

Séminaire doctoral 2012-2013 domaine conception

Spatialité : expérience et représentation, traduction, transmission, partition

séance commune au Lacth et au CEAC (Lille 3)

Organisation, conception : Catherine GROUT (Lacth) avec Anne BOISSIÈRE (CEAC, Lille 3)
 Chercheur invité : Catherine SZANTO paysagiste, (Université ULg (Liège), chercheur associée AMP, ENSA Paris La Villette)
 Chercheur Lacth : Sabine EHRMANN
 Doctorante : Mathilde CHRISTMANN
 Mercredi 6 mars 2012 14h30-18h30

Cette 4^{ème} séance portant sur la notion de spatialité est la 2^{ème} commune au Lacth et au CEAC (Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille 3).

Nous proposons de continuer d'explorer la notion à partir des travaux d'Erwin Straus — pour qui la spatialité diffère de l'espace géographique et géométrique et correspond au sujet (nous pouvons préciser à un certain sujet) qui s'éprouve avec son milieu en lequel il se meut — en abordant plus précisément, cette fois, les possibilités et les modalités de sa représentation (voire même déjà de son énonciation). L'expérience est-elle transmissible, traduisible, et alors par quel passage, quel système symbolique ?

Catherine GROUT, professeur à l'ens{ap}^{Lille}, chercheur au Lacth

« Spatialité, représentation et connaissance »

Si la représentation du mouvement, du déplacement de sujets qui se meuvent dans l'espace (jardin, paysage, architecture, scène) est étudiée et fait, entre autres, partie de l'histoire de l'art (par exemple avec la chronophotographie, le mouvement Futuriste italien du début du 20^e siècle, ou l'image mouvement), qu'en est-il de la spatialité ? L'expérience est-elle transmissible, traduisible, et alors par quel passage, quel système symbolique, et surtout avec quelle disposition mentale et corporelle ? Une connaissance se rapporte-t-elle à la spatialité ?

1 Surgir (ou) spatialité, sentir et connaissance

Tout d'abord revoici le sens de la spatialité tel qu'il est présent dans les écrits du neuropsychiatre Erwin Straus, dans *Du sens des sens* publié en 1935 : « la spatialité [n'est pas] synonyme d'espace géographique ou d'espace mathématique ». [Nous pouvons dire qu'elle correspond à] *l'homme sentant qui, par le sentir fait l'expérience de lui-même avec le monde et dans le monde* »¹. Si l'homme sentant (ou le sujet vivant) « s'éprouve dans l'espace » (Straus), la relation ne se limite pas à lui-même, autrement dit l'expérience est conjointement celle du sujet, comme sujet avec le monde, et du monde non seulement en lequel il se situe mais encore dont il fait partie. Ce sujet vivant correspond à un certain sujet, ayant un sexe, un âge, une histoire, une langue maternelle, un

¹ *Du sens des sens (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie)*, (1935), traduit par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p 363 de l'édition allemande, souligné par l'auteur.

poids, des organes plus ou moins vaillants. Il est disponible, ouvert au monde, à ce qui lui arrive et à ce qu'il rencontre :

« Dans son monde, [écrit Straus] l'observateur [qui est « sujet sentant et percevant » et non observateur en distance] rencontre d'autres choses et d'autres organismes et comme il est doué de sentir, il perçoit leur caractère vivant et dérive celui-ci de la communauté de la parole et de la communauté du sentir et du se-mouvoir. Cela il ne l'apprend pas en étudiant l'anatomie et la physiologie. La connaissance qui se rapporte au sentir doit surgir de là où le sentir lui-même survient. »² Cette dernière phrase est décisive car, par ailleurs, Straus insiste sur le fait que le sentir lui-même n'est pas une connaissance³. Je retiens plusieurs aspects :

- Il faut laisser se déployer la phrase « La connaissance qui se rapporte au sentir doit surgir de là où le sentir lui-même survient. » Cette connaissance-là est ni déduite ni tenue par une relation de cause à effet. Elle surgit⁴.

- Surgir, comme le paysage surgit (du moins dans la traduction en français) : « le paysage ne peut surgir que comme une gêne, un peu à la façon d'une averse torrentielle qui [lors d'un voyage en train] retarde le départ et empêche d'arriver à temps pour la correspondance »⁵. Lors du premier séminaire doctoral sur la spatialité en 2010, je l'avais développé comme un événement qui nous modifie de la tête au pied, des pores de la peau à notre respiration.

- « elle doit surgir de là où » : où est ce « où » ? ce « là où » ? puisque nous savons qu'il n'est pas géographique, est-ce un « où » ou un mode d'être ? est-ce un « où » ou une qualité, celle de la spatialité, lorsque dans l'échange, sujet vivant je m'éprouve et communique avec le monde ?

- Par le surgissement, cette connaissance qui se rapporte au sentir est liée au sentir. Quelque chose de la qualité du sentir est partagé comme lié au temps et au devenir ; de même il s'agit encore d'une relation intime correspondant au sujet, à sa corporéité, à son mode d'être et sans doute à sa communication avec le monde *hic et nunc*.

- Par ailleurs, si « la connaissance qui se rapporte au sentir doit surgir de là où le sentir lui-même survient », ne serait-ce pas parce qu'elle ne peut donc plus être comprise dans la subordination du connaître⁶ de la mise en distance et de l'objectivation, de la séparation de l'expérience ?

² *Ibid.*, p. 254 de l'édition allemande.

³ « Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot. Un cri atteint *hic et nunc* seulement celui qui l'entend, le mot par contre demeure le même, il peut atteindre n'importe qui partout où celui-ci se trouve et à n'importe quel moment. Dans le sentir, toute chose est là pour moi et ce n'est que telle qu'elle est là pour moi et qu'elle est là de quelque manière » *Ibid.* p. 329 de l'édition allemande.

⁴ Par ailleurs, le surgissement revient aussi sous la plume du phénoménologue montagnard Henri Maldiney.

⁵ *Ibid.* p 338 de l'édition allemande.

⁶ « l'expérience sensorielle n'est pas une forme de connaissance. Pas plus que la sensation n'est un degré élémentaire, une espèce inférieure de connaissance en comparaison des formes plus élevées telles que la perception, la représentation, ou la pensée, pas plus les sensations ne sont des "éléments sensibles de la connaissance", un simple matériel conditionné par des excitants qui seraient seulement transformés en perceptions par l'action de l'attention, de la mémoire et de l'exercice ». Straus *Op. cit.* p. 2 de l'édition allemande.

[...] la formation des concepts dans le domaine de la psychologie physiologique est à ce point dominée par la subordination du sentir au connaître que, même dans ce domaine, le caractère extramondain du sujet s'est maintenu. » Straus, *Op. cit.* p 362 de l'édition allemande.

2 Un rapport de totalité (ou) sentir, connaissance et représentation

Quelques lignes plus loin, Straus indique que « l'expérience vécue » est un « rapport de totalité », que nous pouvons comprendre comme le fait que le sujet et son monde ou environnement *hic et nunc* font partie de la même expérience et il évoque la représentation :

Or, « Le rapport de totalité⁷ comme tel ne peut pas être représenté de façon claire dans une image, comme le devenir qui, en tant que devenir autre, a comme corrélat une négation. On peut représenter de façon *claire* les sensations individuelles, les contenus des sensations d'après leur qualité, leur intensité et leur arrangement spatio-temporel objectif tout comme, au moins de façon hypothétique, la structure et la fonction des organes responsables des sensations. Il en est de même pour les mouvements. On peut clairement représenter les mouvements individuels, qu'ils soient simples ou complexes, qu'ils soient des mouvements de posture des membres ou des mouvements de locomotion de tout l'organisme et à nouveau — au moins de façon hypothétique — on peut représenter la structure et la fonction des cellules, des nerfs, des muscles, des tendons, des articulations, de l'appareil moteur. Mais la somme des sensations ne produit pas le sentir, ni la somme des mouvements individuels le fait de se mouvoir. Le sentir comme le fait de se mouvoir ne sont l'un et l'autre compréhensibles que comme un rapport de totalité, c'est-à-dire au sein de l'expérience vécue. »⁸

- L'ensemble, l'expérience, n'est donc pas une addition de sous-parties. Cette idée que le tout n'est pas la somme des sous-parties est partagée et bien connue, je ne la développerai pas.

- Je relève ici, le fait que si la représentation descriptive d'éléments séparés du tout est « claire », en même temps, elle manque l'expérience vécue. La clarté serait-elle un leurre ? Cette représentation extrait en même temps le sujet de son expérience et de son monde (il est ainsi mis mentalement dans une position extra-mondaine, comme une figure que l'on aurait comme détournée, mais, même une figure détournée est toujours entourée d'air). La séparation des éléments équivaut à une objectivation qui, d'une part, perd le lien vivant et qui, d'autre part, subordonne le sentir au connaître.

3 Représentations et œuvres d'art

Concernant le sens de la représentation dans le champ de l'art, il est nécessaire de faire appel à d'autres textes que ceux de Straus qui traitent de la représentation scientifique, et parmi les phénoménologues, ceux de Maurice Merleau-Ponty, Eliane Escoubas⁹, Jacques Garelli et Henri Maldiney. Nous devons donc distinguer plusieurs contextes ou situations de représentation correspondant à plusieurs modes d'être, de relations au monde : autrement dit, et sans aucune surprise ou nouveauté, toute représentation n'est pas de l'art et l'art n'est pas qu'une question de représentation comme le dit, par exemple, Merleau-Ponty : « aucune peinture valable n'a jamais consisté à représenter simplement. »¹⁰.

⁷ « Le rapport de totalité est un rapport individuel qui s'actualise dans les sensations individuelles et se limite spécifiquement. En se mouvant, l'individu se pousse hors de ses propres frontières pour se trouver enfermé dans de nouvelles. D'un *hic et nunc* donné il passe à un autre, et celui-ci appartient à chaque sensation et à chaque mouvement. Les « hic et nunc » actualisent, limitent et spécifient le rapport de totalité ». Straus, *Op. cit.* p. 256 de l'édition allemande, souligné par l'auteur.

⁸ Straus, *Op. cit.* p. 255 de l'édition allemande, souligné par l'auteur.

⁹ Je renvoie tout particulièrement à la préface d'Eliane Escoubas « La peinture, l'ombre et la "chose même" » du livre collectif *L'art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, co-éd. Presses universitaires du Mirail-Toulouse et Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, 1994.

¹⁰ in *Le langage indirect et les voix du silence*, paru dans *Signes*, 1960, Paris, Gallimard 1960, folio essais

« Le sens [écrit-il] imprègne le tableau plutôt que le tableau ne l'*exprime*. »¹¹ Pouvons-nous envisager le sens qui imprègne le tableau comme une présence ? Une présence qui nous sollicite ? Qui ne se caractériserait pas par une apparence « claire » que nous saurions déchiffrer ; une présence qui nous ferait comprendre quelque chose du monde et de nous-mêmes (personnellement et comme terriens) ? Comprendre de manière ambiguë (sans causalité et sans concept) et néanmoins corporellement indéniable ? Cela, alors, surgit-il ?

Comment la spatialité est-elle représentée ? Ou autre question, s'agit-il de la spatialité qui imprègne une représentation lorsque celle-ci nous appelle et nous sollicite ?

Au sujet d'œuvres d'art, Jacques Garelli parle par exemple d'une « dimension de monde » ou d'un « rythme de monde »¹². Cette expérience ressentie est associée au paysage comme ouverture à, relation à un horizon, élargissement quand nous ne faisons pas seulement face à (une vue, un tableau). Il évoque *La Vue de Delft* de Vermeer conservée au Mauritshuis à la Haye. « La spatialité première [écrit Maldiney] n'est pas de représentation mais *de présence au monde et de présence du monde* »¹³. Cette spatialité imprègne-t-elle *La vue de Delft* ? S'agit-il d'une spatialité ou d'une spatialité devenue spatialisation, rythme ?

Les dessins de George Trakas que ce dernier réalise de mémoire après une réalisation *in situ* réunissent mémoire corporelle, histoire des personnes, relation polysensorielle, etc., tout un ensemble qui renvoie à une complexité, celle du sujet vivant ne se limitant pas à l'expérience de l'espace géométrique. Par ailleurs, ces dessins ne sont pas « clairs » (Straus). Ambigus, ils ne permettent pas une analyse descriptive avec ses références, ses calculs et ses coordonnées ; ce que fait l'artiste par ailleurs avec ses « bleus » pour la construction du chantier. L'œuvre déborde l'expérience *hic et nunc* qu'elle ne représente pas, et en même temps nous ressentons corporellement une relation à un site, voire à une installation (ses choix de construction, une correspondance, une émergence, un cheminement...). Au sujet de ses dessins, dans le séminaire doctoral de 2011, je faisais référence à une citation de Merleau-Ponty : « Le peintre apporte son corps, dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture ».¹⁴ Je poursuis avec une autre citation, issue de son texte intitulé *Le langage indirect et les voix du silence* : « La situation corporelle ou vitale [du peintre, en l'occurrence Léonard] a été constituée par lui en langage. »¹⁵ c'est-à-dire, ici, en représentation picturale. Il évoque plus loin une « puissance générale » qui fait qu'une écriture se reconnaît (une puissance, soit un « je peux », une intentionnalité motrice). Dès lors, nous pouvons poser la question d'une modalité d'écriture qui puisse résonner de la spatialité, si elle ne se réduit pas à un système, s'il y a geste, et donc corps. Sans doute sera-t-elle présente plus comme imprégnation que comme élément clair et descriptif.

