

Ce livre donne la parole à des architectes, artistes, paysagistes et théoriciens de l'art qui ont expérimenté la possibilité de rencontres et croisements entre cinéma, arts technologiques et architecture.

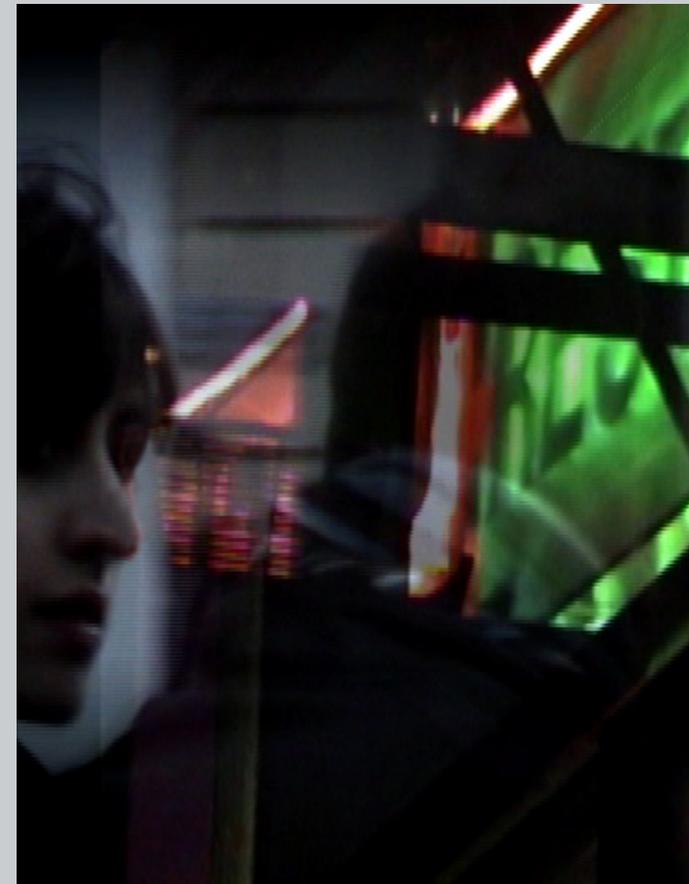
Comment, dans la porosité des arts, les arts technologiques et le cinéma peuvent-ils transformer le projet territorial en un processus pluriscalaire indissociable de la société dont il émane et à laquelle il s'adresse ?

Comment la pensée des territoires peut-elle participer au renouvellement des arts technologiques ?

Les enjeux politiques et écologiques des territoires nous forcent à inventer des stratégies de projets originales pour susciter de nouveaux imaginaires, tout en travaillant au plus près de la vie et du réel.

*Contributions de Manuel Abendroth,
Catherine Gfeller, Christophe Girot
et Nadine Schütz, Stephan Kowal,
Brian McGrath, Janine Marchessault,
Alessandra Ponte, Luc Vancheri*

IN SITU – DE VISU – IN MOTU



IN SITU – DE VISU – IN MOTU

**ARCHITECTURE, CINÉMA
AND THE TECHNOLOGICAL ARTS**

Sous la direction de Irena Latek, Sophie Paviol,
Clotilde Simond et Françoise Very



IN SITU – DE VISU – IN MOTU

**ARCHITECTURE, CINÉMA
ET ARTS TECHNOLOGIQUES**

Sous la direction de Irena Latek, Sophie Paviol,
Clotilde Simond et Françoise Very



in situ – de visu – in motu

Ouvrage collectif sous la direction de
Irena Latek, Sophie Paviol, Clotilde Simond
et Françoise Very

in situ – de visu – in motu

ARCHITECTURE, CINÉMA
ET ARTS TECHNOLOGIQUES

ARCHITECTURE, CINEMA
AND THE TECHNOLOGICAL ARTS

Collection Archigraphy

Cet ouvrage a été publié avec l'aimable soutien de :



Photo de couverture : Stanislava Avouska, Agathe Destelle, Anabelle Feuvrier, *TRAnsCript*,
2006, 3"59', vidéo, workshop d'Irena Latek pour les MHAevt

© 2014, Infolio éditions, CH-1124 Gollion, www.infolio.ch
ISBN 978-2-88474-461-4

Mise en page et couverture : Isabel Garcia Argos

INFOLIO

SOMMAIRE / ABSTRACT

Contexte / Context _____ 7/11

Nouveaux enjeux de la pensée des territoires contemporains

Irena Latek, Sophie Paviol, Clotilde Simond, Françoise Very _____ 15

New issues in thinking about contemporary territories

Irena Latek, Sophie Paviol, Clotilde Simond, Françoise Very _____ 27

Traduced in English by Alan Knight

Cinéma, architecture, arts technologiques : pour quel être ensemble ?

Clotilde Simond _____ 37

Renouveler la conception des territoires par le cinéma : Superstudio

Sophie Paviol _____ 49

Site Specificity in the Age of Soft Cinema (with the help of Michael Snow)

Janine Marchessault _____ 63

Espacements

Irena Latek _____ 79

Regard sur le monde et projet d'architecture

Françoise Very _____ 97

L'image en mouvement comme processus de projet

Sophie Paviol _____ 113

Measuring the Sensori-Motor City

Brian McGrath _____ 125

Mapping Fever

Alessandra Ponte _____ 141

Lignes de désir, flux et mouvements : le cartographatron 1959-1963

Stephan Kowal _____ 155

Paysage – Mouvement – Sonorité

Christophe Girot et Nadine Schütz _____ 169

L'architecture ou le plus simple appareil du cinéma

Luc Vancheri _____ 189

MetaDeSign/

Manuel Abendroth, LAb[au] _____ 203

Pulsations

Catherine Gfeller _____ 221

Vers un urbain autre :

Trans - porteurs Ecotopia - Utopia d'Irena Latek

Clotilde Simond _____ 237

Notices biographiques / Biographical notices _____ 251/259

Crédits iconographiques / Iconographic credits _____ 267

Remerciements _____ 271

Paysage – Mouvement – Sonorité

Christophe Girot et Nadine Schütz

If there exists a comprehensive aesthetic conception of landscape in our society, it is inspired either by a picturesque and preserved image of nature, or it ventures to entirely deny any established ideal. Is it for this reason that the concept of sonority is only seldom taken into account and remains absent from the landscape project? How would it be possible to connect this concept with that of movement? Our intervention will initially treat the theory and principles of perception corresponding respectively to the fields of landscape, movement, and sonority. Between these three fields that seem to develop and evolve/move in parallel, there certainly exist some tangents, but not, for the moment, any effective synthesis.

