de rendre nos représentations élastiques. C'est bien par cette élasticité que nous produisons simultanément un arrêt, pour ne pas dire ralentissement [Henri Bergson] visuel, une accélération de nos autres sens et de ce fait une augmentation de nos regards sur ce qui est tu, mais non muet pour cela. Cela permet de « bouger » les cultures, de retirer, puis rétablir des objets un peu à la manière des *displacements* [nous faisons ici allusion à Lawrence Weiner]²⁶⁰. Ce bouger est dans le rythme et dans la pulsation. Il se produit une sorte de « bulle temporelle» (nous faisons ici allusion aux *bubbles of time, drives* [fig. 49] ou aux *hyper relativistic-local-dynamic space* [Miguel Alcubierre Moya]²⁶¹).

²⁶⁰ WEINER Lawrence et BARRY Robert interrogent ici l'objet d'art : il priverait l'environnement et sa perception d'une certaine place, d'un bout espace, qui se rétabliraient une fois l'objet retiré. Il se demande également si l'espace, ainsi supplanté est un espace relationnel (en relation avec nous) et/ou s'il s'agit d'un espace gaspillé. « *Der Kunstgegenstand verdrängt ein bestimmtes Ausmaß an Raum aus der Umgebung, aus unserer Wahrnehmung, das dann wieder zurückkommt. Steht der Raum, der diesen Gegenstand verdrängt, in Beziehung zu uns oder nur verschwendeter Raum* », in FIETZEK Gerti & STEMMRICH Gregor, *Gefragt und Gesagt, Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit, Éditions Hatje Gantz, 2004, p. 14

²⁶¹ ALCUBIERRE Miguel Moya, né en 1964 au Mexique est un théoricien physicien mexicain, qui tout en se basant sur la théorie de la relativité einsteinienne, s'est attelé à élaborer sous forme de thèse une théorie spéculative qui envisage une accélération (*faster-than-light*) de la dynamique spatiale si on parvenait à créer un champ énergie-densité moins élevé que celui du vide (*vacuum*, masse négative)

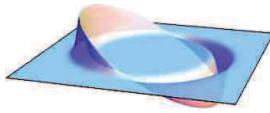


Figure 49

« Drive », visualisation de Alcubierre déplacement de la région centrale par opposition de régions temporelles (contraction, extension)

Il se produit une sorte d'espace, une sorte de volume provisoire.

Rappelons que les sons forment des volumes invisibles dans le « ici et maintenant local » de notre perception. Ce sont ces volumes que nous cherchons à représenter par le biais de nos dessins en 2 D, mais aussi de nos cartes en 3D. Comme toutes nos représentations se réfèrent à des volumes, puis les traduisent, nous devons lire leur éventuelle volumétrie, extension, densité, intensivité, mobilité, dynamique interne, peu importe s'il s'agit de représentations en 2D ou 3D.

Rappelons que nous assistons en fait à deux sortes de volumes. Il y a des volumes provisoires, peu durables et rapides. Il y a des volumes toujours provisoires, mais relativement figés, on pourrait aussi dire lents. Les premiers correspondent à la somme des volumes sonores *in situ in vivo*. Ces derniers sont locaux (c'est pour cela que nous pouvons les percevoir). Ils représentent une potentialité. Les seconds correspondent à notre choix d'écoute. Cela signifie que nous assistons au bougé d'apparence de ce lieu « local ». Il est à la fois le lieu de transit des sons et le lieu même où les sons se croisent pour créer des formes peu durables, (ce « local » est donc habité par des sons qui viennent d'ici. Ils viennent aussi d'ailleurs. Cet ailleurs est transposé dans et habité par ce local. L'ailleurs devient donc autrement habitable). Il est le lieu où nous choisissons, collectons, puis représentons des volumes sonores peu durables. C'est cette collecte et cette représentation qui les ralentit provisoirement sous forme densifications et de figures de synthèse des mouvements. L'habiter/construire « ici » est une affaire de coprésences locales, localisables, localisées de manière provisoire.

PARTAGER LE PROVISOIRE

Les installations « *Terre hongroise* » et « *Topographie der Stille* » montrent la structuration/déstructuration de volumes invisibles dans le temps.

« *Terre hongroise* », entérine les sons d'une ambiance donnée depuis un lieu de passage. On est au second étage d'un bâtiment administratif, dans un petit lieu de passage, qui encaisse les sons provenant du rez-de-chaussée et de la cage d'escalier — il y a même des sons et des effets climatiques qui proviennent de l'extérieur du bâtiment, (cf. fiche N° 5 : « il a neigé »). Nous (artiste) précisons notre écoute sous forme de carte à relief unique. Les variations de masse et de relief (modelage en hauteur) concordent avec les différentes sensations sonores, (vivacité et prégnance des sons perçus, provenance et orientation des sons, le ou et comment ces sons arrivent à l'intérieur du lieu de passage, leur être dans le ici et maintenant de ce lieu, leur emboîtement local). L'irradiation des sons est comprise dans le résultat sous forme d'irrégularités. Les volumes sont modelés en hauteurs. Il s'agit d'accumulations stratifiées, légèrement débordants, donc sans contours précis, mais néanmoins contenus dans une certaine zone. L'installation fige (ralentit) la structuration sonore dans le temps et intègre la co-axialité entre postures d'écoute, postures du corps et « gestes ambients ». Bien que cette co-axialité reste relativement occulte pour le public, parce qu'il ne peut plus se mettre à la

place de l'auteur (il n'a pas le droit de marcher sur la carte), il peut plonger dans le relief fixe, procéder à une écoute environnementale (il est au centre même d'une atmosphère tout autour de lui, en dessous et au dessus de lui). Parce qu'il peut relier l'œuvre (relief fixe *in situ*) au contexte vivant (*in vivo*), parce qu'il peut comparer l'*in situ* avec l'*in vivo*, il peut faire évoluer ses perceptions. Ainsi il parvient alors à : 1. Comprendre le vivant au travers le relief fixe (le dispositif l'a donc aidé à acquérir des interconnaissances) ; 2. Réinjecter le paysage et ses mouvements dans ce relief fixe ; 3. Restaurer les profondeurs du paysage.

« *Topographie der Stille* » enregistre les gestes de plusieurs individus. La représentation se fait à l'intérieur d'un cadre homologué, le « bac à cendres », qui ratifie les mouvements du pendule. Il y a accélération des volumes. Ces derniers sont modelés en creux. Il s'agit de compositions/décompositions de traces d'action dans le temps. La représentation intègre les variations de radiance du pendule, ainsi que le tourner autour de son propre axe. Comme le pendule n'est pas centré, comme les gestes sont collectifs, cumulatifs, que leurs forces et leurs logiques ne sont pas les mêmes, cela provoque des jeux de désaxage successifs. Par conséquent, les traces (sillons) ne sont ni réguliers, ni linéaires ; les textures se transforment continuellement et de manière subtile. Notons que nous avons collecté ces étapes sous forme de séquences photographiques afin de conserver et de montrer la texture de ces expériences « inquiètes » (930 photographies, seconde par seconde ; un diaporama, qui en montre une sélection, cf. fiche N° 25).

Bien que le dispositif permette lui aussi d'acquérir des interconnaissances, le public n'a pas réagi de la même manière que pour « *Terre hongroise* ». Il s'est non seulement peu intéressé à la carte établie mais n'a pas su restaurer les profondeurs, ni de la représentation, ni du paysage partagé.

LA NOTION DE « PANNE »

Cherchons en les raisons, intéressons-nous au public de « *Topographie der Stille* ». Dominé par son attrance pour la manipulation et le jeu avec la « machine », le public a d'abord évincé l'*in situ* et l'*in vivo*. Cela a réduit son attention à l'œuvre, puis à la présence de l'autre. Au lieu de considérer cet autre (l'artiste) comme un porteur de message ; au lieu de porter son attention aux gestes et leurs traces en train de se dévoiler et d'évoluer sous ses yeux (message) ; au lieu encore de comprendre qu'il s'agissait là non d'une machine mais d'un dispositif préparé, qui invitait à une gestuelle attentive et voisine (intention de l'artiste) — et nous ne pouvions être franchement plus démonstratifs quant à la désarticulation et au dysfonctionnement comme porteurs de sens —, au lieu de considérer l'artiste et les autres visiteurs comme des partenaires de jeu, le public n'a eu de cesse de se référer à la machine. Bien que l'*in situ in vivo* était enrichi par le signifié et le signifiant de la machine, c'est-à-dire par son rapport évident au paysage et aux gestes, (l'impression des traces dans le sens propre et figuré de gestes attentifs et voisins), le « dispositif » fonctionnait comme une « machine célibataire » [Harald Szeemann], dont l'action essentielle, pour peu qu'elle soit interprétée comme étant centrale, consistait en l'établissement d'une « surface enchantée », d'inscription et d'enregistrement [Gilles Deleuze et Félix Guattari]. Au lieu donc de comprendre ce dispositif comme générateur d'images de soi et ou collectives, voire solidaires, le public n'agissait sur rien d'autre que le mouvement apparent de la machine.

L'inattention s'identifie donc précisément. Elle est due à l'idée même de la machine. Le public en attendait des effets efficaces.

Alors que nous jouions justement sur la notion de désarticulation de la machine pour symboliser l'accident grave survenu à Tchernobyl, pour partager et résoudre la panne — le déboîtement, la dislocation, le dérèglement du système physique, du paysage, de la pensée, des émotions —, pour donner corps aux gestes maladroits devant la catastrophe, pour libérer le sensible comme mémoire et comme ressource pour entamer la réparation, le public ne s'est intéressé qu'à l'insuffisance de la machine en soi, à son inefficacité opérationnelle.

Comme notre dispositif était compris comme une machine « brute », « fatiguée », « en perte de vitesse », « peu souple », « en panne », ce même public s'est vite lassé à manipuler le pendule. Le mythe de la machine, du *cyborg*, de la *matrix* semble non seulement avoir emporté la curiosité, mais le jugement. Les gestes tout en se désolidarisant, se déresponsabilisant, sont devenus égoïstes et asociaux. Au lieu de s'inscrire dans les traces pour voir apparaître la convolution des gestes en faveur d'une représentation commune toujours plus riche, notre public, pour peu qu'il parvenait à prendre connaissance des traces, ne les a identifiés comme subsidiaires et chaotiques et/ou, dans le meilleur des cas, comme autant de preuves de perte de contrôle sur la machine. En ignorant à la fois les raisons de l'œuvre et du dispositif mis en place et par là les causes à effets des gestes, il s'est aussi et surtout absenté de lui-même. Ce n'est donc pas seulement l'autre et le paysage qui sont tombés en panne devant la machine, c'est l'être propre de notre public, son individualité et sa sociabilité.

Notre « machine » dévoile non seulement le dogme de la machine [« Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires »], elle permet de mesurer les interrelations homme/machine, la fragilité des relations sociales. Comme elle était surtout et avant tout une « machine organique », une « machine qui permet finalement de ressusciter les gestes et de mesurer la force des interactivités.

Elle se révèle donc comme une « machine-miroir », une machine « suprêmement ambiguë », qui dit — et le titre de l'œuvre (*Topographie du silence*) le rappelle, non sans insistance — et montre que l'être/habiter, bien que nous le taisions, n'est non muet pour cela.

5.3.2. Traverser le miroir

Pour traverser le miroir, nous devons non seulement continuer à faire lumière sur l'in-vu, à nous intéresser à ce qui « transparaît » du volume sonore sous forme de nuancier noir, gris, blanc dans l'image, mais tenir compte de nos rapports aux interfaces, aux outils et aux médias, les réflexes culturels qu'ils sous-tendent, les sensibilités qu'ils empêchent d'éclorer.

Comment échapper à l'esprit de surface ? Comment rendre l'habiter/construire plus transparent ? Comment rendre les individus plus solidaires et comment réinsérer finalement ces derniers dans le paysage²⁶² ?

Le terme « transparence » peut être utilisé dans le sens propre. Il désigne par exemple des objets, qui laissent passer la lumière, qui peuvent être traversés par la lumière. Cette

²⁶² Nous l'avons vu, ces nouveaux exemples issus du champ de l'art ne font que s'ajouter à la liste de nos autres observations quant à la responsabilité de la machine au niveau de notre inattention non seulement à l'autre, mais au niveau de nos relations au monde et par là au niveau du maquettage même de nos espaces de vie (cf. le passage de l'image fixe à l'image animée, cf. encore l'expérience holophonique).

propriété dépend de la longueur d'onde de la lumière et de la nature des matériaux présents. Le verre est transparent dans le visible (on voit à travers), mais bloque les rayons ultra-violets. Parce qu'il吸吸ue une part plus ou moins importante de la lumière reçue en fonction de la longueur d'onde, aucun matériau n'est totalement transparent. Plus l'absorbance est faible, plus le matériau est transparent pour cette longueur d'onde.

Le terme peut également être utilisé dans le sens figuré, par analogie ou métaphore. Il désigne alors soit une pratique ou une qualité sociale (la dichotomie entre transparence et opacité renvoie à l'appartenance, la responsabilité et l'éthique des personnes), soit encore un objet de recherche dans différentes disciplines. Il est utilisé dans les *pragmata* (études de la *micro* ou *macro*-perception, de la phénoménologie de l'économie des finances, du monde juridique et fiscal), dans les études de la littérature, des NTIC²⁶³, de la philosophie, des sciences politiques, du religieux où il correspond au concept du « tout montrer », « tout voir », « faire transparence » de « tout, mais pas avec tout le monde ».

On l'utilise encore pour désigner la quasi-absence d'une personne, d'une chose, d'un fait.

Comme ce qui est transparent, peut bloquer le passage par surprise (on se heurte alors à un mur invisible), la « transparence » dévoile aussi toute son ambiguïté quant à ce qui fait écran, distance, rupture. Le cinéma nous livre des exemples édifiants. Nous renvoyons ici aux nombreuses scènes dans « *Playtime* » (1967) de Jacques Tati, où le protagoniste erre dans les labyrinthes de verre et de glace, bute contre les fenêtres, s'accroche, décroche de la nouvelle ville qui se déroule derrière ces innombrables baies vitrées, relations que le cinéaste met en scène d'une manière symbolique et tragicomique. Nous renvoyons encore au film récent « *Die Wand* » (« *Mur invisible* », 2013) de Pölsler Julian Roman. Cette adaptation radicale d'un des plus célèbres romans de l'écrivaine autrichienne Marlen Haushofer raconte l'histoire d'une citadine désœuvrée. Partie s'installer avec des amis dans un chalet isolé, elle s'y retrouve seule le lendemain matin. Lorsqu'elle repart, elle se heurte soudain à un mur invisible. Alors qu'elle peut voir ce qui se passe derrière le mur, mais les autres ne la voient pas, elle reste captive, sans aucun espoir de se faire remarquer. Dans la nature encore intacte, elle cherche à lutter contre la solitude tout en vérifiant tous les jours si les limites imposées par ce mur ne se sont pas modifiées. Elle n'est pas seulement condamnée à ces explorations aveugles sans fin, mais elle ne parvient pas non plus à trouver d'issue à cette ménagerie de verre.

Voilà des réflexions sur la condition humaine, ses limites invisibles et la captivité (voir sans être vu), la lutte contre l'isolement et pour la liberté. Voilà encore des réflexions sur les médiums (le film en tant que support matériel) et les médias mêmes (le cinéma en tant que fiction), qui coupent de la réalité et de l'autre, qui « font écran » et qui rendent opaques ce qui se trouve « hors de notre vue ». Le jeu entre transparence et « braquer les projecteurs » conduit à une sorte de *hiatus* perceptif : « voir » devient « pause » du monde par et/dedans le regard, un monde dans lequel nous sommes seuls, sans laisser aucune trace, un monde aussi qui entraîne une césure entre l'extérieur et l'intérieur, qui met le paysage à plat.

²⁶³ Acronyme de Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication

5.3.3. La résurrection du champ plongeant

Revenons alors sur ladite césure. Intéressons-nous une nouvelle fois à la *plongée* comme remède. Rappelons-nous qu'elle nous constraint à quitter volontairement notre position debout, à avancer quasi aveuglément et en tâtonnant. Rappelons qu'elle ressuscite des formes, des volumes et des territoires que la culture du voir condamne au silence et à la transparence.

Appuyons-nous d'abord sur nos propres visualisations sonores et scrutons les sous l'angle topologique. Le « ici » visuel de l'image peut se définir par un « ici et/ou ailleurs » (image et/ou son). C'est une séparation. Il y a frontière entre les espaces vus et ouïs, et donc rupture des expériences. Or, le « ici » pourrait au contraire se définir par un « ici et ailleurs » simultané, ce qui reviendrait à dire, qu'ils font partie de la même expérience. Libéré de la dichotomie entre écouter/voir, (de l'opacité sensible et culturelle relative), « l'ici » peut non seulement devenir le lieu du mouvement de l'un vers l'autre, de l'un dans l'autre, mais « tenir lieu » d'un habiter/construire solidaire. Comme il s'agit de la même expérience, « l'ici et ailleurs » s'accompagne d'un sentiment d'être « chez-soi » et « chez nous ». L'« ici » et « l'ailleurs », tout en restant différenciés, sont réunis en un « tout espace », qui nous est commun et familier. Parce que « l'ici et ailleurs » font partie de la même expérience (commune, familière), mais que « l'ici » est différent de « l'ailleurs », l'expérience se transforme et nous transforme. Voilà une qualité habitante impérieuse, « être chez soi » dans, par le mouvement et la transformation. Voilà encore une qualité de construction, « être chez soi et chez nous » par l'autre et/ou l'autrement autre extensif (on passe d'ici vers ailleurs, on procède à un mouvement de l'un vers l'autre, mais sans *apriori* hiérarchique) et intensif (on est simultanément ici et ailleurs, on procède à un mouvement de l'un dans l'autre). Ces convolutions se densifient momentanément sous forme de figures de synthèse (nœuds) qui sont, pour revenir sur notre rapport à la figure et au fond, rien d'autre que la « forme » que nous mettons pour agir les espaces. Voilà encore une qualité miroir que nous avons par ailleurs cherché à démontrer sur le plan phénoménologique (convolutions, co-axialités), cognitif et social (cf. notre expérience holophonique), philosophique et politique (co-présences, pluralités, libertés, l'étrange mémétré de l'être). L'espace, dans ce sens obéit à une logique de réciprocité et de transformation mutuelle et solidaire. Cela nous interroge au niveau de la définition de l'être espace. Nous pensons en effet, qu'il manque une ontologie à l'espace visible. Au lieu de se fonder sur un couplage sensible des corps et des mouvements en leurs milieux, (soit ce des milieux réels, naturels et/ou artificiels, techniques ou symboliques), sur une géographie, qui ni sépare, ni frontierise entre extérieur et intérieur, proche et lointain, il les distancie et sépare.

Or, l'espace n'est ni un seul et unique « un », ni un « l'un » et/ou « l'autre ». Il correspond à une logique modale qui autorise à penser d'être partout et tout entier dans des mondes potentiels, des mondes, qui se fondent sur des relations entre des êtres et des choses qui vivent sur cette terre en géographes. Parce que ce qui se passe « ici », « là », par « ici » et par « là bas », « [...] très au-delà des limites de notre corps, où nous mettrions jamais les pieds », (le monde non encore exploré), « [...] constitue notre existence même »²⁶⁴.

²⁶⁴ BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 1987, p. 14

PLONGÉE DANS LA *PLONGÉE*

Pour montrer l'écoumène corps/espace et la dite géographie solidaire, nous aimerais simuler une plongée dans la *plongée*. Nous espérons de cette simulation, de cette chose toute aussi virtuelle qu'idéelle, toute aussi représentationnelle que symbolique, qu'elle nous aide à évaluer le « jusqu'à là, il y a » de notre perception, à en « faire cas » dans le sens, où cette perception — (à commencer par la nôtre en tant qu'artiste, puis la nôtre en tant que sujets percevant des mondes autres, y compris celle des concepteurs que nous rencontrons) — peut à la fois « s'apprendre » — dans ce cas, elle transforme le regard porté sur la chose — et aussi nous « apprendre » à mieux gérer les contingences des outils de maquettage existants.

La *plongée* est, rappelons-le là encore, d'abord un *modus operandi*. Nous l'avons associé à une posture précise. Cette dernière fait événement. Nous quittons volontairement notre position debout ; nous-nous projetons vers des profondeurs (corps et tête légèrement penchés en avant) tout en gagnant en verticalité; nous sommes au contact de quelque matière fluide, que nous fendons, écartons, que nous remplissons par le volume de notre propre corps. Cette matière revient après notre passage. La *plongée* est donc également un moyen pour atteindre le point zéro du paysage.

La double action de la *plongée* (réversibilité de la chute, qui peut devenir ascension), qui est non sans risque, parce que nous la réalisons quasi aveuglément, entraîne à la fois des mouvements solidaires, où les pleins et les vides, les creux et les reliefs, se forment de manière interdépendante et solidaire (*displacements*), mais encore des dynamiques et des turbulences, qui se densifient sous forme de nœuds (figures de synthèse des mouvements). Ce sont ces nœuds que nous dessinons et ce sont eux que nous chercherons à simuler en tant qu'objets emblématiques, œcuméniques, charismatiques, parce qu'ils permettent de lire la chute (et l'ascension) réelle, virtuelle et toujours plus actuelle du paysage. La *plongée* correspond donc également à une posture sensible et intellectuelle.

Regardons désormais ce qui sort de l'ombre de l'être corps/espace en mouvement lorsque ce dernier devient construction, bâtiment, objet, organisation, réseau, géographie. Mettons nos interconnaissances à profit de nos simulations et observons ces dernières selon des angles solidaires.

Il existe des logiciels, qui permettent de restaurer des objets et des formes à partir d'une simple image en 2D. Une fois vectorisées, les formes en 2D peuvent être éditées par le biais d'imprimantes 3D. La qualité de ces formes dépend surtout du convertissement plus ou moins fin des lignes, contours et textures en valeurs numériques. Comme nous avions exprimé les profondeurs de la *plongée* par le biais d'un nuancier très détaillé, comme nous avions encore anticipé la gestion des points (*pixels*) à la fois au niveau des mouvements à l'intérieur des lignes et en finition des lignes (indices chorégraphiques du tremblement et de la disparition), nous cherchions un logiciel qui corresponde à l'ensemble des données récoltées.

C'est là que nous avons découvert *CURA*, qui, bien qu'il ne fonctionne que par moyennisation des valeurs noirs, gris et blancs, nous a quand même permis de convertir une

grande partie du nuancier²⁶⁵ et de restituer la morphologie (forme, relief, texture) que nous représentons lorsque nous écoutons/plongeons dans la *playing aura*²⁶⁶.

La simulation [fig. 51] montre d'abord un relief. Nous voyons apparaître une sorte de géographie circulaire (le 360° de notre écoute), où se dessinent des pleins (sons) et des vides (silences) d'un relief à crêtes plus ou moins fines, avec des à pics plus ou moins hauts et des failles plus ou moins profondes. Alors que nous pourrions aisément l'associer à une turbulence, il est difficile de dire si cette dernière aspire vers les fonds, si elle chute et/ou si elle monte. Cela semble stagner et s'épaissir près du centre (ce centre étant un trou), cela oscille, vibre, voire s'efface aux bords de la forme. Cela semble encore obéir à une dynamique interne, bien que là encore, nous ne savons apprécier avec certitude si oui ou non cette dynamique règle l'ensemble et/ou si au contraire certaines parties sont soumises à des forces autres (générées par la dynamique générale ou auto-générées par la dynamique interne, multiples et/ou locales), voire à des forces qui obéiraient à une hiérarchisation interne.



Figure 50 Il s'agit de l'image originale

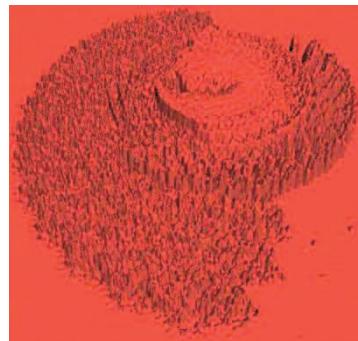


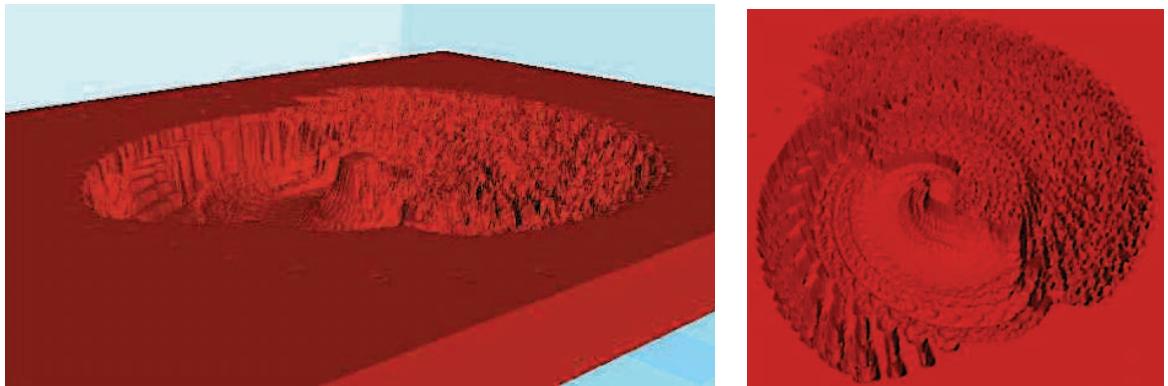
Figure 51 Il s'agit d'une simulation en 3D, qui traduit le nuancier des présences sonores

Si nous comparons la figure 50 à la figure 51 en 3 D, nous pouvons faire un double constat. Toutes deux nous invitent à nous projeter, la première vers le « trou » du milieu et la seconde vers le creux amorcé au centre de la spirale, un creux, dont la profondeur et la fin se soustraient à notre perception par l'angle de vue. Notons que nous assimilons ce « trou », puis ce creux « non vu » de l'image à du silence. Lorsque nous confions donc notre perception au regard, il se projette quasi immédiatement dans les fonds lointains, obscurs. Or, comme ce qui s'absente, c'est du silence — c'est-à-dire qu'il y a absence de sons et non forcément éloignement de sons — nous avons dessiné ce qui est fort et moins fort au niveau du contact, puis ce qui se soustrait au contact. Notre regard doit faire face à une difficulté interprétative. Il doit choisir entre le lointain et le proche, la chute et l'ascension, c'est-à-dire entre ce qui nous entraînerait vers les fonds (vers ce qui s'y cache, ce qui se soustrait à notre perception) et ce qui pousserait depuis l'hypothétique fond en notre direction, ce qui nous toucherait plus ou moins immédiatement, (contact avec des masses sonores plus ou moins fortes et donc plus ou moins présentes, plus ou moins proches, mais pas obligatoirement plus éloignées). Pour apprécier cette seconde alternative, qui se base sur le contact seul, nous

²⁶⁵ Notons que ce logiciel fonctionne par moyennisation des tons, ce qui rend le rendu incomplet. Le contraste est particulièrement saisissant sur la seconde modélisation *2Dto3D*, semi *open source* (cf. shapeways.com) [fig. 54]

²⁶⁶ Notons que nous avons obtenus l'ensemble de ces « formes » à partir d'un seul dessin [fig. 50].

sommes obligés d'effacer l'idée du lointain. Pour ce faire nous proposons d'inverser le procédé 3D. Grâce au convertissement des valeurs, nous pouvons obtenir une image négative du phénomène. Voilà une plongée inverse où ce qui semblait être lointain devient proche. [fig. 52-53].



Figures 52 et 53

Lorsque nous parlons de « résurrection des champs de profondeur », nous jouons avec ce renversement. Comme nous cherchons à sortir de la logique du regard — qui rend ce qui est proche distant, qui le limite en tant qu'objet artificiel (artefact) et qui oublie par là que dans le processus perceptif « ce qui échappe » et « ce qui se dévoile » sont intimement liés —, nous insistons également sur la réversibilité du processus. À nous de rester attentifs devant ces moules positifs/négatifs séparés ou doubles et du choix de lecture respectif à opérer (alternativement visuelle ou multi-sensorielle).

La réversibilité nous intéresse en tant que loi non hiérarchique, en tant que principe de mutualité et logique de coexistence, d'échange et d'osmose. Cela valorise le seuil entre les deux, l'endroit même où ils se touchent. Ce dernier favorise la circulation entre les deux phénomènes, qui ne seront pas sans impact sur la forme.

La réversibilité nous intéresse en tant que loi non hiérarchique, en tant que principe de mutualité et logique de coexistence, d'échange et d'osmose. Cela valorise le seuil entre les deux, l'endroit même où ils se touchent. Ce dernier favorise la circulation entre les deux phénomènes, qui ne seront pas sans impact sur la forme.

Pour comprendre cet impact, imaginons plus loin. Emboîtons dans un premier temps les deux « moules » afin qu'ils n'en forment qu'un. Comme l'imprimante superpose des couches (rajout de matière) et/ou découpe le bloc pour créer ces moules, nous ne verrons, après l'emboîtement, plus que le bloc, comme si la forme n'existant plus. La chose, et non la forme, se passerait à l'intérieur. Elle serait virtuelle.

Or, comme nous pensons que cette chose est vivante — dans notre cas ce sont des sons et des silences, qui interagissent, ils sont de moins en moins ou de plus en plus dynamiques et intenses, créent des reliefs et des creux acentriques et non symétriques, qui figurent un principe de mouvement (convolution entre gestes corporels et ambients), que nous percevons en tant qu'évènement et sensation esthétique unique —, cela pourrait bel et bien provoquer des vibrations à l'intérieur du bloc. Exposé un certain temps (par exemple les 5 minutes qu'il nous a fallu pour pouvoir dessiner ces phénomènes) ce dernier se fissurerait, puis exploserait sous leurs impacts. Le bloc, qui se dessinait préalablement comme limitant

et aveugle, deviendrait le lieu d'un tremblement intensif, qui détruirait à la fois la « forme » cachée dans le bloc et le bloc, qui tous deux s'émettraient en particules fines, qui rouleraient à leur tour comme autant de grains de sable. Nous assisterions alors à une extension motivée par le tremblement intensif.

Tentons d'imaginer cette chose intérieure sans que le bloc nous gêne. Isolons-là du bloc, tout en la pensant toujours comme chose matérielle. On obtiendrait une presque sphère, qui, malgré la compensation symétrique des valeurs (positives et négatives) serait relativement déséquilibrée. Ce déséquilibre est dû aux irrégularités de nos dessins à l'origine de la simulation en 3D. Nous renvoyons ici au tout autour de la perception stéréophonique, que nous ne représentons pas par des contours nets, au nuancier à poids visuels et sonores différents, les noirs pour les sons forts, les gris pour les sons moyens, les blancs pour le silence.

Comme cette sphère matérielle est posée sur une surface plane et horizontale (le bloc est sur une table afin que les injections et les découpes puissent se faire de manière régulière et systématique), elle se mettrait d'abord à rouler, puis éclaterait en parties. Comme cette surface est une surface plane et horizontale, ces parties s'arrêteraient dans leurs mouvements. Aussi offrirait-ils des angles de vue sur les coques positives et négatives. Les coques auraient pu par exemple se retourner, pour ne laisser apparaître que leurs « dos ». Sans aucun recours à d'autres sens que la vue, nous fantasmerions leurs parties in-vues. André Leroi Gourhan a appelé cela le « bon complètement ».

Cela changerait si la surface n'était ni plane, ni horizontale. Les coques seraient alternativement freinées (s'il y avait relief) et ou chuteraient (si la surface était légèrement et/ou complètement verticale) pour se briser en mille morceaux. Alors que nous reprendrons cette réflexion sur la destruction de la forme par la chute en troisième partie de thèse (cf. § 8.1.4 « *Humpty Dumpty* » et § 8.1.5 « *Topiques tempérées* »), observons justement cette même chose sous l'angle intensif et extensif. Imaginons-la non comme un objet mais comme un *pattern* ambiantal. Imaginons que notre volume, au lieu d'être emboîté, formerait un nœud suspendu dans le vide ou dans l'air, un nœud, qui tournerait autour de son axe, volerait, tout en produisant des mouvements de chute et d'ascension rythmiques, puis des contractions, extensions, dilatations, distensions dynamiques et/ou infimes, mais toujours interdépendants. Imaginons cela un peu comme des pulsations non égales et non symétriques, des battements alternativement forts et faibles, des battements qui se font sous le poids et la tension occasionnés par les pleins et les vides (sons et silences) à l'intérieur de chaque partie et qui font écho à la convolution des gestes corporels et ambients, dont ils sont la traduction originale. Comme ces parties seraient vivantes, ils poursuivraient les mouvements, modifieraient constamment l'apparence de ces nœuds, créeraient de nouvelles tensions internes et des turbulences externes, se rapprocheraient et/ou s'éloigneraient de nous selon les constellations.

Pour vraiment apprécier la différence entre objet visuel et *pattern* ambiantal, nous devons donc nous intéresser à la richesse et à l'intensité des interactions internes, c'est-à-dire à la force, qui occasionne l'éclatement de leur hypothétique entité originale. Pour observer cette force, nous proposons de nous intéresser à l'endroit même où ces parties se rencontrent, leur seuil de contact. Ce seuil fonctionne comme une membrane poreuse et perméable, comme un organe, comme un tissu nerveux, comme un échangeur, qui occasionne des tensions.

Mémoires de la rencontre des forces internes originales, c'est eux, qui ont déclenchés les « pulsations », ces tensions intériorisés, puis extériorisés contribuent ensuite à la transformation, la réorganisation des points de contacts internes et externes, qui actualisent à leur tour l'expansion et la contraction, la chute et l'ascension des nœuds et non seulement dans leur forme, mais également dans leur contours.

Nous en retenons que la notion de « forme » et de « contour » s'applique seulement lorsque nous observons des matériaux rigides (visibles), elle perd sa validité lorsque nous observons des matériaux vivants (invisibles). Le « bloc » est donc à la fois une métaphore pour la limitation de l'objet — c'est le bloc qui lui confère sa forme, ses contours et ses limites visibles — et pour ce qui échappe à la vue, mais ce qui se communique malgré tout par l'intensité des contacts et leurs interactions de l'intérieur vers l'extérieur. N'oublions pas que le bloc est lui aussi un objet limité, mais qui, nous l'avons vu, risque de perdre ses « contours » par ces interactions internes —, et, par conséquence, l'intensité de la chose qui nous touche avant même que nous puissions la voir.

Les constellations se redessinent donc de deux façons en fonction de notre angle d'approche. Vues sous l'angle visuel elles ressemblent à des contours finis et fermés (limites). Perçues sous l'angle sensoriel, elles organisent tout autant de nouveaux départs dynamiques (délimitations).

Exportons alors ce modèle dans la réalité, c'est-à-dire au moment où notre corps rencontre et co-évolue avec le paysage. Peu importe s'il y a chute ou ascension, ce corps érode le paysage, forme des cavités, qui se referment sur lui après son passage tout en organisant des turbulences à la fois internes et externes. La corrélation interne/externe de ces turbulences produit des « motifs » et des nœuds. Ces derniers se ressentent par et en dedans le corps et le paysage, qui a lui aussi un motif, (si ce n'est par le climat, qui fait du paysage un être tempéré). Ces « motifs » érodent à leur tour sens et nos significations, forment des cavités, qui se referment sur nous après leurs passages tout en évoluant, vibrant jusqu'à éclater dans nos tempéraments et nos mémoires. C'est l'intensité de ces mouvements, leur rythme et leur pouvoir d'érosion qui nous motivent et forment les reliefs, les creux et les cavités physiques et mentales, qui nous touchent et nous émeuvent à leur tour, avant même de se montrer, et qui génèrent la transformation à la fois de nos perceptions de corps et de paysage et de notre habiter/construire.

FUTURS PROJETS

Nous souhaiterions utiliser les « objets » en 3D inversés, pour en faire des modèles de construction.

Ils pourraient servir de « moules » réversibles. *Via* ces moules, qu'il s'agirait d'agrandir à la taille du volume ressenti lors de l'expérience initiale²⁶⁷, nous pourrions créer des dômes (convexes et concaves). Pour rendre leur acoustique plus vivante, nous aimerais utiliser ici des matériaux de construction « contradictoires » : par exemple, la silicone pour les sonorités à intensités faibles, le plastique pour des sonorités moyennes et le béton pour les

²⁶⁷ Ce volume est indiqué dans chacune des fiche « dessins *in situ* et en temps réel » (cf. notre catalogue raisonné, chapitre 2, en première partie de thèse). De la sorte ils seraient au maximum de leur efficacité.

sonorités puissantes. Cette semi-rigidité (rencontre entre le souple et le rigide) rendrait la structure sensible au contact. Le public pourrait alors agir sur cette structure, la faire trembler. Par cette « créativité instrumentale » il serait en mesure de générer des ambiances toujours plus actuelles. Cela nous rapprocherait alors davantage des conditions environnementales initiales et nous permettrait de vivre des moments de *plongée* plus variés.

Alors que nos simulations avec *CURA* pourraient déjà servir pour créer ces dômes concaves et convexes à qualités acoustiques et vibratoires, nous aimerions nous appuyer sur un second logiciel, *creator 2Dto3D* (cf. figure 54, qui montre une simulation établie à partir des mêmes visualisations sonores) pour créer des dispositifs spatiaux d'une toute autre nature. Nous aimerions créer des surfaces à perforations caractérisées superposables, c'est-à-dire des « façades/membranes passoires de flux » (eaux, vapeurs, sons, lumières), qui fonctionneraient par couches, par strates. Bien que la simulation avec ce nouveau logiciel soit nettement plus rudimentaire, elle nous a paru plus pratique pour la découpe et pour le micro façonnage des trous *via* lesquels nous aimerions rythmer le débit des flux. Tandis que chaque couche reprendrait la topologie des Jacquards (traduction du système oui/non énoncé sur papier millimétré), les perforations de chaque surface seraient diamétralement asymétriques et plus ou moins étroites. Superposés selon ce principe cela créerait des goulots à plastique variable, qui interviendraient sur les flux et leurs portées même. Moins directs, voire freinés et/ou ponctuellement stationnaires et toujours légèrement déviants, ces flux restitueraient les effets de « flou » — effets que nous avons préalablement évoqués dans le cadre des Jacquards —, « d'aura » et de « cour ». Nous pourrions alors, *via* ces dispositifs, générer des environnements tempérés.

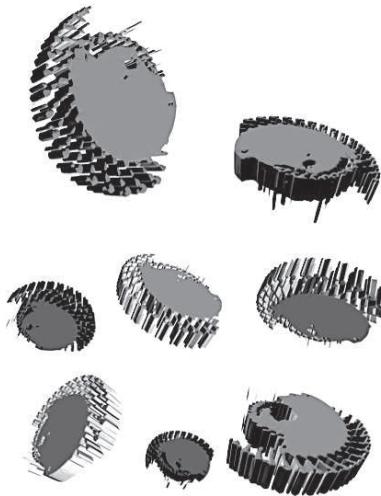


Figure 54
Modélisation réalisée avec un autre logiciel *creator 2Dto3D*, semi open source (cf. shapeways.com).

Nous pensons en effet qu'il faut penser le vivant, sa variabilité et sa changeabilité, son tempérament dès le micro-détail. Cette attention au micro nous conduit à un dernier projet, la conception de « buses d'injections » pour imprimante 3D. Ces outils jouent un grand rôle à l'intérieur de nos maquettes mêmes. Pour reproduire les modèles, elles déposent la matière

point par point, ligne par ligne, couche par couche, de manière systématique, régulière et symétrique. Cette manière de procéder permet de construire n’importe quel modèle en 3D, y compris des modèles asymétriques. Or, ces derniers sont rigides dans le sens propre et figuré. Les matériaux injectés sont uniques. Ils doivent se rigidifier rapidement. Le système point par point fonctionne, comme les *pixels*, sur le principe oui/non et donc sur la séparation d’unités identiques, qui sont accumulés et rangées en lignes. Cela rend leur aspect si stérile et si « froid ». Nous pensons pouvoir intervenir sur cet aspect. Pour rendre ces maquettes moins rigides, plus « chaudes », nous proposons de travailler sur la forme (3D) des buses d’injection et par là influencer les points de dépôts, leurs contours. Nous pensons en effet que ce sont ces points, qui sont à l’origine des « tempéraments » rigides de nos maquettes. En façonnant des buses d’injection selon le principe des « moules » obtenus par *CURA*, nous pourrions sortir de la logique de construction en 3D trop symétrique à notre goût. Les points de dépôts seraient moins réguliers, plus acentriques. Cela rendrait leur accumulation irrégulière : la stratification asymétrique des couches créerait des microcavités. Ces microcavités rendraient la structure poreuse. Cette porosité serait propice à la respiration de la matière, et, par là, à l’oscillation, l’absorption et la réfraction de la lumière et des sons, ainsi qu’au tremblement du tout. Ces effets, toujours plus subtiles, amèneraient du rythme dans la structure, la rendrait donc plus vivante. Nous proposons encore de travailler sur un jeu de buses (différentes formes, différents tailles et différents diamètres), puis une sorte de carrousel d’aiguillage, qui permettrait a) de varier les buses et donc de superposer des points à contours différents, b) d’adapter les buses en fonction des matières injectées, ce qui empêcherait cette fois les buses de se boucher, de traîner des résidus de la matière précédente. Ce projet rejoint par ailleurs le projet N° 1, où nous prévoyons l’usage de matériaux souples et rigides afin de faire « trembler » l’architecture.

Les trois projets doivent nous aider à habiter/construire des espaces inspirés de la convolution des gestes corporels et des gestes ambiants. En créant ainsi des « ambiances » pour des « ambiances », puis de nouveaux outils de maquettage, nous cherchons à améliorer l’aptitude naturelle et vivante de ces espaces, à instaurer des conditions pour pouvoir vivre et revivre des moments de la *plongée* réelle et non virtuelle.

EXAMIN DES SEUILS DE CRITIQUABILITÉ EN PRÉVISION DE FUTURS PROJETS

Bien que *CURA* soit déjà plus précis que d’autres logiciels — nous pensons ici par exemple à *Photoshop*, *Catia* et/ou *Grasshopper*, qui opèrent essentiellement par strates et vectorisations —, il ne permet pas de rendre avec précision les nano-mouvements que nous avons effectués — dont le presser, appuyer, étirer minuscule, des mouvements de notre main (et de notre corps en convolution avec les gestes ambiants). Nous rappelons que nous les représentons par le nuancier même et les différentes textures à l’intérieur de nos formes, mais aussi par le tremblement infime des lignes, puis, par les mouvements en fin de lignes. Or, ce bouger complète la « vision » en 360°. Par conséquent, les volumes et les formes restent particulièrement plats, le relief obtenu est incomplet, les crêtes sont trop carrées et rigides (cf. les planches ci-dessus [fig. 51- 53 (rouges)]). Cela va poser un problème lorsque nous agrandissons les maquettes, par exemple lorsque nous cherchons à produire des dômes à buts acoustiques. Comme nous associons certaines textures à des qualités acoustiques, les

gris à textures un peu granulés correspondent à des matériaux fibreux et/ou souples mi-absorbants, puis les noirs à des matériaux résonnantes, nous risquons de ne plus trouver le même équilibre quantitatif et qualitatif. Les noirs risquent même de se mettre trop en avant et produire une opacité (résonnance) trop régulière, là où il n'en a pas. Aussi, l'édition de ces modèles, qui continue de se faire par strates à l'intérieur d'un bloc (découpe, perforation) et/ou par strates superposés (dépôt de matériaux par couches), pose la question du volume maximal et minimal que nous pouvons éditer, (finesse maximum de la buse, creusé maximum de la découpe, taille minimum/maximum de l'objet projeté).

Ces rapports à l'échelle sont à l'image des projets des concepteurs de ces logiciels. Alors que celui de *CURA* semble porté sur l'apologie du micro-, le concepteur de l'autre logiciel *2Dto3D* semble porté sur l'apologie du macro-. Notre lecteur nous pardonnera ce jeu de comparaison mais le message est très clair : les résultats sont à l'image d'un marketing concret. Pour le premier c'est le challenge de l'imitation visuelle, pour le second, nous en sommes sûrs, il s'agit d'un outil de modélisation de formes techniques, (construction d'architectures, machines sur plan) qui doivent être précises (ce qui rime avec statique des lignes) et circonscrites (ce qui rime avec limite).

Cela nous interroge sur le plan phénoménologique et philosophique. « L'existence humaine », c'est jusqu'à cela, et ce n'est pas moins que cela », dit Augustin Berque.

Ce « jusqu'à cela » n'est sans doute pas difficile à comprendre, mais ce « pas moins que cela » entraîne des conséquences « [...] de quoi relativiser, pour le moins, quelques unes des postures les mieux établies²⁶⁸ ». Nous voilà devant des sortes machines aprioriques, d'« automates asociaux » [Pierre Rosenstiehl et Jean Petitot], dont la prétention technique redessine le « mythe ambiant du hiérarchisme²⁶⁹ », comme si un seul paramètre, voire un seul organe pouvait accomplir en parallèle des opérations nombreuses réparties sur un vaste terrain. « Or, ironie des choses, cet organe central devient très vite congestionné ». Il en reste une carcasse. L'inattention aux valeurs intensives compromet l'usage que nous souhaitons faire de nos maquettes. Elle est surtout indiciaire d'une déontologie lourde de conséquences. « Aussi symptomatique est la confrontation actuelle de notre société technique à des systèmes automatiques d'information hypercentrés ; lorsqu'on introduit ceux-ci à des niveaux de plus en plus profonds de la vie sociale, tels les fichiers policiers des personnes, le corps social les rejette comme intrus asociaux²⁷⁰ ». Pour bousculer l'imagerie des arborescences de commandement, nous devons donc nous aventurer davantage dans le champ des mémoires sémantiques qualitatives et intensives.

²⁶⁸ Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 15

²⁶⁹ PETITOT Jean, ROSENSTIEHL Pierre, *Automate asocial et systèmes acentrés*, Paris, Communications, Volume 22, 1974, in : *Communications*, 22, Paris, 1974 La nature de la société, sous la direction de Edgar Morin et Serge Moscovici DOI : 10.3406/comm.1974.1337 www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1974_num_22_1_1337 p. 45

²⁷⁰ Ibid. p. 45

5.3.3. Des « qualités puissances²⁷¹ » ou de la représentation des causes comme activité de création et de construction

Si la trace est une condition nécessaire à la forme, le mouvement n'en est ni une condition nécessaire ni même une condition suffisante. Avec la trace, il y a forme, avec ou sans mouvement. Sans mouvement, les formes peuvent exister, en tant qu'elles mêmes, et être néanmoins pourvues de sens. Annie Luciani

« Imagination des formes et des couleurs ne peut donner cette impression de bonheur volumétrique. On ne peut l'atteindre qu'en joignant aux formes et aux couleurs les sensations cénesthésiques qui sont sous la dépendance totale de l'imagination matérielle et de l'imagination dynamique²⁷² ». C'est avec cette phrase de Gaston Bachelard qu'Annie Luciani ouvre son introduction au catalogue scientifique *Créativité instrumentale, créativité ambiante*, édité à l'occasion du colloque Art-Science-Technologie sur le site de MINATEC, campus d'innovation en micro et nanotechnologie à Grenoble en 2011. Elle exprime ici une motivation scientifique — « mettre l'observation du mouvement, sa pensée, son expérimentation, sa création au centre même du processus de création » — mais encore, une implication dans le domaine de l'art : « De nombreuses démarches artistiques transdisciplinaires cherchent à mettre en évidence l'enracinement profond de la forme plastique dans, par, et avec le mouvement et, par là même, avec la kinésie et le geste²⁷³ ». Hormis le fait que nous ne nous soyons pas penchés sur la couleur, mais seulement sur les tonalités lumineuses que nous avons associés aux intensités sonores, nous rejoignons Annie Luciani, en nous inscrivant, comme elle, à la fois dans un contexte historique — le renversement de l'image statique — puis dans une problématique — les *gestes sans traces*, [Annie Luciani]. Nous partageons finalement une visée : la simulation, voire la modélisation de la trace. La problématique des « gestes sans traces », lorsqu'elle s'inscrit à la croisée des arts et des sciences, prend appui sur des idées, voire des concepts, qui interrogent la mesurabilité de la trace et convoque, par les temps qui courrent, la question de la traçabilité. Les gestes sonores, par nature invisibles peuvent alors compter parmi les gestes sans traces. C'est pour cela que nous avons procédé aux visualisations sonores où nous sommes à l'affut du moindre signe de traces qui ne correspondent pas à la logique visuelle, ou, au moins, des traces in-vus, c'est-à-dire des traces non repérées, voire ignorées par habitudes culturelles historiques, non encore découvertes, non encore identifiées pour des raisons de perception, de connaissance. Aussi, nous n'excluons pas l'existence de traces non repérables, notamment en raison de nos incapacités physiologiques. Mentionnons tout de même que nous écartons momentanément l'aspect physiologique, parce que ce n'est pas la trace en soi qui nous intéresse, mais nos rapports aux traces, la manière dont nous les repérons (y compris par des machines, qui pourraient repérer le non repérable à notre place) et ce que cela dit sur notre rapport au monde, c'est-à-dire au paysage, aux autres et à l'autrement autre.

²⁷¹ DELEUZE Giles

²⁷² BACHLARD Gaston [Bac43], cité par LUCIANI Annie in LUCIANI Annie, TACHE Olivier, CASTAGNÉ Nicolas, *Créativité instrumentale, Créativité ambiante*, à l'occasion du colloque Art-Science-Technologie 2011, Grenoble, Éditions *Enactive systeme Books*, 2012, p. 19

²⁷³ LUCIANI Annie in Introduction Op.cit. *Créativité instrumentale, Créativité ambiante*, p. 19

Souvenons-nous du contexte sur le fond duquel nous avons engagé cette thèse, La médiation du monde sonore en général, qui, à en croire Marguerite Duras²⁷⁴, n'a jamais été « écouté à deux voix »,

La médiation de l'écoute, qui selon Peter Szendy²⁷⁵, est l'une des activités les plus discrètes, parce que vouée à passer inaperçue : « quelqu'un qui écoute, ça ne s'entend pas » et qui, selon Ernst Theodor Amadeus Hoffmann [cité par Pierre Schaeffer in *introd. T.O.M.*], relèverait non seulement d'un monde du dedans, mais qui révèlerait la controverse entre l'homme moderne et l'homme romantique, dont l'un serait *réservé et compétent* et l'autre *naïf et généreux*,

La médiation par l'image de notre propre œuvre sonore, afin que notre public puisse mieux saisir notre projet plastique.

Rappelons l'emprise de la culture visuelle du regard sur notre projet de médiation, qui s'interpose malgré nous — bien que nous ayons préalablement pris soin d'expliquer ce qui nous intéresse dans le son, sa discréetion, sa puissance de mouvement, son énergie, sa capacité à générer des espaces, puis le modèle de pensée qu'il dégage — et qui, lorsque nous montrons nos visualisations sonores se cristallise autour d'une même et unique question : pourquoi n'entendons-nous rien ?

Notre réponse : « mais l'image, c'est du son », nous confronte à un inextricable « tourner en rond », à l'insensibilité de la culture visuelle au son. Nous soutenons alors que c'est la combinatoire entre *tout autour* et *plongée* qui peut changer la donne. Lorsque nous partons donc à la fois de l'idée de relier les sens entre eux — les gestes du corps et les gestes ambients — puis le son par l'image nous sommes non seulement en train de renverser l'image en son sens profond de fixité, mais encore la dualité entre regarder/écouter, ainsi que l'idée du son en son sens profond d'inconstance. Or, même si nous nous appuyons là sur un décadrage historique — l'image en se libérant de toute idée de ressemblance visuelle, a conquis le monde sensoriel (nous pensons ici aux effets du duo écouter/voir (l'optophonie) sur l'émergence à la fois de la peinture abstraite et du cinéma) — cette libération semble ne s'être produite que de manière partielle. Car autant la question de la ressemblance visuelle ne semble plus poser aucun problème, la question de la vraisemblance sensible, ainsi que les cheminements à l'intérieur de ce duo ressemblance/vraisemblance, restent mal éclairés. La question d'une éventuelle mimesis kinésique et plastique ne peut pourtant être évacuée, si ce n'est pour des raisons d'omniprésence de l'image dans nos descriptions, et d'une image qui continue de persister en ses repères cartésiens. C'est à cette réalité que nous nous confrontons lorsque nous cherchons à renverser l'image par le son, afin que ce renversement nous conduise à la vérité, c'est-à-dire à ses grandeurs kinésiques et plastiques. Le réveil sensationnel passe bien parfois par les contraires, surtout lorsqu'il s'agit de secouer les évidences perceptives y compris celles de l'écoute²⁷⁶. Hormis cette revendication, qui mériterait une thèse à part entière, intéressons-nous à ce qui fonde le conflit et cherchons non seulement des possibles réponses, mais tentons encore de détourner ces conflits en notre faveur pour construire les aspects de notre nouveau paysage, à partir de ces causes.

²⁷⁴ DURAS Marguerite in *La maison de Marguerite Duras*, un film de Benoît JACQUOT, production INA France, 1993

²⁷⁵ SZENDY Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001

²⁷⁶Notons que c'est bien sur fond de ces interrogations, que nous avons rencontré dès 2001 le laboratoire ACROE (Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression, Polytechniques de Grenoble²⁷⁶), ainsi que ses fondateurs LUCIANI Annie, CADOZ Claude et FLORENS Jean-Loup.

Voici comment Annie Luciani élucide ces conflits du point de vue de la simulation et de la modélisation.

Selon elle, la multi-modalité du mouvement « [...] recouvre une dualité fondamentale, celle de l'intensif et l'extensif, cause profonde de la difficulté d'élaborer une relation organique entre espace kinésique, plus intensif, dans lequel prennent les notions de forces et d'énergie, et l'espace plastique, plus extensif, dans lequel prennent les notions de structures spatiales²⁷⁷ ». Et elle rajoute : « [...] ce qui prime est la posture de questionnement permanent en quête de compréhension et de sens, ce qui va dans le sens de la théorie de l'enaction dans la relation de l'homme au monde et pose concept d'instrumentalité en soi comme un support de la créativité²⁷⁸ ». Les logiciels contemporains (représentation par contours [*Boundary Representation*], de construction par « primitives géométriques volumiques », de surfaces de formes libres [*FFD Free Form surfaces*], de représentations par points [*Point-based models*], de « discréétisation surfacique ou volumique » [telles que les discréétisations par *Quadtree* et *Octree*]²⁷⁹, qui, tout en s'éloignant de la mimésis, effectuent une dissociation totale de la forme et du temps. « Ce n'est qu'une fois les formes définies comme exclusivement statiques, qu'elles sont mises en mouvement²⁸⁰ ». Les mouvements sont ajoutés, *a posteriori* et enrichis par toute une panoplie de traitements. « Il n'y donc pas, à strictement parler, de modélisation du mouvement, au sens où tous ces procédés sont des procédés de synthèse ou de traitement de signaux temporels temporellement explicites et non pas des procédés pour leur génération²⁸¹ ».

Cette incursion dans le monde de la modélisation par le biais des nouvelles technologies qui supervisent et condensent à la fois nos modes d'approche les plus actuels, nos connaissances sur le plan de la perception et de la cognition de l'espace, nous aide à comprendre la quasi absence du sensible dans nos démarches, voire sa clandestinité dans nos conceptions de l'espace. Cela explique pourquoi il est si difficile de générer les effets exprimés sur les Jacquards (cf. § 3.2.1. « Démonstration holophonique », mais tout particulièrement notre projet de retraduction de nos dessins en son). Caractérisons les encore une fois : le poser des points anachronique, la topologie non systématique, le nuancier complexe, c'est-à-dire la modélisation des prégnances sonores par dilution, fluidités plus ou moins transparentes, la dissipation ou la superposition des contours. Là où le maillage (papier millimétré) représente un atout pour nous — dans le sens où cela nous permet de préciser la cartographie des phénomènes sensibles — surgit un risque supplémentaire pour effectuer la modélisation, parce que le binaire ne peut prendre en charge tous ces glissements, souplesses, changements de rythmes « amorcages doux », « décollements vifs ». Cela explique les problèmes rencontrés lors des simulations morphologiques avec *flash*. Ce logiciel envisage des mouvements génériques à partir de formes fixes, dont le profil spatial est ensuite modélisé par programmation vectorielle. C'est pour cela que nous avons passé beaucoup de temps à réfléchir à la façon de « tricher » au niveau du mouvement, c'est-à-dire sur le plan du rythme, de la cadence, de l'impulsion et du développement.

²⁷⁷ Op.cit. LUCIANI Annie, *Créativité instrumentale, Créativité ambiante*, p. 17

²⁷⁸ Ibid. p. 11

²⁷⁹ Ibid. p. 26

²⁸⁰ Ibid. p. 27

²⁸¹ Ibid. p. 27

N'est-ce pas le moment de faire un point sur la place que nous réservons à de telles problématiques — n'oublions-pas que ce qui s'absente ne disparaît pas pour autant [Martin Heidegger], n'oublions-pas que ce qui s'absente est en train de nous perdre (cf. notre problème de l'être habiter perdu) ? N'est-ce pas le moment de voir non seulement sur quoi cela nous renseigne, mais ce que nous pouvons apprendre par là ?

Jusqu'ici nous avons appris à voir ce que nous avions réalisé de manière intuitive. Nous avons analysé nos dessins, caractérisés certains types de mouvements, découvert des convolutions entre gestes corporels et ambiants. Nous avons appris la contingence de nos outils de maquettage et identifié certaines tactiques de compensation (« tricheries » au niveau du mouvement).

Nous avons appris à abandonner le point comme repère, de comprendre le point en tant que principe du « point-masse à poids sensible²⁸² », comme instance intermédiaire, non obligatoirement lié au point en amont et en aval (il s'agit alors d'un point en « apesanteur »). Nous avons appris le principe de l'œuvre unique (en tout point, en toute ligne, en tout champ), sa systémique sensible, son irrégularité temporelle, son inquiétude chorégraphique, hétérogénéité, corrélation globale (leur sonner/mouvoir ensemble) et particulière (révélation de zones, de densifications, de concentrations, de zones, leur sonner typique, leur mouvoir typique). Nous avons encore appris que c'est bien cet « apprendre à voir » qui peut nous conduire à apprendre l'in-vu dans l'image. Or, que devient notre duo voir/écouter lorsque nous inversons la donne ? Lorsque le voir écouter est un écouter voir ?

UNE EXPÉRIENCE TROUBLANTE

Lors d'un atelier de création organisé en 2001 par l'Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression ACROE de Grenoble, nous avons découvert des outils de modélisation physique développés sur un concept original (1976) de Claude Cadoz. Il s'agit de — *Genesis*, qui est un outil dont la destination est la modélisation et la simulation numérique de structures sonores et d'organisations musicales — *Mimesis* (qui est destiné à la création et à la simulation du mouvement visuel) et — *Telluris*, (qui est voué à la création multi-sensorielle). Notre projet était d'explorer des formes sonores obéissant aux repères cartésiens (du type objet sonore) et de trouver éventuellement une alternative à ce modèle. Décrivons d'abord la situation. Grâce aux modèles physiques (interaction, masse, ressort, sol), nous avons produit des petites structures oscillatoires visuelles, équipées de microphones [cf. fig. 55]. L'interface était donc à la fois visuelle et sonore. Parce qu'il s'agissait d'une oscillation sonore et visuelle dans un espace virtuel en m^3 le son et l'image pouvaient disparaître de l'écran, tout en continuant d'agir, tout à fait comme dans un espace réel.

²⁸² Nous-nous servons ici de l'idée de la « masse », comme elle est définie par les modèles physiques, à savoir : tous les objets sont constitués de matière mais certains contiennent plus de matière que d'autres. Lorsqu'on mesure la masse d'un objet, cela revient à évaluer la quantité de matière qu'il contient. Un objet qui a une masse plus grande qu'un autre contient donc plus de matière. Si on lâche une pomme tenue immobile, elle tombe à la verticale (attraction gravitationnelle, qu'on appelle poids). Le poids est une force ayant d'autres caractéristiques : son point d'application (centre de gravité de l'objet), sa direction donnée (par la verticale), son sens orienté (vers la terre), son intensité P (exprimée en newton de symbole N). La force se mesure avec un dynamomètre. Si la masse et le poids sont des grandeurs différentes, elles n'en sont pas moins liées. L'augmentation de la masse et du poids sont liés et proportionnels. La masse est invariable, le poids est variable. Ne rien peser ou être en apesanteur signifie être suffisamment loin de tout astre pour ne ressentir aucune attraction.

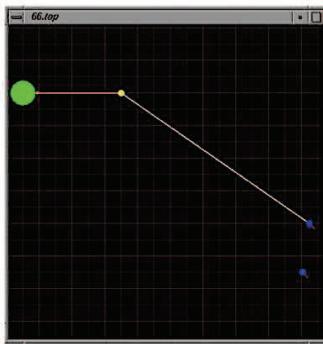


Figure 55
Simulation d'une vrille sonore ACROE/RICA 2001

Notons que les sons étaient plus nets qu'en réalité, il s'agissait donc de sons plutôt mono-sources. Cela correspondait parfaitement à nos besoins, d'autant que nous n'avions pas suffisamment de temps pour acquérir l'ensemble des possibilités de l'outil, alors que le principe physique permet *in fine* de réaliser du micro, micro au macro, macro, macro phénomène. Dans un premier temps, nous avons réalisé de nombreuses vrilles sonores tout en privilégiant des structures (oscillateurs) qui partaient dans le noir, afin de ne pas confondre l'objet physique (petite structure visuelle) et les sons qu'il émettait. Notons une particularité : lorsque la vrille (qui ne durait pas plus de 4 secondes) disparaissait dans la nuit noire de l'écran, cela s'entendait (changement proportionnel du halo en fonction de la profondeur atteinte par l'objet, par exemple).

Pendant les toutes premières écoutes, s'est opéré une sorte de flash tactile couplé à une sensation d'impulsion, laquelle s'est transformée en mouvement plus ou moins chaotique, puis ensuite en des traces de mouvement sans véritable forme. C'est à partir de cette première expérience, que nous avons sélectionné 17 vrilles. Notons que ce que nous appelons vrille correspond ici à des critères formels : nous avons procédé à une sorte d'abécédaire sonore, où nous avons évalué l'objet sonore écouté soit par comparaison avec l'architecture d'une vrille vue en 3D (vue frontale, de dedans, plongeante, par dessus dessous etc.), soit par comparaison avec un mouvement physique, par exemple un enfoncer, plonger, disparaître, ré-émerger, revenir rapide, lent etc. Ce qui veut dire précisément qu'il y avait là une idée de l'image de la forme antérieure à l'écoute. Or, cette image antérieure s'est systématiquement modifiée. Elle s'effaçait même pendant l'écoute, pour laisser la place à un ressentir de l'énergie kinésique de l'objet (l'énergie de son mouvement), une espèce de figure sans fond, un peu à la manière d'une traînée de queue de comète. C'est paradoxalement par l'isolation de « l'objet » de tout autre contexte, que nous parvenions à entendre la vrille. Or, de nouveaux aspects sont apparus, par exemple des textures, des surfaces, des sensations de détails, que le regard voit peut-être, mais que l'écouter/regarder grossit et perçoit plus finement. L'écoute déstructure la forme globale (vue par nos yeux intérieurs) en faveur de sensations de fond aussi distinctes que la dynamique externe et interne, la dynamique des surfaces (états changeants vibratoires, lisses, lumineux, scintillants), leur densité, leur fermeté, leur corporéité, leur vitesse, leurs poids imaginé, ressenti etc. Et c'est en répétant l'expérience, que la notion de forme s'est paradoxalement complètement déstructurée pour laisser cette fois (pendant l'écoute) la place exclusive à la

queue de comète, un peu comme si nous guettions davantage la dynamique de sa disparition plutôt que celle de sa forme. 4 secondes est une longue période lorsque l'on regarde un objet, mais aussi lorsque l'on écoute la forme sonore de très près ; mais c'est un laps très court pour l'entendre disparaître. C'est encore plus court lorsqu'un autre que nous même observe l'événement. Enthousiaste, nous décrivons le phénomène autour de nous, ce qui provoque la curiosité des participants de cet Atelier. Comme nous avions mis en valeur avec insistance la disparition de la « vrille » dans l'espace noir de l'écran, ils s'attendaient tous à un événement extraordinaire. Extraordinaire oui, parce que nous parvenions à percevoir toutes les étapes de sa disparition, de l'impact jusqu'à l'ondulation la plus fine de l'objet, la profondeur de son enfoncement dans l'espace virtuel. Notre description préliminaire en faisait un objet spectaculaire. À tel point d'ailleurs, que tout le monde s'attendait à une disparition quasi « cinématographique » lente, toute en écho. Bien qu'avertis de la durée limitée de l'événement et donc prévenus quant à la contrainte pesant sur leur perception, les expérimentateurs ont perdu néanmoins toute notion de mesure. Ils n'écoutaient pas, ils n'entendaient rien. Comme annoncé pourtant, les sons avaient disparus avant même qu'ils ne s'apprêtent à les écouter. Cette perception limite s'est à peine modifiée à la seconde séquence d'écoute, comme lors des suivantes. Forme, parce qu'attendue, forme parce qu'apprise, forme parce qu'apprise à être vue, forme par intention, forme par attention, forme informe ou pas forme du tout ?

Nous assistons là à un paradoxe perceptif : la disparition à la fois du son et de l'objet. Or, lorsque nous regardons, même si cela ne dure qu'à peine une demi-seconde, cela ne nous arrive pas. Nous embrassons l'objet vu en un rien de temps. Et si nous ne l'identifions pas dans ses détails, il en reste au moins une sorte de queue de comète. L'explication se logerait-elle à l'intérieur de notre intention propre ? Est-ce qu'il s'agit là d'un regard réduit, en analogie avec « l'écoute réduite », dans la compréhension de Pierre Schaeffer ? S'agit-il d'un transfert intentionnel de notre part, d'un effet de queue de comète de l'objet vu sur l'objet ouï ? S'agit-il d'un échec de transit, c'est-à-dire d'une incompatibilité de deux perceptions ? Le fait de narrer la perception s'interpose-t-il, brouille-t-il, interfère-t-il avec la vérité ? Est-ce la culture de regard qui joue un tour à l'imaginé sonore ? Se déroulent-ils dans un même et/ou dans un tout autre temps ?

Allons voir du côté des objets sonores, à la fois les nôtres et ceux que rencontrons dans le monde de la musique — tout particulièrement auprès du fondateur du concept d'objet sonore, Pierre Schaeffer ; du côté des objets temporels, dont notamment la définition qu'en donne Clemens Brentano.

5.3.4. L'objet sonore

PIERRE SCHAEFFER/

QUELQUES ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX, QUI NOUS INTERPELLENT :

À la recherche d'une matrice universelle, qui pourrait servir de base pour l'usage conscient du monde sonore, Pierre Schaeffer procède dans son *Traité des objets musicaux*²⁸³, par un classement de l'écoute en quatre modes, écouter, ouïr, entendre et comprendre. Disposés sur quatre champs distincts, ils se lisent dans le sens des aiguilles d'une montre et d'une manière simultanée. Leur numérotation circulaire définit non une suite, mais un « circuit », que la perception parcourt en tous sens²⁸⁴. Cette articulation permet de comprendre à la fois un concept et un cheminement, que Michel Chion analyse comme résultant de la rencontre de deux dualismes, *l'objet de la perception* et *l'activité de la conscience percevant*, voire de deux types d'oppositions, l'objectif et le subjectif, l'abstrait et le concret. La localisation initiale de ces quatre écoutes, dont voici le tableau,

4. COMPRENDRE	1. ÉCOUTER
3. ENTENDRE	2. OUÏR

permet à Pierre Schaeffer d'articuler un ensemble de correspondances entre ces quatre types d'écoute. Dans le chapitre « Entendre : le donné à entendre » du livre II du T.O.M, il précise d'abord ces verbes d'action. Nous livrons ici une version élargie par Michel Chion, dont les appositions concret/objectif/ ou subjectif, abstrait/objectif ou subjectif nous permettent non seulement de mieux lire leur affiliation immédiate mais de mesurer leur centralité à l'intérieur du propos de Schaeffer :

« Au secteur 1 — écouter, c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose ; c'est par l'intermédiaire du son, viser la source, l'événement, la cause, c'est traiter le son comme *indice* de cette source, de cet événement (Concret-Objectif).

Au secteur 2 — ouïr, c'est percevoir par l'oreille, c'est être frappé de sons, c'est le niveau le plus brut, le plus élémentaire de la perception ; on « oit » ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre (Concret-Subjectif)

Au secteur 3 — entendre, c'est d'après l'étymologie, manifester une intention d'écoute, c'est sélectionner dans ce qu'on oit ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une « qualification » de ce qu'on entend (Abstrait/Subjectif).

Au secteur 4 — comprendre, c'est saisir un *sens*, des valeurs, en traitant le son comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code (écoute sémantique ; Abstrait/Objectif) ²⁸⁵.

Ces quatre écoutes se résumeraient dans cette phrase : « Je vous ai ouï malgré moi, bien que je n'aie pas écouté à la porte, mais je n'ai pas compris ce que j'ai entendu²⁸⁶ ».

²⁸³ SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions Seuil, 1966 que nous nous permettrons d'appeler T.O.M dorénavant pour des questions de commodité

²⁸⁴ CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet Chastel, 1983, p. 25

²⁸⁵ Ibid. p. 26

²⁸⁶ CHION Michel cite ici SCHAEFFER Pierre in Ibid. p. 26

À l'intérieur de ces quatre écoutes, Pierre Schaeffer distingue également le « pour moi » et le « devant moi » pour montrer les différentes fonctions de l'écoute, dont voici le détail :

COMPRENDRE	ÉCOUTER	1 et 4 : objectif
Pour moi : signes Devant moi : valeurs (sens-langage) Émergence d'un contenu Du son et <i>référence</i> , <i>confrontation</i> à des notions extra-sonores	Pour moi : indices Devant moi : évènements extérieurs (agent-instrument) Émission du son	
ENTENDRE	OUÏR	2 et 3 : subjectif
Pour moi : perceptions qualifiées Devant moi : objet sonore qualifié <i>Sélection</i> de certains aspects particuliers du son	Pour moi : perceptions brutes, esquisses de l'objet Devant moi : objet sonore brut Réception du son	
3 et 4 : abstrait	1 et 2 : concret	

Tableau 10

Cette vue par angles — de l'oreille à l'événement; de la source et du signal à l'objet; du figuralisme de ce dernier à la sémantique et du matériau à la culture et au sens — tend à fonder l'objectif et le subjectif sur le concret et l'abstrait, tout « en occultant », au moins d'apparence, l'opposition entre Nature et Culture ou encore entre Réel et Irréel [Michel Chion].

Pourquoi ce choix, à quoi se rapporte-t-il ?

Michel Chion pointe ici la visée disciplinaire et perceptive de Schaeffer : l'Étude des corrélations entre un signal physique et l'objet sonore perçu. Désireux de fonder une technique musicale sur des lois acoustiques, donc sur un possible accord entre musique et acoustique, Schaeffer constate qu'il n'y a pas de correspondances régulières et automatiques entre l'une et l'autre, mais que la perception intervient avec son niveau et ses lois propres sans pour autant décalquer passivement les variations d'un stimulus physique²⁸⁷. Ainsi cherche-t-il à rendre les corrélations *raisonnables* et *raisonnées*, sans s'embarrasser *a priori* d'aucune systématisation liée à la psycho-acoustique²⁸⁸ et tout en réfutant l'assimilation exclusive du son par la perception de ces composantes physiques, car elle négligerait que l'oreille perçoit, parfois, des notes fondamentales qui n'existent pas physiquement, alors qu'elle est capable de les reconstituer d'après le spectre de leurs harmoniques. Son classement et son organisation s'expliqueraient donc par son désir de défendre le niveau d'objectivité propre et de valoriser la dimension abstraite de la musique expérimentale

²⁸⁷ Op.cit. CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, p. 23

²⁸⁸ Cf. § 9.6. « Psycho-acoustique et musique expérimentale » (T.O.M. pp. 168-69)

irréductible au monde des phénomènes physiques. En optant pour une intentionnalité propre de la musique par rapport aux sciences — qui « [...] n'imaginent pas d'objectivité autre que physique » [T.O.M p. 127] — il s'abstient de toute thèse sur les réalités autres que celles qui peuvent servir la pratique musicale. Cela lui permet de déconditionner les habitudes de l'écoute, de distinguer entre l'agent (ici le musicien, l'instrumentaliste) et le message. C'est à partir de cette intention de « faire projet », qu'interviendrait précisément l'invention et la genèse. Ce projet se concrétise : des sons sans intention — Schaeffer y range des êtres vivants « qui font du bruit » et des sons intentionnels, émis dans un but de communication. Il y range le cri de l'animal, la parole de l'homme et les signaux morses émis par du tam-tam, qui doivent servir ceux, qui ont l'intention de les faire entendre en tant que musique. Il prend des sons de la *première catégorie* (non spécialisés dans le langage) pour en faire une communication de la *seconde catégorie*, (mais qui désire ne rien dire) [T.O.M p. 352] : « Une fois obtenus, on s'ingéniera encore, par une écoute musicale *décontextuée*, à les entendre comme porteurs d'éléments intelligibles dans de nouveaux systèmes à déchiffrer. [T.O.M p. 354] Pour Pierre Schaeffer, c'est un travail « contre culture » et « contre nature », qui permet [...] « d'inverser le sens traditionnel du sonore au musical et non plus du musical au sonore ». [T.O.M p. 354] Il en parle même en termes de « tricherie », car elle permettrait d'échapper aux systèmes et à l'écoute stéréotypée et figée. Pour lui ce sont aussi des « structures d'action », qui aménageraient « des sources, pour créer des objets », d'opérer « des rapprochements, pour créer des structures. » [T.O.M p. 354] L'enjeu de ce changement est donc de se libérer à la fois de *l'écoute par références* et de *l'obéissance naturelle* de l'écoute à ce conditionnement, et de promouvoir une visée auditive plus authentique. Pour approcher le nouvel objet sonore, afin de s'en servir dans la pratique musicale, il s'agit de produire « un effort « antinaturel », « anti-culturel » pour apercevoir ce qui, « précédemment déterminait la conscience à son *insu* » [T.O.M p. 270].

Mais qu'en est-il de l'opérationnalité de la représentation schaefferienne ?

Quel risque court-elle ?

À quoi cela se rapporterait-il ?

En rassemblant les différents tableaux à 4 secteurs, générés par le tableau initial de Schaeffer mentionné ci-dessus, Michel Chion relève :

1. Un tableau des fonctions de l'écoute visualisées par quatre illustrations sur la couverture de l'ouvrage,
2. Un double tableau de la corrélation entre objet physique et objet musical (fig. p. 144 du T.O.M),
3. Un double schéma des deux exclusives de la langue, dans ces deux variantes (p. 307 et 308 du T.O.M), confrontant le cas de la langue avec celui de la musique. Puis il soulève une certaine dissymétrie gauche-droite des tableaux, une certaine bifurcation en faveur de l'abstrait qui produirait un déséquilibre au niveau du renvoi causal entre abstrait et concret — le concret survivrait seul dans le secteur 2 —, qui empêcherait la manipulation parfaite des interdépendances et des polarités, ainsi que du jeu dans son ensemble [Michel Chion].