2001 réédité en 2003 p 77.

¹¹ *Ibid.* p 88. souligné par l'auteur.

¹² Jacques Garelli in *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Millon, 1991. Je me permets à ce sujet de renvoyer à mon ouvrage intitulé *L'Emotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004.

¹³ Henri Maldiney, *L'art l'éclair de l'être*, Seyssel, éd. Comp'Act, collection Scalène, 1993, pp. 274-5. (Je souligne)

¹⁴ *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p 16.

¹⁵ Dans *le langage indirect et les voix du silence*, *op. cit.*, p. 103.

Après une peinture du XVII^{ème} siècle et un dessin datant de 1983¹⁶, voici une photographie : *Kesen-cho 19 mars 2011*, réalisée par HATAKEYAMA Naoya. Je vous la montre pour plusieurs interrogations, dont celle de la possibilité ou de l'impossibilité de représenter à la fois un événement vécu et la spatialité. Hatakeyama, est né à Kesen-cho et depuis le tsunami du 11 mars 2011 qui a disloqué puis englouti la maison de sa famille, son quartier et la ville de Rikuzentakata, qui a emporté sa mère avec plus de 1500 personnes, ne laissant qu'une ville « aplatie », il s'interroge sur la possibilité de transmission de l'événement, d'un avant qui n'est plus visible et qui n'était pas que du visible. Cette photographie ne correspond pas à un projet artistique. Elle n'est pas prévue. Néanmoins, elle n'est pas seulement le résultat d'« une technique générale de la représentation »¹⁷ (Merleau-Ponty), le résultat d'un savoir faire lié aux outils et aux processus. Elle implique le mode d'être du photographe, sa rencontre avec ce qui est et n'est plus. S'il n'a pas cherché à représenter son état mental ou corporel, je me demande si nous pouvons, non pas voir celui-ci, mais comprendre quelque chose, au fond de nous, d'une spatialité qui imprègnerait la représentation.

4 Quelle est la connaissance se rapportant au sentir et à la spatialité avec une représentation ?

La spatialité en tant que mode d'être et de relation au monde informe l'œuvre en train de se faire (puisque « le peintre apporte son corps » comme l'écrivit Valéry et le photographe également même si le geste diffère) conduisant à une expression qui n'est pas seulement une représentation descriptive. Lors de la rencontre avec l'œuvre, une connaissance s'y rapporterait, conservant une part d'ambiguïté, une connaissance d'une certaine manière non figée, qui, si nous laissons être notre disponibilité dans la rencontre, nous laisse comprendre certaines qualités du milieu éprouvé.

Comment accueillons-nous cette photographie de Hatakeyama ? Comment la recevons-nous, comment nous sollicite-t-elle ?

Le sentir (ou la spatialité telle qu'elle est définie par Straus), je le répète, n'est ni une connaissance ni un savoir, car il est à la fois comment le sujet s'éprouve et ce qui lui arrive, le réel, et celui-ci est aussi mental, partie de l'imaginaire, de l'histoire personnelle, du contexte temporel, spatial, climatique et atmosphérique, du chemin parcouru et de ce qu'il rencontre. En vous montrant cette photographie de Hatakeyama, en vous présentant le contexte et le commentaire de l'artiste¹⁸, mon intention est de poser des questions et d'aborder de manière à la fois très directe et latérale plusieurs points pour aider à les intégrer dans une réflexion sur la spatialité et la représentation. Le sentir est un mode d'être et de communication entre un sujet vivant et un milieu qui implique une prise en compte de la totalité des rapports de l'expérience vécue ; ici la spatialité serait, entre autres, communiquée par la posture et l'état de corps de la personne photographiée, plus que par le « visible » photographié ou la lumière qui a été perçue. En marchant là, lui et cette personne photographiée de dos, avaient l'impression de traverser des murs puisqu'ils savaient qu'il y avait eu, là, des habitations. Nous ne savons pas ce qu'ils ressentaient ni n'avons dans notre mémoire corporelle la présence des maisons et de leurs habitants, à moins d'être des familiers du lieu. S'il y a communauté du sentir et du se-mouvoir, quelle est la connaissance qui se rapporte à notre expérience de rencontre avec l'œuvre ? Celle-ci diffère de l'expérience de l'artiste qui lui est propre et que nous pouvons accueillir en nous, tout

¹⁶ Catalogue *George Trakas, Quint, Krichman Projects*, La Jolla, Californie, 1992.

¹⁷ *Le langage indirect et les voix du silence*, op. cit., p 76.

¹⁸ La photographie est reproduite dans le catalogue *Natural Stories*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2011 et dans *Kesengawa*, 2012 dont une édition française est prévue.

en ne la comprenant pas comme lui. De surcroît, il n'y aura ni rencontre ni surgissement si nous ne sommes pas dans les bonnes conditions de rencontre avec l'œuvre (exposée ou reproduite en un livre), si nous ne sommes pas disponibles, si nous cherchons à lire.

Il faudrait ensuite poursuivre avec les quatre points suivants :

- L'apport de sens est sans concept ou l'œuvre d'art comme « matrice d'idées » (Merleau-Ponty).¹⁹
- Il y a une « connaissance pratique » liée à l'intentionnalité motrice qui ne passe pas par la représentation ou la fonction symbolique comme le développe Françoise Dastur au sujet des textes de Merleau-Ponty.²⁰
- Quel est le sens de la « communauté de la parole et de la communauté du sentir et du semouvoir » évoquées par Straus en relation avec la connaissance qui se rapporte au sentir ?
- La spatialité amène à penser et à représenter l'espace à partir non pas de la géométrie ou de la géographie mais de ce que relève Renaud Barbaras au sujet du *Cours sur la Perception* de Gilbert Simondon : « l'« objet » de la perception peut être adéquatement saisi en tant qu'il n'est justement pas un objet : comme vivants nous avons affaire à du mouvant, à des formes, à de la distance spatiale et à un écoulement temporel. »²¹ La spatialité nous permet de repenser les modalités et les outils de la représentation avec une alliance du temps et de l'espace, l'étendue, la profondeur et des intensités éprouvées.

Bio-bibliographie : Catherine Grout est professeur d'esthétique HDR à l'ens{ap}^{Lille} et chercheur au LACHT. Elle est lauréate de la villa Kujoyama (1994-95, Kyôto), membre du réseau Japarchi (Asie - IMASIE, CNRS, Institut des Mondes asiatiques), auteur de *Le Tramway de Strasbourg* (Paris, éd. du Regard, 1995), *L'Art en milieu urbain*, (Tokyo, éd. Kajima, 1997), *Marseille*, Beat Streuli, (Arles, éd. Actes Sud, 1999), *Pour une réalité publique de l'art*, (Paris, L'Harmattan 2000), *Pour de l'art au quotidien, des œuvres en milieu urbain*, (Taïpei, éd Yuan-Liou, 2002, édition en chinois simplifié en 2005), *L'Émotion du paysage, ouverture et dévastation* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2004), *Représentations et expériences du paysage* (Taïpei, éd. Yuan-liou, 2009), *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2012).

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty in *Le langage indirect et les voix du silence*, paru dans *Signes*, Paris, Gallimard 1960, coll Folio Essais 2001, réimprimé en 2003 p 125. Je renvoie au texte très éclairant d'Eliane Escoubas « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger » qui éclaire sur le lien entre le sentir, la présentation sans concept et la communauté (in *Merleau-Ponty Phénoménologie et expériences* (Marc Richir, Etienne Tassin s.l.d.), Grenoble, Millon, 2008, pps. 123-138).

²⁰ Françoise Dastur « Le Fondement corporel de la subjectivité » paru dans *Chair et Langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Fougères, Encre Marine, 2001.

²¹ Renaud Barbaras « Préface » au *Cours sur la perception* (1964-65), Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2006 p. X.

Catherine SZANTO, Université ULg (Liège), chercheur associée AMP (ENSA Paris La Villette)

« La promenade comme quête esthétique de sens morphologique »

Le compte-rendu reproduit certains extraits d'un texte paru dans Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, *Trajectoires doctorales*, n°26/27, intitulé « La promenade comme acte esthétique »²². Il s'agit d'un résumé de la conclusion de la thèse de doctorat de Catherine Szanto, *Le promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regard sur les jardins de Versailles*, soutenue en 2009.

En contrepoint des nombreuses recherches sur la spatialité virtuelle, il existe un regain d'intérêt pour les différentes formes de la corporéité de l'expérience spatiale. L'expérience d'un espace au rythme de la marche a attiré l'attention de chercheurs aux intérêts variés, architectes, urbanistes, paysagistes, mais aussi sociologues, anthropologues, historiens, philosophes. Plusieurs ouvrages récents ont étudié la place donnée au corps par les espaces urbains, rues, places ou parcs, le rôle social de la promenade, ou la marche comme une forme particulière, et pas seulement européenne, de contemplation.

Le propos de ces études est vaste, car elles cherchent à intégrer la promenade —comme forme d'action typiquement humaine— dans le champ élargi de l'histoire culturelle. L'enjeu est de taille : dans un monde de plus en plus virtuel, il s'agit de (re)donner une légitimité théorique au noyau d'expérience irréductible qu'est notre vie corporelle, vivante, changeante, mouvante, et vouée à la mort. Parmi toutes nos activités corporelles, la promenade, qui semble à première vue banale et insignifiante, devrait justement, ainsi que l'écrit Jean-François Augoyard en 1979, « nous être précieuse, puisque, peu occultée par les représentations abstraites, elle laisse encore voir comment la vie [du promeneur] est pétrie de sensations très immédiates et d'actions impromptues²³ ». C'est donc par le biais de leur virginité théorique que la marche, le cheminement, la flânerie, la promenade (termes qui ne sont pas exactement équivalents), peuvent devenir objets de questionnement légitime.

Alors que de nombreux travaux récents s'intéressent à la marche plutôt comme un « état d'esprit » dans un paysage générique (la mer, la montagne, la ville), Augoyard, dans son « essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain », l'étudiait « pas à pas », afin de saisir dans le mouvement premier qui rythme et organise cette pratique d'espace ses modalités spécifiques qui en font une stratégie spatiale répondant à un espace particulier²⁴. Il rejoignait en cela d'autres penseurs contemporains, qui s'intéressaient à l'échelle du pas, de cette décision corporelle de chaque instant qui se prend toujours dans un espace donné, en fonction de sa configuration spatiale particulière —ce que l'on pourrait appeler, avec Abraham Moles, un « micro-événement sensoriel », une « micro-décision motrice »²⁵. Aux approches sociologiques et anthropologiques, on pourrait aussi ajouter des travaux plus théoriques issus de la phénoménologie ou de la sémiotique, ainsi que les recherches des praticiens de l'espace, artistes ou concepteurs

²² Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, *Trajectoires doctorales*, n°26/27, 2012

²³ Jean-François Augoyard, *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 22.

²⁴ Augoyard Jean-François, *op.cit.*

²⁵ Expressions utilisées par Abraham Moles et Élisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'action*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.



(architectes, urbanistes, paysagistes), prenant la forme de « happenings », de recherches graphiques et d'aménagements bâtis. Par-delà la variété des approches, ces travaux poursuivent une même quête de ce qui, dans l'espace, fait sens *en tant qu'espace* ; nous y retrouvons la certitude que le sens n'est pas une caractéristique d'une forme physique telle qu'elle peut être « objectivement » décrite en plan et en coupe, mais telle qu'elle apparaît à celui qui l'habite et le parcourt.

Ainsi les espaces composés n'offrent d'expérience esthétique qu'au promeneur sensible à la richesse de leurs ambiguïtés multiples. Cette sensibilité est corporelle mais également sociale et culturelle. L'histoire de la réception du jardin de Versailles en est un exemple intéressant. Apprécié par les contemporains de Louis XIV non seulement pour la présence du roi mais aussi pour sa complexité spatiale, comme le montrent les nombreuses descriptions de promenades du XVII^e et du XVIII^e siècles, il fut ensuite délaissé. Les formes géométriques qui donnaient plaisir « à l'oeil et à l'esprit » des amateurs de jardin « réguliers » n'éveillaient plus qu'un profond sentiment d'ennui chez ceux des jardins « irréguliers ». Ces mêmes formes spatiales recélaient pourtant toujours les mêmes possibilités d'expériences corporelles : mais on ne les percevait plus, ou on se refusait à les percevoir. Ce n'était pas seulement le rapport symbolique à l'espace qui avait changé, mais tout l'« investissement corporel » dans ses formes spatiales.

Si nous voulons comprendre le jardin —ou tout autre espace composé—non seulement comme message politique, mais également comme oeuvre d'art, nous ne pouvons faire l'impasse sur la complexité de l'expérience spatiale qu'il propose, la richesse et la variété des choix perceptuels, sensoriels et corporels, qu'il offre au promeneur. Les moments où nous choisissons de percevoir une sculpture comme élément d'une série rythmique qui participe à la vue d'ensemble d'un espace, ou comme objet individuel qui demande à être vu de plus près et que nous pouvons approcher ; de percevoir un espace étalé devant nos yeux comme une vue panoramique qui demande à être contemplée, ou comme un espace dans lequel nous pouvons pénétrer ; de percevoir une place urbaine (ou la salle de verdure d'un bosquet) comme homogénéisée par le son de la fontaine centrale qui envahit tout l'espace, ou structurée par des terrasses séparées par des marches, qui s'offrent au regard et invitent le parcours ; ou tout simplement, à un croisement de rues ou d'allées, ou devant un bassin qu'il nous faut contourner, de nous diriger vers la droite ou la gauche, sont autant de moments de dialogue entre l'espace et le promeneur où « la coopération requise » s'intensifie.