The reasons for such a separation are examined in a research project carried out between 2010 and 2011 at the Chair of Professor Girot with the ILA of the ETH in collaboration with the ICST of ZHdK. This work showed that by means of installations and of sophisticated *in situ* audio-visual assemblies, one can facilitate and exacerbate confrontations

between the traditional visual perception of an environment and the intrinsic acoustic quality of the place generated primarily by movement. This juxtaposition enters the mode of “visu” and the modes “in situ” and “in motu” and shows the importance of perceived sound in the overall perceptual quality of an urban landscape. The aim of this initial research is to define and qualify the global aesthetics of an urban environment by taking into account a more relevant and complete mode of sensory recognition which would be useful for the design of landscapes where acoustic and visual values would be in equilibrium.

Le lien entre espace, paysage et son existe depuis bien longtemps. C’est le produit d’une immanence ancrée dans une appréhension de l’environnement très instinctive et ancienne, mais qui semble avoir été négligée, pour ne pas dire oubliée dans la conception d’un espace post-moderne dépourvu de considérations sonores. La présentation qui suit propose une réflexion originale sur le son dans le cadre d’une nouvelle définition esthétique du paysage contemporain, qui cherche à se recentrer sur une expérience ontologique du lieu et de sa sonorité. Ce n’est en effet que le vécu de l’instant qui confère sa qualité intrinsèque à un lieu. Peut-on encore prétendre aujourd’hui savoir rassembler les éléments constitutifs garants d’une telle qualité ? Même si cela s’avère être le cas, comment savons-nous les disposer et les orchestrer dans l’espace contemporain ? La Chaire d’Architecture du Paysage du Professeur Christophe Girot à l’ETH Zurich recherche depuis de nombreuses années à construire ce lien et à documenter le paysage urbain contemporain à travers une panoplie d’outils perceptifs tels la vidéo, la prise de son et l’espace virtuel 3D. Mais au-delà de tous ces outils mirabolants, ce sont les questions sur les sens et leurs émanations en des lieux choisis qui nous importent. En jouant sur la séparation des champs perceptifs, auditifs et visuels, on arrive précisément à comprendre leur importance respective dans les champs cognitifs. On peut donc affirmer que le son, de par son appréhension physique et émotive immédiate, joue un rôle tout à fait primordial dans l’appréciation et la reconnaissance d’un paysage. Nous vivons une époque où le visuel est

devenu une sorte de roi borgne, où l’image ne se remet guère plus en question par rapport à une expérience visuelle tout à fait saturée et banalisée. Quel rôle nouveau pourraient jouer l’auditif et le son dans la définition et la qualification du paysage présent ? Certains diraient que la magie antique du son a disparu au détriment d’un bruit de fond qui désormais nous abasourdit et nous dérange ; et que l’ouïe, tout compte fait, a dit son dernier mot, cédant ainsi à la tentation palliative des boules Quiès et des murs antibruit. D’autres diraient que la réduction, voire l’intériorisation de la dimension sonore à des questions purement électroacoustiques change la donne en matière de son. Mais rien n’est moins sûr dans cette affirmation, car le paysage sonore fait entièrement partie de l’expérience esthétique humaine fondamentale. Ce n’est pas l’ignorance de cette dimension voire même la négligence et les détours qu’elle a subis depuis des décennies, qui peut enlever quoi que ce soit à sa force, présence et pertinence.

Paysage

L’expérience esthétique convenue du paysage dans notre société, s’inspire soit de l’image d’une nature pittoresque et romantisée, construite sur l’idéal d’une relation cultivée avec la nature, soit elle s’aventure à nier de fond en comble cette dimension culturelle établie de longue date pour promouvoir l’idée d’une nature foncièrement scientifique et dominante. L’alchimie du paysage contemporain est le composé d’un système scientifique et d’un système esthétique qui s’opposent, dans lequel s’entremêlent tant les aspects de la physique, de la statistique et de la biologie que les dimensions d’une ontologie poétique, idéale et culturelle. L’outil perceptif du paysage se trouve à présent occulté par un thème particulièrement en vogue et culturellement mortifiant qu’est l’écologie. Ce mélange de genres, tout compte fait, tend à réduire l’appréhension du paysage à une notion basement scientifique idéalisée, qui élude toute confrontation à la question d’un vécu esthétique contemporain de la nature. En prétendant avoir l’unique réponse à tous nos problèmes, la science écologisée crée de fait une distanciation encore plus grande vis-à-vis de la nature où tout notre appareil sensoriel semble relégué au lointain souvenir d’un âge sauvage révolu. Ceci implique une idée de nature absolument

authentique, entendue comme objet à préserver et comme modèle à suivre. Mais cet état d'une nature des origines à retrouver est pour le moins hypothétique car il semble négliger tout l'héritage culturel-sensoriel de l'homme. Qu'en est-il de l'image d'une nature soi-disant préculturelle ? Comment pouvons-nous y reconnaître nos propres sens ? L'écologie se contente pour l'instant de fonder son vocabulaire formel sur un emprunt indirect aux règles du jardin pittoresque, c'est-à-dire l'époque du jardin paysager à l'anglaise. On oublie volontiers qu'il s'agit là d'une nature parfaitement construite selon les règles de la perspective et de l'intention, dont l'objectif principal a toujours été de réfléchir un idéal esthétique en conformité avec la marche du progrès humain sur terre. Il en résulte une esthétique de la nature urbaine promue au rang d'idéal romantique, dont on voit les meilleurs exemples dans le Parc des Buttes-Chaumont à Paris. La mise en scène d'éléments sonores dans le parc urbain du XIX^e siècle, tels les cascades, les grottes et rochers deviennent les éléments constitutifs d'un paysage qui revendique sa présence « silencieuse » au sein de la ville bruyante industrielle.