Ce que Schaeffer qualifie lui-même de « carrefour dangereux » — il consacre trois pages de son T.O.M à la mise en cause de la localisation primitive du couple abstrait/concret (pp. 316 - 318) — renvoie à deux champs de questions centrales : les rapports fluctuants entre perception, représentation et activité de l'esprit; la polysémie ou l'universalité du message. Voyons cela de près.

L'OBJET COMME COORÉLAT DE LA PERCEPTION :

Partons de « l'entendre fondamental » de Schaeffer. La construction de son *solfège expérimental*, se fonde sur « l'objet sonore », qui sert le « musical », ainsi que sur une acoustique qu'il considère « dépassée », « élaborée » et « filtrée » par l'ouïe. Aussi l'objet perçu « n'est plus cause », mais « corrélat » de sa perception. À « chaque domaine d'objets correspond un type d'intentionnalité²⁸⁹ ». L'*objet sonore* est ici compris comme « [...] tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification²⁹⁰ ».

- Il n'existe pas « en soi », au travers une intention constitutive spécifique.
- Il est une « [...] unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres²⁹¹ ».
- Il représente une perception globale identique assimilable à une *Gestalt* au sens de la psychologie de la forme.
- Il n'est pas le corps sonore, qui représente la source matérielle. « L'*objet sonore*, comme notion, naît justement de la distinction radicale faite entre le son et sa causalité, réelle ou imaginaire²⁹² ».
- Il n'est ni le signal physique, celui-ci n'étant pas « sonore » du tout²⁹³, ni un fragment d'enregistrement, ni la bande magnétique, ni le sillon du disque, qui une fois lu à des vitesses différentes, sur des appareils différents, en divers sens de lecture fera en effet entendre des objets sonores complètement différents. L'*objet sonore* est donc décrit comme relatif à notre écoute.
- Il n'est pas non plus un symbole noté sur une partition, il ne peut être identifié par un symbole et/ou une notation.
- Il n'est pas un état d'âme, car « [...] il se donne comme identique à travers les différentes écoutes, « transcendant aux expériences individuelles²⁹⁴ », relevant d'une objectivité propre. « Cependant, le niveau auquel on se place pour discriminer les objets et les isoler dans une chaîne sonore est affaire d'intention, de parti pris²⁹⁵ ».

²⁸⁹ Op.cit. SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets Musicaux*, p. 267

²⁹⁰ Op.cit. CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, p.34

²⁹¹ Ibid. p. 34

²⁹² Ibid. p. 34

²⁹³ Ibid. p. 34

²⁹⁴ Ibid. p. 35

²⁹⁵ Ibid. p. 35

QUALIFICATIONS

L'*écoute réduite* schaefferienne est un *epochè*, une « suspension », « mise entre parenthèses » [cf. Edmund Husserl] de certaines caractéristiques phénoménologiques du son, qui permet de typifier et de qualifier les objets sonores, tout en s'abstenant de toute thèse sur la réalité ou l'illusion. La typification correspond à un classement progressif du premier tri grossier à une évaluation plus fine et plus différenciée de la contexture interne des objets. Le type de l'objet représente alors sa « physionomie générale », « résultant de l'association de traits morphologiques élémentaires ».

Dans son sens principal, et strict, il s'agit de 29 types (et accessoirement de 18 types d'objets variant, sorte de reprise de la première liste). Ils sont identifiés par des noms et des symboles (généralement par une lettre de l'alphabet, précisée par une seconde lettre éventuellement)²⁹⁶.

Dans un sens secondaire, il s'agit de types élémentaires de certains critères morphologiques (Distinction de trois types de masses et trois types d'entretien, qui servent à fonder le classement typologique. Pour le Grain et l'Allure, on distingue également trois types qui correspondent à une évaluation grossière, que viendra ensuite affiner l'étude des différentes classes de même critère).²⁹⁷

Une fois typifiés, les objets sonores sont soumis à une description morphologique. Il s'agit de distinguer les objets sonores dans le détail, c'est-à-dire dans leur « contexture », « [...] des traits appelés *critères*, sont au nombre de 7 : *masse, timbre harmonique, dynamique, grain, allure, profil mélodique, profil de masse*. Comme pour les typologies, ces morphologies sont examinées une par une tout en étant relatives et susceptibles d'être affinées ou remises en cause par un changement de contexte, de point de vue, d'expérience²⁹⁸ ».

MISE EN PARRALÈLE DES APPRÉHENSIONS

Comparons maintenant les appréhensions schaefferiennes avec les nôtres. Intéressons-nous d'abord à ses définitions du point 1. « Écouter », du point 2. « Entendre », du point 3. « Ouir » du point 4. « Comprendre » afin de mieux appréhender la triade qu'il instaure : le sonore/le musical/le sens [Tableau 10]. Donnons ensuite notre propre compréhension des quatre points et adaptons sa triade à nos mesures.

POUR PIERRE SCHAEFFER

1. ÉCOUTER : « Écouter, c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose, c'est, par l'intermédiaire du son, viser la source, l'événement, la cause, c'est traiter le son comme indice de cette source, de cet événement (Concret-Objectif)²⁹⁹ ».

²⁹⁶ Op.cit. CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, p. 100

²⁹⁷ Ibid. p. 100

²⁹⁸ Ibid. p. 101

²⁹⁹ Ibid. p. 25

2. ENTENDRE : « Entendre, c'est d'après l'étymologie, manifester une intention d'écoute, c'est sélectionner dans ce qu'on oit ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une « qualification » de ce qu'on entend (Abstrait-Subjectif)³⁰⁰ ».
3. OUÏR : « Ouïr, c'est percevoir par l'oreille, c'est être frappé de sons, c'est au niveau le plus brut, le plus élémentaire de la perception ; on « oit » ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre (Concret-Subjectif)³⁰¹ ».
4. COMPRENDRE : « Comprendre, c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code (écoute sémantique ; Abstrait-Objectif)³⁰² ».

TRIADE

Voici la problématique à trois étages de Pierre Schaeffer le Sonore/le Musical/le Sens [Tableau 11]. Elle concerne exclusivement la musique, c'est-à-dire qu'elle n'implique aucune autre discipline, scientifique ou humaine, sauf dans les zones frontalières.

LE SONORE	LE MUSICAL	LE SENS
« Ce qu'on entend » un contenu les objets sonores un « instrument » « électroacoustique » une intention l'agent virtuose	« La musicalité du tout»	« Ce en quoi la musique est irremplaçable et non interchangeable »

Tableau 11

Le terme central « le musical » — parce que c'est bien là sa visée première — résume une interaction précise (accord entre écoute et acoustique [*déjà là, immanent, intrinsèque*], effort *antinaturel, anti-culturel*, sélectif (*epochè, écoute réduite*), dont le fruit est objectivable sous forme d'objets sonores. Leurs propriétés sont objectivées (typologie, morphologie, séparation entre son et causalité, assimilation à une *Gestalt* propre, *permanence/variation*). Ensemble, ils constituent une grammaire (*nouveau solfège*), qui sert l'intention musicale : échapper aux systèmes et à l'écoute stéréotypée et figée, aménager des « structures d'action », des « sources », pour créer des objets, des « rapprochements », pour créer de nouvelles organisations compositionnelles.

³⁰⁰ Op.cit. CHION Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, p. 25

³⁰¹ Ibid. p. 25

³⁰² Ibid. p. 25

ÉCOUTER/ENTENDRE/OUÏR/COMPRENDRE POUR NOUS

1. ÉCOUTER : Écouter, c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose, c'est, par l'intermédiaire du son, viser et donc sélectionner la source, ainsi que les événements et les causes qui la déterminent et la colorent (*playing aura*, dont notamment la convolution entre gestes corporels et ambiants) ; c'est percevoir le son comme indice de ces événements, de ces causes (écoute analytique active; *l'imaginé sonore* réel ; Concret-Objectif).
2. ENTENDRE : Entendre, c'est être capable de percevoir par l'oreille et le corps écoutant quelqu'un, quelque chose; c'est être frappé de sons, au niveau le plus brut, le plus élémentaire de la perception: on « entend » ainsi, passivement, beaucoup de choses qu'on ne cherche ni à écouter ni à comprendre (écoute passive; potentialité de *l'imaginé sonore* ; Concret-abstrait); c'est encore avoir l'intuition de quelque chose de sous-jacent, sentir quelque chose qui intervient dans l'entendre, qui sonne avec, qui raisonne avec. On « s'Imagine » ainsi beaucoup de choses sans pour autant pouvoir les comprendre (écoute semi-active; imaginé sonore virtuel; Abstrait-Subjectif).
3. OUÏR : Ouïr, c'est entendre et chercher à comprendre, c'est être frappé par les sons, par leurs qualités « ouïbles », c'est être frappé par les sons, au niveau le plus sensible (immanence des autres sens sensoriels, des phénomènes sensibles, des effets de la *playing aura*); on « imagine » ainsi beaucoup de choses qu'on cherche à comprendre (écoute active ; *l'imaginé sonore* réel, couplé à *l'imaginé sonore* virtuel qui devient actuel; Concret-Objectif ou Subjectif, Abstrait-Objectif ou Subjectif)
4. COMPRENDRE : Comprendre, c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme un corrélat, un phénomène interdépendant en fonction des autres sens, des gestes ambiants, des postures d'écoute et du corps (écoute asémantique ; Concret-Objectif), comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code, (écoute sémantique ; Abstrait-Objectif). Comprendre pourrait se résumer en une phrase : c'est s'entendre à la fois sur les sons audibles et inaudibles ; c'est s'entendre sur ce qui est écouté (sélection), sur ce qui sonne et résonne et sur ce qui raisonne avec.

Si nous comparons donc nos deux définitions des quatre points, nous constatons aisément que nous nous distinguons quasi sur toutes les lignes.

À PROPOS DE LA TRIADE

Du point de vue des arts plastiques et des architectes, nous ne pouvons faire l'économie ni de la physique sonore, ni de l'acoustique, comme à quoi Pierre Schaeffer n'est pas assujetti. Toutes deux sont à la fois le sujet et l'objet de notre conscience, de notre création et de notre représentation. « Phénomènes et phénoménalités », « matières » et « mouvements », « espaces-puissance-vie³⁰³ », séjour de formes de vie, dont le destin est lié ; elles sont repérables en notre propre champ et en tant qu'autrui. Elles sont le théâtre même de la nature et des arts. Elles relèvent d'arbitrages ouverts, « de variations imaginatives de la réalité », de « consciences qui écoutent, qui imaginent et qui s'imaginent » en interaction avec un lieu qui les habite et qui les pense, se rencontrent en chemin, vivent et se vivent en oblique et ne dépendent pas obligatoirement de l'écoute (cf. silence, cf. participation des autres sens). Ainsi, lorsque le Sonore devient *matière plastique*, l'artiste peut en effet transcender sa qualification première, à savoir que « le son sonne ». Son territoire s'étend alors aux sons sonnants et non-sonnants (« *unsounds* »), ou pour mieux dire aux sons audibles et inaudibles, aux sons comme concepts et comme modèles. Nous rappelons ici que l'indéterminisme sonore, auquel John Cage avait déjà mis un terme dans les années 1960, en déclarant que « tout est son, même le silence » est à l'origine de cette compréhension. Bien au delà de donner une place impérieuse au silence, en tant que matière, en tant que matériau même de construction, il a ouvert une brèche dans les consciences. L'enracinement dynamique de sa pensée a permis d'atteindre des espaces inexplorés jusque là.

Nous pensons ici aux transgressions sonores spatiales comme par exemple des œuvres qui ont élu le corps comme espace de diffusion comme les expérimentations bioacoustiques de Bernhard Leitner, ses *Tanzflächen*, *Gangvariationen*, *Liege- und Trag-objekte*, *Vertikale Räume*, *Erweitern-Verengen von Raum* — travaux qu'il débute en 1969 à New York — ainsi que ses *Kopfräume* de 2003.

Nous pensons encore :

Aux chambres de méditation et espaces d'initiation (1960-70) que de Tania Mouraud propose d'ajouter au cœur des appartements ;

À la *Dream House* de La Monte Young, dont la première a été installée dans la galerie d'art Friedrich à Munich en juillet 1969, qui explorent les strates sonores y compris du silence ;

Aux *Hothouses*³⁰⁴ de Ron Kuivila de 1996, aux *clouds*³⁰⁵ de Christina Kubisch, qui explorent tous deux l'inaudible (pour l'oreille humaine).

Nous pensons également aux modèles de pensée comme :

Les « *displacements* » de Lawrence Weiner et Robert Barry, qui explore « ce qui s'absente » ;

Les espaces dynamiques et la « contredanse » de Rudolph Laban et de Myriam Gourfink ;

³⁰³ Nous empruntons ce terme à LABAN Rudolph

³⁰⁴ Tout en différant lieu d'émission et lieu de réception, l'artiste rend accessible des univers sonores impraticables (à très haute température) ou des gammes fréquentielles non perceptibles par l'oreille humaine.

³⁰⁵ Les *Clouds* et les nombreux *Electrical walks* de Christina Kubisch (2009-2012) révèlent des champs électromagnétiques environnementaux ou des objets rendus audibles par transcodage électromagnétique.

Les *RSVP³⁰⁶ Cycles* et *Planetary Dance* de Anna et Lawrence Halprin qui débutent dès 1969, qui explorent la mécanique de l'infra-mince, du « mouvement projet » et de la *taskperformance* ;

Le travail de Annie Luciani et de Claude Cadoz, qui explorent le quantique, pour en rester là.

Notons que les créateurs choisis pour illustrer « ce qui se tait », sont fortement impliqués dans l’« architecturation » invisible de l'espace, soit d'espaces physiques concrets, soit des espaces induit, soit des espaces virtuels, mais toujours plus actuels. Aussi, et pour nous dissocier de l'idée d'instrumentalité et de solfège, nous ne pouvons faire abstraction de la *playing aura* en général et de la *playing aura* en particulier : « ce qui est repérable en tant que lieu qui nous pense » « ce qui est repérable en notre propre champ et en tant qu'autrui ». (Cf. « Le corps percevant, n'occupe pas tour à tour différents points de vue sous le regard d'une conscience sans lieu qui les pense » [Maurice Merleau-Ponty], cf. la visualisation de la corrélation entre gestes corporels et gestes ambiant, cf. déviations du projet initial, comme réponse à ce qui est déjà là, notamment les encodages sonores).

Nous ne pouvons pas non plus faire abstraction de « ce qui précède l'écoute intentionnelle»: les phénomènes physiques, les corps et les corporéités, « ce qui (inter)agit (avec) sur l'écoute », « ce qui sonne avec » les phénomènes sensibles, les gestes ambients, les postures corporelles, « ce qui se soustrait à l'écoute externe », le silence, les autres sens, le « corps rêvé » la « mémoire plastique vive».

Nous l'avons vu avec « une expérience troublante » (§ 5.5.2. « Des « qualités puissance » ou de la représentation des causes comme activité de création et de construction »), l'objet n'est pas une chose stable, ni au niveau de la perception — il ne se déplace pas d'une manière cinématographique (24 images par secondes — ni au niveau de l'intention et du projet pratique et réflexif.

Ce n'est donc pas l'objet que nous visons, mais ce qu'il entraîne dans son sillage (phénomènes sensibles, traces, effets de « queue de comète », de « pendule de Foucault », par exemple ; mais aussi transformation de la chute réelle en chute virtuelle, actuelle par chute idéelle). Pour illustrer ce « bougé d'apparence » de la perception, voici le schéma schaefferien repris à notre compte [Tableau 12]. Nous y remplacerons « Le Musical » par « Le Plastique » et « l'Architectural », pour créer une nouvelle triade. Observons si cela va changer la circulation entre les différentes cases.

³⁰⁶ R comme Ressources (identification des matériaux (humains ou objets) ; S comme structures (composition d'une partition) ; V comme *Valuation* (analyse des résultats et prises de décisions ; P comme performance (réalisation de la partition) ce concept est inspiré à la fois du métier de paysagiste écologiste de HALPRIN Lawrence et de l'art chorégraphique de HALPRIN Anna. Il mêle danse et théâtre tout en mettant l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat.

LE SONORE	LE PLASTIQUE	LE SENS
<p>« Ce qui précède l'écoute intentionnelle » et/ou</p> <p>« Ce qui se soustrait à l'écoute externe »</p> <p><u>Les phénomènes physiques</u></p> <p>Les sons sonnants</p> <p>Les sons non sonnants « <i>unsounds</i> »</p> <p>La forme construite</p> <p>Les matériaux présents</p> <p>Le relief et l'implantation</p> <p>Les (micro)-climats</p> <p>Les températures</p> <p>L'humidité</p> <p>Les éthers</p> <p>Les corps et corporéités</p> <p>Les sens sensoriels</p> <p>Les lois physiques</p>	<p>« La plasticité du tout »</p> <p>« L'architectural du tout »</p> <p>=</p> <p>« <i>non site</i> »</p> <p>« non lieu »</p> <p><u>Interdépendance et confusion totale du champ latéral gauche</u></p> <p>et du champ latéral droit</p> <p>Non répétabilité</p> <p>changeabilité</p> <p>Œuvrer unique</p> <p>mais typique</p> <p>et mémorable</p> <p>Unicité de l'expérience</p> <p>Cela se passe</p> <p>ici et maintenant</p> <p>et pas ailleurs</p> <p><u>Choix du <i>belsonère</i></u></p> <p>Habiter/construire, oublié, mais non muet pour cela</p> <p>Se sentir quelque part chez soi</p> <p>chez moi c'est chez toi</p> <p>chez toi c'est chez moi</p> <p><u>Modèle de pensée</u></p> <p>Physionomie</p> <p>En devenir</p> <p>Non figée</p> <p>Transformationnel</p> <p>générationnel</p> <p>élastique</p> <p>instable</p> <p><u>Stable</u></p> <p>parce que</p> <p>actuel</p> <p>emboîtée</p> <p>réversible</p> <p>atemporel</p> <p>réunit les causes et effets</p> <p>du champ latéral gauche et droit</p> <p>y compris des choses inconscientes</p> <p><u>sans <i>Gestalt</i></u></p>	<p>« Ce qui (inter)agit (avec) sur l'écoute »</p> <p>« Ce qui est repérable en notre propre champ et en tant qu'autrui »</p> <p>« Ce qui est repérable en tant que conscience qui écoute, qui imagine et qui s'imagine »</p> <p>« Ce qui est repérable du lieu qui nous pense »</p> <p><u>Les phénomènes sensibles</u></p> <p>Les effets de la <i>playing aura</i>,</p> <p>Qui comporte :</p> <p>Les effets de la forme construite des obstacles, des gestes ambients, dont</p> <p>Les forces telluriques et dynamiques</p> <p>Les effets co-sensoriels</p> <p>Les effets posturaux</p> <p>Qui consistent en :</p> <p>Les co-axialités</p> <p>(L'ajustement des attitudes sensibles</p> <p>L'adaptation des attitudes intellectuelles par rapport à l'audibilité</p> <p>la non-audibilité</p> <p>le sentir</p> <p>ressentir</p> <p>imaginer</p> <p>s'imaginer</p> <p>douter</p> <p>redouter)</p> <p><u>L'intuition de notre inconscience</u></p> <p>phénoménologique</p> <p>culturelle</p> <p>(La dualité entre :</p> <p>matière et esprit</p> <p>objectivité et subjectivité</p> <p>nature et artifice</p> <p>abstrait/concret</p> <p>réel/irréel</p> <p>volontaire/involontaire</p> <p>durable/fugace</p> <p>figure et fond)</p>

Tableau 12

Bien sûr, cette comparaison des triades est en soi un acte téméraire. D'abord parce que nous avons explicité les différents champs de notre tableau, alors que nous avons à peine esquissé les détails dans le tableau donné par Pierre Schaeffer. Imaginons un instant que notre lecteur admette que cet exercice ait un certain intérêt, notamment parce qu'il nous a permis d'esquisser rapidement notre propre approche, de nous situer en tant que

plasticienne/chercheuse dans le domaine de l'architecture et surtout parce qu'il nous a permis de dresser un tableau résumant les rapports fluctuants et altérants entre perception, représentation et activité de l'esprit au sein de nos propres incursions de la réalité sensible sonore. Nous avons procédé ainsi pour plusieurs autres raisons. D'abord parce que nous maintenons l'idée, que l'imaginé sonore réunit tous les sens. Nous estimons donc, que la mimesis *kinésique* et *plastique* opère systématiquement, bien que de manière inconsciente. Pour révéler leur présence, pour montrer leur convolution, nous les analysons sur fond de tableau *gestaltiste*. Parce que c'est bien l'élasticité sensible entre l'un et l'autre modèle, qui pose concept ; ce dernier se pose et non s'impose, comme c'est justement le cas dans la culture de l'image.

L'effort vers une élasticité sensible est d'autant plus important qu'il plaide en faveur de l'action, pour ne pas dire du mouvement. Il est proactif, dans le sens qu'il permet de prendre conscience de tout un éventail de compréhensions qui nous permettent d'apprendre à voir écouter, écouter voir sentir et à prendre à bras le corps le problème de leur apparente séparation. Cet effort nous permet de nous émanciper de la domination par le regard. En nous libérant de ses contraintes (ressemblance/vraisemblance), qui sont à l'origine de conflits d'intérêt, qui nous privent du potentiel sensible de la représentation, nous en évacuons la cause, et nous élucidons la contamination de l'écoute par la distanciation et l'artefact, qui explique le lien néfaste entre écoute et obéissance — chose paradoxale en soi, dans la mesure où nous parvenons à fermer les yeux devant une situation conflictuelle, tandis que nos oreilles sont irrémédiablement grandes ouvertes.

En mettant le mouvement au centre de nos observations, c'est-à-dire le mouvement en tant que composante centrale du processus de création de la forme, nous instaurons un acte de déterritorialisation et de « défrontierisation ».

Cela trouve plusieurs raisons. La première est qu'un certain nombre de chercheurs du CRESSON, dont notamment Jean-François Augoyard et Henri Torgue sont aussi des musiciens, qui n'ont eu de cesse de se référer au « Traité des objets musicaux » (T.O.M) de Pierre Schaeffer, dont la pensée rigoureusement *gestaltiste* nous invite à nous situer à la fois ontologiquement et déontologiquement.

La seconde est le fait que nous arrivons là à un « carrefour dangereux » [Pierre Schaeffer], l'évaluation de notre projet de stabilisation des phénomènes instables. Cela nous oblige à prendre en compte l'interactivité entre « aura externe » et « aura interne », c'est-à-dire le cheminement entre objet et sujet, entre objectivité et subjectivité ; à définir comment nous avons organisé ces cheminements, comment nous avons répondu au conflit entre matière et esprit [le *mind independant* ou le *matter of fact* en anglais]. Il s'agit donc de synchroniser l'ensemble des éléments livrés afin de conclure sur les nouveaux aspects du paysage annoncés.

Le terme grec, synchroniser, *Sun* « ensemble » et *Kronos* « temps », est l'action de coordonner plusieurs opérations entre elles en fonction du temps. Les systèmes dont tous les éléments sont synchronisés sont dits synchrones. Certains systèmes tolèrent d'être approximativement synchronisés, ils sont quasi synchrones. Selon les systèmes et la précision qu'ils imposent, différentes sortes de synchronisations sont utilisées : pour certains d'entre eux, seul l'ordre des événements est important, pour d'autres, le temps écoulé entre

deux événements doit être précisément connu. Il y a des synchronisations d'horloge, de GPS, de phase (c'est-à-dire un réglage d'événements cycliques), on parle fréquemment de synchronisation des tâches dans les acquisitions de fichiers audio et vidéo.

Mais ce n'est pas dans cette acceptation que nous comprenons ce terme. Illustrons notre idée. Nous constatons aisément que le temps qui se mesure en données visibles ignore lui aussi le sensible et le désir. Notre désir est de nous inscrire dans un temps plus intime et moins mécanique, c'est-à-dire un temps, où les attitudes sensibles et intellectuelles s'exprimeraient à leur aise. Leur dialogue se présente nécessairement sous forme de hauts et de bas, de déviations et de reports, en fonction des poids dégagés par les éventuels conflits ou par les éventuelles complicités. Plutôt que de forcer la cadence de ce dialogue, plutôt que de l'inscrire dans un même rythme, nous aimerions nous intéresser à sa rythmicité propre. Nous proposons donc un nouveau terme, la *rythmisation kinésique et plastique*. Comme il regroupe « rythmisation », « kinésique » et « plastique », il convient de préciser encore ce que nous entendons par là. Un même rythme se reconnaît dans des phénomènes de cadence de périodicités différentes, lorsque l'ordre de successions et le rapport de durée entre ces moments de tension et de relâchement sont identiques. On peut également parler de moments d'élévation (ou *arsis*) et d'abaissement (ou *thesis*) réguliers. Or, le rythme dont nous parlons ici est plutôt une somme de phénomènes rythmiques distincts, qui tout en se développant ensembles, produisent des variations dans la durée. Constitués de séquences inégales et dont la vitesse d'entraînement ainsi que le rythme peut varier, leur différence de productivité produit alors un choc, voire un retournement de vitesse. Si nous comparons cela avec le comportement climatique, par exemple l'effet *thermocline* ou la séparation des masses d'air par rubans, cela nous aide à comprendre qu'autonomie ne veut pas dire dissociation, mais convolution. En cela, ils ne sont jamais véritablement finis et toujours inhérents à une actualité.

LES MODÈLES

Outre la rythmisation (et là nous parlons d'antithèse aux rythmes machiniques et/ou du « pas militaire ») et le modèle climatique, que nous avons déjà suffisamment introduit, nous puisons également nos idées dans le comportement des fréquences. Lorsque nous modulons, à l'aide d'un générateur de fréquences, des ondes sinusoïdales à basse fréquence, elles ne restent jamais longtemps pures, mais, au contraire, passent rapidement à autre chose. Ce moment de passage s'entend d'ailleurs. On l'appelle le battement. Espèce de retournement et de nœud spatial, qui nous a tant fascinés lors de nos propres études sonores, ce dernier provient de l'interférence entre deux fréquences voisines (par exemple à 1000 et 2000 périodes), qui provoque une double sinusoïde croisée. Il s'agit ici d'un phénomène réel et non illusoire que d'autres artistes que nous mêmes ont également valorisés dans leurs travaux. Nous pensons par exemple à Lars Fredrikson et Eliane Radigue. L'un est plasticien et l'autre musicienne, ce qui semble montrer que ce modèle dépasse nos langages disciplinaires respectifs.

Le phénomène du battement est aussi décrit dans l'étude binaurale. Ici, c'est le cerveau qui est à l'origine de la perception. Lorsque deux fréquences très voisines sont présentées (à l'aide d'un casque) indépendamment à l'oreille gauche et droite, se produit un phénomène perçu comme une pulsation de basse fréquence du volume sonore. Si la différence entre les

deux fréquences est de 4 Hertz, nous entendons alors 4 battements par seconde. Comme il s'agit ici d'une illusion, cela fait écho à notre interpellation devant la mimesis, pour ne pas dire du ressemblant et du vrai semblant, du réel, du virtuel, de l'idéal et de l'actuel, que nous préférions cette fois regarder sous l'angle de la vérité première et seconde, en pensant le « problème » en termes de logique de transformation.

Comme le sonore dont nous parlons n'est ni onde physique, ni signal, ni répétition d'un signal, nous nous servons de ce modèle pour décrire les bifurcations rythmiques. Ainsi, lorsque nous parlons de physionomie sonore, nous qualifions une action qui se caractérise dans la durée, c'est-à-dire de mouvements qui se produisent par entendement entre gestes corporels, gestes ambients, attitudes sensibles et intellectuelles. Comme leur œuvrer dans le temps n'est pas uniforme, mais tout de même typifiable par leur convolution et leur interaction — nous ressentons tous les changements comme des tensions et relâchements, comme un vivre ensemble séparément [Charles Baudelaire].

Comme cela ne concerne pas seulement la durée et/ou la vitesse des alternances, mais également l'apparition et la disparition de condensations plastiques momentanées, comme cela montre l'impulsion de leurs énergies propres, nous résumons tous ces modèles en un seul et ultime : la *rythmisation kinésique et plastique*.

OPPOSITIONS

À l'opposé de la « la ligne droite en acoustique » que Murray Schafer met en lien direct avec la révolution industrielle — et qui est, artificielle, linéaire et ininterrompue (« De même que la machine à coudre de la révolution industrielle a redonné au vêtement une certaine linéarité, de mêmes les usines, tournant sans répit jour et nuit, inventaient pour les sons la ligne continue³⁰⁷ ») —, nous représentons le Sonore sous forme de nœuds (points de battements), de bifurcations et de réseaux de lignes, ou encore, sous forme de textures et de concentrations de points, de ruptures, de blancs (qui ne sont pas tous voués au silence dans nos visualisations). Comme nous pensons que les phénomènes sonores ne sont pas linéaires, mais relèvent d'énergies propres, de forces d'attraction et de diminution, d'impulsions, qui s'unissent avec d'autres phénomènes (climatiques par exemple) et qu'ils ont de ce fait des poids différents, nous lisons en plus leur rythme en champs de profondeur. Comme le langage fortement imagé ? réduit toute description et qu'il ne s'agit pas là d'opérer une simple addition des expressions, mais de pose des lignes et des points en lien fondamental avec l'actualité organique de l'espace, du paysage, de l'environnement et du milieu, notre travail ne peut refléter un acte stéréotypé. C'est pour cela, par exemple, que nous exécutons nos visualisations à la main. Or, comme le support papier est difficile (cf. § 5.5.1. « Le passage du volume à l'image »), comme le regard reste à la surface et qu'il n'a pas pris l'habitude de voir en « profondeur », comme l'approche scientifique reste liée à l'inventaire des faits factuels, il s'avère très difficile de décrire les convolutions. Cela nous conduit néanmoins vers un modèle philosophique : Rien n'existe seul, tout est relié. Le rythme nous permet alors de nous inscrire le plus immédiatement dans l'énergie, la pulsion et l'extension organique des convolutions, sans distinction aucune entre l'intensif et l'extensif.

³⁰⁷ SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, traduit par GLEIZE Sylvette à partir de SCHAFER R. Murray *The tuning of the world*, (titre original du livre) première apparition en 1977, première version française Paris, Éditions J.C. Lattès, 1979 et 1991, Marseille réédition par www.wildproject.fr, 2010, p. 125

Notre modèle peut alors potentiellement servir la communication et le dialogue entre les choses et les êtres. Il correspondrait à l’alternance des « états » (physiques, sensibles) et des « points de vue » (intellectuels), leurs interactions, leurs différences et leurs entendements. Dans cette appréhension, la *rythmisation kinésique et plastique* est une sorte d’expérience qui permet de sonder les redondances comportementales singulières dans le collectif, qui, de la sorte, deviennent non seulement communément perceptibles, mais développantes. Car bien que ces redondances soient de courte durée — et nous revenons là à la description formelle du rythme —, la géométrie variable des flux singuliers entre eux, c'est-à-dire les entraînements spécifiques des flux originaires qui se heurtent entre eux et qui s’abandonnent, s’interpénètrent, se mobilisent réciproquement ou s’effacent mutuellement en fonction des nouveaux rapports de force, et contribuent non seulement à une véritable augmentation des flux et des redondances, mais aussi à une nouvelle constellation rythmique du flux-masse. Comme ils sont dans le rythme et qu’ils ne peuvent s’ignorer, ils sont toujours à l’initiative d’une seconde extension, il importe peu que les singularités disparaissent ou émergent sous un autre angle. Cela veut dire que ce qui est indifférencié dans la masse contribue à la différenciation de la masse. Cela veut dire aussi que notre interdépendance nous développe et développe avec nous un espace entre nous [*inbetween*]. Et c’est bien là que nous parlons à la fois de dialogue, de kinésie et de plasticité. Le terme « kinésique » — qui se relie comme le terme « plastique » à l’idée des modèles physiques — est ici utilisé pour parler de l’intensité et de l’intensivité des forces et des énergies contraires et/ou communes. Le terme « plastique », dérivé du verbe *plattein*, en français « former », désigne à la fois l’extension spatiale et le pouvoir du rythme à manier, manipuler, modeler, façonner et organiser les flux, puis à initier une évolution, dont nous observons les condensations et densifications ponctuelles par et dans nos visualisations.

5.3.5. L’objet temporel

Lorsque Clemens Brentano décrit des lieux balnéaires et des fontaines [*Korrespondenz-nachrichten aus Bädern und Brunnenorten*, paru dans la *Zeitung für Einsiedler*, littéralement « journal pour ermites », (édité par Joseph Görres en 1808)], il décrit la ville de Heidelberg en s’appuyant sur l’opinion du peuple, qui caractérise les environs par insinuation de paysages sonores gelés : ainsi ce sont les chants des anges et des diables qui auraient contribué à la montée *crescendo*, la descente *decrecendo* des montagnes. Les reliefs du *Melibocus* (lieu dit) et du *Königsberg* en *fortissimo*, s’évanouissent *piano*, *pianissimo* dans les plaines. Les vallées deviennent des pauses et augmentent des cadences. Le philosophe poète, qu’on lie souvent à l’*intentionalisme*, au *représentationalisme*, au subjectivisme et au mentalisme, c'est-à-dire à une relation privée et interne au sujet étudié en cause (l’immanence, l’*inhabitum*) prend la relève pour parler d’orchestration, voire de notation de la nature. L’analogie, si ce n’est la réciprocité optico-acoustique — pour la phénoménologie l’acte et l’objet ont une relation réciproque. Rappelons un instant la phénoménologie du temps sonore décrite par Edmund Husserl :

« Il commence et il cesse, et toute l’unité de sa durée, l’unité de tout le processus dans lequel il commence et finit, « tombe » après sa fin dans le passé toujours plus lointain. Dans cette « retombée », je le retiens encore, je l’ai dans une « rétention », et tant qu’elle se maintient, il a sa temporalité propre, il est le même, sa durée est la même [...] un point, une phase de ce son se

nomme « conscience du son à son début » et j'y ai conscience du premier instant de la durée du son, dans le monde du présent. [...] À l'instant final j'ai conscience de celui-ci lui-même comme d'un instant présent, et j'ai conscience de toute la durée comme d'une durée écoulée (ou bien il en est ainsi à l'instant initial de la nouvelle extension temporelle qui n'est plus extension sonore). « Pendant » tout ce flux de conscience, j'ai conscience d'un seul et même son en tant que son qui dure, qui dure maintenant. « Auparavant » (au cas où il n'était pas attendu) je n'ai pas conscience. « Après » j'en ai « encore » « conscience » un certain « temps » dans la « rétention » en tant que passé, il peut être retenu et se tenir, ou demeurer, sous le regard qui le fixe³⁰⁸ ».

Pour Clemens Brentano, le mot réciproque est synonyme de « corrélatif » et veut dire que « toute chose est dans la substance en tant que partie de cette dernière, et ou comme quelque chose qui se situe en dehors de la substance, mais qui reste en contact avec elle. L'idée de substance, trouve son origine dans la « musique gelée » de Johannes Kepler. Il faut ici également évoquer les « paroles gelées » de François Rabelais, comme sons et échos de la nature, comme cristallisation et comme dépôt. La musique devient soudain une sorte de « *reissende Zeit* » « temps déchirant », que l'on retrouve plus tard dans « l'objet indestructible » de Man Ray (1923), avec l'icône du métronome. Temps acoustique et temps otique sont ici réunis. Le « représenter » ne se comprend plus comme un « imaginer » mais davantage comme un être dans une relation intentionnelle, même si la référence est vide. L'artiste opère une sorte de glissement : du concept à la définition ontologique, puis de là à la définition sémantique, et c'est bien de l'apparence de l'objet temporel qu'il est question. Charles Yves va plus loin encore avec son projet utopique *Universe Symphonie*, probablement élaboré entre 1911 et 1928, mais jamais réalisé. Il y prévoit trois réalités spatiales différentes sous forme de *sketches* : *Formation of the waters and mountains, Earth; Evolution in nature and humanity ; Heaven, the rise of all to the Spiritual*, dont le but est de rompre avec la teneur symbolique, voire métaphorique, de la nature en installant des musiciens sur différents parties de la montagne et/ou en les faisant jouer sur des radeaux afin que la nature dévoile mieux son sens transcendant.

Devant cet écrin historique, s'établit tout un cercle herméneutique, dont témoignent notamment l'art sonore environnemental et le mouvement de l'écologie sonore des années 1950 qui se poursuivent jusqu'à nos jours. Nous pensons ici à l'œuvre globale de John Cage, à « *Music for Solo performer* » (1965) et « *Music for a long thin Wire* » (1977) de Alvin Lucier. Nous pensons aux « *urbane Klanglandschaften* » de Max Neuhaus dont par exemple sa « *Drive in Music* » (1967), aux « *Miniwankas, or the moments of water* » (1971) de Murray Schaeffer, ainsi qu'à ses cartographies et relevés acoustiques annuels, aux « *Hothouses* » de Ron Kuivila (1983), aux performances sonores de Alison Knowles, qui se sert de « haricots secs » sous toutes leurs formes pour simuler le flot des eaux³⁰⁹. Nous pensons encore à Sarkis, dont notamment à « *Ma chambre de la rue Kruténau* » (1989), aux « *Hörsteine* » et « *Scheckengesänge* » d'Ulrich Eller (1992), au « *Garten der Zeiträume* » de Sam Auinger et Bruce Odland (1992), au « *Klangfach 6, Regenzeit* » de Beate Lotz et Dirk Schwibbert (1992), aux « *electrical walks* » de Christina Kubisch, mais aussi aux « *Soundbridges* » de Bill Fontana, qui relient en un même et unique lieu les sons de villes différentes. Dans un élargissement de ces idées, nous pensons encore aux systèmes UPIC

³⁰⁸ HUSSERL Edmund, *Leçons pour une analyse de la conscience intime du temps*, Paris, Éditions PUF, 1964 pp. 37-38

³⁰⁹ Nous pensons ici à KNOWLES Alison, *The North Water Song*, hommage à John Cage, sous la direction de SCHÖNING Klaus, studio ARS ACOUSTICA, WDR de Cologne (1988) production à laquelle nous avons participé en tant qu'artiste/interprète.

(acronyme de Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu) de Iannis Xenakis, sortes de tablettes graphiques où l'utilisateur dessine les formes d'ondes et les enveloppes de volumes qui lui permettent de « composer » ces architectures de la même manière qu'il compose ses œuvres musicales. Les compositions peuvent être étirées, transposées, retournées, inversées. Cette liste inachevée de travaux artistiques qui traitent de la relation entre temps géologique, acoustique et optique, nous sert de prétexte pour nous situer devant la continuité du projet de transcendance temporelle. Cela nous permet de pointer un fait : l'objet temporel, lorsqu'il est court-circuité par une compréhension du son comme pure donnée hylétique (« ce qui concerne sa matière et sa sensation »), se vide de toute appréhension et de toute thèse transcendentale. Quant à l'objet même, parce que c'est bien là question à laquelle nous cherchons à répondre, il se vide, du fait de ce traitement de toute appréhension temporelle. Nous comprenons alors que « [...] le registre sonore est plus qu'un simple point d'appui contingent de la description de la durée³¹⁰ ». Les artistes mentionnés ci-dessus cherchent à contourner la scène, assumant en un même lieu et temps le proche et le lointain, le cadre et le hors cadre, l'extériorité et l'intériorité : ce qui fait vraiment scène, est, la plupart du temps, parfaitement invisible. Ces composantes scénaristiques tournent précisément et simultanément autour de la question du devenir de la figure, ce devenir s'accompagnant nécessairement d'une prolifération des identités et des identifications.

Comme le sensible unifie le divers de l'expérience interne et externe de l'objet, (ce qui fait de l'objet une réalité irréductible), il constitue la condition nécessaire à toute connaissance possible. De ce fait le sensible est une condition *a priori* (et non une donnée de l'expérience), un principe d'activité « connaissante ».

Conclusions intermédiaires

Nous voici arrivée au terme de la seconde Partie de notre thèse. L'étude *praxiologique* nous a permis de partager notre idée du paysage. Il s'agit maintenant de conclure nos préceptes et de dégager les perspectives, qu'ils offrent. Dans un premier temps nous reverrons nos propositions essentielles. Nous-nous concentrerons ensuite sur trois résultats, soit :

- I. Une épistémologie pratique,
- II. Une élasticité entre figure concrète et figure sensible,
- III. Une figure intellectuelle opérant un « bougé d'apparence » du paysage.

PROPOSITIONS ESSENTIELLES

1. La convolution des sens et leurs paradoxes

En cherchant l'être habiter inaugural oublié, « mais non muet pour cela », nous nous sommes confrontée à l'apparente séparation du paysage, du corps et de l'esprit par la distinction fonctionnelle et théorique des sens. Nous avons émis l'hypothèse que la culture de l'image en est la grande coupable et ce jusque dans nos techniques de modélisation numériques. Or, comme nous avons constaté que l'image n'est pas seulement l'instrument, mais également la première victime de son succès, nous avons voulu savoir ce qui arrive lorsque nous médions l'écoute au travers elle. Nous avons donc argumenté en faveur

³¹⁰ DEPRAZ Nathalie, *Registres phénoménologiques du Sonore*, in CHOUVEL Jean Marc & SOLOMOS Makis, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998, p.7

du *Vivre ensemble des sens (sensoriels) et des significations*³¹¹ (§ 3.1. « L'art de se glisser dans le monde»). Cela nous a incités à nous intéresser d'abord à la *dédifférenciation des sens*, voire à leur *défrontiérisation* (tout en mettant cependant *la vue au bout de la chaîne sensorielle* pour éviter « *l'effet de façade* »). Nous avons découvert une réelle implication des *gestes ambients* dans les processus de design. Nous en retenons plusieurs idées, soit : le « *site specific art of feeling* », *l'in vivo, comme substantifique moelle* et le « *sound designed mood, body and mind* ».

Aussi avons-nous identifié une technique exploratoire spécifique *la plongée*. Particulièrement propice à l'identification des effets de la forme construite, du climat et de la thermodynamique, elle permet d'observer à la fois *la profondeur d'un champ de vision et les reliefs d'un champ auditif, l'intensité sensationnelle du toucher/ouïr/respirer*. Elle permet aussi d'examiner « *ce qui se révèle* », « *ce qui apparaît des phénomènes sensibles immédiats, riverains* », « *ce qui est donné à vivre* ». En interrogeant la dimension cognitive de cette technique au sein d'environnements artificiels, nous avons constaté qu'elle pose modèle. Nous avons observé ses effets au travers toutes les phases de construction, de *l'expérience primitive* du paysage naturel à la modélisation numérique et holophonique. (§ 3.2. « La centralité de la *plongée* », § 3.2.2. « *Le corps antenne* ») Nous avons analysé son mode opératoire et constaté qu'elle fonctionne par *consentement, vertiges (non obligatoires) gustatifs, olfactifs, visuels, sonores, multisensationnels, qui dépendent de stimuli qui se découvrent au fur et à mesure*. Enfin, nous avons analysé des *sensations cinesthésiques*, qui articulent une destinée précise : *d'être portés en dehors de l'enclos physique*. Comme notre activité *intense, spontanée, ne se répète pas, parce qu'elle dépend des gestes ambients toujours plus réels, virtuels, actuels, comme nos sensibilités sont hybrides, opportunistes, progressistes* (cf. aussi § 4.2. « *Le geste action, l'action du geste* » : *La pression à l'intérieur des oreilles, le déglutir répétitif*), comme elles interviennent au niveau du représenter même, nous les avons appréhendés et vérifiés sous forme de *révisions cartographiques*. Effectuées par nous-mêmes, par des enfants autistes et par un musicien, nous les avons encore contextualisées par des exemples issus du champ de l'art et du design. Ces révisions témoignent de *la sédimentation de nos expériences*. La ligne et le point sont apparus comme des figures à la fois concrètes et sensibles.

Comme ils représentent *l'expérience immédiate et médiate*, le bouger répétitif de notre écoute, ils se densifient momentanément sous forme de figures locales (nœuds). Ce sont donc des *figures de synthèse des transitions* (§ 3.2.4. « *Lignes d'erre* »), que nous associons au sentiment d'habitabilité (*la sensation d'être à l'endroit*).

Nous avons ensuite interrogé les relations entre figures et fond. En opérant un *décadrage perceptif* (représentation visuelle et sonore, simulation de « *vrilles sonores* »), nous avons relativisé ces relations : *Ni son, ni image, ni figure* (cf. § 5.5.4. « Des « qualités de puissances » ou de la représentation comme activité de création et de construction », « *Une expérience troublante* »). Cela nous a conduits à reformuler nos hypothèses. C'est à *l'imaginé sonore* (qui est *traversé par tous les sens sensoriels, moteurs, critiques, esthétiques*) que revient désormais la fonction de modélisation.

³¹¹ Nous avons fait le choix de nous auto-citer. Afin de mieux identifier ces propositions nous les figurons en corps 11

2. La convolution des gestes et l'élasticité spatio-temporelle

En nous saisissant des *gestes ambiants* et en les abordant en leurs liens avec les gestes corporels (leur habiter/construire par l'exploration sensorielle, par l'ajustement sensible des postures), nous avons découvert leur interaction et leur interdépendance spatio-temporelle. Nous avons désigné *l'unicité de l'expérience*, de *l'œuvre unique*, de la *co-axialité* et de *l'indifférenciation des espaces*. La *plongée*, son *abandon volontaire de la position debout et de la verticalité initiale*, son inscription dans le mouvement par *symbiose posturale (co-emboîtement spatial hiérarchique à fort caractère atemporel, comme décor d'une intense observation des phénomènes sensibles)*, nous a fait comprendre que la *scène globale* (« *ce qui s'habite*) se compose de plusieurs scènes parallèles (« *ce qui construit* »). La *provocation sonore* déclenche la *sensation d'être ni dans l'un, ni dans l'autre*. Elle s'accompagne néanmoins d'un « *sentir chez soi* », « *en soi* », mais « *un sentir pas encore vraiment lié à un être à l'endroit, être à l'endroit chez soi, se sentir à l'endroit* ». Notre projet de restitution scénique du vécu sonore par le biais d'animations (§ 3.1. « *L'art de se glisser dans le monde* », § 3.2. « *La centralité de la plongée*), nous a amené à porter un intérêt particulier à la finition des lignes comme indices du déroulé des mouvements dans le temps. La *plongée* a fait le sujet d'une étude holophonique. Cela nous a permis de démontrer son opérationnalité dans le cadre d'environnements artificiels. Quant à notre procédé plastique, il nécessite toutefois un apprentissage sensible. Celui-ci peut nous aider à changer à la fois nos cultures d'approche, et à améliorer nos outils de design. Dans ce cadre, nous avons par exemple expliqué pourquoi nous devons *détourner le système orthonormé* (§ 3.2.1. « *Démonstration holophonique* »). La notion même d'apprentissage nous a permis de nous intéresser à *l'expérience primitive de la plongée*. Nous y avons découvert des *ressentis différents entre intérieur et extérieur* de l'espace formé par le corps (cf. la relation entre *dôme corporel* et *l'irruption ambiante*). La *figuration* opère *malgré un certain nombre d'anachronismes. Il y a clarté compositionnelle* (§ 3.2.2. « *Le corps antenne* », § 3.2.3. « *La mémoire plastique vive* »). Nous avons compris que les gestes dépendent des lieux, *qui les pensent*. L'énergie des mouvements construit des *corporéités éphémères*, que nous arrêtons sous forme de structures mnémoniques. Leur analyse nous a permis de comprendre que l'harmonisation avec les lieux (la *détection du flottement climatique et des densifications locales*) est à l'origine de nos *extensions techniques et logiques*, (*panoramas, restauration d'emblèmes et d'encodages acoustiques*). Procéder par *nuances et gradations, lignes doublées, déviations et reports, points ponctuellement doublés, alignements ponctuellement cumulatifs, qui ne suivent pas le même ordonnancement*, inaugure des *formes sans contours précis, des « presque vides », concentrations momentanées, fluctuantes, qui se prolongent ultérieurement*. Nous lisons ces *formes originaires* (« *Ur-formen* ») *en champs de profondeurs* (§ 4.1. « *Le dessin comme médium* », § 4.2. « *Le geste action, l'action du geste* », § 4.2.1.1. « *Faire un point, aligner des points* », § 4.2.1.2. « *Cumuler les points* »). Cette découverte nous a incité à dégager l'heuristique de la *plongée* et à nous situer sur le plan phénoménologique, philosophique, culturel (psychologie de la *Gestalt*), des sciences de la physique. En nous appuyant sur un certain nombre de décadrages historiques et rétrospectivement proches de notre démarche, tant au niveau de la perception, de la représentation que de la modélisation, nous avons renforcé notre idée de la *non Gestalt du paysage*. Nous avons montré que « *ce qui se passe devant notre aura externe et interne* » se joue par *phases perceptives (intra et extra conscientes, intra et extra corporelles, immatérielles)*, qui révèlent l'*in vivo*, « *le tout juste en train de se faire* », le « *tout juste en train d'émerger* », où la

notion de forme se transforme en *synthèse des transitions*. L'hypothèse d'une prolongation de l'*imaginé sonore* à l'intérieur de l'image nous a enfin permis de nous rapprocher de la *réalité intensive des visualisations*. Cette réalité *se loge à la bordure de l'image*. Les « *Horizons pour oreille* », nous permettent d'assister au *tomber « en bloirs » des sons*, à leur *combat*, ainsi qu'à leur *maintien local (densification, concentration des mouvements et des transitions)* sous forme de *morphologies typiques*. L'analyse approfondie de nos « *motifs* » nous a permis de comprendre le lien précis entre le corps explorant (sa *rotation autour d'un axe*, qui modifie nos angles de vue) et le corps représentant. Ces « *motifs* », qui sont des *sélections opérées dans un « tout présent »*, sont précisément la *somme esthétique des mouvements et des sensations conscients et inconscients*. La visualisation sonore permet d'appréhender *l'autonomie formelle de ces mouvements, d'analyser leur allure générale*, ainsi que leurs *dynamiques internes, intensités, effets sensibles (effets de « goulot » par exemple)*. Les *amplitudes, rétrécissements, contractions, décontractions* y incorporés, nous servent d'indices pour *scénariser nos simulations*. (§ 4.2.1.3. « *Faire le point* », § 4.2.1.4. « *L'effet de pendule de Foucault* », § 4.2.1.5. « *Tirer, tracer, retracer* ») La notion de *scène* nous a appris à différencier entre *ce qui est donné à voir et à vivre à la fois en notre propre champ et en tant qu'autrui*, sur le plan de la *culture du regard et de l'écoute*, sur le plan de la *créativité imaginative*, sur le plan de l'*expression plastique singulière (l'œuvre unique des phénomènes observés)*. La découverte finalement *de ces espaces autres et de temps autres* nous a incité à réfléchir sur le *passage du volume à l'image* sous leur angle. Le figer des mouvements du « *Mille feuille* » des *stratifications de la matière sonore et de son élasticité*, que nous avons entrepris *dans le but de promouvoir un bougé d'apparence du lieu local, de la structuration-déstructuration des volumes dans le temps*, nous a obligé de trouver des techniques de modelage alternatifs. Ainsi nous avons *rajouté du temps, par modelage en hauteur ou par enlèvement successif de la matière. Les forces de transmission se dégagent par aplats de formes chaotiques ponctuellement interrompus. L'immanence gestuelle progressive, s'harmonisant avec l'irradiation sonore* peut devenir *radiance contenue*. Nous avons conclu que *le monde des prises de forme est un monde d'approximations*. Le partage de ce monde est soudain apparu comme une *activité créatrice*, qui mène à des *constructions de « qualités puissances »*. Comme notre projet de « *réanimation* » du vécu nous constraint à anticiper la *dynamique interne et non externe de la forme*, nous avons réfléchi sur le *duo ressemblance/vraisemblance*. C'est dans ce cadre, que nous avons émis l'hypothèse d'une *mimésis sensible*. Ce terme est déjà apparu dans le contexte du passage historique de la figuration à l'abstraction, notamment à l'image fixe. Nous avons constaté la relative contingence des outils de modélisation contemporains à l'égard du vivant et du sensible, leur ignorance *de la créativité du mouvement, de son inquiétude chorégraphique*. Les concepteurs contemporains n'insèrent tous ces aspects *qu'après avoir réalisé un objet fixe, une image fixe, ce qui nous oblige parfois à « tricher » et/ou à imaginer des mouvements autres*. Nous avons donc cherché à identifier d'autres modèles. Nous avons interrogé, puis valorisé *les expressions singulières élaborées au sein de nos représentations tels le « point-masse à poids sensible », l'apesanteur, le changement du halo en fonction de la profondeur atteinte, les traces de mouvements sans véritable forme, les effets de « queue de comète, la dynamique des surfaces* (§ 5.2. Le « *peut-être comme moteur et comme vérité* », § 5.3. « *Analyse approfondie des physionomies construites* », § 5.3.1. « *Passage du volume à l'image* », § 5.3.3. « *Des qualités puissances ou de la représentation comme activité de création et de construction* », § 5.3.5. « *L'objet sonore* », § 5.3.6. « *L'objet temporel* »).

3. L'espace et le langage

L'insuffisance des systèmes de mesure et de la modélisation contemporaine, nous a incité à nous intéresser à l'*architecturation*. Pour compenser le *dogme du langage et ses ressorts éducationnels*, pour ne plus penser en *unités d'observation*, parce que ces dernières ignorent les *réminiscences d'une « playing aura », (qui lie et non sépare les êtres et les choses)*, nous-nous sommes intéressés à la *mimésis sensible*. Nous-nous sommes attachés à *nomenclaturer nos gestes, dont nous avons analysé le raconter/dire*. Cela nous a amené aux *techniques d'improvisation*. Elles conviennent à notre *attitude sensible et intellectuelle, l'opportunisme de notre démarche, l'anticonformisme de nos scénarisations et de nos représentations, dont leur multiplication des temporalités et usages* ; à notre méthode (*kinésie bilingue, kinésie croisée, dédoublement culturel*), qui *s'inscrit dans un rapport au temps autre : par exemple le hasard, les décors inhabituels, atemporels, imprévisibles, la non-séquentialité, ce qui nécessite des modes d'interprétation anticipés, incorporées ou des subterfuges narratifs [le comment de ce qui fait scène fait scène]*) (§ 3.1. « L'art de se glisser dans le monde », § 3.2. « La centralité de la plongée, § 3.3. « Les « gestes ambients » et les lieux qui les pensent »). Elles nous permettent de pousser plus loin notre projet de médiation. L'analyse finalement de la multi-sensorialité, puis les *embedded meanings*, nous a permis de découvrir différentes approches de l'objet, qui *semble permettre l'émergence d'une foule d'interprétations autonomes*. Aussi avons nous évalué la question de la visibilité/ invisibilité de l'objet, c'est-à-dire de la « *feuille blanche* » sur laquelle se détachent des phénomènes (*nœuds, corps tiers symboliques*) en *train de naître et de disparaître aussitôt*. Comme ces « *nœuds* » sont détachés d'un tout, que le support papier et la pensée de l'image ne permet point d'exprimer la profondeur, le volume et le mouvement, nous nous sommes concentrés sur la narration cinesthésique de ces objets. Ceux-ci expriment les dimensions manquantes par transgressions dramaturgiques. Nous avons ensuite cherché des supports plus interactifs que le papier. Nous avons alors constaté que les modes d'approche les plus actuels de modélisation absentent la question à la fois du sensible et du mouvement. La collecte et la révélation d'actes d'habiter l'in-vu doit cependant tenir compte du rapport paradoxal entre mesure et mesurabilité. Parce que l'enaction dans la relation de l'homme au monde pose concept et intervient à la fois sur le plan perceptif, technique et au travers eux sur le devenir de nos espaces de vie, nous avons cherché à compenser ce défaut et à nous ouvrir à d'autres logiques.

Le *peut-être* est apparu comme une alternative puissante à la ligne droite de la pensée acoustique. La notion de *rythme* s'est proposée comme un modèle. Cela nous a déjà appris à voir et à comprendre la *typification momentanée* (par *nœuds* et *points de battements*) des actions et des mouvements, à imaginer l'exemplarité de ces nouveaux modèles pour la communication et la médiation, mais encore pour la construction de nouvelles formes d'architectures et de « *géographicités* ». (§ 3.3.1. « De la matérialisation des fluides et de la corporeité de la matière », § 4.2.1.2. « Cumuler les points », § 5.2. « Le peut-être comme moteur et comme vérité », § 5.3.1. « Passage du volume à l'image », § 5.3.2. « Traverser le miroir », § 5.3.3. « La résurrection du champs plongeant », § 5.3.4. « Des qualités puissances ou de la représentation comme activité de création et de construction »). Après avoir interrogé la notion même d'objet nous avons constaté que le sensible — parce qu'il *unifie le divers de l'expérience interne et externe de l'objet* —, constitue la condition nécessaire à toute connaissance possible. De ce fait il est une condition a priori (et non une donnée de l'expérience) et un principe d'activité « *connaissante* » (§ 5.3.6. « L'objet temporel »).

I. UNE ÉPISTÉMOLOGIE PRATIQUE

Les travaux jusqu'ici engagés ont montré un paysage tout en mouvement, tout en construction, un paysage simultanément guide et conséquence, qui se forme à mi-chemin entre l'universel et le singulier. Nous avons rencontré ce paysage à l'œuvre dans le processus de la perception sonore. Cette dernière s'avère être le fruit de l'interaction complexe entre le paysage et le corps, soit : la convolution entre les gestes corporels et ambients et parfois de la confusion des sens sensoriels et les significations (le « ni », « ni »). Le projet d'habiter/construire l'in-vu s'est précisé par une nouvelle compréhension du « tout présent ». Ce « tout présent » (conscient/inconscient), que nous avons appelé la *playing aura* est appréhendé par une technique exploratoire spécifique (la chute, la *plongée*), qui sert de point de départ (point zéro) au processus d'assimilation.

Pour qualifier/résumer les différents types d'actions assimilatrices, nous avons introduit la notion d'« inquiétude chorégraphique ». Elle désigne à la fois l'ajustement, l'adaptation, « l'empathie » des postures d'écoute et du corps à l'égard des *gestes ambients*.

La *plongée* a continuellement guidé notre nouvelle modélisation. La réduction de la *playing aura* par la sélection esthétique a su s'ouvrir au détail phénoménologique, topologique, organique, par intégration à la fois de

- phénomènes sensibles immédiats (effets de la forme construite, microclimats, circulation des masses d'air, effets thermodynamiques, cf. effet *thermocline*) et médiats (phénomènes sensibles, qui débordent le cadre, tels les climats et aspects géomorphologiques généraux),
- phénomènes sensibles qui interviennent à l'intérieur du cadre sans qu'on en ait eu préalablement connaissance et plus précisément liés à l'histoire, à la politique, à la sociologie, et à la culture (cf. les encodages acoustiques, par exemple).

Grâce à la *plongée*, nous sommes parvenus à créer des conditions favorables pour répondre aux enjeux sensibles énoncés dans le § 2.1.6 « Apports et interpellations » (les voici pour rappel, soit : compenser la rupture produite par la distinction fonctionnelle et théorique des sens ; éclairer l'unicité de l'expérience, la sédimentation individuelle des ambiances sonores, de leur œuvrer unique mais partageable, et parvenir par là à une matrice inédite du paysage).

La *visualisation sonore* s'est proposée comme enjeu culturel et scientifique. Elle est à la fois un support et un instrument de la représentation et de l'expression concrète. Elle permet de mesurer des phénomènes de cognition. Elle est aussi un outil de contact indiciaire des effets de la *playing aura*, une structure d'action pour arrêter et qualifier la « somme esthétique » (ensemble des convolutions conscientes et inconscientes, que nous avons par ailleurs rapprochée de « l'intuition plastique et sensible »), sous forme de « figures-type » à la fois concrètes et sensibles, dont voici un résumé sous forme de tableau [Tableau 13] :

II. FIGURES CONCRÈTES ET SENSIBLES

FIGURE CONCRÈTES	INTERACTIONS	FIGURES SENSIBLES
<p>« Motif », point, ligne, spirale, courbe, cercle, ellipse, nœud, rubans, axe, croix, étoile, volute, forme, corps, corporeité, volume, objet, sculpture, « scène », dispositif « belsonère » (position, situation),</p> <p>et dans un sens plus évasif : « architecture invisible », « horizon pour oreille », « faux coin », site, zone, relief, texture</p> <p>Auxquels nous associons Le repère non orthonormé, non normé, l'anachronisme, le non symétrique,</p> <p>Les notions de : oui/non retournement, dédoublement réversibilité trajets et de trajectoires multimodalités, scénographie, scénarisation, (« ce qui fait scène », « ce qui se joue et ce qui donné à voir et ce qui est donné à vivre ») « architecuration » (« ce qui se qui a été construit, ce qui se construit ») physionomie morphologie typologie</p>	<p>Verbes principaux d'action utilisés : EXPLORATION Habiter, contacter, écouter, voir, toucher, défrontieriser, sentir, vivre, s'inscrire, construire, agir, interagir, lofer, traverser, tourner, pencher, déhancher, ajuster, adapter, plonger, glisser, chuter, balayer, RESTITUTION Représenter, médier analyser, comprendre narrer, dire, dessiner, tracer, retracer, reporter, dévier, compenser, stabiliser, caler, décaler, « smatcher », dévoiler, révéler, densifier, diluer, sédimentier, modeler, former, transformer</p> <p>L'acte d'habiter/construire</p> <p>PRINCIPE Réminiscences sensorielles (visuels, sonores, olfactifs, toucher, chaleur, humidité) et gestuelles (du corps et de l'espace, notion de geste ambiant) concrète et figurée dans la représentation, qui témoigne en plus d'exceptions à la règle (<i>les effets de « colimaçon », de « poupée russe », de « queue de comète », de « pendule de Foucault »</i>)</p> <p>NOTATION Opération par : écriture binaire (anachronique, non systématique) ; « échographie manuelle » ; paires de dessins ; panoramiques de « masses », de condensations, concentrations ; « corporéités », dont les différents poids, actions et rayonnements sont exprimés par : nuances, degrés, graduations, textures, « temps de freinage », « parties/extra parties » locales et hyper-locales sans contours précis, « amorcages doux », « décollements vifs » [Annie Luciani], « point-masse à poids sensible », apesanteurs, dilutions, glissements, superpositions, stratifications, déplacements : report des effets, l'élasticité du « motif », reprise à un autre moment, lors d'un autre temps, sous un autre angle et sous différentes formes : <i>taskperformances audiodrawings, Walkscapes, promenadologies, « archéo-sonographies » et/ou retraductions.</i></p> <p>LECTURE Physionomies et de morphologies en champs de profondeur.</p>	<p>« L'être habiter/construire inaugural » [Martin Heidegger] La « disruption », le « non site » [Robert Smithson], Le « corps antenne », les « <i>opinions silencieuses</i> », « <i>variations imaginatives de la réalité</i> » [Emmanuel Levinas], <i>la chute réelle et idéelle</i> [Giles Deleuze], le « bougé d'apparence » [Maurice Merleau Ponty], les « <i>espaces puissance vie</i> » [Rudolph Laban], le « <i>vivre ensemble séparément</i> », [Charles Baudelaire], la rythmicité <i>kinétique et plastique</i>, « la ligne et le point comme figures de synthèse », la « mémoire plastique vive »</p> <p>Nous y associons les notions : « Imaginé sonore » « matter of fact », « inbetween », « <i>imaginabilité/ habitabilité</i> » (« se sentir chez soi, en nous »), aura externe et interne, « <i>playing aura</i> » (gestes « sans traces »), repérables en notre propre champ et en tant qu'autrui, halo, nuage [T. Atkinson & M. Baldwin], œuvrer unique, incidence, immanence, incandescence, imprévisibilité « changeabilité », « non répétabilité », <i>Rétention</i> [Edmund Husserl], <i>sédimentation de l'esprit</i> [Robert Smithson, Clemens Brentano], « stabilisation de l'anima instable », « <i>structure d'action</i> » [Pierre Schaeffer] « <i>qualité puissance</i> », mimesis, aptitude: <i>territorialisant</i> [Giles Deleuze], développant, <i>déformant</i> [Gaston Bachelard]</p> <p>sur fond de <i>sub-politique de fréquence</i> [Steve Goodman], « d'élasticité spatiale », « <i>bubble of time</i> » [Miguel Alcubierre], « <i>displacement</i> » [Lawrence Weiner] de géographicités [Augustin Berque] de <i>centralité du mouvement dans la modélisation de la forme</i> [Annie Luciani]</p>

Tableau 13

III. UNE FIGURE INTELLECTUELLE

Le paysage prend alors sa pleine signification comme figure intellectuelle par :

L'idée du mouvement comme composante centrale du processus de création, (formations, logique de transformation mutuelle),

L'ontologie de la perception :

Les choses et les êtres sont uniques, indiscernables, informes, innommables, indistincts. Cela pose la question de la vérité première, sur ce qui est, l'être, et ce qu'il est sans négation et sans altération. La « confusion » est vectrice d'un réel sensible perceptible, transmissible, partageable. L'acceptation de l'œuvre unique du paysage, de l'unicité de l'expérience de l'expérimentateur (l'individu), formant un tout qui enrichit notre culture (le collectif),

La logique de la perception :

La convolution des sens y compris des significations, (le concept plurivoque de l'image et du son; l'« imaginé sonore » comme comprenant l'ensemble des interactions sensorielles, émotionnelles, gestuelles y compris inconscientes, comme se prolongeant dans la « mémoire plastique vive », dans les révisions cartographiques toujours plus « actuelles »),

La logique du faire et du représenter :

La convolution pose concept. Elle est relayée par une technique exploratoire spécifique (la *plongée*, le « point zéro », l'empathie des gestes et « l'inquiétude chorégraphique » *in situ in vivo*), qui débouche sur des physionomies et morphologies, qui, tout en créant un « rythme kinésique et plastique » dans la durée se densifient momentanément (structures mnémoniques). C'est pour cela que l'on peut les typifier (points de battements, lignes d'erre, nœuds, nuages, formes originales *Urformen*), partager et analyser. Comme le paysage est simultanément guide et conséquence, ses structures cristallisent un *inbetween*, dont l'« architecture invisible » transforme le concept de la *Gestalt* en un concept de synthèse des transitions,

La logique méthodologique :

Comme le monde sensible (émotions et corps affecté par des phénomènes sensibles) se soustrait à la mesure et ne peut être décrit par le langage — réduisant toute description à une séparation fonctionnelle et théorique des sens —, nous-nous servons de représentations artistiques et de kinésies « bilingues », de « dédoublements culturels et disciplinaires », (« chassé/croisé des expérimentations constructives, des qualifications de l'architecte et de l'artiste »), puis d'enquêtes sur le « peut-être comme moteur et comme vérité », pour identifier leur champ de profondeur. Comme il ne s'agit pas là d'opérer une simple addition des expressions, mais de s'inscrire en un lien fondamental avec l'actualité organique de l'espace, du paysage, de l'environnement et du milieu, notre travail ne peut refléter un acte stéréotypé. C'est pour cela que nous admettons l'unicité des expériences, que nous procédonnons par exécutions manuelles, multiplication des techniques, par improvisations, opportunités, complicités, réciprocités et apprentissages. Comme le support papier ne suffit pas pour exprimer le volume et le mouvement, nous-nous appuyons sur des supports plus interactifs.

La philosophie de la construction :

Le principe de la chute qui y est présent (réelle, idéelle, virtuelle, actuelle), implique que la logique de la transformation prend une fonction centrale.

REDÉFINITION DU PAYSAGE

Lorsque nous scrutons les expérimentations constructives du CRESSON, dont les critères d'analyse et de conception décrivent l'interaction entre l'environnement sonore physique objectivable, c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes caractérisant une perception affective, émotive ou contemplative — le paysage sonore de chaque individu ; le milieu sonore d'une communauté socio-culturelle ; les relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le monde, correspondant à l'expression du monde à travers les pratiques, les usages ou les coutumes habitantes —, nous comprenons qu'ils s'articulent autour de l'idée de jouer la ville par son design et, par-là, moduler ses effets. La centralité de ville comme instrument possédant des qualités acoustiques passives (le corps bâti) et la place comme *instrumentarium* sonore d'environnements urbains rendent l'étude prioritaire des effets de la forme construite logique. En approchant l'environnement sonore par l'art, nous n'avons pas seulement compris que le Sonore est un matériau plastique de construction en soi, mais que nous-nous sommes encore inscrits dans une logique d'escalade esthétique. Sans évacuer la forme construite passive, mais tout en décentrant le rôle de l'acoustique, nous avons identifié et valorisé d'autres phénomènes sensibles (*gestes ambiants*) : l'acte d'habiter/construire passe par l'adaptation (ajustement) de nos corps et de nos sens à ces derniers. La *plongée* nous servant de « point zéro » pour l'exploration, dévoile un paysage réel, virtuel et toujours plus actuel. La découverte d'une nouvelle forme de fonctionnement de la mémoire (la « mémoire plastique vive ») qui est proche de « l'état intuitif » et qui opère en faveur d'une assimilation perceptive pluri-sensorielle, qui s'accompagne de sentiments d'habitabilité (« d'être chez soi »), de transformations des sensations et des significations, nous dévoile une scène générale, la *playing aura*. S'y jouent « ici et maintenant » des interactions particulières. S'y établissent des connexions singulières et caractéristiques entre les corps et les milieux — peu importe qu'il s'agisse d'environnements naturels ou artificiels —, des sortes de géographies solidaires, qui opèrent sans distinction aucune entre monde extérieur et intérieur. Le paysage se définit alors comme l'ensemble des liens, des relations que nous établissons avec une potentialité (« déjà là », « avant nous » (Histoire), « malgré nous » (Nature), « pas encore là » (Inconscience, Ignorance), mais « bientôt là » (*Thesis/Arsis*) « devant nous » (Conscience), « par nous » (l'*énaction* dans notre relation au monde, qui pose concept), « en nous » (Affect, Émotions), au travers nous (Conséquences politiques et morales) et/ou « malgré nous » (Conséquences de notre inconscience, Ignorance).

T R O I S I È M E P A R T I E

HABITER/CONSTITUER L'IN-VU

Chapitre 6 : L'être habiter comme projet

6.1. Vivre ensemble

Si l'artiste est libre et seul responsable de son œuvre, il n'en est pas moins placé dans un tissu très serré de relations parce qu'il s'adresse à d'autres individus par-delà son œuvre. Catherine Grout

Dans cette troisième partie de thèse, nous-nous intéresserons à l'être habiter comme projet, l'invention quotidienne du paysage. Nous-nous appuierons ici sur un corpus expérimental secondaire. Composé de visualisations d'écoutes ordinaires (dans le sens quotidien) dans l'espace public, il nous permettra dans un premier temps d'examiner le vivre ensemble d'imaginés collectifs, voire populaires, qui s'expriment sous forme de *graffitis*. Cette introduction sera davantage plus incitative que déclarative. De fil en fil nous enquêterons sur la texture de nos expériences. Comme nous avons pointé la contingence du langage et des systèmes éducationnels, puis des outils de maquettage actuels à l'égard du vivant, nous aimerions ensuite nous intéresser à trois thématiques distinctes : au patrimoine paysager drainé par les mots, à nos approches du vivant, à un certain nombre d'avènements technologiques historiques et contemporains, tels l'émergence des médias nomades et précisément leur potentiels de développement au niveau des gestes de connexion. Nous interrogerons la ligne comme figure sensible et notamment comme expression de « l'être corps ». Après une brève excursion dans l'histoire de l'art contemporain, nous nous pencherons sur « l'inquiétude chorégraphique » des lignes, c'est-à-dire leur faculté de transmettre nos relations à l'espace, notamment urbain. Nous-nous intéresserons particulièrement à leur mimésis sensible et leur porosité. Nous reproduirons à cet effet un certain nombre de travaux d'étudiants sous notre direction. Tout en montrant donc les visualisations sonores comme propices pour penser les facettes collectives de l'habiter/construire l'in-vu, nous chercherons à confirmer nos mesures de la première et seconde partie de la thèse et à élargir les retombés méthodologiques.

6.2. Le sentiment total de la vie

Commençons d'abord avec un simple exercice mnémotechnique pour introduire notre étude sur la mémoire collective. Imaginons un lieu que nous fréquentons souvent, par exemple la place de la cathédrale dans notre ville, parce qu'un marché s'y trouve, ou l'office de tourisme, ou encore la mairie. Devant notre œil interne se dresse un espace global et apparemment détaillé : la place même, ses pavés, la cathédrale en grès, le mobilier urbain contemporain, l'éclairage, les fronts de maison, la mairie, les ruelles qui partent de là, les piétons, les voitures. Nous saurions certainement dire où se trouve tel et tel autre « lieu dit » à proximité de la cathédrale. Nous saurions décrire comment faire pour aller du point A, la place devant la cathédrale, au point B, le lieu de notre destination, telle rue à l'est de la cathédrale. Allons au plus près de cette cathédrale « rêvée », contemplons-la, levons nos yeux pour regarder sa façade, comptons le nombre de vitraux, analysons leur forme, estimons leur hauteur, renseignons les motifs y figurant. Décrivons l'ambiance automnale. Il fait peut-être un temps maussade, quelques feuilles mortes virevoltent dans l'air. Narrons encore, les bruits des voitures, des camionnettes, des bicyclettes, leurs rouler sur les pavés mouillés, leurs klaxons, les cris des livreurs, les cageots qui tombent, les odeurs des fruits et

légumes, les épices qui envahissent notre mémoire, le son de la petite fontaine, les cafés qui s'ouvrent à cinq heures du matin, les vendeurs qui s'y réfugient un instant avant que les premiers clients arrivent, avant que les écoliers passent, que geint l'enfant, que cette mère lève la voix juste au moment où les cloches sonnent le dix heures. Tandis que les ambiances se mélangent et que les évènements semblent présents, il nous est impossible de les décrire avec la même précision que si nous y étions.

L'exercice de la restitution s'inscrit dans un processus perceptif décalé. Vraisemblablement, c'est ce décalage entre le vécu et sa représentation, qui se propage dans nos pensées, nos souvenirs, qui, à leur tour investissent et transforment nos perceptions, voire nos nouveaux vécus du même lieu.