La promenade - l'une des multiples manières de marcher - est une attitude de marche particulière, où le marcheur / promeneur se rend disponible aux sollicitations des qualités spatiales polysensorielles des lieux qu'il traverse.

MONTANDON (Alain), *Sociopoétique de la promenade*, 2000.

La promenade (...) est notre manière la plus immédiate d'être au monde, de le parcourir, de l'examiner, de l'observer, de le décrire et de le vivre. (...) Poétique de l'espace, épanouissement des sens, elle développe une sensibilité et une réceptivité toute particulière. (...) Une espèce d'hypnose « ouverte » (Paul Claudel).

L'homme habite l'espace. La promenade est une manière particulière qu'a l'homme de s'approprier l'espace en s'y déplaçant, ce qui implique la distance et mouvement. Marcher avec ses pieds, c'est toucher la terre, s'y appuyer.. (...) le pied est le signe de l'humain et de sa mesure. (...) Cette articulation du corps physique avec le mouvement est importante. Elle implique un rapport musculaire de l'homme au monde.

La promenade n'est pas de fait un déplacement finalisé. Montaigne disait : "je me promène pour me promener". Autrement dit, la promenade est d'abord l'acte d'une finalité sans fin. La promenade n'est pas dirigée vers un but, mais parcourt un lieu ; ... Le promeneur est sensible à ce qui l'entoure, à ce qui le sollicite, il est facilement détournable. (...) La digression est la promenade de la pensée.

Un des moteurs de la promenade est une certaine forme de curiosité : l'ouverture sur le monde, la découverte, mais si on peut avoir un but de promenade (aller voir un monument, un paysage) ce but n'est que le prétexte. La promenade reste une activité sans fin, du même type que le jugement esthétique, tel que Kant le caractérise. Cette curiosité est ouverte, non déterminée, régie par une espèce d'attention flottante s'exerçant dans le jeu du connu et de l'inconnu, du familier que le regard rend neuf, du plaisir de la rencontre insolite, (...) mais bien plus encore que l'aventure est la reconnaissance étonnée du même (...).

AUGOYARD (Jean-François), *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, 1979.

Capacité productive ou expressive [de la promenade (de la vie quotidienne)]

De par leur nature, les phénomènes d'atmosphère quotidienne découragent tout procédé d'exposition qui les définirait et les classerait exhaustivement. Certes, puisque vécus dans l'immédiateté sensorielle, ils pourraient se subdiviser suivant l'ordre des cinq sens et des sens proprioceptifs. Mais les divers types de sensation s'entremêlent souvent. Et, si certaines expressions d'habitants relatent seulement du ressenti, du pathique, la plupart y ajoutent une dimension motrice effective ou anticipée. L'agi et le subi se présentent d'emblée simultanément

L'ordre moteur s'insère dans l'ordre sensoriel et travaille à la sélection des qualités sensibles. Un lieu prendra ainsi la tonalité de l'effort dépensé pour le parcourir.

La qualité kinesthésique antécède toutes les autres. L'espace est également façonné selon la tâtonnante prospection déambulatoire.

Immédiateté du « sentir » au « se mouvoir ». Entre le ressentir et le mouvement, il n'y a ni antécédence, ni conséquence. L'acte moteur ne suit pas la sensation, non plus qu'il ne la précède. L'anticipation fait ressentir proche ce qui est encore lointain. Et déjà s'esquisse le mouvement.

Tout cheminement, tout habiter se donnent non seulement comme structures, figures, mais encore comme *configuration*, *structuration*, c'est-à-dire déformation du bâti tel qu'il était conçu et recréation de l'espace par le sentir et la motricité. Le « débordement des sens » (du sensible) produit donc un débordement du sens (significations formelles) fixé dans l'édifié. Contre le « réel » conçu, reste toujours active la puissance d'orienter *autrement* l'édifié.

Le jardin, pour être apprécié, doit être parcouru : il n'y a aucune autre raison d'aller se promener dans un jardin si ce n'est le désir de le faire : le jardin doit donc se donner les moyens, par ses seules formes physiques, d'inviter le visiteur à entrer et à le parcourir.

Le jardin agit donc comme une continuelle invitation, comme une succession de propositions faites au visiteur, au 'promeneur', - il n'impose rien, il propose, et ses propositions (s'arrêter, regarder, aller à droite ou à gauche), les choix du promeneur en réponse menant à de nouvelles propositions, créent une sorte de dialogue en forme de promenade. Ce qui m'intéresse, ce sont les **possibilités de dialogue qui prennent corps dans les formes physiques du jardin.**

Le sens spatial socialement et culturellement construit, se fonde sur ce mode d'être fondamental qu'est le « monde de la pure expérience sensorielle », auquel Straus a donné le nom de « sentir ». Dans le mode du sentir, l'être doué de mouvement agit avec l'espace, c'est-à-dire fait de l'espace un matériau de l'acte, un « outil » au sens de Heidegger, lui donnant ainsi un sens originaire purement spatial en tant qu'il s'actualise dans le mouvement qu'il rend possible. Nous manifestons par nos mouvements - gestes, déplacements, mais aussi immobilité, que l'on



pourrait appeler le silence du mouvement - cette « forme d'intelligence la plus immédiate et la plus concrète », que Wallon appelle « intelligence pratique » ou « intelligence des situation », C'est donc par nos mouvements, que l'on peut considérer comme forme de pensée non-verbale (pré-prédicative), que l'espace acquiert pour nous l'intelligibilité (corporelle) qui fonde notre projet.

Erwin Straus (*Le sens des sens*, 1935, 1989) distingue deux modes d'être-au-monde, qu'il appelle « sentir » et « percevoir ». Dans le sentir, qui est notre expérience première du monde et que nous partageons avec les animaux, nous sommes immergés dans le monde, ici et maintenant. Dans le « percevoir », nous prenons nos distances par rapport au Maintenant du sentir. Dans l'expérience quotidienne, le « sentir » et le « percevoir » sont indissolublement mêlés.

En termes phénoménologiques, c'est en tant qu'il m'apparaît, selon ses modalités d'apparition qui sont fonction de ma propre conscience, enchâssée dans mes capacités sensori-motrice, que le monde qui m'entoure fait sens pour moi. Pour Husserl et Merleau-Ponty, « la conscience est originairement non pas un 'je pense que', mais un 'je peux' » : c'est en tant qu'être percevant, c'est-à-dire incarné, sentant et capable de me mouvoir, que je reçois le monde et que je lui donne sens.

Les travaux récents en neurophysiologie, reprenant des idées plus anciennes restées marginales et rejoignant les intuitions de la phénoménologie, s'intéressent à ce qui avait été longtemps négligé : cette présence active de l'homme —et de tout être vivant —dans chaque instant de sa perception vivante. La perception ne peut pas être considérée comme une réception passive des « stimuli » atteignant les cinq sens traditionnels.

Parler de perception en séparant les sens n'a plus de sens, car la nécessaire compréhension du monde en tant que cohérence implique l'unicité de la perception grâce à l'« interprétation des messages sensoriels » par le cerveau en fonction des « actions que nous projetons ». Pour Merleau-Ponty, c'est justement « le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou 'mouvement virtuel', [qui] est le fondement de l'unité des sens ». La perception doit être comprise comme « une attitude, une préparation à l'acte ». L'acte, qui est une « intention d'interagir avec le monde ou avec soi-même comme partie du monde, (...) se fait donc organisateur de la perception, organisateur du monde perçu » (Berthoz, 1997).

Promenade = dialogue spatial entre promeneur et jardin (lieu promené)

Promenade : possible grâce aux *possibilités de dialogue* qui prennent corps dans les formes physiques du jardin

SCHAEFFER (Jean-Marie), *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, 1996.

La relation esthétique délimite une conduite anthropologique spécifique et possède donc un mode d'existence transculturel.

Il y a conduite esthétique dès lors qu'une activité cognitive quelle qu'elle soit devient en tant que telle le support d'une (dis)satisfaction. (...) La validité intersubjective de la conduite esthétique se joue non pas au niveau de l'appréciation et de l'évaluation mais à celui de l'attention: attention esthétique

Seule la cartographie du champ des objets esthétiques et l'analyse des différentes modalités de l'attention que nous leur accordons seront à même de nous révéler toute la diversité et la richesse des réalités du monde que les êtres humains approchent dans le cadre des conduites esthétiques.

Les expériences esthétiques, comme nos autres expériences cognitives de base, sont toujours catégoriellement spécifiées, c'est-à-dire impliquent toujours des actes d'identification, ...

Seuil de perceptibilité : il dépend de la relation que l'expérience perceptive entretient avec notre réseau cognitif global, ... l'efficacité des œuvres peut certainement être référée entre autres à des stratégies de maximalisation perceptive.

La spécificité de la conduite esthétique ne réside pas dans sa relation aux choses, qui est cognitive, mais dans la fonctionnalité de cette relation. Cela explique ... la facilité avec laquelle nous passons des diverses autres conduites d'attention cognitive au monde à la conduite esthétique et vice versa : il suffit d'une mutation fonctionnelle de l'attention.

La richesse du dialogue vient des choix complexes que l'espace propose au promeneur par ses formes qui s'offrent à la possibilité simultanée d'attitudes spatiales variées (en repos ici, en attente de..., en mouvement vers...), selon différentes modalités sensorielles et à plusieurs échelles spatiales et temporelles. L'intelligibilité spatiale se trouve dans la relation complexe entre la structure formelle d'un espace (avec les « je peux » et les « je ne peux pas » qu'elle implique - ici je peux tourner à droite, là un mur m'empêche de continuer tout droit), et les stratégies de découverte auxquelles elle m'invite.

La promenade, forme particulière de la déambulation, « inutile », « arbitraire », et dont « la satisfaction fait renaître le désir » pour reprendre les mots de Valéry, peut donc être considérée comme une *quête esthétique d'intelligibilité spatiale (sens morphologique)*. La promenade est un 'acte de construction de sens', requérant la 'compétence' du promeneur. (cf. théorie de la réception, Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, 1976, Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1962 ; *Lector in fabula*, 1979).

L'espace, comme le texte écrit, est là, et attend son lecteur / promeneur, qui le découvre au cours du temps et le reconstruit (le comprend) mentalement, physiquement, au gré de son parcours, de la succession de ses découvertes, et de sa 'compétence'. En utilisant la métaphore de la promenade, Eco insiste sur la liberté du lecteur / promeneur, liberté que lui laisse l'œuvre à lire ou à parcourir.

Une œuvre d'art, pour être œuvre d'art, doit être, selon le mot d'Eco, une « œuvre ouverte », c'est-à-dire une œuvre dont le message est « fondamentalement ambigu », où « une pluralité de signifiés coexistent en un seul signifiant ». « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale ».

On ne saurait mieux définir l'espace composé qu'est le jardin, composition de « je peux » et de « je ne peux pas », « permettant » et « coordonnant » le mouvement. L'essence du caractère esthétique du jardin est d'offrir une multiplicité d'intentions motrices potentielles dans un jeu entrelacé de possibilités et de contraintes à différentes échelles. Le promeneur, par chacun de ses choix perceptuels, sensoriels, moteurs, renouvelle alors son interprétation du sens du jardin.

Analyse graphique de l'expérience de la promenade dans le jardin de Versailles

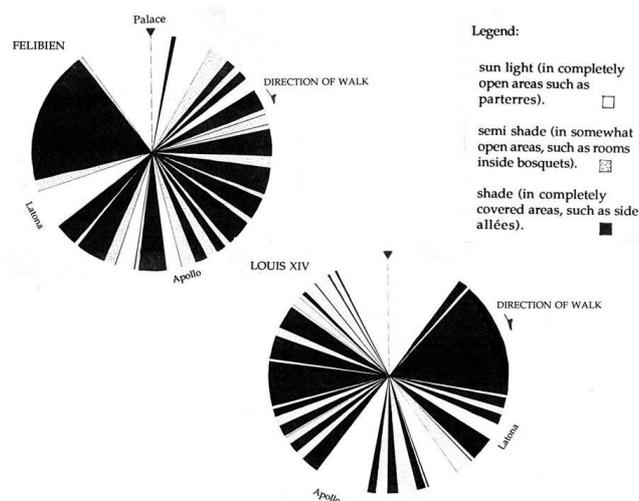
Les jardins réguliers des XVIIe et XVIIIe siècles étaient autant faits pour la promenade que les jardins dits irréguliers. Les gravures de l'époque les montrent remplis de monde ; il s'agit évidemment d'une convention de représentation, mais qui montre bien que ces jardins étaient faits pour être visités en société. L'assertion selon laquelle le jardin de Versailles n'a été fait que pour être vu d'un seul point (sur l'axe principal, depuis la chambre du roi), est contredite par le jardin même et la complexité de ses bosquets, qui invitent à une promenade en dehors des axes

de vues.