Ce n'est donc pas le fruit du hasard si, comme préalable à cette époque, les écrits de Jean-Jacques Rousseau introduisent en littérature la notion de silence méditatif et de promenade solitaire. Dans ce contexte, le silence ne se réfère pas à une définition technique, telle l'absence de son ; il exprime plutôt le désir de retrouver une correspondance avec une nature intacte illustrant la perception acoustique d'un environnement naturel, rempli du chant des oiseaux, du rire des enfants, de ruisseaux murmurants et d'arbres susurrants.¹ On peut en conclure de l'existence d'une fonction bienfaitrice et

compensatrice dans l'idée que l'on se fait du paysage à la fin du XIX^e siècle. Mais peut-on dire que c'est toujours vrai, et le cas échéant, définir et localiser ce désir aujourd'hui inassouvi ? Que cherche-t-on à compenser dans le paysage urbain contemporain ?

Nous pouvons observer une tendance marquée à la diminution sélective de la perception de notre environnement dans la société hyper-mobile et i-podisée dans laquelle nous vivons. En abordant le monde par le biais de technologies individualisées qui permettent d'échapper à une perception immédiate du lieu, force est de constater que nous avons subi une baisse nette de notre sensibilité, et pénétrons dans une phase de grand détachement anesthésique généralisé vis-à-vis de l'environnement. La persistance d'une idée qui se voudrait traditionnelle du paysage – ou par exemple les habitants d'un quartier pourraient se retrouver à des heures fixes autour de kiosques à musique pour y partager la joie des chants et des rencontres – reste au demeurant assez éloignée de la réalité du paysage ambiant présent. C'est en fait l'expression du désir profond d'une relation sensorielle plus immédiate avec notre environnement, qui pourrait prendre corps dans une nature que l'on nommerait paysage. L'absence des liens sensoriels et charnels forts entre l'homme et son paysage, nous pose un énorme problème à présent, tant dans sa dimension esthétique tout à fait aléatoire, que par une rhétorique qui fait fi de cette dimension primordiale. Le renouvellement d'une esthétique du paysage devra passer par la question sensorielle d'une ontologie de la nature et donc s'interroger sérieusement sur les différents moyens de révéler la perception humaine et l'appréhension physique et directe du monde, malgré ou plutôt grâce à ce fatras de technologies mis à notre disposition. Pour reprendre le poème de Baudelaire, la *correspondance* au monde extérieur se trouve coincée entre deux écouteurs fermement ancrés dans nos oreilles. Il s'agit donc au contraire de poursuivre notre recherche sur la relation entre le paysage ambiant réel et les principes ancrés de longue date dans notre culture qui en régissent l'identification et la perception. Les exemples suivants sur la recherche en matière de perception auditive et visuelle urbaine montrent une démarche atypique, heuristique, qui ouvre de grandes possibilités projectuelles.

1 Charles Baudelaire en fait la plus belle expression dans son poème intitulé *Correspondances* :

La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. //

Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. //

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme des hautbois, verts comme des prairies, / - Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, //

Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Construction : la camera obscura (ou chambre noire)

Du point de vue du projet de paysage, dont le principe fondateur est la dimension sensorielle vis-à-vis du monde ambiant, l'objectif est donc d'éveiller l'expérience esthétique par le concret. La question doit d'être abordée sous forme empirique, par le biais de l'expérience analogue et vécue. Cette démarche repose sur la vision idéale d'un paysage sensoriel contemporain sans pour autant le figer dans une abstraction et distanciation « technique ». Telle est l'idée d'origine du projet de la *Camera Obscura* accessible, construite par la Chaire du Professeur Christophe Girot à l'Institut d'Architecture du Paysage de l'ETH à Zurich au printemps 2010 en collaboration avec l'ICST, un institut du département de musique de l'académie des arts à Zurich (ZHdK), spécialisé dans la technologie et la composition du son numérique. Le site choisi pour l'installation fût la terrasse de l'Ecole Polytechnique Fédérale surplombant le centre-ville de Zürich, offrant une vue panoramique spectaculaire sur la cité, son lac et ses montagnes.

Selon la définition de Daniel Buren, tout travail qualifié de *in situ* résulte en partie de son site.² En d'autres termes, toute œuvre *in situ* se doit de déduire et intégrer les différents aspects du lieu où elle se trouve et qu'elle ne peut abstraire. Le phénomène optique constitutif de la chambre noire est décrit pour la première fois dans l'antiquité, mais ce n'est qu'au XVI^e siècle que la *camera obscura* devient une véritable machine à voir et à observer, matérialisant ainsi une vue *réelle* définie par les principes de la projection en perspective centrée sur un point de fuite. La lumière pénètre donc par un petit percement frontal dans la chambre noire, où les rayons de lumière concentrés font apparaître le spectre du monde extérieur sous forme d'une image projetée à l'envers. Par l'introduction d'une guérite zénithale munie d'un miroir pivotant et d'une lentille focale,

2 BUREN, Daniel, *Les Écrits 1965-1990*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991. (En plus des titres de ces ouvrages d'art, la conception *in situ* est à trouver dans plusieurs textes de *Les Écrits* de Daniel Buren, notamment dans : « Le point de vue » « le lieu » (sous-chapitre de « Mise en garde »), t. I, pp. 94-95. « Petit lexique à propos du travail » (sous-chapitre de l'« Essai hétéroclite »), t. II, p. 305. « Du travail in situ » (sous-chapitre de « Du volume de la couleur »), t. III, p. 100). Voir aussi LELONG, Guy, « Musique in situ » in *Espaces*, Paris, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, « Recherche et musique (Les cahiers de l'IRCAM) », 1994, pp. 31-38.