Tentons une seconde expérience. Imaginons quelques instants une peinture de paysage, flamande par exemple. Décrivons la trajectoire du regard et traçons-en une carte aussi juste que possible. En nous intéressant ainsi à son cheminement — c'est-à-dire à sa propre logique — nous découvrirons peut-être que nos yeux n'ont non seulement suivi un parcours, mais que le regard s'est enrichi au contact des couleurs, des luminosités présentes à la fois dans la peinture et dans l'espace d'exposition. Aussi avons nous tourné la tête, ressenti les courants d'air dans la pièce, vu cette ombre, qui nous a fait froid dans le dos. Ces mouvements, ces sensations, ces confusions émotionnelles positives complètent nos perceptions, nourrissent notre regard, voire y participent. Peu importe si nous y prêtons attention, le paysage (représenté ou présent) vient en devant de nous, autour de nous, en nous, à partir de nous vers le peintre. De la sorte nous saisissons plus intimement ses gestes, ses mouvements à l'intérieur de la peinture. De cet affairement physique et sensible, bien plus riche qu'une simple topologie de l'œil, résulte une activité de l'esprit, qui parvient peut-être même à croiser la véritable intention du peintre. En conséquence, il n'est pas vraiment utile, si ce n'est pour le peintre, de pouvoir reconnaître une réalité concrète, l'espèce de l'arbre, de l'objet, par exemple. Au contraire, « [...] une fois que cet esprit ne se rebute point, il se forme, et apprend à voir sans préjugés, car ceux qui ne savent point voir cherchent des spectacles rares et bientôt s'y ennuent³¹² ».

Voilà deux exemples pour vérifier la plasticité et la malléabilité de notre perception, puis de notre mémoire à la fois latente et active du paysage. Or, comme notre projection est de l'ordre de l'intime, comment faire alors pour savoir ce que nous projetons vraiment ? À quel degré se renforce-t-elle au contact des ambiances réelles ? Répond-elle à la « somme esthétique » de nos vécus ? Que savons-nous exactement de l'activité de nos corps à l'intérieur de notre imagination ? Est-elle par exemple capable de vivre ce que le peintre avait exercé longtemps avant nous, à savoir une lente et intense observation d'une réalité, dont nous ignorons l'existence et dont il aurait su rendre les caractéristiques avec une telle virtuosité, que nous ne nous lassons plus de la découvrir ? La visualisation peut-elle témoigner de la sensibilité et de la richesse à la fois de nos imaginations propres, de nos rencontres improvisées avec l'autre, cet autre étant à la fois une personne, un univers, un paysage, un autrement autre qu'il s'agit de décrire et de partager ?

³¹² ALAIN, *Système des Beaux Arts* (1920), Paris, Éditions Gallimard, 1926, p. 269

Constantin Stanislavski³¹³, inventeur d'une méthode d'improvisation destinée aux acteurs, (notamment du cinéma), nous affirme que toute approche générale nuit au jeu. Peu propice pour déclencher des sentiments, elle ne stimule ni l'imagination, ni la créativité, ni l'action. L'imagination, lorsqu'elle est abordée d'une manière trop extérieure perdrait ses ressources. Selon lui l'improvisation doit être impliquée, personnalisée. Il dit par exemple qu'en aucune circonstance, « [...] on ne peut présenter sur la scène une action qui soit uniquement destinée à susciter un sentiment pour lui-même³¹⁴ ». Il dit encore que les sentiments résultent de faits antérieurs, que la façon dont nous interprétons les évènements et les choses provient de la manière dont nous les vivons le passé et le présent. C'est pourquoi il ne suffit pas de faire semblant. Toute action doit avoir une justification intérieure, être logique, cohérente et vraie. Aussi affirme-t-il que « [...] le véritable acteur désire créer en lui-même une autre vie plus profonde, plus intéressante que celle qui l'entoure dans la réalité³¹⁵ ». Il explique très bien que le « comme si », doit s'accompagner de « circonstances proposées », qui constituent, elles, la base même du « si ». Plus les circonstances sont prégnantes, plus elles aident à provoquer ce que Constantin Stanislavski appelle « l'élan intérieur ». Ce dernier désignant non pas les émotions qui se dégagent des paysages mêmes, mais quelque chose qui leur est très proche, la mémoire affective. Selon l'auteur, elle ressuscite des sentiments qu'on croyait oubliés. C'est ainsi qu'un objet, un événement rencontré par hasard, les fait soudainement réapparaître avec plus ou moins d'acuité, d'intensité. Pour éviter des faux-semblants, des émotions « trop extérieures », il recommande que l'on se serve davantage de la mémoire affective, qu'il relie d'ailleurs à la mémoire sensorielle. Cela rappelle notre propre définition du rôle de la mémoire (cf. § 3.2.3. « La mémoire plastique vive »).

Le « que voyez-vous » s'accompagne alors, d'un « épais feuillage bruissant », d'un « là haut le vent doit souffler³¹⁶ » spécifiant davantage le contact avec le vivant. Stanislavski fait l'éloge du contact. Selon lui il serait un outil pour faire un choix parmi les mille et une combinaisons possibles de la réalité. Il en définit trois formes :

Le contact direct avec un objet scénique, et à travers cet objet avec le public.

Le contact avec soi-même.

Le contact avec un objet absent ou imaginaire.

Pour illustrer le contact avec un objet absent ou imaginaire, il raconte l'histoire d'une américaine équilibriste, qui s'intéresse à la restauration de statues antiques. En étudiant minutieusement les points d'équilibre du corps humain, en observant le centre de gravité de chaque posture, elle en acquière une telle connaissance, qu'elle parvient à bousculer, puis à faire tomber un homme de forte corpulence d'un seul toucher de doigt³¹⁷. Ce savoir l'aide alors de reconstruire des statues dont elle ne dispose que de quelques éléments épars.

³¹³ Créeur du Théâtre d'art de Moscou, STANISLAVSKI Constantin, lorsqu'il meurt en 1938, couvre de son influence toute l'Europe. Son style, son exemple, son école, sa méthode de formation, sa morale ont marqué à jamais le monde du théâtre et du cinéma (il a entre autres formé des acteurs comme James Dean ou Jean Vilar). De nombreux acteurs et metteurs en scène se sont référés à lui. Mais bien au-delà du monde d'art dramatique, son enseignement concerne un grand nombre d'autres auteurs impliqués dans le monde de l'improvisation et de la scénarisation, à savoir les plasticiens, les musiciens et le monde de la communication par exemple.

³¹⁴ STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Payot, 1996, p. 47

³¹⁵ Ibid. p. 50

³¹⁶ Ibid. p. 73

³¹⁷ Ibid. p. 111

Parce que notre idée de l’habiter/construire l’in-vu dépend du raffinement de nos perceptions et de nos activités, que nous souhaitons d’ailleurs aussi virtuoses que celles du peintre, nous aimerions pousser l’idée du « sentiment total de la vie » [Alain], étudier notre rapport à l’invisible et identifier les postures à la fois physiques, sensibles et intellectuelles qui s’en dégagent. Parce qu’elle dépend encore de notre élan intérieur, nous aimerions provoquer ce dernier par la technique de la *plongée*.

6.3. Attitudes devant le paysage

Depuis les « proto-paysages³¹⁸ » antiques (époque romaine), où l’on assiste à l’apparition de peintures et de mosaïques de paysages, notamment de « paysages sacrés », véritables « paysages décor » avec leurs temples, bestiaires et ambiances pastorales, puis après les peintures paysagères du moyen âge dont les messages symboliques et représentations naturelles sont purement ornementaux — le Moyen-âge regorge de représentations paysagistes sculpturales —, les réceptivités évoluent jusqu’à « l’invention même du paysage », par les peintres flamands du XV^e au XVI^e siècle. Nous pensons ici par exemple aux « Très riches heures du duc de Berry », commande du duc de Berry (1410-11) aux frères Paul, Jean et Herman de Limburg³¹⁹. Ce type de paysage peint, qui est loin encore des « visions des lumières » est préliminaire à l’identification morphogénétique du paysage même, à savoir la représentation d’une portion spatio-temporelle d’un « pays », d’un « lieu de vie », d’un « milieu » et de l’agencement des traits, caractères et formes d’un espace limité. Aussi témoigne-t-il du changement des saisons et de ce que cela implique au niveau des ambiances³²⁰, phénomène qui nous intéresse tout particulièrement et que nous comparerons à quelques exemples du XVI^e siècle à nos jours particulièrement édifiants quant aux aspects sonores et/ou climatiques. Elles nous permettront non seulement d’examiner le rôle des ambiances à l’intérieur des peintures, mais aussi de montrer comment ces peintures ont modifié le statut-même des ambiances, (jusqu’à les détourner en faveur d’une démocratisation des meurs), puis finalement comment cela a changé nos approches et nos compréhensions du paysage.

6.3.1. À l’écoute du paysage peint

Rebondissons ici sur *Combat de Carnaval et de Carême*, (1559), de Pieter Bruegel, l’Ancien, peinture qui réunit entre 85 à peut-être 118 proverbes sur un panneau de 117x 163,5 cm. Elle donne accès à l’espace de la parole en ordonnant notre lecture à l’aide de cinq zones distinctes, une elliptique et quatre axiales. Cette répartie par zones — on voit ce qui doit être transmis en tant qu’entités — construit un mouvement extrêmement organisé, qui suggère une chorégraphie visuelle et « sonore », une action incessante et interdépendante entre danse des êtres, des choses et des paroles. S’y illustrent sous forme de proverbes et de phrases visuelles de nombreuses postures de la vie de tous les jours. Le tableau invite à entrer dans le détail et de s’en détacher aussitôt, comme pour nous suggérer à la fois la

³¹⁸ Nous empruntons ici le terme à BERQUE Augustin

³¹⁹ La peinture est achevée dans son état actuel par COLOMBE Jean (1485-86) pour le compte du duc de Savoie

³²⁰ De 1413 à 1416, les frères de Limbourg s’attachent à rendre vu des ambiances, leurs changements saisonniers et ici par exemple des variations de la lumière

lecture d'un paysage global et de son vacarme, puis d'un seul proverbe et le tout sous forme de mouvements ritualisés.

Les représentations de locutions populaires étaient très répandues à l'époque de Bruegel. Elles sont parfois associées à des textes sacrés. Rappelons l'importance de l'oral à ce moment, parce que peu de personnes sont lettrées. C'est pour cela que « les Grands », qui s'entourent seuls « d'auditeurs » et non de « lecteurs », peuvent en abuser. Leur parole s'écrit avec une majuscule. Elle « fait » et « est » autorité comme « [...] la Parole de Dieu est autorité³²¹ ».

Régine Pernoud³²² nous rapporte qu'on était habitué à lire à haute voix depuis l'Antiquité. La prescription du silence dans les tout premiers cloîtres a modifié cette coutume. Les deux règles de la lecture et du silence ont d'abord été ressenties comme contradictoires. Saint Augustin s'étonnait par exemple en voyant son ami Ambroise, l'évêque de Milan, pratiquer une lecture « mentale ». La conscience prise d'une dissociation de la lecture et de la parole était déterminante pour les temps à venir. Ce « cadeau du christianisme » [Régine Pernoud] était lourd de conséquences. À niveaux distincts, il autorisait de « faire semblant », de se cacher donc et de procéder au code interpersonnel, c'est-à-dire de « déguiser » ses gestes et ses opinions, de s'évader de la prière, et plus tard, de s'en moquer bruyamment. Nous retrouvons cette nouvelle attitude dans les peintures de Pieter Bruegel. Ce *genre* s'affichait dans les tavernes. De caractère fortement suggestif et participatif, il entraînait explicitement au mouvement. Objet auxiliaire de l'expression populaire, partition même pour des mouvements politiques, ces représentations permettaient de déborder les règles et d'exhausser les interdits et les hermétismes. Il permettait 1. à un public illettré de « lire » sans connaître la lettre et 2. à un public érudit d'interpréter l'encodage visuel comme une sentence philosophique (Martin Luther et François Rabelais s'en inspirent³²³ ; au XVII^e siècle ce type de consignations sera utilisé par Francis Bacon³²⁴ « *we have also soundhouses* ») et 3. à tous de participer aux ironies, voire aux contestations politiques ou aux aberrations morales. Lire, dire, vivre et danser cette nouvelle forme de ronde folle témoigne de la vivacité, voire de la vitalité d'une société qui savait réunir en une seule et même représentation des mondes qui auraient eu beaucoup de mal à se croiser sans eux. Et davantage ! Le passage du moment public au moment personnel permettait de se détacher du « tout public », d'instituer l'émergence d'une pensée individuelle et de réinjecter cette dernière dans le monde. Ce type de représentations contribuait à la sociabilisation, l'intellectualisation et à l'émancipation des individus, qui devenaient soudain les auteurs/acteurs mêmes du paysage. Comme l'espace contestataire agit tantôt « en dedans » tantôt « sur » l'espace réel, il contribue également à l'émergence d'un nouveau type de paysage où le « libre respirer » métaphorique va non seulement déchaîner les opinions, délivrer de l'oppression, mais bientôt épancher tout confinement, peu importe si l'on est oui ou non en « plein air ».

³²¹ GUTTON Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire* Paris, Éditions PUF, 2000 p. 87

³²² PERNOD Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Éditions Stock, 1980

³²³ Cf. *Les paroles gelées* de RABELAIS François (1552)

³²⁴ Fondateur de l'empirisme (*The new Atlantis*, une nouvelle utopique de 1624)

Le rapport entre image et locution s'inscrit dans une longue et puissante tradition suburbaine, qui opère jusqu'à nos jours. Représenter/lire/dire le Sonore sert toujours pour exprimer, voire manifester des opinions souterraines. La visualisation (sonore) permet de les exhiber dans l'espace public. Comme elle joue « avec » le « hors cadre », qu'elle fonctionne comme une sorte de niche pour la liberté parce que « hors contrôle », elle contribue à la prise de conscience d'espaces parallèles. Nous l'avons vu, ce sont d'abord des espaces mentaux, qui interagissent avec l'espace réel. Cette interaction entraîne des liens entre les sujets, qui partagent et qui se reconnaissent dans cet espace de liberté. Or, non seulement ces espaces sont emboîtés dans un espace réel, ils sont aussi constamment dans le mouvement, dans le renouvellement. Ces espaces voyageurs entre le réel et le virtuel, s'accompagnent tout à la fois de transformations sociales, culturelles, politiques et idéelles. Ils se conquièrent comme de nouveaux territoires et conquièrent les consciences. Il en résulte un paysage, qui assume toutes sortes de marges (contestations, fantasmes, rêves, non dits, fantômes). Or, bien au-delà du fait que ce paysage est le résultat d'une iconographie qui invite à la participation, à la contribution personnelle à la vie collective et à l'opinion publique, et bien au-delà du fait que cela entraîne des connexions entre un sujet et un autre, entre les sujets et l'espace, entre l'espace et les mots, cela instruit aussi de nouvelles modalités sensorielles (habiter/construire et reconnaître cet espace en marge par d'autres moyens que le voir). Le rapport entre habiter/construire l'in-vu (le côté officieux), représenter/lire/dire l'in-vu (le côté initié et averti), c'est-à-dire l'interactivité entre « marquer », « se démarquer », « se faire remarquer », « imposer ses marques », tout en faisant usage de ces nouvelles modalités sensorielles, est particulièrement perceptible dans les *graffitis* et les *tags*.

Mettons ici quelques exemples historiques et contemporains en parallèle. Lors de nos explorations urbaines personnelles, nous avons découvert des visualisations sonores, qui illustrent l'interactivité ci-dessus évoquée. Voici par exemple une double gravure dénichée dans la cathédrale de Metz [fig. 56] et décalquée au feutre noir. (L'auteur reste dans l'anonymat). Un personnage sans corps, ni bras, ni jambes, regarde du côté droit (vers le côté gauche de la nef). Lorsque nous suivons son regard et passons de l'autre côté, nous tombons sur son acolyte — ce dernier est représenté de profil, il a des oreilles, ce qui plutôt rare — lui-même regardant en direction du premier personnage sans bouche et donc sans voix.

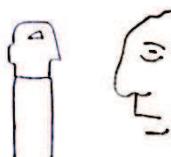


Figure 56



Figure 57

Différents éléments nous interpellent, comme suit :

L'invitation explicite à l'action (on doit suivre le regard, peu importe de quel côté nous découvrons les personnages ; on doit y aller ; c'est d'ailleurs comme cela que nous l'avons découvert) ;

La diagonale établie entre écouter/voir ;

La situation : le personnage « à oreilles » se trouve pas loin d'une chaire suspendue ; les profils sont inversés ;

La différence physionomique entre les personnages : l'un est rond et mou, on dirait qu'il est plus vieux, l'autre est mince et plus ferme, l'un prête l'oreille, l'autre a la bouche ouverte, il est vraiment en train de parler ; la différence de taille. Le « sans » oreille et le « avec oreille », la différence de taille des personnages correspond étonnement au volume acoustique de la cathédrale.

Est-ce un hasard ? Le travail de gravure a certainement fait du bruit. Le creusé d'environ 2 mm de profondeur des sillons du dessin n'a pu se faire ni à la va vite, ni en cachette. Le bruit s'est donc répandu dans la cathédrale. Il a peut-être hanté son auteur, mais certainement initié son idée de jeu de cache-cache et engendré sa visualisation des deux personnages en situation d'écoute. Notons que l'auteur se réfère là à une réalité acoustique, qu'il précise par ailleurs par une modification de l'échelle des dessins. La cathédrale est implantée sur un site asymétrique, à savoir sur une falaise en grès (oolithe de Jaumont, dite « pierre de Jaumont »). Elle donne d'un côté sur un vide d'environ dix mètres (le « petit » personnage se trouve de ce côté) et, de l'autre, sur une place de parade devant la mairie, bâtie sur les caves voûtées et semi-comblées d'un ancien couvent, ce qui fait de cette place une caisse de résonnance parallèle au flanc droit de la cathédrale (place du « gros » personnage). Les orgues de la cathédrale sont par ailleurs placés de son côté.

Non loin et exactement sur la même colonne que le gros personnage, nous découvrons la gravure d'un faucon (*avec son chaperon*) [fig. 57]. Le profil de l'oiseau est là encore tourné vers le côté droit, ce qui signifierait que l'envol se ferait en direction du petit bonhomme. L'auteur, lui aussi anonyme, joue avec le mouvement et l'espace, les codes et les signes cachés. Il titille notre curiosité — n'oublions pas que ces icônes ne s'offrent qu'au regardeur attentif. Bien que nous ne puissions confirmer qu'un lien entre les deux types de représentations existe, nous-nous proposons tout de même de l'établir. Outre leur « style » relativement proche, ils visualisent une situation d'écoute toute aussi réelle, virtuelle, métaphorique et symbolique. Examinons cela à l'aide de l'image du faucon, oiseau craintif, dont on protège les ouïes par un chaperon. Sa représentation renvoie à la fauconnerie et par là à l'imaginaire médiéval — notons pour le galant du Moyen Âge, le faucon est un animal qui symbolise la femme. Or, cette représentation rappelle encore le fauconnier, sa méthode de dressage à l'aide de longues longes, (parfois jusqu'à 4000 m de longueur) qui deviennent des liens presque intuitifs avec l'oiseau³²⁵ — d'où le lien avec la galanterie et la courtoisie — ; son action de chaperonner (faire attention à, protection de), déchaperonner le faucon — cette action étant un « [...] instant/ seuil, de passage d'un espace vers un autre, mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, [...] mais aussi de changement de lecture de la dimension du temps. Un temps analogue et plastique, subjectif, laisse place à celui, linéaire et objectif, de

³²⁵ « Le chaperon est un bonnet de cuir destiné à obscurcir la vue et atténuer les sons ambients. Il existe un lien très fort entre l'animal et le fauconnier, lien symbolique mais aussi réel, constitué par des cordelettes très longues (afin que l'oiseau ne se sente jamais retenu), et des sonnettes de fauconnerie permettent de suivre l'oiseau au son lorsqu'il est hors de vue. Le dressage se fait par le vol au leurre. Au départ les jeunes faucons sont tenus par la longe que l'on relâche progressivement jusqu'à libérer entièrement l'oiseau. Quand un oiseau cherche à fuir brusquement au bout de sa longe, on dit qu'il *dérobe les sonnettes* » BAK Eléonore in « *Der von Kürenberg*, le dressage du faucon, correspondance pour une partition » in VERHAEGHE Valentine, *Éphéméride, pièce chorégraphique*, La Souterraine, Éditions La Main Courante, 2002, p. 8

l'envol³²⁶ ».

Pour ramener cette histoire d'oreilles aux *graffitis* contemporains, nous aimeraisons montrer quatre autres exemples. Nous les avons choisis parmi notre collection, parce qu'ils parlent de quatre types de gestuelles d'écoute auxquelles nous-nous connectons.

Le premier *graffiti* [fig. 58] se situe à environ 50 cm du sol dans une double niche laissée par une avancée de mur dans une rue relativement animée en plein quartier ouvrier de Dortmund en Allemagne (2008). Le personnage, ou plutôt sa tête, n'a qu'une seule et unique oreille (surdimensionnée d'ailleurs et grande ouverte, puis entrant presque en rotation), et guette quelque chose qui se passerait derrière le mur. La mimique du visage, le côté ébouriffé du personnage (les quatre cheveux montent tout droit) expriment un certain étonnement. Il est attentif et tout ouïe. On imagine bien le reste du corps légèrement penché en avant et tourné vers l'extérieur de la niche. L'auteur anonyme a choisi d'intégrer des éléments architecturaux. Il s'en est peut-être même inspiré. Bien que nous ayons là seulement accès à une moitié de tête, que cette dernière ne dépasse pas le coin, le personnage n'est pas moins entier.

Nous-nous sommes placés au même endroit et dans la même posture que le petit bonhomme pour vérifier la situation acoustique de ce coin pour constater qu'il guette depuis un véritable *belsenère*. Il signale ici le calme dans le vacarme de la rue tout en étant un poste d'écoute où tout s'entend avec clarté. Sa pratique nous est familière : nous renvoyons ici à l'idée des « horizons pour oreille » (fiche 4 de notre catalogue raisonné) où nous désignions une sorte de « faux coin », particulièrement propice à l'écoute analytique.



Figure 58



Figure 59

Le second *graffiti* [fig. 59] présente un petit bonhomme casqué sur un pilier de pont d'autoroute (à la hauteur de Witten en Allemagne, 2008). « Peint » en noir et blanc, il nous montre son profil droit. La tête se tourne du côté de la route. Imperturbable, le personnage écoute sa musique tout en chantant à tue-tête. Nous avons fréquenté cette tranche d'autoroute assez souvent et remarqué, que c'est juste à cet endroit que les automobilistes s'engagent pour doubler et à accélérer (nous nous trouvons juste derrière un radar automatique, puis dans une courbe qui invite à reprendre de la vitesse). Le petit bonhomme est en effet dans le rythme, à la fois le sien et le nôtre. Il devient une sorte de point zéro de la nouvelle lancée des mouvements de voitures. Il n'échappait, de ce fait, vraiment à personne.

³²⁶ La présence de cette cordelette, (« [...] visible dans une dimension verticale, comme une mesure de la relation à l'autre [...] est aussi une ligne invisible que l'on entend vibrer sous l'effet du temps (le temps qu'il fait et le temps qui s'écoule) in Ibid. p. 8

Le troisième *graffiti* [fig. 60] se trouve en plein tunnel de passage sous une petite gare de province près de Sarrebruck (été 2014). Il semble vouloir faire le mur et ne pas vraiment savoir de quel côté regarder. Cheveux en antenne, des oreilles ellipses, l'oreille gauche est tournée vers la droite, l'oreille droite vers la gauche, un peu comme si le personnage se repliait sur lui-même. Nous avons là encore vérifié la situation acoustique. En nous plaçant dos tourné au mur et légèrement recroquevillés à l'endroit-même du personnage, nous avons constaté qu'au passage des trains, c'est bien à cet endroit qu'on perdait la notion de direction et de provenance des trains, qui passaient au dessus de nos têtes. On ne savait plus s'ils arrivaient de gauche ou de droite.



Figure 60



Figure 61

Le quatrième *graffiti* [fig. 61] se trouve sur la façade d'une maison privée vouée à la démolition. C'est une sorte de guerrier punk à oreilles longues à la manière des femmes *Kayaws*. Est-ce une main, qui gratte le menton où un doigt qui dit attention, est-ce simplement un double menton ? Ce personnage tout en rythme semble se poser en retrait. Il exprime son mécontentement, nous menace. La « bulle » suggère une parole qui semble sortir d'une bouche édentée, la ride du front exprime la colère. Il s'avère que ce personnage regarde en direction d'une voie de chemin de fer, juste à l'endroit d'un pylône électrique. Il se trouve aussi sur la façade d'une maison de l'entrepreneur du coin, contraint à évacuer la zone en faveur d'un quartier « chic » en construction.

Alors que le *graffiti* illustre ici au moins une, si ce n'est plusieurs « opinions muettes », le licenciement des ouvriers, le mécontentement des voisins quant au nouvel aménagement du quartier, nous aimerions insister sur une dimension autrement plus active de la visualisation sonore, qui, nous allons le voir, peut à la fois réunir les êtres et les opinions et engendrer (faire naître et/ou générer des idées et des projets).

Tout en nous aidant toujours de la technique exploratoire de la *plongée*, pour nous « mettre à la place de l'autre », et pour accéder à l'image (son signifié et sa signification), à ce qu'elle révèle de l'être ensemble dans le paysage, nous allons cette fois nous intéresser au lien intime entre la *plongée* et l'imaginé. Regardons en quoi et comment elle transforme l'habiter/construire (ensemble). Nous renvoyons d'ores et déjà à « Banc public » [cf. fig. 95, cf. p. 337], *graffiti* (ou plutôt groupe de *graffiti*, qui rassemble trois figures, dont deux nous intéressent particulièrement), qui figure plutôt en fin de thèse, pour des raisons que nous justifions un peu plus loin.

Plonger veut dire chuter. C'est un processus, qui se déroule en étapes, en cheminements physiques, sensibles et intellectuels. Ce chuter peut donc à l'occasion vouloir dire « se coucher », « s'aliter » seul. Notons que c'est une qualité habitante. Coucher, s'aliter veut

dire aussi « coucher ensemble », « faire l'amour », « engendrer » « fonder une famille ». Le *graffiti* montre ce lien. Tous les indices sont là : nous voyons un personnage seul, ses oreilles sont dressées au-dessus de sa tête (et non sur les côtés), il est devancé par une fleur, + une lettre [K] et + un cœur. C'est un lien amoureux avec un projet de construction (le + montre cela).

Or, coucher peut vouloir également dire « coucher les idées », « penser », que l'on soit seul, à deux et/ou à plusieurs, que l'on soit amoureux ou simplement solidaire. Le *graffiti* montre là encore ces types d'actions de la *plongée*, ce qu'ils ont de transformant et développant (mise en perspective). Tous les indices sont là : nous voyons un autre personnage, cette fois à deux têtes et à quatre oreilles, que nous avons justement utilisé pour faire un rappel en fin de thèse, où nous désignions tout particulièrement le pouvoir intime de la *plongée*, sa capacité de stimuler le vivre ensemble, d'engendrer de nouvelles idées d'habiter/construire, qui pratique le penser à deux ou à plusieurs.

Voilà des exemples qui, tout à la fois investissent, désignent et donnent sens à des « *unnoticed environments* », c'est-à-dire des lieux où il y a passage, transit prolongé, des lieux où l'on s'ennuie. Les *graffeurs* semblent pourtant y séjourner à répétition, mener des actions tout à la fois nocturnes, discrètes, intimes.

Nous savons le rôle de « l'ennui » (cf. § 3.2.2. « Le corps antenne », § 3.2.3. « La mémoire plastique vive ») : il aiguise notre attention, stimule notre créativité, favorise l'imaginé sonore et peut devenir par là un instrument de la connaissance et de la construction de soi. Cette dernière est devenue possible dans et par la « vacance », qui nous autorise à « circuler », « respirer librement » tout en n'ayant rien d'autre à faire que de vivre notre lien avec l'espace, un lien qui est situé (« *unnoticed environments* ») et davantage plus sensoriel que visuel (les moments nocturnes, intimes où l'on se fait discret, où nous pouvons éprouver ce lien attentivement, avec soin, lentement, pour nous y inscrire et nous y déployer à notre guise).

Or, l'ennui peut aussi devenir un moteur pour la construction sociale. Comme ces « *unnoticed environments* » sont aussi des lieux où d'autres que nous « circulent » et séjournent à répétition, des lieux où nous nous rencontrons. Les visualisations sonores dépassent la pure représentation de soi (*Selbstdarstellung*). Comme nous-nous ennuyons tous devant ces « non lieux » et comme les longues plages de vide stimulent notre créativité, nous-nous mettons à l'écoute de l'autre et de l'autrement autre. Nos imaginés s'y initient tout en miroir. Cela nous permet non seulement de lire et de comprendre les visualisations, leurs constructions, leurs revendications, mais de croiser, mélanger nos idées tout en dialoguant. L'ennui s'illustre donc comme particulièrement propice au vivre ensemble, mais encore comme stimulateur de nouveaux projets d'habiter/construire.

Voilà encore des exemples qui nous permettent de valider la technique de la *plongée* comme outil/ressource. Elle aiguise, voire aguiche notre attention, nous permet de « nous mettre à la place de l'autre » et livre de la sorte un certain nombre d'informations, qui, s'ils ne « font » ni parole ni image, « font » mouvement, posture, geste de connexion et de construction.

Voilà finalement des exemples qui nous permettent de valider la visualisation sonore comme

outil de contact, de médiation et de partage de dites informations.

Est-ce qu'à partir de là, nous pouvons en faire une méthode d'analyse ? Nous donnerait-elle accès à d'autres écoutes historiques et contemporaines ? Nous permettrait-elle de préciser leurs régimes ?

6.3.2. Bulles et phylactères

Le Phylactère remonte à l'invention du papier (gravures rupestres, cartouches des bas reliefs égyptiens, codex précolombiens, frises du Parthénon à Athènes, la colonne Trajane à Rome). Généralement utilisé pour inscrire les noms et décrire des actions, il est aussi associé aux encodages, aux écritures chamaniques. Il apparaît véritablement dans les gravures du Bas Moyen-âge sous la forme d'un papyrus flottant au gré du vent, emportant les paroles des personnages. Ce n'est pas sans nous rappeler l'action des crieurs médiévaux, leur déroulant la banderole, l'affiche, l'affichette, soit pour informer de quelques événements lointains, soit pour faire une annonce ou un appel à la loi, scène qui reste un événement dans tout film de Robin des Bois. Ce sont d'ailleurs ces encarts récitatifs qui perdurent. Ils se trouvent souvent en haut et aux bords de la case, champs d'expression du narrateur. Depuis les *bibla pauperum* et *Manessische Liederhandschrift*, la broderie de Bayeux, les images d'Épinal, *comics strip*, *daily strip*, *Sunday strip* dans la presse américaine du début du XX^e siècle, jusqu'aux collages Dada, Max Ernst, les lettristes), elles prendront toute sorte de formes, rondes (*balloon*, bulles), elliptiques, carrées, nuages, éclairs souvent exprimées par un encadrement en ligne claire. Depuis l'indépendance américaine du XVIII^e siècle et notamment dans le cadre des caricatures politiques, les bulles partent des bouches des personnages. C'est dans *The Yellow Kid* de Rorckard F. Outcault (USA. 1896), première série à succès, que l'on voit apparaître pour la première fois les ballons. La série *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan, qui débute en 1925, est la première à n'utiliser que les bulles pour faire s'exprimer les personnages.

La BD, dont le terme « bande dessinée » rappelle les papyrus, apparaît dans les années 1940. C'est un art séquentiel, récit fait d'images dessinés et d'un texte composé principalement de dialogues (« voix off »), de commentaires, d'onomatopées sous forme de mots-icônes volontairement juxtaposés en séquences suggérant un bruit, une action, une pensée, un sentiment (notamment dans les *Mangas* japonais) par imitation phonétique et destinés à transmettre une information qui doit faire réagir le lecteur. Les scènes sont arrangées par cases (image, vignette contenant le dessin) elles-mêmes ordonnancées par bandes ou bandeaux (suite de cases), disposées sur une ligne. Le champ graphique et le lettrage sont riches. À l'âge d'or des illustrés, les aventures des héros de bandes dessinées apparaissent sous forme de feuillets, d'« histoires à suivre », avant d'être édités en albums. Ils apparaissent souvent en pré-éditions dans toutes sortes de médias, magazines, fanzines, hebdomadiers, quotidiens. La bulle, le nuage de pensée, le hérisson d'exclamation ont également investi notre quotidien sous forme d'autocollants, de *postits*, de badges-épingles, de porte-clefs, de *magnet frigo*, de *totem wind*, de *mug* personnalisés, de *godies*, *tatoos* de *stickers*, mais aussi sous forme de *sms*, *mms*, de symboles (*liker*), mini-liens dans quasi toutes nos interfaces et cartes électroniques. Le « parler bulle », « rêver bulle au vent »

symbolisent la spontanéité, la fugacité, l'individualité des jeunes qui imaginent leur avenir. Rappelons encore que le « buller » (familier), « coincer la bulle » (formule empruntée, au jargon militaire de Saint-Cyr du XXème siècle). Les artilleurs utilisaient un niveau à bulle pour s'assurer que le positionnement horizontal de leur canon était bien assuré. Une fois la position confirmée par la bulle coincée entre les deux repères du niveau, les artilleurs n'avaient plus qu'à attendre de nouvelles instructions. Cette attente pouvait être très longue, d'où les expressions qui signifient rester à ne rien faire, paresser, buller au soleil, sont entrés dans le langage courant.

Peter Szendy regrette le caractère exclusivement discourant des phylactères. L'auteur, qui se dit personnellement touché par « la guérison par la musique³²⁷ » — scène-icône « [...] dans laquelle le malade (un mélancolique) reçoit de douces mélodies par une oreille comme pour mieux apaiser ou chasser les sifflement dont il a l'air de souffrir dans l'autre, qu'il appuie sur sa paume ouverte³²⁸ » —, se dit néanmoins insuffisamment renseigné sur ce qui « règle l'écoute musicale comme telle » : « Elle me donne certes à voir des contextes, des attitudes, des positions d'écoute. Mais elle reste nécessairement muette sur ce qui oriente ces écoutes, sur ce qui les prescrit³²⁹ ». Cela ne parle pas du « régime d'écoute » — il parle ici du « comment écouter » de Plutarque — à savoir « ce qu'entendent les auditeurs », « ce qu'ils pensent devoir écouter ». C'est l'avènement moderne des « *Instructions pour l'écoute de la nouvelle musique* » de Theodor W. Adorno qui approche l'œuvre « comme un tout », un « donné sur lequel l'œuvre se règle » qui compense cette contingence³³⁰.

Le devoir de vérité, très proche d'ailleurs de la notion de plagiat — l'auteur s'appuie ici sur des *écris* de Martin Luther (1545), qui ne veut pas s'accaparer des chants spirituels en son propre nom et qui est l'un des premiers à s'exprimer au sujet du *copy right*³³¹ — pose en revanche la question de ce qui est protégé par la loi, à savoir *les écrits*, puis la propriété intellectuelle, mais certainement pas les postures et les gestes réels. La reprise, voire l'imitation de gestes au sein-même de systèmes formatés — nous pensons ici par exemple aux réécritures par dessus des images existantes (*palimpsestes*), comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessous exposé — pourrait être considérée comme une sorte de plagiat. Or, comment apprendre à voir et comprendre autrement les gestes qu'en les exécutant, en les retracant ? Nous l'avons déjà dit, nous invitons régulièrement notre public à imiter les gestes, à se « mettre à la place de », y compris par exemple à la place des nappes de parfum, du vent, des mouvements sonores, des gestes vocaux.

Et c'est justement ce qui va nous intéresser dans le travail de visualisation sonore réalisé par un de nos étudiants Josselin Mouchet³³² (Metz, 2013) [fig. 62] qui a cherché à montrer la *playing aura* des cases de BD, dont notamment les *gestes ambients* (densifications en lettres

³²⁷ La scène est reproduite dans le célèbre étude de KLIBANSKY, PANOVSKY et SAXL, *Saturne et la Mélancolie* (Paris, Éditions Gallimard, 1989). Sur le « sifflement » comme symptôme mélancolique, cf. les remarques d'AGAMBEN Giorgio, *Stenze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1998, p. 35), Op.cit. SZENDY Peter, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, p. 30

³²⁸ Ibid. p. 30

³²⁹ Ibid. p. 30

³³⁰ Ibid. p. 31

³³¹ Ibid. p. 33

³³² Dans nos cours à L'ÉSAL de Metz, nous utilisons la visualisation sonore pour sensibiliser les étudiants aux *gestes ambients*

noires), ce qui se présente donc devant notre oreille interne, ici lors d'un *match de foot* (ou de *rugby*) dans *Astérix chez les bretons* [scénario : René Goscinny, dessin : Albert Uderzo (1965)] :



Figure 62

Les effets sensibles se dégagent à la bordure de l'image, ce qui montre que l'imaginé sonore concomitant de l'auteur de la BD et celui du regardeur/auditeur se réfèrent au cadre, mais un cadre qui leur sert pour finalement mieux se projeter dans le hors cadre, dans l'espace qui dépasse, déborde le cadre. La densification graphique, ainsi que le flottement des zones semblent non seulement s'inspirer de ressentis réels vécus, ils semblent encore servir la narration et la mise en scène sonore dans l'image. Observons les sept planches retravaillées, ce en quoi ils se différencient.

Alors que la toute première planche, en haut à gauche, suggère un brouhaha de foule — les vagues de présence font événement et contrastent avec le « *dripping* » des pas —, la double paire, en haut à droite, montre à la fois, une conversation (trois zones sont désignées à cet effet dans le haut de la planche), et le « *frayer son chemin* » face aux bruits, comme si le personnage était en train de repousser la matière sonore, de percer la bulle des bruits (cf. planche en dessous).

La première image à gauche (dans la seconde rangée) montre le bruit comme pouvoir. Le bruit de la mêlée se reporte du haut vers le bas, c'est une chute, et se fait commenter bruyamment et rythmiquement par la foule à droite. Ce bruit « *pleut* » du haut vers le bas tout en s'intensifiant et rajoute à la bulle originale du commentaire signifié. C'est ici un effet narratif. L'image suivante montre la stagnation des sons qui dépassent à peine la terrasse du bâtiment rouge, un peu comme si la forme construite et le climat maintenaient les innombrables voix à cette hauteur. Aussi voyons-nous ici un effet de perspective entre les *micro-zones* réservées aux voix.

La dernière rangée montre combien les joueurs sont entourés. Les densifications sont destinées à souligner l'importance, voire la complicité avec les joueurs, ou, au contraire, expriment le mécontentement de la foule devant les perdants. La dernière image finalement montre une scène intime, un duo en tête à tête sur fond de foule uniforme, c'est un moment de pause.

Voilà un ensemble de visualisations sonores qui témoignent d'activités scéniques et narratives. L'auteur, s'inscrit naturellement dans le système de la BD (« écrire/lire » par « bulles », « zones réservées à ») pour « raconter/dire » l'espace sonore, son anatomie sensible, à l'aide de techniques de collages/montages. Comment expliquer ce type d'écriture du sensible ?

6.3.3. La texture de nos expériences

L'anatomie, du grec *anatomia*, provient du verbe *anatemnein*, couper, découper. Le terme cerne à la fois la structure d'un organisme vivant et la branche de la biologie ou de la médecine : pour l'anatomie humaine, ce qui étudie cette structure. Nous choisissons ce terme, parce c'est un outil de la science descriptive, qui étudie la structure interne, la topographie et le rapport des organes entre eux. Utilisée aussi pour « [...] désigner des anatomies publiques, évènements sociaux des Temps modernes et du début de l'Epoque contemporaine, la dissection au cours de laquelle un maître exposait en public son savoir anatomique³³³ », l'anatomie nous sert pour décrire le fonctionnement du *corps écoutant* et de son lien avec de ce que nous appellerons le « corps », la « corporéité » spatiale.

Quelques phénomènes précis, vont nous intéresser davantage : *anatemnein*, l'acte de couper donc, c'est-à-dire ici pour nous la technique du montage, et l'observation anatomique de la structure interne du vivant, de sa dynamique et des relations qu'entretiennent le corps et l'espace. Le classement en anatomies « dites » fonctionnelles, pathologiques, comparées, radiologiques et de développement, ainsi que l'utilisation du terme « morphologie³³⁴ », nous aidera à trouver quelques axes et qualificatifs d'orientations pour étudier le corps écoutant. Nous pourrons mieux ainsi détecter l'incomplétude perceptive, voire la « solitude des sens » dans notre lecture (que nous chercherons à compenser) ; car lorsqu'elle est séparée de perceptions sensorielles plus entières, voire cinesthésiques, l'identité anatomique spatiale est compartimentée, inopérante ou pathologique. Grâce au va-et-vient entre type de perception privilégié (en ce qui concerne notre ère c'est encore la perception visuelle, bien que nos interfaces commencent à être complétées par le tactile), de type de corps et d'espace obtenus, nous tenterons de comprendre l'anatomie fonctionnelle et le développement du corps écoutant et la soumettrons à des comparaisons. Pour ce faire, nous allons nous intéresser aux tenants et aboutissants de la question du traitement des matériaux par la technique du collage et du montage dans l'art, et notamment dans la très récente époque Moderne.

Jean-Paul Olive constate que le montage a profondément modifié la « texture de notre expérience³³⁵ ». Dès le début du XX^e siècle, les artistes ont mis en question le concept d'organique sur lequel se basait une grande partie de la création occidentale — et nous le vérifions amplement. L'effet de collage et de montage foisonne dans la littérature, les arts plastiques et le cinéma. Depuis le « *Paysan de Paris* » de Louis Aragon³³⁶ et « *Sens unique* »

³³³ Définition du terme sur wikipedia.org.

³³⁴ Ce terme recouvre ici l'étude de la forme des structures quelles qu'elles soient.

³³⁵ OLIVE Jean-Paul, *Musique et montage*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998, première page de son introduction

³³⁶ L'œuvre majeure du surréaliste Louis Aragon, elle fut achevé d'imprimer en 1926. Il s'agit d'une description détaillée du Passage de l'Opéra, du boulevard Haussmann dans les années 1924/25, du parc des Buttes-Chaumont mêlée à de nombreuses réflexions

de Walter Benjamin³³⁷ — le décalage entre unité organique et fragment est organisé d'une manière volontaire. Selon Olive, cette « collection d'images de pensée »,³³⁸ permet aux auteurs de [...] « dévoiler le vrai visage d'éléments, soi-disant évidents, naturels, mais qui sont en fait encastrés dans un gigantesque appareil social³³⁹ ». Son rapport au monde équivaut alors une opération chirurgicale. En s'appuyant sur le fragment de texte intitulé « *Polyclinique* », Jean-Paul Olive décrit l'auteur comme quelqu'un qui examine, coupe, déplace, insère un mot étranger et recoud des éléments distincts. Le texte n'est plus cette forme se développant dans une logique interne, mais « [...] n'existe que par l'agencement d'une main décidée et « extérieure », sous les doigts d'un « écrivain-monteur³⁴⁰ ». Les artistes du mouvement Dada feront éclater le mot, le texte, et notamment par un travail sur la phonétique — nous pensons ici à la célèbre « *Ursonate* » de Kurt Schwitters³⁴¹, qui continue d'inspirer en grand nombre de poètes sonores contemporains.³⁴² Ce *processus sigma* est à l'origine de la typographie, de la mise en page contemporaine de l'écrit et de l'image. Le poète Tristan Tzara, écrit en 1918, que « [...] chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée³⁴³ ». Les images expressionnistes et les photocollages dadaïstes bravent l'homogénéité des matériaux. Ils opèrent par fissures, cassures et par morcellement de la construction et obéissent, « [...] à une esthétique du choc, obtenant des oppositions criantes entre les couleurs ou entre les figures de la représentation³⁴⁴ ».

C'est donc une révolution simultanément esthétique et fonctionnelle. Parmi les plasticiens qui poursuivent l'idée de l'éclatement de l'unité organique — nous pensons bien sûr à Marcel Duchamp, avec le « *Grand verre* »³⁴⁵, pour ne citer que cette seule œuvre, tant d'autres pourraient illustrer « *l'artiste-monteur* », pour emprunter cette expression à Jean-Paul Olive.

philosophiques, à des confessions personnelles et à des invectives dirigées, entre autres, contre les journalistes et les lecteurs. Une place de premier ordre est accordée au désir, à l'amour, à la sexualité, à la femme.

³³⁷ « Berlin, 1928. Contrastant avec la production philosophique traditionnelle, un recueil de textes de Walter Benjamin a pu étonner les lecteurs. Le titre « sens unique » est lui-même sibyllin, et le livre évite la forme habituelle de l'essai théorique en présentant une suite de courts épisodes à première vue étrangers les uns aux autres. « Articles de fantaisie, lampe à arc, bureau des objets trouvés, souvenirs de voyage, chantier, panorama impérial, fournitures scolaires, n°13, conseil fiscal, vestiaire de masques ». La juxtaposition serrée, parfois à l'intérieur d'un même texte, de récits subjectifs — rêve, souvenir, vision — et d'épisodes se présentant sous forme de commentaires ou de réflexions critiques, oblige le lecteur de reconsiderer le livre à chaque nouvelle page... [...] Ernst Bloch a défini l'essai de Benjamin comme « un photomontage d'un voyage à travers l'époque ». Op.cit. OLIVE Jean-Paul, *Musique et montage* p. 5

³³⁸ Ibid. p. 5

³³⁹ Ibid. p. 5

³⁴⁰ Ibid. p. 6

³⁴¹ Parodie d'une sonate académique, qui est faite avec des sons dits primitifs, la partition —elle-, n'est pas dans l'esprit dadaïste, mais davantage dans l'esprit du Bauhaus. Elle a été composée entre 1922 et 1932 et publiée dans la revue *Merz* N° 24 et enregistrée par le Süddeutsche Rundfunk à Francfort en Allemagne, le 5 mai 1932.

³⁴² Discipline poétique du XX^e siècle. Le terme est utilisé pour la première fois en 1958 par Jacques Villeglé et François Dufrêne à propos de Henry Chopin, qui divise cette dernière en deux groupes, « ceux qui utilisent la voix seule » et « ceux qui usent des ressources du magnétophone » (Julien Blaine, Charles Dreyfus, Yoko Ono, Bernhard Heidsieck, George Brecht, Dick Higgins, Allen Ginsberg, Nicolas Frangione, Jacques Donguy, Michel Collet, Allison Knowles, Michel Giroud, Jean Jacques Lebel, Joachim Montessuis, ...) Voir aussi Henri CHOPIN, *Poésie Sonore*, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1979 et Dick Higgins, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown literature*, New York, State University of New York Presse, 1987

³⁴³ TZARA Tristan, *Manifeste Dada* 1918, Dada 3, 1918, p.4, in *Dada*, Tome I, Nice, Éditions du Centre du XX^e siècle, 1976, p. 3

³⁴⁴ Op.cit. OLIVE Jean-Paul Olive *Musique et montage*, p. 14

³⁴⁵ Réalisé entre 1915 et 1923 à New York, avec le titre original « *La mariée mise à nue par ses célibataires mêmes* », brisée involontairement et reconstituée, Duchamp révèle que cette "mariée" est un concept qui prend sa source dans un stand de fête foraine de province : les jeunes gens devaient envoyer des projellés sur une représentation de femme en robe de mariée afin de la déshabiller, ses atours ne tenant qu'à un fil (attraction dite du *Chamboultou*).

La forte infiltration du montage dans la production artistique devient un enjeu dans la conception théâtrale. C'est notamment Berthold Brecht qui en fait une cause quasi politique et morale. Il observe que « [...] le montage passe pour le signe distinctif de la décadence parce qu'il brise l'unité, cause la mort de l'organique³⁴⁶ ».

Mais c'est incontestablement le cinéma qui détient le plus grand nombre de collections d'images non organiques, c'est-à-dire des scénarios de corps, dont les découpes et fragments, envahissent nos têtes. Des films de l'époque-même comme *Berlin, Symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann (1927), *Études sur Paris* d'André Sauvage, (1928), *Menschen am Sonntag* de Robert Siodmak & Edgar G. Ulmer (1929) ou encore *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, (1929), contribuent à un *Nouveau Réalisme*. Ce dernier réside dans l'acte « [...] de prélever un certain nombre d'éléments dans les œuvres, des objets, des messages déjà existants et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures d'ordre divers³⁴⁷ ».

Restent d'ailleurs dans cette tradition, le *tourner monté* pratiqué par Jean Rouch dans les années cinquante comme un acte de post-production directe —, notons que cela influencer la *Nouvelle Vague* et notamment les pratiques de Jean-Luc Godard³⁴⁸ — ; des films comme *Pull my baby*, de Robert Frank et Alfred Leslie dans une adaptation du III^e acte de *Beatgeneration*³⁴⁹ de Jack Kerouac, une improvisation narrative de 1959³⁵⁰ ; *Un homme qui dort* de George Perec et Bernhard Queysanne (1974) ; *The Girl Chewing Gum* de John Smith, collection raisonnée de Peter Greenaway (1976) et, enfin, *Taipei* et *Parc Central Hongkong* de Dominique Gonzalez-Foerster (2001), pour n'en citer que quelques uns.

Pour mieux comprendre cette évolution statutaire du « matériau réalité », Olive nous donne quelques éléments comparatifs entre l'œuvre organique et l'œuvre montée :

« En effet, si l'œuvre organique peut globalement se définir par quatre traits principaux :
L'unité de matériau et de style,
Un déploiement basé sur une auto-génération sans rupture,
L'interdépendance des parties et de leur dépendance vis à vis de l'œuvre entière,
Le fait de former une totalité close sur elle-même
Le montage, lui, se caractérise plutôt par :
L'hétérogénéité du matériau et du style (ou des deux),
La présence de ruptures plus ou moins apparentes empêchant ou gênant la sensation de continuité,
L'interchangeabilité des parties, ou, en tous cas l'établissement d'un nouveau mode de relations entre les parties et la forme globale,

³⁴⁶ BRECHT Berthold, cité in *Collages*, revue d'esthétique N° 3/4.10/18, 1978. P. 36, cité in Op.cit. OLIVE Jean-Paul *Musique et montage*, p. 7

³⁴⁷ OSWALD Peter cité in BABLET D., *Collage et Montage*, p. 13, in Ibid. p. 9

³⁴⁸ Pour le philosophe Gilles Deleuze, l'art du montage chez Jean-Luc Godard est construit sur l'usage ET, de l'entredeux pour montrer le *no-man's land* des frontières : « Ce qui compte chez lui ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est l'important parce que notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. [...]. Le ET ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière. [...] Le but de Godard : « voir les frontières », c'est-à-dire faire voir l'imperceptible ». DELEUZE Gilles, *Trois questions sur six fois deux*, Paris, Cahiers du Cinéma, N° 352, octobre 1983, réédité dans DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, pp. 64-65

³⁴⁹ William Bourroughs, Jack Kerouac et Allen Ginsberg. Leur grande musique des mots, leur *swing* des syllabes, leur *jazz* des phrases a influencé d'autres artistes comme Bob Dylan, Tom Waits et des groupes comme R.E.M et *Sonic Youth*, ainsi que le réalisateur Gus Van Sant ou encore Bob Wilson. Ils ont collaboré avec le peintre Bryan Gysin (« [...] qui fait la même chose que nous dans la peinture »). Cf. le documentaire filmique *Beatgeneration, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Bourroughs* de LEBEL Jean-Jacques et VILLETTARD Xavier (2013).

³⁵⁰ En lien direct avec de ce que les poètes de la *Beatgeneration* appellent « une prose spontanée », un « jazz intérieur »

L'abandon de la notion de clôture, directement liée à celui de la notion de développement d'un matériau, au profit de l'idée d'emploi de matériaux fragmentaires³⁵¹ ».

Si nous poursuivons l'idée d'un traitement « polyclinique » et fragmentaire de la réalité, nous parvenons à d'autres ordres d'observations. Soit il y a rupture totale de l'organique, soit il y a contamination de l'organique par le non organique, ce qui veut dire en clair qu'il y a infirmation des interdépendances et réciprocités naturelles que peuvent avoir les fragments les uns par rapport aux autres. Par conséquent, la technique du montage utilise le fragment prélevé dans la réalité comme une citation, une sorte d'intertextualité, d'inter-imagerie délibérément reconnaissable (la réalité connue, la mémoire collective) et/ou méconnaissable (le nouveau sens, jusqu'à méconnaître son identité antérieure) et dans le seul but de leur reproductibilité. Cela signifie encore que les éléments prélevés dans la réalité peuvent être mélangés, c'est-à-dire que ce ne sont plus seulement des éléments épars mais un « corpus entier d'éléments³⁵² » un « inventaire des choses visibles³⁵³ » qui peut être utilisé, « mixé » et reproduit. Jean-Paul Olive observe, que l'artiste se voit alors en droit de disposer de n'importe quel élément de la réalité « [...] à condition de l'extraire du système auquel il appartenait pour l'insérer dans une construction qui n'obéit plus à des règles préalablement établies, mais qui se réalise par l'articulation d'éléments hétérogènes³⁵⁴ ». L'éventail des signes est plus ou moins codé et devient un sujet en soi.

Le terme de « montage » est entré dans le vocabulaire des critiques d'art en même temps que dans celui des cinéastes. Son emploi a permis de « [...] signifier que la distribution des éléments figuratifs sur une surface peinte obéissait à des règles irréalistes, au sens où les images ainsi ordonnées n'acquéraient plus dans l'imaginaire la cohérence spatiale et temporelle définie par la tradition représentative³⁵⁵ ». Cela pose bien sûr la question du rôle que tout matériau, tout objet est censé jouer :

« Il faut souligner qu'un système des images devra se fonder sur une distinction entre plan iconique, qui engage la mimésis, et un plan plastique qui engage la substance de la picturalité. Distinction peut-être banale. Ce qui l'est moins, c'est de considérer ces pans non comme une expression et un contenu de l'image, un signifié et un signifiant d'un seul signe « visuel » susceptible de variations libres, mais bien comme deux signes distincts et autonomes (encore qu'articulés l'un à l'autre par des modalités restant à décrire), dotés chacun d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu³⁵⁶ ».

Nous l'avons compris, le montage concerne presque exclusivement des œuvres saisissables par les yeux. Nous constatons par contre le même type de liberté expressive et fonctionnelle dans le cadre du paysage sonore. Il s'applique aussi bien à des environnements réels, qu'à des constructions abstraites, telles que des compositions musicales ou montages sur bande, « [...] en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie³⁵⁷ ». Murray Schafer « [...] construit son paysage sonore de la même manière qu'un paysage visuel³⁵⁸ ». La fascination du visuel se maintient par l'organisation d'éléments distincts

³⁵¹ Op.cit. OLIVE Jean-Paul *Musique et montage*, p. 7

³⁵² J.P. Olive commente SPIES Werner, *Max Ernst*, Éditions Gallimard, Paris 1974, p. 49, in Ibid. p. 13

³⁵³ Ibid. p. 13

³⁵⁴ Ibid. p. 13

³⁵⁵ LE BOT M. *Encyclopaedia Universalis* (article sur le montage) cité in Op.cit. OLIVE Jean-Paul *Musique et montage*, pp .13-14

³⁵⁶ ARAGON Louis, *la peinture au défi*, in Collages Éditions Hermann/Savoir, Paris, 1980 p. 47 in Ibid. pp. 15-16

³⁵⁷ BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Éditions Minerve, 1996, p. 376

³⁵⁸ Ibid. p. 8

prélevés dans la réalité par la technique de l'enregistrement et recomposés par le montage. Cette réalité se distingue par des zones perceptibles, claires, précises en opposition aux zones moins perceptibles, brouillées, imprécises, confuses. Ce type de *perspectiva auricula* ne fait que reprendre la dialectique entre *figure et fond*³⁵⁹.

Cependant — et nous l'avons exprimé plus haut —, ce paysage n'est pas à voir. Ce que l'on y mélange dépasse largement le signe visuel. Ce paysage sonore correspond au moins à trois sur quatre critères de la définition de l'œuvre organique définie par Jean-Paul Olive. Le déploiement de l'espace de l'écoute se base sur une auto-génération sans rupture, parce qu'il est vécu à travers la facture de l'espace ; il y a donc également interdépendance des parties et de leur dépendance vis à vis de l'œuvre entière ; il forme de ce fait une totalité close sur elle-même, c'est-à-dire une totalité qui change par la forte coloration climatique, qui change aussi lorsqu'on change de lieu, y compris lorsqu'il s'agit d'un espace clos. Le vécu de ce paysage change en permanence, il ne se ressemble jamais. L'écoute à « oreille nue », sa capacité auto-générationnelle et son interdépendance spatiale — et peu importe s'il s'agit d'un paysage naturel ou d'un paysage enregistré et rediffusé — entraîne toujours un redéploiement du paysage *in situ in vivo*. Cette exception phénoménologique, nous permet d'attribuer un statut singulier à l'acte d'écouter et par déduction à une partie de l'art sonore encore peu ou insuffisamment explorée. À l'égard aussi d'une pareille résistance organique, nous pourrions supposer qu'il échappe plutôt au montage. Or, — et c'est une situation qui nous laisse perplexe — la perception du paysage sonore fonctionne déjà comme une sorte de montage naturel par la fonction sélective de l'oreille. Désormais, cela pose d'autres questions quant à la qualification même du montage. Est-il le résultat d'actes sensibles ou d'actes culturels réflexes ? Et si c'est l'oreille qui sélectionne (coupe), qu'est-ce que cela dit sur le prélèvement ?

6.3.4. Le paysage sonore

Le mot « paysage sonore » (*soundscape*) est un néologisme créé par contraction entre *landscape* et *sound*. Défini pour la première fois en 1977 par le canadien Robert Murray Schafer, qui le décrit comme un « environnement » de sons, ce terme désigne techniquement que « [...] toute partie de cet environnement est prise comme champ d'étude. Le terme s'applique aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, telles que compositions musicales ou des montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie³⁶⁰ ». Robert Murray Schafer détaille plusieurs typologies de paysages sonores : le paysage sonore naturel, c'est-à-dire les bruits de la vie ruraux et urbains, industriels et postindustriels. Nous y ajouterons encore le paysage sonore artificiel dans le sens où il serait aménagé, le paysage sonore mental ou imaginé, le paysage sonore écologique, politique, les « *unsounds* » (littéralement « non sonore », « non sonnant », « silence », cf. notre remarque sur l'intérêt des artistes contemporains pour des univers sonores qui ne sonnent pas). La topique du paysage sonore se dessinerait comme un ensemble d'isolats. Le regroupement des lieux se traduirait par la spécificité de leur qualité sonore, à savoir par exemple des lieux bruyants et des lieux

³⁵⁹ Op.cit. BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, p.8

³⁶⁰ Ibid. p. 376

tranquilles, entre aires centrales et aires périphériques. Jean-François Augoyard soutient, que « [...] la perception sonore d'une rue se dessinera comme un couloir seulement percé de fenêtres intermittentes³⁶¹ ». La façon dont se distribuent les formes sonores d'un lieu ne correspond pas nécessairement à ce que l'organisation visuelle nous révèle³⁶².

« Dans le même moment, l'habitant perçoit et le son de cette cloche qu'il reconnaît venir de telle rue et le drone, le continuum sonore, qu'il peut n'avoir identifié ni localisé clairement. Ces extrapolations, ces coalescences ne paraissent étonnantes que du point de vue de l'œil. En fonction des sources et des configurations architecturales, les lois physiques de la propagation sonore vont commander soit une audition de points discrets, disséminés, soit au contraire, la superposition des sons étrangers les uns aux autres, soit encore, pour les marcheurs urbains, un réseau d'itinéraires sonores : chemin des oiseaux, chemin des métiers, chemin de l'eau. À être seulement entendu, le paysage perd donc les caractères intrinsèques de la spatialité newtonienne : continuité, homogénéité, isotropie³⁶³ ».

La disjonction est toujours possible entre l'entendu et l'identifié. Entre phases franches, phases induites, phases périphériques, constructives et de rétention, l'espace se décline par « zones de perception », ressenties. Discret et discontinu, le paysage sonore oscille entre l'oreille externe et l'oreille interne, à savoir entre percevoir, connaître, reconnaître et comparer, entre nouveauté et mémoire. Qu'en est-il de la perception de la perspective du paysage sonore *in vivo* ?

Lorsque nous cadrions une source sonore — tout en ayant tourné la tête vers cette source sonore et en l'ayant sélectionnée parmi les autres sons — nous constatons que la distance n'est pas toujours facile à évaluer (par exemple, des oiseaux dans un bois). C'est le volume sonore qui nous permet une première estimation. En analogie à la *dimension visuelle*, nous pouvons alors mesurer sa taille (volume sonore) approximative. Dans ses *Carnets*, Léonard de Vinci décrit déjà cette vague approche de la réalité sonore : « Je me demande si un léger bruit rapproché peut paraître aussi fort qu'un grand bruit lointain³⁶⁴ ». Jean-François Augoyard affirme que « [...] cette perspective géométrique traite de la décroissance des intensités que subissent les objets sonores à diverses distances, au fur et à mesure de leur éloignement³⁶⁵ ». Il explique que la distanciation spatiale si nécessaire à la construction du paysage visuel n'est ici d'aucun secours.

« Le retrait de l'auditeur, son absence du « cadre » ne construiront aucune organisation focale ni rien d'analogique à la *veduta*. L'auditeur ne réussit à s'abstraire d'un paysage sonore qu'en tombant dans l'ubiquité. Il devient une sorte d'oreille off. En fait, il ne peut avoir son lieu précis qu'à l'intérieur du représenté sonore. *In situ*, comme en écoute médiatisée, toute la question de la place du sujet de la perception sonore est de savoir comment s'organise pour lui le jeu du proche et du lointain dans le paysage. »³⁶⁶

Jean-François Augoyard dit que dans l'espace sonore, le proche et le lointain prennent le pas, sur la distanciation entre le sujet et l'objet.

³⁶¹ Op.cit. AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas*, p. 338

³⁶² Ibid. p. 339

³⁶³ Ibid. p. 339

³⁶⁴ DA VINCI Léonard cité par Jean-François Augoyard, Ibid. p. 342

³⁶⁵ Ibid. p. 341

³⁶⁶ Ibid. p. 343

« Physiologiquement, de la naissance jusqu'à la mort, j'ouïs constamment le monde. En examinant l'identité singulière ou l'enveloppe du soi, on constate que la liaison est très poreuse. Comme le montre l'analyse de l'expérience enfantine de l'écho, l'intervalle sonore du soi (E. Lecourt) est en effet constitué à partir d'une série de distinctions audibles qui opposent de manière dynamique l'intérieur et l'extérieur, le subjectif à l'objectif, le proche au lointain, chacun des termes ayant d'autant plus besoin de l'autre pour définir sa propre existence qu'il est incarné dans une matière sonore variable et changeante par nature³⁶⁷ ».

Cette description, si proche du voir, ne fonctionne plus lorsqu'un son change de contenu sémantique. En nous laissant par exemple dans l'ignorance de sa provenance, en nous affectant comme un bruit insupportable, lié à l'ordre du *pathos*, le désœuvrement prouve que l'espace sonore est toujours lié au sujet. Topique de la discréption, composition métabolique et jamais déliée du « pathique », « [...] ces qualités sans lesquelles l'espace sonore n'advient pas, on voit aisément qu'elles ne doivent pas grand-chose à la rationalité moderne forgée à la Renaissance, *more geometrico*, et qui présida à l'organisation du regard paysager³⁶⁸ ».

Ces définitions semblent se prolonger dans l'enregistrement du paysage sonore. Jean-François Augoyard nous rappelle que « [...] par nature le son est du temps qualifié », et ce que nous entendons du paysage est une organisation temporelle, et non une organisation spatiale³⁶⁹. La perception d'une suite sonore de paysage, prend au minimum quatre minutes. Augoyard confirme, qu'en deçà la « reconnaissance objectale », c'est l'espace/temps minimum pour que s'installe le « jugement de goût » et du « sublime ». Il décrit un des paysages de Murray Schafer, connu sous le titre « *Entrance in the Harbour* » (07'06), réalisée à Vancouver en 1973³⁷⁰ :

« Au début, un clapotis à peine audible et, soudain, un grave et puissant appel de corne de brume qui emplit l'espace et le temps de l'écoute, qui transporte le corps. D'emblée, le climat portuaire est là tout entier, vaste, humide, d'une clarté laiteuse. D'autres cornes et trompes, puis un passage d'avion, plus tard une cloche dessinant les contours plus nets de la terre qui avance vont bientôt épeler l'espace, lui donner des repères, répondre au premier appel en tissant une polyphonie fort savante et étonnamment musicale³⁷¹ ».

Nous l'avons déjà vu plus haut, deux types d'écoute se différencient, à savoir l'écoute d'un paysage sonore *in vivo* et l'écoute d'un paysage enregistré. Pascal Amphoux, qualifie le premier d'atemporel et le second de temporel³⁷². La différence entre paysage réel et paysage enregistré se présente d'abord au niveau des postures de l'écoute. Dans la situation d'écoute *in situ* ordinaire :

« La tête diffracte, par sa géométrie, l'onde sonore en deux parties : l'une atteint l'oreille droite, l'autre l'oreille gauche. La boîte crânienne faisant de l'ombre au son, l'intensité reçue n'est pas la même, dès l'instant où la source s'écarte du centre, face à soi. Cette différence d'intensité permet déjà une première localisation dans le plan horizontal, surtout pour les sons aigus³⁷³ ».

Il est évident que lorsque nous écoutons la diffusion d'un paysage sonore au casque, ou encore assis entre deux haut-parleurs, cette situation change. La tête ne fait plus obstacle

³⁶⁷ Op.cit. AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas*, p. 343

³⁶⁸ Ibid. p. 343

³⁶⁹ Ibid. p. 338

³⁷⁰ SCHAFER Murray, *The Tuning of the World* (NY, 1978), *Le Paysage Sonore*, Paris, Édition Française, Lattès, 1979

³⁷¹ Op.cit. AUGOYARD Jean-François, *Pas à Pas*, p. 339

³⁷² AMPHOUX Pascal, *Le temps du paysage sonore, quelques critères d'analyse*, IREC, EPFL, CRESSON/ÉNSAG, Lausanne, 1997, pp. 1-8

³⁷³ BAIBLE Claude, *Le son, Programmation de l'écoute* (1), Paris, Cahiers du Cinéma N° 292, septembre 1978, p. 57

comme c'est le cas dans l'espace ouvert. Aussi devons nous nous intéresser ici à l'enregistrement même et sa restitution. La bande magnétique ou le support numérique qui ont recueilli le paysage sonore dans le but de l'imiter, convertissent la matière sonore en fragments et représentations temporelles. Les plages numériques normalisent le son, ne captent qu'une partie déterminée à l'avance. Le problème du numérique, dit Jean-Paul Loublier, mixeur, dans un article sur le son en 1996, « [...] n'aime pas les bas niveaux [...] Si vous enregistrez une ambiance très faible sur un DAT du commerce, vous allez entendre des espèces de trous au moment de l'écoute. Il faut un minimum pour convertir. On a eu le problème sur les premiers magnétos numériques, mais il a totalement disparu³⁷⁴ ». Le numérique altère toujours un petit peu les sons. Là où en analogique il y a déperdition, en numérique il y a transformation de cette perdition. Lorsque nous écoutons un enregistrement — le microphone ayant pris la place des oreilles, la bande s'étant substituée à la perception — nous percevons une matière sonore préfigurée. Le fait de l'assistance de l'écoute par le microphone, puis par le casque, réduit l'espace originairement courbe en des données normées — et nous avons vu au travers l'exemple holophonique que ce sont des données orthonormées — dont les logiques sont binaires et droites (la ligne droite en acoustique [Murray Schafer]), ce qui laisse par ailleurs supposer un rendu spatial cartésien. Devant le paysage enregistré, la tête bouge, mais le champ auditif continue d'être le même. Les sons ne parcourent plus les mêmes distances que dans l'espace réel naturel. Par conséquent, profondeur et distance sont rassemblées en une seule et même séquence. Or, non seulement la tête, mais aussi le champ auditif, bougent devant le paysage naturel, notre corps incorpore enfin les phénomènes climatiques (cf. § 1.2.2. « Postures tempérées »). Le son, qui se déplace *grosso modo* en cercles autour de la source, correspond à une sphère pulsante, dont l'énergie décroît en chaque point de son enveloppe (son profil temporel, sa force de propagation, son détour soudain ou progressif), au fur et à mesure que son rayon augmente. Plusieurs types de distances se manifestent : la distance culturelle (on peut reconnaître un son sans lui attribuer un sens) et sociale (mémoire collective, mémoire intime), la distance entre le vécu et le représenté. La prise en charge du son par les technologies comporte une nouvelle distance, la distance entre le réel et le virtuel, le virtuel étant en plus inscrit dans une logique où les repères cartésiens priment, ce qui rajoute une dernière et double distance, entre images et sons, entre corps et espaces réels imparfaits et corps et espaces idéalisés. Au vu de ces contingences technologiques dont l'esthétique de la mimesis (*Gestalt*), nous fait « [...] oublier à quel prix on s'absente du paysage mais aussi du fait, « [...] que la perception malgré tout statique de l'environnement s'est imposée et qu'elle fait partie de nos « inventions du quotidien³⁷⁵ », nous comprenons pourquoi il est si important de réinsérer le paysage dans nos espaces virtuels, voire pour l'individu tout court. Cela nécessite donc une élaboration active permanente d'idées, de concepts et de projets d'une toute autre catégorie.

C'est pour cela que nous interrogeons la *mimésis sensible* des gestes, leur logique poly-sensorielle, *intra-sensible* et convolutive. Parce qu'en nous privant de cette pluralité, nous compromettons notre autonomie. « Le sujet exclu de la sphère du sens est dessaisie de son autonomie. Cette totalisation s'accomplice à l'instant où la rupture entre la présence sensible

³⁷⁴ OSTRIA Vincent, *Le son : le dernier cri*, Paris, Cahiers du Cinéma NS 503, juin 1996, p. 90

³⁷⁵ Op.cit. BAIBLE Claude *Le son, Programmation de l'écoute* p. 345

et l'objet qu'elle cesse de signifier, s'annonce comme absence de l'Autre où les rapports signifiants auraient à se fonder³⁷⁶ ». La fonction qui revient à cet autre, c'est de consacrer la solitude et la carence, d'être garant de l'efficacité des signes³⁷⁷. Comme cet Autre est pour nous une mixité à laquelle nous-nous mélangeons, l'absence de cet Autre, n'est rien d'autre que la révélation de notre propre absence.

6.3.5. *Constructed misunderstanding*

Qu'est-ce qu'alors cette efficacité des signes pour nous ?

L'histoire de l'art, et notamment celle des arts vivants — auxquels appartient l'art sonore —, contient une grande variété de moments d'immersion totale du corps qui ont ouvert de nouvelles perspectives au niveau des perceptions et des langages. Avant de creuser ce sujet, nous aimerions d'abord rappeler une devise personnelle, que nous avons mentionné au tout début de cette thèse : « Retarder toujours encore un peu le moment de la conviction ». [Eléonore Bak, Préambule].

Nous proposons d'ouvrir un atelier plutôt qu'une table ronde savante, parce que l'enjeu consiste justement à nous heurter à des signes, à des « langages » et des « grammaires » intimes pour dévoiler l'habiter in-vu, pour retrouver ce qui a été perdu. À vrai dire, ce qui nous intéresse ici consiste en l'identification des relations intensives entre le paysage, les individus et le langage, question qui nous paraît aujourd'hui presque universelle, dans une société soumise à un rétrécissement de l'espace vital, à une accélération du temps, où les individus se connectent et se déconnectent sans s'attarder sur les réceptions et les phases de transition. Nous-nous mettrons donc à l'écoute du moindre signe de lien, tout en nous appuyant sur un ensemble d'outils, d'interfaces, de représentations, de retraitements, de restitutions afin que ce lien apparaisse comme phénomène propre, tel un petit indice au sein du faisceau des signaux que nous recevons. Alors que ce petit signal de l'être-lien pourrait très bien être noyé dans la masse, nous espérons qu'il s'en détache du fait de notre traitement. Lui, ordinairement si discret et chimérique — un peu comme les langues rares — sera porteur de perception, deviendra matière à réflexion.

Mais de quelle langue « rare » parlons-nous ?

L'artiste Andreas Oldörp nous a livré une première réponse :

« I would say: the à parts of this French conversation are a kind of soundscape for me, because language doesn't reach me. What is left then? It's an atmosphere. It represents acoustic qualities. It's actually giving aspheric information to me. If you make the difference between these two qualities, the both reach you. They challenge different parts of your conscience. If an information is transferred to me by the acoustics I have to deal with it and probably it is very strong in all of us, it helps orientation in the space and on the other hand it means to being active in a certain exterior way. That means being attentive, that means making a sense and well, I would say if I don't get information, I am making nonsense. But I am making different kinds of senses, but this opens the space for my imagination associations. Instead of understanding what is happening, it is giving me a freedom for a kind of constructed misunderstanding. I am taking parts of the information and make my own sense, and

³⁷⁶ KAUFFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Éditions Jacques Vrin, 1969, pp. 32-33
³⁷⁷ Ibid. pp. 32-33

now my kind of work that is basically referring to the space, it is always strongly linked to the space and concerning the pictures I have provided. It is receiving you as an entity but still is doesn't seem full. You have to deal with again; you are combining your one association, your one feeling and desires or what ever it is, what is keeping you alive, focuses in that situation to the art work. You never get the real thing; you always get your interpretations of it, so that is the real thing done. You are not actually talking to, on that level its your space and not my space »³⁷⁸

Lorsque nous écoutons une langue inconnue, elle devient (parce que le sens des mots ne nous atteint pas) une sorte de paysage sonore. Ce paysage se compose d'une atmosphère et d'une information « asphérique ³⁷⁹ ». Tous deux nous touchent à différents niveaux de la conscience. Tandis que l'atmosphère (l'acoustique) nous aide d'abord à nous orienter dans l'espace nous restons toujours attentifs à ce qui se passe à l'extérieur de cette atmosphère, à ce qui se passe avec, parce que c'est à partir de là que nous produisons du sens. Ce sens est proportionnel à l'information disponible (cela peut produire du sens et/ou du non sens par rapport aux mots, au contexte des mots, la situation dans laquelle on se trouve). Cette information rejoint notre imagination, qui la transforme en sens pour nous. Tandis que nous ne parvenons jamais à atteindre la chose réelle, la situation nous offre la liberté de nous mélanger à un déjà là (complet, mais incomplet pour nous), qui du fait que nous manquons d'informations stimule notre imagination et notre créativité, qui compensent ce qui manque.

Ce « mal comprendre créateur », ce « *constructed misunderstanding* », que pointe Andreas Oldörp sera le sujet de notre « atelier ». Nous aimerions donc nous immerger dans la linguistique des corps pour accéder à des « langues » étrangères. Cela nous donnera peut-être accès à des signes et des codes, à des lignes de conduite, bref, à des parler de corps seuls ou corps à corps. Encore, aimerions-nous nous confronter à des parler distincts, ceux qui content des histoires et des scènes, ceux qui se « branchent » et se « débranchent », ceux qui choisissent de se consacrer aux phases de transition entre le connecter, déconnecter pour se construire.