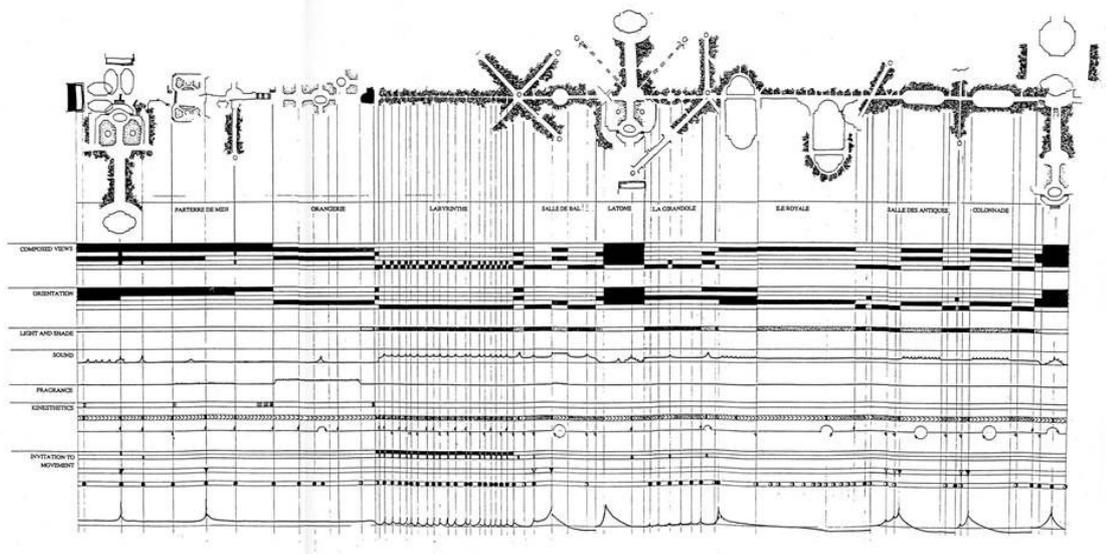
J'ai appuyé mon travail sur des récits de promeneurs (descriptions, guides, essais, manuscrits personnels). Ces récits de promenades sont parfois très généraux, mais on trouve aussi quelques descriptions assez détaillées des itinéraires suivis. L'exemple de l'itinéraire de Louis XIV montre l'un des parcours possible ; il y en a eu toujours eu d'autres. Louis XIV s'est occupé personnellement de la visite des jardins, qui constituait une obligation diplomatique ; il avait dicté à son secrétaire un schéma de visite, adaptable selon le temps disponible pour les visiteurs. Les différences dans les récits de promenade reflètent autant l'évolution du jardin entre 1668 et la mort du roi (1715) que les différentes sensibilités des auteurs : certains le parcourent comme une exposition de sculptures, d'autres sont sensibles aux vues panoramiques, aux surprises, aux parfums et aux sons, à la composition spatiale.

Mes analyses sont basées sur ces descriptions de promenade —de la même façon qu'Augoyard, mais cette fois les promeneurs sont interrogés trois siècles après les parcours qu'ils ont effectués. Elles sont situées en fonction de l'arrière-plan théorique que je vous ai esquissé, et elles ont pour but la compréhension des multiples spatialités que permet le jardin à travers les différents types de promenade qu'on peut y faire.

Expériences sensorielles

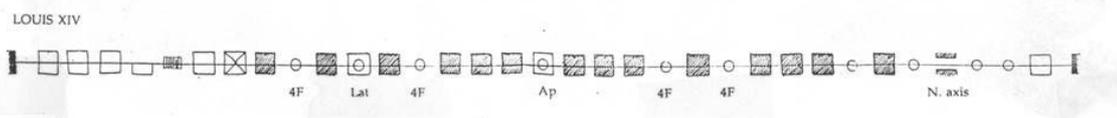


Ces premières représentations montrent la succession d'évènements sensoriels (ombre, soleil) d'un bosquet à l'autre. Une première représentation est faite en cercle, puis j'ai utilisé une partition (le long d'une ligne temporelle), où chaque section est proportionnelle à la distance parcourue. Toutes ces analyses graphiques sont issues des textes et illustrent les différents aspects mentionnés : vues, sens de l'orientation, ombre et lumière, type de mouvement (marcher à plat, monter, marches), son des fontaines et oiseaux, parfums des fleurs. Ces éléments sensoriels sont fréquemment évoqués, mais un autre élément est également très important dans les écrits : l'attente de ce qui n'a pas encore été vu, de ce qui n'est encore qu'imaginé. En effet, l'importance du mouvement est aussi celle du mouvement futur, c'est-à-dire *l'intention* de mouvement. J'ai donc également représenté ces attentes dans mes graphiques.

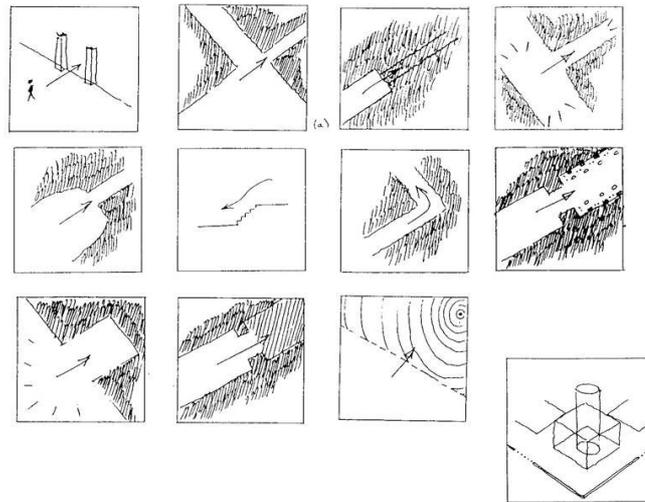


Expériences perceptives

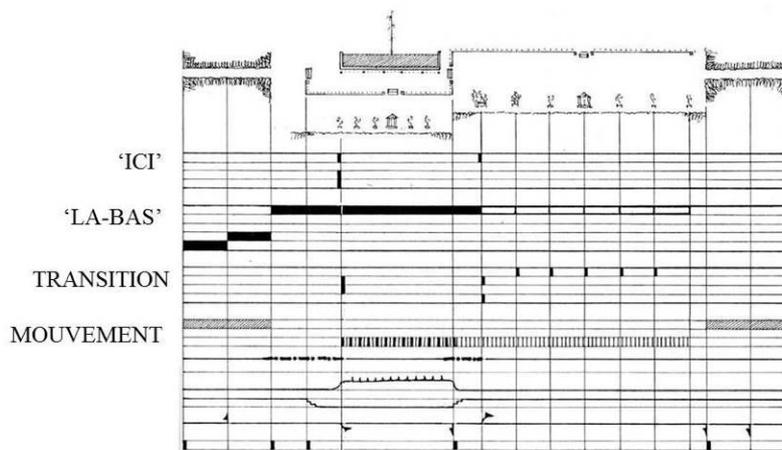
Cependant les récits ne décrivent pas la promenade comme une succession de sensations, mais plutôt comme une succession de passages d'un espace à un autre (d'un espace identifié à un autre espace identifié). L'analyse permet donc de distinguer les espaces ouverts (les parterres par exemple) des espaces fermés, les passages dans les bosquets ou dans les allées, les carrefours avec les fontaines, etc.



L'expérience temporelle est donc un flux continu d'expériences sensorielles, mais la perception/l'interprétation que l'on en a est davantage liée à la succession de passages d'un espace à un autre (quitter l'allée A pour pénétrer dans le bosquet B). Comment s'effectue le passage de l'expérience sensorielle continue à une perception de l'espace comme succession d'entités discrètes, d'espaces définis ? (cette relation entre le continu et le discret est une ancienne question philosophique). L'organisation spatiale crée des discontinuités sensorielles : changement dans les dimensions de l'espace accessible, l'étendue de la vue, la largeur et la direction de l'espace, l'ensoleillement, les qualités visuelles, sonores, etc. Nous percevons ces discontinuités sensorielles comme des moments de passage d'une unité spatiale à une autre. Ce caractère de l'organisation spatiale se retrouve à plusieurs échelles : passage d'un espace nommé à un autre (d'un parterre à un autre, d'une allée à un bosquet), mais aussi à une échelle plus petite à l'intérieur de chacun de ces espaces.



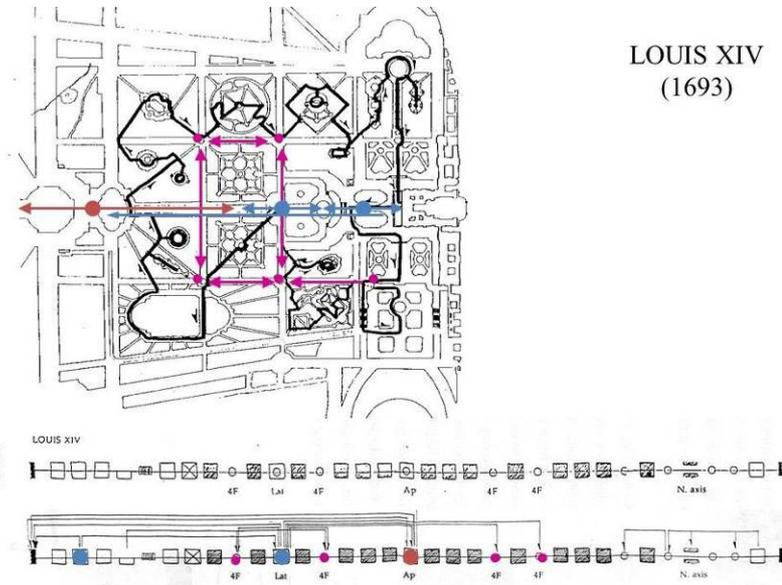
Dans ces exemples, le mouvement joue un rôle essentiel. Comment le jardin invite-t-il à se déplacer ? J'ai proposé d'analyser le mouvement selon quatre moments : les moments de repos ou plénitude (objet atteint — depuis l'endroit où nous nous trouvons, « ici », nous percevons un objet, une vue panoramique, un espace, dans sa plénitude), les buts à atteindre (promesse future de moment de repos « là-bas »), les moments de transition (lorsqu'on se détourne de l'objet atteint et qu'on se recentre sur de nouveaux buts à atteindre). Un mouvement dans le jardin, par exemple le parcours à l'intérieur d'un bosquet, peut être décomposé et représenté selon ces quatre moments...



Enfin, j'aimerais aborder la question de l'orientation / désorientation. L'expérience du jardin comme un lieu qui désoriente se retrouve dans les récits ; les guides se proposent d'aider les promeneurs à ne pas se perdre et à ne pas se sentir perdus. L'organisation des bosquets, la relation des espaces intérieurs au réseau d'allées semble volontairement induire un sentiment de désorientation chez les visiteurs ; les axes de vue le long du quadrillage des allées offrent des repères (à qui sait les reconnaître) pour s'y retrouver (revoir ce que l'on a déjà vu depuis un autre point de vue). Ce jeu d'orientation et de désorientation fait partie de l'expérience esthétique de

la promenade dans le jardin.

La manière d'utiliser, de reconnaître les repères varie d'un promeneur à l'autre. Le parcours de Louis XIV est en cela le plus riche : il utilise tous les points de vue possibles pour aider le visiteur à comprendre la structure du jardin au fur et à mesure de sa promenade. Le texte du roi montre que son auteur connaît parfaitement le potentiel d'expérience spatiale de son jardin.



Finalement, Versailles est un jardin où les visiteurs sont constamment amenés à faire des choix (s'arrêter pour regarder, tourner à droite ou à gauche, etc.). Par chacun de ces choix, ils s'impliquent dans une sorte de dialogue spatial avec le jardin, d'interprétation spatiale, qui est l'essence de l'expérience esthétique de la promenade.

L'étude de Versailles comme site offert à la promenade révèle la richesse et la variété des « stratégies morphologiques » du jardin, c'est-à-dire des modalités d'émergence du sens morphologique des espaces que recèlent ses formes physiques. La polysémie spatiale du jardin qui prend corps dans les choix moteurs et perceptuels que l'espace propose au promeneur permet de penser le jardin comme « œuvre ouverte » (Umberto Eco), et la promenade comme une activité interprétative pré-prédicative fondée sur l'intelligence de situation. C'est ainsi que l'on peut parler de la promenade comme d'une quête esthétique d'intelligibilité morphologique. Chaque promenade est une actualisation de sens, c'est-à-dire une construction d'intelligibilité spatiale, qui donne forme et achève le jardin comme œuvre d'art, toujours et chaque fois autrement.

Bio-bibliographie : Catherine Szanto est paysagiste diplômée aux Etats-Unis et docteur en architecture, chercheur associée au laboratoire AMP. Elle est actuellement post-doctorante à l'Université de Liège. Elle s'intéresse à la perception de l'espace par le mouvement, qui est le thème conducteur de ses recherches. Son doctorat portait sur la promenade comme "quête esthétique de sens morphologique" dans le jardin de Versailles, et sera publié par l'Harmattan en 2013. Cette réflexion nourrit son approche de l'enseignement et ses recherches sur des sites très différents, comme la lagune de Venise dans le cadre d'une recherche postdoctorale à l'université IUAV de Venise, ou actuellement les zones industrielles en déshérence de la banlieue liégeoise.

Echanges :

Anne Boissière : Comment situez-vous votre approche par rapport à d'autres travaux sur le jardin de Versailles ?

Catherine Szanto : Au début, Versailles a été étudié par des historiens de l'art, souvent à partir des objets situés dans le jardin. Puis petit à petit, on a commencé à s'occuper du jardin comme un type d'oeuvre particulier, avec des savoir-faire particuliers (Thierry Mariage, 1990, le premier, puis de plus en plus dans les années 90). Ces ouvrages parlent des techniques de jardinage, du territoire, de l'organisation du chantier, donc d'une oeuvre qui a sa propre manière d'être conçue. Aujourd'hui l'intérêt pour la promenade a trouvé un regain depuis la publication de celle de Louis XIV (dans des revues d'histoire des jardins ou de la ville de Versailles au XIXe siècle, puis par Simone Hoog dans les années 1990). Les historiens se sont aussi intéressés à ce texte de Louis XIV, mais souvent uniquement en référence au Roi et à sa toute-puissance ; c'est une erreur dans l'interprétation de ce texte, du à une idée préconçue. On s'est ensuite intéressé à ce texte, cette promenade, du point de vue du ballet (Laurence Louppe) ; mais dans ces approches, on est confronté à la difficulté de chercher quelque chose sans avoir encore les outils.