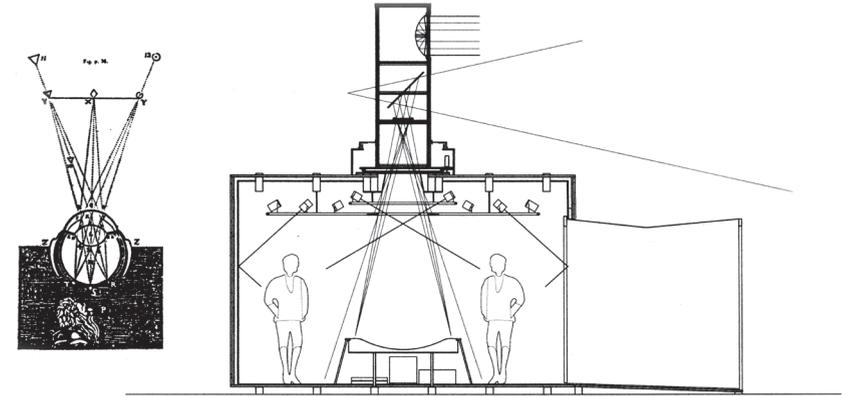
Vue depuis le Mont Ventoux en direction de l'Italie, présentée dans : Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux (Epistolae familiares, 1325 – 1366)*

la fonction *in situ* et *objective* du principe optique ne fût pas modifiée, mais elle fût rendue plus efficace et accessible au public. En séparant la structure *voyante* de la chambre de projection *regardante*, le reflet optique posé sur une console horizontale légèrement concave rapporte l'expérience d'une vue panoramique tournante : celle d'un regard illimité, éloigné et quasi-divin jusqu'à l'horizon, augmenté par le biais d'une rotation très lente et complète de l'image projetée à 360 degrés. Ce genre de regard porté sur la ville contemporaine n'est pas sans évoquer l'histoire de Pétrarque qui gravit le sommet du Mont Ventoux pour avoir une impression d'ensemble *de visu* des environs. Il cherchait délibérément l'expérience immédiate à partir d'un point de vue élevé.³ Cette histoire est souvent citée comme point de départ d'une nouvelle conception esthétique du paysage occidental, qui se caractérise précisément par cette distanciation du point de vue et de la sélectivité du processus de perception, rappelant ainsi le lien persistant entre paysage et pensée picturale. Cette distanciation produit un regard sélectif qui est un des éléments constitutifs de la prééminence du visuel, dans notre culture en général et plus particulièrement dans notre sensibilité au paysage.

La recherche sur la perception directe du paysage remet en question cette unilatéralité établie du regard. Contrairement à l'œil, l'oreille n'est pas apte à se clore d'elle-même. Notre ouïe est sans cesse et immédiatement confrontée à la dimension acoustique de l'espace sensible. Johann Gottfried Herder, poète et philosophe allemand, dans son traité sur l'origine de la langue, situait l'ouïe « au centre des cinq sens humains », comme « domaine de la sensibilité à l'extérieur ».⁴ Objet purement optique à l'origine, la *camera obscura* construite dans le cadre de notre projet est transformée en prototype capable d'élaborer une amorce de synthèse sensible entre le regard et l'ouïe. Pour ce faire, la guérite, cet œil cyclopéen surdimensionné pivotant au-dessus de la boîte noire, est complétée par une oreille géante intégrée au dispositif de réception visuelle. Un microphone posé sur un réflecteur parabolique chargé de concentrer et recueillir les ondes sonores qui émanent de la direction visée pivote sur le même axe

3 PETRARCA, Francesco, *Die Besteigung des Mont Ventoux (Epistolae familiares, 1325 – 1366)*, Frankfurt, Insel, 1996, 67 p.

4 PLESSNER, Helmut, « Anthropologie der Sinne », in PLESSNER, Helmut, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M., Fischer, 1970, p. 211 ; trad. fr. Nadine Schütz.



Camera Obscura, illustration du principe optique par analogie avec l'œil humain dans *La Dioptrique* de René Descartes (à gauche) et dessin de construction

Camera Obscura construite sur la terrasse de l'Ecole Polytechnique de Zurich, mai 2010, dans le cadre de l'exposition *Blicklandschaften*



que le miroir. Les sons ainsi captés par l'oreille géante sont doublés d'une série de sons préenregistrés, et constituent les éléments de base d'une composition sonore en temps réel, qui se développe au gré de la journée et en fonction des secteurs balayés par l'œil de la *camera obscura*. La reproduction du son à l'intérieur de la chambre s'effectue par le biais de douze haut-parleurs disposés en forme de demi-sphère aplatie. Cette spatialisation hémisphérique des sonorités du dehors permet une expérience auditive immersive au sein même de la chambre. L'image immatérielle de la ville en mouvement continu produit par la *camera obscura* est ainsi complétée par les modulations constantes du son. Cette expérience à la fois virtuelle et *in situ* engage pleinement le visiteur dans une perception active grâce au couplage de l'image avec le son ambiant. L'image d'un monde tournant lentement sur lui-même, changeant au fil des heures, fait de la vue une expérience fugace semblable à celle de l'appréhension auditive. Ce projet exprime la poésie du moment dans toute la force instantanée de l'expérience directe (fig. 5). Il apparaît ainsi clairement que le lien entre distance et expérience physique se crée à travers le mouvement combiné du son et du regard, l'un affectant l'autre réciproquement.

Mouvement

En associant la perception du paysage dans l'espace et le temps aux notions de son et de regard, c'est par le mouvement qu'on ouvre un champ de prospection analytique et projectuelle quasiment illimité. L'observation du mouvement des corps célestes est à l'origine de la recherche des lois cosmologiques de la nature. Aristote les fit descendre sur terre en joignant la compréhension empirique des substances à l'entendement de la théorie abstraite. Il décrit la notion de nature (en grec ancien : *physis*) comme revêtant deux aspects : d'une part, elle englobe les choses présentes dans la nature – les éléments, les animaux, les plantes – en opposition aux artefacts ; d'autre part, la nature définit le mouvement (*kin sis*) comme principe intrinsèque aux choses naturelles, intégrant ainsi les deux plans.⁵ Aristote donne au mouvement un sens bien plus large qu'aujourd'hui,

5 Aristoteles, *Aristotle's physics, books I and II*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 151 p., trad. William Charlton [ÉO, Oxford, Oxford University Press, 1955].

en entendant par là tout changement initié, fût-il qualitatif ou quantitatif, ou mouvement local en soi.⁶ Ceci définit le mouvement en général comme notion centrale d'une physique qui échappe au mesurable.

La place, dans le champ théorique de l'espace architectural se caractérise au début du XX^e siècle par une corrélation entre conception de l'espace et perception humaine.