6.3.6. Enquête sur l'écoute ordinaire³⁸⁰

6.3.6.1. Du petit chaperon rouge

Poussée par la curiosité, nous avons commencé dès 1997 à nous intéresser au « comment » d'autres personnes que nous-mêmes, exprimaient visuellement les sons. Dans un premier temps nous avons simplement eu envie de comprendre pourquoi, lorsque nous demandons « comment fait le loup ? », nous tombons sur des réponses relativement proches, tant au niveau du bruit même (« ooouh » hurlé, oscillatoire entre sons graves et aigus) qu'au niveau de sa visualisation (la tête et/ou le corps d'un animal, mi chien, mi loup sortant tout droit de l'histoire du « petit chaperon rouge ») et bien sûr sans que les personnes impliquées aient forcément rencontré l'animal réel. Interpellés par cette mémoire collective, nous avons voulu savoir si la représentation de l'univers sonore comportait d'autres stéréotypes

³⁷⁸ OLDÖRP Andreas, lors du colloque international *L'individu sonore*, organisé par nous-mêmes dans le cadre d'un cycle de conférences spécialisées en « Ambiances ». Ce colloque s'est tenu à St Pierre-aux-Nonnains, Metz, sous l'égide de l'École supérieure d'art de Lorraine en partenariat avec Metz-en-Scène, Metz (24 - 25 octobre 2013).

³⁷⁹ Andreas Oldörp fait ici allusion à la *lentille asphérique*, objet dont la forme est proche d'une sphère, mais non strictement sphérique. L'intérêt de cette lentille réside dans l'amélioration des performances optiques en périphérie de l'image.

³⁸⁰ Dans le sens quotidien

représentationnels. Nous avons véritablement débuté notre enquête en 2001, dans un cadre pédagogique³⁸¹, où nous sensibilisions des étudiants artistes à la cartographie, aux systèmes de communication et de langage. Menée au départ avec seulement dix étudiants âgés de dix-sept à vingt cinq ans, l'enquête a finalement évolué sur le plan du nombre des personnes impliquées et de la destinée-même de notre sujet, qui est devenu le thème de nombreux « ateliers de perception ». Et c'est bien là que réapparaît la notion de scène et de scénarisation. D'abord parce que cela renvoie à un travail d'équipe et aussi parce que c'est par là qu'apparaissent l'improvisation, l'intuition et l'instruction, pratiques qui nous permettraient de trouver des astuces scéniques et des subterfuges narratifs pour provoquer des régimes d'écoute à la fois individuels et collectifs ; de découvrir, puis de vérifier différents jeux de modélisation possibles.

L'instruction, le protocole :

Après avoir rassemblé une liste de cinquante mots sonores [tableau 14], nous les exprimions nous-mêmes à haute voix, afin que nos auditeurs/étudiants puissent procéder à la visualisation sonore ; c'est bien l'expression des rapports entre corps et paysage, que nous souhaitions obtenir, la manière à la fois dont les phénomènes invisibles surgissent, puis la manière dont l'in-vu s'y dépose, comme par exemple, les sons disparus de la surface de nos mémoires. Les expérimentateurs avaient trois minutes pour réfléchir/exécuter leurs réponses. Afin de stimuler le processus de l'écoute, nous avons prononcé ces mots un par un, sans aucun ordre alphabétique pour laisser l'écoute vierge de toute « lecture » lexicale et pour laisser de la place à l'intuition et pour obtenir des réponses aussi spontanées qu'improvisées. Aussi avons-nous pris soin de produire des couples et/ou multiples de mots très proches en termes de sens (comme *Insulter, Injurier* par exemple) et/ou en termes de sonorité (comme *Clapoter, Japper, Glapir*). Nous avons également glissé des mots sans aucun lien direct avec une source sonore (*exulter, exhorter*, parce que cela « sonne » comme « insulter », « exprimer » par exemple, exhorter, parce que cela « sonne » comme dehors, hors, fort etc.), voire des mots qui expriment un mouvement (*enguirlander*) ou des mots/piège (*instrumenter, flûter*), parce que de toute évidence lorsqu'on fait une enquête sur l'écoute, ces mots prennent du sens, bien que parfois ce dernier peut ne pas correspondre au sens premier. (Le mot peut alors parfois récupérer ses racines, parce que « instrumentaliser », veut bien dire depuis le Moyen Âge, « utiliser » quelqu'un politiquement « comme un instrument »). Nous « testions » juste si le protocole, « représenter ce qu'on entend » (dans le mot) était bien compris. Nous pointons donc dans le tableau 14 ci-dessus les mots « non compris », « non connus » mais qui, malgré tout, devaient inciter nos expérimentateurs à nous fournir des réponses. Ainsi les termes *houspiller, sabouler, s'esclaffer, bougonner, sabouler, gouailler, rimailler, pépier, piauler* ont été représenté par des signes et ou ondulations. Lorsque nous les réutilisions (*houspiller* apparaît une seconde fois dans notre liste comme certains autres termes) — toujours pour vérifier si les réponses allaient se confirmer —, nous avons constaté que ce n'était pas obligatoirement le cas.

³⁸¹ Pavillon Bosio, « Une école de scénographie », École supérieure d'art de Monaco, où nous enseignions progressivement le « dessin comme médium », « l'approche scientifique des arts plastiques », le « design sonore » Monaco, [MC] (1994-2004).

Zozoter *	Susseyer ?	Chialer VISAGE + *	Héler *	<i>Siffloter bouche, siffler**</i>
Murmurer bouche * *	Susurrer ? *	Pleurnicher yeux +*	Enguirlander	<i>Siffler idem</i>
Chahuter bouche* *	Pétarader *	Pleurer idem *	<i>Grommeler Bouche</i>	Haleter ?
Piailler*	Trompeter trompette	Froufrouter*	<i>Grognonner idem</i>	Soupirer **
Coqueriquer coq *	Marteler marteau *	Bruire*	Gouailler ? *	Gausser ?
Croasser grenouille**	Percer trous, ronds,*	moucher nez, main*	Se gargariser bouche +	<i>Ruisseler gouttes **</i>
Marmotter *	Scier scie, zigzag*	Éternuer nez + *	**	Résonner*
Marmonner*	Exploser*	Hacher hache *	Jurer main*	Perforer*
Grogner ours * *	Limer *	Déblatérer *	Jubiler *	Ronfler nez **
Bourdonner insecte* *	<i>Expirer nez bouche*</i>	Dire Bouche + * *	Hurler bouche*	Iouler ?
Vrombir voiture* *	<i>Respirer idem</i>	Redire 2 bouches* *	Criailler*	Jodler ?
Péter trou de balle * *	<i>Aspirer idem</i>	Récriminer ?	Aoyer chiens**	Clabauder ?
Barrir éléphant* *	Égoutter gouttes	Se récrier ?	Toussoter **	Huer*
Hululer *	mains**	Discuter 2, 3, bouches*	Beugler bovins * *	Houspiller ?
Criarder bouche*	Traîner*	Appeler téléphone*	Bêler bovins * *	<i>Palabrer mains**</i>
Feuler *	Moquer*	Rabrouer*	S'égosiller*	<i>Ovationner idem</i>
Rugir lion * *	Sabouler ? *	Psalmodier*	Ronchonner*	<i>Applaudir idem</i>
Couiner cochons * *	S'esclaffer ? *	Protester*	Bégayer bouche +*	Interviewer microphone
Jacasser oiseau**	Bougonner ? *	Plaindre*	Balbutier*	Instrumenter
Renifler nez, museaux*	Rire BOUCHE Dents*	Pérorer	Roucouler pigeon **	<i>Insulter</i>
Mugir bovins * *	Intercepter*	Parlementer mains	Chuchoter bouches, oreilles mains **	<i>Injurier</i>
Triller*	Sangloter*	Bâiller bouche *	Brailler*	Cancaner ?
Souffler vent* *	Pianoter touches du piano **	Braire mouton *	Pleurnicher yeux +**	Nasiller nez*
Casser branches *	<i>Ricaner BOUCHE*</i>	Bramer bois de cerf	Larmoyer yeux +**	Gueuler *
Babiller bébé*	<i>Rigoler BOUCHE*</i>	<i>Causer Bouches *</i>	Rimailler ? *	Tonner *
Chuinter *	Ronchonner ? *	<i>Bavarder idem</i>	Tictaquer réveil + **	<i>Craquer bois**</i>
Meugler bovins * *	Rouspéter*	Glousser*	Racler*	Frapper mains *
Fracasser * *	Caqueter poule **	Flûter flute mais non des oiseaux	Crisser*	Crisser ?
Croquer BOUCHE	<i>Laper LANGUE*</i>	Crépiter bois, feu **	S'ébrouer*	<i>Trisser ?</i>
DENTS * *	<i>Lécher LANGUE**</i>	Pétiller verre +bulles**	Clapoter vagues, **	Gazouiller oiseaux**
Rogner *	Rouler boule **	<i>Chanter</i> Bouche, partition, notes**	Japper*	Gronder éclairs +**
Chiffonner feuilles *	Sonner cloche **	<i>Chantonner</i> *	Glapir*	Tinter *
Froisser* *	Bécoter bouche**	Ronronner chat *	Pépier ? *	<i>Taper*</i>
Claquer porte*	Éructer *	Papoter bouches**	Piauler ? *	Tapager*
Battre mains * *	Ébruiter *	Grignoter bouche, pain**	Miauler chats**	Grincer porte +**
Cracher bouche, glaires * *	Gargouiller*	Détonner canon ou *	Râler*	Roter bouche**
Houspiller ? *	Coasser grenouille *	Gémir*	Carillonner cloches**	Tambouriner tambour + * *
Soupirer parfois épaules*	Zézayer ?	S'écrier*	Exulter ?	Chiquer bouche**
Frapper main* *	Babiller*		Exhorter ?	Crépiter feu, flammes**
Ergoter ?	<i>Geindre *</i>		Hurler **	Cliqueter *
	<i>Se lamenter*</i>			Hennir cheval **
	<i>Engueuler bouches mains**</i>			

Tableau 14

Mots qui exprimés par source sonore : en bleu normal ou **gras** (plus de 50% la même réponse), en bleu lorsqu'il y a redondance ou confusion

Mots exprimés par emprunts à la BD : par *, si seul ce sont des « bulles » et « hérissons »

Mots exprimés par ondulations, signes, traits : *

Mots/conflicts, inconnus, mais avec réponse par : ? **En rouge, gras**, si les mots sont **inconnus sans réponse**

Mots piège non reliés à un bruit, parfois avec réponses

Mots proches, trop proches (pas de réponse)

Quelques difficultés exprimées :

Les expérimentateurs ont exprimé des difficultés : le fait même de « devoir » traduire les mots (les sons) en images, l'ignorance de certains termes, la difficulté d'identifier la source du bruit, de trouver la bonne manière de l'interpréter : « l'image renvoie parfois à une autre image, une autre référence, ou une métaphore ». Ils ont pointé la constance de la lecture : « on n'a pas eu le temps de réfléchir » ou bien ont remarqué la contingence de leurs dessins : « cela manque de volume et d'espace ». Aussi se sont-ils interrogés quant à la manière de traduire le « net » et « le flou » dans le mot.

Analyse générale :

Les « critères représentationnels » émergent au fur et à mesure : schématisation, changements d'échelle, géométrisation, symbolique des motifs et des lignes. Il y a constance au niveau des directions de lecture, soit de gauche vers la droite ou *vice versa* (écriture), soit de l'intérieur vers l'extérieur ou *vice versa* (Volume, Espace), au niveau des mouvements, des directions et orientations exprimés (souvent en rapport avec l'idée de temporalité), des surfaces et contours traités (souvent en rapport avec l'idée de présence). Ils font référence « à ce que l'on connaît déjà du mot », « ce qui fait sens tout de suite » ou, lorsque le mot est inconnu à « ce qui pourrait ressembler à ». À partir du 8^{ème} mot tout le monde a trouvé « sa » solution représentative, soit en généralisant la « façon de représenter » (figuration ou abstraction) ou de « coder » (image simple et/ou contextualisée). On peut distinguer des « idées », ceux-ci déclenchent des séries, par exemple des expérimentations de formes (ronds, ovales, ronds pâles, noirs, avec ou sans contours) ou de mouvements (horizontaux, verticaux, diagonaux, circulaires). Les réponses sont davantage plus picturales, narratives et musiciennes, que chorégraphiques et architectoniques. Elles permettent de suivre l'évolution des idées individuelles. Les façons de faire dressent par ailleurs le portrait artistique de l'illustrateur et montrent s'il est plutôt sensible au langage, à l'abstraction, à l'action.

Ce sont les représentations de la source (« celui et/ou ce qui produit les sons », cf. une variable [fig. 68]) qui priment, notamment lorsqu'il s'agit de bruits d'animaux de la ferme et d'objets domestiques, un peu « comme si » tout le monde s'accordait là-dessus. Puis c'est la bouche, bien que cette dernière serve un peu partout. Les autres éléments de la nature comme le craquement du bois, le crépitement du feu, les bruits d'animaux plus exotiques, le vent, sont davantage illustrés par des graphies et des signes, voire des emprunts à la BD et/ou au langage abstrait. Y apparaissent également des formes géométriques, notamment des ronds, ainsi que des nombres et des chiffres (plusieurs bouches et mains pour *palabrer*, *discuter* etc.), puis des rythmes, des lignes sous formes de zigzag, bien que ceux-ci servent plutôt en accompagnement et moins de manière autonome. Aucune visualisation ne traite les sons de manière surfacique, à savoir au niveau de la texture par exemple.

Les mots/bruits sont identifiés selon leur degré d'intimité, leur potentiel agressif, discret, leur potentialité spatiale et leur situation (cela se passe à l'extérieur, ou à l'intérieur, pas de phases de transition).

Les « visuels » se partagent en deux groupes principaux. Environ 45% des réponses s'appuient sur des *Illustrations concrètes*, voire des emprunts à la BD, [fig. 63-64], 45% sur des *Codes simples* (graphique, réduit, géométrique, linéaire) [fig. 65]. Ces figures datent de l'année universitaire 2001, ce « tableau » reste stable jusqu'en 2001.

Les solutions trouvées pour répondre aux termes inconnues varient entre :

- Analyse phonétique, expression immédiate (celui qui parle et son expression propre), la « façon » dont le mot est exprimé, son « expression immédiate » ou la manière dont il est contextualisé, par exemple par les mots précédant,
- Analyse affective, « ce que j'ai ressenti à ce moment »,
- Analyse associative et logique personnelle : par association, doublure rapprochement « trouver une solution alternative à partir d'une fraction de mot », par contextualisation,
- Poursuite d'un principe plastique, graphique, d'une idée initiale,
- Classement sonore et/ou visuel.

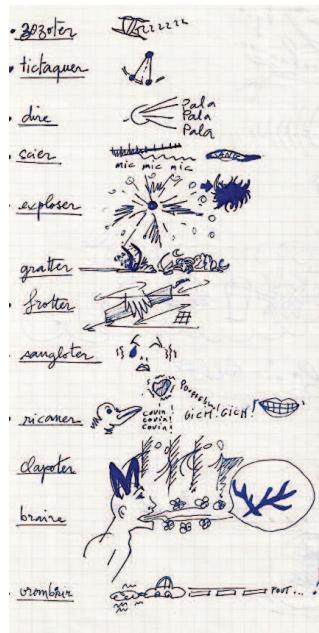


Figure 63

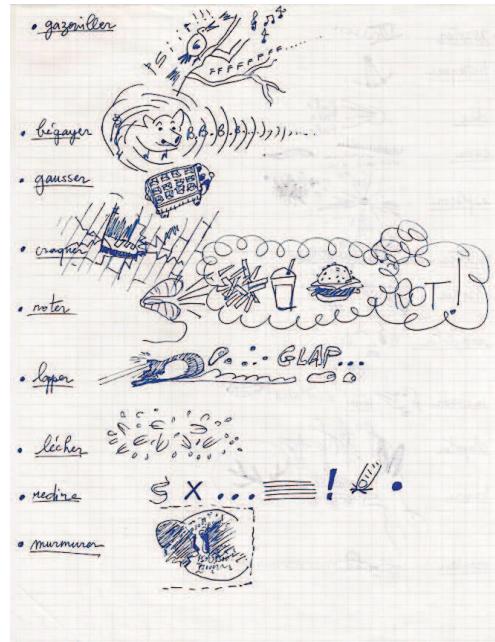


Figure 64

BABILLER	oo
TICTAQUER	jjj
LIMER	==
ROUSPETER	~
DIRE	—
DISCUTTER	cc
PALABRER	—
OVATIONNER	✓
GRAMMÉCIER	mm
GOÜILER	ll
NASILLER	~
S'EGOSILLER	~~
BEGAYER	///
SIFFLER	==
ROUCONER	vv
MIAUER	—
CHIQUER	zz

Figure 65

Quelques illustrations en détail :

Dans 90% des rendus on voit l'image de la source, alternativement son mécanisme, par exemple [fig. 66]:

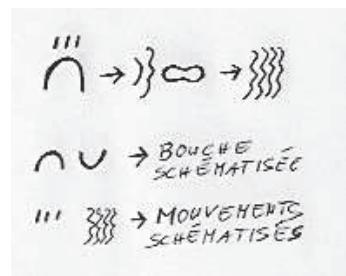


Figure 66

Il y a des mots qui sont systématiquement représentés par des illustrations de la source sonore, comme par exemple le terme « coqueriquer » qui est représenté soit par le bec de la poule, soit par son corps (100% des réponses). Lorsque deux personnes représentent des schématiques identiques, i.e. du bec de la poule — cela est arrivé sans que les dessinateurs aient pu se copier —, mais que ces becs sont inversés [fig. 67], il s'agit (nous l'avons vérifié *a posteriori*) de représentations alternativement droitières ou gauchères.

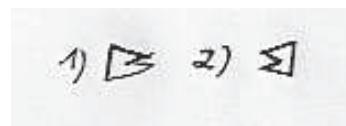


Figure 67

Certaines illustrations sont doubles (environ 10 %) et se dotent de « complémentaires », comme par exemple pour le mot « marmonner » (ici les deux signes associés [tableau15]) :

Le bruit, qui s'échappe discrètement	La dimension affective du bruit, « l'émotion qui est forte à l'origine », mais qui est « comme bloquée », « qui ne sort pas vraiment de la sphère intime »
	

Tableau 15

Bien que l'exercice de représenter visuellement le son soit une tâche inhabituelle et que les résultats puissent paraître parfois maladroits, il a inspiré confiance aux différents sujets participants. D'abord parce qu'ils étaient libres de tout modèle cartographique, de toute contrainte plastique (techniques et critères de la représentation, ressemblance). Les représentations sont donc très personnelles. Ensuite parce que les expérimentateurs découvraient là un support qui permettait de communiquer, de débattre entre eux ; de commenter et de négocier les variables ressenties, par exemple lorsque les mots étaient très proches ; puis finalement, (parce que le monde des sons et ses prérequis abstraits semblait de plus en plus correspondre à une réalité et à un questionnement), de mieux comprendre pour mieux gouverner l'immatériel, l'abstrait, le virtuel. C'est par le biais des supports physiques, des lignes, qu'ils identifiaient les gestes, puis les connexions possibles. Nous avons donc poursuivi ces exercices, jusqu'à en faire un atelier annuel.

6.3.6.2. *Online*

Depuis quatre ou cinq ans, nous constatons un changement notoire au niveau des visualisations. Désormais, ce sont 99% des personnes/tests qui empruntent des lignes pour exprimer le Sonore. Cela nous a fortement interpellés. Pour vérifier si c'était un phénomène généralisé, nous avons enquêté auprès d'étudiants dans le domaine de la musique et de l'ingénierie (traitement du signal). Nous y constatons les mêmes types de modifications (expression presque exclusive par lignes, ressemblances dans l'allure des lignes) bien que sensiblement moindre auprès des ingénieurs, qui continuaient de se servir un peu plus que les autres de l'imagerie de la BD. Il faut savoir que depuis quelque temps, nous avons entraîné les étudiants, à la recherche pluridisciplinaire. Or, comme les différents types d'étudiants n'avaient pas tous la même « culture de projet », ni le même langage professionnel, nous manquions d'interfaces de communication. Dans un premier temps, nous avons donc utilisé les visualisations sonores à cet effet. Nous avons également très vite constaté, que le retour du monde de l'écran au monde du papier répondait à un nouveau besoin, s'exprimer soi-même de manière unique et personnelle. Ainsi les visualisations sonores pouvaient leur servir, par exemple, en ce qui concerne les binômes artistes/musiciens, pour décrire leurs propres « visions » de l'espace et des mouvements sonores, pour écrire des improvisations sonores toutes aussi individuelles et collectives, et en ce qui concerne les binômes artistes/ingénieurs, pour anticiper la programmation de trajectoires sonores, lumineuses, pour repérer l'autre, scénariser et partager le travail. C'est l'originalité (le personnalisable) de la création, puis l'entente sur les gestes, voire la négociation sensible, qui ont gagné en importance. Voici deux planches de 2014, celle de la plasticienne à gauche [fig.68], celle de la musicienne à droite [fig. 69]. On voit bien qu'il y a une sorte de concordance. (Il va de soi que nous avons veillé à ce que les protagonistes ne se copient pas lors de l'exercice).

Ces deux personnes ont collaboré sur un projet de « paysage sonore » qui a pris de l'envergure (plusieurs évènements publics et une résidence d'artistes) ; la partition visuelle était alors un véritable outil d'anticipation et de partage. De toute évidence, les visualisations sonores ont acquis une nouvelle fonctionnalité (support de communication et de médiation, de concept et de création) et un nouveau statut (interconnaissance très fine).

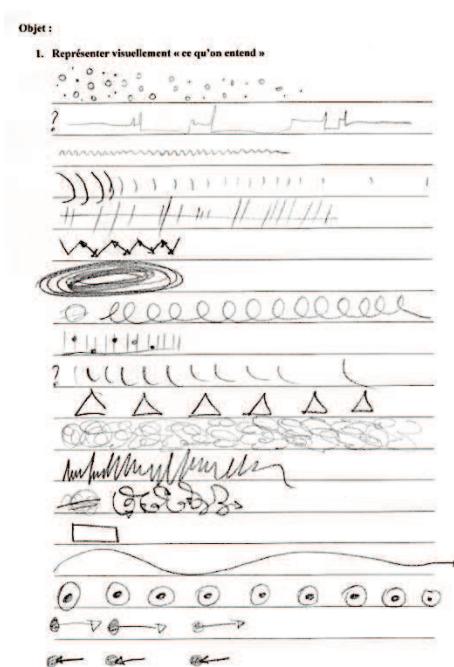


Figure 68

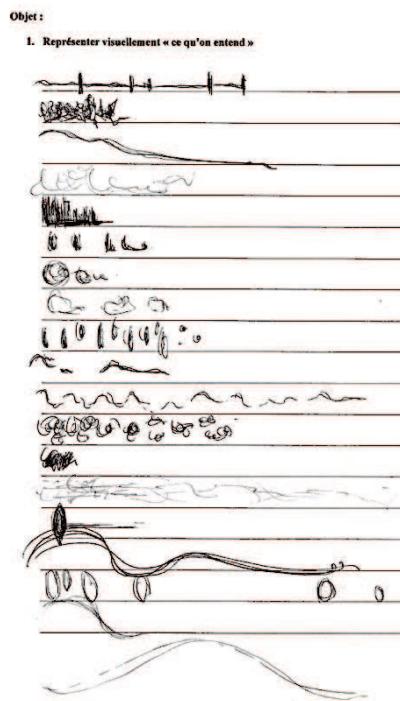


Figure 69

Au départ, nous avons envisagé, qu'il s'agissait là de supports pour la mémoire, un peu comme des « pensees bête », des « subterfuges narratifs », ou des sortes de « fenêtres intermittentes » sur des modes de fonctionnement. Comme le flux des lignes avait soudain plus rien d'hésitant — leur *ductus* semblait au contraire s'affirmer, pour mieux guider les regards et, pour mieux piloter les imaginaires du mouvement et de ses sens —, comme nous avons constaté, alors, que les représentations ressemblaient de plus en plus à des sortes de notations chorégraphiques [cf. les nombreuses représentations de ce type figures 70-71], dont les *micro-détails* étaient finement interprétés et débattus par les expérimentateurs — c'était paradoxalement possible parce que les lignes des uns des autres, mêmes incomplètes, étaient comparables au niveau des mouvements, des croches et décroches —, nous avons cherché à comprendre cette concordance et cette toute nouvelle opérationnalité des lignes.

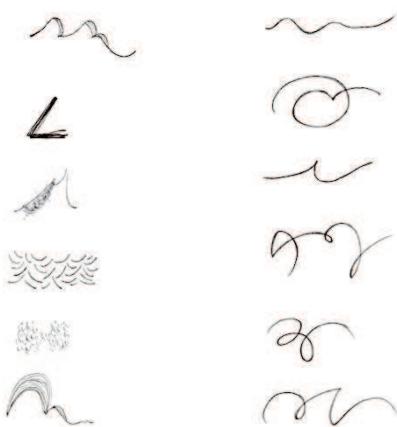


Figure 70

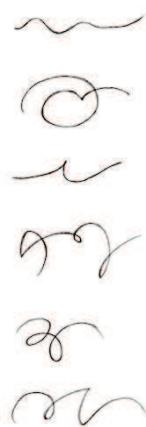


Figure 71

C'est tout naturellement que nous avons établi un lien avec l'usage fréquent des téléphones mobiles et notamment des interfaces tactiles. L'effet « petite poucette » [Michel Serres]³⁸², c'est-à-dire la capacité d'envoyer un SMS avec son pouce, le « *appuyer, appuyer/glisser, appuyer longuement, balayer, glisser, pincer, pivoter* » a déclenché une révolution à la fois sociale et cognitive, que le philosophe désigne d'ailleurs comme une « victoire sur la société du spectacle à sens unique ». La société, désormais librement connectée, danse pour ainsi dire en continu sur un rythme d'un nouveau genre. Ce dernier n'implique pas seulement le pouce, mais la main, voire tout le corps et finalement notre cerveau, qui, à force de fréquenter ce nouveau langage à haut débit, change « l'être au monde » [Martin Heidegger] comme le monde change l'être. L'accélération, le raccourci, puis le copié/collé d'une part, mais le lire entre les lignes d'autre part, qui est devenu un « de se transmettre soi-même par ces gestes de connexion » pour le dire avec les mots de Michel Serres, est devenu une réalité, tout aussi formatrice que virtuelle. Remarquons quand même que l'individu se sent parfois esseulé. Les *selfies* le prouvent. Parce qu'il est entré dans une ère où, non seulement il fonctionne comme un nomade assis dans un monde trans-réel, (pensons par exemple aux protagonistes d'un jeu électronique), mais où il succombe à l'addiction aux gestes de connexion. Tout en s'appuyant sur les technologies des « environnements intelligents » et la géo-localisation, qui sont avant tout des moyens d'accès à un monde aveugle, il n'a que peu de possibilités d'en prendre le gouvernail. De la galaxie Gutenberg, nous sommes passés à la galaxie des écrans éblouissants. Leurs éclairs créent des orages dans nos rétines et nous poussent toujours plus loin dans la tempête de la nuit noire des possibles invisibles. Est-ce d'ailleurs pour cela que la génération des *digital natives* ait une telle envie de mieux connaître des critères d'analyse et de conception sonore ? N'oublions pas que les générations avant et après cette ère s'y retrouvent également, bien que de manière autre, notamment lorsqu'il s'agit de médier le sensible.

Comment distinguer *in fine* entre automatismes de recherche et tout particulièrement entre les différents moteurs de recherche (*Google*), qui, bien qu'ils prétendent à une décentralisation des connaissances et donc à la parfaite liberté des choix individuels, nous attendent au tournant pour nous diriger vers des sociétés multinationales (« les *big Four* », Internet), des *facebook* et autres « réseaux sociaux et donc, vers des nouveaux capitalismes « cognitifs », des échanges linguistiques à modèle « bi-face » et des amitiés virtuelles toujours plus actuelles, voire des impossibles amitiés en chair et en os ?

Enfin il nous est donné de suspendre nos jugements sur ces phénomènes et de songer à d'autres avenirs. Alors que nous avons déjà réfléchi avec Claire Petitmengin sur les gestes de connexion dans nos propres visualisations sonores en nous appuyant notamment sur ses études en psychothérapie, regardons cette fois plutôt ce que ces nouveaux gestes « permettent de vivre ensemble », parce qu'étant avant tout des gestes de contact.

Le contact étant traditionnellement lié à l'intime et à l'intériorité, interrogeons les donc en tant que dispositifs d'intériorisation. Pourquoi cela ? Parce que l'extériorisation du sensible est d'abord une thématique qui nous intéresse dans l'art, puis dans les relations humaines en général. Si cette extériorisation ne brouille pas le sensible, elle représente souvent une

³⁸² SERRES Michel, *Petite poucette*, Paris, Éditions Le pommier, 2011

diminution de l'œuvre, et donc des relations que nous établissons avec elle. Elle représente encore une perte du « capital humain », si on ne parvient plus à décoder le sensible présent dans une communication, dans une relation d'être à être. Bernard Stiegler dit à ce sujet que « toute extériorisation qui ne verrait pas la mise en place justement de dispositifs d'intériorisation corrélatifs, induirait de véritables pertes de savoirs, c'est-à-dire d'individuations à la fois personnelles et collectives³⁸³ ». Alors qu'il y a de toute évidence une différence notable entre praxis humaine et praxis machinique, le toucher fonctionnel, puis dans le meilleur des cas le toucher à « retour d'effet » d'une tablette tactile, ne ressemble en rien — c'est-à-dire ni physiquement, ni symboliquement — au toucher corporel. Cela se touche, mais de manière surfacique. Quelque chose s'est perdu au niveau de la texture de nos expériences. Si nous utilisons donc à la fois la technique de la *plongée* pour retrouver cette texture, puis le regard en champ de profondeur pour révéler ce qui se cache derrière l'image, nous cherchons surtout à toucher l'individu, sa conscience au niveau de « [...] son propre assujettissement au processus évolutionnaire, donc de son caractère d'adaptation, qui déjoue l'événementialité du monde de sorte à garder l'homme toujours dans la richesse maximale ou plutôt optimale du réel, en fait le créateur de son univers³⁸⁴ ». Ici Marcin Sobieszczański, dont la position n'est pas sans rappeler celle de Charles Darwin, réinterprété par Patrick Tort³⁸⁵, affirme non seulement que le travail de l'homme est toujours un travail de son expression et de son auto-conscience — mais que cela concerne « [...] aussi bien le geste nutritionnel, dans la fabrication de l'habitat, que dans la pratique du récit symbolique³⁸⁶ ». Il dit encore « [...] qu'il fallait attendre les cybernéticiens pour lier l'action à l'efficience informative, et cette dernière aux modalités de transmission de l'information, qui serait dans la neurophysiologie animale et dans les systèmes d'information des machines, mues par le principe évolutionnaire³⁸⁷ ». L'auteur nous conduit au cœur-même du principe de créativité : « En créant, l'homme travaille la couche sensible de la matière inanimée et animée, le substrat physique de la sensorialité, animale et humaine³⁸⁸ ». La différence entre substrat physique plein et substrat sensoriel consiste « dans le fait que le substrat sensoriel bien que censé représenter la totalité du substrat auquel il renvoie, découpe le réel en « modes »³⁸⁹ — et d'abord, parce que les moyens qu'a la nature de se « manifester » sont accidentels, et ensuite parce que les mécanismes de prélèvement (perception sensorielle) de l'information dans le vivant, profitent de ses aspects rares pour se spécialiser³⁹⁰ ». L'homme ne travaille pas le corps plein de la matière, dans toutes ses caractéristiques ; il façonne le réel de ses propres créations. Il agence ses « gestes *laboratifs* » selon les lignes de l'*aesthesia* ; sa praxis est une *aesthesia*³⁹¹. Comme l'homme priviliege le découpage modal, ses productions sont toutes des réalités immersives. « [...] Puisque nécessairement elles mettent celui à qui elles sont destinées en tant que messages dans une posture réceptrice des caractéristiques modales « saturées » (« saturées » signifie

³⁸³ STIEGLER Bernard, *Ars Industrialis, Réenchanter le monde*, Paris Flammarion, 2006, p. 141

³⁸⁴ Op.cit. SOBIESZCZANSKI, *Les médias immersifs informatisées, Raisons cognitives de la ré-analogisation*, pp. 96-97

³⁸⁵ Ibid. p. 97

³⁸⁶ Ibid. p. 97

³⁸⁷ Ibid. p. 97

³⁸⁸ Ibid. p. 97

³⁸⁹ Ibid. p. 97

³⁹⁰ Ibid. p. 97

³⁹¹ Ibid. p. 98

« caractérisées »³⁹² », ce qui veut dire que lorsque le produit culturel est pauvre en modalités, « la topologie perceptive de son substrat physique doit être « spécialement » riche ... », lorsque le produit culturel est riche en modalités, la topologie de son substrat perceptif composite doit être « spécialement » façonnée. La complémentarité informationnelle produit un effet de *pathos* dû principalement au fait que l'artifice sensoriel est perçu non pas en tant qu'objet « spécial », mais en tant qu'objet générique, qui, sur le fond des autres objets génériques, apparaît comme hypertrophié, aussi bien par sa pauvreté que par sa richesse. Bien qu'il véhicule à son tour des caractéristiques pleines, il est toujours avant tout un objet modal, existentiellement appauvri et en même temps modalement enrichi³⁹³. La vraie question qu'il s'agit alors de se poser à l'égard de nos gestes et des lignes de connexion est : se fondent-ils sur une culture riche ou pauvre en modalités ? Penchons nous dès lors successivement sur l'évolution des lignes dans l'art, le danser du paysage et des corps, la relation de l'homme au monde, notamment lorsqu'elle pose concept d'habiter/construire (machinique, organique, sensationnel, tempéré).

Chapitre 7 : La ligne comme expression de « l'être corps »

7.1. Brève histoire de la ligne

Pour dresser cette brève histoire de la ligne, nous nous appuierons sur la conférence *Le destin du dessin (1910-2010)* de Catherine Zegher³⁹⁴, qui s'est tenue le 30 janvier 2013 au Centre Pompidou Metz, à l'occasion de l'exposition *Une brève histoire des lignes* (Centre Pompidou Metz 11 janvier - 1^{er} avril 2013, commissaires de l'exposition Hélène Guenin & Christian Briend). Il faut savoir que cette exposition proposait un point de vue original sur la pratique du dessin, à savoir un élargissement de sa définition stricte. C'est à travers 220 œuvres et près de 80 artistes, qu'elle explorait

« [...] La manière dont les lignes s'inscrivent dans notre quotidien et notre environnement. Qu'elles soient pérennes ou éphémères, physiques ou métaphoriques, elles sont omniprésentes : dans le geste de l'écriture, les sillons du paysage ou encore le sillage laissé par nos gestes et trajectoires. L'exposition s'inspire librement de l'ouvrage éponyme de l'anthropologue Tim Ingold¹, qui part du postulat qu'une « étude des hommes et des choses est une étude des lignes dont ils sont faits ». Marcher, écrire ou tisser participent selon lui d'une « fabrique de lignes ». Prolongeant cette quête, l'exposition suit la piste d'une ligne dessinée ou imaginée, investissant l'échelle de la feuille, du mur, du corps ou du paysage. À travers cette relecture anthropomorphique du dessin, elle tente de dégager un certain rapport spirituel et poétique entre la ligne et le monde. Fondée sur les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, l'exposition s'articule autour d'un ensemble important d'œuvres du Cabinet d'art graphique, complété par des prêts du Cabinet de la photographie, des collections arts plastiques, architecture, cinéma et nouveaux médias ainsi que de la Bibliothèque Kandinsky³⁹⁵ ».

³⁹² Op.cit. SOBIESZCZANSKI, *Les médias immersifs informatisés, Raisons cognitives de la ré-analogisation*, p.99

³⁹³ Ibid., p. 99

³⁹⁴ ZEGHER Catherine est historienne, écrivaine d'art et commissaire d'exposition. Elle a été directrice du *Drawing Center* de New York de 1999 à 2006, puis directrice des expositions et des publications à la *Art Gallery of Ontario, Toronto*. Elle a été co-commissaire de l'édition 2012 de la Biennale de *Sydney*, commissaire du Pavillon australien à Venise et de la 5ème *Moscow Biennale* en 2013. Lors de sa conférence au Centre Pompidou de Metz, elle a partagé son regard scientifique sur l'histoire récente du dessin, en se basant notamment sur l'exposition *ON LINE*, qu'elle a organisée en 2010 au *Museum of Modern Art* de New York, <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/971> cf. aussi ZEGHER Catherine et BUTLER Cornelia, *On line : Drawing Through the Twentieth Century*, catalogue du MOMA de NY, hardcover décembre 31, 2010

³⁹⁵ PDF original de l'exposition *Une brève histoire des lignes*, Centre Pompidou Metz, téléchargeable sur http://www.centre Pompidou-metz.fr/sites/default/files/issuu/dp_breve_histoire_des_lignes.pdf, consulté le 12 mars 2013

Selon Catherine Zegher, la première signification du dessin « *to draw* » veut dire se déplacer soi-même. Dès qu'il y a une ligne, il y a un dessin. Il est « extension, traction intérieure à l'autre sur une surface inscriptible », « déplacement d'un outil de graphie », « équilibre entre ligne et trait », qui parvient à dégager des silhouettes, qui sont « toujours en devenir » et dont les contours, deviennent des images. L'exposition ON LINE au MOMA de New York (2010) a cherché à montrer comment le dessin s'est émancipé de la feuille. La sémiotique et la phénoménologie du XX^e siècle définissent la ligne comme l'élément fondamental du dessin, à savoir l'intentionnalité de la ligne et du dessin, son rapport à la terre, au sol, à l'écran, à la feuille de papier (qui s'est d'ailleurs imposée avec l'industrialisation du papier). À travers les lignes et les conversations d'artistes comme Vassily Kandinsky par exemple, il a pris une évolution multiforme, ses champs et ses expressions se sont élargis aux « formations en suspension dans l'espace ». Vassily Kandinsky et Alexander Rodchenko — qui n'avaient certes pas encore envisagé l'ordinateur — avaient déjà parlé de « *on-line* » dans le sens qu'avec la ligne, l'on pouvait changer l'identité graphique d'une société et l'identité même d'une architecture.

Le dessin et la ligne sont devenus progressivement des supports pour des actions, qui libèrent la ligne de manière définitive de sa représentation figurative, de sa pensée même. L'exposition ON LINE soulignait l'approche avant-gardiste et néo-avant-gardiste. Tout en pointant notamment l'évolution du point en mouvement (corps) à la structure de la grille, elle a montré comment la ligne échappe au contrôle, jusqu'à son interconnexion on-line (le « en ligne », « hors ligne » des télécommunications, de l'internet, du web et des réseaux, l'espace virtuel du dessin, du corps en tant que point de mouvement dans l'espace). Voici donc en survol, l'évolution du point en mouvement vers l' « en ligne » contemporain. L'art abstrait s'est inspiré des coupes, pliages et traces successives de perspectives du cubisme, dont les appréhensions composites de points de vue rompent avec la tradition de la silhouette et le contour descriptif. Les *stoppages-étalons* duchampiens substituent à la ligne « faite main » la ligne *ready made* (les « partitions du hasard » de John Cage, le fil comme ligne qui échappe) et les formes planes de Kazimir Malevitch, dont sa manière de déchiffrer l'espace, déplacent le contour au bord du papier, prolongent la ligne et le temps (*time line*). L'art et le design textile du Bauhaus font de la ligne une nouvelle façon dé-constructive, c'est-à-dire fonctionnelle, non pas depuis la vie, mais en dehors de la vie. La ligne de ce nouvel art se trace désormais au compas.

Construire la ligne devient soudain un programme plus vaste. Pour Miro la ligne est un objet charnel et érotique. Dans sa construction/collage de la danseuse espagnole de 1928, l'équerre de bois devient un sexe féminin, le point une « *entrada libre* ». Dans « Cirque miniature » (1926-1931) d'Alexander Calder, la ligne prend des formes tridimensionnelles, tout en évitant la masse ordinaire de la sculpture. À l'aide de fils de fer, l'artiste procède à une sorte de prise de possession de l'espace. La ligne devient instable et vagabonde avec les marionnettes de Sophie Taeuber Arp, les « *miles of string* », « *milles ficelles* » (1942) de Marcel Duchamp décrivent l'écart, l'architecture même entre la ligne et la couleur, la motion et l'émotion. La ligne va progressivement représenter l'espace social, qui se réinvente. Lucio Fontana la rend transparente et l'a libérée de sa silhouette matérielle. La ligne mime le corps du danseur (*action paintings* et *drippings* de Jackson Pollock des années

50), devient « automatiste » chez Gutai, puis la ligne très longue (*line, line* 12,40 m, 1000 m, 7200 m, 1959) pour être mise en boîte de Piero Manzoni. Elle sera performée et spontanée, (cf. les nœuds et les suppressions de signatures individuelles chez Lygia Clark [*Le dedans est le dehors*, (1963), *Trepante, Grimpant (Œuvre molle)*, (1964), *Filet élastique* (1974)]. Elle se décroche de la ligne autobiographique chez Michael Snow par l'hybridation entre dessin et autres médias. Chez Pierre Bismuth [*En suivant la main droite de la main de Maryline Monroe (1963)*], c'est le déplacement de la main de l'actrice, qui devient le support pour le dessin. La ligne s'attache à la sensibilité tactile [les « *Hang up* » d'Eva Hesse, (1966), où l'artiste réfléchit les rapports avec sa mère]. Le médium relie le désir de sens, la signification et de communication, le cordon ombilical, la recherche de contact avec l'autre. La performeuse Carolee Schneemann dessine avec son corps. Christo et Jean Claude font de la ligne un *Running Fence* (1972). La ligne sort le « carré de ses gonds » [*Comment faire sortir le carré de ses gonds*, Vera Molnar (1988)] et devient méandres (Julije Knifer). Pierrette Bloch tisse une *ligne de crin* (1994). Dans le *landart* [*Spiral Jetty* de Robert Smithson, (1970)], ou plus tard dans des œuvres comme *Fase* de Teresa De Keersmaeker (1982), ou encore *Nelken* (1982) et *Vollmond*, (2006) de Pina Bausch, pour ne nommer que ces deux exemples, les traces de la ligne sont inscrites dans la terre, le sable, dans des tapis de fleurs et/ou dans l'eau. *A Life Line/Vida Afora* œuvre de Anna Maria Maiolino (2002) libère la feuille de sa binarité. Dans *Slow object* (2013) d'Edith Dekyndt, la ligne se situe entre « amoncellement et suspension, imaginaire d'encre et de fumoir ». La ligne se dilue aujourd'hui dans un apparent chaos, devient ligne hors convention, modifie la perception. Tour à tour structuré, son dessin crée un espace en devenir, un espace qui n'existe pas auparavant. Les lignes articulatoires « à la fois du fond, que de son articulation », créent un lieu inexistant. Elles traitent de « l'interdépendance, plutôt que de la soumission » et renvoient à « l'ordre de notre société contemporaine, la formation même de la conscience de notre subjectivité » [Catherine Zegher].

Voilà les métamorphoses du dessin contemporain. De la ligne au plan, de l'espace imaginaire ou illusoire à l'espace réel, il correspond à la fois au geste cheminatoire, à la trace cartographique ou à la pratique du savoir, à l'espace et à la mesure, à la ligne fantôme, à l'écriture ou à la ligne de vie — et nous renvoyons ici encore à l'inventaire des artistes dressé à l'intérieur de l'exposition *Une brève histoire des lignes* du Centre Pompidou Metz.

7.2. Danse le paysage

Nous l'avons vu, le dessin et la ligne sont des outils actifs. Ils nous aident à comprendre ce qui fait irruption dans nos perceptions et nos pensées, à leur tour responsables non seulement du dessein du dessin et de la ligne, mais du dessein même de nos paysages. Ce paysage n'est pas un espace objectif. « Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace³⁹⁶ ». Comme la rencontre avec le paysage dévoile des « lignes sonores » alternativement droites, courbes, interrompues ou déviantes, simples, diverses, errantes ou organisées en réseau, comme cela implique notre corps, nous allons à présent nous intéresser à leur modalité chorégraphique. Si nous nous intéressons à la danse, c'est bien parce que nous y cherchons des types

³⁹⁶ Op.cit. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p. 291

d'explorations du mouvement suffisamment proches du Sonore et qui ont, pour ainsi dire, le mérite de nous offrir un ensemble de *scripturisations*, de *grammatisations*³⁹⁷, mais aussi des concepts historiques du mouvement et des « états de corps » successivement mécaniques, hodométriques, génératifs. Cette incursion dans la danse peut nous aider à mieux comprendre le « comment » ces descriptions et outillages interfèrent justement avec la notion du corps et de l'espace et finalement sa représentation.

Comme ce sont surtout des phénomènes difficiles à voir (leur discréption et ce qui discrédite cette discréption) qui nous intéressent, nous allons examiner un certain nombre de génératifs plastiques et kinésiques, tels l'énergie, la tension, la dynamique du mouvement, le « comment » et vers où il s'envole, là où il nous touche, là où il ébranle le produit culturel cartésien, c'est-à-dire l'espace orthonormé. Nous-nous appuierons sur des exemples à la fois historiques (XVII^e et XVIII^e siècle) — ces derniers tiennent lieu d'écrin, voire de toile de fond pour comprendre les définitions actuelles de la posture (*postura*) — et spécifiques (par leur lien à la scène, aux technologies et/ou aux vocabulaires neuroscientifiques contemporains). Leur fonction est de montrer la logique évolutive et transgressive des imaginaires historiques, dont l'assimilation du corps par la machine se prolonge dans nos acceptations contemporaines. Nous dégagerons différents types de fantasmes de corps et montrerons ce qui est suffisant pour les uns (concept mécanique du corps) et stimulant pour les autres (concept énergétique). Nous lirons plus aisément les tenants et aboutissants de l'informatisation, c'est-à-dire du lien entre langage et technique, linguistique et technologie, ce qui fait corps et espace contemporain, la manière dont nous organisons notre perception et notre déambulation. Comme nous ne souhaitons pas perdre de vue notre projet de conception alternative du paysage, nous profiterons de l'occasion pour pointer à la fois les contingences perceptives et les pertes conceptuelles, puis les gains sensibles.

7.2.1. Rêve du marionnettiste

Le rêve du marionnettiste, tel que Heinrich Von Kleist le décrit en 1810 dans son essai « *Sur le théâtre de marionnettes* » — à savoir de l'artisan de la promotion de « la trajectoire », de « l'articulation gravitationnelle », des « forces mécaniques », de l'harmonie, de la mobilité et de la souplesse — serait la maîtrise de la *vis motrix* du chemin de l'âme du danseur, pour ne pas dire de la vie. À son exemple, « *Monsieur C., danseur à l'opéra de la ville* », imagine la construction d'une sorte d'automate d'une telle perfection qu'aucun danseur talentueux ne soit capable de rivaliser avec lui³⁹⁸. Parce que, selon Monsieur C., plus la réflexion est obscure et faible, plus la grâce qui en surgit est souveraine et rayonnante. Il songe à la grâce absolue de la mécanique, qui, non affectée par une âme, servirait de remède au contingences

³⁹⁷ Nous empruntons ces termes à AUROUX Sylvain, qui décrit la *scripturalisation* (écriture), la *grammatisation* (science et technique du langage) et l'automatisation (informatisation) comme les trois stades essentiels de la formalisation et de l'externalisation du langage humain. Ces grammaires et ces dictionnaires ne seraient pas « de simples représentations des langues qui leur préexisteraient, mais des techniques qui modifiaient les espaces de communication ». cf. STIEGLER Bernard, in *Grammatisation (techniques de reproduction)*, arsindustrialis.org

³⁹⁸ « Et quel avantage cette poupée aurait-elle sur des danseurs en chair et en os ? Ce serait surtout, mon excellent ami, un avantage négatif : elle ne serait jamais affectée. — L'affectation se manifeste en effet, comme vous le savez, lorsque l'âme (*vis motrix*) se situe en un quelconque endroit du corps, sauf précisément au centre de gravité du mouvement. Le montre, au contraire, avec ses ficelles ou ses fils de fer, ne dirige que ce point précis : tous les autres membres sont comme le veut leur nature, ils sont morts, ce sont de purs pendules, et ils obéissent à la seule loi de la gravitation, ...comme l'intersection de deux lignes situées de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini: ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu ». In VON KLEIST Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998, p. 20

du monde organique ! Et c'est bien là que le pantin s'approche du Créateur, de dieu. La quête du perfectionnisme, le désir d'une maîtrise du corps et du mouvement parfait du corps et de l'âme, annoncent l'arrivée des corps machines de l'ère industrielle, à savoir des corps robotiques et des automates. La métaphore machinique du corps humain, c'est-à-dire la supposition que des formes analogues induisent des usages semblables, existe d'une manière systématique depuis les XVII^e et XVIII^e siècle³⁹⁹, d'abord par comparaisons morphologiques, puis de fonctions ou de rôles par la suite. Le modèle de feed-back mécanique, voire de feed-back cybernétique, s'est révélé d'une certaine efficacité pour l'exploration et l'explication du mouvement et de l'articulation du corps. Nous le vérifions amplement quand nous lisons certaines consignes posturologiques cliniques contemporaines. Elles regorgent de termes auxiliaires qui renvoient à la logique mécaniste. Ainsi nos identités sensorielles et nerveuses sont appelées « codes neurosensoriels, proprioceptifs », qu'on dit par ailleurs « signatures sensorielles ». Ces termes servent à la fois à décrire l'amélioration des machines — et plus particulièrement les machines qui mesurent ce qu'on doit soigner (quantité) — qu'à identifier du soin même apporté aux hommes — c'est-à-dire l'interprétation que nous avons d'une pathologie et le choix de la méthode de soin que nous lui administrons (qualité). Du « tact », de la « posture émotionnelle » et « sensorimotrice », aux « modèles cérébraux », le rôle des « modulations de la locomotion », la construction du « contrôle postural », propose une sémiologie de nos attitudes dites « fonctionnelles », qu'on cherche à « stabiliser », par exemple dans le cadre d'une pathologie spécifique. Le « référentiel postural », à savoir le « modèle ontogénétique » sert d'une part à « contrôler » (la machine aidante) et de l'autre à « équilibrer » le « système fonctionnel » (de l'homme)⁴⁰⁰. C'est notamment le cas dans la très récente théorie de la « cognition incorporée » (*embodiment theory*). Celle-ci émet l'hypothèse que

« Les processus cognitifs de haut niveau s'enracinent dans les systèmes moteurs perceptifs et émotionnels. Par exemple, le fait de penser à une action entraînerait l'activation partielle des états moteurs originellement impliqués dans sa réalisation. [...] Ce processus imitatif survient d'une manière automatique, involontaire et subliminale. La question se posant du bénéfice d'un tel fonctionnement, la littérature évoque deux raisons principales : premièrement, il peut permettre un apprentissage rapide par imitation ; deuxièmement, les circuits mis en jeu peuvent être responsables de la contagion sociale, comme l'induction d'états émotionnels congruents chez autrui. Ils seraient par conséquent impliqués dans l'empathie et la coopération sociale. Cette capacité à détecter le comportement non verbal contribuerait ainsi à la compréhension empathique des émotions. [...] L'Une ou l'autre servent de guide dans les interactions sociales quotidiennes, ainsi que dans les situations incertaines, telle l'observation d'une expression [...] ambiguë⁴⁰¹ ».

Quelles sont alors les conséquences d'un traitement analogue ?

La première est d'ordre fonctionnelle : l'utilisation des atouts physiques comme modèle transforme ces derniers en atouts indéterminés. Le modèle n'est rien d'autre que la fonction des atouts. Son efficacité heuristique est donc tout aussi relative.

³⁹⁹ CANGUILHEM Georges, *Études d'Histoire et de Philosophie des Sciences*, 7^{ème} Éditions Jacques Vrin, Paris 1994, p. 308

⁴⁰⁰ Définitions et terminologie in WEBER B. et VILLENEUVE Ph. Villeneuve, *Posturologie clinique, Tonus, posture et attitudes*, Paris, Éditions Masson, 2010

⁴⁰¹ Ibid. p. 19

La seconde ressemble à une sorte d'abrégement, voire à une confusion, à un illogisme. Il est vrai que tous deux traitent de la régulation et du réglage, qu'ils induisent la possibilité d'une théorisation telle que le langage technologique les expose. Mais, est-ce que le corps connaît vraiment des ratés, à la manière d'une machine, d'un automate ? Supposons, qu'ils nous procurent seulement des sortes de satisfactions inconscientes au sujet de nos velléités de contrôle et de maîtrise, de prévisibilité de quelque chose qu'on ne connaît pas vraiment, qu'on ne saurait dominer. Sur ce point, ils témoignent de la distance (moralité objective) qui nous sépare du corps, dans une logique toute aussi perturbante que réductrice, surtout lorsqu'elle compare (maladroitement) la panne à la pathologie, l'induction à l'empathie, la démonstration de l'émotion.

La troisième conséquence induit un glissement, voire une inversion des valeurs. Ce phénomène se prolonge jusqu'à nos jours : le progrès technologique, nous l'avons constaté, est porteur de prestige, il est « royal » ou « princier ». La course à l'équipement prédomine souvent les contenus développés, entraînant alors des paradoxes de représentativité.

L'interaction entre technologies, sciences et arts, entraîne une nouvelle hiérarchisation conceptuelle : « la science crée et l'artiste invente », comme le disait Annie Luciani, lors du séminaire Ambiances N° 2, que nous avons organisé à l'École supérieure d'art de Lorraine en 2012, intitulé « Du fantasme de la représentation ». Si c'est la science qui crée, elle impose — flanquée de la compétitivité et de la vitesse à laquelle son savoir se consomme — des postures de plus en plus efficaces qui, à défaut d'utilisation n'ont parfois même plus le temps d'éclorer. Si au contraire c'est l'art qui invente, il impose, face au manque de temps des sciences pour approfondir tous les aspects et les atouts de leurs boîtes à outils prestigieux, le chaînon manquant pour aller de l'avant dans la sophistication de nos moyens, dont le retour, ne l'oublions pas, est à contagion professionnelle et sociale. Georges Canguilhem ouvre ici quelques pistes philosophiques. Il fait apparaître que les concepts ne sont rien d'autre que des traitements humains, c'est-à-dire factices et tendancieux, de l'expérience⁴⁰². L'inconfort de toute position reviendrait au fait de se référer à la ressemblance du divers comme d'une propriété du divers lui-même. Le concept se construirait dans une fonction de suppléant à l'absence universelle⁴⁰³. Voyons par exemple des méthodes de classification, comme nous les trouvons chez les naturalistes et dont le but est la reproduction universelle, la perpétuation structurale.

Or s'il s'y agit là de la reconduite d'un modèle de nature homogène et exemplaire, est-ce que cela ne veut pas dire en même temps que la logique de classement se transporte dans la composition même de la logique ? Nous avons déjà montré la prétention hiérarchique entre universalité et exception, qui commande l'univers logique contemporain. Est-ce que cela signifie que le concept anticipe, prépare, précède nos visions du monde ? Ou bien, puisqu'il y a forcément exception à la règle, que la singularité apparaît à la fois par la règle et contre la règle ? Est-ce que cela veut dire encore que le singulier, l'individuel, apporterait quasi de droit une couleur à l'universel ? Et si c'était le cas, l'universalité serait-elle à la vie une façon d'en parler, c'est-à-dire de n'en rien dire⁴⁰⁴ ?

⁴⁰² Op.cit. CANGUILHEM Georges, *Études d'Histoire et de Philosophie des Sciences*, p. 341

⁴⁰³ Ibid. p. 341

⁴⁰⁴ Ibid. p. 340

Canguilhem évoque entre autre la critique bergsonienne du concept mathématique et de la vie d'Aristote⁴⁰⁵ qui, selon lui, empêcherait tout accès à une activité immanente. L'immobilisation de la vie contredirait ce que Bergson pense être la vérité, à savoir : « 1) que la vie universelle est une réalité en devenir, sous impératif d'ascension ; 2) que les formes spécifiques des êtres vivants ne sont que la généralisation de variations individuelles insensibles et incessantes, et que, sous l'apparence de généralité structurale, généralité stable, se dissimule l'inlassable originalité du devenir⁴⁰⁶ ». Et bien que Bergson renvoie en 1907 à De Vries, il est, selon Canguilhem, encore loin d'envisager les conséquences de la théorie mutuationiste⁴⁰⁷, où l'évolution est perçue comme un processus discontinu et la spéciation comme un phénomène brutal. À ce propos, c'est sans doute Leibniz qui nous fournit quelques issues intéressantes quand il parle de l'« origination » radicale des êtres. Mais loin de nous attarder sur les nombreux concepts de vie, intéressons nous plutôt à ce qu'ils communiquent. Deux aspects historiques, c'est-à-dire la naissance de l'art optophonique et un peu plus tard de l'art sonore, peuvent nous éclairer à ce sujet. Nous verrons comment le couplage entre voir et entendre sera expérimenté dès la fin du XVII^e siècle dans le domaine de la *Musique oculaire*⁴⁰⁸ — qui donna naissance plus tard à la *Couleur Lumière Musique (Farblichtmusik)*⁴⁰⁹ — et comment son expérience influence le paysage sonore contemporain. En effet, c'est en termes ontogénétiques que ces aspects nous intéressent. Ces approches, dont la difficulté réside dans le rapport au voir, ont dépassé cette même difficulté avec une très grande créativité, et dans une logique d'escalade. À la croisée entre corps physiques et moments logiques, elles ont initié au corps sensationnel.

7.2.2. Le corps sensationnel

Replongeons nous au 18^e siècle, peu de temps avant la fameuse nouvelle d'Heinrich Kleist. Le jésuite français Louis Bertrand Castel (1688-1757), dont l'invention d'une optique des couleurs devait conduire à un nouvel art, la *musique oculaire*⁴¹⁰, avait pour objectif de porter la musique aux yeux des sourds. Pour ce faire, il réfléchissait à la réalisation d'un clavecin oculaire. Sur le principe que chaque couleur du spectre visuel correspondait aux différences de longueur d'une corde, Castel élabora le concept d'un ensemble de 12 couleurs pour 12 sons de la gamme chromatique de *do* majeur, en s'aidant de nuances lumineuses pour distinguer le passage d'une octave vers une autre : à chaque octave supérieure correspondait une nuance plus claire. Ayant suggéré qu'il y avait 12 octaves entre le noir et le blanc, le clavecin oculaire devait présenter 144 touches. Ce projet est resté inachevé quant à la fabrication de l'instrument. Il regorge de renseignements puissants. À l'époque, il était généralement admis que les vibrations sonores dans l'air se reproduisaient dans nos oreilles,

⁴⁰⁵ Aristote cherche dans la comparaison des structures et des modes de reproduction une méthode de classification, permettant la constitution d'un mode scalaire. Il privilégie la perpétuation du type structural, et par conséquent de la conduite, au sens éthologique du terme, signe le plus net de la finalité et de la nature. Le vivant, pour Aristote, est une âme à la fois l'*ousia*, et réalité *logos*, définition. Ibid. p. 336

⁴⁰⁶ Op.cit. CANGUILHEM Georges, *Études d'Histoire et de Philosophie des Sciences*, p. 338

⁴⁰⁷ Théorie de l'évolution, formulée par Hermann de Vries en 1901, qui attribue aux mutations un rôle essentiel et à la sélection naturelle un rôle mineur dans l'apparition d'espèces nouvelles.

⁴⁰⁸ CASTEL Louis Bertrand (1688-1757)

⁴⁰⁹ Courant artistique : dont deux des plus célèbres protagonistes, Alexander Laszlo et Baranoff Rossiné font construire des « pianos optophoniques », 1924-26. Entre sons et lumières, ils projettent de créer des fondations pour une nouvelle discipline artistique cinesthésique.

⁴¹⁰ Nous l'avons déjà vu, ce concept n'est pas nouveau dans le sens, où Pythagore avait déjà parlé de musique des sphères et des cordes sonores et Aristote avait décrit dans *De sensu* une ressemblance harmonique possible entre gammes chromatiques et tonales. Castel d'autre part ne peut se lire sans le traité de l'optique de Newton et sans les travaux d'un Athanasius Kircher bien sur.

et que nous ressentions un certain plaisir à la rencontre de deux sons combinés surtout quand les proportions vibratoires sonores correspondaient à de simples nombres rationnels. Se basant sur cet argument, Castel établissait sa « proposition principale » : « le plaisir & le déplaisir de tous nos sens consiste dans la même espèce de vibrations, c'est-à-dire, dans des vibrations & [sic] proportions harmoniques ». Sans elles, « [...] rien ne pourroit nous plaire, & tout nous seroit très-désagréable, autant qu'une musique toute dissonante⁴¹¹ ». C'est dans le *Mercure de France* de novembre 1725, que Castel décrit son « clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique ». Athanasius Kircher, son maître, atteste ces types de similitudes : « *Est enim & coloribus sua harmonia, quae non minus quam Musica recreat atque haec harmoniarum analogia maximam in concitandis animi affectibus vim posset*⁴¹² ». Castel admettait que l'analogie entre sons et couleurs n'était pas parfaite, et notamment quand il s'agissait de comparer leur fluidité perceptive respective : lors du jeu musical, les sons semblent se confondre en un seul son tenu, alors que dans la peinture on continue de distinguer les couleurs une par une, et séparément. Castel accepta néanmoins cette imperfection parce que — et pour lui c'était un fait — pendant que les sons fusionnent, nous séparons plus naturellement les couleurs. Il était convaincu que le public allait apprécier davantage la musique oculaire que la musique ordinaire, parce que le principal avantage de ce nouveau clavecin, était donc « [...] de donner aux couleurs, outre l'ordre harmonique, une certaine pointe de vivacité & et de légèreté qu'elles n'ont jamais sur une toile immobile & inanimée⁴¹³ ». Castel décrit le cheminement des sens et des émotions comme étant une « musique muette » :

« Et croyez-vous que ces endroits pathétiques, ces grands traits d'harmonie, ces changements inesperez de tons, qui causent à tous moments des suspensions, des langueurs, des émotions, & mile sortes de peripeties dans l'âme qui s'y abandonne, perdent rien de leur force & de leur énergie en passant des oreilles aux yeux, & de la Musique a la Peinture, qui désormais pourra être appellée a bien plus juste titre qu'elle ne l'a été jusqu'ici, une Musique muette⁴¹⁴ ».

Il va d'ailleurs relier ce phénomène à l'odorat, en parlant même d'une « musique odorante » :

« 1° ». Mettez de suite une quarantaine de cassoletes pleines de divers parfums, couvrez-les de soupapes, & faites ensorte que le mouvement des touches ouvre ses soupapes : voilà pour le nez. 2°. Sur une planche, rangez tout de suite, avec une certaine distribution, des corps capables de faire diverses impressions sur la main, puis faites-la couleur uniment sur ces corps : voilà pour le toucher. 3° Rangez de même des corps agréables au goût, entremêlez de quelque amertume. Mais parlai-je à des gens à qui il faille tout dire ?⁴¹⁵ ».

Dans son étude *The Ocular Harpichord of Louis-Bertrand Castel, the science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre*, de 1991, le philosophe néerlandais Maarten Franssen observe, que peu de scientifiques de l'époque se sont vraiment intéressés à la réalisation de cet instrument. Selon lui ce dernier a été davantage réprouvé comme objet

⁴¹¹ CASTEL Louis Bertrand « Proposition principale », Paris, Mercure de France, Février 1726, p. 286-287, cité in FRANSSEN Maarten, *The Ocular Harpichord of Louis-Bertrand Castel, the science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre*, PDF en ligne sur le site de l'université de Delft (Pays Bas) www.tbm.tudelft.nl, 1991, p. 20

⁴¹² « Les couleurs, elles aussi, ont leur harmonie, qui, pas moins que la musique et son harmonie analogue, affectent notre esprit avec une très grande force », KIRCHER Athanasius *Musurgia*, vol. 2, p. 223, cité in Ibid. pp.19-20

⁴¹³ Ibid. p. 21

⁴¹⁴ Ibid. p. 22

⁴¹⁵ Ibid. p. 22

stimulant l'imaginaire synesthésique de la littérature romantique anglaise antérieure. Ce fait relatif est commun à de multiples autres inventions historiques : nous en convenons, un grand nombre d'appareils, d'automates et ou d'instruments furent le fruit de l'imaginaire de leurs inventeurs. L'auteur soutient cependant avec force, que c'est peut-être justement pour cette raison, et à cause des nombreux rejets et critiques, que ces instruments avaient acquis une reconnaissance. Leur impact sur les sciences était d'autant plus profond que leur réalité pratique semblait creuse. Pour mieux comprendre cet impact, Maarten Franssen décrit copieusement la carrière de Castel, et explique par ce même chemin, l'engouement intellectuel stimulé par la forte personnalité de ce scientifique jésuite dont la capacité à « faire institution » passionnait la société de l'époque. Quand Castel annonce son invention en 1725, il est encore un parfait inconnu. Né à Montpellier en 1688, il s'engage, dès ses 15 ans dans l'ordre jésuite, où il suit une carrière de mathématicien. En 1720, et suite à une demande de Fontenelle, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, il va être envoyé à Paris par son ordre pour enseigner au Collège Louis-Le-Grand un grand nombre de champs disciplinaires incluant les mathématiques, la mécanique, l'optique, la pyrotechnique, l'horlogerie et l'histoire civile et de l'architecture militaire. Entre 1720 et 1746, il reste seul expert en mathématiques et physique sur la place. La raison pour laquelle Fontenelle l'a fait venir à Paris n'est pas très claire. Mais c'est probablement parce qu'il pensait que Castel pouvait apporter quelques nouveaux arguments au sujet de la philosophie newtonienne très populaire alors, et que Fontenelle, en bon suiveur de la physique cartésienne, cherchait à contredire. Bien que Castel eusse copié les *principia* de Newton mot pour mot, il refoula la compétence newtonienne et déclara même qu'il n'était pas nécessaire d'embellir l'œuvre de dieu. En 1724, il écrit son premier livre : *Le traité de physique sur la pesanteur universelle des corps*, « une ontologie de la vie de tous les jours ». Fontenelle l'introduit dans la haute société parisienne, notamment au salon de Madame Tencin. Castel lui-même, à son tour, introduit Rousseau auprès de Madame de Bezeval et Madame Dupin, dès son arrivée à Paris en 1742. Après rupture de son amitié avec Fontenelle, Castel fut le protégé de Montesquieu et devint membre de la société royale.

C'est dans ce contexte qu'il commence à réfléchir sur les concordances entre les ondes sonores et lumineuses et notamment sur leur caractère vibratoire, *les trémoussements insensibles des corps sonores et lumineux* et le milieu qui les transmet jusqu'à nos oreilles. Et il accorde à Athanasius Kircher, « son unique maître », que si quelqu'un pourrait voir des mouvements très fins de l'air quand un instrument de musique sonne, il n'y verrait qu'une peinture extraordinaire de variétés de couleurs. Bien qu'elles semblent surtout avoir stimulé l'imaginaire synesthésique de la littérature des lumières, les observations de Kircher et de Castel se retrouvent dans les représentations artistiques plus tardives, comme par exemple la *mano di violonista* de l'artiste futuriste Giacomo Ballo de 1912⁴¹⁶.

Mais nous pensons ici surtout au *piano optophonique* de Alexander Laszlo (1926)⁴¹⁷, à l'*optophonium* de Hermann Goepfert (1960)⁴¹⁸, à *Optimal arrangement* de Paul Sharits

⁴¹⁶ Peinture, 53x75 cm, huile sur toile, montrant les étapes successives du jeu du violoniste. Il s'agit d'une œuvre représentant le mouvement dans une image fixe, par les techniques du flou et de la répétition.

⁴¹⁷ Alexander Laszlo (né en 1895), essaie de faire fusionner deux disciplines artistiques, l'art des sons et l'art des couleurs). Laszlo opte pour une seule couleur de base par pièce musicale. Il nomme une de ses préludes *pour couleur lumière et piano bleu*, une autre *rouge* et maintient cette tendance d'une couleur prioritaire tout au long de la pièce. En fonction des événements musicaux, par exemple au moment des changements dynamiques ou rythmiques, à l'apparition de nouveaux thèmes ou de nouvelles tonalités, de nouvelles *couleurs tonales* s'associent à cette couleur de base, la varient de la sorte qu'elle s'apparente au mieux avec l'écriture musicale. De temps en temps ces

(1975)⁴¹⁹, aux *expéditions scintillantes* de Pierre Huyghe (2002)⁴²⁰, à *Ondulation* de Thomas McIntosh, Mikko Hynninen et Emmanuel Madar (2002)⁴²¹, à *Hemisphere* de Flow Berlin et Ulf Langheinrich (2006-2007)⁴²², ou encore au *multi Oriented Mirror* de Christian Partos (2008)⁴²³, pour ne nommer que ces quelques exemples qui s'inscrivent dans la suite logique des idées de Castel⁴²⁴. Ce dernier est persuadé que le *prisme auriculaire* est un outil approprié pour séparer les notes distinctes à l'intérieur d'un accord musical. C'est en effet l'idée du prisme qui semblait satisfaire son appetit chromatique. Il suggère par exemple un nombre de couleurs « [...] fort indécises et fort difficile à attraper, aussi difficiles que le fa si triton dissonant est difficile à sentir & à entonner⁴²⁵ » : bleu-céladon-vert-olive-jaune-fauve-nacarat-rouge-cramoisi-violet-agathe-violant (dit parfois gris-bleu). Sa proposition est saluée par M. Rondet⁴²⁶, qui, toujours dans *Mercure de France*, donna même quelques consignes et modes d'emploi pour la réalisation de dispositifs concrets destinés à venir à bout de cette comparaison : entre systèmes de miroirs, lumières directes et fenêtres/écrans convertissables, ses suggestions sont extrêmement élaborées. Mais l'objectif premier de Castel n'était pas la réalisation immédiate de l'instrument. Il voulait, « à la manière d'un Socrate » faire précéder sa construction d'une démonstration. Il voulait toucher l'opinion publique. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'impact de cette démonstration dépasse largement la réalité instrumentale. Pour lui, il ne s'agit pas seulement de faire entendre et voir les sons par l'approche d'une concordance proportionnelle, mais de se servir de l'écoute comme d'un outil de prospective sensorielle. L'idée même qu'un modèle, ici sonore, puisse hypothétiquement se laisser transposer à d'autres sens, est proprement ingénieuse, parce qu'elle conçoit d'emblée le corps comme une entité totalisante. Et bien que les études de Castel relèvent encore de l'intuition, de l'imagination et de la démonstration empirique, sa démarche, bien que maladroite, a le mérite d'un postulat précis : l'invisible n'est plus un obstacle pour décrire le corps. Au contraire, il ne constate pas seulement un corps invisible, mais démontre sa réalité malgré son invisibilité. La mise en regard de l'écoute représente

couleurs sont enrichies de formes plastiques, tels des ondulations et vagues ou formes triangulaires. Laszlo invente un *piano optophonique*, qui permet d'actionner des projecteurs de lumière : construit par les Ernemannwerke, Dresde 200 projecteurs lumière, il est présenté au public lors de l'exposition internationale de Düsseldorf en 1926

⁴¹⁸ *Les voiles lumineux de Goepfert ne doivent pas éblouir mais nous permettre la contemplation de la lumière en tant que phénomène précurseur de la couleur* (Fritz Unisnger 1966), Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld Allemagne. *Optophonium*, 1960, bois, aluminium, acier, réflecteurs, (pilotage automatique), bande magnétique et série de haut parleurs

⁴¹⁹ *Interface, optimal arrangement*, 1975, 4 écrans 16 mm, couleur et son, Shutter in interface, film à clignotement de couleurs

⁴²⁰ L'expédition scintillante, Acte 2, "untitled", (Light Box), 2002, structure en bois avec projecteurs de lumière et de fumée, 4 haut-parleurs 200 x 192 x 157 cm

⁴²¹ *Ondulation* by Thomas McIntosh in collaboration with Mikko Hynninen and Emmanuel Madar is a truly hypnotizing composition for water, sound and light. A two-ton pool of water is set in motion by powerful loudspeakers. Waves travel across the basin, rising or falling in response to the sounds. Lights, bouncing off the moving surface, send reflected ripples over the walls of the gallery. The surface of this "liquid mirror? Is slowly shaped by the sound into a kind of 3D expressions of the music which in turn become reflections on the wall. The simultaneity is such between the sound and light waves that we are left with a sense of seeing the sound and hearing the image.

⁴²² *Hemisphere* is an artificial space created by 5 high definition beamers projecting onto a suspended cupola. The installation plunges the visitor into an immersive environment that, despite the seductive apparatus of presentation, comes close to a charged nothingness. What is perceivable is a fine murmuring and shimmering that essentially rests on calculations of fractal structures and particle systems. It is aesthetic plasma that is constantly restructured and changing. Berlin Martin Gropius Bau 2008

⁴²³ Christian Partos, Walter Gropius Bau Berlin 2008 M.O.M. - *Multi Oriented Mirror* pixelises the artist's mother's portrait with 5000 micro-mirrors whose infinitesimal slant makes the intensity of the reflected light vary. If you stand close to the installation all you see is just lots of tiny bits of mirror. Take a few steps back and the portrait of Partos' deceased mother appears. The effect is really amazing. No picture of it in the press kit, sorry. I made this blurry image that might give you a very vague idea of what it was like.

⁴²⁴ Tous suivent l'imaginaire synesthésique de Castel à la trace et cherchent à créer des synergies perpectives. L'optophonie a été étudiée d'une manière approfondie, nous pouvons donc faire l'économie d'une nouvelle étude. Nous renvoyons ici à « Son & Lumières », du Centre Pompidou de Paris septembre 2004 à janvier 2005, où la curatrice Sophie Duplaix a fait de l'optophonie le sujet central de l'exposition, et bien sur au catalogue VON MAUR Karin, *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Prestelverlag, 1985

⁴²⁵ CASTEL Louis Bertrand, Mémoires de Trévoux, août 1735, 2^e partie, pp. 1474-1475, cité in Maarten Franssen, *The Ocular Harpichord of Louis-Bertrand Castel, the science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre*, de 1991

⁴²⁶ Maître mathématicien, qui a écrit plusieurs articles élogieux au sujet du clavecin oculaire de Castel. Ces articles ont été publiés dans le *Mercure de France* en avril 1726 voir pp. 650-660 et en avril 1755 p. 161

donc formellement et structurellement une méthode, qui se prononce témérairement en faveur d'une réalité de corps total. En s'aidant d'une comparaison perceptive esthétique entre sons, odeurs et couleurs, elle tente de faire apparaître un autre corps. Elle en déduit un corps sensationnel. Elle émet l'hypothèse d'un cheminement interdépendant et réciproque, si ce n'est solidaire des sens. Les observations de Castel sont non seulement précurseurs d'évolutions de la pensée scientifique des Lumières et fondateurs de toute une branche artistique qui verra ses années de gloire au tournant du XIX^e au XX^e siècle avec l'apparition de *l'optophonie*⁴²⁷, mais elles continuent de préoccuper nos chercheurs contemporains en neurosciences (en cognition et psychologie expérimentale), notamment en ce qui concerne la *logique du goût*. Nous pensons ici précisément aux récentes études de Gian Beeli, Michaela Esslen et Lutz Jänke, de l'Institut de Neurologie à l'Université de Zurich, qui publient en 2005 *When cououred sounds taste sweet*, une brève description de l'état de leur recherche⁴²⁸. Ces travaux démontrent clairement les multiples liens entre sons et goûts et vont, dans certains cas, jusqu'à prouver des perceptions de consistances mêmes des matières. La reconnaissance cinesthésique et synesthésique d'intervalles musicaux décrite comme « *synaesthesia as an involuntary physical experience of a cross-modal linkage* »⁴²⁹, ne fait donc plus de doute aujourd'hui. La transgression sensorielle du voir a donc conduit l'imaginaire à pénétrer le monde synesthétiquement et à adhérer à sa transformation continue. Elle a encore conduit à une profonde modification des significations et, par infraction, à la circulation des idées entre elles. Ce « circuler », « cheminer » ensemble des sens et des significations a instauré le principe d'intensivité. Intéressons nous désormais à l'imaginaire chorégraphique de la Moderne à nos jours, pour mieux comprendre ces interactions.