AB : C'est une spatialité très visuelle finalement, avec une domination de l'espace très nette. Est-ce que la promenade aurait été possible dans un espace qui n'aurait pas été à ce point maîtrisé ? Comment l'envisager indépendamment de cette maîtrise de l'espace ?

CS : Oui, c'est un jardin, l'espace est maîtrisé.

AB : On reste dans une dimension très culturelle, très limitée, où l'expérience de l'espace reste très conventionnelle. Les modalités signifiantes qui ponctuent votre analyse le montrent très bien : comparer une promenade à une lecture, cela signifie qu'on est dans un monde de signes, dans une spatialité totalement organisée par du signifiant, un monde qui se déchiffre. Pour moi, ce n'est pas du tout l'espace dont parle Erwin Straus. C'est une spatialité tissée de sens, de signification, y compris quand on s'y perd ; la désorientation est toujours conditionnée par les modalités d'un calcul. Je me demande donc : est-ce qu'on ne projette pas sur ces XVIIe ou XVIIIe siècles des expériences de l'espace qui sont beaucoup plus contemporaines ? Comment interpréter les textes de cette époque ? Il me semble par exemple que Straus est très contemporain dans sa manière d'aborder l'espace, c'est vraiment une expérience du XXe siècle et non du XVIIIe siècle. Il y a toute une dimension herméneutique, de cheminement ; et c'est une expérience de l'espace qui est différente de celle du surgissement dont on parlait initialement avec Straus.

CS : J'ai compris cet espace grâce à Erwin Straus, et j'y ressens une succession de surgissements.

AB : Mais le propre de ce surgissement est qu'on ne peut pas le quantifier, or c'est ce qu'on voit par exemple sur vos schémas. A quoi servent-ils ?

CS : A essayer de mieux comprendre l'espace.

AB : Est-ce qu'on comprend mieux parce qu'on visualise ?

CS : C'est la question que posent tous ces modes de représentation. Pour Halprin [paysagiste américain dont il est question dans la dernière communication], les *scores* étaient également une aide pour mieux comprendre ce qu'il faisait et ainsi donner une valeur créative, inventive, au dessin de ses espaces. Ce rôle de compréhension est rendu possible par cette visualisation ; je l'utilise aussi pour comprendre d'autres jardins. Et c'est avec Erwin Straus que je peux comprendre plus finement les espaces autant formels qu'informels.

AB : Oui. Il me semble juste important de dire qu'il y a toujours une part irréductible, une part qu'on ne peut pas cerner par la visualisation ou les schémas.

Et une dernière question : la promenade architecturale, de Le Corbusier, vous a-t-elle intéressée dans votre cheminement personnel ?

CS : A part le fait qu'il le mentionne, je n'ai pas de sources détaillées. C'est une belle expression, qui convient aussi aux jardins bien entendu.

Richard Klein : J'ai une remarque à propos des schémas, à la suite d'Anne Boissière : ils permettent de nous rendre intelligible la compréhension que vous avez construite, ils ont donc leur place, surtout à ce séminaire. On comprend encore mieux, grâce à ces schémas, ce qu'est votre logique de travail. Passer de votre fondement théorique à des questions morphologiques n'est pas évident, et la façon dont vous avez traité ce passage est très intéressante. Par rapport au travail de thèse, c'est important.

AB : Quelle est la différence entre partition et cartographie ?

CS : La partition montre un déroulement particulier —c'est sa limite ; la cartographie montre la possibilité des multiples cheminements.

Catherine Blain : Quel lien dans votre travail avec les traités fondateurs sur la structure/morphologie urbaine ? Camillo Sitte a-t-il été une référence pour vous ? J'y vois un écho sur les cheminements dans les villes baroques par exemple. Comment situez-vous votre travail par rapport à cette histoire longue d'analyse des espaces extérieurs ?

CS : C'est un travail parallèle que je mène, et c'est une des suites que je veux donner à mon travail. Ce sont des approches cousines.

Catherine Grout : Il y aurait aussi Rudolf Arnheim.

CS : Cela reste très visuel, même quand il parle de l'espace.

CG : Je voudrais réagir par rapport à l'outil que vous développez et la relation aux textes qui n'ont pas forcément été écrits au moment de la promenade. Ils concernent non pas l'expérience vivante, mais quelque chose qui est déjà du côté du mémorisable ou du mémorable. Donc c'est déjà quelque chose de maîtrisé, de l'ordre du repère, de la structure, qui est un soutien pour la mémoire —et vice-versa. Comment Straus vous a-t-il aidé par rapport à ces questions ?

CS : On s'accroche à la dimension visuelle car on peut « l'attraper », et en cela, on a tendance à évacuer le reste, alors que les espaces sont toujours corporels, et perçus par nos différents sens. Ce problème illustre la difficulté du passage au-delà du visuel. C'est justement ce que j'ai pu percevoir grâce à Erwin Straus.

Sabine Ehrmann : La synthèse est faite par la perception, et non par les sens.

CS : Oui, c'est ce qui fait le débat actuel, mené notamment par le neurobiologiste Alain Berthoz, que j'ai cité dans ma présentation.

AB : Pour Straus, le sentir est précisément ce qui échappe à l'expérience. Il a d'ailleurs conceptualisé le sentir par le clinique, car le paysage ne permet pas de comprendre ce sentir. Dans l'art, il y a des moments où l'on est dans cette présence, par exemple avec la photographie, dont la dimension temporelle est spécifique. Straus inscrit le sentir dans le présent, or la promenade est spatio-temporelle, c'est très différent.

RK : Et voyez-vous ces analyses visuelles comme un outil de conception ?

CS : Récemment, pour l'aménagement d'une voie, j'ai utilisé ces formes de représentation graphique pour étudier la dimension rythmique. Et c'est également là où l'on voit la limite de l'outil : il ne peut représenter qu'une seule expérience, et ce de façon schématique. Les modalités d'écriture ne peuvent pas prendre la place de l'expérience elle-même.

Sabine EHRMANN, ens{ap}^{Lille}, chercheuse au Lacth
On verra plus tard [Noter / enregistrer]

Bien des occurrences contemporaines nous font attribuer, parfois implicitement, un sens similaire aux verbes Noter et Enregistrer. Il s'agit de considérer cette assimilation au regard de sa condition historique et d'esquisser ce que l'invention des appareils d'enregistrement aura modifié de nos moyens et de nos attentes quant à l'acte de prendre note. Partant de la distinction entre dispositif et appareil, il s'agit également d'évoquer les relations nouvelles qu'entretiennent les notations dans l'économie des projets de description et de transmission.

Je pars d'une situation simple et que tout le monde connaît. Je (c'est un je générique) suis en promenade, en repérage, en arpentage, sur le terrain. Ce lieu, je cherche à m'en souvenir, à en comprendre, en rapporter quelque chose. Je prends des photos. Parfois je prends des notes écrites, je crayonne, je « croque ». L'ensemble de ces gestes est, pour moi à ce moment, équivalents. Les documents qui sont ainsi réalisés sont des « notes », des « mémos », un matériel préparatoire dont je ne sais pas encore ce que je ferai. Je note, c'est-à-dire je graphie, je laisse une trace, plutôt je fabrique une marque dans ma pensée qui se développera plus tard, trouvera plus tard son utilité et son sens, sa place dans et pour un travail ultérieur. Pour l'instant je prends. Je prends note. Je prends note sans réfléchir deux fois à pourquoi je note ceci ou cela. *Je « verrai plus tard ».*

Ce qui rend similaire ces gestes hétérogènes (écrire, dessiner, photographier) c'est alors juste ça : le temps compté de ma présence avec laquelle je suis en prise. Ce qui fait qu'une photo, une ligne d'écriture ou un dessin peut être considéré comme une note c'est que cette ligne, cette photo ou ce dessin ne vaut pas par soi et pour soi, qu'il vaut pour quelque chose qui n'est pas encore. La note n'est pas prise pour elle-même mais dans la perspective de « quelque chose » qui sera plus tard. La note doit faire le lien entre un ici-maintenant et un là-bas-pas-encore. Quelque soit son médium et malgré l'expression *prise* de note, la note n'est pas là pour *prendre* mais pour *retenir*, c'est à dire garder quelque chose qui est déjà donné. Ce donné dont on prend note c'est toujours un ici et maintenant qui ne le sera plus, qui nous sera retiré. Prendre note c'est fabriquer une marque de maintenant pour plus tard, une trace d'ici pour ailleurs.

La situation que je viens de décrire paraît banale, commune, évidente, simple. Or elle n'est ni justement décrite ni cohérente. Cette manière de « *prendre note* » nous est spécifiquement contemporaine et elle est grandement paradoxale. Si elle n'est pas justement décrite c'est que malgré le fait que je prenne soin de laisser entendre qu'il y a quelque chose dans cette activité de notation d'un peu informel, de non méthodique, je laisse tout de même croire que son importance est relative à un travail à venir. Or il se trouve que ma maison et mon ordinateur sont pleins de notes et d'enregistrements divers qui n'ont jamais servi aucun projet ni aucune œuvre et je pense que je ne suis pas la seule dans ce cas. D'où proviennent toutes ces notes ? Pourquoi ne m'en suis-je pas servies ? Pourquoi les ai-je fabriquées ?

Pendant des siècles, prendre note était un art. On apprenait à noter et quand on notait on savait pourquoi, en vue de quel projet. Un projet précédait la note. Un écrivain prenait des notes dans le projet d'écrire un livre sur tel ou tel sujet. La note était considérée comme un travail préparatoire au sens où elle nourrissait un projet déjà formulé, au moins partiellement. Ce projet était ou non réalisé mais les notes étaient toujours des notes *pour* un projet. Ce genre de notes



nous en produisons toujours. Mais nous en produisons d'autres aussi qui ne sont pas tout à fait de même nature. Il me semble que noter —aujourd'hui —n'est pas toujours relatif à un projet déterminé. Ca ne l'est pas pour moi et pour beaucoup de gens de ma connaissance. Il me semble qu'aujourd'hui prendre note serait plutôt comparable parfois à une forme d'assouplissement, une manière de se mettre en jambe, d'échauffer sa sensibilité et son intellect, de tâter le terrain. Un travail préparatoire certes mais pas forcément dans la perspective d'un projet ou d'un travail à venir déjà défini. Il me semble que nous sommes aujourd'hui nombreux à prendre note sans savoir bien pourquoi, sans visée précise et que la prise de note nous est devenue, non pas tant peut-être une manière de retenir, qu'une manière de regarder, d'être attentif, d'occuper par des gestes, de l'activité le temps de l'attention aux choses ; que c'est presque devenu une sorte de tic nerveux comme si sans note, sans appareil photo ou carnet de croquis on risquait de n'avoir pas vu, pas entendu, pas vécu notre présence aux lieux et aux moments et de ne rien en retenir. Comme si aussi l'activité de prendre note était presque devenue plus importante pour le travail que la note elle-même qui pourra peut-être ne servir à rien.

Le paradoxe c'est que la préciosité que nous accordons à cet ici-maintenant que nous voulons retenir, nous nous en détournons en quelque sorte par le fait même de prendre note. Le temps passé à photographier, écrire, dessiner n'est pas —ne peut pas être tenu —pour un temps dédié à regarder, écouter, sentir. Si vous avez regardé une fois quelqu'un dessiner sur le motif vous avez pu constater que son regard passe beaucoup plus de temps sur le papier à regarder son dessin, qu'à regarder le modèle. Le modèle il ne lui reste pour toute considération que des coups d'œil. Observer aussi quelqu'un prendre une photo, le plus souvent la photo prise, le regard se détourne comme si ce qu'il y a là maintenant à voir pouvait dorénavant être vu plus tard et ailleurs. C'est photographié donc c'est vu. *Je verrai plus tard* a ici un second sens qui me prive de voir « en vrai » maintenant. Bref prendre note —sur le vif —c'est au moins autant se priver de l'ici-maintenant que le retenir. C'est en fait vouloir pouvoir vivre ici-maintenant ailleurs et plus tard. C'est un désir —dit comme ça —assez absurde et assez vain. Cette activité n'est du moins pas d'emblée positive, elle n'accroît pas a priori la sensibilité ou l'expérience.

Alors pourquoi le faisons-nous quand même ? Comment et pourquoi notons-nous ? D'abord parce que nous nous sommes habitués à ne « pas avoir le temps ». C'est à la mode. Nous nous habituons à n'être jamais assez aux moments et aux choses, à être toujours en défaut de présence. Mais la simple habitude n'explique pas le phénomène. Je fais une seconde hypothèse, complémentaire et en peu plus longue à expliquer : nous prendrions des notes parce que nous croyons, aujourd'hui, que quelque chose comme la vérité a partie liée avec l'ici-et-maintenant. Ce « nous » ce seraient les cerveaux occidentaux modernes depuis la fin du XIXe siècle disons.