L'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin, dans sa thèse de doctorat *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, en 1886, réclamait comme condition pour une appréhension esthétique des formes spatiales « que nous les vivions sensuellement et les éprouvions par notre organisation corporelle ».⁷ Il identifie l'organisme corporel et les mouvements psychiques de l'homme comme étant indissociables l'un de l'autre et s'en sert comme modèle aux réactions vis-à-vis des formes architecturales. Cela devient particulièrement manifeste au moment où Heinrich Wölfflin propose une différenciation entre la *cheminement horizontal* et la *constitution verticale* dans l'appréhension d'une forme architecturale. Pour l'observateur, ces impressions ne sont pas une transcription du réel mais sont de l'ordre de l'émotion (terme dérivé du français ancien décrivant la *motion*, le mouvement).

C'est grâce aussi à August Schmarsow que la théorie de l'architecture développe pour la première fois sa propre notion de l'espace. Dans son exposé intitulé *La nature de la création architecturale*,⁸ il explique la perception de l'espace comme une réaction au mouvement du corps dans la profondeur de l'espace. En dénotant le principe temporel-séquentiel de la perception humaine comme moment primordial d'une cristallisation de l'espace architectural, et en mettant l'accent sur le mouvement à travers l'espace, il déplace l'attention portée à la forme vers l'appréhension de la formation spatiale. Par conséquent, le choix de direction

6 *Ibid.*

7 WOLFFLIN, Heinrich, *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin, Gebrüder Mann, 1999, p.11, trad. fr. Nadine Schütz.

8 SCHMARSOW, August, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Hiersemann, 1894, trad. fr. Nadine Schütz. <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Archiv/Autoren/Schmarsow/Schmarsow1894.html>

dans nos mouvements, à savoir le libre cheminement horizontal, correspond à l'étendue primaire de cette spatialisation, « une réflexion permanente sur l'ondoiement désordonné du monde extérieur ».⁹

L'évidence d'une telle conception de la dynamique de l'appréhension spatiale s'applique de même au paysage. Elle rompt avec les règles préétablies où la conception de l'espace demeurerait réifiée et statique. Les fenêtres du *giardino pensile*, jardin suspendu du palais ducal d'Urbino datant du Quattrocento, encadrent la vue d'un paysage lointain. Conçu d'après une peinture, le cadre est bien proportionné et l'horizon nettement dessiné. L'environnement bâti devient un élément de cadrage spatial, le changement qualitatif de cette perception n'est initié que par le changement de position du sujet qui observe ; c'est-à-dire par le mouvement local.

Considérant ce mouvement du corps et du regard du visiteur à travers le jardin, on met l'accent sur une perception empirique et subjective du paysage, qui définit en elle-même les principes d'une ontologie de la nature héritée depuis la Renaissance.

Selon le théoricien influant du XVIII^e siècle Christian Hirschfeld, le paysage se différencie fondamentalement de l'architecture. Il se meut non seulement grâce au mouvement du visiteur, mais aussi par la diversité de ses mouvements internes : tels les mouvements réels d'éléments du paysage, le mouvement graduel des saisons et des heures de la journée, ou encore l'expérience primordiale du mouvement comme émotion liée à la beauté d'un instant de nature vivante. Et bien qu'il s'attache essentiellement aux mouvements visibles en donnant des conseils pratiques pour la conception d'un jardin, il fait remarquer aussi « une sorte de mouvement pour l'oreille »¹⁰ qu'il s'agit de façonner, en incluant le son aux mouvements intrinsèques du paysage. Malgré son engouement pour le mouvement, Hirschfeld ne manque pas de rappeler à l'artiste jardinier qu'il s'agit d'une question délicate de dosage et d'adéquation : « parce qu'un

mouvement excessif ou trop puissant distrait ou tue les sens ».¹¹ Que dirait-il aujourd'hui de notre monde urbain vrombissant ?

Si nous transposons maintenant ce mouvement à une autre échelle de paysage, à une échelle territoriale et environnementale, nous nous trouvons projetés parmi les *ondoiments désordonnés* d'August Schmarsow. En plus de la quantité et de la simultanéité croissante de ces mouvements, la dimension extrahumaine de l'accélération mécanique et du déplacement désorganise l'échelle de l'homme. Le rôle esthétique du mouvement atteint ici une complexité débordante difficile à saisir et à quantifier. Il paraît donc nécessaire d'opérer une différenciation qualitative des différents mouvements qui se présentent à cette vaste échelle. Résumons brièvement l'éventail perceptif du mouvement que nous venons de parcourir à l'échelle de l'architecture et du jardin : la perception des mouvements sensibles et corporels (dont fait partie la locomotion), la perception des mouvements visibles et des mouvements affectifs. Il semble donc que le mouvement soit essentiel à la perception de la forme, et que la formation de notre environnement perçu en direct soit effectivement tributaire d'une intégration du physique et du sensible, soit de l'auditif, soit du visible. Ce phénomène de mouvement est donc modifié dans son appréciation par le changement d'échelle qu'il subit. L'aspect *environnemental* du paysage dépasse ce qui est perceptible dans l'immédiat et congédie simultanément un recours au cadrage visuel, en nous *environnant dans une mouvance* sans délimitation précise. Le mouvement lié à l'*urbain* trouve son origine dans une activité intensifiée d'échange et de circulation, c'est-à-dire la mobilité technicisée d'une part, l'interaction sociale de l'autre.

Sonorité I

Le mouvement dans l'activité urbaine est lié à l'émission d'un son propre, et se trouve sans doute à l'origine d'une prise en compte de phénomènes acoustiques dans l'aménagement du paysage urbain. Contrairement à l'impact visuel du mouvement, qui semble communément accepté, l'impact sonore est considéré comme étant dérangeant et polluant : il en résulte que la dimension sonore de

9 SCHMARSOW, August, *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, 6 Vorträge über Kunst und Erziehung*, Leipzig, Teubner, 1903, p.105, trad. fr. Nadine Schütz.

10 HIRSCHFELD, Christian Cajus Lorenz, *Theory of Garden Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, « Penn studies in landscape architecture », 2001, p.160, trad. fr. Nadine Schütz, trad. Linda B Parshall.

11 *Ibid.*, trad. fr. Nadine Schütz.