7.2.3. Contredanse, de Rudolph Laban à Myriam Gourfink

Les arts dits « vivants » induisent un espace en évolution. Se déployant sous nos yeux, il se renouvelle à chaque instant. Face à cette instabilité, les enjeux fonctionnels et esthétiques sont de taille. Ils déterminent non seulement l'imaginaire chorégraphique mais encore son mode opératoire. Rudolph Laban en distingue trois :

Le premier se trouve dans la dynamique de *l'extension*. Car ce qu'on voit ou ce que l'on ne voit pas ne sont, non pas des limites, mais des données abstraites, elles-mêmes en extension. Le second se trouve dans *l'intension* et *l'intensité*⁴³⁰. Le chorégraphe donne une nouvelle intension, une nouvelle intensité à l'exercice de la danse : danse « singulière » par le choix opéré du danseur et « intensive » par son appartenance à un tout. Le troisième se trouve finalement dans son rapport à *l'intention*. En procédant par abstractions géométriques,

⁴²⁷ Dont nous avons esquissé les lignes historiques en introduction aux formes de visualisations sonores

⁴²⁸ Publié in *Nature Publishing Group*, 2005, vol. 434, 1(3 mars 2005), p.38, www.nature.com/nature. Quant aux mesures neuronales effectuées, voici une liste des interactions synesthésiques identifiées: *minor second : sour, major second : bitter, minor third salty, major third : sweet, fourth : (Mown grass), tritone : (disgust), fifth : pure water, minor sixth : cream, major sixth : low-fat cream, minor seventh : bitter, major seventh : sour, octave : no taste*

⁴²⁹ *For example, hearing a tone (the inducing stimulus) evokes an additional sensation of seeing a colour (concurrent perception). Of the different types of synaesthesia, most have colour as the concurrent perception (cf. RICH, A.N. & MATTINGLEY JB. Nature Rev. Neurosci. 3, 43-52, 2002). Here we describe the case of a musician who experiences different tastes in response to hearing different musical tone intervals, and who makes use of her synaesthetic sensations in the complex task of tone-interval identification. To our knowledge, this combination of inducing stimulus and concurrent perception has not been described before.* Les auteurs de l'article présentent également un tableau où figurent des temps de réaction dont les personnes tests témoignent quant à la perception d'intervalles tonales et cela à travers la perception concurrence, notamment la perception additionnelle de couleurs ou de goûts. *Ibid.* p. 38

⁴³⁰ Nous empruntons ici la définition de la notion d'événement par Gilles Deleuze à partir de Whitehead et de Leibniz, *Le pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 p. 105

formes cubiques et sphériques, en créant une armature *kinesphérique*, le chorégraphe procède à l'évanouissement progressif de l'individu et de son corps en faveur des variations macro- et surtout microscopiques infinies de l'espace et du temps. Nous sommes peu ou prou capable de suivre les évolutions pluridirectionnelles et leurs déviations. À peine vu, si toutefois nous les voyons, elles sont déjà passées.

On pourrait dire que Rudolph Laban met la danse en suspens. Il parle même de *contredanse*⁴³¹. Myriam Gourfink, va au-delà encore dans cette idée. Elle parle « d'images de la danse » plutôt que de la danse elle-même. Elle décrit par ailleurs son rapport aux notations de Laban « comme une excellente école du regard ⁴³² ». Chez elle, cette école du regard nécessite un apprentissage intensif des aspérités infimes du mouvement. À l'affut de la logique motrice, au guet de sa moindre variation, le regard doit s'obstiner pour lire leur richesse. C'est probablement pour cette raison que Myriam Gourfink convoque les formes avec insistance et par une infinie lenteur. C'est vrai encore que la *dynamosphère* décrite par Laban invite à une attitude perceptive dynamique. C'est ainsi que Gourfink situe par exemple le véritable centre de gravité dans sa façon, « [...] d'emmener partout mes directions et toujours en rapport avec mon articulation ⁴³³ ». Dans « *Breathing monster*⁴³⁴ », création de 2011, le ralenti devient excessivement palpable⁴³⁵ : comme dans une respiration monstre, son corps se meut sur une plateforme à 1,50 m du sol sur environ 100 m et cela pendant environ trois heures⁴³⁶. Libérée de toute contrainte rythmique, la danseuse parcourt ainsi à peine quelques centimètres par minute. Son corps se fige régulièrement et ressemble presqu'à une sculpture ou à une statue. Devant une telle prestation, le pari du regard sur le mouvement devient intense. Stimulé par l'univers sonore organique de Kaspar Toeplitz, nous scrutons les détails minimes des lignes déployées par la danseuse. Mais l'œil ainsi affecté par l'effort, cherche le lointain pour se reposer. Il se repère en rapport à l'étendue de la scène. Le va-et-vient entre *micro* et *macro* espace organise une perspective inédite : entre regarder à la fois de très près et vers ailleurs, *zoomer* et *dézoomer*, nous composons nous-mêmes une ligne tantôt réelle, tantôt imaginaire. De par cet exercice récurrent nous exécutons un mouvement propre : entre observation concentrée et contemplation relâchée, organisation de nos postures entre constructions des trajectoires de nos regards, lever, rabaisser la tête nous devenons nous-mêmes danseurs. Myriam Gourfink fait ainsi disparaître le danseur au profit de la ligne. Quant à l'interaction avec le public, elle déclare que pour elle la danse est avant tout « [...] un engagement avec l'autre pour s'effacer ⁴³⁷ ». Gérard Mayen identifie cet engagement comme un travail sur des « formes de l'in-vu ».

⁴³¹ DE MÈREDIEU Florence en parle, lors du colloque *Arts, Scènes et nouvelles technologies*, organisé par le Pôle d'Études et de Recherches « Esthétiques et pratiques artistiques actuelles » du CREM, université de Metz le 24 et 25 novembre 2004

⁴³² GOURFINK Myriam, lors du Workshop *Danser/Écouter*, organisé par BAK Eléonore (l'ARS) et DEJEAMMES Arnaud (*Échos théoriques*) à l'ÉSAL en collaboration avec le Centre Pompidou-FRAC Lorraine (dans le cadre de l'exposition « Une brève histoire des lignes ») Metz le 4 avril 2013

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ La pièce traite à la fois de l'immobilité et de la puissance du son. La danseuse, dont les *micromouvements* d'une apparente immobilité s'appuient sur l'intensité de son souffle.

⁴³⁵ Lors du Workshop « *Danser/écouter* » à l'ÉSAL, Myriam Gourfink explique l'une des raisons esthétiques pour cette lenteur : nous la citons [...] « *parce que je peux mieux y déployer le volume et la ligne* ».

⁴³⁶ « La danse de Myriam Gourfink n'est jamais que de la danse au ralenti. Ses pièces d'une heure de durée ne développent guère une seule phrase à l'infini. A d'autres, deux, trois minutes y suffiraient. Et d'ailleurs, ses pièces sont toutes les mêmes. [...] Depuis bientôt quinze ans, l'obstination de sa recherche ouvre sur un monde dont les limites semblent repoussées chaque fois qu'on croit s'en approcher. Cette quête est sans fin, qui passe sous l'écran de l'apparence, toujours relancée. Vertigineuse, elle aspire » . MAYEN Gérard, *Formes de l'In-Vu*, portrait de Myriam Gourfink in Portfolio de l'artiste, p. 9

⁴³⁷ GOURFINK Myriam lors du Workshop « *Danser/écouter* » à ÉSAL en avril 2013

Alors que nous héritons d'une pensée, qui suggère le paramétrage temporel de la danse, Myriam Gourfink s'oppose à la temporalité uniforme et linéaire. La totale interaction entre corps et espace, c'est-à-dire du corps de la danseuse et du corps du spectateur — faisant communément retour à la fois de l'espace et de leurs propres perceptions dans l'espace — ouvre à des dimensions plastiques, pluri-sensorielles et multidirectionnelles. « Il faut s'imaginer cela comme respiratoire, réversible et flottant, jamais fini. C'est minime. Mais non minimaliste. Car infiniment peuplé de données actives, diversifiées et agencées⁴³⁸ ». Myriam Gourfink renverse aussi la perspective du regard, parce qu'elle « [...] pose le déroulé d'un geste sur un seul axe de manifestation explicite⁴³⁹ ».

Parmi les chorégraphes historiques qui l'ont influencé, on peut trouver quelques références à la respiration de la matière — phénomène qui relie sa danse à des théories scientifiques sur la matérialité des fluides. Il y a quelque chose de *phasique* dans ses mouvements qui nous rappellent les images de la fumée de Jules Etienne Marey, que nous évoquerons un peu plus tard. Arrêtons-nous un instant sur le corpus instaurateur du travail de Myriam Gourfink. Lors du workshop *Danser/écouter* à l'ÉSAL en avril 2013, elle se réfère à la chorégraphe Doris Humphrey⁴⁴⁰, dont le vocabulaire, s'est nourri des comportements physiques du tissu. Forte de cette expérience, cette dernière a inventé une technique : *fall and recovery*, (« tomber, rattraper »). La pratique de Humphrey représente un enjeu important pour la danse. Il faut bien imaginer qu'à son époque, le corps se pensait avant tout comme un corps debout. La *maestria* consistait à braver l'attraction terrestre, à surpasser la verticalité par le saut et l'envol. Par conséquence, la chute du corps mettait en cause le talent même du danseur. Assimilée à la lourdeur et la maladresse, la déchéance et le déclin, la culbute, la dégringolade, la chute était exclue de l'inventaire chorégraphique. L'accepter, la décliner et la valoriser, était donc tout simplement un acte révolutionnaire⁴⁴¹. L'expérience de la vélocité et de la voltige, contribue d'une manière éloquente à l'apparition de la chorégraphie moderne et, pour citer encore Gourfink, « [...] à l'apparition d'une danse aérienne et d'une méthode climatique⁴⁴² ». Nous voilà en présence de l'origine des mouvements que Myriam Gourfink affectionne, c'est-à-dire « [...] la gravitation disputée, chahutée, où souvent assez proche de se ramasser en boule, de rouler abandonnée aux poussées d'elle-même, ses gestes fouillent en même temps la multiplicité des sphères et bulles qu'on sent peupler son imaginaire de l'espace⁴⁴³ ». Voici une danseuse chercheuse qui dispose de moyens matériels

⁴³⁸ Op.cit. MAYEN Gérard, *Formes de l'In-Vu*, p. 10

⁴³⁹ Ibid. p. 10

⁴⁴⁰ Danseuse, chorégraphe, pédagogue américaine (1895-1958), Humphrey travaille une technique qui utilise le poids du corps, les possibilités d'équilibre, puis les rythmes de chutes et de rétablissements. C'est à elle que nous devons le terme « chorégraphie »

⁴⁴¹ L'exemple de Doris Humphrey nous renseigne à plus d'un égard sur le comment un nouveau panel de postures peut déclencher une autre compréhension du corps et provoquer un déplacement des valeurs historiques jusqu'ici inébranlables. C'est un corps démythifié, un corps dont l'essor n'est pas seulement dû à ce à quoi il ressemble mais à ce qu'il est. Notons que là encore l'art de la métaphore et de l'allégorie, témoigne néanmoins de la persistance des images de la posture dans notre imaginaire. Du mythe d'Icare au fameux « *saut dans le vide* » de Yves Klein (1960), du « *Too Steep, too fast* », performance de Mc Carthy (1976) roulant jusqu'en bas d'une colline pour que la chute devienne une action, ou de Bas Jan Ader qui tombe d'un toit ou qui saute en vélo dans un canal d'Amsterdam, chutes et envols représentent nos rêves les plus fous des temps modernes. Encore plus contemporains, ils trouvent d'une part leurs exutoires dans les frénésies consommatoires et les promesses de vertige et de sensations fortes, nous y pensons notamment aux sauts en élastique et les « *wingsuits* » (littéralement ailières), ces combinaisons pour voler longtemps, qui ressemblent à des ailes d'oiseaux. Et d'autre part ils sont symptomatiques de moments de défenestration, dont l'histoire regorge et qui ont encore récemment fait le sujet d'artistes comme Philippe Ramette avec sa « *Contemplation irrationnelle* », (2003) photographie couleur. Ils sont à l'image d'une société du *krash*, des attentats du 11 septembre 2001 et d'autres moments de catastrophes naturelles et de déclins économiques. Mais bien au-delà de rejoindre les grandes figures de la mythologie, la posture de la chute et/ou de l'envol assure la prise de conscience d'une corporalité jusqu'alors suspendue dans l'image. D'ailleurs c'est par l'image que nous semblons pouvoir arrêter le temps, l'espace, le corps, la beauté comme la violence.

⁴⁴² Op.cit. GOURFINK Myriam lors du Workshop *Danser/Écouter*, ÉSAL 2013

⁴⁴³ Op.cit. MAYEN Gérard, *Formes de l'In-Vu*, p. 10

et théoriques ancrés dans la volatilité et la fugacité. Elle pratique le dépassement des attitudes culturelles historiques, des limites articulatoires du corps et des limites en soi. Interprète de Odile Duboc, elle a été sensibilisée par cette dernière à la méditation. Observant une sorte de tantrisme, elle s'est ouverte à la circulation des énergies, qu'elle a « toujours ressenti comme un espace⁴⁴⁴ ». Nous l'avons vu, Myriam Gourfink se sert notamment du souffle pour atteindre le corps biologique et moléculaire. Le souffle sert la lenteur, il présume ce qu'elle appelle une « méta-personne, au delà des corps et des âmes ».

« La méta-personne est l'espace de transformation par lequel s'incorporent à l'insu du regard les technologies du souffle »⁴⁴⁵ [...] « Pour obtenir des corps la puissance de ne pas accélérer, pente (hyper)moderne ordinaire, il y faut une contre-puissance de formation tout aussi grande. Une pratique du souffle, de la non séparation esprit/corps, de la sensation organique⁴⁴⁶ ».

Elle puise sa grammaire dans l'énergie. Elle veut « [...] ouvrir le corps par la mise en circulation des énergies⁴⁴⁷ ». Elle convoque ces énergies par, nous la citons, « [...] les fréquences que je peux déclencher⁴⁴⁸ ». Le corps est devenu pour elle un outil d'exploration et de perception intérieure enfouie avant tout. Il est une représentation mentale. Ce sont notamment les stimuli qu'elle met en place — et qui doivent être ressentis par le danseur au moment de l'exécution, parfois même en amont à la danse — qui sont évocateurs. Goût, odorat, ouïe, organes sexuels sont excités jusque dans leurs *micro-zones*. Ce qu'on voit, ce n'est donc pas prioritaire. Myriam Gourfink aime parler de « [...] condensations vibratoires et de compressions sur échelles de niveau physique, dans l'épaisseur corporelle, en expansion⁴⁴⁹ ». Pour elle « [...] le travail de l'intériorité produit bel et bien des formes. Et la fonction perceptive est un lieu d'énonciation, de projection, d'élaboration⁴⁵⁰ ». Quant à la dimension intellectuelle ou spirituelle et le rapport à la forme, Myriam Gourfink exige qu'il faut bien s'entendre quant à ce qu'ils négocient, nous la citons : « Pas une seconde je ne puis opposer la pensée et la sensation, comme on l'a tant cru naïvement, au nom de la quête d'états intérieurs⁴⁵¹ ».

L'écriture occupe une place centrale dans le travail de Myriam Gourfink, elle est le résultat d'un flux de respiration intérieure profonde avec là encore une véritable fonction perceptive. Écrire signifie pour elle un ensemble de perspectives :

« Écrire une partition en amont, définir une structure, étudier comment la partition peut se générer. Laban n'écrit que du passage. Par exemple, c'est la façon dont on enroule qui va déterminer le signe et non le simple enroulement. Le passage est formalisé, toute forme est dans une dynamique. Concernant ce qui est écrit *a priori*, on peut prendre appui sur les partitions de *Bestiole2*. Les partitions sont pré-écrites et se génèrent en temps réel. J'ai un certain nombre d'ensembles avec un certain nombre d'éléments préétablis⁴⁵² ».

⁴⁴⁴ Op.cit. GOURFINK Myriam lors du Workshop *Danser/Écouter*, ÉSAL 2013

⁴⁴⁵ NEYRAT Frédéric, *Subjugué par un souffle non coupé*, in Portfolio de Myriam Gourfink (version 2012/13), p. 4

⁴⁴⁶ Ibid. p. 4

⁴⁴⁷ Op.cit. GOURFINK Myriam, Workshop *Danser/Écouter*, ÉSAL 2013

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Op.cit. MAYEN Gérard, *Formes de l'In-Vu*, p.10

⁴⁵⁰ Ibid. p.11

⁴⁵¹ Ibid. p. 11

⁴⁵² ADOLPHE Jean-Marc et IMBAULT Charlotte, *Fixer la forme*, entretien avec Myriam Gourfink, in Portfolio de l'artiste (version 2012/13), p.21

LOL permet « [...] d'imaginer des espaces et des temporalités flexibles, composites, réversibles, selon les arborescences à niveaux multiples⁴⁵³ ». La notation permet de se libérer de l'emprise directe de l'auteur et de l'interprète, elle représente « [...] un détachement conceptuel qui rappelle les expérimentations contemporaines en musique⁴⁵⁴ ». L'informatique permet ici notamment d'augmenter la mémoire :

« À tous les stades de sa mise en œuvre — composition anticipée des configurations en amont de la pièce, ou au cours même du déroulement de celle-ci — le recours informatique engage la partition de danse comme un support d'invention vivante, quand les usages antérieurs les plus répandus la consignaient dans une fonction conservatoire après coup⁴⁵⁵ ».

Gérard Mayen cite Myriam Gourfink au sujet de « *Contraindre* », pièce de 2004 :

« Pour moi la danse doit être vécue dans la profondeur des corps, ce que l'on montre n'a aucune importance. A mon sens, un danseur devrait plus se soucier du corps qu'il est que du corps qu'il a, car la danse est sans forme, elle est au-delà des contours du corps, elle est juste là, tendue, comme une ligne entre deux points⁴⁵⁶ ».

En nous joignant à Henri Focillon qui prête une activité indépendante à la forme, nous pourrions conclure que la Moderne, ainsi que notre actualité excelle dans l'idée de la posture évolutive. Si désormais, la posture est soumise à une extension infinie, si elle est processus, elle est aussi informe. Nous observons en tout cas, qu'elle se formule comme une sorte de saut quantique. Devant de pareilles représentations, nous retenons trois enseignements : posture et forme sont *extension*, *intension* et stimulent une *intention* nouvelle par une déstabilisation active des représentations historiques. Cette nouvelle définition n'affecte non seulement l'action, elle transite à l'intérieur du processus sensible et intellectuel. Toutes deux sont devenues interactives, extensibles, réversibles, composites, élastiques, flexibles et infiniment variables, jusqu'à disqualifier l'image historique du corps, dont le statut, c'est-à-dire la stabilité, la verticalité, l'unicité et la fixité se trouve foncièrement ébranlé. Notons encore, que le corps est devenu flux de respiration intérieure. Ni expressifs, ni impressifs, ni psychologiques, ni sociologiques, posture et forme persistent non comme une *causa mentale* mais par une sorte de lien énergétique, déclinent une intériorité corporelle et relèvent de l'imaginaire *intra-corporel*. Nous avons vu comment la posture *fait événement*, et comment l'événement *fait posture*. Acte de contredanse — dans le sens où Laban et Gourfink s'opposent à la dramaturgie du spectacle vu, voire des protocoles du visible absolu — un autre type de réalité, loin des certitudes historiques est nécessairement en train d'apparaître. Chez Laban et Gourfink, nous avons aussi vu émerger la nécessité d'apprentissage, cette fois par des (*micro*) stimulations.

Était-ce pour perfectionner la posture ou pour s'en débarrasser ?

Retenons-en qu'un danseur n'est plus un danseur parce qu'il danse ou parce qu'on voit sa danse, mais parce qu'il est danseur, à savoir que tout ce qu'il est, fait et pense, c'est de la danse.

⁴⁵³ Op.cit. ADOLPHE Jean-Marc et IMBAULT Charlotte, *Fixer la forme*. p. 11

⁴⁵⁴ Ibid. p. 11

⁴⁵⁵ Ibid. p. 12

⁴⁵⁶ Ibid. p. 12

7.2.4. Walking in an exaggerated manner

Si c'est le processus même de la danse (sa performance, son intensivité) qui est visé et non seulement son extension visible, cela signifie-t-il qu'il y a involution de l'espace et du temps? Voyons cela à l'aide d'une performance filmée en noir et blanc de Bruce Nauman, *walking in an exaggerated Manner around the perimeter of a square* (1967-68) qui le montre en déplacement sur le plan d'un parfait carré (côtés invariables), scotché par terre⁴⁵⁷. L'action dure 10 minutes 30 secondes. Pendant que la caméra tourne (bruit d'une 16 mm), il marche lentement, soit en avançant, soit en reculant, tête droite, se déhanchant d'une manière exagérée sur les quatre lignes du carré. Tout en tournant mécaniquement son corps à chaque angle, il garde son visage face à la ligne jusqu'à ce qu'il ait parcouru, jusqu'à ce qu'il en ait épousé toute sa/la longueur. La matrice du carré ne se dévoile pas d'une manière entière à l'écran. La ligne côté gauche du carré est partiellement invisible. L'angle gauche et la ligne, côté avant, se soustraient complètement à notre vue. L'angle droit, point de départ du performeur (à droite de l'écran, c'est-à-dire l'angle droit du carré), est supposé être présent parce que son corps le désigne. Nous assistons donc alternativement à un tour et demi de postures en marche avant, un tour en marche arrière.

Plusieurs modes temporels et spatiaux sont déterminants pour cette performance. Ils étaient différentes fonctions :

Le *mode opératoire* : le point de départ devient son point de référence, parce que c'est à partir de là qu'il avance ou recule ; il fait toujours face à la ligne et à l'angle qu'il veut atteindre. Chaque fois qu'il atteint l'angle, il arrête son déhanchement un instant pour prendre une posture plus droite, comme pour sentir l'angle droit et de nous le faire voir. Aussi ne peut-on pas vraiment dire qu'il tourne en rond, parce qu'il y a un angle mort, qui nous fait douter.

Le *mode du retour visuel du grand carré* : l'angle mort, parce que c'est à partir de là qu'il disparaît et apparaît à nouveau, se trouve à gauche de l'écran. Le corps du performeur s'absente pendant 43 secondes de l'écran (1^{er} tour 23 secondes, 2^{ème} tour 10 secondes, 3^{ème} tour 10 secondes). Cette disparition stimule notre imaginaire. Nous-nous posons des questions : est-ce toujours un vrai carré, quand-est-ce qu'on le voit réapparaître, est-ce que la vision du performeur change de taille ou de posture, ou de position ?

Le *mode de retour visuel de la doublure du grand par le petit carré* : Le carré est doublé visuellement par un autre plus petit, se trouvant en son centre. Et bien, qu'ils ne se touchent pas, cette constellation suggère une sorte d'écho de la forme par superposition imaginaire, comme pour

- Nous influencer par rapport à la bonne finition du premier carré, à savoir
- Nous rassurer quant à la forme complète de ce carré,
- Insister sur un effet de rétrécissement du premier ou

⁴⁵⁷ Voici son scénario précis :

1. On le voit de dos à l'angle droit avant du carré, il avance vers l'angle droit arrière, tourne à l'angle droit arrière, on le voit du profile gauche, il tourne à l'angle gauche arrière, on le voit d'une manière frontale, il disparaît devant l'angle supposé à gauche avant, pour réapparaître de profile droit allant vers son point initial
2. vers 3 : 00, il se tourne sur ce point initial et avance en reculant jusqu'à l'angle supposé de gauche, ici vu du profile droit, disparaît à mi-chemin, et réapparaît, on le voit d'une manière frontale, tourne sur l'angle gauche arrière pour reculer encore vu du profile gauche, tourner sur l'angle droit arrière, pour venir toujours en reculant vers le point initial, et vu de dos vers 5 : 40
3. cette fois, il n'a pas besoin de tourner, on continue de le voir de dos. Vers 8 : 30, il recommence à avancer vers l'angle droit arrière, tourne, on le voit du profile gauche vers l'angle gauche arrière, tourne et là on le voit de face, à mi chemin le film s'arrête.

- En faire une mise en abîme et
 - Soutenir le mouvement du performeur en mode d'une spirale visuelle,
- Assignations, que l'artiste traite au même titre que
- Le *mode du mouvement*, le déhanchement exagéré, le fait d'avancer et de reculer lentement et d'une manière mesurable (quasi en secondes),
 - Le *mode du retour visuel de cet espace* : le fait de se montrer, de dos, de profile gauche et droit et de front, et finalement,
 - Le *mode du retour sonore de l'action* : on n'entend aucun autre bruit que celui de la caméra 16 millimètre, c'est-à-dire en continu tout au long du film.

Nous assistons également à différentes réalités perceptives⁴⁵⁸, qui se présentent comme autant de pistes possibles pour lire l'expérimentation de Bruce Nauman. Alors que le son suggère une ligne continue, il y a non-linéarité entre « action réelle et action représentée », c'est-à-dire différence entre ce qui est exécuté et donné à voir complètement et/ou partiellement (entre « déambulation physique corporelle exécutée et déambulation donnée à voir», entre « espace réel (et espace donné à voir) et espace imaginaire ») et permanent va-et-vient entre ruptures franches et continuations, apparitions et disparitions. L'apparente répétition de l'action réelle, sa reproduction filmique — donc sa probable mise en boucle, à la fois réelle, fictionnelle et imaginaire —, frôlent l'absurde. Pour le performeur, comme pour le spectateur, cette répétitivité apparaît d'abord comme symptomatique d'une double impossibilité : « Celle de poursuivre l'action commencée et dans le même temps, celle de l'interrompre⁴⁵⁹ ». Le permanent retournement, l'effet symétrique et l'effet miroir de ce retournement semble finalement devenir un instrument de vérification ultime. Par ce biais, Nauman ne pose non seulement la question de savoir si ce qui est devant lui, pouvait être déjà derrière lui, et *vice versa*, mais encore si ce qu'il y a derrière lui (en tant que vie) est différent s'il y retourne. Le performeur dans son Carré fonctionne comme une navette (nous suggérons ici l'outil du tisserand, qui permet de transporter le fil). De la netteté (notamment sur les bords) de ses déplacements dépend l'appréhension visuelle-tactile de l'espace-fini et du temps-monopolisé pour une tâche de géomètre. Géraldine Sfez nous rapporte, que l'artiste — comme beaucoup d'autres de sa génération —, a été profondément marqué par le traitement minimaliste de l'espace dans l'œuvre de Samuel Beckett. Comme Beckett, il s'interroge sur l'absence et la disparition du corps, leur réduction à des formes ou à des sons. Les sens, et là notamment celui de l'ouïe, documentent un corps et un esprit pris au piège d'un difficilement dicible, voire d'un impossible processus d'individuation.

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit,

⁴⁵⁸ Arrêts sur angles, son continu qui contraste avec la lenteur et les ruptures, ruptures visuelles (apparitions et disparitions), continuation des formes, continuation du Carré par un autre, (Carré supposé Carré malgré lui) ruptures de forme (Carré grand et Carré plus petit), ruptures de temps direct filmé, hasard ou volonté (coupure montage) et de la logique de continuation temporelle (supposé infini, ce film peut être vu en boucle, s'Imagine en boucle, l'action se finit tout de même par la fin du film), ruptures entre réalité opératoire et ce qui est donné à voir (entre être le performeur et montrer le performeur), continuation cadrage, la caméra reste toujours au même endroit, le son semble rester toujours au même endroit (mono source, l'élan mécanique suggère un éternel recommencement comme un éternel écoulement, une sorte de *sur place*), sa temporalité aussi, bien qu'elle vise l'infini et non la boucle, sa forme : il est donc plutôt ligne continue qu'un Carré ou un rond, il sort le Carré de ses bornes pour le réduire à une ligne et seul son démarrage par le début du film et son interruption par la fin du film pourrait suggérer un éventuel changement de direction.

⁴⁵⁹ SFEZ Géraldine, *Bruce Nauman, Samuel Beckett : le Corps mis à l'épreuve de la répétition*, Limit(e) Beckett, N° 0, printemps 2010, p. 83

ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer ». [Samuel Beckett, *L'innommable*]⁴⁶⁰.

Mais au-delà de l'acte purement formel ou théorique, ces artistes interrogent l'indicible et l'innommable. Ce questionnement devient une sorte de programme existentiel: l'innommable, et nous faisons là un emprunt à Samuel Beckett, « nous prive de notre existence en nous privant de la sienne ». Scéneries du rien ou nécessaire déblayage des traditions ? Il est beaucoup question de rien, mais nous ne pourrions pas dire pour autant qu'il s'agisse vraiment d'une dramaturgie du rien⁴⁶¹. Or, il ne faut pas confondre entre le propos sur le rien et le travail de Nauman et de Beckett, et finalement le travail qu'ils nous proposent à faire : il y a toujours quelque chose à entendre et à voir. Ce quelque chose, tellement trop plein déjà, tellement insaisissable dans sa complexité devient essentiel. Seule son abstraction, seule sa répétition permet de l'entrevoir. Puis, répéter, c'est aussi apprendre ! Le dispositif filmique, ainsi que la *promenadologie* de Bruce Nauman permettent alors au performeur-même et au spectateur, d'exécuter une sorte d'apprentissage. Sans aucune chance de se soustraire à l'espace proposé, les voilà, contraints à vivre sa densité et à porter leur attention à ce qui normalement, c'est-à-dire lors de l'écoulement linéaire et rapide quotidien, est à peine ou impossible à percevoir. Les voici abandonnés à un corps, qui se laisse guider par les moindres signes. Et c'est la répétition et l'exploration quasi systématique qui permet de comparer leurs plus infimes nuances. Ces derniers varient d'autant plus qu'ils sont presque, mais seulement presque les mêmes.

7.2.5. Danse/parler

Aussi ne pouvons-nous-nous empêcher de penser à d'autres activistes plus récents, qui rebondissent sur l'articulation entre images, danse et parole. Nous pensons ici notamment aux expositions « dansées et parlées » de Mathieu Copeland⁴⁶² ou encore de Micheline Lelièvre⁴⁶³. Tous deux élaborent des « dispositifs » qui congédient l'inscription temporelle de l'exposition visuelle. Ces dispositifs précèdent et dépassent sa durée. En programmant ainsi des sortes d'hyper et de méta –espaces/temps, ils renouvèlent non seulement la notion de durée, ils dépassent encore la seule dialectique du local et du global, puis relient l'individuel au collectif. Bien au-delà d'un espace en marge, d'un espace ponctuel ou éphémère, ils s'inscrivent d'une manière durable dans l'espace laissé vacant par l'institution. En occupant l'espace invisible sans l'illustrer pour autant, ils officialisent sa valeur tierce. À l'aube d'une culture contemporaine presque exclusivement urbaine, où les espaces se

⁴⁶⁰ BECKETT Samuel, Texte donné in *L'absurde 2/5* : (rediffusion) émission proposée par ENTHOVEN Raphaël, France Culture, « Les nouveaux chemins de la connaissance » (03.11.2009), 10 : 00

⁴⁶¹ CLÉMENT Bruno, in *Rien 2/4, Beckett : faire du rien un théâtre*, émission proposée par VAN REETH Adèle, « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, 29 juin 2013

⁴⁶² Curateur contemporain entre autres : expositions sans textes ; une exposition parlée ; *autocreative art* ; *Nothing but working, PD50 Partition* ; *Menadal Mental* ; *Le confort Moderne* ; *An exhibition to hear, read, studies for an exhibition* ; une exposition chorégraphiée, l'exposition continue ; *A spoken exhibition, the saints*, une exposition de mémoire ; *emotional landscapes, soundtrack for an exhibition* ; une exposition à être lue, pour en nommer que ces quelques entrées dans la matière abordée par Mathieu Copeland, cf. <http://www.mathieuCopeland.net>.

⁴⁶³ Chorégraphe contemporaine, nombreuses expositions dansées et parlées et de chorégraphies à participation sensorielle. Nous en décrivons seulement une au Quai Branly 2012 : « Les visiteurs sont conviés au foyer-bar du théâtre pour une expérience poétique et gestuelle inédite. En écoutant la musique créée spécifiquement pour l'expérience et en appliquant les consignes préenregistrées des chorégraphes-concepteurs, ils sont amenés à découvrir collectivement une sélection d'instruments de musique des collections du musée et à les apprêhender autrement. »

rétrécissent parce que nous sommes de plus en plus nombreux, ce type de nouveaux paysages répond à une nécessité écologique. Quant à la « *rocking ambiance* » produite — et nous savons l'impact du retour des corps, leurs enthousiasmes et/ou mécontentements (mouvements et voix) sur la qualité de la prestation d'un spectacle — ils rajoutent à cet espace tiers un corps tiers. Ce corps/espace fait lien. Il est le lieu de notre rencontre. Il nous fait respirer. Il nous sort du confinement spatio-temporel. L'attitude des deux auteurs (curateurs et chorégraphes) fait d'ailleurs écho aux *tasksperformance*, terme que nous empruntons à Anna Halprin (1920-2005), dont la pratique extrêmement novatrice a eu une influence considérable sur le développement de la danse, de la performance, du happening, des arts visuels et de la musique expérimentale. Halprin — qui a été elle-même influencée par les artistes du Bauhaus en exil à New York et notamment par la conception de l'interdisciplinarité, (fusion entre toutes les pratiques artistiques) de Walter Gropius et Laszlo Moholy Nagy —, a aussi travaillé avec Doris Humphrey, côtoyé John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg. Sa pensée a été également influencée par Margaret H'Doubler (une biologiste passionnée de danse, qui enseignait alors l'anatomie et la kinésiologie et qui a créé le premier diplôme américain de danse), puis par John Dewey, ce qui n'est pas sans conséquence sur son enseignement du mouvement improvisé. Son but était d'échapper aux mouvements stéréotypés que le corps a appris tout au long de sa vie et notamment sa vie de danseuse. Ensemble avec son époux Lawrence Halprin, elle a réfléchi sur les rapports entre l'architecture, la nature et le corps. Le couple a développé (avec l'architecte Jim Burns) les *Cycles RSVP* (nous les avons déjà mentionnés antérieurement), sortes de partitions moteurs de créativité. Lawrence Halprin se sert de la notion de partition, parce qu'elle exclue le jugement. Elle sert alors de base à toutes sortes d'activités : la liste de course ou le calendrier sont eux aussi des partitions. De la sortent alors les *tasks* (tâches), instructions données aux performeurs, (par exemple « balayer le sol »), qui servent de base d'improvisation et qui transforment les actions quotidiennes en rituels pour leurs attribuer de nouvelles significations. En 1957 elle crée *Airport Hangar*, une performance qui se déroule sur la structure métallique d'un hangar d'aéroport que les danseurs investissent sans limite spatiale. Cela influencera le travail de Trisha Brown, tout particulièrement *Man walking down the side of a building*, de 1970. En se rapprochant du mouvement hippie Anna Halprin décide d'intégrer le public d'une manière active sous forme de « rituels » (*The Bath* (1967), *The Lunch* (1968), produit des actions menées à San Francisco contre la guerre du Viêt Nam. Invitée à Watts, suite aux émeutes de 1965, elle réfléchit à la ségrégation raciale (*Ceremony of Us* (1969), elle parle ici de « travail communautaire ») et travaille jusqu'à sa mort (survenue suite d'un cancer du colon) sur des danses thérapie participatives (*Intensive care, Reflections on Death and Dying* (2000), *Rocking Seniors* (2005)).

Ces exemples révèlent l'intérêt renouvelé pour les pratiques contextuelles. Tous ces artistes, chorégraphes, architectes, curateurs s'inscrivent à la fois dans la *promenadologie*, une logique qui cherche à réconcilier les gestes et à réinsérer les individus dans le paysage. Certains en font des outils d'apprentissage et/ou de pensée, mais tous contribuent à une nouvelle conscience de la géographicité⁴⁶⁴ du monde.

⁴⁶⁴ Peu pratiqué par les philosophes, ce terme a été « [...] mis en avant par DARDEL Éric (1899-1967) dans *l'Homme et la terre, Nature de la réalité géographique* (1952, réédition avec commentaires par PINCHEMEL Philippe et BESSE Jean-Marc, Paris CTHS, 1990), ouvrage qui le premier reconstruit la géographie sous l'angle de l'ontologie heideggérienne. [...] Dardel offre une définition de la

Chapitre 8 : Concilier les gestes

8.1. Inquiétudes chorégraphiques

Après nous être intéressés à l'évolution historique des technologies pour comprendre le concept mécaniste du mouvement et pour élucider ses inflexions sur la représentation du corps, après avoir montré comment la danse contemporaine a transgressé cet héritage, nous aimerions désormais ouvrir de nouvelles pistes quant à la conciliation des gestes homme/machine.

Revenons d'abord sur nos pas, souvenons-nous de ce qui a déclenché notre incursion dans l'histoire des lignes comme expression de l'être corps : notre interrogation sur le « parler du corps » des utilisateurs d'interfaces tactiles. Penchons-nous donc une nouvelle fois sur l'usage des médias nomades. L'usage fréquent et répétitif de ces médias — nous pensons ici particulièrement aux téléphones portables — s'accompagne de toute une série de nouvelles compétences. Ainsi sommes nous capables de reconnaître des sonnettes toujours plus personnalisés, de sentir des « vibrateurs » de ces téléphones et cela même dans la masse des sons quotidiens de l'espace urbain. Aussi savons-nous repérer tout aussi immédiatement qu'astucieusement tout un ensemble d'endroits semi-silencieux (abris-bus, coins, niches) jusqu'à faire usage de notre propre corps (en le tournant, penchant, courbant), puis de nos habits (manteaux, capuches) pour mieux nous abriter, puis mieux entendre la personne à l'autre bout du fil. Ces gestes, que nous identifions d'ailleurs comme réflexes et intuitifs, mais aussi comme habitants et aménageant, parce qu'ils repèrent et/ou construisent des ambiances toujours plus intimes, voire très intimes, nous aident à rendre l'espace public davantage plus privé.

Intéressons-nous donc au devenir de la notion d'habiter, de nos contacts avec le monde, de nos écoutes, parce que si mieux entendre dépend de notre capacité, si ce n'est de notre habileté à nous abstraire du brouhaha de la ville, il dépend encore l'efficacité de nos technologies et n'oublions pas que nos médias sont soumis aux bornes de transmission des signaux et que ces bornes ne sont pas soumis à des principes démocratiques, mais à des choix économiques des concepteurs. Ces derniers font politique. Ils interviennent de manière durable au niveau de nos gestes physiques, de nos manières de communiquer, d'être sociables. Le « public » a tendance à devenir un « tout privé ». Or ce « privé » est de plus en plus traçable. Il devient donnée immédiate et actualisable. Prenons l'exemple du GPS (*Global Positioning System*, Géo-positionnement par Satellite), qui opère tout à la fois comme service à la personne (« se repérer dans l'espace ») et comme un outil de sondage purement commercial (« être repéré par »). De la sorte le « privé » retourne dans le « tout public ».

géographicité à propos du paysage, lequel met en cause la totalité de l'être humain, ses attaches existentielles avec la terre, ou, si l'on veut, sa géographicité originelle : la Terre comme lieu, base et moyen de sa réalisation (p.42). Augustin Berque commente cette définition en parlant de mésestimation de la part du social dans l'être de l'humain, ainsi que de surestimation corélatrice du phénoménal. « En effet — sans parler de ses fondements bio-écologiques — de par sa sociabilité et sa technicité, notre être relève d'une structuration, donc d'une histoire, dont la phénoménologie ne peut rendre compte à elle seule. » in Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 15

⁴⁶⁴ Op.cit. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, p. 84

Le « haut débit » d'usage, l'alternance, voire totale confusion entre l'espace public et privé, mais surtout entre le commercial et le privé conduisent à une véritable révolution socio-politique et culturelle de la notion même d'habiter.

Le « chez soi » est d'ailleurs continuellement sur le *qui vive*, ce qui modifie notre compréhension de l'habiter, notamment au niveau du confort (retrait du monde public, décors privés, gestes et partages intimes). Ce « chez soi », au lieu d'être calme et serein, nous tient en haleine. Il glisse de l'être sédentaire vers l'être nomade, un nomade opportuniste, au guet d'espaces à double entrées privées/publiques où le « se sentir privé » va de paire avec « se hâter pour ne pas se sentir privé » ni des technologies et des services (accessibilité aux bornes), ni des communications, ni des décors nécessaires. Nous avons vu la créativité que nous développons à l'égard de ce nouveau labyrinthe : tout en bougeant, nous détournons le répertoire urbain, ces « *unnoticed environments* », « espaces autres », que nous incorporons dans le décor « privé ». Le « tout public » devient poreux à nos besoins intimes immédiats. Cette altération toujours plus fréquente, de l'*in situ in vivo*, transforme notre vivre ensemble. Alors qu'il stimule notre capacité d'improvisation, il risque d'amoindrir notre attention à la présence de l'autre (l'autre, en tant que présence publique, en tant que non invité, non exclusivement amical, familial, professionnel), ce qui favorise toujours un peu plus notre séparation. Comment gérer cette confusion et la rupture des sens et des significations, qui « vont avec » ? Comment renouer les contacts tout en profitant de nos nouvelles habiletés ?

Pour entrer en la matière, nous aimerions nous intéresser (sans oublier les filiations historiques ci-dessus établies) à la notion de transformation, voire à ce que Tim Ingold appellerait une « transformation inverse ». Il désigne par là le passage des systèmes complexes (tels par exemple les labyrinthes) en des organisations de « fils en traces, qui entraînent la constitution de surfaces », et notamment de réseaux textiles, chose à laquelle nous sommes particulièrement sensibles de par notre passé de tisserande. L'auteur nous rappelle l'étymologie du mot « *line* », qui est celui de « lin ou tissu ouaté » (*lint*), dérivé du latin *linea*, qui signifiait à l'origine un fil en lin, *linum*. « Et si la ligne est à l'origine un fil plutôt qu'une trace, le « texte » aussi a commencé par être un entrelacs de fils avant d'être une inscription de traces. En latin, le verbe tisser « *texere* », dont les dérivés conduisent à des mots comme « textures » (*textus*) ou contexture (*contextus*), et chargent le « textile » de sens avant que ce mot même transite par le terme français *tistre* « tissu », un terme qui renvoie à une étoffe délicatement tissée composée d'une myriade de fils entrelacés⁴⁶⁵ ».

Le terme « fil » apparaît dans la description d'organes (tissus nerveux, musculaires, épithéliaux et conjonctifs [Tim Ingold]. Il réapparaît — et notre brève histoire des lignes le démontre — sous forme de processus de communication et de connexions. Les métiers à tisser Jacquard représentent bien plus qu'une technique automatisée de tramage, ils fondent un langage oui/non. Cette linguistique « biface », est à l'origine des *bitmap* de nos ordinateurs contemporains. Elle « tresse », « tisse » des liens et des réseaux, « noue » des contacts. Penchons-nous à présent sur ce « fil prodige », ce fil comme métaphore de la connexion, et notre formation nous permet d'en parler en spécialiste. C'est avec la connaissance de la « basse » (horizontalité de la chaîne des fils) et de la « haute lisse »

⁴⁶⁵ Op.cit. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, p. 84

(verticalité de la chaîne, notamment pour la fabrication de tapisseries en Gobelin), ainsi que les techniques de nœuds, que commence l'apprentissage du tissage. Le tramage des fils se fait soit par transport mécanique de navette, (cette dernière est aujourd'hui remplacée par des souffles d'air ou de vapeurs), soit directement par nouage (nœud par nœud, un par un) dans la chaîne. Comme le lin est une matière fibreuse — la filasse est composée de filaments de longueurs variables suivant les qualités (de 0,20 à 1, 20 m) ; ces filaments sont des faisceaux de fibres que l'on arrive à dissocier par un simple froissement. Vues au microscope les fibres présentent les aspects suivants : stries transversales obliques, avec apparence de nœuds — on évite son utilisation dans la tapisserie, notamment parce qu'il est raide et, plus généralement, parce que sa texture irrégulière ne permet pas de réaliser des lisières droites et nettes. Mais il y a une autre raison : les praticiens n'aiment guère cette matière du « point de vue de la filature », parce que pour lisser les lins il faut passer par de nombreuses opérations de rouissage, de teillage, de triage, de nettoyage (ce travail est encore souvent entièrement manuel) et de peignage, puis parce que le lin, une fois propre et blanchi propose une matière à la fois peu docile au niveau du pliage et glissante. Nous en savons quelque chose, parce que nous avons réalisé un gobelin en lin blanc sous forme de mouscharabié, pièce maîtresse de notre épreuve finale de compagnon. Le travail du tisserand est aussi un travail « en chaîne », c'est-à-dire une tâche, qui l'oblige à relier les fils de la chaîne finissante à ceux de la nouvelle chaîne. C'est un travail très pénible, notamment lorsqu'on a 4000-10 000 fils fins (en soie végétale par exemple) à nouer, naturellement dans le bon ordre. Nous rapportons ici une anecdote qui nous a marquée. Ayant passé une demie journée dans un métier à tisser à suivre cette tâche à l'aide d'un nœud coulissant — nœud, qui n'est pas vraiment un nœud mais plutôt le produit d'une façon de fondre un fil dans l'autre afin d'éviter l'épaississement de la chaîne ; on s'en sert également lorsqu'un fil de chaîne se casse lors du passage de la navette ; sa fabrication se fait par un « rouler » entre les doigts [fig. 72] —, nous voyions notre maître arriver, appuyer sa main sur le nouveau tramage de la chaîne, sortir ses ciseaux et couper les fils, tout en nous incitant à recommencer, parce que la « tension » n'était pas juste.

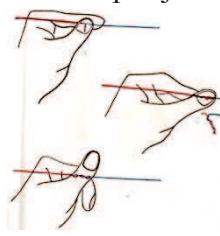


Figure 72

C'est par là que nous avons compris que la connexion des lignes ne s'observait pas vraiment au cœur du nœud, mais au travers la qualité même du nouage. Cette qualité rencontre deux forces apparemment contradictoires, un lier sensible et non forcés des lignes (ce nœud ne noue pas vraiment, il enroule les fils) et un sentir reconnaître des tensions originaires, qui doivent finalement se synchroniser. Il y a donc relâchement pour mieux connecter. Retenons-en, à titre d'exemple, que lorsque nous observons nos lignes chorégraphiées ce ne sont pas les embouts qu'il faut regarder, ni les nœuds, mais leur habileté de reconnaître, puis de lier sans forcer, parce que la connexion existe et fonctionne à condition que l'on respecte ce type d'harmonisations. Si nous revenons donc définitivement sur les lignes de connexion, c'est bien cette tension intérieure, cet « élan intérieur », qu'il faut sentir. Couplé à un rouler

des nœuds, qui les respecte et les sauvegarde, un rouler tout aussi solidaire que flexible, tout aussi disponible à leurs tempéraments internes, un rouler, qui sache rester dans le mouvement que nous parviendrons à combattre la « rupture ». Outre que les fils (le chuter du tissu) nous ont déjà aidé à comprendre l'émergence de la danse contemporaine — nous rappelons ici le travail de Doris Humphrey —, il est intéressant d'appliquer ce principe du « fil prodigieux » à l'étude des corps en transition. Nous renvoyons déjà au § 8.1.3. «Ligne A, METTIS Metz/Woippy/Cimetière de l'Est», ainsi qu'au § 8.1.5. «Topiques tempérées», où le dit «élan intérieur» va non seulement intervenir sur la topique du paysage, en instaurant par exemple une certaine porosité entre espace extérieur et intérieur, il va finalement être à l'origine d'un possible «vivre ensemble», où se tissent des liens entre locomotion et perception et où se nouent des contacts entre les individus.

8.1.1. Locomotion et perception

Alors que nous avons déjà enquêté sur la topologie des lignes sonores de notre mémoire collective, éprouvons cette fois les lignes dans la vie réelle et notamment dans l'espace de la ville. Pourquoi la ville ? D'abord, parce qu'elle est simultanément ce qu'il y a de plus concret sur le plan des connexions quotidiennes — de leur organisation pratique et pragmatique — ce qu'il y a de plus inconscient quant à la nature du vivre ensemble des «topiques individuelles» (cf. notre brève analyse des *graffitis* urbains) : Hubert Damisch nous rappelle ici que Sigmund Freud s'est servi du modèle de la «ville éternelle», « [...] pour visualiser la structure feuilletée qui est celle de l'inconscient⁴⁶⁶ ». « Si l'institution de parcs ou de réserves déclarés «naturels» [...] l'a fourni d'une métaphore propre à illustrer (au sens d'un texte réputé obscur) le rôle dévolu à la «Fantaisie» dans l'économie psychique», il se pose aussitôt la question « [...] des liens qu'entretient cette rhétorique avec ce qu'on nomme les deux «topiques» freudiennes⁴⁶⁷ ». Nous rappelons ces dernières : la distinction entre les trois registres du conscient, du préconscient et de l'inconscient (première topique), et la redistribution de l'inconscient à travers les trois instances du ça, du moi et du surmoi (seconde topique). Le philosophe rapporte une note manuscrite de Sigmund Freud — « Il se peut que la spatialité soit la projection de l'extension de l'appareil psychique. Vraisemblablement aucune autre dérivation. [...] La psyché est étendue, elle n'en sait rien⁴⁶⁸ » — qu'il commente aussitôt : le passage de la «première» à la «seconde» topique freudienne ouvrirait sur des images et des métaphores, voire « [...] des aperçus sur la sélection, la répartition et l'intrication des lieux qu'institue la pensée, pour ne rien dire du sujet, quand elle (ou il) trouve à s'y projeter⁴⁶⁹ », pour ne rien dire non plus de la sensibilité elle-même, ni du lien (rêve, désir) qu'entretient ce sujet avec la ville. Pour venir à bout de cette hypothèse, Hubert Damisch s'interroge sur ce qui nous égare, sur « ce qui occupe nos pensées et nos mots qui partent dans toutes les directions » et qui produisent « une multitude de chemins » à la fois familiers et impénétrables, offerts et inaccessibles pour « [...] l'homme des villes, pour ceux qui l'habitent ou n'y font que passer, pour qui sait qu'il y a là un labyrinthe auquel il n'a de cesse de se laisser

⁴⁶⁶ DAMISCH Hubert *Skyline, La ville Narcisse*, Paris, Éditions Seuil, p. 8

⁴⁶⁷ Ibid. p. 8

⁴⁶⁸ FREUD Sigmund, *Gesammelte Werke*, t. XVII, trad. Fr. in *Résultats, Idées, Problèmes*, Paris, Éditions PUF, 1985, T. II, p. 288 cité par DAMISCH Hubert in Ibid. p. 9

prendre⁴⁷⁰ ». La ville donc aussi comme lieu de passage, comme scène où se côtoient des courants et contrecourants, des topiques individuelles et collectives pour former un flux trans-générationnel, dont les tensions se forment et déforment, la ville qu'on traverse, qu'on longe, la ville où l'on se connecte ou l'on passe sa vie, voire un bout de sa vie. Puis finalement la ville, parce qu'elle est ce qu'il y a de plus surprenant sur le plan des ruptures entre la réalité vraie et la réalité virtuelle. La ville aussi avec ses gestes automatiques et ses moyens de transports, où le passer peut très vite devenir un passer à côté de l'autre, de son bonheur et/ou de son malheur, de son histoire ou de la nôtre parce que nous semblons avoir succombé à l'attraction de la prise en charge, voire du voyage qui « [...] s'illustre par la dissolution du lien intime, qui dans le trajet, associe la locomotion et la perception⁴⁷¹ ». « Le voyageur transporté devient un passager ; lui-même ne se déplace pas : il est déplacé d'un endroit à un autre. Ce qu'il voit, entend et ressent au cours du transport n'a absolument aucune incidence sur le mouvement qui le fait avancer⁴⁷² ». Ce déplacement suppose un lieu « [...] ouvert, sans lieu – une utopie. Elle efface les lieux qu'elle laisse derrière elle. À l'inverse de la marche déambulatoire qui est topique⁴⁷³ ». Cela fait bien écho à notre terme de « nomade assis » (cf. § 6.3.5.2. *Online*). Nous sommes à la fois d'accord sur le fait que le voyageur se fait transporter sans que ce qu'il voit, entend, ressent ait une incidence sur le mouvement du véhicule, mais nous le sommes moins sur le fait que cela n'ait aucune incidence sur le mouvement qui fait avancer le voyageur, parce que nous l'avons déjà dit, pour nous la marche n'est pas seulement liée à la locomotion à pied, mais au flux énergétique, échoïque, cognitif et perceptif (cf. § 1.2.3. « Chercher des situations exemplaires »).

La topique est ce qui concerne non seulement le terrain parcouru à pied, mais le terrain parcouru avec l'ensemble de notre corps, y compris des parties du corps comme la main et le tronc par exemple, comme tout autant de locomotions pour faire avancer les êtres. Et là nous renvoyons bien volontiers à la « marche » des racines et tubercules sauvages, dont parlent les femmes Batek de la région de Pahang en Malaisie, que Tim Ingold-même commente. « Si cette idée peut nous paraître saugrenue, c'est simplement parce que nous avons tendance à réduire l'activité de la marche au mécanisme de la locomotion, comme si le marcheur était le passager dans son propre corps et que c'étaient ses jambes qui le portaient d'un endroit vers un autre ». Nous pensons en effet qu'il y a des déplacements qui échappent au voir ou plutôt à la culture du voir, soit ce par leur infinie lenteur, soit ce par leur petitesse. Nous en avons déjà parlé au tout début de notre thèse, puis dans le cadre des lignes d'erre [François Deligny], dans le cadre de notre expérience artistique, et notamment holophonique, dans le cadre des nano-mouvements de la chorégraphe danseuse Myriam Gourfink, de la migration de l'objet, résultat d'une expérience collective virtuelle rendue visible par la danseuse Lisa Denkler sur invitation d'Annie Luciani.

Ces exemples se sont avérés particulièrement édifiants au sujet de la marche autre et de la topique individuelle et collective. Ils ont montré que cette locomotion existe, qu'elle parcourt l'espace et le temps, un espace en champ de profondeurs, une rythmicité pastique et kinésique (réunion de l'extensif et de l'intensif), un rapport au temps autre, où celui qui se déplace, ce qui se déplace est donneur de temps. Or, bien que cette marche autre et sa

⁴⁷⁰ Op.cit. DAMISCH Hubert *Skyline, La ville Narcisse*, p. 37

⁴⁷¹ Ibid. p. 105

⁴⁷² Ibid. p. 105

⁴⁷³ Ibid. p. 101

topique existent, c'est la difficulté du passage du *macro* au *micro*, qui nous empêche souvent à les partager. Nous avons à cet effet réfléchi plusieurs modèles de pensée (rappelons ici les *hothouses* de Ron Kuivila, les *displacements* weineriens et les « *drive* » de Miguel Moya Alcubierre, pour n'en citer que trois). Nous avons finalement constaté que le modèle de la locomotion pédestre nous absente d'une certaine catégorie d'espaces. Comme nous ne les identifions pas, nous ne pouvons les étudier. Lorsque ce modèle est en plus relié à l'handicap moteur, non seulement il ne peut pas répondre aux chutes éventuelles, mais il peut surtout compromettre l'accès à l'espace (toujours notre expérience holophonique). Cela nous a fait comprendre à quel point nous nous absentons de l'espace. Nous devons donc nous ouvrir à la dite marche autre. L'ignorer reviendrait finalement à nous imaginer, handicapés ou non, dans un monde purement utopique, non topique voire un monde retenu en ses frontières.

8.1.2. L'oubli de l'air

Dans sa « rétrospection » des lignes et de l'atmosphère, Tim Ingold évoque ce que Luce Irigaray (1983) appelle « l'oubli de l'air ». Il s'agit du « [...] confinement de la vie, comme si celle-ci pouvait être contenue dans les limites d'un point⁴⁷⁴ ». Il dit encore de ce confinement qu'il est « [...] équivalent à l'opération logique, qui [...] consiste à transformer les chemins sur lesquels on vit en frontières qui la contiennent⁴⁷⁵ ». Voilà deux entrées en la matière, qui rappellent notre propos inaugural sur les limites du langage, sur le nécessaire décloisonnement (cf. le terme de défrontérisation) de nos espaces de vie et la dédifférenciation des sens comme préalables à cette action. Voilà encore un pointer du doigt du point et de la ligne, comme figures simultanément problématiques et prophétiques, c'est-à-dire des figures exemplaires pour étudier l'oubli, pour en identifier les symptômes et les conséquences, et des figures potentielles pour questionner la précarité de la réalité sensible, mais aussi des figures particulièrement propices pour stimuler notre habileté perceptive et pour restaurer ce qui semble avoir été oublié. Comme la ligne est en effet le résultat de multiples actions de chuter, glisser, pousser, tirer, presser, tempérer qui, lorsque nous ne les valorisons pas, nous échappent à jamais pour finir dans le système des lignes plates et droites. Pour ne pas rester à la surface des choses et des êtres, nous ne devons donc jamais oublier ces dimensions souterraines. La ci-dessus évoquée « marche autre », nous intéressera donc par deux fois : au niveau de la topique individuelle, puis au niveau du temps, du temps qui s'écoule et du temps qu'il fait, c'est-à-dire de l'air qu'on respire et de l'air, qu'il nous reste. Cela nous conduira peut-être à identifier des postures moins démonstratives, des postures tempérées.

⁴⁷⁴ Op.cit. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, p. 222
⁴⁷⁵ Ibid. p. 222

8.1.3. Ligne A, METTIS Metz/Woippy/Cimetière de l'Est

Pour vérifier le « parler des corps » dans l'espace urbain, nous nous sommes mis à l'écoute « des gestes de corps en transition ». En nous servant toujours des visualisations comme moyens d'exploration, nous avons donc enquêté sur la manière dont le paysage urbain se dépose dans nos gestes, la manière dont cela élargit, intensifie nos relations à l'espace. Pour obtenir ces gestes, nous avons choisi de nous immerger dans un réseau de transport public. Pourquoi ce choix ? Dessiner en marchant n'est pas chose aisée. Se faire transporter pendant l'action était donc une alternative. Aussi souhaitions-nous observer l'inquiétude chorégraphique des gestes dans un espace « confiné », leur narrer l'espace par les lignes, mais sur un même trajet. Nous souhaitions finalement vérifier les éventuelles porosités entre intérieur et extérieur, ce que nous avons appelé les « topiques saturées⁴⁷⁶ ». Le bus correspondait à l'ensemble de nos exigences protocolaires. L'enquête a été menée avec 29 étudiants de l'École supérieure d'art de Lorraine dans le cadre d'un cours de sensibilisation au son.

Voici les différentes réponses obtenues :

1. Le bouger général du bus comme tuteur des gestes : le support papier est posé sur les genoux, sur un cahier. Le dessiner se fait à « main levée », soit en continuant à tracer une ligne, soit en appuyant sur un point zéro comme départ [fig. 73] tout en se servant de la pointe du crayon comme enregistreuse des secousses et des sursauts, des freinages, voire des arrêts. [« On a senti les courbes, même dans les droites », « on a remarqué le sol changer » (pavés, surfaces granulées, lisses, passage d'un matière à l'autre, trous, bosses), « on a senti la vibration du bus », « j'avais peur de sortir du cadre », « je faisais plus attention », « j'étais un peu gêné », « c'était bizarre » « quand ça s'est arrêté, il y avait une ambiance, c'était aérien, c'était léger »].



Figure 73



Figure 74

Les lignes sont tremblantes, continues, plutôt circulaires, l'aspect général est organique, il y a des moments de densification, il y a des nœuds [tableau 16] ;

⁴⁷⁶ Nous empruntons ce terme à SOBIESZCZANSKI Marcin

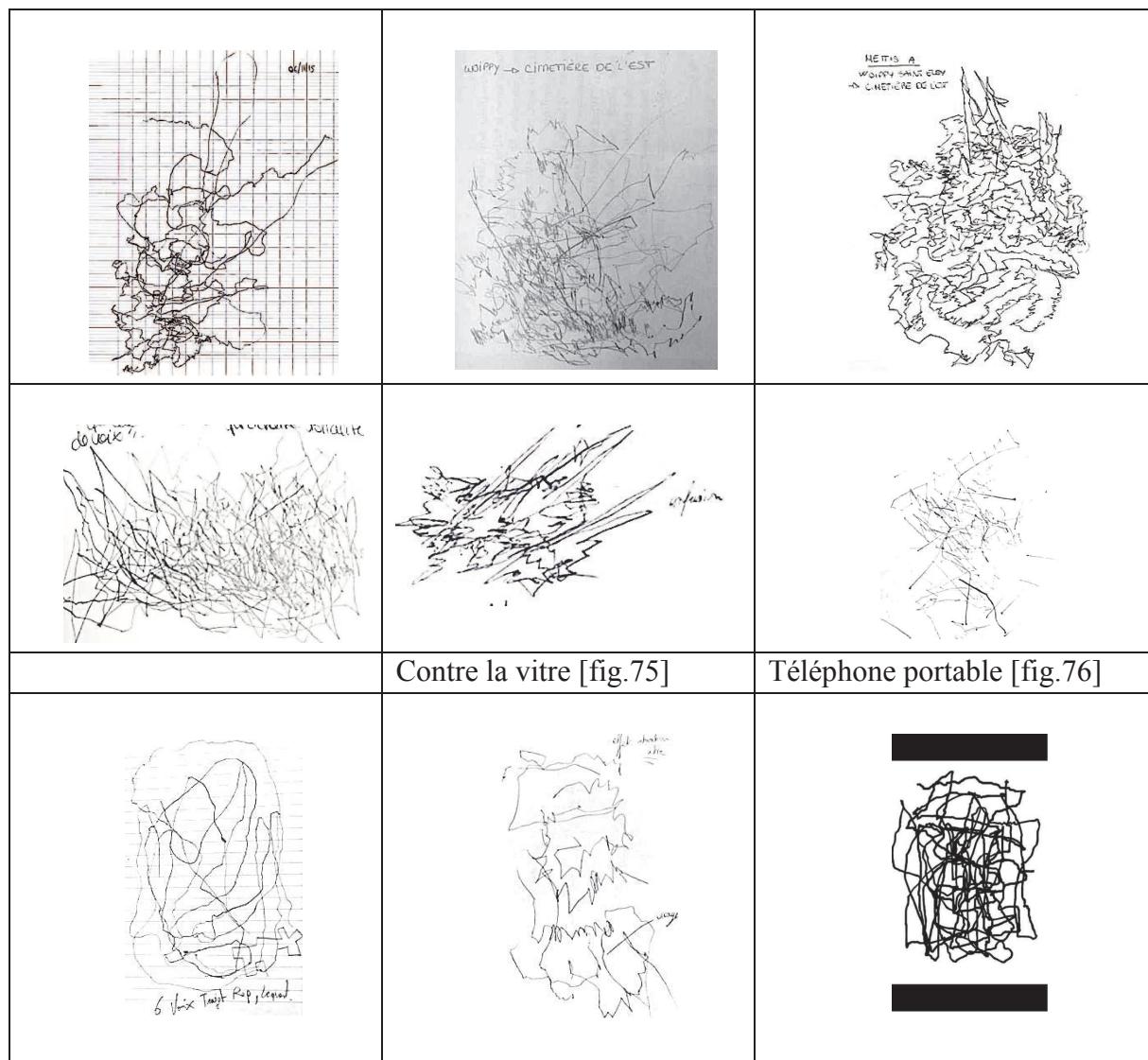


Tableau 16

1. Le bouger particulier du bus, le dessiner se fait toujours dans la même position que dans 1), mais le motif a changé. Les étudiants dessinent par exemple des étapes du parcours, tels d'un arrêt vers un autre, au moment du freinage. [«On a senti le rythme du conducteur», lorsqu'il accélérerait, freinait »]. Ce type de conceptualisation conduit à « l'enregistrement » de séquences déterminées dans le temps et à l'aide de gestes relativement contrôlés [fig. 74].
2. Toujours la même position pour le support, sauf que le dessiner ne se fait plus à main levée ; le coude s'appuie sur le bord de la fenêtre, [« J'ai voulu stabiliser ma main », « c'était bizarre, cela a amplifié les secousses », « en plus mon coude a heurté la fenêtre », « je suis sortie du cadre », « ma pointe de crayon s'est cassée »]. Cela se ressent dans le dessin, les lignes sont plus droites, il y a des amplitudes carrées qui échantillonnent les différentes secousses [fig. 75 à l'intérieur du tableau 16]. Dans le cas 1 et 3 les expérimentateurs affirment qu'ils n'ont pas regardé ce qu'ils faisaient [« Je voulais me concentrer », « quand je fixe un point ou que je lis dans la voiture, cela me donne des vertiges et des nausées »], dans le cas 2, ils ont regardé [« C'était bien au

début, sauf que cela devient ennuyant, parce que cela se ressemble trop ». Le gros des étudiants (90%) dessinait sur des feuilles de papier, le reste se servait des téléphones portables, qui sont aujourd’hui presque tous équipés d’une interface dessin [fig. 76 à l’intérieur du tableau 16, figures 77, 78]. Comme ils ont tous une pratique du dessin à la main, cela leur a permis de comparer : « C’est pratique, mais je ne peux pas exprimer la profondeur », « il y a une grande différence entre mon ressentir et le trait », « les traits ont tous la même épaisseur », « l’écran était trop petit », « j’ai eu du mal à rester dans le cadre », « j’avais peur de sortir du cadre ». Notons que les deux derniers commentaires sont plus que surprenants. On ne les attend pas de la part des « artistes ».

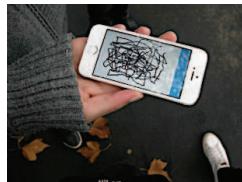


Figure 77



Figure 78

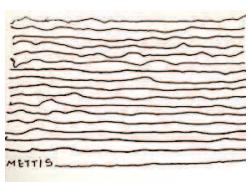


Figure 79

Ils ont également exprimé leur manière de faire devant la tâche à accomplir, sans distinction aucune entre supports papier ou interfaces média : « J’ai dessiné d’abord mes impressions » [fig. 79]. Ici on constate que la ligne est ondulatoire, mais non vraiment tremblante. Autres commentaires : « Je n’ai pas regardé ce que je faisais », « je me suis concentré sur les mouvements », « j’ai pensé que les traits dépassaient le cadre », « j’avais l’impression de tomber », « quand je regardais j’étais étonné que j’étais resté parfaitement dans le cadre, mais que le dessin était plus petit que ce j’avais imaginé ».

Résumons les commentaires : il y a peur de tomber ; il y a anticipation du vertige ; il y a peur de perdre le contrôle, difficulté de rester dans le cadre ; il y a différence d’échelle entre ce qui est ressenti et représenté ; il y a différence entre forme imaginée et forme représentée. Cela traduit un besoin : affirmer tout à la fois notre rapport au sol et à la mobilité ; une difficulté à résoudre : devoir ancrer quelque chose qui est mobile ; une double problématique : la problématique de la chute et de l’ascension ; la différence entre le sentir et le représenter. Or, cela traduit aussi une capacité : impliquer le corps dans le trait, se servir donc du corps comme ancrage pour voir émerger la mobilité ceci dans et par une opération quasi aveugle. Regardons ces aspects de près. Cherchons à les examiner sur le plan de l’apprentissage sensible et de la prise de conscience. À la suite de cette expédition urbaine, nous avons invité les étudiants à interpréter un *graffiti*, que nous avions identifié nous-mêmes lors du trajet [fig. 80].



Figure 80

Forts de leur propre pratique de l'inquiétude chorégraphique des lignes, les étudiants n'ont non seulement su lire plus finement le message on ne peut plus clair [la chute comme symbolique d'un destin collectif, la chute comme « acte solidaire », faute d'orthographe à l'appui où le « tu » se confond dans le « je »], mais la manière, dont l'auteur inconnu engage la couleur [le « rouge sang » qui « désigne des blessures potentielles », qui « fait du mot « tomber » une tombe »]. Ils ont encore su comprendre la manière, dont celui-ci architecture le mouvement à l'intérieur-même du message, le « comment » l'auteur articule personnellement la logique de « la chute » et ce qui participe du coup du message : la transformation de la chute en « ascension ». [« Le SI est détaché de l'action de la chute » ; « le TU TOMBE est une ascension, le JE est une stabilisation, le TOMBE (je tombe) une inquiétude (le M qui chute), mais qui finit par une stabilisation (retour du BE à l'horizontale) ». La philosophe Catherine Grout nous rappelle ici, que comprendre veut dire incorporer, « [...] dans le sens où il s'agit d'un cheminement qui a changé mon axe, ma posture et mon sens de gravité, qui m'a ouvert des possibles, entre autres dans ma rencontre avec autrui⁴⁷⁷ ». Cela veut dire encore que si nous n'avions pas vécu corporellement cette expérience, si nous nous n'avions pas été transformé dans notre assise, c'est-à-dire en nos liens avec le monde et dans nos échanges quotidiens [Catherine Grout], nous n'aurions pas pu comprendre ni la question de l'inquiétude chorégraphique des lignes, ni ce qu'elle dévoile bien au-delà de la chute : des présences agissantes, qui transforment, ce que la philosophe appelle « l'horizon du sujet ». Cet horizon, que nous avons nous-même préalablement désigné comme « l'horizon de nos oreilles » est à la fois un repère spatial et une figure sensible et intellectuelle. Il permet de vérifier notre propre transformation par ces présences agissantes et de constater ce qui s'est laissé transformer en nous, notre sensibilité à l'espace et aux autres, soit ce à un espace ou à un être concret, soit ce à un espace ou à un être symbolique, dans le sens encore d'une prise de conscience de cet « *inbetween* », comme étant formant et développant. « Au fur et à mesure, mon horizon s'est élargi, un horizon où le vivant pouvait dialoguer avec le politique afin que le monde et monde commun s'accordent sans toutefois se confondre⁴⁷⁸ ». Comme « [...] une partie sera toujours hors de vue, ce qui suscite une continuité mentale, une action qui n'est pas soumise à une progression normale », cela « [...] laisse à l'imagination de chacun une part active. Sans doute est-ce moins le contenu du récit qui aujourd'hui fera le lien commun entre ceux qui (ré) agissent, que cette réaction même, car le récit fait retour à l'espace public en éclairant sa situation, c'est aussi réaliser l'espace (et le temps) dans lequel on se trouve, et cela avec les autres »⁴⁷⁹.

8.1.4. *Humpty Dumpty*

Creusons un instant cette transformation et notamment la problématique de la chute et de l'ascension. Voici un personnage qui nous permet d'y rebondir. *Humpty dumpty* est une figure — il s'agit d'un œuf à caractère anthropomorphique — d'une des plus célèbres berceuses anglaises. Le quatrain ci-dessous apparaît pour la première fois sous forme écrite

⁴⁷⁷ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 8

⁴⁷⁸ Ibid. p. 8

⁴⁷⁹ GROUT Catherine, *Le Tramway de Strasbourg*, Paris, Éditions du Regard, 1995, p. 62

dans le *National Nursery Rhymes and nursery songs* de James William Elliott (autour de 1870) :

*Humpty dumpty sat on a wall,
Humpty dumpty made a great fall,
All the king's horses and all the king's men,
Couldn't put Humpty together again (Nursery)*

Il est repris dans de nombreuses œuvres littéraires et particulièrement par Lewis Carroll (*Through the looking Glass* (1872) et change de message au cours du temps. Ainsi suggère-t-il la transformation par la chute (*Threescore men and threescore more, cannot place humpty dumpty as he was before*⁴⁸⁰), puis devient *Humpty Dumpty lay in a beck, with all his sinews around his neck, forty doctors and forty wrights, couldn't put Humpty Dumpty to rights!*⁴⁸¹, cf. encore Lewis Carroll). Relié par certains auteurs, tels Robert Ripley et Katherine Elwes Thomas au théâtre shakespearien, il est devenu une figure qui incarne la condition humaine. Elle exprime quasi simultanément des mouvements de joie et de l'envol — nous rappelons dans ce contexte « l'alouette pure de Shelley avec son « *embodied joy* », qui est une somme de la joie du sujet et de la joie du monde⁴⁸² » — de chute et d'irréversible cassure, c'est-à-dire d'une métaphore de la descente en enfer, de la maladie et de la mortalité, qui sont d'ailleurs illustrés par ou associés au rapport entre homme et machine. Nous pensons ici à la fameuse nouvelle de l'empereur et du rossignol, qui compare la machine à la vie⁴⁸³. (Cf. *Les merles chantants* du temple Arsinoé en Alexandrie (270 av. J.C.) et autres automates⁴⁸⁴ auxquels Léonard de Vinci fait certainement écho [« On dit de l'alouette que portée auprès d'un malade est appelé à guérir, elle détourne les yeux... Mais si le malade est appelé à guérir, l'oiseau ne le quitte pas des yeux et grâce à lui le mal est ôté⁴⁸⁵ »]). *Humpty Dumpty* correspond également à une métaphore politique que l'on pourrait comparer au « cheval de Troie ». Il est aussi compris comme une démonstration thermodynamique, c'est-à-dire une figure de mesure des nombres et des systèmes : plus grande est la cassure (l'entropie), plus grand est le désordre. Il est finalement relié aux processus cognitifs et du langage, l'incapacité de revenir en arrière, de rassembler ses pensées et ses paroles, l'inaptitude de retrouver ses principes (le « jeu de la bobine » ou le *Fort-da* (« là-bas – là ») de Sigmund Freud).