Pendant des siècles, la vérité a été conçue comme une donnée transcendante, quelque chose qu'il fallait chercher, découvrir ou construire derrière ou au-delà de ce qui était visible, audible, sensible. Les choses n'étaient pas vraies, elles le devenaient. L'histoire, entre autre, faisait (prouvait) la vérité. Aujourd'hui ce qui s'élabore au-delà des faits sensibles nous n'appelons plus ça vérité. Le plus souvent, nous appelons cela discours. Ces discours, édifications intellectuelles, scientifiques ou morales - dont vous comme moi, bien que différemment, faisons profession - nous les considérons non seulement soumis à l'erreur mais aussi susceptible d'être un peu malhonnêtes ou « théoriques » comme on dit maintenant, c'est-à-dire déliés de ce que nous nommons « réel ». Ces discours nous les considérons généralement si ce n'est faux, du moins pas vrais en eux-mêmes. Ce qui les rend vrais c'est leur conformité au réel (pour ça le discours scientifique nous paraît plus vrai). Ce qui est vrai pour nous, n'est pas le produit d'une logique, d'une déduction, d'un calcul ou d'une révélation. Le vrai pour nous c'est ce qui, dans le champ



des discours, est conforme à ce « réel » que nous nommons parfois les faits. Or un fait c'est quelque chose de momentané et de localisé. C'est vrai que cette maison est rouge. C'est vrai aussi que deux mois plus tard elle peut être bleue. C'est vrai qu'il fait nuit ici mais c'est vrai aussi qu'il fait jour au Pérou. La vérité que nous concevons aujourd'hui pour être vraie doit être strictement momentanée et localisée. Elle nous est devenue en un mot relative.

En admettant cette configuration intellectuelle comme étant la nôtre, on peut considérer une fonction nouvelle donnée à la notation, à savoir celle de fournir la pensée en réel. La note n'est plus alors un outil, une simple matière première ou un brouillon. Nous chargeons la note d'une sorte de valeur documentaire — certes subjective — mais qui a en quelque sorte la valeur d'un direct, d'une pensée directe, en prise ou au prise avec le réel. De plus en plus souvent la note est utilisée, non plus comme un travail préalable mais comme une sorte d'attache incontestable au réel (y compris à nous comme réel c'est-à-dire pour beaucoup de gens à nous comme corps); un réel auquel nous allons rapporter nos propositions, nos projets, nos discours comme si nous nous rapportions à des preuves d'existence (cela s'exprime notamment dans les innombrables occurrences du « on voit bien sur cette photo que... »). Toute note est considérée de cette manière, même une note de pensée. Il s'agit aujourd'hui quand on note sa pensée d'être immédiatement à sa pensée, à cette pensée-là, ici et maintenant, il s'agit de la retenir comme un fait incontestable, de pouvoir se la répéter, de ne pas la perdre, comme si une pensée fulgurante dont je pourrais ne pas me rappeler pouvait avoir une valeur. Quelque chose dans la fulgurance et l'immédiateté de la note est censée la prémunir contre toute suspicion de malhonnêteté ou de rationalisme, de « théorisme » si on me permet de risquer ce mot. Comme si la pensée ne pouvait pas être *immédiatement* malhonnête, rationnelle ou théorique. La note est censée être plus charnelle et plus naïve que tout discours élaboré, bref plus vraie.

Cette assimilation de la note au direct et au vrai est je pense largement tributaire de l'invention des appareils d'enregistrement et de l'importance qu'ils ont pris pour nous. Il se trouve qu'aujourd'hui un enregistrement, malgré tout ce que l'on sait des manipulations possibles le concernant, est toujours banalement considéré comme une preuve de l'existence des choses. Un enregistrement sonore ou photographique est toujours banalement censé être « objectif », montrer et/ou faire entendre quelque chose qui existe vraiment, a vraiment existé. Si ce que je dis en ce moment était enregistré, personne ne douterait un instant que j'ai bien dit tout cela, ce jour, dans cette salle alors qu'il pourrait très bien en être tout autrement. C'est une différence ontologique importante entre l'enregistrement et la représentation et qui tient peut-être au seul fait qu'un enregistrement est toujours au monde qu'il enregistre, qu'il est toujours dans un ici-maintenant synchrone avec ce qui est enregistré, c'est la condition *sine qua non* de l'enregistrement. Le rapport d'un enregistrement à ce qu'il enregistre n'est pas un rapport de représentation mais de répétition, garant de vérité. La valeur, au moins documentaire, d'un enregistrement est estimée à l'aune de sa conformité au réel. La valeur d'une note ou d'un relevé est, dans une large part au moins, estimée aujourd'hui de la même manière.

L'invention technique de l'enregistrement a profondément modifié la valeur que nous accordons aux notes et notre manière de les faire. Le réel, l'objectif, l'actuel, le momentané, le comme-si-on-y-était, le souvenir, la répétition, la trace, l'audible et le visible, le vérifiable, le fragment, le banal, toutes ces catégories qui structurent la valeur des enregistrements sont devenues des catégories structurantes de la notation. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui quand nous notons, ce n'est plus tant de prendre des notes que d'enregistrer. Nous nous prenons pour des enregistreurs (Vertov). D'ailleurs certains ne font plus que ça, ne notent plus vraiment, ne font plus qu'enregistrer (photographier) et considèrent les enregistrements comme des notes



suffisantes. Et comme tout est enregistrable, tout est devenu *notable*, au sens double du mot. Prendre note de quelque chose c'est a priori le rendre notable, remarquable, lui attribuer une valeur. Or comme tout est notable, comme tout peut être noté, plus rien n'est remarquable. Ce n'est plus ce qui est noté qui a de la valeur. La notation est devenue une valeur en soi. La note n'est plus dépendante de ce qu'elle devient. Elle vaut pour soi comme un enregistrement qui fait preuve du fait que nous avons encore un rapport au réel, une forme désordonnée de relation avec lui.

Cette définition de la note calquée sur l'enregistrement en vient à nous poser un petit problème : que faire de ces notes ? Le réel capté soit, et donc ? Est-ce suffisant ? Les notes ne nous servent-elle qu'à faire preuve, à illustrer ou faire argument pour des discours que nous pourrions tenir par ailleurs sans elles ? Consciemment, je pense que ça ne nous sert quasiment qu'à ça. Mais je pense pour autant que ça agit sur notre pensée et notre rapport au monde —du moins ce que nous sommes en mesure de dire ou de montrer, de partager de cette pensée et de ce rapport au monde —que ça agit d'une manière, inconsciente pour une large part, mais beaucoup plus conséquente qu'il n'y paraît. Je n'ai pas le temps de rentrer dans le détail ni l'argument de cette déclaration, aussi je finis par une liste à la Prévert, non exhaustive, des conséquences possibles de nos notes et enregistrements sur l'état de nos pensées. Réfléchir à partir de notes et d'enregistrements ce serait : Elaborer à partir du réel plutôt qu'à partir des idées. Raccourcir, accélérer sa pensée plutôt que la déployer. Développer (au sens photographique du terme) plutôt que transcrire [la note n'est plus un brouillon, elle est comme un négatif, une latence où tout est déjà inscrit mais faiblement]. Retenir, faire quelque chose de l'ici-maintenant plutôt que le vivre, plutôt que le perdre. Fabriquer un souvenir plutôt que mémoriser. Se répéter plutôt qu'évoluer (on note toujours le même genre de choses en fait). Penser l'hétérogène plutôt que le systématique. S'intéresser aux détails plutôt qu'à l'important. Exposer plutôt que démontrer. Lister, recenser plutôt que dégager, préciser. Confondre sentir et penser plutôt que les distinguer. Décrire plutôt qu'écrire. Combiner plutôt que synthétiser. Combiner plutôt que composer. Enregistrer plutôt que représenter. Nuancer plutôt que conclure. Poursuivre plutôt qu'achever. Inspirer plutôt que communiquer. Accumuler, classer, choisir plutôt qu'évaluer, organiser, juger. Donner à voir, à entendre plutôt qu'à comprendre. Donner à interpréter plutôt qu'à lire. Donner tout —« des foules de fragments claires » (Valéry) —plutôt que ça. Je n'ai pas de préférence entre ces alternatives. J'attire juste l'attention sur la distinction entre des schèmes cognitifs et peut-être des savoirs qu'il nous faudrait apprendre à mieux distinguer.

Quelques-uns de ces fragments pour finir en douceur, issus des notes de chevet de Sei Shônagon.

61. Choses sans valeur

Un grand bateau, à sec dans une baie, à marée basse.
Un grand arbre renversé par le vent et couché sur le sol, les racines en l'air.
Le dos d'un lutteur qui se retire après avoir été battu.
Le temps qu'une femme dont la chevelure est courte met à se peigner après avoir ôté ses faux cheveux.

26. Choses élégantes

Dans un bol de métal neuf, on a mis du sirop de liane avec de la glace pilée.
Un rosaire en cristal de roche.
De la neige tombée sur les fleurs des glycines et des pruniers.

Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduction et commentaires par André Beaujard,
Connaissance de l'Orient, Gallimard / Unesco

Bio-bibliographie : Sabine Ehrmann : artiste, docteur en esthétique, enseignante en paysage (Ensap/Esaj) et chercheuse de paysage (Lacth). Suite à un double cursus universitaire de philosophie et d'arts plastiques conclu par une thèse doctorale d'esthétique menée au sein du laboratoire « Espaces et temps des appareils » de Paris I, elle développe une recherche consacrée aux techniques, appareils et dispositifs de médiation du paysage et leurs incidences sociales. (Publications : *Cahiers thématiques* du Lacth, *Carnets du Paysage*).

Mathilde CHRISTMANN, doctorante (3^{ème} année) au Lacth
« Processus et partition – les *ecoscores* de Lawrence Halprin »

L'aménageur de paysages, tant naturels qu'urbains, a besoin d'outils pour comprendre le site qu'il fabrique et communiquer son projet ; les représentations graphiques y participent activement. Cependant, le mouvement perpétuel de cheminement qui conduit notre rapport hodologique au monde est difficilement cernable dans les contours d'une représentation. Répondant à sa manière à ce dilemme, le paysagiste et environnementaliste américain Lawrence Halprin (1916-2009) a choisi d'exploiter dans son parcours de création les « *scores* », mot anglais que l'on traduit en français par « partitions ». Observateur attentif de son environnement à une période où la prise de conscience écologiste est forte aux Etats-Unis —les années 1960 —Halprin a souhaité faire apparaître au sein même de ses notations graphiques et symboliques les forces du vivant, cherchant à manifester les processus naturels et artificiels qui animent notre présence biologique et entropique au paysage. Comment ce mouvement « chorégraphique » de l'espace — pour reprendre les mots du paysagiste —engagé dans l'écriture permet-il de rendre compte des processus à l'œuvre dans nos environnements ? Les *ecoscores*, partitions écologistes développées par Halprin à partir de 1962 pour le Sea Ranch, site naturel situé sur la côte californienne, fourniront le support d'analyse à cette réflexion.

Lawrence Halprin, dont j'ai déjà parlé lors de ce séminaire, est un paysagiste américain (1916-2009) qui a fondé son agence en 1949 à San Francisco. La question du processus est centrale dans sa pensée et sa pratique. Elle est d'abord l'expression d'une conception esthétique qui traverse son œuvre entière, de ses premiers jardins de particulier en Californie jusqu'aux projets urbains les plus importants. Elle est aussi centrale dans sa philosophie de vie et dans l'attention qu'il porte aux espaces l'environnant.

Halprin conçoit l'aménagement spatial en corrélation avec deux éléments fondamentaux :

- **le temps**, qui pour lui est la composante essentielle du vivant et engendre sa transformation permanente par des interactions profondes.
- **la chorégraphie**, qui conscientise ce mouvement dans le temps en conduisant à notre expérience et à nos actions au sein de ce monde du vivant.

La notion de processus se situe au croisement de ces deux préoccupations en tant qu'elle permet, par l'expérience déroulée dans le temps, de révéler un lien fondamental entre les différentes formes du vivant, que celles-ci soient construites de façon artificielle ou naturelle.



Pour travailler à la visibilité des processus dans le projet de paysage, Halprin va outrepasser les catégories traditionnelles de notation à disposition de l'aménageur (plan, coupe, perspective) en utilisant les *scores* (partitions). Elles vont lui permettre d'adjoindre les dimensions temporelles et les expériences humaines à la notation spatiale à proprement parler. La notion d'« environnements » (*environments*) —que je vais utiliser dorénavant —révèle/recouvre/englobe pour lui la co-présence de ces différentes dimensions (spatiales, temporelles et humaines). La question du processus prend tout son sens dans ce travail sur la notation « d'environnements ».

Mais cette articulation des différentes dimensions dans le projet ne peut pleinement se comprendre qu'au regard de l'expérience propre qu'avait Halprin au contact de la nature. Son engagement physique dans le paysage, dont témoignent entre autres ses nombreux croquis, est sa source d'inspiration principale. Au contact des montagnes dans la High Sierra (à l'est de la Californie), lors de randonnées, de campings, lors de déplacements dans des villes américaines et à travers le monde, Halprin note et croque ses impressions, le jeu des formes et des matières, les sons et les ambiances qui sauront l'inspirer tant théoriquement que plastiquement.

Dans cette communication, j'aimerais montrer qu'à travers la notion de processus, Halprin réengage sa propre expérience au contact de la nature dans une démarche de projet porteuse de l'idée de spatialité telle que la développe le phénoménologue Merleau-Ponty, pour qui l'espace est « compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi²⁶ ». Cette position fait appel à tous les sens et à une perception élargie d'un monde duquel nous, sujets vivants et corps mouvants, sommes partie prenante.