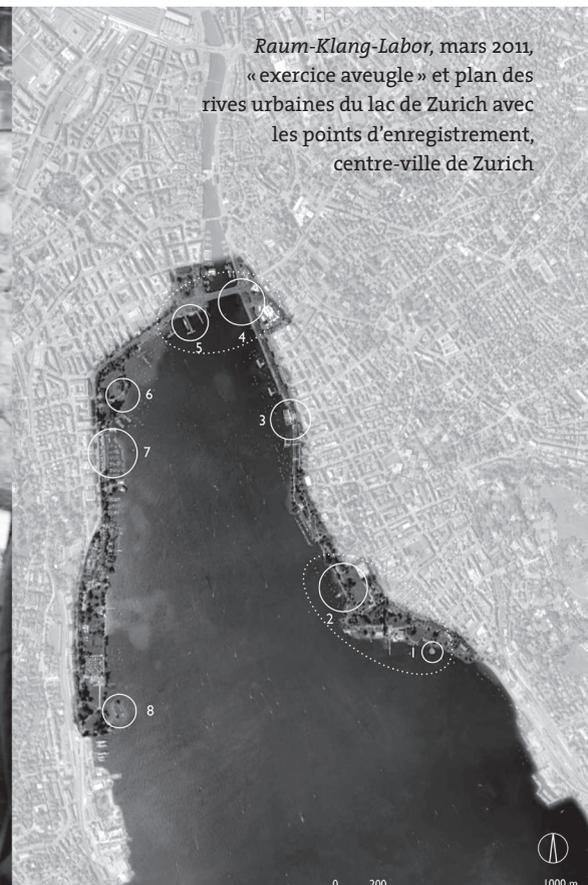
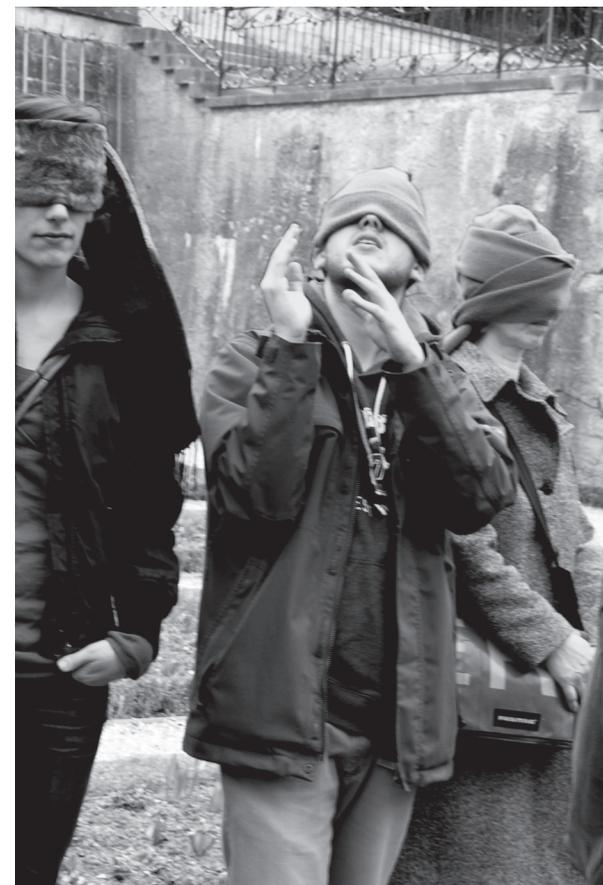
l'environnement actuel est régi par des réglementations de *lutte anti-bruit* qui ne cherchent aucune différenciation dans le mode d'appréciation. Cette approche négative vis-à-vis du son a été vivement critiquée par le compositeur Canadien Murray Schafer dès les années soixante-dix. Dans son ouvrage *Le paysage sonore, le monde comme musique*, il attribuait la négligence générale du sens de l'ouïe à notre culture hyper-visuelle : « La pollution sonore surgit lorsque l'homme n'écoute pas attentivement. Les bruits sont les sons que nous avons appris à ignorer ».¹² Autrement dit, ce qu'il soutient dans la notion de paysage sonore, est d'abord l'affinement de l'écoute, puis le développement d'une prise de conscience culturelle de notre environnement dans sa plénitude sonore. L'approche initiée par Murray Schafer a trouvé des adeptes, du moins sur le plan théorique, mais la *lutte contre le bruit* que nous connaissons actuellement, exalte un certain idéal du silence « pittoresque » hérité des siècles précédents. Elle réduit tout sans distinction à la négation du bruit, qui demeure l'objectif dominant d'une société bruyante. Ceci mène à des situations absurdes au regard d'un idéal visuel déjà bien encombré, érigeant des murs antibruit qui cachent le paysage sous prétexte de le rendre plus silencieux. Cette tendance à une réception sélective et partielle de notre environnement pourrait s'inverser en encourageant une approche plus positive vis-à-vis du monde contemporain.

La perception directe du paysage ambiant n'est jamais vraiment limitée à une entité visuelle, il y a aussi l'odeur, le son, le toucher du vent, le tapotement de la pluie, le froissement des feuilles qui jouent un rôle significatif. Il s'agit donc plutôt de travailler à partir d'un composé d'impressions multiples dont beaucoup demeurent invisibles, notamment les impressions acoustiques ambiantes. La recherche esthétique contemporaine doit donc tendre vers une approche ontologique du paysage incluant plus d'hétérogénéité dans l'espace et le temps. Au regard de la condition sonore du mouvement, l'analyse de l'impact de la modalité acoustique dans l'appréciation du visible nous paraît être une approche particulièrement pertinente pour une meilleure compréhension de nos villes. Une des rares investigations menées à ce propos est celle de

12 SCHAFFER, Raymond Murray, *The soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, Ronchester Vt, Destiny Books, 1994, [1ère ed. *The tuning of the world*, New York, Knopf, 1977], p.4, trad. fr. Nadine Schütz.