Gaston Bachelard, qui fait un double bilan des métaphores de la chute (la « *peur primitive* », le « *paradis perdu* ») et des métaphores de l'ascension, donne lecture d'une page de d'Annunzio où « l'alouette ne paraît être d'abord qu'une métaphore, puis un signe aérien et ascensionnel », « [...] une imagination aérienne sentira sans hésitation que c'est la montée qui décide de l'harmonie, et elle vivra sans peine l'unité à la fois esthétique et morale, la continuité de l'émotion esthétique et de l'émotion moral⁴⁸⁶ ». Le philosophe parle également de psychologie de la verticalité : « En effet nous imaginons l'élan vers le haut et

⁴⁸⁰ RITSON Joseph, *Gammer Gurton's Garland : or the Nursery Paranassus ; a Choice collection of Pretty Songs and Verses, for the Amusement of All little Good Children Who Can Neither Read Nor Run*, London, Éditions Harding and Wright, 1810, p. 35

⁴⁸¹ HALLIWELL-PHILIPPS J.O., *The Nursery Rhymes of England* John Russell Smith, 6th edn, 1870, p. 122

⁴⁸² Op.cit. BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, p. 113

⁴⁸³ La légende : l'empereur possède un oiseau automate, qui se casse, les savants ne parviennent pas à le réparer, soudain l'empereur est appelé à mourir. Il apprend alors qu'un rossignol chante si bien que même la mort s'en trouve figée. En le faisant arriver à la cour, l'oiseau lui impose de faire un choix entre l'automate et la vie.

⁴⁸⁴ CHOPIN Henri, *Poésie Sonore*, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1979, pp. 13-40

⁴⁸⁵ DE VINCI Léonard, *Les carnets de Léonard de Vinci*, trad., t. II, p. 377 in Op.cit. BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, p. 113

⁴⁸⁶ Ibid. p. 114

nous connaissons la chute vers le bas. Or, on n'imagine pas bien ce que l'on connaît⁴⁸⁷ ». Combien seront plus actives les impressions, où le poète — et dans notre cas les artistes — « sait nous communiquer la différentielle de la chute vivante, c'est-à-dire le changement même de la substance qui tombe et qui, en tombant, dans l'instant même de sa chute, devient plus pesante, plus lourde, plus fautive⁴⁸⁸ ». Ainsi s'expliquent clairement nos « peurs de tomber », « de sortir du cadre » et l'attention particulière que nous portons à la pesanteur, à la lourdeur et à la « faute » des lignes lorsque nous nous plongeons dans l'étude de l'inquiétude chorégraphique de nos corps. Dans notre étude des lignes, comme expression de l'être corps, nous avons déjà traité de la dite psychologie verticale [Gaston Bachelard]. La technique de la *plongée* nous a servie de point zéro pour la chute réelle, virtuelle, idéelle et toujours plus actuelle du paysage. En ce qui nous concerne personnellement, nous avons alors cartographié sa topique et logé la notion de « forme » à la bordure de l'image ; nous l'avons encore identifiée, puis modélisé en volume, bien que maladroitement en raison des contingences au niveau des outils de maquettage contemporains. En ce qui concerne la danse, l'abolition de la notion de verticalité-même a conduit à l'apparition de la compréhension chorégraphique contemporaine [Doris Humphrey]. L'étude finalement pure et simple de l'inquiétude chorégraphique des lignes, par le biais d'une extériorisation, nous a fait découvrir la topique d'une marche autre, une marche qui est simultanément extérieure et intérieure. La représentation, lorsqu'elle se passe du voir semble bien s'inscrire dans cette porosité, mais elle s'estime confuse, voire fautive (mésestimation des échelles et des valeurs) lorsqu'elle revient à se mesurer et comparer à la culture visuelle du regard. Incontestablement nous nous trouvons là dans une situation charnière, dont il s'agit de tirer profit pour nos maquettages. Or, avant de passer à cette étape, allons au bout de la grotte et de ses ombres, pour faire allusion à l'allégorie exposée par Platon. Voyons si cette porosité s'affirme lorsque nous nous mettons cette fois à l'écoute des liens entre corps-climat-paysage, lorsque nous prenons leur température sans que notre conscience du cadre visuel ne nous gène.

8.1.5. Topiques tempérées

Edouard Glissant disait en 2010, lors du Colloque *Le n'est jamais certain*, organisé par l'ÉSAL-Centre Pompidou à Metz : « Si le tremblement est l'énergie de l'art, il entraîne les artistes ». Pour l'interpréter, nous pourrions dire que si le tremblement est l'énergie de la vie, il entraîne les hommes. L'énergie, en latin *energia*, est un terme polysémique, qui s'est précisé dans les sciences physiques. C'est la capacité d'un système à modifier un état, de produire un travail en mouvement ou en chaleur. Ce terme sert en fait dans presque tous les domaines, entre autres en liaison avec le(s) corps, tant moteurs, dynamiques, rationnels, sensationnels et affectifs. Mesurable, calculable, représente aussi une source économique, une valeur politique.

JOSEPH BEUYS/

L'énergie est un phénomène qui intéresse les artistes. Nous pensons bien sur à Joseph Beuys. Il l'évoque comme « champ de puissance », (condition chaotique de mouvement et de

⁴⁸⁷ Op.cit. BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, pp. 118-119

⁴⁸⁸ Ibid. p. 119

forme non déterminée), comme pouvoir de volonté, de pensée et de sensibilité, comme « schéma adéquat », comme « impliqué organiquement » dans le problème du corps social, de l’humanité individuelle, de la sculpture et de l’art en lui-même ». Un de ses tous premiers concepts sur le plan de l’énergie — que l’artiste revendiquait par ailleurs comme une sorte d’anthropologie — associait la graisse (élément très rapide), le cuivre (conducteur d’électricité), le feutre (pour isoler tel secteur de tel autre)⁴⁸⁹. Beuys a cherché à rendre l’épaisseur de l’énergie palpable. D’abord il rehausse sémantiquement et symboliquement sa teneur matérielle et comportementale. Puis, au-delà de la place descriptive, voire incitative qu’elle prend pour lui, il en fait un instrument de choix pour exprimer la plastique de sa pensée. Symptomatique d’un acte de sédimentation sensorielle et mentale, voire d’une articulation simultanée des agissements et des réflexions, c’est de la malléabilité des matières, des sensations et des pensés, à la fois des siennes et des nôtres qu’il est question. En attribuant aux choses, faits et désirs de la réciprocité, l’artiste range l’énergie dans le domaine de l’anthropologie. Par ce biais, il parle des expériences des hommes, il les tient, les réactive et les traite elles aussi comme un matériau. Le tout opère comme une sorte d’alchimie. De l’acte de faire une sculpture énergétique naît une sculpture sociale. Or, — et bien qu’il ne supprime pas totalement la tradition même du rapport aux matériaux solides, au contraire, il se sert bien de la graisse, du feutre et du cuivre — il tente ici de parler de l’indicible, de l’insaisissable, de l’innommable même. Beuys désigne un état mal éclairé. Il n’est pas en train de nous communiquer une sorte d’équivalent plastique à la société. L’artiste franchit le pas pour observer « quelque chose d’autre », qui suit son cours. Il cherche comment dire, ce qui se situe dans un état divergeant, intermittent, un état hors langage. Ce « quelque chose d’autre » devient essentiel, il devient un véritable programme. L’artiste nous projette dans l’existentiel, au creux même de l’existence et du vivant en devenir, dans l’éclatement des interprétations traditionnelles. Muni d’un certain scepticisme cartésien, il entame un travail sur l’esthétique, elle même en devenir. Il nous signifie que la matière en tant que réalité physique, concrète est derrière nous, puis balaye d’un revers de main, ce qui a fait sens jusque là. Il nous propose une alternative perplexe, un autre rapport de la société à l’art, et c’est à cette condition précise, qu’il déclare l’émergence d’une sculpture sociale. Si nous pensons en termes de logique d’action et de transformation, tout est processus, rien n’est figé, tout est énergie. La structure même de toute forme, la nature même de toute matière, est en suspens infini. Conscient de cette instabilité, Beuys semble avoir trouvé des syntagmes qui œuvrent à travers elle. Devant la fixité, la matière aspire au tremblement, qui sert les artistes pour abolir la forme et rendre compte du cheminement à la fois plastique et de la pensée.

EDOUARD GLISSANT/ CE QUE DIT LE POÈTE/

Pour Glissant, il y a des matières autres que le mot. Il les appelle « la glaise, le son prolongé ». Avant le mot, il y a pour lui d’abord un terrain, un mouvement, puis une façon de les percevoir, de les penser et finalement une manière d’agir sur la matière, ce qui revient à une culture qu’il faut bâtir. La glaise, dont use Glissant comme métaphore vitaliste, sert de recours pour combler l’imprécision et l’insuffisance du mot seul. Elle désigne à la fois des

⁴⁸⁹ BEUYS Joseph in LAMARCHE-VADEL Bernard, *Is it about a bicycle?* Marval, galerie Beaubourg, Paris, Éditions Sarenco Strazzer, 1985

états physiques et des comportements : la glaise peut être à la fois liquide, élastique ou leur contraire. Elle témoigne aussitôt d'une instabilité matérielle, d'une variabilité de sens et des significations⁴⁹⁰. Pour identifier ses « complémentaires », Glissant puise dans l'innommable. Comme Beuys (avec la graisse), il renvoie à la relativité du matériau. Il fait appel à notre expérience, notre mémoire, notre capacité à reconnaître un état flottant. Entre rigidité et liquidité, le mot fait écho à la souplesse et à la progressivité et décidément, ces complémentaires avoisinent le mot par le ressentir. Il est intéressant de relever la place que réserve Glissant à l'écart entre la fixité et le tremblement, surtout au fait que cet écart soit qualifié d'outil de prolongation : il montre que « rien n'est vrai, tout est vivant !⁴⁹¹ ». Selon Glissant cette vérité, si elle veut conduire à la multiplicité du monde, « [...] n'est pas suffisante quand elle n'est pas complémentaire à la démesure⁴⁹² ». Penser le tremblement est pour lui un acte d'opposition à la notion de système, et compense la carence du langage parlé et écrit dans la description du vivant. Par déduction nous pourrions affirmer qu'absolument toutes les techniques descriptives traitant de la vie, sont confrontées à cette sorte de déficience. Nous devons donc systématiquement tenir compte du rapport paradoxal entre mesure et mesurabilité.

ONTOLOGIE DE LA PERCEPTION

Si nous sommes effectivement tributaires de l'énergie [Joseph Beuys] et de l'incomplétude descriptive [Edouard Glissant] la compréhension du monde relève d'une remise en question profonde de son ontologie. Nos perceptions ne sont pas incorporées. Elles viennent davantage d'ailleurs. Le réflexe du sens, ne sert à rien ici, parce qu'il s'agit de reconnaître que « tout » est certes part de nous mêmes, mais que nous sommes à la fois seuls et variables, que nous sommes, oui, dans l'obscurité, que les choses et les êtres sont in-caractérisables, indiscernables, informes, innommables et indistincts et de ce fait ne peuvent pas définitivement faire parti de nous. Cela pose la question de la vérité première, sur ce qui est, l'être, et ce qu'il est sans négation et sans altération. L'ailleurs nous invite à nous intéresser à la phénoménalité du phénomène vie tout court, qu'il nous appartient d'approfondir. C'est pour créer quand même des ponts, voire des corps tiers qui nous rassemblent, que nous nous intéressons aux créatures tempérées et aux convolutions des gestes corporels et ambients. Et bien que ces derniers doivent accepter la confusion, ils sont vecteurs de réalité. Ils peuvent faire l'objet d'une étude du réel et surtout — et le travail ci-dessous présenté s'efforcera à le prouver — d'un réel sensible perceptible et malgré tout transmissible par et au travers ces gestes. En ramenant ces suppositions à nos modes de restitution, nous allons nous intéresser de près à la manière dont les lignes organisent le monde et sa forme et à l'énergie avec laquelle ils s'en écartent.

GESTES TEMPERES

Ensemble avec la chorégraphe Catherine Contour, ainsi que trois collègues de l'École supérieure d'art de Lorraine (Elamine Maecha, graphiste, Agnès Geoffray, photographe,

⁴⁹⁰ Nous rappelons que Johann Wolfgang VON GOETHE a décrit l'état double de la cire : chaude et donc liquide, elle est malléable, froide elle est la mémoire même de cette malléabilité, (il utilise l'exemple de la bougie).

⁴⁹¹ Op.cit. GLISSANT Edouard lors du Colloque, « Le pire n'est jamais certain »

⁴⁹² Ibid.

Célia Charvet, philosophe), nous encadrions un workshop « dessiner sous hypnose »⁴⁹³, qui avait pour but d'initier à la chorégraphie des lignes intérieures, ainsi qu'à l'architecturation créative de notre conscience active, à « ce que je connais déjà » et « ce qu'on met au point soi-même » [Catherine Contour]. Il faut savoir que Catherine Contour a une double formation en danse contemporaine et en scénographie aux Arts- Décoratifs. Elle travaille sur les relations entre le corps et l'espace, habiter le corps, habiter l'espace, habiter le monde (« prendre conscience que l'on est vivant, que la vie est avant tout du mouvement, que l'on a un corps et que ce corps peut beaucoup »). L'approche de l'hypnose énergétique (modèle de Milton Erickson) et du *Qi Ging* auxquels elle s'est formée, relèvent d'un travail de visualisation, qui déclenche dans le corps des modifications d'intensité, de tonicité, de température, des mouvements.

Ce workshop s'est déroulé du 4 au 6 mars 2015. Lors de ces trois jours, nous avons changé de lieu afin d'offrir aux expériences des contextes spatiotemporels et climatiques renouvelés. La chorégraphe, tout en nous guidant au travers des *tasks*, nous a, alors, invités à plusieurs types d'exercices relevant à la fois de l'auto- et de l'hétéro-hypnose. Ces exercices sont censés développer et amplifier ce qu'elle appelle des « pré-mouvements ». Ces derniers peuvent être tellement intenses qu'ils s'extériorisent en induisant par exemple le phénomène de lévitation de la main. Pour souligner la différence avec le « danser sous hypnose » du début du XX^e siècle (« aujourd'hui on n'est plus à l'époque de Charcot ou de Messmer »), elle parle de « danse avec hypnose » ou de « danse augmentée de l'outil hypnotique ». Le travail consistaient à aller « à la rencontre de l'axe de son corps », afin de « pouvoir en disposer pendant sept minutes », de « s'offrir un temps et pendant ce temps être libre » pour « tracer un petit bulletin météorologique » (*weather designed body and mind*)⁴⁹⁴, ce dernier traduit l'effet du climat ambiant, son reflet à l'intérieur du corps. La technique qui se relie à « quelque chose qu'on connaît », mais qui parce qu'elle « s'associe à d'autres consciences » (concentration sur « le temps qu'il fait », « je sens avant de voir » ; attention particulière à l'écoute), devient un outil. Et ce sont notamment les transitions entre un état et un autre, entre un mode et un autre qu'elle pointe, ce que l'on « s'autorise » pour « harmoniser un peu son axe », pour le relâcher et retendre « comme un instrumentaliste accorde son instrument ». Catherine Contour parle de nécessité impérieuse de ce travail : « il y a des moments où on a besoin de tanguer un peu »; « bloquer ces réajustements produit des

⁴⁹³ CONTOUR Catherine Dessiner sous hypnose, Workshop à St Pierre-aux Nonnains, Metz, sous l'égide de l'École supérieure d'art de Lorraine, Metz, 4-6 mars 2015

⁴⁹⁴ Voir aussi le *Body Weather*, courant, qui est né à Tokyo à la fin des années 70, (le terme date de 1978), un peu après la naissance de la danse BUTOTH (*ankoku*, qui signifie dans des ténèbres). En réaction aux traumatismes de la seconde guerre mondiale, il est en rupture avec les arts traditionnels. Le mouvement est le fruit d'une recherche collective (réunion de différents types de disciplines tels le yoga et l'acupuncture pour étudier et penser le corps), qui est guidée par Min Tanaka. Il s'agit d'un travail sur le corps et de l'esprit, sur les connexions possibles entre les corps et leurs milieux. L'exploration pluridimensionnelle, qui se présente sous forme d'enseignement complet, comprend trois axes : MB, manipulations et exploration ou laboratoire. Le MB (pour *Muscles/Bones* ou *Mind Body*, Muscles/os ou esprit/corps) est un entraînement composé de mouvements dynamiques, énergétiques et rythmiques avec de nombreux sauts et pas. Accompagné de musique, il est pratiqué en lignes et peut réclamer un effort physique intense. Il se concentre en particulier sur la stabilité (« *grounding* »), l'endurance, la force, la souplesse, la grâce et l'efficacité du mouvement. Vient ensuite une phase de manipulations. Elles ont une forme précise : il s'agit de séances de *strectching* pratiquées en binôme. Les manipulations mettent en jeu la respiration, l'alignement, les étirements et la relaxation. La relation entre le donneur et le récepteur (au sein du binôme) évolue d'un instant à l'autre. Suit un laboratoire (boîte d'outils) pour explorer la vitesse du mouvement, le temps, l'espace. Une grande partie du travail est consacré à l'intime relation entre perception, visualisation et mouvement. Le *body weather* peut s'exprimer dans l'improvisation, la création, le théâtre et la chorégraphie. Le *body weather laboratory* (Laboratoire de Météorologie du corps) s'installe dès 1985 dans une ferme à Hakushu, à trois heures de Tokyo.

scléroses». La vérification de « ce qui pourrait être utile à ce moment là » permet de se mettre en travail, « de se projeter en un mieux ». Ainsi nous avons par exemple pris beaucoup de temps pour vérifier, revérifier nos postures, nos assises, nos manières de nous allonger individuellement et cela toujours en prenant notre axe comme repère, puis pour dire avec nos propres termes la co-axialité avec le milieu, les objets, les corps des autres. Elle nous a finalement expliqué la pratique de la « sieste », qui est au cœur de la pratique de l'hypnose. La sieste a une durée bien déterminée de 12 à 15 minutes, ce qui permet par exemple de « récupérer du sommeil en retard », « d'être dans le temps, notre temps », « de se rendre auteur de son temps », « de s'autoriser à prendre du temps ». La chorégraphe souligne la dimension politique de cette activité. La chorégraphe fait écho à la notion de « résistance passive » de Mohandas Karamchand Ghandi, qui préfère « ne pas » agir pour « voir émerger quelque chose d'autre » (dialectique entre le *kairos* et le *chronos* grec c'est-à-dire entre la qualité de temps géré et le dieu temps qui dévore, le chronomètre inexorable [Giles Deleuze]). L'hypnose profite de ce « non agir ». Elle promeut la distorsion. C'est une manière d'habiter, de changer de posture, y compris intellectuelle (par exemple en enlevant l'idée à un projet pour se mettre en disposition. Alors que la transition est traditionnellement comprise comme un moment de passage, elle devient un moment essentiel et providentiel. Plus qu'une simple jonction, elle laisse la place à ce qui est ordinairement filtré (nos ressentis, nos désirs et besoins immédiats) pour « en faire un capital », « une qualité de présence ».

La visualisation ne s'arrêtait pas au simple exercice mental. Pendant les séances, nous avons établi des dessins. Ils témoignent de la porosité complète entre intérieur et extérieur. Il faut savoir qu'il s'agit là de pratiques de visualisations, qui représentent « sans regarder ». Voici une série d'exemples, que nous avons classés. La première série fait état du climat présent, qui engendre des mouvements et qui parfois renvoient à la dialectique de la chute et de l'ascension [tableau 17]. La seconde relève du rapport au cadre ; nous devions par exemple dessiner un cercle et vérifier si nous le dépassions [figures 81, 82,] en nous y repérant visuellement et mentalement.

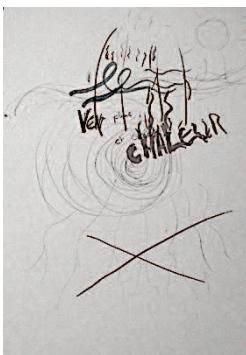
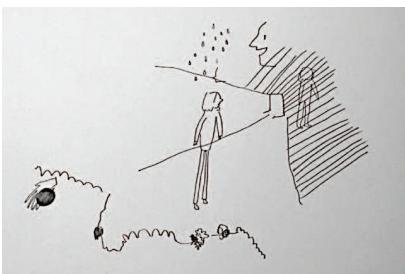
Présences climatiques	Chute et ascension
	

Tableau 17

Commentaires : [« Alors que ces moments s'approchent du rêve, elles créent du réel » ; « J'ai senti les effets du petit printemps messin » ; « j'avais chaud à la tête, mais froid aux

extrémités » ; « mon axe n'était pas droit »]. Catherine Contour nous renvoie ici à la culture occidentale qui fait de la symétrie une référence (faux-juste, bien mal), alors que la culture orientale la dit impossible, surtout pour l'organisme vivant. [« J'ai mieux senti le haut de mon corps » ; « les choses tournaient autour de moi et à l'intérieur de moi » ; « c'était venteux » ; « ca oscille, vibre, dépasse, se déforme »].

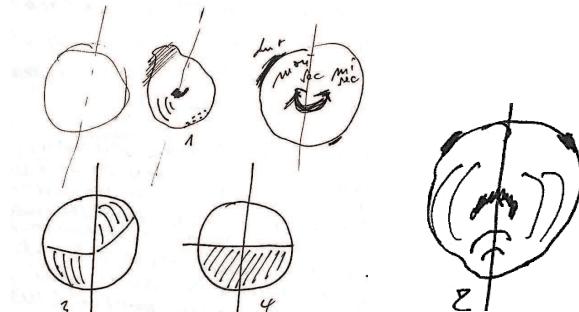


Figure 81

Figure 82

Sur ce bulletin météorologique interne on voit : le poids [« lourdeurs »], que prennent les quarts de cercles, leur équilibre, déséquilibre, leurs mouvements internes [points 2 et 4 fig. 81], les distorsions produites sur la forme [point 1 fig. 81] — le cercle étant la représentation des limites de l'aura interne —; la communication des mouvements gauche droite vers l'intérieur du cercle, puis du centre vers le bas [point 2 fig. 82].

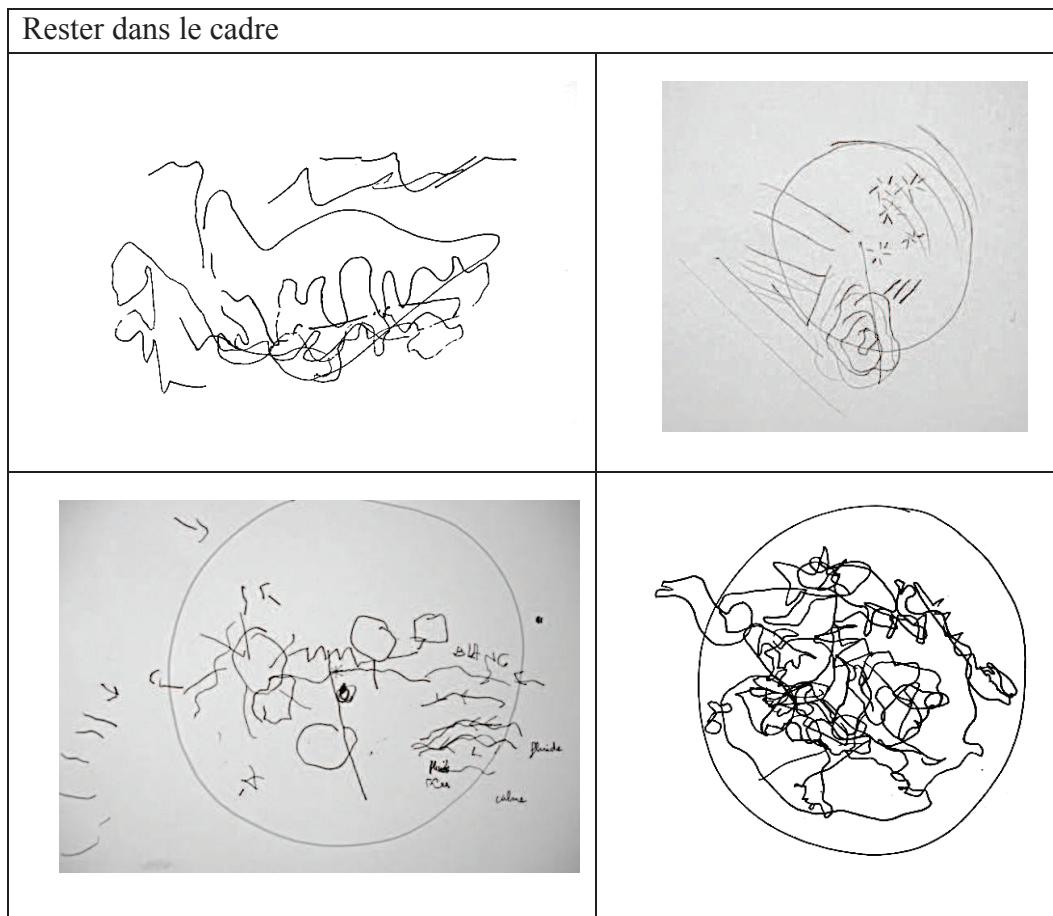


Tableau 18

Chapitre 9 : La métaphore tactile

Le « vivre ensemble » ci-dessus documenté des sens et des mouvements mérite que nous nous tournons une dernière fois vers les dispositifs optophoniques de la Moderne pour examiner le « comment » ils décrivent, voire convertissent à la fois « l'élan intérieur » et « la porosité des espaces ». Alors que nous avons nous-mêmes favorisé la visualisation sonore pour en rendre compte — nous rappelons ici également nos « qualifications plastiques » (première partie de thèse, leur rapport au climat, au tactile, puis ce que nous avons appelé l'analogie optique) — Moholy Nagy, au seuil des années 1920 élabore son idée « d'écriture sonore » au moyen du disque et de la piste lumineuse (« modulateurs de lumière »), qui ont d'ailleurs inspiré les *luminoscopes* de Nicholas Schöffer ou encore les dispositifs du groupe Zéro⁴⁹⁵). Raoul Hausmann, élargit encore ce concept. L'idée se développe alors en « [...] une investigation sur le fonctionnement même de la perception et s'articule en profondeur à l'utopie d'une extension du système sensoriel⁴⁹⁶ ». Reconsidérant de la sorte les théories de musique oculaire du père Louis Bertrand Castel (cf. aussi § 7.2.2. « Le corps sensationnel ») par une conversion électrique et non une simple correspondance du son et de la lumière, Hausmann propose une conception intermédiaire qui diffère de celle de Moholy-Nagy. Il propose un « nouvel art haptique ». En 1921, il présente son manifeste « *PREsentismus* » (revue *De Stijl*, Amsterdam) :

« Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! Les ondes du son, de la lumière et de l'électricité ne se distinguent que par leur longueur et amplitude ; après les expériences de Thomas Wilfried en Amérique sur des phénomènes colorés flottant librement dans l'air, et les expériences de la T.S.F américaine et allemande, il sera facile d'employer des ondes sonores en les dirigeant à travers des transformateurs géants, qui les transformeront en spectacles aériens colorés et musicaux... [...] Dans la nuit des drames de lumière se dérouleront au ciel, dans la journée les transformateurs feront sonner l'atmosphère⁴⁹⁷ ».

Porté par le désir de dévaluer la culture visuelle, (son pré-sentir), Raoul Hausmann veut donner un plus grand poids aux autres modes de cognition. Au lieu donc de se concentrer sur le langage graphique et l'intervention manuelle, trop anecdotique, il privilégie des effets haptiques, voire des processus analogues entre optique et haptique auxquels il reconnaît des qualités : « la continuité directe entre les processus de conversion mis en œuvre dans les médias analogues et le fonctionnement du système sensoriel de l'être humain⁴⁹⁸ ». Le contact comme instrument essentiel de la topique sensorielle, rend selon lui la musique et la peinture, ainsi que leur forme traditionnelle obsolète. Hausmann et Moholy-Nagy

⁴⁹⁵ Le groupe ZERO (Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker) de Düsseldorf a travaillé à partir de deux composantes principales, la lumière et la dynamique, ce qui classe son travail dans l'art cinétique. Le groupe expose en Europe et aux Etats-Unis. La définition ZERO fait écho à la génération de l'après-guerre dominée par un sentiment profond de culpabilité. Alors que ces artistes n'avaient aucune responsabilité, il fallait quand même repartir de zéro, entreprendre une tâche d'exorcisme, désencombrer l'expression artistique de la faillite de l'humanité ! C'est notamment Mack qui avance des arguments : le premier était d'ordre moral: L'expédition de l'imagination s'éloigne irrésistiblement de la mélancolie étouffante des vieilles habitudes, l'oxydation archaïque de la culture européenne (les artistes doivent congédier ses fonctionnaires et ses consommateurs, de même que ses utopistes et ses prophètes). La réserve totale de l'art est une expression de la zone zéro, l'expression des attentes sans bornes. Le second était d'ordre formel: l'espace ouvert et profond qui ne veut pas trouver sa limite (même à son horizon) est la libre sphère pour le regard, sans direction, sans intention et sans pesanteur. Dans de pareilles étendues, de pareilles atmosphères et transparences, la clarté de la lumière et la plénitude du calme se répandent continuellement.

⁴⁹⁶ LISTA Marcella, *Empreintes sonores et métaphores tactiles, Optophonétique, film, et vidéo*, in *Son & Lumières*, catalogue d'exposition du Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 64

⁴⁹⁷ LISTA Marcella cite HAUSMANN Raoul, *Pre-sentismus gegen den Puffkreismus der teutschen Seele* [Et maintenant voici le manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique], daté de février 1921, *De Stijl*, IV/7, sept. 1921, p. 141, in *Ibid.* p. 65

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 65

s’impliquent corps et âme dans la conception des supports technologiques. Hausmann va même décrire les aspects techniques précis, par exemple la conversion électrique de l'*optophone* (1922) et du *Spektophon* (1931). Le potentiel intermédiaire haussmannien opère comme un prolégomène pour toute une tranche de recherche optophoniques⁴⁹⁹. Et bien sur, ce n’est que le départ d’une longue série de démocratisations technologiques et esthétiques, qui mènent vers nos médias mobiles à écrans tactiles, ceux-là mêmes qu’il nous est donné à analyser dans le tout dernier chapitre de cette thèse, notamment pour nous confronter à la manière dont ces derniers prennent en charge l’élancement intérieur de nos gestes individuels et collectifs et par là notre « pré-sentir », notre perception et notre compréhension du paysage et du vivre ensemble.

Comme nous aimerais aujourd’hui contribuer si possible par nos découvertes sur le plan des convolutions à l’évolution des logiques d’exploration et de restitution, la métaphore tactile nous intéresse notamment lorsque le technologique se substitue au naturel, c’est-à-dire lorsque le technologique « touche à » nos gestes d’habiter/construire le paysage, tout en se « présentant » en tant qu’outil et instrument de liens.

Nous l’avons déjà vu, la superposition de plus en plus fréquente de l’espace urbain avec l’espace numérique est un sujet qui nous intéresse tout particulièrement.

Elle concerne un grand nombre d’individus (les architectes, urbanistes ; les designers d’interfaces ; les usagers), qui agissent à plusieurs niveaux et à plusieurs échelles de mixité de l’habiter construire, dont notamment au niveau des mouvements et des gestes. Tandis que les architectes, urbanistes et designers prescrivent indirectement un certain type de mouvements à l’usager, ils se focalisent rarement sur les effets de ces prescriptions, ce qu’ils transforment au niveau des gestes, c’est-à-dire de l’habiter/construire le paysage et des ambiances sociales. Nous l’avons vu, ces prescriptions interfèrent avec notre autonomie, notre compréhension même du paysage et de son habiter, qui, nous l’avons vu, correspond souvent à des logiques uniques (contrôle des mouvements et des gestes à but commercial par exemple). Cela déforme, déconstruit non seulement le paysage mais empêche aussi l’individu de circuler et de respirer librement, de tisser des liens sensibles avec autrui.

Alors que nous savons la capacité de nos techniques d’exploration (la *plongée*) et de restitution (la « visualisation sonore ») pour régénérer, reconstruire lesdits liens perdus, nous aimerais cette fois les utiliser pour donner aux usagers de médias nomades de nouveaux objectifs d’identification dudit espace hybride numérique et urbain. Ainsi nous avons par exemple commencé à réfléchir sur une interface pluri-sensorielle (SVIA Son visuel, image aveugle), qui permettrait *via* une exploration inédite de plusieurs de nos œuvres graphiques de restaurer l’élancement chorégraphique des gestes. La reproductibilité de la gestuelle artistique et de son arborescence stimulerait la créativité de l’usager. Ce dernier pourrait tracer des lignes

⁴⁹⁹ Disques couleur pour « piano optophonique » de Vladimir Baranoff-Rossiné (1924) ; « piano optophonique » d’Alexander Laszlo, en collaboration avec les Ernemannwerke de Dresde (1926) ; « *Abstronic* » de Mary Ellen Bute (1954), « *Voiles lumineux* » par « *Optophonium* » de Hermann Goepfert, qui ne doivent pas éblouir mais nous permettre la contemplation de la lumière en tant que phénomène précurseur de la couleur (1960) ; *Synchronosoundtracks* de Paul Sharits (film super 8, couleur, son, 1973) ; les œuvres de Steina et Woody Vasulka (*Vasulka Lab* 1969-2005), qui procèdent directement sur la mise en image des sons produits par des synthétiseurs et oscillateurs ; « *Full circle* » de Garry Hill (1979), qui essaye d’opérer une fusion entre matériau physique (son/lumière) et les concepts en une sorte de résonnance tactile (la possible adéquation entre activité humaine et linguistique électronique) : sa série de pièces vidéo sur les rapports son-image s’ouvre avec « *Electronic Linguistics* » (1978). Il y utilise des signaux sonores comme matériau de base pour composer une image abstraite où pixels, micro-structures et trames ondoyantes émergent comme autant d’unités lexicales d’un nouveau langage.

simultanément et/ou alternativement visuelles, sonores et tactiles. Les « lignes » ainsi redéployés « comme expression de l'être corps et du paysage », pourraient redonner de l'épaisseur à la pratique de l'espace et devenir un outil de communion avec l'autre.

Ce projet est simultanément rétroactif (sédimentation de nos pensées) et proactif dans le sens où la conception de SVIA ne nous confronte pas seulement aux outils déjà existants, mais nous connecte, une nouvelle fois, avec leurs concepteurs — des ingénieurs spécialisés en traitement du signal dans le cas actuel —, et encore avec les futurs utilisateurs — les habitants de la ville, représentés ici par des étudiants. Comme nous avons élaboré ce projet dans un esprit de rencontre et de créativité collaborative, nous aimerais le montrer comme un type, parmi d'autres types d'applications possibles de nos préceptes. C'est donc en guise d'ouverture et de mise en perspective, que nous procérons à la démonstration de ce travail en cours. L'interface/écran, nous permettra de reprendre de façon concrète la dialectique entre écouter/voir. L'attention au contact permettra en plus de rebondir sur l'« in-vu », le « hors cadre », puis de valoriser une dernière fois le champs diffus, ainsi que l'indéfinition sensationnelle comme donnant corps au paysage individuel et commun.

9.1. SVIA une application pour médias nomades

Dégageons dans un premier temps les phases de conceptualisation et de construction de l'application. Nous procérons ici à une description détaillée où nous ferons état des interrogations rencontrées au cours de nos recherches, puis des différentes pistes explorées et qui, ne sont pas encore aboutis à ce jour. Par là nous serons en mesure d'asseoir les bases de notre concept, de donner des indices quant à la contingence des outils existants et de comprendre l'évolution que nous souhaiterions mettre en œuvre pour les développer.

Il était dans notre démarche de prendre du temps, le temps nécessaire pour nous adapter au vocabulaire des ingénieurs ; pour voir ce qu'il était possible de faire ; pour laisser murir la recherche et pour fréquenter également suffisamment de protagonistes (sur deux ans nous avons travaillé avec trois étudiants/ingénieurs spécialisés en traitement du signal, eux-mêmes encadrés par deux professeurs et trois ingénieurs/chercheurs). Nous y tenions donc pour former un tronc commun, à la fois au niveau du sujet et de l'objet de notre recherche, au niveau des modes de communication entre artiste et ingénieurs, puis au niveau des retombées didactiques.

PREMIERS PAS

Nous avons démarré ce projet en janvier 2014. L'ingénierie et la programmation de base ont été réalisé par William Gorge, étudiant en fin de parcours Centrale Supélec, campus de Metz sur cinq séances de conception réparties lors d'un semestre de l'année universitaire 2013-14. Notre idée de départ était de réaliser un outil interactif, qui permettrait de générer un retour sensoriel. Nous pensions ici d'abord à une sorte de tapis au sol dont émaneraient des champs vibratoires (sur le modèle de nos visualisations sonores) au toucher desquels (par les pieds) des danseurs sentirait, puis danseraient les tremblements. Notre seconde idée était la création d'un dispositif immersif (janvier 2014). Nous envisagions : de projeter nos visualisations sonores sur le sol et/ou sur les murs de la salle holophonique, afin qu'ils servent de notation aux danseurs ; de capter les mouvements et de les retraduire en sons. Un

« *volumetric display* » (« affichage volumétrique »), devait nous permettre de reproduire toutes les étapes de la *plongée*.

Comme la puissance de calcul disponible à Supélec ne permettait pas de traiter l'énorme quantité de données (problème de « la bande passante »), nous avons alors abandonné cette idée pour nous intéresser à une troisième option : la mise en volume et en mouvement des visualisations sonores.

Nous avons alors imaginé une interface souple (« un écran qui se gonfle », « un écran dans un fluide, du type eau, brouillard ou fumée » ou encore « une projection du type holographique, mais interactive »⁵⁰⁰). Dans un premier temps, nous-nous sommes intéressés aux écrans à relief » déjà existants (en lien avec le « braille »). C'est la société *Tactus* à Fremont au Canada <http://tactustechnology.com>, qui a développé un tel écran. Il y a d'autres modèles computationnels et de types de surfaces évoluées. Nous renvoyons ici au *Tangible Media Group* <http://tangible.media.mit.edu/vision/> du MIT (*Massachusetts Institute of Technology, School of Architecture + Planning, Cambridge MA*) et particulièrement au travail sur les « *tangible bits & radical atoms visions* » de Hiroshi Ishii. Or, comme nous n'avons pas trouvé de modèles d'écrans déformables et/ou à mémoire de forme, qui auraient pu nous convenir, nous avons décidé de nous servir d'écrans tactiles conventionnels (tablettes *windows* et PC et téléphones portables du type *Android*) et de créer des applications qui modifieraient leur ergonomie (mars 2014).

Nous avons aussitôt actualisé l'énoncé du projet :

« Cette application pour téléphone portable rejoint le domaine du handicap. Elle est d'ordre cinesthésique et à double entrée : une visualisation sonore donne à entendre et à sentir l'image (exploration tactile) aux non voyants et donne à entendre et à sentir le son par l'image aux voyants. Elle interroge nos pratiques des médias nomades dans l'espace urbain. GPS, géolocalisation et *mapping* à l'appui, ces médias servent non seulement de repère, mais sont devenus des ustensiles d'accompagnement de nos explorations quotidiennes. Participant-elles pour autant à l'assimilation émotionnelle et à l'intégration sensorielle, voire esthétique de l'espace réel ? La conjoncture entre linguistique numérique, linguistique de corps et d'espace peut encore évoluer. C'est pour cela que je propose ce petit jeu de perception, qui a en plus l'avantage d'être partageable et accessible à de très nombreux utilisateurs⁵⁰¹ ».

SVIA⁵⁰² est alors une application expérimentale, qui autoriserait une certaine interchangeabilité des rôles et des expériences. Voyants et non voyants pourraient partager leurs expériences d'écoute de l'œuvre graphique, expérience qui les confronte d'ailleurs tous deux au champs diffus de la perception : il y a indéfinition rétinienne et définition sensorielle. Comme l'image prend corps par et dans cette définition sensorielle, cela permet à tous deux de « sentir/ouïr » l'image, plutôt que de la regarder et/ou non voir. Bien au delà du fait que le voyant pourrait tenter de « se mettre à la place » du non voyant et que ce dernier pourrait tenter de « se mettre à la place » du voyant, tous deux pourraient partager et mesurer leur « savoir faire » aveugle.

⁵⁰⁰ Cahier des charges fixé au départ

⁵⁰¹ BAK Eléonore in GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, établi pour servir de support à la soutenance de fin de cycle à Centrale Supélec, Metz, Centrale Supélec, 15 juin 2014, p. 4

⁵⁰² Notons que l'ensemble du projet (dans l'état actuel) a été déposé à la SACD le 31 juillet 2015 (case « création interactive »)

Sur les trois séances suivantes (avril-juin 2014), nous avons travaillé sur la conceptualisation, puis sur la programmation d'interactivités fonctionnelles image/son/contact. Après avoir importés nos visualisations sonores, nous-nous sommes notamment intéressés à la « finesse de restitution de l'image par le son » (différence perceptive au niveau de la figure sur fond, convertir le nuancier des gris en intensités sonores, gestion du temps réel) et à la « mobilité et la sensibilité du curseur » (directivité du pointeur, taille du curseur, fonction tels le zoomer dans les détails « pour aller au creux des dessins »).

Détaillons alors les étapes de travail, les problèmes rencontrés et les solutions trouvées :

Tâche 1 : « Incorporer une figure visuelle sur fond », « déterminer des zones interactives (image/son) potentielles ». Comme notre figure (motif visuel) n'a pas de « contours extérieurs» précis, il fallait non seulement déterminer une zone pleine/vide (figure pleine sur vide blanc), mais une zone seuil (de la figure pleine au vide, de la figure sonore au silence). Comme notre figure n'est pas pleine, elle est visuellement texturée et sonorement variable ; il y a différence entre le blanc extérieur — [ce blanc correspond à l'absence du motif, donc au silence] — et le blanc intérieur aux dessins [ce blanc fait partie du motif, il forme son centre, il compose la dernière étape de la *plongée* et correspond à l'intensité sonore la plus faible] —, il fallait également fragmenter le motif (figure visuelle) en un certain nombre de zones « extraordinaires ». Nous procédions, alors, par moyennisation des gris par carrés traduisibles par la suite en intensités sonores. Or, tandis que nous comprenions l'intérieur de la sélection carrée comme un motif, avec son rythme particulier de noirs, de gris et de blancs, grâce à laquelle nous reconnaissions des formes à l'intérieur de la sélection, l'outil en faisait une moyenne, qui « brusque », voire effaçait la notion de forme [fig.83] (cf. aussi Tâche 6).

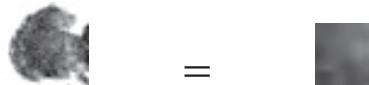


Figure 83

Tâche 2 : « Incorporer une figure sonore sur fond, en sachant que cette dernière aiderait à mieux lire le champ de profondeur de la figure visuelle (par retour sonore) ». Nous pensions donc simuler la profondeur de la figure visuelle *via* des sons de moins en moins forts [en concordance avec le nuancier visuel : le noir correspondant à des sonorités fortes, les gris à des intensités de moins en moins fortes, le blanc à l'intensité la plus faible]. À l'écoute cela donnait du « non » - « oui » - « non » sonore. Le « non » sonore, pouvait correspondre à des durées variables, en fonction du passage du curseur et la vitesse du geste. Quant au « oui » sonore, il pouvait également durer plus ou moins longtemps, en fonction du temps que passait le sujet écoutant à explorer le « motif ». Or, afin qu'un auditeur puisse comprendre qu'il s'agissait là non d'une figure temporelle, mais spatiale dont la « forme » (formation) était asymétrique et à contours irréguliers, nous avons « triché » en faisant en plus du « vide blanc extérieur » un « plein sonore » (fréquence linéaire continue, désagréable à l'écoute pour signaler qu'il s'agissait là d'une matière sonore brute sur laquelle se détachait quelque chose de plus subtile).

Tâche 3 : « Choisir des sons appropriés », « gérer la boucle ». Pour restituer notre « écoute » (cette dernière n'est pas illustrative de l'ensemble des phénomènes audibles, mais correspond à notre choix esthétique), il fallait choisir des sons appropriés pour dégager la « morphologie » et le « relief » de la forme sonore que nous illustrions. Nous avons alors utilisé des sons mono-sources. Or, bien que nous y avions associé un mode volume (les intensités sonores correspondent au nuancier gris), la répétition des sons mono-sources s'est avérée gênante, voire ennuyante. [C'est pour cela que nous avons prévu de coupler ces sons avec des effets vibratoires (effets non encore programmés à ce jour)].

Aussi devions-nous gérer l'effet de rupture de « boucle ». Si, lors de l'exploration, le sujet restait trop longtemps au même endroit, on entendait la reprise de la boucle sonore : il faut savoir que les sons duraient 32 secondes (maximum). Pour éviter cet effet de boucle, nous avons prévu de rallonger la durée de la boucle à 60 secondes.

Tâche 4 : « Réglage des échelles *micro/macro* », « fluidité entre les *pixels* ». La *pixellisation* (nombre de *pixels* par carrés sous forme de vignettes carrées), avait un effet néfaste, lorsqu'on zoomait dans le motif. Cela s'entendait : la jonction des *micro*-détails était trop abrupte ; la traduction n'était pas suffisamment fluide. Nous rappelons ici le paragraphe § 3.2.1. « Démonstration holophonique », où nous avions déjà tenté de travailler sur le « dépassement » des lignes, au « débordement » des carrés au sein du papier millimétré (Jacquards) afin d'améliorer cet « effet du carré ».

Tâche 5 : « La conversion en « temps réel » (simultanéité image/son). Comme la conversion ressemblait davantage à une sorte d'effet mécanique (cf. aussi tache 4), elle ne ressemblait pas au processus d'assimilation perceptive naturelle. La double transformation d'une figure visuelle en une figure plongeante est déjà en soi une action qui crée un certain retard. Lorsqu'il s'agit en plus de percevoir une figure sonore « plongée » dans la masse des sons, cela devient encore plus complexe. Voici comment nous expliquerions l'effet de « retard » et de « complexification » en nous basant cette fois sur une expérience vécue (notons que nous remplaçons ici l'oreille par le microphone, parce que cela devient très clair) : lorsqu'on prend le son des vagues au bord-de-mer on peut être très déçu de la brièveté du bruit de la déferlante, alors qu'on avait l'impression qu'elle durait bien plus longtemps. C'est dû au fait que le microphone ne voit pas. Il enregistre seul les sons proches, ceux qui se détachent du bruit de fond des autres vagues.

Tâche 6 : « sensibilité du curseur ». Le curseur ne bouge qu'en lignes droites. Il balaye les surfaces, sans pouvoir dévier autrement que par angles droits. Cela ne correspond pas à la perception naturelle, qui est plus sensible. (cf. aussi Tâche 1). Bien que nous ayons cherché à compenser ce manque, en variant par exemple la taille et la forme du curseur (rond progressivement plus grand ou plus petit, contours toujours limités, rond, carrés, triangles) ; en inversant l'orientation des pointes des triangles ; en créant des ellipses ou en imaginant même des formes asymétriques, à contours irréguliers en cherchant par là d'intervenir sur le champ sélectionné par le curseur, nous étions contraints d'abandonner. Il y a avait trop de données à prendre en compte.

Nous avons néanmoins conclu cette première étape par une interface pour ordinateur (*Mac*) avec deux images en noir et blanc et deux types de sons. Lors du passage du curseur (ce dernier étant actuellement rond, carré, triangulaire, progressivement plus grand ou plus petit, pointes du triangle inversé au choix) sur l'écran, on entend : 1. une fréquence linéaire lorsqu'on est « hors motif » ; 2. des sons dont le « mode volume » est proportionnel au niveau de gris des *pixels* sélectionnés par le curseur [fig.84] lorsqu'il a « motif ».

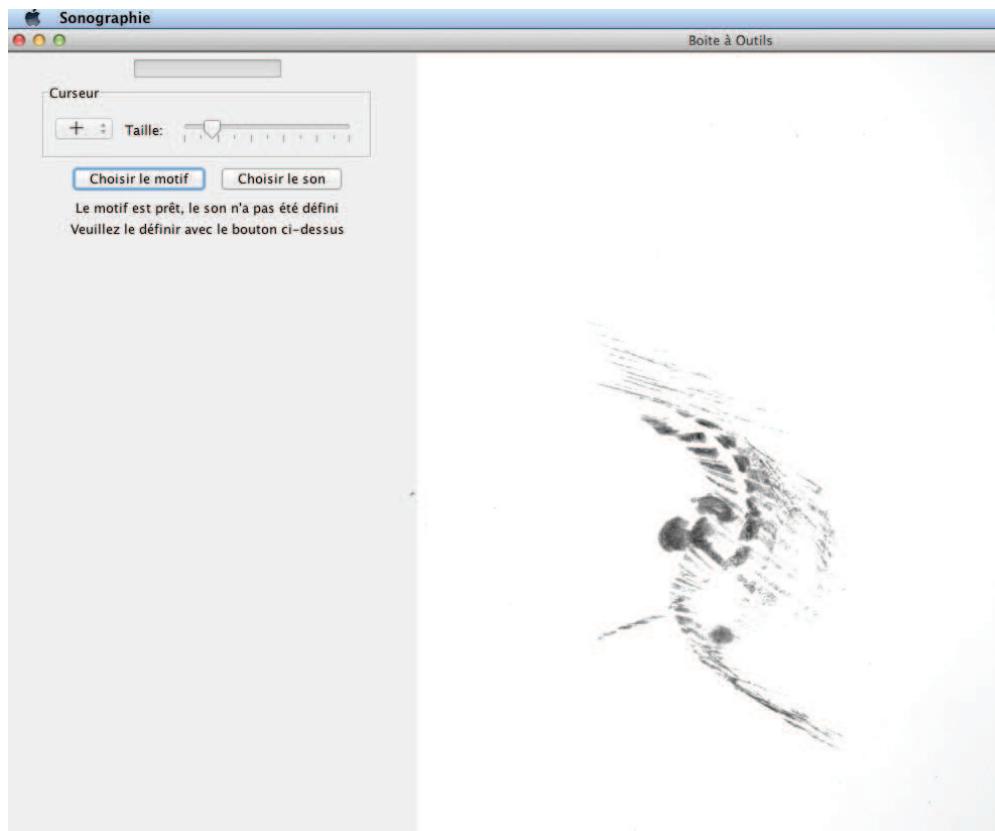


Figure 84

SECONDE PHASE

Reprise des travaux existants, par deux étudiants/ingénieurs :

Alex Goupilleau et Huiting Pan, (5 séances de conception année universitaire 2014-15), ont travaillé sous la direction de Stéphane Rossignol, chercheur à Centrale Supélec, campus de Metz.

Réalisations :

Création d'un « *Splash screen* » (écran d'accueil de l'application, descriptif, choix de l'image, choix des sons, plein écran, choix du mode) :

Implémentation d'un objet du type *Grid View*, dont les *items* sont des images, option « *scroll* » pour faire défiler l'écran, *Text view*, qui explique qu'il faut choisir l'image pour aller à l'écran d'interaction [figures 85-86].

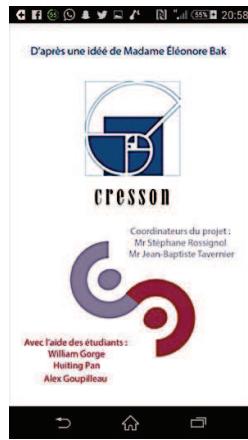


Figure 85 – Écran d'accueil

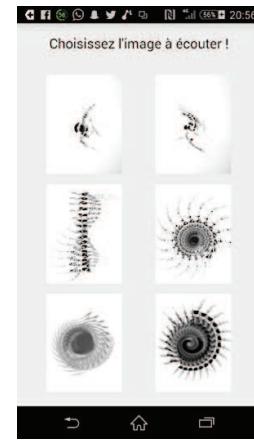


Figure 86 – Choix de l'Image

En ce qui concerne l'activité principale et les activités secondaires associées :

Lorsqu'on appuie sur l'image de notre choix « [...] on est dirigé vers l'activité principale (interaction image-doigt). [...] L'image, qui a été récupéré par simple « *click* » dans une bibliothèque d'images est convertie en *bitmap*, puis redimensionnée pour occuper toute la largeur de l'écran ». (Ces réglages ont été difficiles à réaliser. Nous renvoyons ici au rapport de projet en annexe⁵⁰³).



Figure 87 – Plein écran de l'image



Figure 88 – Texte explicatif

L'image [fig. 87] est centrée. Trois vues sont disposées en haut et en bas de l'écran. « La première, du type *SeekBar*, permet de régler la valeur du rayon du cercle sélecteur des *pixels*. Par défaut, cette valeur est réglée à 100 *pixels*. La deuxième est un bouton/point d'interrogation, qui permet de se rendre sur l'activité qui présente l'application sous forme de plusieurs *TextView*⁵⁰⁴ sur un *LinearLayout* et un *ScrollView*⁵⁰⁵ », [cf. fig. 88]. La dernière est un bouton de choix des préférences (actuellement seulement deux), dont une seule est opérationnelle. « Ce bouton mène à l'activité des paramètres. La première préférence est un "CheckBoxPreference" qui permet de choisir entre le mode fréquentiel et le mode volume. Par défaut, c'est le mode volume qui est choisi, il faut donc obligatoirement se rendre dans les paramètres pour choisir le mode fréquentiel [cf. fig. 89]. L'autre préférence permet de

⁵⁰³ Op.cit. GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, p. 7

⁵⁰⁴ À long terme nous aimerions y associer un bouton/point d'interrogation, ainsi qu'un *TextView* sonore.

⁵⁰⁵ Op.cit. GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, p. 8

choisir le son qui va être joué⁵⁰⁶ », [fig. 90]. Bien que nous avons déjà créé une sonothèque, (sons mono-source très doux, qui permettent de révéler davantage le relief et la texture du motif), celle-ci n'est pas encore fonctionnelle.

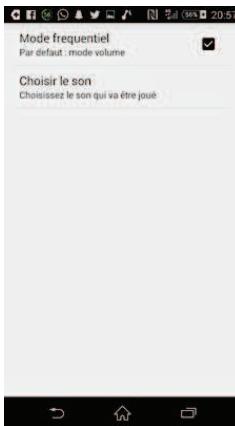


Figure 89 – Choix du mode



Figure 90 – Choix du son

Calcul du niveau des gris :

Le principe est quasiment le même que celui utilisé par William Gorge en application pour ordinateur PC Mac. Comme *TouchEvent* (toucher/appuyer sur l'image) ne peut sélectionner « [...] tous les *pixels* sélectionnés par le doigt — car cette dernière possibilité n'est pas possible sous *Android*⁵⁰⁷ » —, nous opérons par rayons de *pixels* (disque, cercle) et calculons ensuite le niveau de gris moyen sur ce disque cercle, puis attribuons à chaque *pixel* une valeur en RGB (*red*, *green*, *blue*, outil pour convertir en ligne des codes couleur). De cette manière on trouve le niveau de gris associé à chaque *pixel*⁵⁰⁸.

Intervalles de fréquence :

« On fait enfin une moyenne des niveaux de gris sur le disque, en utilisant un compteur dans la boucle, qui opère lui même par simple moyenne arithmétique. Comme le niveau de gris est entre 0 et 1, on écrit directement que le volume est égal au niveau de gris, car la méthode *setVolume* du lecteur de Média prend un volume entre 0 et 1. Pour le mode fréquentiel, on écrit 8 intervalles différentes de taille 0.125 entre 0 et 1, et on attribue à chaque intervalle un son plus ou moins aigu⁵⁰⁹ », [fig. 91].

```
boolean niveau1 = (averageGrayLevel < 0.125);
boolean niveau2 = (averageGrayLevel > 0.125 && averageGrayLevel < 0.25);
boolean niveau3 = (averageGrayLevel > 0.25 && averageGrayLevel < 0.375);
boolean niveau4 = (averageGrayLevel > 0.375 && averageGrayLevel < 0.5);
boolean niveau5 = (averageGrayLevel > 0.5 && averageGrayLevel < 0.625);
boolean niveau6 = (averageGrayLevel > 0.625 && averageGrayLevel < 0.75);
boolean niveau7 = (averageGrayLevel > 0.75 && averageGrayLevel < 0.875);
boolean niveau8 = (averageGrayLevel >= 0.875);
```

Figure 91

⁵⁰⁶ Op.cit. GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, p. 9

⁵⁰⁷ Ibid. p. 11

⁵⁰⁸ Cf. Détails des calculs, Ibid. p. 12

⁵⁰⁹ Ibid. p. 13

Blanc extra ou intra motif :

« Il a aussi fallu savoir si un "blanc" (en dessous de 0.125 de niveau de gris moyen dans notre cas) était un blanc hors motif ou *intra* motif. Pour cela, on a besoin de regarder un peu plus loin que le rayon défini, on prend donc la "*tore*" autour du point entre 1 rayon et 2 rayons de distance, et on regarde le niveau de gris moyen dessus. Si c'est vraiment blanc (hors motif), le *tore* a encore un niveau de gris moyen correspondant à du blanc⁵¹⁰ ». [fig. 92]

```
float averageGrayLevel_bis = ((acc_gris_bis-acc_gris) / ((float) (count_bis-count)));  
  
boolean est_blan...  
boolean est_blan...
```

Figure 92

Trois difficultés techniques majeures :

1. Redimensionner les images avec un code commun. L'interaction avec l'image n'est possible que si celle-ci est chargée sous forme de *Bitmap*. La mise en place de l'image sur l'écran se fait à l'aide d'un *ImageView*, seule fonction existante sur *Android* permettant de récupérer la position du *pixel*. Il faut donc savoir convertir l'*ImageView* en *Bitmap*, et ensuite redimensionner l'image pour qu'elle convienne à la taille de l'écran, (tous les écrans n'ont pas la même taille). « Comme le *Bitmap* est à son tour complètement redimensionné, (il n'a plus la même taille, plus la même densité que sur l'image originale, puis il est décalé verticalement), il a fallu trouver la juste position des *pixels* effectivement sélectionnés⁵¹¹ ».
2. La sélection des *pixels* formant un disque est extériorisée par une vignette plus ou moins grande (au choix) : Pour passer du « carré » (moyenne des *pixels*/carré) au « disque » visuel (notons que le disque sert à l'exploration du « motif »), la moyenne doit se faire depuis l'intérieur de ce dernier et non sur le blanc que nous avons associé à une fréquence continue), « [...] nous avons pris un temps relativement conséquent pour obtenir la bonne boucle qui trace le bon disque. Il est possible de colorer les *pixels* sélectionnés en utilisant un *Paint* et un *Canvas*⁵¹² ».
Nous avons vérifié nos résultats avec succès.
3. La fluidité du son en mode fréquentiel :
Comme nous avons chargé huit sons dans l'application, qui diffèrent les uns des autres au niveau des fréquences, nous avons du gérer le démarrage du *MediaPlayer* : c'est le toucher du doigt, qui le déclenche. Comme ce doigt nous sert également pour explorer la surface (il y a donc multiplication des glissements de doigts, voire interruptions ponctuelles et ceci en peu de temps), nous avons également du distinguer ces deux tâches. Nous avons partiellement résolu le problème : Une fois le son déclenché lors du

⁵¹⁰ Op.cit. GOUPIPLEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, p. 13

⁵¹¹ Ibid. p. 15

⁵¹² Ibid. p. 15

premier contact, il se maintient là où nous l'avons laissé si nous ne bougeons plus, voire rompons avec l'écran. Nous offrons en plus le choix d'augmenter les fréquences (les sons sont plus rapides et/ou plus lents). Le réglage appartient à l'auditeur : cela lui permet d'adapter la vitesse du son à la vitesse de ses propres glissements de doigt. Cela entraîne un plus grand « confort » d'écoute. Au niveau technique, le *MediaPlayer* n'est pas réinitialisé « [...] si l'intervalle de fréquence de deux touchers de glissements successifs correspondait au même intervalle de fréquence⁵¹³ ».

LE PROJET EN DEVENIR

Les trois derniers points s'avèrent importants au regard du développement de notre projet où nous aimerions augmenter les paramètres afin d'améliorer l'exploration de l'œuvre graphique. Nous aimerions ici travailler sur quatre aspects :

- Rajouter un mode écran noir, afin qu'un utilisateur voyant puisse « se mettre à la place » d'un utilisateur non voyant ; afin de toucher l'image plutôt que de la voir. Comme c'est une option supplémentaire (choix), le problème à régler serait la mémorisation de la position de notre doigt sur l'écran (présence/absence de l'image),
- Passer en un mode/écran plus proche de la *plongée*, c'est-à-dire organiser une image/écran moins centrée, (image/écran glissant légèrement vers la gauche et vers l'avant).
- Améliorer les modes volume et fréquentiel développés jusqu'ici, afin de mieux rendre compte de la « profondeur » des images en ajoutant de nouveaux paramètres : agrandir la banque sonore, permettre un plus grand nombre d'intervalles fréquentiels, augmenter les modes visuels et sonores par un troisième mode « vibratoire »,
- Aussi aimerions-nous travailler sur la forme et le relief même de l'écran, afin d'obtenir davantage de profondeur.

Le développement récent d'écrans souples et/ou « d'écrans incurvés » 3D du type LG G Flex présentés en septembre 2014 lors du salon international de l'électronique (IFA) à Berlin⁵¹⁴ ou des « [...] films de protection, capables de transformer un écran standard 2D en écran pouvant afficher des contenus en trois dimensions et ce sans lunettes » (EYFLY 3D)⁵¹⁵ semble convenir en partie à notre projet. Nous imaginons encore un kit de « membranes en silicoines » qui reproduiraient nos images en relief (type braille, cf. les travaux de la société *Tactus* ci-dessus évoqués). Ces membranes pourraient chausser les écrans. Couplé aux effets déjà élaborés, cela permettrait d'opérer une *plongée* plus complète : L'exploration tactile se ferait alors de deux manières : toucher du gaufrage en relief comme le positif de la forme ; toucher du dessin sur l'écran comme négatif (champs de profondeurs avec effet recto-verso, à l'exemple de la *plongée* comme moule, cf. § 5.3.3. « La résurrection du champ plongeant » + son rendu vibratoire, sonore).

⁵¹³ Op.cit. GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, p. 15

⁵¹⁴ http://www.lemonde.fr/entreprises/article/2015/01/06/le-renouveau-du-smartphone-a-ecran-incurve_4549661_1656994.html

⁵¹⁵ <http://www.actinnovation.com/innovation-technologie/eyefly-3d-smartphone-ecran-3d-5750.html>

Alors qu'il s'agit jusque là d'une application, qui est supposée, elle, donner accès à une œuvre, nous considérons ce travail de recherche comme une étape préalable à la mise en place de versions populaires :

Nos téléphones portables sont tous équipés d'appareils photo. L'utilisateur pourrait importer ses propres images de « plongée » urbaine. Il pourrait alors s'arrêter un peu, « plonger » dans l'espace pour se l'approprier, bien au delà de la pratique traditionnelle de l'image. Imaginons qu'il puisse photographier par exemple des ombres, des micro-événements, imaginons qu'il capte des mouvements, y compris les siens propres, imaginons encore qu'il photographie un *belsonère*, tout en témoignant de sa posture d'écoute. La traduction sonore, vibratoire et tactile de ces captations lui ouvrirait d'autres perspectives sur la réalité. Il pourrait également (ré) apprendre à interpréter les images non comme « plates » mais comme champs de profondeur. Pour développer ce type d'applications, nous pourrions nous inspirer du LG OPTIMUS 3D avec double capteur 5MP pour la prise de photo et vidéo. Tout en personnalisant l'ergonomie des gestuelles (appuyer, toucher, glisser sur les écrans) de notre application, tout en la liant à une connexion *bluetooth* qui permettrait de *smatcher* les images, sons, vibrations sur d'autres écrans dans l'espace, nous pourrions faire évoluer les possibles usages. De la sorte elle pourrait servir dans le domaine de la médiation et de la communication de nos perceptions. Elle pourrait servir pour enrichir les paysages de nos « jeux vidéo ». Nous pourrions finalement utiliser les effets de traduction multi-sensorielle dans nos conférences, nos séminaires et dans le cadre de nos enseignements et faire revenir le monde des sens dans nos auditoriums. Libre à notre lecteur d'imaginer plus loin. Nous chercherons en tout cas à développer ces nouveaux outils avec lui.

Conclusions intermédiaires :

Avant de fermer la boucle sur notre façon d'évoluer au contact d'une *playing aura* toujours plus diverse, nous reverrons d'abord nos propositions essentielles de la troisième partie. Nous-nous y sommes intéressés à « *l'habiter/construire comme projet* » (§ 6.1) et plus précisément à « *l'invention* » du *paysage quotidien*.

PROPOSITIONS ESSENTIELLES

Nous avons découvert des peintures de *paysages sonores* historiques. La pratique de ces « *genres* », qui se prolonge jusqu'à nos jours (*graffitis urbains*) révèle l'*anatomie sensible* du paysage, mais surtout son *enchâssement dans un gigantesque appareil culturel et social*. S'y expriment non seulement des « *opinions muettes* » des individus, mais des structures narratives sous formes d'instructions, d'*incitations à l'action*. (§ 6.3 « Attitudes devant le paysage », § 6.3.1. « À l'écoute du paysage peint », § 6.3.1.). De la sorte elles profitent à l'individuation collective. Comme elles valorisent le « hors cadre », elles agissent sur la topologie-même du paysage (§ 6.3.2. « Bulles et phylactères »). Nous avons voulu comprendre les tenants et aboutissants de ce processus, la manière dont les individus assimilent (habitent/construisent) ce qui leur échappe : l'espace « *hors cadre* » est aussi un espace « *hors contrôle* », de libre respirer (peu importe si oui ou non on est en situation de « *plein air* ») et de libre circulation des pensées, qui engendre des idées et anime des projets communs.

Il s'avère que *les techniques de montage utilisées dans le domaine du cinéma au début du XX^e siècle* renversent la situation. Ils sont à l'origine de « *solitudes des sens* » (*primaute du « regard »*), voire « *d'anatomies purement fonctionnelles* » du paysage. Cela produit un certain décalage au niveau des repères sensibles. *La contamination de l'organique par le non-organique, qui se renforce encore avec l'apparition des nouvelles technologies*, est une révolution fonctionnelle qui équivaut à une opération chirurgicale. *L'unité organique des ambiances est soudain fragmentée*. (§ 6.3.3. « *La texture de nos expériences* »).

Quant au Sonore il semble représenter une certaine résistance organique. Cette exception phénoménologique nous a interpellé. Nous avons cependant constaté une différence notoire entre le *paysage sonore réel* et le *paysage enregistré*. La *topique du paysage enregistré*, qui ressemble à l'organisation du regard nous permet de comprendre à quel prix le technologique nous fait nous absenter du paysage (§ 6.3.4. « *Le paysage sonore* »), à quel point il nous sépare de l'autre, parce qu'à l'instant où la rupture entre la présence sensible et l'objet cesse de se signifier, elle s'annonce aussi comme une absence de l'Autre. (Nous rappelons ici notre expérience holophonique, où nous avions déjà fait ce même type de constat).

Afin de retrouver le contact avec le paysage, afin encore de *réinsérer l'individu dans le paysage*, nous avons cherché à concilier les gestes *homme/machine*. Nous partions de l'idée qu'une *logique poly-sensorielle, intra-sensible et convulsive*, permettrait au sujet de retrouver son autonomie. Ce postulat méritait une enquête supplémentaire. Tout en nous servant toujours de visualisations sonores pour accéder au régime-même des écoutes individuelles et collectives, nous avons mené une étude à long terme auprès d'étudiants d'art sous notre direction pour chercher les éventuelles traces de la ci-dessus évoquée révolution.

Dans un premier temps, nous-nous sommes penchés sur la *mémoire sonore collective contenue dans les mots*. Nous avons découvert des représentations, qui font référence à « ce qu'on connaît déjà » (*les genres et notamment la culture visuelle de la BD, le langage de la musique, les représentations de la source du bruit*). Les représentations sont toutefois très personnelles, parce que les expérimentateurs étaient libres de tout modèle (tradition représentationnelle, la question de ressemblance). On peut même suivre les idées. L'emprunt sous forme de schématisations comporte néanmoins quelques difficultés, notamment au niveau de l'expression du « *net* » et du *flou* » et au niveau de l'évaluation de l'échelle.

Dans un second temps, nous-nous sommes penchés sur les gestes en soi, parce que depuis peu de temps ces représentations sonores ont changé d'aspect : les expérimentateurs empruntent une grammaire de lignes, dont l'allure et l'expression est plus proche du langage chorégraphique. Ce changement répond à un besoin contemporain : se retrouver et se reconnaître en tant que personne singulière ; exprimer ce qui nous distingue et/ou ce qui nous rassemble ; mieux comprendre pour mieux gouverner l'immatériel, l'abstrait, le virtuel par le biais de supports physiques et de gestes de connexion (§ 6.3.5. « *Enquête sur l'écoute ordinaire* », § 6.3.5.1. « *Du petit chaperon rouge* »). Les visualisations sonores ont donc acquis une nouvelle fonctionnalité (support de communication, de médiation, de négociation, notamment pour anticiper et partager des projets transdisciplinaires) et un nouveau statut (interconnaissance très fine). C'est tout naturellement que nous avons établi un lien avec l'usage fréquent des téléphones mobiles et notamment des interfaces tactiles. L'effet « *petite poucette* », c'est-à-dire la capacité d'envoyer un SMS avec son pouce, le « *appuyer, appuyer/glisser, appuyer longuement, balayer, glisser, pincer, pivoter* » a déclenché une révolution à la fois sociale et cognitive, que le philosophe Michel Serres désigne d'ailleurs comme une « *victoire sur la société du spectacle à sens unique* ».

Dans un troisième temps, nous avons enquêté sur *la richesse culturelle des modalités gestuelles et sensorielles*, précisément *au moment du passage de l'objet générique à l'objet spécial, individualisé, caractérisé, enrichi modalement* (§ 6.3.5.2. « *Online* »). Nous avons découvert « *La ligne comme expression de l'être corps* » (Chapitre 7). Pour évaluer cette faculté de la ligne, nous-nous sommes intéressés aux *métamorphoses du dessin contemporain* — à savoir *de la ligne au plan, de l'espace imaginaire ou illusoire à l'espace réel*, mais aussi *au geste cheminatoire, à la trace cartographique, à l'espace et à la mesure, à la ligne fantôme, à l'écriture ou à la ligne de vie* —, *comme exemplaires des richesses culturelles et modales*, (§ 7.1. « *Brève histoire de la ligne* »). Pour mieux comprendre *la prise du sujet sur son monde*, nous-nous sommes intéressés *au « comment » les concepts interfèrent avec la notion de corps et d'espace*. Nous avons constaté que l'élaboration spatiale pose problème lorsque nous *représentons des phénomènes difficiles à voir*. (Cf. § 7.2. « *Danser le paysage* »). Nous-nous sommes intéressés à la *vis motrix*, à *son « articulation gravitationnelle* », à *sa « force mécanique*. Nous avons tout particulièrement examiné des modèles, qui *traduisent le machinique*. Tout en nous interrogeant aux conséquences d'un tel traitement sur la notion de corps et d'espace, nous avons constaté que *leur efficacité heuristique est tout aussi relative. Abréger, voire confondre entre régulation et réglage inverse les valeurs. L'inconfort de toute position reviendrait au fait de se référer à la ressemblance du divers comme d'une propriété du divers lui-même. Le concept se construirait dans une fonction de suppléant à l'absence universelle* (§ 7.2.1. « *Rêve du marionnettiste* »).

En cherchant des modèles autres, nous-nous sommes ensuite intéressés à *la créativité de l'art optophonique*, qui, à *la croisée entre corps physiques et moments logiques, a initié au corps sensationnel* (§ 7.2.2. « *Le corps sensationnel* »). Cette évolution a provoqué des *imaginaires chorégraphiques, dont les modes opératoires (la dynamique de l'extension, le mode d'intension et d'intensité) sont proches de l'écoute*. Nous avons assisté à l'apparition d'une danse contemporaine aérienne dont la *méthode climatique, la grammaire énergétique, (la chute des tissus, comme fondatrice de la chorégraphie contemporaine)* propose une alternative au modèle machinique. Comme la danse nous livre des *écritures informatiques, qui permettent d'imaginer des espaces et des temporalités flexibles, composites, réversibles, selon les arborescences à niveaux multiples*, nous avons découvert des *micro-stimulations et nano-mouvements, qui s'inspirent de la chute des tissus et de la lenteur du souffle. Au-delà des corps et des âmes, ils présument de la métapersonne*. Or, la perception de ces mouvements nécessite *un apprentissage* (§ 7.2.3. « *Contredanse, de Rudolph Laban à Myriam Gourfink* »). Nous avons analysé une performance de Bruce Nauman, où nous avons dégagé *plusieurs types de modes opératoires (modes du mouvement, modes du retour visuel de l'espace, mode du retour sonore de l'action)*, qui permettent d'assister non à un seul mais à *différents types de réalités perceptives. Elles se présentent comme autant de pistes possibles de l'expérimentation corporelle de la réalité spatio-temporelle. L'interrogation sur l'absence, voire sur la disparition des corps, leur réduction à des formes ou des sons, montre comment les sens, et là notamment celui de l'ouïe, documentent un corps et un esprit pris au piège d'un difficilement dicipable, voire d'un impossible processus d'individuation*. Cela devient particulièrement évident *lorsque nous ne pouvons nous soustraire aux espaces proposés ; lorsque nous sommes contraints à vivre leur écoulement linéaire et rapide quotidien*. Une fois abandonnés à *un corps explorateur et quasi systématique, un corps, qui se laisse guider par les moindres signes, nous sommes en mesure d'identifier les plus infimes nuances, de les comparer par et dans l'acte de la répétition : ces signes varient d'autant plus qu'ils sont presque, mais seulement presque les mêmes* (§ 7.2.4. « *Walking in an exaggerated manner* »). Nous voici confrontés une seconde fois à la

notion d'apprentissage. C'est pour cela que nous-nous sommes intéressés à l'instruction et à l'invitation à l'action, qui *permettent de transformer les actions quotidiennes en rituels pour leurs attribuer de nouvelles significations* (§ 7.2.5. « Danser/parler »). En nous souvenant de *ce qui a déclenché notre incursion dans l'histoire des lignes — notre interrogation sur le « parler du corps », dont nous avions jusqu'ici traité le conter des histoires, le brancher, débrancher de nos jeunes utilisateurs d'interfaces tactiles, interfaces dont nous avons élucidés l'évolution historique et son inflexion sur la représentation du corps —*, nous avons poursuivi notre enquête sur le trait et *la ligne comme expression de l'être corps* en nous intéressant notamment à *l'inquiétude chorégraphique des lignes*. Nous-nous sommes servis de la métaphore du *fil et du nœud dans les techniques du tissage pour attirer le regard sur l'élan intérieur* et pour contourner, voire réparer « *la rupture* » des lignes (§ 8.1. « Inquiétudes chorégraphiques »). Nous avons pointé la nécessité de pratiquer des « *marches autres* », *c'est-à-dire des déplacements qui échappent au voir (à la culture du voir), soit ce par leur infinie lenteur, soit ce par leur petitesse* (§ 8.1.1. « *Locomotion et perception* ») pour contrer « *l'oubli de l'air* », dans le sens où le confinement de la vie équivaut à une opération logique qui consiste à contenir les êtres en leurs frontières et de contrôler les chemins sur lesquels on vit. (§ 8.1.2. « *L'oubli de l'air* »).