Comment, dans la démarche d'Halprin, cette expérience de la spatialité est-elle transmissible au travers des *scores* ? De quelle façon la notion de processus entrelace-t-elle l'expérience à la pratique du projet de paysage ? Peut-il y avoir véritablement « spatialité » au sein d'une démarche graphique de création appliquée au projet ?

Dans un premier temps, je reviendrai sur la notion de processus telle qu'Halprin la développe dans sa théorie esthétique et environnementale, notamment à travers la notion d'*ecology of form*. Puis peu à peu nous en viendrons à l'attitude immersive d'Halprin au contact du paysage et à sa façon de considérer les corps comme initiateur de processus.

Ensuite, à travers l'étude de quelques *scores*, il nous permettra de cheminer de façon inverse, en partant de l'immersion corporelle vers des principes d'action à plus grande échelle qui portent en elles le déploiement d'une spatialité.

N.B. : L'intervention était accompagnée d'une projection des croquis et scores d'Halprin mentionnés au cours du texte ; ils ne sont pas reproduits pour des questions de droits.

1. Processus et *Ecology of form*

Pour Halprin, le processus de création qui préside à l'élaboration de formes artificielles (dans le projet de paysage, et plus généralement dans toute création artistique) rejoint le processus biologique inhérent et permanent à la nature. Les forces à l'oeuvre dans ces deux constructions, qu'elles soient déterminées par l'homme ou par les éléments, sont pour lui du même type. Elles sont porteuses de mouvement et de vie et animent les formes tant dans un sens spirituel que

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio, Gallimard, 1985 (1964), p. 59

physique.

La notion de processus lui permet donc d'articuler l'attitude de création du designer et l'engendrement naturel des formes qui construit également notre environnement.

L'action du créateur doit donc tendre à révéler le lien profond qui nous unit à la nature, non en copiant les images de la nature (dans une attitude romantique, le jardin anglais), mais en utilisant les processus de composition à l'oeuvre dans la nature, en « copiant les processus de la nature » : « I've not copied nature, but I've copied nature processes ».

Dans un ouvrage qu'il a écrit en 1969, *The RSVP Cycles*²⁷, Halprin reproduit l'extrait d'un article qu'il avait rédigé en 1961 dans la revue *Landscape* : « Process & Form —The Gardens of the High Sierra ». Cet extrait est accompagné d'un essai photographique de Lawrence Halprin. Ces photos sont au plus près de la matière physique de ce paysage de haute montagne, tantôt rocailleux, tantôt boisé. Certaines montrent l'agencement quasi-sculptural de pierres sur un fond de ciel, les autres évincent le ciel pour se concentrer sur les textures et les lignes des pierres, les chemins créés par l'eau courante ou stagnante à travers les roches ou les végétaux. Ces photographies, par leurs compositions soigneusement cadrées, sont pour Halprin le témoignage de l'agencement naturel où les forces s'organisent « d'elles-mêmes » ; cet agencement lui montre les processus à « copier » : le cheminement de l'eau, le jaillissement des cascades, la composition minérale, les encastresments de formes, l'action du vent sur la forme des végétaux, les conséquences de l'érosion, etc. Il écrit :

« La nature a beaucoup de leçons à nous donner, mais pour moi, en tant que designer, voici les deux plus importantes. La première est que l'agencement, l'agencement naturel, est absolument limpide et que je m'y sens facilement et organiquement proche ; mon propre sens de l'agencement en dérive. L'agencement, dans ce sens, ne doit pas se comprendre comme ayant le caractère pittoresque d'une scène où un arbre nouveau est aux prises avec le ciel. **Cet agencement a à voir avec le processus** —il a à voir avec les rythmes naturels, les qualités relationnelles entre les objets ; avec la légèreté et la pesanteur ; avec le sens de gravité et la densité de la pierre, avec l'énergie et la force.

La deuxième leçon concerne le processus. On voit clairement ici d'où provient notre sens de la nature. **Le processus et le produit** deviennent synonymes et la séquence d'événements est parfaitement claire. L'art est ici en évolution, une évolution rendue possible par le hasard inéluctable qu'apporte la nature. Les forces des phénomènes naturels possèdent leur propre logique interne.

Dans la création de nos environnements, nous pouvons nous efforcer d'atteindre ce sens de l'inéluctable à travers la mise en place sélective de **processus qui utilisent le hasard et l'accident**.

Le naturalisme, le sens naturel de l'agencement, les matériaux naturels, les paysages naturels et les jardins, les villes et les quartiers naturels ainsi que les espaces urbains peuvent être créés **non en copiant les images de la nature mais en utilisant ses outils de composition**. C'est lorsque **le processus et le produit** sont une seule et même chose que le naturalisme atteint sa juste signification. »²⁸

Cette attitude de création liée au processus est manifeste dans un croquis réalisé au début des

²⁷ Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York, Georges Braziller Inc., 1969

²⁸ Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles, op. cit.*, p. 104 (traduction personnelle)



années 70, intitulé « The ecology of form²⁹ ». Halprin parle d' « écologie de la forme » pour spécifier en quoi l'action des forces présentes dans la nature (le vent, l'érosion, le mouvement des vagues, les aléas du climat etc.) engendre les formes de la nature, qui sont en transformation constante. Pour Halprin, ce sont autant de processus à mettre en action dans l'acte de création en design.

Dans une succession de bloc-diagrammes, Halprin dessine l'action de l'érosion créée par le parcours de l'eau. Le creusement des rives du à l'écoulement de l'eau est illustré sur une période géologique longue (les étapes coexistant dans le paysage que nous parcourons aujourd'hui, chacun de ces stades en action se manifestant à divers endroits). Cette action provoque un changement dans les formes du paysage (au niveau de la formation rocheuse et végétale). En haut, issue des lacs de montagne et des glaciers, l'eau ruisselle en cascade, puis creuse des gorges, devient sinueuse et le lit majeur se déploie enfin en fond de vallée.

Halprin explique qu'au cours du parcours, la végétation et les formations rocheuses de part et d'autre du lit sont différentes à cause de l'ensoleillement ; elles deviennent similaires dans les endroits où la vallée est exposée au même ensoleillement tout au long de la journée. Cette succession de formations est due à un lent processus d'évolution, traduit ici en étapes.

Il semble qu'Halprin ait rajouté après-coup deux informations liées à ce que lui apprend/a permis cette étude : en bas, il écrit que « ce processus de création de formes est fondamental dans (s)on processus de création ». Et en haut, entre deux blocs-diagrammes, une flèche montre que « les fontaines de Portland sont nées ici »³⁰.

Le processus de création mené par Halprin s'attache en effet à transposer ces processus physiques à l'échelle de l'habitat humain ; dans ce croquis, on comprend que la formation géologique est un outil traduisible dans ce projet qu'il a mené à Portland.

Fort de ce postulat, Halprin va utiliser la notion d'écosystème qu'il définit comme un système d'interactions dans lequel la communauté est plus importante que la somme de ses individus. Et il va développer une idée d' « éthique environnementale » applicable dans la création en paysage. En engageant le projet de paysage dans l'idée de communauté, Halprin insiste sur le lien physique, organique, qui lie l'homme et son environnement de façon intime :

« Nous avons besoin de créer à la manière naturaliste dans (*into*) le paysage, de façon à ce que **les communautés fusionnent avec et deviennent le paysage**. Ne pas copier la nature mais ses processus pour faire évoluer des modèles de croissance afin que les communautés deviennent une portion du paysage. Nature & processus naturels. »³¹

Dans ce cadre, le facteur « temps » est fondamental. La création s'inscrit dans le temps du processus naturel pour faire émerger de nouvelles formes donnant lieu à des transformations fluides de processus en action permanente. En convoquant la formation géologique dans ce dessin, Halprin nous montre bien que le temps est la condition nécessaire pour que les processus se manifestent — la géologie étant du temps long par excellence.

Cette attention au processus, par le biais du travail croisé entre nature et culture, montre une grande proximité entre expérience humaine (création artificielle) et expérience de la nature

²⁹ Lawrence Halprin, conférence *The Ecology of Form*, Londres, Pidgeon Audiovisual, 1982

³⁰ Il s'agit d'un projet d'aménagement urbain qu'Halprin a effectué dans la ville de Portland, dans l'Oregon, dans les années 1960 ; il y a dessiné trois espaces (un parc et deux places avec des cascades) rejoints par un mail piéton planté.

³¹ Lawrence Halprin, *Notebooks, 1959-1971*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972, p.33, « The community in the landscape », April 1961



(création de la nature), l'une et l'autre se nourrissant mutuellement et construisant nos environnements. Ce principe de création met bien le vivant au centre du travail en convoquant les forces actives conjointes de la création naturelle et de la création artificielle ; mais pour être bien compris, ce grand principe éthique et esthétique de création postulant la symbiose de toutes les formes organiques dans la création à travers le temps, doit être mis en relation avec l'expérience du sujet dans nos environnements. Et pour cela, il me semble qu'il est important de passer par les expériences d'Halprin qui ne sont pas du ressort de ses projets et de sa conception esthétique.

2. L'attitude immersive d'Halprin

A travers les croquis et les nombreux récits consignés dans ses carnets (400 pages publiés en 1981), on peut comprendre le ressenti d'Halprin face aux paysages tels qu'il les vit, les traverse et les observe. Ces témoignages communiquent son expérience physique, expliquent son attrait pour le processus et en cela, sa focalisation sur l'expérience corporelle —personnelle et collective— éprouvée lors du déplacement dans nos environnements.

Plutôt que des croquis, j'ai choisi deux récits consignés dans les *Notebooks*, que j'ai traduits. On y perçoit son acuité particulière à communiquer ses ressentis d'expériences spatiales en s'y plaçant lui-même au centre. Chacun de ces récits est accompagné d'un petit croquis « gribouillé », mis en bas de page.

Le premier extrait raconte une promenade dans la High Sierra :

En août dernier dans la High Sierra, je suis parti de notre campement et j'ai grimpé sur 3 km ; j'ai longé une longue succession de plans inclinés en granit vers le Mont Ritter. Le granit avait été rongé par les glaciers pendant des siècles et l'inclinaison du soleil sur ces surfaces polies par la glace les faisait ressembler à du cuivre bruni. J'étais au-dessus d'une rangée d'arbres et pendant que je marchais, j'entendais le son du vent s'engouffrant dans les escarpements tout autour de moi, et le ruissellement des cascades descendant du haut des glaciers formait des marches à travers les rochers avant de chuter du dernier escarpement dans la prairie, loin en bas. C'était calme. C'était rude et paisible. (*Notebooks*, p. 132, « La high Sierra »)

La description se situe au plus près de sa promenade ; elle évoque une marche (une montée), des sons, des lumières, des formes ; elle nous fait imaginer la matière (granit, roches) telle qu'elle est sentie et perçue par Halprin lui-même à un certain moment du jour (ensoleillement), à un certain moment dans la formation géologique —une épaisseur du temps ; elle se conclue sur la percée vers un ailleurs par la course infinie de l'eau.

La seconde description que j'ai choisie est celle qu'il fait de ses sensations spatiales au contact du site hébergeant une sculpture d'art brut située à Los Angeles, les Tour Watts.

Il décrit d'abord la difficulté à trouver cette petite parcelle flanquée de petites tours sculptées au milieu des pavillons urbains, rien n'indiquant une quelconque curiosité dans le coin. Puis :

L'ensemble est sur une parcelle étroite et triangulaire faisant face à une voie de chemin de fer, au bout de la rue. Il est entouré d'un mur en ciment couvert de tuiles et de bouteilles cassées ; sur tout le long du mur ont été moulé des formes et des lignes lorsqu'il était encore humide, de façon à laisser des empreintes. Une fois le portail



franchi, le monde devient extrêmement original —la rue disparaît et le petit espace occupé par les tours et les cages, les enceintes et les formes étranges revêt les qualités d'une énorme ville dans une capsule. De l'intérieur, le mur change d'échelle. Les formes bougent tout doucement comme dans un rêve et les enfants qui grimpent à l'intérieur des tours sont comme les acteurs d'un jeu médiéval au milieu des flèches d'une église. Les tours ne sont pas grandes —18 ou 20 mètres tout au plus —mais au bout d'un moment passé dans l'enceinte du mur, les dimensions changent ; les hauteurs et les structures construites comme des toiles d'araignées complexes et parées deviennent énormes. La ville à l'intérieur devient de plus en plus intense —un pas représente une promenade entière et les couleurs des carreaux vous enveloppent. La structure est savamment décorée à l'aide d'une technique simple qui consiste à mouler des formes dans la matière. Les pas s'impriment sur les carreaux, les murs sont moins des clôtures que des modulateurs de tout petits espaces. On marche parmi eux comme en dansant et chaque tournant devient un événement.

Les vues au travers des structures complexes que sont les tours ajourées s'apparentent aux rayons du soleil perçant au travers d'un nuage. (*Notebooks*, p. 123-124)

Ici aussi, le corps se déplaçant est le vecteur de l'expérience communiquée dans le récit, l'espace étant décrit par Halprin au fil du temps qu'il passe dans ce lieu qu'il découvre peu à peu. On suit au fil de la lecture l'évolution de la perception et de l'appréciation, passant de l'hostilité (les murs d'enceinte) à l'intimité et à la poésie du lieu. La description du petit monde des Tour Watts adopte le point de vue de la spatialité : nous comprenons l'espace qui nous est décrit par le biais du contact que la personne qui l'éprouve (Halprin) entretient avec cet espace.

Dans ces deux récits, on a donc à la fois une attention analytique, descriptive des caractéristiques fondamentales des paysages traversés, des grandes idées qu'ils matérialisent ; et une sensibilité liée à l'exercice du parcours à travers la description de promenades, l'attention au ressenti dans la traversée.