Camera Obscura, les enfants touchant l'image projetée



Raum-Klang-Labor, mars 2011, « exercice aveugle » et plan des rives urbaines du lac de Zurich avec les points d'enregistrement, centre-ville de Zurich

Michael Southworth, urbaniste formé par Kevin Lynch et chercheur à l'UC Berkeley. Il publie cet article en 1969, intitulé *L'environnement sonore des villes*.¹³ Sa recherche exploratoire consistait principalement en une enquête de terrain sur la perception du paysage sonore de Boston, dont une partie analysait précisément l'interaction entre la vue et l'ouïe dans l'appréhension des sites. Pour cela, il organisa une promenade dans la ville de Boston avec plusieurs groupes de personnes dont une partie devait fermer les yeux, l'autre se boucher les oreilles, tandis que le troisième groupe restait en pleine possession de ses moyens. Dans l'interrogatoire qui suivit l'expérience, les résultats concernant la préférence des sites montraient des regroupements assez intéressants : tandis que les préférences des personnes *entendantes* et des personnes ayant joui de tous leurs sens se ressemblaient fortement, les personnes seulement *voyantes* divergeaient totalement des autres groupes. Les critères d'évaluation résumés dans le rapport témoignent d'un besoin fondamental de diversité et de vivacité des impressions sensorielles. Toute l'enquête indique une influence dominante de la perception auditive sur la perception globale fortement liée à la qualification ou disqualification des activités urbaines, selon qu'elles animent où qu'elles *tuent* les sens.

Observation : Raum-Klang-Labor

Ces réflexions furent reprises au printemps dernier dans le cadre du *Raum-Klang-Labor* [*laboratoire espace-son*]¹⁴, un projet pédagogique expérimental lancé par la Chaire du Paysage du Professeur Christophe Girot et chargé d'approfondir les recherches réalisées en collaboration avec l'ICST l'année précédente. Le séminaire initial au printemps 2011 invita des étudiants en architecture et en musique à analyser ensemble le rôle du son dans la perception des structures spatiales du paysage urbain. Les observations et les expériences ont été rassemblées dans un montage audio-visuel : les exercices d'écoute directe – pour ainsi dire analogue – et la traduction audio-visuelle de la lecture d'un site ont

constitué le point de départ de l'étude située autour du lac de Zürich. Lors de la première étape, il s'agissait de *cultiver* une meilleure compréhension de la sonorité comme élément central de l'identité spatiale d'un lieu donné. L'enquête de terrain qui suivit, et au cours de laquelle nous avons procédé à des enregistrements audio-visuels systématiques, a modifié l'expérience vécue *in situ*. Le terrain est devenu lui-même objet d'analyse, la systématisation des enregistrements visuels et sonores favorisant une approche comparative différenciée.

Le terrain de recherche choisi pour ce projet sur les rives urbaines du lac de Zurich offrait un espace public très fréquenté, situé à la jonction entre ville et nature, dont les remaniements successifs illustrent un changement d'attitude profond de la ville envers son environnement. Le rivage avait existé durant des siècles sous forme d'un marécage peu considéré. Le lac en tant que paysage n'est *découvert* qu'au XIX^e siècle, et devient dès lors une zone de loisirs et de contemplation privilégiée de la nature, notamment grâce à la vue extraordinaire qu'offre le site sur la chaîne des Alpes. Cette vue typique et convenue du paysage de Zurich joua un rôle charnière dans la définition des études menées par le *Raum-Klang-Labor*.

L'étude intitulée *Noir*¹⁵ nous guide à travers trois modes différents de perception, créés par la séparation entre la piste image et la piste son avec leur croisement dans une structure quasi-symétrique. Un regard sourd est posé sur une représentation magnifique du panorama des Alpes, vue du bord du lac tel un tableau parfait pour contempler au mieux la nature. Les points lumineux clignotants qui sont intégrés à la vue sont les seuls éléments « stimulateurs ». Le regard est ensuite soutenu par l'introduction des premiers sons. L'espace surgissant dès ce moment marque le basculement d'une transposition concrète du domaine visuel impacté par la réalité sonore du lieu, à savoir celle du centre-ville de Zurich, au bruit d'une circulation incessante. Le mouvement du regard guidé par la caméra vers les cimes des montagnes peintes sur un panneau, se retrouve soudainement projeté vers le fond du lac. Avec le mouvement fluide et continu de la caméra jusqu'au point de fuite de la ligne d'horizon, orientation

13 SOUTHWORTH, Michael, « The Sonic Environment of Cities », in *Environment and Behaviour*, vol. 1, n° 1, 1969, pp. 49-70, trad. fr. Nadine Schütz.

14 www.raumklanglabor.net

15 Etude « Noir » de Kainz, Korbinian et Zindler, Bärbel (extrait discuté : 01:00 - 02:40), *Raum-Klang-Labor : Étude Noir*, <http://girot.arch.ethz.ch/raum-klang-labor/etude-noir>

et localisation se précisent, accompagnées par une augmentation constante du volume sonore, qui finit par atteindre une intensité proche de l'agression physique réelle. Le résultat final produit l'effet inverse de celui escompté par la carte postale muette que nous connaissons tous. Ayant récupéré le son issu directement du lieu, une certaine gêne s'installe dans la perception globale du site et en change profondément son appréciation. La domination du son à la conclusion de l'épisode défait toute la poésie visuelle du jeu de la lumière sur l'eau et efface du même coup la *vérité* que l'image voudrait porter en elle-même. Le paysage devient l'expression d'un nouveau réalisme sonore, où la différence entre vu et vécu devient flagrante.

La perception sonore dans l'appréciation d'un paysage urbain perçu se révèle ici comme une prémisse essentielle de la qualité véritable de l'espace paysager. Elle est à la fois vectrice de mouvement et réceptrice d'une prééminence sensorielle. Il ne suffit donc pas de reléguer la dimension sonore au rang des éléments perceptifs de seconde zone. En reconnaissant son rôle de transformateur intégral de la perception visuelle on place l'ouïe à égalité avec le regard. Il s'agit dorénavant de considérer l'auditif comme phénomène primaire dans toute analyse d'un lieu. A présent nous pouvons affirmer l'existence d'une corrélation forte entre mouvement et sonorité urbaine liée à la production du son. Mais au-delà de ce rapport de causalité, quels rôles jouent tous ces liens entre mouvement et son aux marges de la perception contemporaine du paysage ?