Pour identifier les ressorts individuels et collectifs quant à ce confinement, à cette limitation, à cette immobilisation, nous avons enquêté sur *gestes de corps en transition*. Nos expérimentateurs ont exprimé leur difficulté de « *rester dans le cadre* », leur « *peurs de tomber* ». L'expérience a eu cependant un effet pédagogique : elle n'a non seulement dévoilé une véritable *porosité entre espace extérieur et intérieur*, mais déclenché *une plus grande sensibilité à l'autre* et occasionné *une prise de conscience de l'« inbetween »*. « *Au fur et à mesure, nos horizons se sont élargis, des horizons où le vivant pouvait dialoguer avec le politique afin que le monde et monde commun s'accordent sans toutefois se confondre.* » ([Catherine Contour] § 8.1.3. « *Ligne A, METTIS Metz/Woippy/Cimetière de l'Est* »).

Nous avons alors réfléchi sur les *transformations* et notamment sur *la problématique de la chute et de l'ascension* (§ 8.1.4. « *Humpty Dumpty* »). Pour identifier d'autres exemples de transformation, nous-nous sommes mis à l'écoute des liens entre *corps-climat-paysage sans que le cadre visuel ne nous gène*. Nous avons découvert le « *weather designed body and mind* », qui génère des sortes de « *pré-mouvements* », qui nous autorisent à *changer de posture, y compris intellectuelle*. Alors que la transition est traditionnellement comprise comme un moment de passage, elle devient dès lors un moment essentiel. Plus qu'une simple jonction, elle laisse la place à ce qui est ordinairement filtré (nos ressentis, nos désirs et besoins immédiats) pour « *en faire un capital* », « *une qualité de présence* » (§ 8.1.5. « *Topiques tempérées* »). Incontestablement nous-nous trouvions là dans une situation charnière, dont il s'agissait de tirer profit pour faire évoluer nos maquettages sensibles, intellectuels et pratiques. Cela nous a permis de nous projeter dans de nouvelles perspectives, dont notamment : la construction de dispositifs de pré-ambiances (dans la suite logique du § 5.3.3. La résurrection du champ plongeant) ; la création d'une application expérimentale pour médias nomades *dans l'espace urbain*. *Géolocalisation (GPS) et mapping à l'appui, ces médias servent non seulement de repère, mais sont devenus des ustensiles d'accompagnement de nos explorations quotidiennes*. Cela pose la question de leur participation à l'assimilation sensorielle, émotionnelle, esthétique de l'espace réel, phénomènes sur lesquels nous aimerions continuer d'enquêter à l'issue de cette thèse (Chapitre 9, § 9.1. SVIA, une application pour médias nomades).

Chapitre 10 : Conclusion générale

10.1. « L'être habiter » en ses jardins

Grâce à nos techniques d'exploration (la *plongée*) et de restitution (visualisations sonores), nous avons découvert un paysage simultanément guide et conséquence.

Notre habiter/construire correspond donc à une logique modale qui autorise à penser que le paysage n'est ni un seul et unique « un », ni un « l'un » et/ou « l'autre » ; que nous pouvons être partout et tout entier dans des mondes potentiels, des mondes qui se fondent sur des relations entre des êtres et des choses qui vivent sur cette terre en géographes. Parce que ce qui se passe « ici », « là », par « ici » et par « là bas », très au-delà des limites de notre corps, constitue notre existence même.

Rappelons que nous utilisons la *plongée* pour observer la réponse impulsionale de la *playing aura* et non la seule réponse des ondes. Tandis que l'acousticien observe les réflexions directes et de leur évolution qui mènent au lissage, à la décroissance et à la disparition du phénomène, nous observons, nous, les convolutions, leurs apparitions toujours plus actuelles sous forme de figures de synthèses texturées, froissées, granulées. Comme la *plongée* permet donc de contourner les repères cartésiens, elle nous mène non seulement au tremblement — notons que le tremblement engage notre aura externe ; il va jusqu'à s'infiltrer et évoluer dans notre mémoire plastique vive [aura active] et dans nos souvenirs [aura interne] —, mais à la porosité entre espace extérieur et intérieur. Elle nous mène enfin à la prise de conscience de l'*inbetween*. Cela nous permet d'évoluer vers des représentations plus « tempérées » et plus « élastiques », que celles de l'acoustique. Ainsi nous pouvons non seulement nous comprendre en tant qu'êtres tempérés parmi des créatures tempérées, mais opérer un « bougé d'apparence du paysage » (chute idéelle du paysage vu) et de son habiter/construire.

Nos modes et techniques d'exploration et de restitution — outre qu'ils permettent aux individus de se libérer de l'incarcération visuelle et technologique, de s'embarquer concrètement, activement de manière autonome et/ou collective dans le paysage, des « se mettre à la place de l'autre, autrement autre », de se comprendre en tant qu'êtres tempérés parmi d'autres créatures tempérées —, forment et se forment au partage, grandissent le partage et s'enrichissent à son contact.

Comme nos modes et techniques sont communément partageables, ils informent sur « ce qui est partagé » et s'informent « de ce qui est partagé », ils font évoluer dans et par le partage tout comme ils évoluent eux-mêmes dans et par le partage. Ce partage se fonde sur l'ouverture au vivant, à ce qu'il a de plus surprenant, d'inattendu, d'imprévisible, d'intensif. Il instaure une linguistique de l'*in-vu*, qui, contre la culture du regard, comble l'insuffisance de nos langages et de nos systèmes éducationnels à l'égard du sensible et qui nous permet de croiser nos idées et de faire évoluer nos connaissances. De la sorte, nous sommes en mesure d'inventer un nouveau vivre ensemble. Nous pensons en effet que nos futures habitations, la qualité de notre habiter et le raffinement de notre vivre ensemble dépendent de ces ouvertures et de ces attentions.

10.2. Inventer un nouveau vivre ensemble

10.2.1. Des outils et des méthodes communément partageables

LA VISUALISATION SONORE

Initialement destinée au seul usage artistique, la visualisation sonore s'est présentée comme un outil communément partageable. Elle peut s'apprendre. Elle est encore capable d'apprendre elle-même, d'évoluer à l'usage. De par cette conjoncture, elle peut par là raffiner nos approches, améliorer nos interconnaissances. Elle ouvre nos savoirs, renouvelle nos représentations.

1. Elle est un outil de médiation des phénomènes sensibles :

Elle permet de contourner les systèmes de langage, de nous projeter dans le « hors-cadre » et le « non-dit », de dévoiler des processus sensibles tant individuels que collectifs.

2. Elle est un outil de contact, de négociation et de communication :

Elle sert l'expression individuelle, qui est à la fois le produit de nos cultures et gestes appris, mais aussi de nos habiletés à « libre circuler » et à « libre respirer ». Tout en faisant apparaître des singularités dans le commun, elle permet de les comparer et échanger, d'y porter un regard intime (critique), d'en débattre, de les faire évoluer dans le particulier et dans le commun. Le partage de nos certitudes, de nos inquiétudes et de nos intuitions nous permet de sortir des logiques uniques, voire égoïstes, (nous pensons ici à l'automatisme de nos cultures individuelles et collectives, y compris disciplinaires). Comme nous assistons en effet aujourd'hui à « [...] une attitude plus ou moins profonde d'enfermement en soi-même, comme autant de mondes privés ou clos⁵¹⁶ » — Catherine Grout nous alarme sur le fait qu'une telle attitude met en suspens la communication —, son expérience, se présente comme un événement fondamental.

3. Elle est un outil pédagogique :

Comme elle permet de partager et de lire les différentes assimilations perceptives, comme elle nous libère aussi des modèles de la représentation, elle stimule non seulement notre créativité, elle améliore encore nos ambiances de travail : elle instaure de la confiance et permet de formuler des projets communs, notamment transdisciplinaires, sans que ni l'un ni l'autre protagoniste ne doive renoncer à sa spécificité.

Comme elle fait néanmoins appel à des références existantes :

- La représentation du paysage comme réservoir d'expressions plastiques et comme réservoir d'ambiances naturelles, sacrées et politiques (des proto-paysages antiques à la *sub-politique* des ambiances),
- La tradition des « genres » comme tout aussi utopiques, subversifs et fictionnels :
 - incursion dans le monde des ambiances édéniques et apocalyptiques

⁵¹⁶ Op.cit. GROUT Catherine *L'horizon du sujet*, p. 39

- contre-pouvoir et expression de libertés individuelles et collectives, (des peintures carnavalesques et autres genres de tavernes à la BD et au *graffiti* urbain)
- « fond patrimonial » et moyen de conservation/restauration d’ambiances sous forme de documentations, d’abstractions, de compositions nouvelles, voire de fictions (des « ambiances » dans les peintures « réalistes » ou « abstraites » aux images de la fumée et autres techniques pyrotechniques dans les fêtes populaires, aux allusions métaphoriques de la chute et de l’ascension jusqu’aux « ambiances » dans le cinéma, la littérature, les jeux vidéo).

- La tradition figurative et technique des mouvements (des nuages aux bulles et autres phylactères, des « échographies » et « thermographies » aux cartes météorologiques, des notations aux « structures Chladni aux « stoppages » [Marcel Duchamp], aux plans chorégraphiques interactifs informatisées),
- La tradition technologique de « modélisation » du corps et de l’espace (des « façades sensorielles » aux interfaces multi-sensorielles),

Elle parvient à :

Livrer des figures à la fois concrètes et sensibles (la ligne comme trait, comme courbe continue et/ou interrompue ; la ligne comme expression de l’être corps et espace, comme trace des transitions, comme réseaux, comme tremblement, comme « élan intérieur » et comme énergie ; les nœuds, comme figures de synthèse des transitions, comme lieux de densifications momentanées, comme indiciaires des connexions spontanées),

Qui nous permettent de :

- mieux identifier où, comment et par quel moyen nous pouvons nous rencontrer, c’est-à-dire par : « l’imaginé sonore » ; le micro-détail, le micromouvement ; le bout des lignes comme indice scénographiques des mouvements à venir ; la lecture en champs de profondeurs ;
- mieux gouverner la rupture (la valorisation d’une lecture, qui prend en compte la dédifférenciation des sens et l’indifférenciation des significations ; la négociation sensible conduisant à l’apprentissage de l’autre et de l’autrement, au raffinement des représentations (par interconnaissances).

Elle opère donc non seulement en tant que mode d’éveil sensible mais encore en tant que mode d’apprentissage et de partage.

4. Elle est finalement un outil de conception, qui nous permet de concevoir un habiter/construire nouveau (les nœuds comme points zéro du paysage ; la résurrection du champ plongeant, la réversibilité de la chute).

LA PLONGÉE

La visualisation n'aurait pas pu livrer tous ces secrets sans la technique de la *plongée*. Aussi l'avons-nous identifié comme l'outil incisif et central. Elle innove nos modes d'approches. Elle est particulièrement efficace sur le plan de l'expérience-même. Elle permet de nous adapter à la *playing aura*, d'y ajuster nos postures et nos gestes physiques, sensibles et intellectuelles [fig. 93].

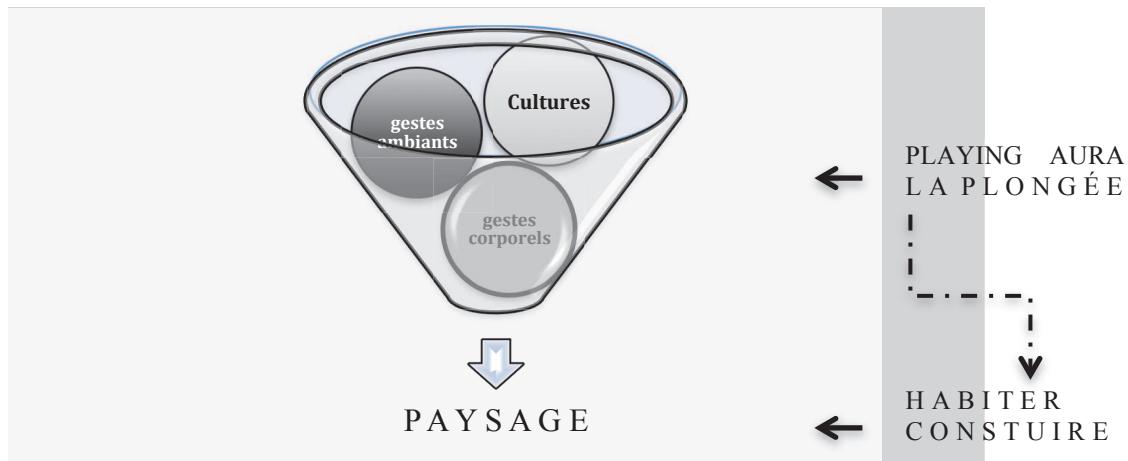


Figure 93

Comme elle est, elle aussi, communément partageable, elle réorganise la texture de nos expériences individuelles et communes et devient un instrument du renouveau du paysage, mais encore du vivre ensemble.

En déplaçant les axes et les angles de vue sans définitivement exclure les repères cartésiens, elle nous permet de gagner en verticalité et de relativiser ce qui a l'air d'être stable, l'horizon. Tout en comprenant ce dernier comme une référence culturelle, qui rassure devant la chute, elle l'interprète non comme un phénomène extérieur (fuyant loin de nous), mais intérieur (proche de nous, à l'intérieur de nos écoutes, cf. « horizon pour oreilles »).

Comme elle contribue à la chute réelle, virtuelle, toujours plus actuelle du paysage, comme elle nous apprend à penser en termes de logiques de transformation (réversibilité de la chute), la *plongée* nous permet de diminuer notre peur ancestrale de tomber.

Comme elle nous permet en plus de nous « mettre à la place de l'autre et de l'autrement autre mouvement », qui transite par nos propres corps, elle nous permet de découvrir ce que Tim Ingold a appelé des « créatures tempérées », êtres que nous avons défini comme des « tiers corps » qui non seulement nous rassemblent, mais dans lesquels nous pouvons nous reconnaître individuellement et collectivement.

La *plongée* nous permet d'approcher des topiques discrètes du paysage, puis des géographicités, qui valorisent le vivant, ses « *unnoticed environments* », ses *displacements*, ses déviations du concept original, ses effets sur nos tempéraments. La nouveauté de ces topiques et de ces géographicités est leur rythmicité. Elle permet de retrouver nos « motifs »

dans le vaste « invisible », même si nous revenons plus tard et que les ambiances ont changé, même si nous n'avons pas tous vécu la même chose.

Comme elle fait coïncider les « motifs » [les nôtres [choix, motivations esthétiques, individuels] avec celle du climat [le climat à lui aussi un motif], avec celles des autres], elle nous permet de nous sentir partout en nous, entre nous, chez nous.

Comme elle

- s'inscrit dans le mouvement (tout autour et chutes miroirs, non symétriques, acentriques)
- opère sans frontière aucune entre voir, entendre, sentir, entre monde intérieur et extérieur, conscient et inconscient,
- possède à la fois une qualité prémonitoire (précognition), synthétique (la convolution des gestes corporels et ambients comme résultat), analytique (cognition, cf. § 3.2.1. « Démonstration holophonique »),
- continue en plus d'opérer dans notre imagination (aura interne, aura active) et qu'elle stimule notre créativité (cf. § 3.2.2 « Le corps antenne, une expérience totale », § 3.2.3 « La mémoire plastique vive »), comme elle augmente notre sensibilité à l'autre, autrement autre (empathie, « se mettre à la place de »),
- désigne le « corps antenne » comme ressource irréfutable pour mesurer les convolutions, de critiquer des repères non orthonormés et par là les défauts de nos mimétismes technologiques, (cf. § 3.2.1. « Démonstration holophonique », § 6.3.1. À l'écoute du paysage peint et § 8.1.3. Ligne A, METTIS Metz/Woippy/cimentière de l'Est),

Elle permet de

- rassembler les expériences et les subjectivités en un Tout, qui fonctionne comme un Universel sémantique et perceptif,
- transgresser (quasi par intuition) la logique mécaniste et de contrer la substitution du corps par la machine),
- mettre en place des attitudes formelles et sensibles défaites de leurs *a priori*
- d'agir en faveur d'un nouveau habiter/construire (cf. les § 5.3.2. « Traverser le miroir », § 5.3.3. « La résurrection du champ plongeant », § 9.1. SVIA, une application pour médias nomades).

10.2.2. Écoumènes

Répétons ici que l'écoumène est une relation ; la relation à la fois écologique, technique et symbolique à l'étendue terrestre. Elle ne se borne donc pas à la matérialité de l'étant physique Sol III, ni à celle de sa population humaine — toutes choses que nous savons mesurer depuis belle lurette. L'écoumène c'est nécessairement cela, mais c'est aussi, et non moins nécessairement, le déploiement existentiel qui se poursuit en chaque être humain, et qui de ce fait a toujours excédé la définition géométrique des corps. L'écoumène est donc à la fois mesurable et incommensurable. Tout comme la terre, à l'horizon, se conjoint au ciel, notre être s'étend au delà du bout de nos doigts, pour atteindre les antipodes, la planète Mars, et toujours plus loin encore, jusqu'aux confins de l'Univers⁵¹⁷. Augustin Berque

10.2.2.1. Les senseurs

L'étude des environnements et des interfaces « à sensorialité riche », nous a permis de vérifier nos connaissances du corps et des corporéités⁵¹⁸, et notamment là où « font discours » et posent concept l'habiter/construire des environnements artificiels, immersifs. Comme la machine automatise les fonctionnalités du corps, comme elle ignore les corporéités, il nous a semblé particulièrement important de réfléchir sur le comment faire évoluer l'interprétation quelque part mécanique, en quelque sorte, du vivant, dans le sens où elle est génétique d'un design qui va conditionner, si ce n'est limiter nos futurs usages. Au lieu de nous intéresser au traitement du signal et/ou à la « bio-inspiration » de l'ingénierie humaine, nous nous sommes davantage penchés sur ce qui est tu par ces interprétations, sur ce qui se révèle au travers leur usage : le manque d'attention à la *playing aura* (et notamment aux gestes ambiants), l'absence de relations à l'autre autrement autre et au sensible.

Le partage d'outils exploratoires comme la *plongée* et la visualisation sonore, dont l'expérience « laisse être et devenir » le pluriel des sens et des sensibilités — et qui peut alors être partagée par un très grand nombre de sujets, à titre individuel et collectif, à titre exploratoire, à titre de médiation et de communication (entre les individus) et à titre pédagogique et conceptuel —, a non seulement permis de problématiser les dits manquements, mais a encore su en faire une véritable casuistique. Après avoir interrogé leur responsabilité dans la chute idéelle du paysage et de son habiter/construire, tout en nous aidant d'incursions dans le domaine de la phénoménologie, de la philosophie, des sciences, nous avons promu le « parler des corps » au rang d'outil. Spontané, mais néanmoins sophistiqué, il est contact immédiat, réel et toujours plus actuel avec le paysage et l'autrement autre des corps, les espaces ou les ambiances. En fait, il ne les mesure pas. C'est bien pour cela qu'il est sans failles.

En libérant le paysage de son incarcération visuelle et technologique, en libérant encore les individus de leur solitude (ces derniers vivent traditionnellement ce « danser des choses et des êtres » séparément), ce parler des corps a su apprendre et concevoir en termes de logiques de transformation et de communion, il a encore su retrouver l'habiter/construire oublié.

Remarquons, que l'écouter/voir était un prétexte à la découverte des in-vus. Retenons-en que nous n'avons pas abhorré le visuel, qui, nous l'avons compris, fonctionne sur le même principe que le sonore.

⁵¹⁷ Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 17

⁵¹⁸ Les créatures tempérées, que nous avons appelés aussi des tiers corps.

Le terme « senseurs » veut justement rappeler la possible interchangeabilité des logiques, des rôles et des stratégies d'approche. Ce sont à la fois des outils pratiques à multiples entrées, qui permettent d'explorer, de restituer, d'analyser et d'apprendre, de « se mettre en mouvement », de « se mettre à la place de l'autre » et des protagonistes tout aussi individuels que collectifs, qui évaluent les interactions possibles (convolution des gestes corporels et ambiants, *inbetween*), les porosités éventuelles entre les êtres et les espaces, qui travaillent les significations en champs de profondeurs.

Enfin, l'exaltation du sujet intime a engendré l'augmentation et la transformation de la vérité publique. Nous comprenons cette exaltation à la fois comme recensement de ce qui occupe nos pensées, nos langages, nos expressions corporelles, nos comportements intimes ; comme émergence des termes « saveur » et goût de la vie » ; comme attention à ce qui se transforme et se laisse transformer : l'expérience intime — nous-mêmes en tant qu'individus —, l'expérience publique — nous en tant que collectif.

De cette possibilité naît une nouvelle conscience de l'autre, autrement autre, de son habiter/construire le paysage intime. Comme nous sommes en mesure de nous mettre à sa place, nous pouvons partager son expérience. De cette sociabilité à pouvoir intime naît un commun plus proche, plus raffiné, un commun qui transforme les individus et les collectifs, qui rend leur communion et leur convolution possibles, un commun, enfin, à géographicité œcuménique.

10.2.2.2. Le bilinguisme à l'épreuve

Veillons désormais à conclure sur notre rapport au langage en y valorisant là encore un outil œcuménique, le bilinguisme disciplinaire. Revenons donc une toute dernière fois sur nos pas, analysons les résultats de notre langage croisé entre artiste et architecte, (cf. notre grille évaluative des phénomènes sensibles en première partie de cette thèse) et tirons en des renseignements.

LES QUALIFICATIONS PLASTIQUES SEULES

Rappelons, que nous-nous sommes d'abord appuyés sur nos qualifications plastiques⁵¹⁹, que nous avons classées par ordres « principaux » et « secondaires », par matériaux, climat, mouvements, axes, corporéités, concentrations et densifications. Nous les avons alors rassemblés sous forme de tableau (tableau 19⁵²⁰, qui correspond au nombre de fois que nous utilisons ces termes pour décrire ce que nous ressentons devant le paysage), afin de comprendre les qualités ambiantes et les types d'aménagements que nous privilégions lors de nos explorations artistiques. En classant l'ensemble des paysages explorés, nous espérions non seulement trouver notre signature propre, (notre conviction esthétique intime), mais encore des critères qui nous aideraient à typifier les constructions. Enfin nous espérions

⁵¹⁹ Rappelons que nous avons utilisé toutes ces qualifications pour évaluer des phénomènes sensibles. Elles « [...] décrivent comment la *playing aura* fait résonnance en nous. Ces termes enrichissent notre épistémologie pratique, transgressent l'approche purement acoustique de l'environnement et nomment des aspects que nous ne pouvons ni sonder, ni observer, ni évaluer *via* des qualifications traditionnelles ». [BAK Eléonore, p. 53]

⁵²⁰ Comme nous cherchons plutôt à conclure sur les écoumènes et non à analyser ce tableau trop en détail (ce n'est plus vraiment le moment), nous renvoyons ce tableau exceptionnellement en annexe.

y identifier des éléments (des pouvoirs intimes), qui guideraient notre projet futur : le renouveau de l'habiter/construire.

CONVICTIONS

Ce tableau révèle qu'en termes de qualités ambiantales « premières », nous repérons d'abord des effets matériels. Ici nous privilégions le « minéral », (loin de l'effet boisé et du métallique, très loin du végétal). Ensuite nous repérons des axes verticaux, puis latéraux et horizontaux, ensuite des mouvements « continus » qui, une fois « modulés, entraînants, déviants, fluides », créent une corporéité « formée », que nous associons aux matériaux « boisés ». Le climat devient « vivant ». C'est à ce moment que nous utilisons aussi le mot « fort » pour faire allusion optique. La concentration de cette corporéité devient « fine ». Cette corporéité semble d'ailleurs évoluer toute seule, elle est « durable, ouverte, grande, modelée » pour finir en une corporéité « égale » dans un climat « flottant ». À partir de là se construisent des qualités ambiantales secondaires : des effets matériels « métalliques » dans un climat « liquide », des corporéités « semi-fermées » à concentrations « intenses et ultra-minces » (présence de « végétaux ») qui deviennent enfin « denses » et/ou « minces » (mais seulement en association avec des corporéités « pleines »).

Nous invitons notre lecteur à s'aider du tableau et à poursuivre ce principe de lecture parallèle pour découvrir les autres qualités ambiantales plus rares.

En ce qui concerne les aménagements, ils sont d'abord « structurés » au niveau des matériaux, puis deviennent « contraires » au niveau du climat et « elliptiques » au niveau des corporéités. Ces corporéités sont ensuite « asymétriques » et/ou « symétriques », le climat devient progressivement « aérien », « jeune ». Après que nous ayons identifié le côté « texturé », « doux » ou « tranchant » des matériaux présents, nous ressentons le climat comme « friable », les mouvements deviennent « synchrones » et « aspirants ». Il s'en dégage une « petite corporéité ». Le tout finit par un ressenti « organique » des effets matériels, et/ou « lisse », « coupant », puis « glissant » au niveau du climat. Les mouvements sont alors « ascendants » et/ou « réversibles », « linéaires ».

Si nous comparons maintenant le jeu entre les qualités ambiantales et les aménagements, notamment où et comment les effets climatiques apparaissent dans notre écoute (colonne bleue) et forment des corporéités (colonne rouge), parce que c'est bien là que se dessinent les « créatures tempérées », nous constatons,

Au niveau des qualités ambiantales :

1. Que l'interaction des effets climatiques n'apparaît pas immédiatement dans notre écoute. Nous identifions d'abord les effets des matériaux présents. Nous ressentons le « minéral » [Notons que les axes (co-axialités) sont successivement « verticaux », « latéraux » « horizontaux »]. Notre corps étant immergé dans l'espace — nous sommes donc au contact avec le climat —, cela veut dire, qu'il nous faut un certain temps pour identifier clairement les effets climatiques sur notre écoute, puis la formation d'une corporéité. Notons tout de même que la corporéité apparaît seulement lorsqu'il y a effets climatiques.

2. Une fois que cette corporéité est « formée », (cela va avec l'apparition d'un nouveau ressenti matériel : « bois » ; les effets climatiques sont « vivants », les mouvements « modulés » [notons en aparté que ces mouvements sont des convolutions entre gestes corporels et gestes ambiants] nous en retenons un imaginé [allusion optique] « forte »), nous en découvrons les différents aspects, dont les qualités premières successivement « durables » (densité « fine »), « grand », « ouvert », « modelé »). À un moment donné les effets climatiques sont devenus « flottants », les corporéités « égales ». Suite à ce changement, nous observons les détails des qualités secondaires : y apparaissent de nouveaux effets matériels (« métallique ») ; le climat devient « liquide ». Un peu plus loin les corporéités changent successivement de « semi-fermé » (à densités successivement « intenses », « ultramince » [notons que « l'ultramine apparaît en lien avec le « végétal »]), « pleines » (à densités successivement « denses », « minces »). Nous constatons l'évolution de la corporéité dans le temps en fonction d'évènements matériels et climatiques, qui sont d'ailleurs sensiblement plus importants à partir du moment où la corporéité émerge. Maintenant que nous avons dévoilé un principe de lecture, nous invitons notre lecteur à lire la suite. Notons tout de même que les « autres qualités ambiantales » montrent que notre perception devient de plus en plus subtile.

Au niveau des aménagements :

1. Lorsque ces derniers sont « structurés », nous ressentons des effets climatiques « contraires », qui forment des corporéités « elliptiques ». [Notons que les axes (co-axialités) sont passés successivement de « instable » à « stable »]. Les corporéités « elliptiques » se répartissent. Elles deviennent successivement « asymétriques », « symétriques ». Le climat change et devient d'abord « aérien », puis « jeune ». Ce sont là certainement des brises de vents ascendants que nous observons.
2. Soudain nous ressentons le côté « texturé », puis « doux », puis « tranchant » des effets matériels. Nous revenons ensuite aux effets climatiques que nous qualifions de « friable », [ce terme renvoie d'ailleurs plutôt au toucher], les mouvements (convolutions) sont successivement « synchrones », « aspirants », la corporéité devient « petite ». Notre logique d'observation a-t-elle changé ? Est-ce le climat lui-même ou est-ce la corporéité qui a subi une modification (est-ce que cette corporéité s'est dégonflée un peu à l'image d'un ballon de baudruche) ?

Ce sont les effets matériels (« texturé », « doux », « tranchant ») qui vont nous aider à répondre à ces questions. Ils apparaissent séparément de tout autre effet, mais directement après le côté « aérien » et « jeune » du climat, ce qui veut dire que c'est la ci-dessus évoquée brise de vents qui nous a apporté des effets matériels venus d'ailleurs. [L'exemple de la « brise de vent, qui importe des effets matériels qui viennent d'ailleurs » montre que les « créatures tempérées » sont davantage typifiables, lorsqu'il y a aménagement structuré (souvenons-nous ici de notre exemple de la Villa Arson).]

Bien qu'ils « font événement », ils semblent n'être là que par intermittence. Ont-ils influencé la corporéité ? La réponse est « non », mais pas « clairement non ». Ils ont seulement changé notre ressenti des effets climatiques, ce dernier passant successivement

de « aérien », à « jeune », à « friable ». Cela est dû aux qualités ambiantales précédentes, à la sensation de « froid » qui vire au « chaud », à l’« humide », au « moite », au « sec », que nous relions aisément aux effets matériels tels le « minéral », le « boisé », le « végétal » et qui sonnent successivement « aigu » et « grave ». Mais c’est leur convolution (« synchrone » et « aspirant »), qui a rendu finalement la corporéité « petite ».

Voilà des processus d’architecturation, où se génèrent des corporéités momentanées, des tiers corps, des créatures tempérées. Or pour résoudre notre question primaire, déceler l’habiter in-vu pour mieux l’appréhender et pour en avoir connaissance au delà de l’intuition artistique, nous confrontons cette fois notre première analyse à une seconde :

LES QUALIFICATIONS ARCHITECTURALES, VUES SOUS L’ANGLE PLASTIQUE

Posons-nous désormais la question si les causes à effet ci-dessus établis existent dans le vocabulaire évaluatif du CRESSON.

Pour ce faire nous avons classé les différents « effets de la forme construite » [donc plutôt liés aux matériaux et à l’aménagement des sites] en leur coloration plutôt climatique et/ou en leur impact sur la corporéité. Dans notre tableau [tableau 20]⁵²¹ Nous recensons donc les qualifications du CRESSON selon le nombre de fois qu’ils apparaissent dans nos grilles évaluatives (cf. catalogue raisonné en première partie de thèse), puis marquons, par code couleur, les effets de la forme construite : a) « purs » [en gris]), b) « infiltrés » par les effets climatiques [en bleu] et/ou c) en éventuel écho à la « formation de corporéités » [en rouge]. Comme nos qualifications s’accompagnent de sensations d’habiter (« l’on se sent à l’endroit », on l’on se sent simultanément « chez moi » et « chez toi »), nous pouvons lire comment elles interviennent sur le plan d’habiter/construire.

Bien que le tableau nous donne accès au dépôt des effets climatiques dans les mots du CRESSON et bien, qu’il permet d’y identifier des termes, qui désignent la formation de corporéités, nous constatons que le CRESSON ne désigne pas les dits phénomènes avec la même précision que nous.

Cela montre l’intérêt de notre double approche (qualifications de l’architecte et de l’artiste). Nous enrichissons, tempérons la lecture des effets de la forme construite. En procédant ainsi, nous sommes en mesure de donner davantage d’indices quant à l’interaction subtile des autres effets, dont tout particulièrement le jeu entre le sonore et le climatique. Cela dévoile un environnement vivant, évolutif, où se forment des corporéités toujours plus actuelles. Cela dévoile encore la manière dont le vivant interfère, puis gouverne le processus d’architecturation, la manière dont cela nous touche, puis transforme nos représentations. En donnant corps, voire en donnant des corps à ces effets, en inscrivant ces corps dans la convolution et la co-axialité, nous dressons un portrait plus complet de notre perception et de notre habiter/construire ce que nous appelons l’architecture invisible, dynamique et élastique. Le bilinguisme disciplinaire nous permet donc non seulement de montrer que nous sommes en présence de ladite architecture invisible, mais de disposer de critères qui nous permettent de vérifier son pouvoir intime.

⁵²¹ Comme nous cherchons plutôt à conclure sur les écoumènes et non à analyser ce tableau trop en détail, (ce n’est plus vraiment le moment), nous renvoyons ce tableau exceptionnellement en annexe.

Pour élargir la question du bilinguisme que nous avons identifié comme un mode d'approche « sensible » et comme un principe de fonctionnement qui nous rassemble et non nous oppose — nous rappelons ici, que nous avons ouvert ce mode et ce principe à tout sujet percevant pour déceler, appréhender et connaître leurs « opinions muettes », mais aussi pour engendrer de nouvelles idées —, nous proposons de nous intéresser à une autre possibilité induite, non la moindre : laisser notre « parler des corps » s'exprimer, s'entendre et se comprendre sans failles dans le but d'habiter/construire des architectures à pouvoir intime.

10.2.2.3. Architectures à pouvoir intime

*Des sables grésillent. Ceux, qui prennent rang dans la mer
Ceux même qui fuyaient nos yeux
Là nous sourient avec douceur. Nous sommes leurs gentils
Nous mesurons dans la vague la trace de leurs orteils
Nous les séchons sous les oliviers de la mer⁵²². Edouard Glissant*

Le terme « intime » désigne traditionnellement à la fois la plus grande ouverture à l'autre (« être intime avec quelqu'un », il s'agit là d'une inclusion) et la plus grande fermeture (« mon intimité à moi » « notre intimité à nous », il s'agit là d'une exclusion). L'« intime », vu sous ce double angle, trace une frontière, qui sépare, voire divise. Différentes qualités de relations s'y confrontent. Ils jouent avec l'opacité et/ou la visibilité et la transparence, et donc l'accessibilité donc à ses relations : la responsabilité, la moralité des individus quant à « ce qui appartient à », « ce qui est » et « fait » la « sphère intime », l'initiation progressive à la vie personnelle de l'autre (ses sentiments, ses pensées et son éthique), l'initiation à un certain vivre ensemble, qu'il s'agit de cultiver, de protéger, de renouveler, définition des seuils à franchir, à dépasser et/ou ne pas dépasser, etc. Or, ce n'est pas tout à fait dans ce sens que nous avons abordé l'intime.

Nous considérons non seulement que le monde est une réalité irréductible —, mais nous considérons encore, notamment parce que nous traitons du monde sensible — qui est un permanent espace intérieur mais dont les limites nous échappent —, que tout peut nous toucher intimement. C'est donc le pouvoir de l'intime que nous abordons. Ce pouvoir intervient en chemin, influence, voire bouscule nos manières de sentir, percevoir, comprendre. Il nous plonge dans le désordre, nous invite à nous mettre en question, à nous dépasser, mais aussi à lâcher prise, à nous reconnaître en et au travers de ce qui nous touche en notre fort intérieur et extérieur. L'intime sort en soi de l'ordinaire. Il relève de l'authentique, du varié, fin, fragile, vulnérable. Il fait événement et nous occupe intensément et longtemps. Il est aussi et avant tout puissamment critique. Il nous pousse à devenir plus attentifs, à nous mobiliser autour d'un partage, à raffiner notre relation au monde sans nous préserver et sans réserve. Se désigne par là une opération intense, qui déclenche des sentiments et des pensées, une opération qui nous affecte, voire nous ébranle et qui voyage en nous pour prendre d'autres sens. Nous l'acceptons, l'adoptons, l'engageons, nous l'adaptions, le modifions, le transformons de manière contractuelle, circonstancielle, puis nous nous transformons à son contact. Cette opération est donc instrument de sens, sens de

⁵²² Op.cit. GLISSANT Edouard, *Pays rêvé, pays réel*, p. 15

la recherche. Elle répond à notre quête de vérité et à notre besoin de construire et de faire évoluer nos connaissances.

Aussi est-ce par là que s'introduit une nouvelle fois la notion d'écoumène. « Le terme *oikoumenē* vient *d'oikeō*, habiter. L'étymologie est la même que celle d'écologie et d'économie. Les auteurs grecs l'emploient soit seul, comme substantif, soit comme qualifiant gé, dans le même sens fondamental de « terre habitée », par opposition aux déserts (*i.e.* les espaces inhabités)⁵²³ ». Tandis que ce terme désignait pour les auteurs grecs, la « terre grecque » et les « habitants grecs », il signifie pour le géographe moderne, une « [...] partie de la terre occupée par l'humanité pas forcément toute l'humanité⁵²⁴ ». Augustin Berque élargit encore cette conception en parlant des « milieux humains ». Nous apercevons ici un trait décisif de l'écoumène : « [...] l'imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve⁵²⁵ », phénomène que nous avons nous mêmes identifié comme étant aura [ici et maintenant du vivant], où se logent des matrices toujours plus actuelles de notre habiter/construire.

Alors que nous avons tenté de décrire et de montrer « à partir de quoi » (la *playing aura*), « par quoi » (aura active, mémoire plastique vive), « en quoi », « comment » (convolutions entre gestes corporels et ambients, co-présences, co-axialités, plongées débouchant sur des chutes et ascension, des inquiétudes chorégraphiques), et « sous quelle forme » ces matrices se créent (nœuds, tiers corps), alors que nous avons encore expliqués « pourquoi » nous choisissons plutôt l'une ou l'autre matrice (sentiment esthétique, curiosité, intuition), « pourquoi » nous les faisons grandir ensemble (médiation, échange, empathie, communication), nous ne savons toujours pas s'ils existent sans aucun consensus, c'est-à-dire antérieures à l'inscription de l'intelligible dans le sensible. Existeraient-ils par eux-mêmes ? Viendraient-ils à notre rencontre ?

Souvenons-nous d'abord que nous n'avons pas appris leur existence sur un quelconque banc d'école. Rappelons les § 3.2.2. Le « corps antenne », § 3.2.3. La mémoire plastique vive où nous rentrions en contact avec le phénomène, sans qu'aucune intention ne nous motive et nous guide. Cela nous a marqué à un tel point que nous en avons gardé trace sensible, sans pour autant y inscrire de l'intelligible, si ce n'est au moment où nous nous en sommes servi en tant qu'anecdote, ici-même dans la thèse pour communiquer leur existence. Au lieu donc de penser tout de suite à l'inscription de l'intelligible dans le sensible, inversons le processus et regardons si le sensible s'inscrit dans l'intelligible. Rappelons-nous ici du vent, qui fait bouger les feuilles, qui fait flotter le linge en train de sécher (cf. notre documentation filmique « Courants d'air sur cour », CD en annexe). Rappelons-nous encore des effets de l'air sur la fumée d'un feu (poussées, turbulences, placage au sol, nappes stationnaires ou ascensions plus ou moins fulgurantes par pression atmosphérique), le débit d'un cours d'eau, sa chute de température, son accélération, sa charge en débris qui augmentent après un orage, exemples que nous avons évoqués dans le § 1.2.3. Chercher des situations exemplaires.

⁵²³ Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 16

⁵²⁴ Ibid. p. 16

⁵²⁵ Ibid. p. 25

Mais allons plus loin. N'est-ce pas ce spectacle de la nature, qui, tout en venant à notre rencontre, nous forme sans pour autant devenir nécessairement de l'intelligible ?

À la montagne, il y a une manière d'ouvrir de nouveaux itinéraires d'escalades. Au lieu de monter, l'on descend. Outre le fait qu'il s'agisse là d'une manière très sensible de changer les angles de vue, cela change nos rapports aux sons, mais aussi nos rapports à notre propre corps. Cela change nos ressentis. Emportés par des vertiges verticaux, exposés d'une manière inhabituelle aux éléments, cette nature devient soudain très sauvage. Cette nature, qui ne connaît ni compas, ni points de vue, ni perspectives, vient pleinement à notre rencontre, comme nous venons pleinement à la sienne bien avant que la contradiction de sens et la contradiction culturelle s'en mêlent.

Si nous parlons donc d'architectures à pouvoir intime, c'est de relations, voire de principes de relations, que nous parlons. Les relations désignent des enchaînements sensibles qui, nous l'avons démontré, n'ont guère de consistance du point de vue de la raison moderne. Elle « [...] n'y voudra saisir que du symbolisme, pour ne pas dire un envoûtement dans la superstition. Au mieux, l'on y verra un tissu d'associations empiriques, lesquelles sans doute peuvent « marcher » dans une certaine mesure, mais dont les principes relèvent de la magie, non de la science⁵²⁶ ».

Augustin Berque commente ici la perception moderne d'un archétype idéal de l'organisation spatiale⁵²⁷. C'est un commentaire que nous avons immédiatement relié à notre propos sur les relations sensibles entre milieux naturels et milieux humains. Il nous avertit de la critique qu'il pourrait susciter. Il nous aide surtout à mettre des mots sur « ce qui va avec » l'exploration, la restitution et la publication du phénomène sensible : le doute quant au « caractère empirique » de notre démarche et, de fait, le doute quant au phénoménalisme même, qui pourrait tout aussi bien être une vérité intime, un engendrement purement artistique, un dressage de sensations et d'émotions qu'une vérité extra-mondaine (invisible, incommensurable, non mesurable, inconcevable) ne peut être reçu par les sciences.

Or, cela pose une nouvelle fois la question de ce qui « va avec » la notion de vérité :

- L'intuition de ce qui nous échappe dans et par la mondanité — nous parlons ici de ce qui est relatif à la vie professionnelle, sociale et politique des gens en vue, à leurs divertissements, à leurs réunions (chronique mondaine) ; de ce qui relève des habitudes (notamment bourgeoises) et dans lesquelles les relations, la conversation se limitent à ce qu'il y a de plus superficiel ; de ce qui se dit etc. —

⁵²⁶ Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 67

⁵²⁷ Augustin Berque parle ici « d'engendrement-domination réciproque », de « dressages » de la nature suivant les saisons, de « cosmologisation » de certaines demeures chinoises. Il décrit notamment le palais de la lumière *Mingtang*, édifice jouant un rôle primordial dans le cérémonial et la religion de la dynastie chinoise des Han (2006 av. n. e. – 220 de notre ère). Il s'agit là d'un bâtiment carré, disposant d'une pièce centrale (le *taishi*), sur les quatre côtés de laquelle (aux quatre côtés NE, SE, SW, NW) sont disposés trois pièces, dont deux pièces à compartiments (séparés par la diagonale). Le fils du ciel y siège successivement suivant les saisons. Dans l'intervalle des saisons, qui est à l'usage de la terre, *tuyong*, il va dans la pièce centrale. De même que l'écoulement des eaux, symbolisant l'Aller-en-Cinq, tourne vers la gauche, l'ensemble dessine, de la droite vers la gauche, le mouvement cyclique printemps-été-automne-hiver. (Il y a donc exacte liaison des Saisons et des Orients). L'édifice d'où est censé irradier la lumière rayonnante de la lumière rayonnante de la vertu du souverain est devenu le symbole de la royauté chinoise, comprise comme primordialement rituelle et cosmologique. Ibid. p. 67.

Parce que cette vérité est bien là, mais « in-vue », voire « tue » dans et par la mondanité, il est dans notre devoir de chercheur de la faire évoluer. C'est pour cela que nous avons admis le « peut-être comme moteur et comme vérité ».

Posons-nous désormais les questions auxquelles nous avons cherché à répondre dans cette thèse, c'est-à-dire la question

1. De ce qui « va avec » ce « peut-être » :

- Le « mal comprendre », que nous avons désigné comme créateur de liens entre les individus, des liens à la fois visibles et invisibles, des liens auxquels nous avons donné âme et corps par et dans nos visualisations sonores et auxquelles nous avons attribués des qualités mondaines (extériorisation, publicité) et discrètes (pour ne pas confondre avec le terme extra-mondanité);

2. De « ce qui va grandir dans et par » cet « aller-avec :

- Les *promenadologies* et les *architecturations*;
- Les géographicités ;
- Les interrelations et les interconnaissances ;
- Le pouvoir intime.

Pour ne pas nous répéter, creusons une dernière fois la question de la mondanité, qui, selon Augustin Berque, puise son essence même dans cet aller-avec (*inbetween* pour nous) « [...] et dans son organisation l'essence même de son moteur : l'interrelation dynamique d'un centre et d'un horizon⁵²⁸ », ce centre étant pour nous le corps humain, l'horizon étant celui de notre écoute. Or, toujours selon Augustin Berque, « [...] ce cadrage, mariant systématiquement la « leçon des choses »⁵²⁹ avec sa géométrie sacrée », nécessite que nous nous occupions de notre apprentissage en matière de géométries moins symétriques et acentriques. Comme ce cadrage a disqualifié le double repère discréption/*inbetween* — cette disqualification est selon Berque à l'origine de la science moderne, notamment européenne et d'une « [...] conscience autonomisée par sa référence à l'absolu, et corrélativement la transcendance mathématique des lois gouvernant les phénomènes ; soit, dans les deux cas, une dynamique décentrant l'empirie et transgressant l'horizon⁵³⁰ » —, nous avons perdu l'être habiter inaugural. C'est pour cela que nous optons pour une dynamique « mondanisante »⁵³¹, dans le sens heideggérien :

« L'être dans le monde préoccupé (*das besorgende In-der-Welt-sein*) est orienté- s'orientant. La mouvance a un rapport d'essence à l'aller-avec. Elle se « [...] détermine effectivement toujours à partir de la cohérence de l'aller avec propre à l'outil dont on se préoccupe (*aus dem Bewandtiszusammenhang des besorgenden Zeugs*). Les rapports qui font l'aller-avec ne se comprennent que dans l'empan⁵³² d'un monde (*die Bewandtnisbezüge sind nur im Horizont einer erschlossenen Wirklichkeit verständlich*). Ce n'est que par ce caractère d'horizon qu'est rendu

⁵²⁸ Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 67

⁵²⁹ Ibid. p. 68

⁵³⁰ Ibid. p. 68

⁵³¹ Nous empruntons ce terme à Augustin Berque

⁵³² Augustin Berque nous rappelle que « [...] l'empan se définit comme intervalle qui va du bout de pouce au bout du petit doigt quand on ouvre (*erschliessen*) la main le plus possible ». (Rappelons ici notre travail sur l'effet « petite poucette », les gestes *appuyer, appuyer/glisser, appuyer longuement, balayer, glisser, pincer, pivoter* des téléphones portables et aussi le jeu des aiguilles du compas parabolique du type finlandais à l'intérieur de notre installation « Topographie der Stille ») in Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, p. 69

possible à son tour l'horizon spécifique du par-où de la mouvance propre à une contrée (*des Wohin der gegendhaften Hingehörigkeit*⁵³³)».

Tandis qu'Augustin Berque assimile l'empan « [...] à la distance, qui nous sépare de l'horizon quand nous faisons face à la contrée de notre existence, dans l'ouverture de notre monde⁵³⁴ », nous l'assimilons en plus à l'intervalle, qui va du corps au paysage. Cet intervalle est vague. Il est de l'ordre du sensible. Parce que ce sensible « [...] unifie le divers de l'expérience interne et externe, [...] il constitue la condition nécessaire à toute connaissance possible, il est une condition *a priori* (et non une donnée de l'expérience) et un principe d'activité « connaissante »⁵³⁵, une façon ou un état de procéder pour arriver à, entrer en, auprès de cet aller avec, « objet », dont nous avons cherché à livrer l'existence sous forme de figures de synthèse des transitions, d'inquiétudes chorégraphiques, de chutes et d'ascensions toujours plus actuelles.

Bien que cela nous ait permis de nous rapprocher momentanément, de vaincre nos peurs de tomber et de rassembler nos motifs et nos motivations dans la porosité de nos existences, il est difficile de savoir où cela va nous mener, encore. Nous espérons avoir su donner du relief à l'habiter l'in-vu, c'est-à-dire à la singularité absolue des petites dimensions, des petites épaisseurs inconscientes de notre habiter/construire et une quasi-présence à l'in-vu. Pour paraphraser Thierry Davila, nous espérons encore que malgré le face à face à son impossible détermination logique — car sa mise en œuvre est à la fois le début d'autres convolutions, d'autres proliférations de « parler de corps », d'autres « inquiétudes » — cette présence ne peut faire l'objet d'aucune formule, d'aucune égalité : Elle est chaque fois unique. Nous espérons finalement, que notre étude « tempérée » de l'in-vu, aussi diffuse soit-elle, ait pu contribuer à inventer et à produire de nouvelles pistes de recherche. Nous insistons sur nos modes d'exploration et de restitution qui sont communément partageables.

Or, il y a une chose sur laquelle nous aimerions insister encore, la dimension transcendentale du sensible. Bien que nous lui ayons accordée une très grande attention — nous l'avons cartographié, tracé ses effets, nous avons sensibilisé à son activité, augmentés les critères d'analyse et de conception et mis en perspective des chantiers —, il est impossible de la conclure. Car le corps, qui est notre premier instrument, « [...] apparaît à peine au point qu'un simple coup de vent, un peu d'air tout juste soufflé, pourrait facilement l'effacer de la surface de la terre⁵³⁶. Notre recherche s'est donc livrée volontairement au hasard tout en s'exposant singulièrement et modestement à l'épreuve des lois de l'architecture et des sciences exactes. En dépit de la non exhaustivité de la matière même étudiée, en dépit de la conjonction entre la brièveté de notre recherche et la durée dans sa plus grande extension, dans le sens où celle-ci devient un moyen de connaître ce qui reste encore à chercher, à rechercher et à construire, nous resterons inscrits dans le mouvement et toujours dans l'ouverture de notre vérité à l'*aller avec* afin de nous « [...] enfoncez dans le monde au lieu de le dominer⁵³⁷ ».

⁵³³ Nous devons cette citation de HEIDEGGER Martin (*Être et temps*, 1927) à Augustin Berque, in Op.cit. BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, pp. 69-70

⁵³⁴ Ibid. p. 69

⁵³⁵ BAK Eléonore, autocitation, cf. p. 229

⁵³⁶ Op.cit. DAVILA Thierry, *De l'Inframince*, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, p. 85

⁵³⁷ Ibid. p. 91

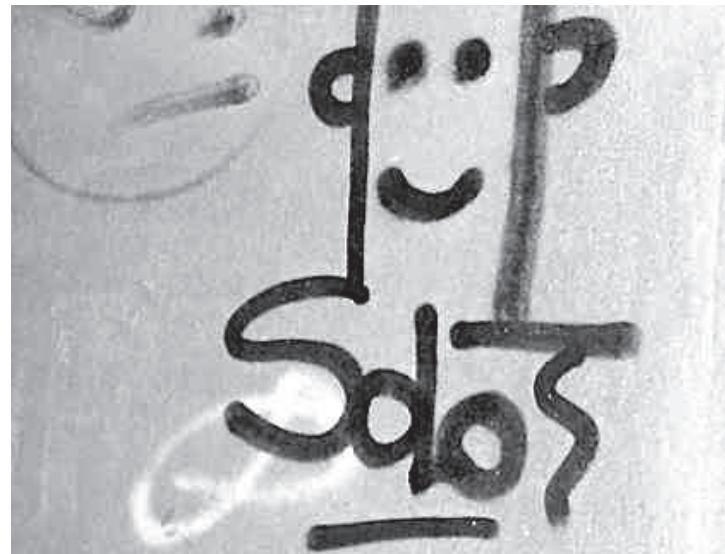


Figure 94



Figure 95

Figure 94 quelque part dans la Ruhr, Allemagne 2010,
Figure 95 « banc public », parc de la Seille, Metz 2016

GLOSSAIRE

Architecturation n.f. [s. et pl.]

Néologisme, qui veut dire construire et/ou se construire volontairement ou involontairement, conscient ou inconsciemment, mutuellement, réciproquement, simultanément ou parallèlement, indépendamment. C'est aussi un « art de clore » (esthétique). C'est encore une façon de se clore (phénoménologique), c'est-à-dire un former une *corporéité** par convolution du geste corporel et du *geste ambiant**, (cf. *architecture invisible* *).

Architecture invisible n. f. composé [s. et pl.]

L'architecture invisible est un « quelque part » invisible, mais perceptible. Nous avons choisi cet oxymore pour décrire les effets à la fois matériels et immatériels de la *playing aura**. *L'architecture invisible* est repérable en notre propre champ et en tant qu'autrui ; elle s'inscrit dans la continuité d'une *corporéité**, qui se forme et se déforme spontanément. Le terme renvoie simultanément à la notion d'intention, de projet, d'action/interaction. (Cf. *architecturation**).

Nous pouvons habiter/construire l'*architecture invisible* par :

- nos postures, nos attitudes physiques, (station debout, assise, allongée, déambulatoire),
- nos manières de relier l'écoute aux autres sens, (dont notamment le sens de la chaleur, du toucher) ; nos manières de tendre et d'ajuster nos oreilles (sélection active, cadrage du champ auditif par la *plongée**, attitudes sensibles, esthétiques) cf. aussi *convolution** entre gestes corporels et ambiants,
- nos manières d'organiser nos déambulations (*promenadologie**, lignes plus ou moins droites, déviations).

Nous pouvons habiter/construire l'*architecture invisible* à l'aide de :

- Matériaux acoustiques diffusant et/ou absorbants⁵³⁸, qui permettent de signer la facture sonore d'un espace,
- Dispositifs techniques, qui permettent d'orienter, de composer les trajectoires sonores, de les spatialiser et de les maintenir un certain temps à un certain endroit,
- Dispositifs de la pensée, notre attitude intellectuelle, qui permettent de relier l'écoute à autrui, à des dimensions culturelles, sociales et politiques.

Elle peut se déclencher à partir d'effets :

- De la forme construite (architecture « en dur », objets inertes),
- d'organismes vivants (par exemple végétaux),

surtout lorsque ces derniers sont soumis à des flux sonores et des phénomènes (micro)climatiques, par exemple des changements de pression atmosphérique, d'humidité ambiante, des contrastes de températures, entraînant à leur tour des mouvements d'air très locaux, qui se stratifient (séparation par rubans), tout en restant interdépendants.

Ces effets influencent notre attitude physique, sensorielle et sensible.

De l'articulation des phénomènes ci-dessus désignés, (l'action/interaction globale et/ou partielle de la *playing aura**) se dégage un type de présence unique et caractérisé. *L'architecture invisible* opère comme une poupée gigogne, c'est-à-dire un être multiple à corporeités interdépendantes où chaque action, chaque attitude et chaque sensibilité, passe dans l'autre, un être élastique, une plasticité en fait, qui incorpore toutes les forces atmosphériques, telluriques, cinétiques, matérielles et immatérielles *in situ in vivo*.

Belsonère n. m. [s. et pl.]

*Belsonère*⁵³⁹ veut dire point d'observation sonore, poste d'écoute, panorama sonique.

⁵³⁸ Modification de la facture de l'espace et de sa signature, dont les effets participent à la construction invisible

⁵³⁹ AMPHOUX Pascal

Cénesthésie n. f. [s.]

C'est un sentiment vague que chaque individu a de la totalité ou d'une partie de son corps, indépendamment du concours des sens. Nous l'utilisons aussi pour décrire le champ diffus, l'indéfinition des sensations devant le paysage et la *playing aura**.

Cinesthésie, kinesthésie n. f [s.]

La cinesthésie, kinesthésie désigne la perception de la position et des mouvements du corps.

Co-axialité n. f. [s. et pl.]

La *co-axialité* désigne le parallélisme et l'harmonie des axes du corps avec les axes du terrain ; les axes d'autres corps et corporéités ; les axes dynamiques de masses physiques matérielles et immatérielles (stationnaires ou circulatoires) à leur tour dépendants du profile d'un site (relief, l'implantation), du temps qu'il fait et du temps qui s'écoule ; les axes caractérisés par la *playing aura** (pluri-axialité des phénomènes, mobilité plus ou moins organisée, libre, contrainte). Elle est simultanément guide et résultat. Elle gouverne et se gouverne. Elle est extérieure et intérieure. « Le croisement des axes horizontaux et verticaux se renouvelle en permanence quand je suis debout et que je suis en mouvement, mais aussi dès que je me dispose mentalement, que je m'oriente vers et dans le monde⁵⁴⁰ ». Cf. aussi la technique de la *plongée**.

Convolution n. f. [s. et pl.]

Le terme est souvent utilisé en « traitement du signal ». Mathématiquement, toute moyenne mobile (arithmétique, pondérée, exponentielle) est un exemple de convolution. *Convolution* veut dire ici « co-évoluer », « évoluer ensemble », « évoluer avec », par séries temporelles et fluctuations transitoires et d'une manière impulsionale, commutative et/ou bilinéaire.

Corporéité n. f. [s. et pl.]

Dérivé du mot corps (corps humain et de l'animal en tant que tout biologique ; corps comme entité physique : corps solide, gazeux, liquide, fluide, dur, mou; « corps commutatifs » et « corps gauches » : structures algébriques de calcul, addition, multiplication; corps d'une foule, d'une administration, corps d'une boisson ou d'une odeur), le terme « corporéité » se comprend ici dans le sens heideggérien « *Körperhaftigkeit* », « *Leibhaftigkeit* », qui veut dire « l'être corps » des êtres et des choses. La *corporéité* désigne donc un être corps, une sorte de « créature » condensée, compressée, phasique, dotée d'étendue, de durée⁵⁴¹, de dynamique, d'anima⁵⁴² (cf. aussi la notion de « créature tempérée » dans l'acceptation de Tim Ingold). Cet être ne se perd pas dans le vide. Il est au centre de quelque chose de différent. Il se génère, dégénère, se régénère ou meurt, un peu à l'image des vols d'étourneaux, des nuages. Il est malléable, ductile, visqueux, énergétique. Il peut être une partie ou à l'origine d'une chaîne de réactions physiques. Il peut être simultanément formé, formant. La *corporéité* est donc ce qu'il y a d'agissant, de réagissant, de ponctuellement structurant, formant et/ou déformant, déviant (obstacle, masque) et toujours développant.

Environnement n. m. [s. et pl.]

L'*environnement* est le monde autour de nous et non devant nous⁵⁴³ ; le 360° ; « ce qui nous englobe de la tête au pieds : « De même que le langage est inscrit dans le corps qu'il met en mouvement et vice-versa, de même, corps et environnement font partie de la même expérience »⁵⁴⁴ ; ce qui entoure de tous côtés ; l'ensemble des

⁵⁴⁰ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 27

⁵⁴¹ Chez Aristote et dans la philosophie scolastique la substance est tout ce qui existe par soi-même et est concevable par soi-même. Chez Spinoza, elle se confond avec Dieu. Elle a des attributs, dont l'homme ne perçoit que deux, l'étendue et la durée

⁵⁴² Voir d'une « âme » dans le sens original, souffle, respiration, principe vital, immanent ou transcendant, (pour Aristote l'âme est l'acte premier d'un corps organisé, pour Epicure elle est une dispersion d'atomes dans le corps, pour Descartes l'âme est une substance doté de l'attribut de la pensée, Rudolph Steiner parle de corps subtils, voire « suprasensibles » : l'âme étant la partie supérieure du corps astral, composé de trois parties, l'âme de sensation ou de sentiment, la plus proche du corps, l'âme de cœur et de raison ou d'entendement et l'âme de conscience, la plus proche de l'esprit, pour Sigmund Freud elle est synonyme de « l'appareil psychique », pour Carl Gustav Jung, elle est élevé au rang de concept : elle dessine la totalité de la psyché, formée de l'inconscient collectif, de l'inconscient personnel, des complexes, du Moi, et des archétypes)

⁵⁴³ MERLEAU-PONTY Maurice

⁵⁴⁴ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 7

éléments biotiques ou abiotiques qui entourent un individu ou une espèce, et dont certains contribuent directement à subvenir à ses besoins ; l'ensemble des éléments objectifs (qualité de l'air, bruit etc.) et subjectifs (beauté d'un paysage, qualité d'un site etc.) constituant le cadre de vie d'un individu ; l'atmosphère, l'ambiance, le milieu, le climat dans lequel on se trouve ; le contexte psychologique, social.

L'environnement est synonyme de contexte (linguistique). En art, c'est une œuvre constituée d'éléments assemblés quelconques, dans un espace que l'on peut parcourir⁵⁴⁵ ; une sculpture environnementale, susceptible de modifier l'atmosphère environnante [Umberto Boccioni] ; un lien construit entre éléments architecturaux, plastiques et picturaux, qui inspirent au spectateur une attitude dynamique de déambulation, plutôt qu'une contemplation passive [El Lissitzky] ; une construction sous forme d'accumulation d'objets [Kurt Schwitters] ; la transformation d'une salle d'exposition ; un effet de retardement de l'accès à l'œuvre ; une image du rayonnement potentiel de l'œuvre ; « un tissé », une partition tramée de l'espace [Marcel Duchamp] ; « *site specific art* », « *site specific performance* », « *eco-vention* » ; une mémoire sous forme d'images et de sensations » [néo-dadaïsme, minimalisme, *landart*, *arte povera*, art conceptuel]. En informatique et espaces virtuels, c'est un environnement offrant des « façades » sensorielles révélant d'une manière potentiellement exhaustive les liens causaux fondamentaux dans chacun d'eux, au niveau de l'organisation de la matière qui correspond aux espaces sensoriels couverts⁵⁴⁶.

Soulignons que le terme est présent dans le domaine de la mesure : environ ≈. Lorsque nous utilisons le symbole ≈, par exemple pour parler de température, nous désignons que cette dernière est environnée d'autres phénomènes sensibles perceptibles mais non mesurables avec exactitude. De ce fait nos sensations sont variées et variables, inégales, irrégulières, rythmées.

Espace n. m. [s. et pl.]

L'espace que nous désignons peut être un espace physique, qui résulte d'un processus de localisation ou de circonscription, qui implique des attitudes d'approche ou d'aménagement différentes : soit l'attention est portée aux limites, « à ce qui limite/délimite » l'espace tels les bornes, les bordures ou les frontières, soit elle est portée aux contenus, « à ce qui limite/délimite » une fonction, un usage⁵⁴⁷.

Il peut encore être un espace imaginaire, qui renvoie à des systèmes de représentations mono ou multimodaux, établis selon des règles culturelles définies et acceptées par un groupe ou une société.

Sur le plan symbolique, l'espace se définit à la fois comme un réglage singulier de la perspective (choix d'angles de vue, de lois géométriques, de codes de mobilité) et comme un contenant, réunissant des objets, images et personnes reliés par une réalité, une signification, voire un ou plusieurs champs définis. Ce que nous appelons « réalité » est une composition tendue entre l'espace physique et les espaces imaginaires, c'est-à-dire entre la perception sensorielle et les représentations⁵⁴⁸. « Les propriétés de l'espace ne sont pas indépendantes ; elles relèvent de l'ubiquité, du vivant, mais aussi de l'affect et du *nexus contagieux* — et l'affect ne supplémente ou remplace en rien des théories culturelles de la représentation — il se comprend plutôt comme un phénomène qui intègre à ces approches ses propres priorités ontologiques⁵⁴⁹ ».

État intuitif n. m. composé [s. et pl.]

L'état intuitif est propice à l'apparition d'une intuition. C'est soit « un état de veille », soit un état hypnagogique. En « état de veille », il se caractérise par une transformation de la perception du corps et de l'espace, de l'activité mentale et de la vision ». « La perception du corps et du monde extérieur disparaît ». Il y a « accroissement de la conscience du corps, qui se caractérise par une sensation d'unité (de rassemblement, de force/enracinement (avec parfois perception d'une colonne intérieure), un sentiment de présence, une sensation d'ouverture (de légèreté dans le haut du corps), une sensation d'espace et de fluidité, une perte de la

⁵⁴⁵ <http://www.larousse.fr>, consulté le 2 février 2016

⁵⁴⁶ SOBIESZCANSKI Marcin, définition de l'environnement in Op.cit. SOBIESZCANSKI Marcin, *Les médias immersifs informatisées, Raisons cognitives de la ré-analogisation*, p. 241

⁵⁴⁷ TORGUE Henri, définition de l'espace physique, in Op.cit. *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 90

⁵⁴⁸ Ibid. p. 90

⁵⁴⁹ *Affect comes not as either a supplement or a replacement to the preoccupations of cultural theories of representation, but rather as an approach that inserts itself ontologically prior to such approaches, thereby examining the very conditions of possibility for a sonic materialism and the ethico-aesthetic paradigm it would entail.* In GOODMAN Steve, *Sonic Warfare, sound, affect, and the ecology of fear*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2012, p. 10

perception des frontières corps/espace, une sensation d'expansion (particulièrement au niveau de la tête, avec parfois une sensation de lumière), un sentiment de communication avec l'environnement, un sentiment de sécurité⁵⁵⁰ ».

Geste ambiant n. m. composé [s. et pl.]

Nous mettons ici l'accent sur « ce qui régit notre environnement » d'une manière vivante et autonome, par exemple le climat. Nous qualifions cette autonomie en tant que « gestes » du monde ambiant, c'est-à-dire de gestes d'êtres qui génèrent des modes de présences. Ces gestes dépassent l'émotion sans pour autant être purement mécaniques. Pour qu'il y ait geste, il faut qu'il y ait une intention ou un projet. Cette intention ou ce projet nous le pensons dans la continuité d'une « *créature tempérée* »⁵⁵¹, d'une *corporéité** agissante, interagissante et architecturante (*architecturation* *). Alors que Jean-Paul Thibaud y voit un « [...] savoir faire corporel » essentiellement humain, tout particulièrement sur le plan de l'adoption d'un « *rythme commun* » et de l'ajustement de nos postures comme [...] « opérations implicites et néanmoins fondamentales du vivre ensemble » —, ce qui explique pourquoi il souligne la plasticité des corps et leur capacité pré-conceptuelle et pré-linguistique —, nous associons le *geste ambiant* à l'ensemble interactions potentielles à l'intérieur de la *playing aura**. Nous l'associons encore au « *gestuaire* », « nomenclature de gestes, donnant matière, substance à un système signifiant » (Média 1971)⁵⁵². Cela nous place en première instance en tant qu'observateurs de mouvements et d'attitudes. Comme les *gestes ambiants* peuvent être potentiellement exempts de toute intervention humaine, cela nous place en seconde instance en tant qu'observateurs de mouvements et d'attitudes composites, c'est-à-dire de *gestes ambiants* d'origine à la fois humaine (intervention acoustiques par exemple) et non humaine (climatiques par exemple), que nous relions à la *playing aura**.

Horizon n.m. [s. pl.]

« La notion d'*horizon* est, elle aussi, liée à nos sens et à notre expérience corporelle, entre autres la vue et l'ouïe, les deux étant associées à notre verticalité, à notre équilibre et à mon déplacement⁵⁵³ ». « De même, notre compréhension de l'*horizon* diffère selon que nous le pensons comme l'aboutissement des lignes de perspectives qui s'y rejoignent en un seul point (regard fovéal) ou que nous ressentons comme le contact du ciel et de la terre se modifiant dans la mouvance de notre déplacement (vision périphérique). L'*horizon* est une structure ouverte et dynamique, qui « [...] se situe ainsi autant autour de nous qu'en nous. Une fois que nous ressentons la dynamique d'*horizon*, nous sommes dans une stabilité vivante, étant centrée et disponible⁵⁵⁴ ». (Cf. aussi *Horizon pour oreille**)

Horizon pour oreille n.m. [s. pl.]

L'horizon pour oreille désigne la ligne virtuelle entre nos deux oreilles. Cette ligne est à la fois réelle (physiologique : distance entre nos deux oreilles, cf. binauralité) et virtuelle (ajustement sensible et esthétique).

Imaginabilité n. f. [s. pl.]

L'imaginabilité est un néologisme, qui désigne simultanément

- l'effet stimulant de quelque chose, d'un événement, d'un fait sur l'imagination (image, son, ressenti),
- le degré de représentabilité mentale,
- l'incertitude, voire la difficulté individuelle ou collective de se figurer, (imaginer, ressentir) une chose, un événement, un fait, parce que considéré comme inimaginable, voire inexistant, parce que « non vécu », empiriquement « non éprouvé », trop complexe, virtuel, « in-vu », non connu, absent, inconscient.

⁵⁵⁰ Op.cit. PETITMENGIN Claire, *L'expérience intuitive*, p. 171

⁵⁵¹ INGOLD Tim

⁵⁵² Op.cit. CNRTL (Centre National de Ressources textuelles et Lexicales) en ligne <http://www.cnrtl.fr/definition/geste>, consulté le 23 octobre 2014.

⁵⁵³ Op.cit. GROUT Catherine, *L'horizon du sujet*, p. 26

⁵⁵⁴ Ibid. p. 27

Imaginaire(s) adj. et n. m. [s. et pl.]

L'*Imaginaire* c'est « ce qui est créée par l'imagination », « ce qui n'existe que dans l'imagination », notre « propre imagination ». Chaque fois unique, il est le liant entre l'individuel, le social et l'anthropologique. Il croise les projections personnelles, créatrices et reproductrices, influencées par le milieu et les divers systèmes d'appartenance, leurs références et résonances multiples⁵⁵⁵. Regroupant imagination, image et *imaginaire*, il juxtapose des contraires : le virtuel, la fiction et le réel. Avant et pendant l'image il y a imagination. Avant le signe, il y a la trace, le mouvement, l'ombre, le bruissement, qui alertent les sens et annoncent l'*Imaginé**. Essentiel à la compréhension des pratiques collectives et des relations à l'espace », l'*imaginaire* est à la fois une matière première et une matière seconde⁵⁵⁶.

Imaginé(s) adj. et n. m. [s. et pl.]

Nous relions le terme *Imaginé* à notre activité sensorielle, émotionnelle et esthétique, à notre culture collective et individuelle, consciente ou inconsciente et à notre créativité. La nature et le poids des objets de perception engendre une hiérarchisation qui influence non seulement la façon dont ces objets retiennent notre attention, mais la manière dont ils séjournent et progressent dans notre *imaginaire**. Leur assimilation ne revêt pas systématiquement la forme d'une pure image. Elle peut être de l'ordre du sentir, ressentir. Plutôt que d'admettre l'*imaginaire* comme uniquement imagé, nous l'agrégeons comme sensationnel.

L'image dans notre *imaginaire* revêt des rôles et statuts différents. Elle peut être primaire, secondaire ou pas du tout. Elle peut être une simple interface ou une référence virtuelle et culturelle. Elle peut déclencher le ressentir, comme elle peut être elle-même le fruit du ressentir. Elle peut s'associer au ressentir ou être ressentie. Elle peut ne pas être ressentie. L'*imaginé*, dans ce sens, peut être plus ou moins imagé, voire complètement non imagé. Ce processus est plus ou moins net, plus ou moins conscient, formant, mais toujours vivant et transformant. Bachelard le dit déformant. Il est n'est « ni fixe, ni isolé, ni univoque⁵⁵⁷ ». Henry Torgue conçoit l'*imaginé* comme un sentir/ vivre/ percevoir/ agir/ projeter/ penser. Pour parler seulement de l'image et de l'*imaginaire* à l'œuvre, il utilise le mot « trajet ». Ces trajets évoluent sans que l'on puisse leur trouver des dénominateurs communs stables. Chaque fois uniques et liés à des moments, des situations, des destins singuliers, ils dépendent de nos facultés créatives et de nos influences culturelles. Le cheminement *dans et par* l'affect peut par exemple déclencher une (ré)-activation sensorielle, elle même combinée à une ou plusieurs émotions. Ces dernières peuvent être d'ordre esthétique. Comme il est impossible de vérifier la fluctuation hiérarchique, fonctionnelle, opératoire et statutaire des sensations et des émotions, cela rend leur généralisation et leur partage difficile.

L'étude de cette anatomie complexe par l'image requière donc d'abord une réflexion sur la représentativité de l'*Imaginé*, puis une autre sur sa transmissibilité par l'image, c'est-à-dire une réflexion sur son éventuelle déformation par l'image. Elle réclame encore une réflexion sur notre culture du regard et sur l'aptitude représentationnelle de nos outils. C'est pour toutes ces raisons que nous nous intéressons aux individus, à leur rapport à l'image, à leur créativité et plus précisément à l'image comme liant entre perception individuelle et collective, comme seuil et non comme départ, comme prétexte pour ouvrir le sensible. C'est pour cela que nous-nous intéressons à l'image, à la fois visuelle, sonore et sensationnelle — à l'image comme potentiellement autre — ; puis encore à l'image réalisée à la main (spontanéité, immédiateté, unicité) ; à l'image comme moyen d'expression de notre *imaginaire* propre ; comme résidu cheminatoire, comme trace gestuelle unique ; comme moyen de contact avec l'autre et le vivant ; puis enfin aux images en tant que séquences et vues périodiques sur nos ressentis sonores, en tant que sources rythmiques et variations sensibles qui sont à leur tour moyennant et modélisant, voire représentatifs de notre *imaginaire*.

In-vu n. m. [s. et pl.]

In-vu veut dire : non identifié, non encore connu, inconscient, invisible, « tu, mais non muet pour cela ».

⁵⁵⁵ Op.cit. TORGUE Henry, *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 61

⁵⁵⁶ Ibid. p. 62

⁵⁵⁷ Ibid. p. 67

Inquiétude chorégraphique n. f. composé [s. et pl.]

Le projet d’habiter/construire l’in-vu s’est précisé par une compréhension du « tout présent » (conscient et/ou inconscient), que nous avons appelé la *playing aura**. Celle-ci est appréhendée par une technique exploratoire spécifique (la *plongée**). Elle désigne un chuter particulier, qui sert de point de départ (*point zéro**) au processus d’assimilation du paysage. Cette assimilation relève d’actions vivantes, spontanées et imprévisibles. Nous avons regroupé et qualifié différents types d’actions sous le terme « inquiétude chorégraphique ». Elle désigne le tremblement et la rythmicité du vivant ; l’ajustement, l’adaptation, « l’empathie » de nos postures de corps et d’écoute à l’égard des gestes ambiants. Le terme inquiet veut dire être réactif, finement attentif à. Ce qui nous inquiète nous fait bouger, vibrer, osciller extérieurement et intérieurement. L’*inquiétude chorégraphique* devient visible à l’intérieur des visualisations sonores sous forme de *lignes** irrégulières, déviantes, qui expriment le vivant, « l’être corps et espace » en mouvement et en transformation.

Kinésie n. f. [s. et pl.]

Activité musculaire, mouvement. Nous utilisons le terme plutôt dans le sens « mouvement », y compris pour parler de mouvements de sens, par exemple à l’intérieur du langage (cf. kinésie bilingue).

Mémoire plastique vive n. f. composé [s.]

La *mémoire plastique vive* se différencie de la mémoire immédiate (mémoire à court terme, mémoire créative, qui est un retenir et réutiliser un nombre limité d’informations dans un temps relativement court), dans le sens où elle désigne un modèle modal de la mémoire, la manière dont l’espace et les évènements occupent nos perceptions. Le terme *plastique** veut dire que cette mémoire opère plastiquement. Son fonctionnement est spontané, éclectique. Elle produit elle même un espace intermédiaire, opportuniste, hybride, continu. Cet espace, que nous avons également appelé « *aura active* » n’a rien du subterfuge narratif, illustratif. Il constitue au contraire un « [...] sacré bout de connaissances concrètes des interactions entre gestes corporels réels ou imaginés et *gestes ambiants** ». Nous soutenons que la *mémoire plastique vive* rythme intrinsèquement nos gestes corporels. Ces derniers *convoluent** avec les gestes ambiants et continuent d’opérer à la fois dans l’Imaginé, puis dans nos représentations (cf. *inquiétude chorégraphique**), à savoir notamment dans l’image, bien que nous-nous en sommes pas toujours conscients. Claire Petitmengin éclaire ce fonctionnement sous forme de réseau sémantique de *l’état intuitif**. Comme celui-ci, la mémoire plastique vive nous met en retrait. Comme lui, elle relève d’états intermédiaires entre veille et sommeil. Elle transforme l’activité mentale. Elle transforme la vision, (simultanéité du regard extérieur et intérieur). Cette transformation se caractérise par un ralentissement ou même un arrêt du flot des pensées, par l’apparition d’un mode de pensée imagé ou *kinesthésique**.