Sonorité II

La distinction entre espace réel et espace sonore – dénommés aussi espace extérieur et intérieur – est fondamentale à l'esthétique musicale. L'espace réel correspond à un espace visible. Le son peut se mouvoir dans l'espace réel, par exemple de gauche à droite, si, dans un orchestre organisé à l'américaine, une ligne musicale (une mélodie par exemple) introduite par les premiers violons est reprise par les violoncelles – ou, pour emprunter une autre image, lorsqu'une voiture nous dépasse. D'autre part, la modification des paramètres musicaux – la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre des sons – suscite une impression de mouvement dont la description puise volontiers dans le vocabulaire spatial – on

parle d'une *voix haute*, de *monter dans les aigus* ou encore des *basses* – autant que dans celui des notations sensibles comme *triste*, *vif*, et cetera. Cela revient à dire plus globalement que dans l'impression, le phénomène sonore physique s'associe avec son mouvement, dont la temporalité intrinsèque génère nécessairement un espace particulier.¹⁶ Quoique cette transformation psychologique des modifications sonores qu'est l'espace intérieur se constitue par analogie avec l'espace réel ou extérieur, il en est indépendant et, dans un certain sens, divergent. L'oreille humaine discerne les oscillations les plus fines lorsqu'elle jauge les sons hauts et bas – par analogie avec un espace réel se référant à une dimension *verticale*.

Considérant l'espace réel par contre, notre perception auditive est douée de la capacité inverse : cette sensibilité humaine est beaucoup plus accrue avec le déplacement horizontal que vertical et dénote une certaine ressemblance avec les raisonnements de August Schmarsow et de Heinrich Wölfflin concernant la perception de l'espace architectural. En plus, elle ouvre le champ à une hérédité perceptive instinctive et préhistorique où la latéralité importerait beaucoup plus que la verticalité dans toute appréhension cognitive du monde. Ceci rejoint la conception du mouvement lié à une vision radiale du monde, grâce à l'apport d'une vue à 360 degrés et à l'aspect *environnant* du paysage, qui s'enrichit par la juxtaposition entre espace sonore *intérieur* et *extérieur*.

Mais alors, pourquoi parler *Musique* ? Hirschfeld notait, déjà à l'échelle du jardin, l'importance d'une définition particulière de la sonorité d'un paysage, détachée de toute considération visuelle : « Il y a une sorte de mouvement pour l'œil et un autre pour l'oreille, il est du ressort de l'artiste paysagiste de les préserver, mais aussi de les combiner dans un instant singulier ».¹⁷ Afin d'intégrer sciemment la perception sonore dans un projet de paysage, il semble judicieux d'améliorer nos connaissances sur l'organisation des sons, qui se situe à l'interface des domaines physiques et sensibles. Partant de ces réflexions, une nouvelle écoute de la piste sonore extraite de l'étude *Noir* effectuée sur les bords du lac de Zurich, déjà discutée précédemment, aurait pour but de décanter le rôle du mouvement dans la perception d'une situation sonore environnementale.

16 Cf. KURTH, Ernst, *Musikpsychologie*, Berlin, Hesse, 1931.

17 HIRSCHFELD, Christian Cajus Lorenz, *Theory of Garden Art*, op. cit., p.160, trad. fr. Nadine Schütz.

L'écoute normale et quotidienne réduite à sa dimension fonctionnelle détecte et localise immédiatement les sources de sons. Mais quelle est la nature d'une perception plus fine et directe des différents sons en soi ? Ce que nous percevons directement des sons eux-mêmes, c'est le mouvement intérieur. C'est aussi à ce niveau que s'effectue une validation esthétique du plaisir auditif. La première et la dernière séquence entendues produisent des sons qui suggèrent un mouvement intérieur assez riche, le tout sur un bruit de fond monotone et lointain impliquant une profondeur spatiale. Prenons par exemple le bruit de l'eau qui clapote sur les rives du lac ; c'est l'intensité et la subtile diversité des sons que nous apprécions. Chaque vaguelette se brise différemment, sans détruire cependant le rythme général répétitif perçu. Dans la partie médiane de la piste-son en revanche, la proximité et la puissance des sons mécaniques et monotones des engins motorisés effacent toute autre forme de différenciation ainsi que toute notion d'espace. La perception exclusive du mouvement extérieur des sons dans l'espace réel semble être dénuée de plaisir esthétique.

De tels mouvements sonores ne sont pas rares dans un contexte urbain. Ils sont l'image acoustique de la ville, si communément dénigrée. Si jusqu'à présent l'idéal abstrait du silence, considéré comme antithèse aux bruits de la ville, n'a pas su dépasser ce *status quo* théorique, pourquoi ne cherchons-nous pas, à l'inverse, à mettre en valeur les sons ou bien les sonorités qui nous semblent positifs au sein du paysage urbain ? Il faut pour ce faire reconsidérer l'univers sonore de la ville contemporaine dans toute sa complexité afin de définir un nouveau champ auditif pour le paysage contemporain, un champ capable de rendre gorge à la dimension sensorielle du son dans la ville. Le recours à l'installation et au montage audio-visuel nous a permis de comprendre ce qu'étaient en fait le son et sa position par rapport au champ visuel de l'image dans le paysage. Cette recherche n'en est qu'à ses débuts mais nous invite déjà à poursuivre cette recherche ontologique sur le rapport visuel et sonore dans de nouveaux espaces possibles. Cela permettra sans aucun doute de définir une nouvelle esthétique du paysage pleinement sensorielle et consciente à la mesure de notre temps.

L'architecture ou le plus simple appareil du cinéma

Luc Vancheri

The Agnes Varda exhibition at the Foundation Cartier (2006) and its partial exhibition at the time of the 10th Biennial of contemporary art at Lyon (2009-2010), left us art objects which, although not new in the catalogue of contemporary works, are no less the subject of an astonishing theoretical claim. The Agnes Varda Huts, according to the cineaste, are cinema. If there is any astonishment, it is due to the fact that the word hut usually means architecture, recognizing a principal of origin and form, which largely contributed to defining a history and an aesthetics, which extends between the figures of its primitivism and the idea proposed by Le Corbusier that the only real primitivism is one of means. Because of this then, we don't have to choose between architecture and cinema. The idea that I hope to defend is this: the Varda huts are indeed cinema, on the one condition of admitting that their elementary architecture is never only a new presentational device which cinema gives us, coexisting from now on with the history which decided on its *invention*.