Motif n. m. [s. et pl.]

Traditionnellement utilisé pour désigner 1. Ce que, dans la réalité artistique se présente comme un sujet, 2. Ce qui est une structure (visuelle e/ou sonore) expressive, 3. Ce qui est un dessin, le plus souvent répété, 4. Ce qui est un élément caractéristique d’une composition sonore. Nous utilisons le terme *motif* également pour souligner la motivation et l’intention présente au moment de l’exploration du paysage. Elle reflète une sensibilité, une attention particulière à quelque chose, un événement, une forme, une texture, un mouvement, (cf. *convolution** des gestes corporels et ambiants), qui « stimulent » l’expérimentation constructive, sa figuration et sa représentation. Quant à l’attention particulière, voire la quête du « motif », nous rejoignons Tim Ingold qui va jusqu’à parler de mélange et de coïncidences des motifs (« Le climat a lui aussi un motif »). Il s’appuie par exemple sur notre rapport à l’air : « Chaque fois que nous inspirons et expirons, l’air se mélange à nos tissus corporels — il remplit nos poumons et oxygène le sang. Ce mélange métabolique est ce qui nous constitue non pas comme une créature hybride, mais comme une *créature tempérée*⁵⁵⁸ ». Ce sont les fluctuations des motifs et des motivations, ainsi que leurs propres interdépendances, leurs enchevêtrements continuels, qui animent la dite créature.

⁵⁵⁸ Op.cit. TORGUE Henry, *Le Musicien, le promeneur et l’urbaniste, La composition de l’espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, p. 228

Nœud n. m. [s. pl.]

Le *nœud* désigne l'enlacement, l'entrecroisement serré d'un ou plusieurs objets flexibles de forme filaire (rubans, fils, cordes) afin d'abouter plusieurs cordages entre eux ; amarrer un cordage à un objet ; lier deux objets entre eux ; donner de nouvelles fonctionnalités à un cordage (aspects pratique et esthétiques) : par l'effet de l'augmentation de diamètre d'un fil, l'harmonisation des tensions entre deux « chaînes » (cf. métier à tissage), de la création de liens et des réseaux, de l'acte de « nouer » des tissus. (Cf. les motifs d'une tapisserie, différentes formes de nœuds de Gobelins).

Il est aussi utilisé pour marquer des distances, (cf. cordes à treize nœuds, outil des bâtisseurs de cathédrale) pour « sécuriser » (cf. nœuds comme élément essentiel du matelotage, de l'escalade, de la spéléologie, de la pêche etc.). La théorie des nœuds apparaît en mathématiques (topologies et systèmes dynamiques, plongements du cercle). Le noeud correspond également à une unité de mesure utilisée en navigation maritime et aérienne où il correspond à un mille marin par heure, soit à 1, 852 km par heure ou à 0, 514 mètre par seconde. Il est finalement utilisé d'une manière métaphorique : « nouer des contacts ».

Nous utilisons le terme pour désigner des densifications momentanées d'un ensemble de gestes corporels et ambiants. Ces densifications sont visibles à l'intérieur des visualisations sonores. L'entrecroisement des lignes est caractéristique et typifiable (figures de synthèse des transitions, sommes « esthétiques » des *convolutions**).

Ligne n. f. [s. pl.]

Du chemin au plan, de l'espace imaginaire ou illusoire au réel, la *ligne* correspond à la fois au geste, à la trace cartographique, à l'horizon*, à la pratique du savoir, à la mesure, à l'écriture ou à la ligne de vie, à la trame et à la filiation, à la connexion ou à la ligne fantôme. Épaisse, infra-mince, droite, courbe ou continue ou interrompue, elle se dessine, se rythme, tremble, oscille. Selon Catherine Zegher, la première signification du dessin « *to draw* » veut dire se déplacer soi-même. Dès qu'il y a une ligne, il y a un dessin. Il est « extension, traction intérieure à l'autre sur une surface inscriptible », « déplacement d'un outil de graphie », « équilibre entre ligne et trait », qui parvient à dégager des silhouettes, qui sont « toujours en devenir » et dont les contours, deviennent des images. Dans le cadre des visualisations sonores*, les lignes expriment *l'inquiétude chorégraphique** de *l'être corps et espace* en mouvement. Ce dernier construit des topiques individuelles et collectives, intimes et publiques, qui se forment en réseaux et figures de synthèse des transitions (*nœuds**).

Performance n. m. [s. et pl.]

La *performance* est un mode d'expression artistique, qui consiste à produire des actions plus ou moins spontanées, improvisées (happenings). Elle peut être d'ordre gestuel, chorégraphique, sans exclure d'autres formes de représentation ; elle peut s'inscrire dans une interactivité avec le public ; elle peut également relever de tâches et protocoles précis (à l'exemple des *taskperformance* [Anna Halprin]) ; elle peut finalement revêtir un caractère politique. Elle couvre donc un ensemble de pratiques, qui résistent à la catégorisation.

Plastique adj. et n. f. m. [s. et pl.]

Dérivé du verbe *plattein*, en français « former », le terme désigne à la fois l'extension spatiale et le pouvoir du rythme à manier, manipuler, modeler, façonner et organiser les flux, puis sa capacité à initier une évolution, dont nous observons les condensations et densifications ponctuelles par et dans nos *visualisations sonores**.

Playing aura n. f. composé [s.]

La *playing aura* est un « tout présent ». Elle désigne « ce qui se joue » « ensemble » à l'instant de l'écoute. Elle regroupe l'« aura externe », c'est-à-dire ce qui est perceptible par le corps, (les phénomènes sonores, climatiques, vibratoires par exemple) et l' « aura interne », c'est-à-dire ce qui est perceptible à l'intérieur du corps et de l'esprit (les émotions, la mémoire, l'intelligible et le sensible, y compris l'aura active, cf. mémoire plastique vive*) et d'une manière particulière « ce qui joue par convolution* » : les gestes corporels et les *gestes ambiants**, les phénomènes culturels et sémantiques présents, sans qu'on en ait forcément conscience.

La réduction de la *playing aura* par la sélection esthétique s'ouvre au détail phénoménologique, topologique, organique, par intégration à la fois de

- phénomènes sensibles immédiats (effets de la forme construite, microclimats, circulation des masses d'air, effets thermodynamiques, cf. effet *thermocline**) et médiats (phénomènes sensibles, qui débordent le cadre, tels les climats et aspects géomorphologiques généraux),
- phénomènes sensibles qui interviennent à l'intérieur du cadre sans qu'on en ait eu préalablement connaissance, ces derniers étant liés à l'histoire, à la politique, à la sociologie, et à la culture (cf. les encodages acoustiques, par exemple).

Plongée n. f. [s. pl.]

La *plongée* est donc un *modus operandi*, qui intervient au niveau de l'expérience même du paysage, au niveau phénoménologique et sémantique.

Le terme « plonger » définit « l'action de s'enfoncer partiellement ou entièrement dans l'eau à des profondeurs variables », « un séjour plus ou moins prolongé et en immersion complète ». C'est un « point de vue de haut en bas, qui s'inscrit dans « un mouvement de descente plus ou moins rapide dans l'air ou sur une pente très inclinée ». Nous l'utilisons aussi pour désigner « une prise de vue lorsque l'axe de la caméra est dirigé vers le bas », on parle alors de « plongée » et de « contre-plongée⁵⁵⁹.

En ce qui nous concerne, c'est d'abord une technique de chute, qui nous permet de nous adapter à la *playing aura**, d'y ajuster nos postures de corps, nos attitudes sensibles et intellectuelles. Nous désignons donc ici une action complexe, où le corps et l'écoute s'harmonisent avec le milieu, d'une opération par accords de notre position avec le terrain, d'une orientation de notre corps qui s'exprime par un mouvement en avant et un léger pencher vers la gauche (cf. aussi la *plongée**). Cela nous permet de nous tourner à la fois en direction des phénomènes sonores remarquables, de mieux « calculer » les paramètres sensibles tels, le climat, le microclimat local, les matériaux présents, qui interviennent au niveau de la richesse et du raffinement du nuancier sonore. S'y rajoute le calage de la tête par des tout petits mouvements gauche-droite et un pencher en avant. C'est une espèce de hocher de la tête, de chercher avec le cou et la nuque, qui est à peine visible de l'extérieur, mais qui fait toute la différence lorsque nous essayons de trouver un effet sonore précis et/ou de retrouver une posture qui nous a permis d'accéder à une constellation esthétique particulière. Parfois nous réglons également la pression à l'intérieur de nos oreilles par un déglutir répété pour nous adapter à la pression de l'air changeante.

Lorsque nous plongeons en avant, tête baissée et corps incliné dans la *playing aura**, nous chutons, glissons, touchons, fendons quelque chose, parfois non sans risque, parce que nous le faisons quasi-aveuglément. La *plongée* dénonce donc une prise de risque : la perte de la position debout, l'abandon plus ou moins volontaire de la verticalité initiale. Cela n'est pas sans conséquence sur nos perceptions et nos représentations du paysage. Les repères cartésiens s'en trouvent ébranlés. La chute réelle, puis virtuelle et toujours plus actuelle contribue à la chute idéelle du paysage.

Comme elle opère tout en mouvement et sans distinction aucune entre les sens et leurs significations, elle nous permet une rencontre plus immédiate avec le paysage, mais surtout avec l'autre et l'autrement autre mouvement. Nous sommes alors en mesure d'opérer un « bougé d'apparence et de sens du paysage » et de découvrir les topiques discrètes du paysage, dont notamment la *convolution** des gestes corporels (postures du corps, gestes d'écoute, gestes plastiques) et des gestes ambiants (le « déjà là sans qu'on en ait forcément conscience : l'interaction entre les effets de la forme construite, les effets climatiques et les effets sémantiques). Cela nous aide à nous comprendre en tant qu'êtres tempérés parmi d'autres créatures tempérées.

Comme elle nous permet en plus de nous « mettre à la place de » l'autre et de l'autrement autre mouvement, nous sommes aussi en mesure de partager nos « opinions muettes », dont le libre respirer et le libre circuler engendre de nouvelles idées d'habiter/construire et de vivre ensemble.

Nous comprenons donc cette prise de risque comme foncièrement positive et productive. C'est pour cela que nous-nous inclinons systématiquement lorsque nous explorons le paysage. C'est pour cela que nous-nous inclinons devant les êtres et les choses, puis devant les événements inattendus (déviances par rapports aux intentions initiales). C'est pour cela que nous lisons enfin les représentations de ce paysage en « champ plongeant ».

⁵⁵⁹ Dictionnaire Larousse en ligne, www.larousse.fr, consulté le 15 juillet 2015

Point zéro n. m. composé [s. et pl.]

« Le zéro, c'est le rigide, c'est-à-dire, sous des aspects divers. Le zéro ça va être la matière, ça va être aussi la forme de la matière, le géométrique. C'est tout le domaine des formes rigides et de la matière ». « La limite sera zéro et les figures rigides, évidemment ne seront pas zéro dans l'espace mais les figures rigides seront zéro dans le temps ! » [Giles Deleuze] Le *point zéro*, est potentiellement propice à faire émerger un nouveau type de paysage. En absentant le « Vu » (le zéro vu), il nous permet de voir naître le Sonore, d'appréhender « l'in-vu ». Parce que la visualisation sonore* comprend virtuellement les images et les sons, mais qu'elle se décompose dans elles, sa multiplicité devient actuelle. Or, comme cette « unité actuelle » est potentiellement image et son, elle est aussi potentiellement image ou son, ce qui veut dire qu'il appartient à nos lecteurs, regardeurs de remarquer ou non, de designer ou pas, de suivre ou de perdre de vue les évènements, que nous pointons, les propositions et les stratégies que nous exposons, soit : la *plongée** dans le paysage, relevant d'un engagement, d'une disposition, dont la première conséquence pourrait désigner l'accès à l' *intra-corporel, intra-sensoriel*. La seconde conséquence est encore plus profonde. Le plonger des corps dans le paysage est d'abord une chute réelle, virtuelle, qui entraîne une chute toujours plus actuelle du paysage, voire sa chute idéelle.

Posture tempérée n. f. composé [s. et pl.]

Pour ne pas faire d'amalgame avec la *postura* et ou la *positura* visible, nous rappelons ici, que nous parlons bien d'une action complexe, où le corps et l'écoute s'harmonisent avec le milieu, d'une opération par accords de notre position avec le terrain, d'une orientation de notre corps qui s'exprime par un mouvement en avant et un léger pencher vers la gauche (cf. aussi la *plongée**). Comme nous-nous trouvons sans cesse exposés à une atmosphère, c'est-à-dire une qualité de temps — notons que ce terme désigne à la fois « le temps qui s'écoule » et « le temps qu'il fait » —, une qualité de fluctuation avec laquelle il interagit, afin de tirer de leurs rythmes et de leurs alternances des activités qui « [...] coïncident le mieux possible avec des phénomènes covariants »⁵⁶⁰, nous-nous y acclimatons. L'acclimatation de la posture de corps et d'écoute est une action qui transcende la simple adaptation corporelle. Elle devient une activité connaissance. Nous-nous inscrivons dans la longue tradition des hommes à « [...] habiter le jour et la nuit, avec le soleil et la lune, le vent et les marrées, tout en étant attentif à leurs effets climatiques sur la croissance des végétaux, les mouvements des animaux, (« le bon sens météorologique des paysans »), voire sur les humeurs et les dispositions humaines, comme celui de *tempérament*⁵⁶¹ ». Cela intervient au niveau de nos postures sensibles et intellectuelles. Lorsque nous parlons donc de *posture tempérée*, nous parlons bien à la fois de la détection d'êtres tempérés et de mélange sous forme de coïncidence des « *motifs** » et des « *motivations* ».

Promenadologie n. f. [s. et pl.]

En art et en design d'espace : La *promenadologie* est un terme utilisé pour désigner le design d'un parcours. Cela concerne à la fois la logique de la promenade, la chorégraphie et la composition matérielle et immatérielle du parcours. Le design peut se faire par intervention sur le plan des matériaux comme la pierre, le bois, le métal, le béton, les moquettes ou tout autre matériau minéral, végétal, naturel, synthétique; par intervention lumineuse, voire encore d'éléments sonnants au niveau du sol (peinture autoroutière, matériaux texturés, à relief) —, qui donnent une identité, une tonalité unique à la marche à la fois au niveau physique haptique et sonore. Il peut encore se faire par la gestion (expérimentation constructive) du champs/hors champs, cadre/hors cadre (cf. § 7.2.4. « *Walking in an exaggerated manner* »). L'expérimentation constructive peut se trouver renforcé par la technique de la *plongée**, dont les conséquences sont toutes aussi réelles, virtuelles et idéelles.

Représentation n. f. s. [pl.]

Action de rendre accessible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe ; image, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée. Langage/action d'évoquer quelque chose, quelqu'un. Théâtre/action de donner un spectacle devant un public; ce spectacle lui-même. Société/action de représenter quelqu'un, une collectivité ; la (les) personne (s) qui en sont en charge ; activité de quelqu'un qui représente un

⁵⁶⁰ Op.cit. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, p. 227

⁵⁶¹ Ibid. p. 227

secteur déterminé. En Philosophie, connaissance fournie à l'esprit par les sens ou par la mémoire. En Psychologie, perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet⁵⁶². Nous utilisons le terme pour parler :

1. de l'action de représenter par le moyen de l'art ; œuvre artistique figurant quelque chose, quelqu'un.
2. d'images/interfaces du duo matérialité/action
3. d'*imaginés**

Nous l'utilisons encore pour parler :

4. « au nom de », « en tant que » spécialiste d'une culture, d'une discipline, et/ou de plusieurs cultures et disciplines (hybridation, synthèse, interdisciplinarité, croisement par exemple entre les arts plastiques et les arts de l'espace, mais encore les sciences humaines, du politique et du territoire).

Scène n. f. [s. et pl.]

Nous utilisons le terme « scène » pour désigner des situations limite [Grégoire Chelkoff] et pour observer ce qui se passe au niveau de l'action, (« ce qui joue ensemble », « ce qui fait scène », « ce qui est donné à voir et à vivre »). Ordinairement rattachée au spectacle vivant, mais aussi au domaine de l'audio-visuel et dans un sens plus large pour dire la rédaction d'un scénario, puis définie traditionnellement comme regroupant plusieurs séquences autour d'une même action, la scène se déroule en un ou plusieurs lieux, en une même temporalité et ou dans un temps de récit. Celui-ci se compose de deux instants complémentaires : le raconter/lire et le raconter/dire. L'un est d'ordre formel (représentation séquentielle d'évènements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel médium) et l'autre d'ordre pragmatique (interprétabilité, acceptabilité de la représentation dans un contexte interactif, narrativité, intrigue, complication qui peuvent dépendre de facteurs hétérogènes, par exemple de facteurs cognitifs ou poétiques ou encore d'échafaudages sans détours d'explications pour un événement déjà connu). Le terme peut se comprendre dans un sens plus large. Il peut concerner l'échafaudage de phénomènes séquentiels (non obligatoirement d'évènements) connus/non encore connus, continus et momentanés. Ces derniers s'inscrivent dans un rapport au temps et à l'espace autre : par exemple le hasard, les décors inhabituels, atemporels, imprévisibles, non-séquentiels. Nous renvoyons ici aux « espaces autres » (tout lieu qui obéit à des règles autres) de Michel Foucault, qui les comprend comme localisation physique de l'utopie. Ce sont donc des espaces concrets, qui hébergent l'imaginaire, tels la cabane d'enfant ou le théâtre et qui, parce qu'ils articulent une mise à l'écart, prennent plus tard un rôle particulier dans l'imaginaire sociétal, où ils réapparaissent sous forme d'asiles, de maisons de retraite, de cimetières, de stades, de parcs (y compris d'attraction), de lieux de cultes, par exemple. Michel Foucault les dit présents dans toute culture. Leur fonction diffère dans le temps. Ils peuvent se juxtaposer en un seul lieu, mais en des temps différents, ils peuvent s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois les isole, les rend accessibles et pénétrables, ils sont en lien avec d'autres espaces tout en jouant à la fois sur l'illusion et la perfection. La scène nous intéresse également, parce qu'elle entraîne dans son sillage toute une foule de systèmes de notations et de représentations scénaristiques plus ou moins sophistiquées (mise en parallèle, simultanéités, interactivités iconiques, multi médiatiques, virtuelles, désignation de niveaux de lecture, légendes et glossaires, terminologies, langages articulés).

Sensible adj. et n. m. [s. et pl.]

« Être affecté par la moindre action » ; « éprouver des émotions, des sentiments raffinés, les traiter avec une attention particulière » ; « être accessible aux impressions d'ordre intellectuel, esthétique » ; « être réceptif et nuancé », « être attentif à de très légères sollicitations et des variations très fines » ; sensorialité aigue, monde sensible, phénomènes sensibles, « ce qui est perçu par les sens » ; se dit d'un matériau, d'un produit, d'un fluide qui est sujet à des variations d'état.

Sensible propre n. m. composé [s.]

Nous utilisons ce terme : 1. Pour différencier les attitudes sensibles de l'homme devant les aptitudes (*sensibles**) de la matière et de l'espace, 2. Pour différencier les perceptions et représentations communes des perceptions et représentations individuelles, 3. Pour qualifier la sensibilité de l'artiste, sa manière de procéder

⁵⁶² Dictionnaire français Larousse en ligne <http://www.larousse.fr>, consulté le 12 février 2016

pour exprimer, (se) représenter et raisonner ce qu'il perçoit, pour résumer les choix esthétiques qu'il opère, mais encore, pour qualifier le rendu plastique (par exemple graphique), qu'il donne finalement à ses représentations.

Sub-politique : Nous empruntons ce terme à Steve Goodman, qui souligne surtout la colonisation de la sphère audio par une épidémie de « *ear-worm* ». Issu de la pratique biologique et de l'épidémie dans le sens médical, ce terme comprend l'infection audio-virale du monde et particulièrement l'infiltration audio-virale dans le domaine des logiciels, de la théorie culturelle, des stratégies de marketing, de la science fiction. Goodman explique explicitement le potentiel explantatoire de dynamiques non-linéaires de la culture cybernétique. En infestant les fissures entre nature et culture et leur continuité (systèmes évolutionnaires, réseaux neuronaux, modèles basés sur des algorithmes génétiques qui transposeraient ainsi un nombre de modèles abstraits du domaine de la biologie. On peut les utiliser pour tout et n'importe quoi à condition de travailler avec des codes binaires : l'alphabet des codes (*recombiner, coder, muter, sélectionner*) a par exemple servi pour des synthèses de voix, des machines d'écoute, des appareils de mémoire. L'application de la règle biologique peut produire des analogies du phénomène (tels l'évolution et la mutation). L'ubiquité du concept de « *virus* » et sa relevance à des évènements vibratoires contagieux a donc une connotation négative (« *The connotation of « infection » use fully dramatize this conception of the power relations of affective contagion*⁵⁶³. »). Le travail de l' « *audio-virologue* » consiste en l'identification de ces transcriptions dans le domaine du marché de la musique (son comportement prédateur, qui marque notre environnement et converge avec la musique générative et le profil du consommateur) afin de créer son anti-marché déviant. En ce qui nous concerne, nous utilisons ce terme pour parler de préddation culturelle et politique (*sub-politique* de la culture du regard), notamment lorsqu'elle marque notre environnement (encodages acoustiques, *sub-politique des fréquences*) et nos postures sensibles et intellectuelles devant cet environnement, peu importe qu'il soit naturel et/ou artificiel. Au lieu de nous intéresser à la contagion affective, nous étudions les impacts *sub-politiques* sur notre perception, sur notre habiter/construire individuel et collectif (la contagion de nos concepts de corps et d'espace ; la contagion de nos outils d'exploration, de restitution, d'analyse et de conception).

Synesthésie n. f. [s.]

Du grec *syn*, avec (union), et *aesthesia*, sensation, la synesthésie désigne un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés.

Transcendental adj.

Se dit d'un objet de connaissance dans la mesure où il obéit aux exigences qui font de lui une représentation. Désigne tout ce qui est condition de possibilité, c'est-à-dire la connaissance *a priori* des objets (les formes de la sensibilité, les catégories de l'entendement). Kant appelle *transcendentale*, « [...] toute connaissance qui ne porte point en général sur les objets, mais sur notre manière de les connaître, en tant que cela est possible *a priori* ». (*Critique de la raison pure*, introduction, §VII, III, 43)

Visualisation sonore n. f. composé s. [pl.]

La *visualisation sonore* est à la fois un support et une technique de représentation, puis un instrument de l'expression concrète. Grâce à elle, nous parvenons à représenter visuellement, « ce qui fait scène » à la fois dans l'*environnement**- et dans l'œuvre sonore, « ce qui déclenche » et « motive » nos choix d'écoute et d'expression, ce qui apparaît dans et par ces choix : leur teneur *sensible**.

Ces images, ou pour mieux dire ces « *imageries* », parce qu'elles recouvrent tous azimuts un ensemble de représentations de « *styles* » définis, se composent de dessins et de figures (réalisés à la main ou par ordinateur, fixes ou animés), de visuels scientifiques (échographies, interfaces et protocoles issus du domaine de la *Wave-field synthesis*), de signes, de métaphores⁵⁶⁴ et, d'images, qui se forment dans l'esprit. Elles décrivent le Sonore

⁵⁶³ Op.cit. GOODMAN Steve, *Sonic Warfare, sound, affect, and the ecology of fear*, pp. 130-133

⁵⁶⁴ Nous considérons ces métaphores comme des sortes de « Veilles néologiques et terminologiques », comme des témoins de l'évolution de ma pensée.

au moyen de cartes, de simulations morphologiques et de volumes, qui nous permettent d'examiner la manière dont se traduisent les mouvements et le temps, la manière dont se transcendent la notion de corps, de paysage, de figure, de forme et de fond. Elles dévoilent aussi le comportement de la matière sonore, dans le sens où elle « réagit » à l'environnement présent, par exemple aux phénomènes climatiques et thermodynamiques et aux obstacles qu'elle rencontre. Elles laissent apparaître des *textures*⁵⁶⁵, dont le traitement graphique et les expressions dégagent un *Sensible propre*^{*}. Cela nous renseigne sur la manière, dont ces phénomènes affectent nos ressentis et agissent sur nos propres représentations.

En conséquence, ce n'est pas l'image que nous désignons, mais l'apparaître de phénomènes et de formes, *a priori* invisibles.

Comme la *visualisation sonore* est à la fois :

1. Un outil de contact, de médiation et de communication des effets de la *playing aura*^{*}, des *convolutions*^{*} des gestes corporels et *ambients* ;
2. Une structure d'action pour :
 - approcher les phénomènes conscients/inconscients de ce paysage (cette approche est de l'ordre de l'*intuition*^{*} du paysage)
 - provoquer la synergie des sens
 - exprimer les singularités plastiques et sensibles,

Mais aussi pour :

- arrêter, qualifier et modéliser la « somme esthétique » sous forme de « figures-type » de l'ensemble des interactions ;

3. Une méthode pour :

- examiner/analyser le « ici présent » du paysage, sa topologie discrète (milieux naturels et *environnements*^{*} artificiels confondus),
- mesurer des phénomènes de cognition,

Mais encore pour :

- dégager la mémoire individuelle et collective de ce paysage,
- instaurer des liens de confiance entre les individus,
- stimuler la créativité et fédérer les forces à l'intérieur de projets interdisciplinaires et transdisciplinaires.

Elle permet de :

- partager, apprendre, renouveler les significations,
- faire évoluer nos connaissances de l'habiter/construire l'in-vu individuel et collectif,
- concevoir de nouvelles lignes de cet habiter/construire.

⁵⁶⁵ Texture(s) n. f. [s. et pl.] Mode d'entrecroisement des fils de tissage, état d'une étoffe ou d'un matériau tissé, constitution générale d'un matériau solide. L'expérience du tissage et du fil est à l'origine d'un certain nombre de systèmes d'écriture et de lecture, notamment binaires (trame et ligne), elle sert de modèle comportemental physique et plastique (tension, élasticité, interactivité) et inspire des logiques d'agencements (filets, réseaux, chaînes, entrelacements). Elle réunit un ensemble de termes et de métaphores, qui font écho dans de nombreux domaines. Elles semblent pertinents pour décrire les effets perçus et ressentis de la matière et de l'espace et particulièrement appropriées pour saisir la triangulaire matérialité/action/représentation. Ce terme fait écho à notre parcours: du tissage au son. Notons, par ailleurs, que nous utiliserons un certain nombre d'autres mots issus du domaine textile pour décrire des ressentis sonores.

EFFETS : Figurent ici quelques principaux effets sensibles.

Articulation : Situations phoniques impliquant le déplacement du corps, traversée de l'espace construit et produisant un changement qualitatif tels qu'on distingue une ou plusieurs entités : Portes, Ouvertures, Passages, Ponts, Sas... [Grégoire Chelkoff]⁵⁶⁶

Contremur : Son proche du sol et/ou mur réfléchissant [Grégoire Chelkoff]

Compression/Décompression : Différence spatiale forte (dilatation immédiate des dimensions), suppressions des attaques de sons [Grégoire Chelkoff]⁵⁶⁷

Faux coin : Cache par poutre apparente et/ou autre élément architectural [Eléonore Bak]

Métabole : Le *métabolisme sonore* (critère d'analyse et de conception lié à la matière sonore⁵⁶⁸) désigne « [...] une forme de stabilité dynamique du climat sonore. « Effet de métabole » de la gare et/ou de l'aéroport, du marché : sons d'innombrables voix, de monnaie, de pas, de chocs d'annonces ou de mille autres sources qui ne cessent de se relayer pour émerger avec clarté et aussitôt disparaître au profit d'autres émergences.

Sous-critères :

Clarté compositionnelle : Structures informelles, structures duales, structures emboîtées, structures schizophoniques (à la frontière entre deux espaces dont les climats sonores sont radicalement différents)

Distinctibilité

Complexité ».

Glissando : Espaces ouverts se fondant l'un dans l'autre, mais de structure sonore différente. Lent glissement d'une ambiance à une autre. [Grégoire Chelkoff]⁵⁶⁹

Goulot filtrant : Prise de distance vis-à-vis des sons, chute d'intensité et présence du champ réverbéré. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷⁰

Horizon pour oreille : Ligne virtuelle entre les deux oreilles. [Eléonore Bak]

Inclusion : Il s'agit principalement de désigner des situations où l'auditeur perçoit qu'il est pris dans un volume sonore contenu dans un autre (formes de paradoxes dus aux décalages vision audition, par exemple voir sans entendre) Cour, Portiques, Fosses, Couloirs, Auvents, Abribus. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷¹

Limite : Situations phoniques limitées où un léger mouvement (de la tête ou du corps) fait sentir un changement, fait percevoir la situation limite Parapets, Seuils, Escaliers, Parois ajourés, Dénivelées. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷²

Passages : Un son de référence signe l'évolution spatiale. Exemple : Le pas se transforme en fonction des différentes qualités de résonnance. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷³

Pendule de Foucault : Effet de migration perceptive d'un seul et unique objet sonore et/ou visuel. L'apparente trajectoire est due à l'instabilité de notre corps, aux mouvements minuscules de notre axe, au mouvement du corps vivant devant un objet fixe. [Eléonore Bak] (cf. § 4.2.1.4. « L'effet de pendule de Foucault »)

⁵⁶⁶ Op.cit. CHELKOFF Grégoire, *Prototypes sonores architecturaux, Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, p. 19

⁵⁶⁷ Ibid. p. 28

⁵⁶⁸ Op.cit. AMPHOUX Pascal, *Introduction aux écoutes de la ville*, p. 25

⁵⁶⁹ Op.cit. CHELKOFF Grégoire, *Prototypes sonores architecturaux, Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, p. 27

⁵⁷⁰ Ibid. p. 27

⁵⁷¹ Ibid. p. 19

⁵⁷² Ibid. p. 19

⁵⁷³ Ibid. p. 27

Poupées russes : Emboîtement successif plus en plus petit et/ou de plus en plus grand d'ambiances sonores. [Eléonore Bak]

Relief : Le *relief* désigne « [...] l'alternance et la superposition et/ou la substitution entre les sons proches et les sons lointains ; on parle de « profondeur sonore » (alternance et superposition) ou de « perspective sonore » (substitution entre les sons proches et les sons lointains), crescendo, decrescendo d'un véhicule, d'une moto⁵⁷⁴ ».

Signature sonore : La *signature sonore* (critère d'analyse et de conception lié à la matière sonore), désigne « [...] tout signe sonore qui permet d'identifier sans confusion possible un lieu, une époque ou une situation sociale. Elle est d'autant plus nette que la reconnaissance de la source est immédiate

Sous-critères :

Emblème sonore : Il est codifié socialement : *Big Ben* à Londres

Cliché sonore : Il relève de l'ordre du vécu, codification plus collective que sociale, il faut déjà bien connaître la ville pour le reconnaître (autochtone), espace verbal de telle ville, séquences nocturnes etc.

Carte postale sonore : Forme sensible de signature, désigne un agencement complexe mais clair dans lequel c'est l'organisation d'éléments sonores divers, emblèmes et clichés qui représentent la ville, une bonne carte postale parle autant à l'habitant qu'à l'étranger, elle implique une bonne visualisation de la situation et une certaine durée pour apparaître comme une image claire et stabilisée du paysage sonore⁵⁷⁵ ».

Sourdine aggravée : Espace contraint (immobilité, forme tube), densité d'occupation. Mouvement de descente passive allant en se compressant. La transition est marquée par exemple par la montée des basses fréquences. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷⁶

Transition attractive ; Fenêtre sonore (ouverture) faisant focaliser l'attention. Les sons entendus signent l'espace à venir par ses qualités ou ses fonctions. [Grégoire Chelkoff]⁵⁷⁷

Queue de comète : Image sonore, qui s'efface pendant l'écoute, pour laisser la place à un ressentir de l'énergie kinésique d'un objet sonore, une espèce de figure sans fond. Ce mouvement se produit un peu à la manière d'une traînée de queue de comète. [Eléonore Bak] (cf. § 5.5.2. « Des « qualités puissances » ou de la représentation comme activité de création et de construction »).

⁵⁷⁴ Sous-critère spatio-temporel, in Op.cit. AMPHOUX Pascal, *Introduction aux écoutes de la ville*, p. 18

⁵⁷⁵ Ibid. p. 24

⁵⁷⁶ Ibid. p. 28

⁵⁷⁷ Ibid. p. 27

BIBLIOGRAPHIE

- AGABEN Giorgio**, *Stanze Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Éditions Rivages, 1998
- ALAIN**, *Système des Beaux Arts (1920)*, Paris, Éditions Gallimard, 1926
- ARAGON Louis**, *la peinture au défi*, Paris, Éditions Collages Hermann/Savoir, 1980
- ARENDT Hannah**, *La Crise de la culture* (1961) trad. LÉVY Pierre 1972, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », 1993
- ARNHEIM Rudolph**, *La pensée visuelle*, Paris, Éditions Champs Flammarion, 1979
- ATTALI Jacques**, *Bruits*, Paris, Éditions Fayard PUF 2001
- ATKINSON Terry & BALWIN Michael**, *Air show*. In HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en Théorie, 1900-1990, Une Anthologie*, Paris, Éditions Hazan, 1997
- AUGOYARD Jean-François**, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère*, Paris, Éditions Seuil, 1979
- AUGOYARD Jean-François**, *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain, La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère*, pour la seconde édition, Bernin, Éditions À la croisée, 2010
- BAIBLE Claude**, *Le son, Programmation de l'écoute (1)*, Paris, Cahiers du Cinéma N° 292, septembre 1978
- BAK Eléonore** in « *Der von Kürenberg*, le dressage du faucon, correspondance pour une partition » in VERHAEGHE Valentine, *Éphéméride, pièce chorégraphique*, La Souterraine, Éditions La Main Courante, 2002
- BAK Eléonore**, *Kunst im Rohzustand* (littéralement « l'Art à l'état brut ») in TIGGES Stefan, PEWNY Katharina, DEUTSCH-SCHREINER Evelyn, *Zwischenspiele, Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Bielefeld, Transcriptverlag, Reihe Kultur und Medientheorie, 2010
- BAK Eléonore**, *Le son comme enjeu plastique, Paysages sonores*, Metz, Revue Le Salon N° 2, ÉSAL, 2010
- Bak Eléonore**, *Son/Espace, Développer une nouvelle pensée spatiale à partir de la transmission sonore*, Nice, Mémoire de DEA Technologies de communication et cultures, Nice, Université Sophia Antipolis, 2000-2001
- BACHLARD Gaston**, *L'air et les Songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Éditions Poche, Librairie Générale française, 2007, réédition Librairie José Corti, Paris 1943
- BENJAMIN Walter**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* (1939), traduit par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot, 2013
- BERQUE Augustin**, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Éditions Belin, 1987
- BOSSEUR Jean-Yves**, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Éditions Minerve, 1996
- BOURDIEU Pierre**, *L'illusion biographique* In: « Actes de la recherche en sciences sociales ». Vol. 62-63, Paris, juin 1986
- BRECHT Berthold**, cité in *Collages*, revue d'esthétique n°3/4.10/18, 1978
- CANGUILHEM Georges**, *Etudes d'Histoire et de Philosophie des Sciences*, 7^{ème} Éditions Jacques Vrin, Paris 1994

- CASTANET Pierre-Albert**, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule Éditions TUM, 1999
- CASTEL Louis Bertrand**, *Proposition principale*, Paris, Mercure de France, Février 1726
- CHELKOFF Grégoire**, *Prototypes sonores architecturaux, Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, contrat de recherche financé par le Ministère de l'Équipement et des Transports, plan Urbanisme Construction Architecture, Appel d'offres : « Construire avec les sons », Réponse Grégoire CHELKOFF & Philippe LIVENEAU, Grenoble, Éditions le CRESSON, en décembre 2003
- CHEVRIER Jean-François**, *L'Hallucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, Éditions l'Arachnéen, 2012
- CHION Michel**, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris Éditions Buchet Chastel, 1983
- CHOPIN Henri**, *Poésie Sonore*, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1979
- CHOUVEL Jean-Marc & SOLOMOS Makis**, *L'espace : Musique/philosophie*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998
- LE CORBUSIER**, *Le Modulor* Contre la pollution visuelle, Paris, Bibliothèque Médiations, Fondation Le Corbusier, 1977
- DAMISCH Hubert** *Skyline, La ville Narcisse*, Paris, Éditions Seuil, 1996
- DANTO A. Arthur**, *What Art is*, Londres, Yale University Press, New Haven & London, 2013
- DARDEL Éric**, *l'Homme et la terre, Nature de la réalité géographique* (1952, réédition avec commentaires par PINCHEMEL Philippe et BESSE Jean-Marc, Paris CTHS, 1990
- DAVILA Thierry**, *De l'Inframince*, brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours, Paris, Éditions du Regard, 2010
- DELEUZE Gilles**, *Le pli, Leibnitz et le Baroque*, Paris, Éditions Minuit, 1988
- DELEUZE Gilles**, *Trois questions sur six fois deux*, Paris, Cahiers du Cinéma, N° 352, octobre 1983, réédité dans DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990
- DELIGNY Fernand**, *Traces d'êtres et de bâties d'ombre*, Paris, Éditions Hachette, collection « L'échappée belle », 1983
- DESCARTES René**, *Œuvres philosophiques*, Paris, éditions Garnier 1963
- DEPRAZ Nathalie**, *Registres phénoménologiques du Sonore*, in **CHOUVEL Jean-Marc & SOLOMOS Makis**, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998
- DIDI HUBERMAN Georges, MANNONI Laurent**, *Mouvements de l'air*, Art et Artistes, Paris, Éditions Gallimard, 2004
- DIDI-HUBERMAN Georges**, *Phasmes, essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998
- DUPLAIX Sophie**, *Son & Lumières*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2004
- FIETZEK Gerti & STEMMRICH Gregor**, *Gefragt und Gesagt, Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit, Éditions Hatje Gantz, 2004
- FREUD Sigmund**, *Gesammelte Werke*, t. XVII, trad. Fr. in *Résultats, Idées, Problèmes*, Paris, Éditions PUF, 1985, T. II
- GLISSANT Eduard**, *Pays rêvé, pays réel*, suivi de *Fastes* et de *Les Grands Chaos*, Paris, Éditions Gallimard/Poésie, 2000

- GROUT Catherine**, *L'horizon du sujet*, Bruxelles, Éditions La lettre volée, 2012
- GROUT Catherine**, *Le Tramway de Strasbourg*, Paris, Éditions du Regard, 1995
- GOODMAN Steve**, *Sonic Warfare, sound, affect, and the ecology of fear*, Londres, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2012
- GUTTON Jean-Pierre**, *Bruits et sons dans notre histoire* Paris, Éditions PUF, 2000
- HALLIWELL-PHILIPPS J.O.**, *The Nursery Rhymes of England* John Russell Smith, 6th edn. , 1870
- HARRISON Charles, WOOD Paul**, *Une anthologie de l'Art en Théorie 1900-1990*, Blackwell Publishers (Oxford) 1992 (version anglaise), Paris, Éditions Hazan, 1997
- HAUSMANN Raoul**, *Presentismus gegen den Puffkreismus der teutschen Seele* [Et maintenant voici le manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique], daté de février 1921, *De Stijl*, IV/7, sept. 1921
- HEIDEGGER Martin**, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, 1958
- HIGGINS Dick**, *Pattern Poetry, Guide to an Unknown literature*, New York, State University of New York Presse, 1987
- HUSSERL Edmund**, *Leçons pour une analyse de la conscience intime du temps*, Paris, Éditions PUF, 1964
- INGOLD Tim**, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Éditions Zones sensibles Z/S, *pactum serva*, 2011-2013
- KAUFFMANN Pierre**, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Éditions Jacques Vrin, 1969
- KLIBANSKY, PANOVSKY et SAXL**, *Saturne et la Mélancolie* Paris, Éditions Gallimard, 1989
- LAMARCHE-VADEL Bernard**, *Is it about a bicycle ?* Marval, galerie Beaubourg, Paris, Éditions Sarenco Strazzer, Paris 1985
- LEIRIS Michel**, *Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste*, *Documents*, 2^e année, 1930, N° 8
- LISTA Marcella**, *Empreintes sonores et métaphores tactiles, Optophonétique, film, et vidéo*, in *Son & Lumières*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004
- LUCIANI Annie, TACHE Olivier, CASTAGNÉ Nicolas**, *Créativité instrumentale, Créativité ambiante*, à l'occasion du colloque *Art-Science-Technologie* 2011, Grenoble, Éditions *Enactive systeme Books*, 2012
- MANGEMATIN Michel, NYS Philippe et YOUNES Chris**, *Le sens du lieu* Bruxelles, Éditions Ousia, 1996
- MAYEN Gérard**, *Formes de l'In-Vu*, portrait de Myriam Gourfink in Portfolio de l'artiste (version 2012)
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *Le primat de la perception et ses conséquences*, Paris, Éditions Verdier, Vendôme, 1996
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *La Structure du comportement*, Paris, Éditions PUF, 1967
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945
- MERLEAU-PONTY Maurice**, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, poche, 1964,

- MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc**, *Allitérations, conversations sur la danse*, Paris Éditions Galilée, 2005
- OLIVE Jean-Paul**, *Musique et montage*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1998
- OSTRIA Vincent**, *Le son : le dernier cri*, Paris, Cahiers du Cinéma NS 503, juin 1996
- PATOCKA Jan**, *L'art et le temps*, Paris, Éditions Presses Pocket, 1990
- PERNOUD Régine**, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Éditions Stock, 1980
- PETITMENGIN Claire**, *L'expérience intuitive*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2001
- PIAT Clodius**. *Dieu, d'après Platon*, Paris, Revue néo-scolastique. 12^e année, N°46, 1905
- RITSON Joseph**, *Gammer Gurton's Garland : or the Nursery Paranassus ; a Choice collection of Pretty Songs and Verses, for the Amusement of All little Good Children Who Can Neither Read Nor Run*, London, Éditions Harding and Wright, 1810
- SCHAEFFER Pierre**, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions Seuil, 1966
- SCHAFFER Raymond Murray**, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, traduit par GLEIZE Sylvette à partir de SCHAFFER R. Murray *The tuning of the world*, (titre original du livre) première apparition en 1977, première version française Paris, Éditions J.C. Lattès, 1979 et 1991, réédition par www.wildproject.fr, Marseille 2010
- SERRES Michel**, *Petite poucette*, Paris, Éditions Le pommier, 2011
- SFEZ Géraldine**, *Bruce Nauman, Samuel Beckett : le Corps mis à l'épreuve de la répétition*, Limit(e) Beckett n° 0, printemps 2010
- SMITHSON Robert**, *The sedimentation of the mind : Earth Projects* (Artforum, 1968), in *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, UCP, Ltd, London, England 1996
- SOBIESZCZANSKI Marcin**, *Les médias immersifs informatisées, Raisons cognitives de la ré-analogisation*, Berne, Éditions scientifiques internationales Peter Lang, 2015
- SPIES Werner**, *Max Ernst*, Paris, Éditions Gallimard, 1974
- STANISLAVSKI Constantin**, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Payot, 1996
- STIEGLER Bernard**, *Ars Industrialis, Réenchanter le monde*, Paris, Éditions Flammarion, 2006
- SZENDY Peter**, *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001
- THIBAUD Jean-Paul**, *L'horizon des ambiances urbaines*. Communications, 2002, N° 73
- TIGGES Stefan, PEWNY Katharina, DEUTSCH-SCHREINER Evelyn**, *Zwischenstile, Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Bielefeld, Transcriptverlag, Reihe Kultur und Medientheorie, 2010
- TZARA Tristan**, *Manifeste Dada* 1918, Dada 3, 1918, p.4, in *Dada*, Tome I, Nice, Éditions du Centre du XX^e siècle, 1976
- VON KLEIST Heinrich**, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998
- VON MAUR Karin**, *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Prestelverlag, 1985
- ZEGHER Catherine et BUTLER Cornelia**, *On line : Drawing Through the Twentieth Century*, catalogue du MOMA de NY, hardcover, Éditions du MOMA, décembre 31, 2010
- WEBER B. et VILLENEUVE Ph.**, *Posturologie clinique, Tonus, posture et attitudes*, Paris, Éditions Masson, 2010

Brochures :

AMPHOUX Pascal, brochure annexe du CD *Paysage sonore urbain, introduction aux écoutes de la ville* IREC-EPFL Lausanne, (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit, École polytechnique fédérale de Lausanne), CRESSON-ÉNSAG Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble), Lausanne 1997

LUCIANI Annie, # *Art Science Technologie, créativité Instrumentale, Créativité Ambiante*, organisé par ACROE ICA sur le site de MINATEC à Grenoble, du 28 novembre au 3 décembre 2011, dépliant de la manifestation

MAYEN Gérard, *Formes de l'In-Vu*, **NEYRAT Frédéric**, *Subjugué par un souffle non coupé*, **ADOLPHE Jean-Marc** et **IMBAULT Charlotte**, *Fixer la forme*, entretien avec Myriam Gourfink, in Portfolio de l'artiste Myriam Gourfink (version 2012/13)

MONTESSUIS Joachim, ERRATUM # 2, Ss la direction de Joachim MONTESSUIS, Besançon, *Erratum musical*, 1999

Rapports scientifiques, Thèses (HDR) :

GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, établi pour servir de support à la soutenance de fin de cycle à Centrale Supélec, Metz, Centrale Supélec, 15 juin 2014

GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, Rapport scientifique, Metz, Centrale Supélec, 15 mai 2012

TORGUE Henry *Le Musicien, le promeneur et l'urbaniste, La composition de l'espace imaginaire : création artistique, paroles habitantes, ambiances urbaines*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, préparée au sein du laboratoire CRESSON et soutenue le 08 juin 2011 à l'École doctorale 454 Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble 2011

Site internet :

BEELI Gian, ESSLÉN Michaela, JÄNKE Lutz, *When coulored sounds taste sweet* Nature Publishing Group, 2005, vol. 434, le 3 mars 2005 www.nature.com/nature

BISSON Frédéric, *Eléments d'arithmétique, Le rythme selon Whitehead et Deleuze*, paru in *Rhutmos*, Un numéro de la revue la Part de l'œil sur « La relation des formes et des forces et sur les topologies de l'individuation », Deleuze, Simondon, *Ruthmos*, 12 octobre 2013 en ligne, <http://ruthmos.eu/spip.php?article>

BORGNE Agathe, Communiqué de presse de l'exposition *Les mille rêves de Stellavista*, curateurs BERDAGUER & PÉJUS, COZETTE Marie, Centre d'art « La synagogue de Delme », 17 octobre 2011 – 5 février 2012, Delme, PDF en ligne www.synagoguededelme.org

CASATI Roberto, *Les pulsations*, propos recueillis par LAMBIET Maud, LE GALLO Julien, à l'occasion du séminaire « Musique et sciences sociales » (BULLOT Nicolas,

- CASATI Roberto, TÜSCHER Anne) in *Le son en question*, entretien avec DOKIC Jérôme, Paris 19.01.2007, PDF en ligne www.musique.ehess.fr
- CNRTL** (Centre National de Ressources textuelles et lexicales) en ligne, www.cnrtl.fr
- COPELAND Mathieu**, www.mathieucopeland.net
- DELEUZE Gilles**, *Vérité et temps*, cours 57 du 13/03/1984-2 à L'université de Paris 8 retranscrit par THÉVENIER Charlène et mis en ligne sous forme de version MP3 et PDF en ligne www.2.univ-paris8.fr
- GUILLON Célia**, *Réfugiés climatiques : la Nouvelle Zélande craint d'ouvrir une brèche*, article du 21 juillet 2015, mis à jour à 17:49, in Journal Libération en ligne www.liberation.fr
- FRANSSEN Maarten**, *The Ocular Harpichord of Louis-Bertrand Castel, the science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre*, de 1991, PDF en ligne sur le site de l'université de Delft www.tbm.tudelft.nl
- IRCAM**, « La spatialisation » définition sur le site de l'IRCAM, www.ircam.fr
- JARRASSÉ Dominique**, *Fonctions et formes de la synagogue : refus et tentation de la sacralisation*, Revue de l'histoire des religions [En ligne], 4 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2010, consulté le 11 juillet 2015. URL : www.rhr.revues.org
- KUBISCH Christina** <http://www.dortmunder-u.de/veranstaltung/christina-kubisch-dichte-wolken-0>
- LAROUSSE**, dictionnaire français Larousse en ligne
- LE MONDE**, en ligne, www.lemonde.fr
- INNOVATION**, www.actinnovation.com
- PETITOT Jean, ROSENSTIEHL Pierre** *Automate asocial et systèmes acentrés*, in : *Communications*, 22, Paris, 1974 La nature de la société, sous la direction de Edgar Morin et Serge Moscovici DOI : 10.3406/comm. 1974.1337 www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1974_num_22_1_1337
- PETITOT Jean-Yves**, *La méthode des itinéraires ou la mémoire ; Augustin Berque ; Alessia De Biase ; Philippe Bonnin*. Colloque *Habiter dans sa poésie première*, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle. Paris, Éditions Donner Lieu, 16 pages, 2008 < hals-00380133 >
- SERVIGNE Pablo**, *Les migrants venus de Syrie sont des réfugiés climatiques*, article du 9 septembre 2015, in *Reporterre*, le quotidien de l'écologie en ligne www.reporterre.net consulté le 13 septembre 2015
- SORDAGE Isabelle**, *Fibra-Frequency*, communiqué in site personnel de l'artiste en ligne
- STIEGLER Bernard**, *Grammatisation (techniques de reproduction)*, arsindustialis.org
- TACTUS**, www.tactustechnologie.com
- TANGIBLE.MEDIA**, www.tangible.media.mit.edu/vision
- THIBAUD, Jean-Paul.** *La fabrique de la rue en marche : essai sur l'altération des ambiances urbaines. Flux*, n°66/67, 2007, PDF en ligne www.bloguniv-tlse.2.fr
- THIBAUD Jean-Paul**, *The sensory fabric of urban ambience*, in *Senses and Society*, vol. 6, N° 2, pp. 203-215, article, PDF en ligne , www.cressound.grenoble.archi.fr
- UMR 1563 CNRS/MCC Ambiances architecturales et urbaines**, <http://www.ambiances.net>

Une brève histoire des lignes, Centre Pompidou Metz, PDF en ligne (sans spécification d'auteur) www.centre pompidou-metz.fr

ON LINE, *Museum of Modern Art* de New York, www.moma.org

Émissions Radio :

BECKETT Samuel, Texte donné in *L'absurde 2/5* : (rediffusion) émission proposée par ENTHOVEN Raphaël, France Culture, « Les nouveaux chemins de la connaissance » du 03.11. 2009, 10 : 00

CLÉMENT Bruno, in *Rien 2/4, Beckett : faire du rien un théâtre*, émission proposée par VAN REETH Adèle, « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, 29 juin 2013

KNOWLES Alison, *The North Water Song*, production et émission sous la direction de SCHÖNING Klaus, studio ARS ACOUSTICA du WDR de Cologne Allemagne en 1988

Filmographie :

BAK Eléonore, *gutsrasseGalaxy-ANDRES BOSSHARD*, une interview filmée le 18 mars 2014 à Zurich (production avec le soutien de l'École supérieure d'art de Lorraine dans la continuité du colloque « L'individu sonore », que nous avons organisés à St Pierre-aux-Nonnains en octobre 2013 à Metz), réalisation Bak Eléonore, assistance technique et montage BECHEANU Stefania, Metz 2013

JACQUOT Benoît, *La maison de Marguerite Duras*, film documentaire, production INA France, 1993

Conférences :

CHELKOFF Grégoire, *Expérimentations*, séminaire du CRESSON/ ÉNSAG, Grenoble, 28 novembre 2014

DE MEREDIEU Florence, *Le groupe japonais Dumb Type : une plongée au cœur du multimédia*, conférence lors du colloque *Arts, Scènes et nouvelles technologies*, organisé par le Pôle d'Études et de Recherches « Esthétiques et pratiques artistiques actuelles » du CREM, université de Lorraine (24 et 25 novembre 2004)

FIORI SANDRA, *Fabrication du commun/mise en ambiances/expérimentation*, séminaire du CRESSON/ ÉNSAG, Grenoble, 11 décembre 2012

LEBON Laurent, CONTE Richard, DEBIZE Christian, *Le pire n'est jamais certain*, colloque organisé par l'École supérieure d'art de Lorraine- le Centre Pompidou, Centre Pompidou, Metz le 25 juin 2010

LUCIANI Annie, CADOZ Claude, *Art, Sciences, Technologies, créativité instrumentale, créativité ambiante*, colloque international organisé par ACROE/INPG de Grenoble, qui s'est tenu au MINATEC, Grenoble 28 novembre au 3 décembre 2011

PECQUEUX Anthony, *Fictions/Politiques/Perceptions*, séminaire du CRESSON/ ÉNSAG, Grenoble 22 octobre 2012

ZEGHER Catherine, *Le destin du dessin 1910-2010*, conférence lors de l'exposition *Une brève histoire des lignes* (commissaires Hélène GUENIN & Christian BRIEND), Centre Pompidou Metz, Metz, 1^{er} avril 2013

Conférences, séminaires, colloques, workshops que nous avons organisés nous-mêmes :

BAK Eléonore, *Une Épistémologie pratique*, conférence dans le cadre de *Art et Architecture pôle pédagogique & recherche*, séminaire ÉSAL Metz, ÉNSA Nancy, ÉNSAG Nancy, Université de Lorraine, Paul Verlaine, Metz, 24 mars 2015

BAK Eléonore, CHARVET Célia, GEOFFRAY Agnès, MARCHA Elamine, CONTOUR Catherine, *Dessiner sous hypnose*, Workshop à St Pierre-aux-Nonnains, Metz, sous l'égide de l'ÉSAL École supérieure d'art de Lorraine, Metz, 4-6 mars 2015

BAK Eléonore, *Architectures invisibles*, conférence, *École d'hiver*, CRESSON/ÉNSAG Grenoble dans le cadre de EUROPEAN ACOUSTIC HERITGAGE, Grenoble, 28 janvier 2015

BAK Eléonore, *Une Recherche par l'Art*, conférence dans le cadre de *Art et Architecture pôle pédagogique & recherche*, séminaire ÉSAL Metz, ÉNSA Nancy, ÉNSAG Nancy, Université de Lorraine, Paul Verlaine, Metz, 17 décembre 2014

BAK Eléonore, CHARVET Célia, *Danser Bataville*, collaboration pédagogique et de recherche dans le cadre de l'ARC (Atelier de Recherche et de Création) « Microclimats », « École en résidence à Bataville » (2010-15), ARS/EQUART/ÉSAL, École supérieure d'art de Lorraine, Bataville, octobre 2014

BAK Eléonore, *Les espaces de providences*, séminaire *Ambiances* N° 4, ARS/ÉSAL, Metz, 21 février 2014

BAK Eléonore, *L'Individu sonore*, colloque international accueilli par Metz en Scènes à St Pierre-aux-Nonnains, qui s'est tenu le 24 et 25 octobre 2013, avec la participation de : BALIT Daniele, BOSSHARD Andres, CADOZ Claude, DECOUST Michel, DRUGEON Fanny, GOURFINK Myriam, GUTZWILLER Jean-Louis, MOROSINI Philippe, LEITNER Bernard, LUCIANI Annie, OLDÖRP Andreas, TANC Cannelle. Ce colloque a été accompagné de l'exposition *O.N.D.E.S* (curation BAK Eléonore) aux Trinitaires de Metz. Il s'agissait là d'une exposition des recherches étudiantes avec la participation de : BAROIS Bérenger, BECHEANU Stefania, DAYET Justine, HIGELIN Violaine, LUX Sophie, SMORODINOVA Marina, ARS/ÉSAL, École supérieure d'art de Lorraine, octobre 2013

BAK Eléonore, DEJEAMMES Arnaud, *Danser/Écouter*, workshop avec GOURFINK Myriam et TOEPLITZ Kasper T., lors de l'exposition « *Une brève histoire des lignes* », Centre Pompidou Metz, collaboration en partenariat avec le Centre Pompidou- FRAC Lorraine, ARS/ÉSAL, « Échos théoriques »/ÉSAL, Metz, 4-5 avril 2013

BAK Eléonore, CHARVET Célia, *Marcher Bataville*, collaboration pédagogique et de recherche dans le cadre de l'ARC (Atelier de Recherche et de Création) « Microclimats », « École en résidence à Bataville », ARS/EQUART/ÉSAL, (2010-15), École supérieure d'art de Lorraine, Bataville, octobre 2013

BAK Eléonore, *Trémor ou de l'importance de la posture*, séminaire *Ambiances* N°3 avec la participation de : CADOZ Claude, DECOUST Michel, GUTZWILLER Jean-Louis, TORGUE Henry, KERLEO Luc, SORDAGE Isabelle, ARS/ÉSAL, Metz, 27 mars 2013

BAK Eléonore, *Is space only visible ?*, workshop et conférence : programme intensif, *European Forum of History and Arts, Cross Border University*, Académie Royale de Liège, [B], octobre 2012

BAK Eléonore, *Le son plastique*, conférence lors la table ronde « Problématiques de la recherche en art : le cas de la musique », organisée par Annie Luciani ; présentation de l'ARS/ ÉSAL Metz lors de la Plateforme « Son, Image, Nouvelles Technologies », toutes deux interventions ont eu lieu lors des *Journées recherche* à l'initiative du ministère de la culture et de la communication, École nationale supérieure d'architecture de Paris/Belleville, Paris, 9-10 février 2012

BAK Eléonore, *Du fantasme de la représentation*, séminaire *Ambiances* N°2, avec la participation de : AUGOYARD Jean-François, DRUGEON Fanny, SILLAM Kevin, SORDAGE Isabelle, ÉSAL, Metz, 7 février 2012 + SORDAGE Isabelle, *Amiens*, workshop avec ARS/ÉSAL, Metz, 8 février 2012

BAK Eléonore, *L'Atelier continue*, conférence dans le cadre de l'exposition *Le temps de l'écoute*, Villa Arson, Nice, 16 novembre 2011

BAK Eléonore, *Formes de visualisations sonores*, conférence lors du symposium *Keep on ear on* FKL Linz, *Tempo Reale*, Villa Strozzi Florence [I], 19 mai 2011 + *Keep on ear on*, ATTI DEL V° SIMPOSIO FKL SUL PAESAGGIO SONORO, contribution aux actes du symposium (sous forme de catalogue), direction éditoriale MICHI Francesco, *Tempo Reale & FKL*, Florence [I] PROY Gabriele, St Pölten [D], Florence, Éditions *Fratini editore*, 2013

BAK Eléonore, **HEURICH Michael**, *Architectures invisibles/Dômes sonores et formes de végétation*, workshop, conférence lors de *Cross Border University*, Fondation Von Moltke, Krzyowa [PL], 10 avril 2011

BAK Eléonore, *Le Son dans l'espace urbain*, conférence lors de la *Semaine du son* ARS/ÉSAL en partenariat avec l'association « Les couleurs du son », Metz, ÉSAL, Metz, 27 janvier 2011

BAK Eléonore, *Formes de visualisations sonores*, conférence lors de la *Semaine du son* CRM (Conservatoire régional de musique), Strasbourg, 24 janvier 2011

ORGANISATION	MATÉRIAUX	CLIMAT	MOUVEMENTS	AXES	CORPORÉITÉ	CONC/DENSITÉ	OPTIQUE
QUALITÉS AMBIANTALES PRINCIPALES	Minéral (20)			Vertical (19) Latéral (16) Horizontal (16)	Formé (12)		
	Boisé (12)	Vivant (12)	Continu (13) Modulé (12) Entraînant (12) Déviant (12) Fluide (12)		Durable (11) Ouvert (11) Grand (11) Modelé (11) Égal (10)	Fin (11)	Fort (12)
SECONDAIRES	Métallique (7)	Flottant (10) Liquide (7)			Semi-fermé (6)	Intense (6)	
	Végétal (5)				Plein (3)	Ultramince (5) Dense (3) Mince (3)	
AUTRES QUALITÉS AMBIANTALES	Aigu (22)	Froid (16) Chaud (12)		Instable (15) Stable (12)			
	Grave (9)	Humide (6) Moite (6) Sec (5)	Rapide (10) Spontané (9) Turbulent (7) Lent (5) Discontinu (5)		Vive (7) Partitionnée (6) Régulier (5)	Léger (10) Lourd (7) Élastique (6) Dur (5) Résistant (5)	Ombrageux (9) Clair (8) Nuancé (7) Panaché (5)
AMÉNAGEMENTS	Structuré (12)	Contraire (11)			Elliptique (11) Asymétrique (10) Symétrique (10)		
	Texturé (6) Doux (6) Tranchant (6)	Aérien (8) Jeune (7)			Petit (5)		
	Organique (4) Lisse (4) Coupant (4)	Friable (5) Glissant (4)	Synchrone (5) Aspirant (5) Ascendant (4) Réversible (4) Linéaire (4)				
À L'OCCASION	Âpre (3)		Faible (4) Fort (3) Dynamique (3)	Gaines étroites (3)	Inégal (3) Vivace (3) Centrée (3) Concentrique (2) Inferme (2)	Ferme (3)	Transparent (3)
	Acide (2)	Granulé (2) Vieux (2)	Chaotique (2) Sautillant (2) Renversant (2) Echoïque (2) Rythmique (2)			Épais (2)	Effacé (2) Opaque (2)
	Rauque (1) Rêche (1)	Huileux (1) Poudreux (1) Nébuleux (1)	Plongeant (1) Asynchrone (1) Stagnant (1) Fusionnant (1) Attirant (1)	Bourrelets (1) Renflements (1)	Immense (1) Irrégulier (1) Vide (1)		

Tableau 19

On se sent à l'endroit Ce sont d'abord les effets de la forme construite, puis les corporéités, puis le climat, qui donnent l'impression d'être à l'endroit.	Chez moi, c'est chez toi	Autres Précision des effets de la forme construite et des effets climatiques en soi, sans que cela joue sur le sentir : « à l'endroit », « chez moi, c'est chez toi »
Contremur (17)		
Structures informelles, successives, continues (15)		
Transition attractive (10)		
		Passage sous unités (6)
		Glissando (6)

Interactions corporéités et effets climatiques à tous les niveaux		
Compression (5)	Perspective [« déjà écouter sans regarder »] (5)	Fondu enchaîné (5)

Effets de la forme construite et effets climatiques, plus rares	Effets de la forme construite et conséquences sur les corporéités plus rares	
		Structures duales emboîtées, Sourdine aggravée, dilatation (3)
Fort potentiel de réverbération, distinctibilité (2)		Confinement, crescendo vertical, réverbérant (2)

Artificialité (1)	Parquet grinçant, faux coin « cache poutre » [« déjà écouter sans regarder »] (1)	Pas perdus, rapport public/privé, arc-de-cercle, métabole, entonnoir, amphithéâtre, espace porte voix, réfléchissant, niches, surplombs architecturaux, colonnes porteuses en métal, baies vitrées à hauteurs différentes, absorption, caisse de résonance, spirale, étoile, croix sonore, mat, conducteur, fort potentiel d'échappement, profondeur sonore,
Rythmicité, flottement et ondulation (1)	Multiplicité et mobilité des sources, proximité et intimité sonore, « déjà écouter sans regarder », + « horizon pour oreille, » (1)	crescendo/decrescendo clarté compositionnelle, à la frontière de trois espaces dont les climats sonores sont différents, pouپées russes différents hauteurs de plafond, thermocline (effet de rubans), pris dans un volume, fenêtre sonore, ouverture, structures organiques dans passages, décompression, transition retardée, entraînement, structures formelles successives continus (1)

Tableau 20

Table des illustrations

Figures 1-3 : PIRANESI Battista, *Camini*, 355 cm x 245 cm, 370 cm x 240 cm, gravures issues de la série des dessins pour cheminées in FICACCI Luigi, *Piranesi, the complete Etchings*, Köln, Éditions Taschen, 2000, pp. 517-545

Figure 4 : BAK Eléonore *Kostümobjekt* volume (couches de papier superposés en éventail, tonalités naturelles ocres, gris), « casque » (papier, colle), présenté au Musée Van-Bommel Van-Dam, Venlo, [NL] 1983

Figure 5 : BAK Eléonore *Kostümobjekt* semi-volume (couches de papier superposés en éventail, tonalités naturelles ocres, gris), « casque » (papier, colle), *Strukturen*, performance Stollwerk, Cologne, [D] 1981

Figure 6 : BAK Eléonore *Kostümobjekte*, volumes en cartons plats superposés et tubes en carton, tonalités naturelles ocres, gris, *Jeux I*, performance National Galery, Melbourne, Australie, 1985

Figure 7 : BAK Eléonore *Kostümobjekt*, volume en cartons superposés, tonalités naturelles ocres, gris et « casque » en ruban (papier, colle), *Jeux I*, performance National Galery, Melbourne, Australie 1985 et bazar de Cologne, [D] 1985

Figure 8 : BAK Eléonore, tubes en carton, tonalités naturelles ocres, gris, *Kostümobjekt* miroir, *Kostümobjekt* mikado gris et rouge, sable, *Jeux II*, performance, Kunstmarkt Bonn [D] 1985

Figure 9-10 : BAK Eléonore, *Taskperformance*, dans le cadre de l'atelier de recherche et de création *Microclimat* (Workshop ÉSAL *Danser Bataville*), Bataville, 2015

Figures 11 - 14 : BAK Eléonore, croquis de situations d'écoute 2014

Figure 15 : BAK Eléonore, croquis de situations d'écoute (tourner à 360°)

Figure 16 : BAK Eléonore, *Panorama d'écoute* (tourner à 360°), 8 dessins, série *Fontaines de Clans*, A3, papier, fusain, Clans 2008

Figure 17 : BAK Eléonore, *Dessin d'écoute stéréo*, A3, papier, fusain, Völklingen [D] 2004

Figure 18 : *Holoplayer*, interface, Centrale Supélec, 2012

Figures 19 - 29 : Protocoles de mesure in GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, rapport scientifique, Centrale Supélec, Metz, 2012

Figure 30 : Salle holophonique en construction, photo TAVERNIER Jean-Baptiste, Centrale Supélec, 2009

Figure 31 : BAK Eléonore, situation d'écoute lors de l'expérimentation *Dessins sonores*, Centrale Supélec, Metz, 2012

Figure 32 : DELIGNY François, *Lignes d'erre*, (extrait), in DELIGNY Fernand, *Traces d'êtres et de bâtisses d'ombre*, Paris, Éditions Hachette, collection « L'échappée belle », 1983

Figures 33 - 35 : BAK Eléonore, traces de danse, studio 8, CND Centre National de la Danse, Paris PANTIN, 2015

Figure 36 : MARIONI Tom, *See what I am saying*, un de trois dessins (55,8 x 78, 4 cm, traces d'argent sur papier ponce grand format) résultant d'une performance « musicale » réalisée chez Margarete Roeder *Fine Arts*, New York (1972-78) in VON MAUR Karin, *Vom Klang der Bilder*, Stuttgart, Prestelverlag, 1985, p. 318

Figure 37 : RADIGUE Eliane, Croquis préparatoire (papier, mine de plomb) de son installation lors de l'exposition « Le temps de l'écoute » Villa Arson, Nice 2011, capture d'écran film, <http://www.isabelle-sordage.fr/pensee/eliane-radigue-20130112.html>

- Figure 38 :** CASTELLI Clino, *Le diagramme doux de Gretl*, sans spécification de format, capture d'écran, http://cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/129/DP_SV4.pdf
- Figure 39 :** SORDAGE Isabelle, *Fibrafrequencies*, photographie, site de l'artiste, copyright Isabelle Sordage, Clans, 2013 l'artiste nous a confié ce document sans spécifier la taille de la photographie, cf. aussi <http://www.isabelle-sordage.fr>
- Figure 40 :** BOSSHARD Andres, *gutstrasseGalaxy*, fontaine sonore, Zurich, 2000-2001, capture d'écran, BAK Eléonore, *gutstrasseGalaxy-ANDRES BOSSHARD*, une interview filmée le 18 mars 2014 à Zurich (production avec le soutien de l'École supérieure d'art de Lorraine dans la continuité du colloque « L'individu sonore », que nous avons organisés à St Pierre-aux-Nonnains en octobre 2013 à Metz), réalisation Bak Eléonore, assistance technique et montage BECHEANU Stefania, Metz 2013
- Figure 41 :** KUBISCH Christina, *Clouds*, 2000 m de câbles électriques, Copyright Knut Vahlensieck, 2013, capture d'écran, <http://www.derwesten.de/staedte/dortmund/der-geheime-klang-des-u-turms-id5092672.html>
- Figure 42 :** BAK Eléonore, croquis d'espace, Clans, 2003 (réalisation 2015)
- Figure 43 :** BAK Eléonore, Panorama d'une perception lumineuse, Grand Arche, papier feutre, graisse, encre Villa Les Vallières, Clans 2004
- Figure 44-46 :** BAK Eléonore, extrait Panorama d'une perception lumineuse, Grand Arche, papier feutre, graisse, encre Villa Les Vallières, Clans 2004
- Figure 47-48 :** BAK Eléonore, capture d'écran, Simulation de six fontaines de Clans en vue frontale, Metz, 2012
- Figure 49 :** ALCUBIERRE MOYA Miguel, *Drive*, capture d'écran, schéma d'un *hyper relativistic-local-dynamic space* https://es.wikipedia.org/wiki/Métrica_de_Alcubierre,
- Figure 50 :** BAK Eléonore, capture d'écran Simulation d'une fontaine de Clans (*Henri Milo*) en vue plongeante, Metz, 2012
- Figure 51 :** BAK Eléonore, capture d'écran Simulation d'une fontaine de Clans (*Henri Milo*) en 3D (logiciel CURA), Metz, 2015
- Figures 52 - 53 :** BAK Eléonore, captures d'écran Simulation d'une fontaine de Clans (*Henri Milo*) en 3D (logiciel CURA), Metz, 2015
- Figure 54 :** BAK Eléonore, capture d'écran Simulation d'une fontaine de Clans (*Henri Milo*) en 3D, Metz, 2015
- Figure 55 :** BAK Eléonore, capture d'écran Simulation d'une vrille sonore ACROE/RICA 2001
- Figure 56-57 :** BAK Eléonore, frottage (papier, feutre) $\approx 5 \times 2$ cm Cathédrale de Metz 2009
- Figure 58 :** BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Dortmund, [D] 2008
- Figure 59 :** BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Witten, [D] 2008
- Figure 60 :** BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Sarrebruck [D] 2014
- Figure 61 :** BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Hassel [D] 2015
- Figure 62 :** MOUCHET Josselin, visualisation sonore/étude de gestes ambients, A3, feutre sur scan en couleur, cours BAK Eléonore (sensibilisation au son) ÉSAL Metz 2012
- Figures 63 - 65 :** BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, étudiants cours approche scientifique des arts plastiques, École supérieure d'art de Monaco, Monaco [MC] 2001
- Figure 66 :** BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, étudiants cours approche scientifique des arts plastiques, École supérieure d'art de Monaco, Monaco [MC] 2001
- Figure 67 :** BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, A3, différentes techniques, étudiants cours approche scientifique des arts plastiques, École supérieure d'art de Monaco, Monaco [MC] 2001

Figures 68 - 69 : BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, A3, différentes techniques, étudiants cours son ÉSAL/CÉFEDEM, Metz, 2013

Figures 70 -71: BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, différents formats et techniques, étudiants cours son ÉSAL Metz, 2013

Figure 72 : BAK Eléonore, dessin technique pour noeud coulissant, carnet technique, Gottfried-Daimler-Schule, Sindelfingen [D] 1980

Figures 73 - 79 : BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, différents formats, supports et techniques, étudiants cours son ÉSAL Metz, 2015

Figure 80 : BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti urbain*, 2015

Figures 81 - 82 : BAK Eléonore Étude *écouter/voir*, lors d'un workshop Dessiner sous hypnose avec la chorégraphe Catherine Contour (extrait d'un dessin, différentes techniques), étudiants cours son ÉSAL Metz, 2015

Figure 83 : BAK Eléonore, moyennisation des gris d'un dessin

Figure 84 : BAK Eléonore, capture d'écran SVIA, interface pour ordinateur, Centrale Supélec, Metz 2014

Figures 85 – 92 : BAK Eléonore, capture d'écran SVIA, interface pour téléphone portable, 2015

Figure 93 : BAK Eléonore, schéma de la *plongée*

Figure 94 : BAK Eléonore, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Cologne [D], 2010

Figure 95 : BAK Eléonore, *Banc public*, photographie d'un *graffiti à oreilles*, Metz 2015

Contenu CD en annexe :

Documentation filmique

BAK Eléonore, *Courants d'air sur cour*, Herbitzheim [D], été 2015 (03'12)

BAK Eléonore, *Interview avec Anna Bobak de Mistrzejowice sur Nowa Hutta*, Cracovie, Pologne 2008, six éléments (04'07 ; 03'09 ; 02'32 ; 04'43 ; 0'24 ; 0'33)

BAK Eléonore, *gutsrasseGalaxy-ANDRES BOSSHARD*, une interview filmée le 18 mars 2014 à Zurich (production avec le soutien de l'École supérieure d'art de Lorraine dans la continuité du colloque « L'individu sonore », que nous avons organisés à St Pierre-aux-Nonnains en octobre 2013 à Metz), réalisation Bak Eléonore, assistance technique, montage, BECHEANU Stefania, Metz 2013, (08'31)

Simulations

Bak Eléonore, *Modulor*, documentaire de création, Metz 2012 (00'20)

Bak Eléonore, *Nuage sonore, Haut Fourneau de Völklingen*, documentaire de création, Metz, 2012, visa SACD N° 262554 (03'30)

Bak Eléonore, *St Jean de Luz*, documentaire de création, Metz 2012, visa SACD N° 274645 (04'03)

Bak Eléonore, *Audiocorridors*, documentaire de création, Metz 2011, (04'25)

Bak Eléonore, *Chute du vieux laveoir, La Lioura*, série des Fontaines de Clans, Metz 2012, visa SACD N° 274641 (00'39)

Bak Eléonore, *Full, Simple, Trace*, animations, Metz 2006 (00'05)

Rapports de projet, Rapports scientifiques :

GOUPPILEAU Alex et PAN Huiting, *Rapport de projet, Développement d'une application mobile pour les aveugles*, établi pour servir de support à la soutenance de fin de cycle à Centrale Supélec, Metz, Centrale Supélec, 15 juin 2014

GUTZWILLER Jean-Louis, ROSSIGNOL Stéphane, TAVERNIER Jean-Baptiste, *Dessins sonores*, Rapport scientifique, Metz, Centrale Supélec, 15 mai 2012