On voit que l'approche d'Halprin est liée à la façon dont nos corps résonnent avec l'espace qu'ils parcourent, révélant chez le paysagiste une attention portée à la spatialité, à l'espace vécu et éprouvé physiquement.

3. Chorégraphie : le corps actant

En fait, cette approche est fortement liée chez Halprin à son intérêt pour la chorégraphie, auquel l'a éveillée sa femme Anna, chorégraphe d'avant-garde aux États-Unis.

Lorsqu'il assistait à des répétitions de la troupe d'Anna, Lawrence croquait les personnages en mouvement et prenait des notes. Voici un de ses croquis de danseurs, sous lequel il écrit : « Les espaces comme focus/foyer du mouvement déterminent automatiquement les configurations de groupe et la composition —l'unité de temps détermine les formes et les rythmes des configurations. » (*Notebooks*, p. 178) Dans l'entrelacement des lignes, Halprin matérialise la spatialité : selon lui, le lien entre les corps et l'espace au sein duquel ils évoluent est déterminant ; le mouvement chorégraphique résulte de cette rencontre.

Dès le début de sa carrière, il voit dans l'art des jardins un art chorégraphique. Dans un des premiers articles qu'il publie en 1949 intitulé « The Choreography of Gardens »³², il écrit :

³² « The Choreography of Gardens », *Impulse Dance Magazine*, 1949, p. 31-34



« Nos vies ont changé au fil des années. Il en est de même pour nos danses, et pour nos jardins. (...) Nos jardins sont devenus plus dynamiques et doivent être dessinés avec à l'esprit la personne en mouvement. L'espace de nos jardins est devenu un cadre à l'intérieur duquel de nombreuses activités prennent place —des jeux, des barbecues, des promenades, des baignades et de longues heures de repos. Le jardin comme cadre pour ces activités en mouvement peut influencer considérablement nos vies. Si le dessin du jardin manifeste un flux paisible où circulent des motifs intéressants pour les terrasses et les chemins, des textures variées pour les pavages, des feuillages captivants, des clôtures, tout cela unifié rythmiquement, cela peut influencer les formes de mouvement des gens dans l'espace en prenant le sens raffiné d'une danse. »

L'espace du jardin est vu ici comme l'espace au sein duquel peut s'effectuer une danse, le mouvement chorégraphique étant déterminé par les choix du designer, puis librement interprété par les occupants du jardin dans le temps. Les jardins sont donc le moyen de stimuler le corps, les sens et les émotions.

Ce regard chorégraphique le porte à étudier les lieux sous l'angle de la spatialité, comme le montre une étude des jardins japonais que l'on trouve dans les *Notebooks*. Il s'agit de notes faites en voyage au Japon. Lorsqu'il y part en 1967, il étudie la façon dont les pas sont rythmés par les pierres posées au sol, la manière dont le contemplateur fait face au microcosme recréé devant lui, dont les verticales et les horizontales se manifestent dans la composition de telle sorte que l'espace semble toujours en mouvement, etc.

On retrouve dans ces croquis annotés, qui se veulent davantage des analyses de la conception de jardins utiles au paysagiste dans sa discipline, les qualités qu'il développe lors de ses récits d'expérience dans le paysage. Son regard est marqué par l'entrelacement de ces deux échelles que sont le paysage et le jardin, qui lui permettent de développer une attention soutenue à des phénomènes perceptifs, sensoriels et kinesthésiques éprouvés au contact de nos environnements.

L'expérience est au cœur de ces récits, de ces croquis et de ces études qui cherchent à aller au plus près des influences et des actions réciproques du corps expérimentant et des environnements expérimentés, parcourus. C'est en termes d'action du corps que s'exprime cette spatialité —actions kinesthésiques, rythmes de la marche, sens éprouvés, mais aussi à l'inverse, pas imprimant le terrain, regard cadrant le paysage...

Le processus est caractérisé par sa dimension active et ce dans les deux échelles que nous avons rencontrées : celle du temps liant créations de l'homme et créations de la nature au travers du vivant (vie=action), et celle de la chorégraphie où le parcours immersif met les sens et les mouvements en action.

4. Les *scores* comme représentation du processus

Cette mise en action et révélation du processus est la raison d'être des *scores*, ces partitions élaborées par Halprin pour travailler à différents projets d'aménagement. Mais par-delà sa seule discipline, Halprin va envisager les *scores* comme un outil pour développer la créativité dans différents contextes.

Dans l'ouvrage *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, publié en 1969, Halprin développe une théorie de la créativité basée sur la partition (*score*). Celle-ci est le pilier d'un cycle plus élaboré qui comprend quatre catégories —les quatre lettres RSVP — rendant

compte à elles quatre de « toutes les modalités du processus de création ».

Le processus est au cœur de l'intérêt pour cette forme de notation :

« Une partition représente, de façon symbolique, **un processus** qui se déroule dans le **temps**. Le type le plus connu est la partition musicale, mais je prends ce terme dans son acception plus vaste, englobant tous les secteurs de **l'activité humaine**. »

Cette citation rend compte de toutes les caractéristiques d'une partition telle qu'Halprin l'envisage : il s'agit donc d'une représentation, qui utilise un vocabulaire symbolique afin d'inscrire les dimensions processuelles et temporelles. Elle est liée aux actions humaines et doit se comprendre comme excédant son sens purement musical qui serait celui qu'on lui donne volontiers de prime abord.

Un peu plus loin il explique :

« C'est pour cette raison [porteuse d'espoir] que j'accorde tant de prix aux « partitions », en tant qu'elles décrivent un processus. C'est grâce à elles que nous pouvons participer avec créativité à ce qui se fait et à partir d'elles que se dégage d'ailleurs la structure, car **la forme de toute chose est contenue en filigrane dans le processus**. La partition est le procédé qui nous permet à tous **d'être partie prenante, de faire sentir notre présence**. Elle est tournée vers un déroulement et non vers une chose. En danse et en théâtre, cela se traduit par des modes de composition ouverts, qui instaurent des « lignes d'action » auxquelles chaque personne contribue et dont se dégage ensuite une réalisation finale.
(...)

Créer une partition rend le processus manifeste, c'est pourquoi cette étape m'apparaît comme le maillon essentiel dans l'ensemble des cycles RSVP —il ne s'agit que d'un maillon, mais il est au cœur du dispositif. »

Dans le cadre du Cycle RSVP, cette représentation du processus qu'est la *score* s'inscrit à son tour dans une forme de processus, qui est celui de la créativité. Ce cycle du processus de création met en relation des ressources (R/*resources*), des modes d'évalu-action (V), des modes de représentation menant à l'action (S/*les scores*), et l'action, l'exécution en elle-même (P/*performance*).

Dans ce cadre, les *scores* sont héritières de la partition musicale et des partitions ouvertes développées dans les avant-gardes en danse et en théâtre, comme le précise Halprin dans les deux citations précédentes. Mais elles peuvent être utilisées dans d'autres domaines dès lors qu'il s'agit d'y mettre en place de façon intentionnelle un processus de création.

Dans *The RSVP Cycles*, Halprin montre comment il utilise les *scores* et les inscrit dans le Cycle RSVP dans sa propre discipline, l'aménagement d'espaces urbains et paysagers. Il veut nous faire comprendre la diversité d'approches rendue possible par l'utilisation d'un mode de représentation qui « décrit », « amorce » ou « dynamise » les processus plutôt qu'il ne fige les idées dans un système.

Je vais vous montrer trois façons différentes qu'a Halprin d'établir des *scores* au sein du même projet, qui est celui du Sea Ranch. Il s'agit de l'aménagement d'une zone résidentielle sur 2000 hectares de terrain au nord de San Francisco, sur la côte californienne. Ce projet est celui qui fera connaître Halprin comme « paysagiste environnementaliste », puisqu'il va souhaiter préserver les qualités paysagères de la côte dans le plan directeur qui lui a été commandé par le promoteur Al Boeke. Ce projet a débuté en 1962.

Je vais partir de la partition qui me semble la plus pertinente pour évoquer la spatialité telle qu'on l'a rencontrée chez Halprin, pour essayer de montrer comment elle transparaît dans d'autres formes de notation qui en sont a priori plus éloignées.

5. Scores du Driftwood Village

Les deux partitions pour les *Driftwood villages* (« villages de bois flottés ») ont été créées pour un événement ayant eu lieu en 1968 au Sea Ranch, sur la plage. Lawrence et sa femme avait invité différents étudiants de leur disciplines respectives à se joindre à eux pendant deux semaines afin d'explorer les interactions de l'homme et de ses environnements. Il leur a été proposé, les 5 et 6 juillet, un atelier de création de structures à partir de bois flotté récolté sur la plage.

L'immersion dans le site est au cœur de cette *score*, initiatrice d'un processus de construction en contact direct avec les matériaux. Dans le tableau, une première *score* (première ligne) donne pour indication de se mettre en contact avec l'environnement de la plage et de le modifier avec les matériaux et les gens présents sur le site, selon les motivations et les besoins individuels de chacun. Une seconde *score* (deuxième ligne) enjoint à construire un nouvel environnement en se positionnant par rapport au groupe (*community*), en se rendant conscient des structures déjà construites pour continuer la modification. Un schéma sommaire du site complète les deux *scores* ; il précise un centre pour l'expérience.

Halprin explique que les *scores* ont été notées « de la façon la plus directe et la plus simple possible ».

On remarque que les restrictions sont celles inhérentes au site (matériaux) et au groupe (35 personnes, travaillant selon leurs propres motivations ou selon celles du groupe).

L'organisation d'un tel workshop est une façon de ré-engager le lien physique au site, dont le développement était alors en cours, dans une pratique de l'*in situ*, de l'investir par des expériences corporelles et des pratiques humaines.

La *score* est bien une impulsion à l'action, elle vise à donner des indications pour la création d'un environnement, pour la modification d'un site. Mais le processus est expérimental et pour cela, Halprin met en place une partition ouverte, peu dirigée, orientant les interprétations par la seule mention des limitations dans les ressources. Cette *score* enjoint les participants à faire leur propre expérience de la spatialité en se rendant conscient des éléments et des organismes présents sur le site et en initiant un processus dont l'action s'inscrit dans les processus déjà en cours sur ce site.

C'est l'expérience de l'interaction homme/environnement qui est privilégiée ici par la prise de contact physique, directe, avec la matérialité du site (mention des matériaux, prise de contact avec l'environnement). Ces partitions sont pour Halprin l'occasion d'impulser une expérience corporelle du site. Le corps est à la fois cheminant et bâtisseur, il fait l'expérience de la « prise de contact » et de la « transformation » par l'acte de création. Les *scores* donnent ici la possibilité d'expérimenter le processus d'« en bas », en engageant l'action au contact direct de la matière.

6. Locational score du Sea Ranch

Cette seconde partition, intitulée *locational score*, est la partition du site qu'Halprin a développé pour l'aménagement du Sea Ranch. Il s'agit d'un plan commenté qui établit les principales directions d'aménagement. Il s'agit donc ici de noter un ensemble d'orientations, de décisions déjà entreprises, susceptibles de mener à l'exécution (P/*performance*) ; l'impulsion à l'action est



donnée pour l'exécution, qui est la réalisation de bâtiments par les futurs architectes et planificateurs. En cela, la partition est comme un conducteur d'orchestre : elle inscrit tous les éléments qui font l'ensemble harmonieux (ici : écologiquement, en accord terrain/communauté) et laisse le soin aux interprètes de « jouer » la partition.

On y lit les indications suivantes : « laisser les prairies ouvertes comme espaces communs », « ici, des appartements », « ici, développer un village le long de la côte », « pas de maisons sur cette surface », etc. Les yeux dessinés à plusieurs endroits symbolisent les espaces de « détente visuelle ».

Halprin explique (dans *RSVP*) que cette partition a été créée suite à l'élaboration d'autres partitions qui testaient les idées et aboutissaient à des *valuations* (suite par exemple à l'évaluation de la performance impulsée par les *scores* du Driftwood village).

Cette partition matérialise un processus d'action ayant abouti à des choix de création, et dans le même temps, dans la même représentation, elle donne une impulsion créatrice pour la continuation du processus.

Dans le temps long (et infini) du processus de création, cette *score* intervient comme une étape que l'on comprend comme étant plus lointaine du point de vue de l'expérience corporelle que celle du village de bois flottés. Des principes comme les *clusters*, appelés à préserver le site en concentrant les constructions de maisons, montrent qu'elle s'inscrit dans l'éthique environnementale dont j'ai parlé au début en engageant le développement de la communauté humaine en accord avec les forces présentes sur le site. Mais cette conduite de création menant aux *clusters* donnera également la possibilité d'une qualité visuelle par le biais des vues ouvertes sur l'océan, ce qu'Halprin mentionne avec les yeux et certaines notes. Ce soucis fait référence à un mode de perception et d'expérimentation de l'environnement.

Il en est de même pour les espaces « communs », mot évoqué à plusieurs reprises. Dans ces espaces laissés à l'expérimentation commune du site, ouverts au contact avec les autres et avec la nature, Halprin laisse la place pour qu'advienne des processus « aléatoires » (tels que la nature les engendre selon lui), des rencontres où les corps s'éprouvent les uns et les autres au contact de la matérialité du site ; c'est par exemple dans ces espaces communs qu'a pu avoir lieu l'expérience du village de bois flotté.

La partition, dans les choix du compositeur, laisse donc transparaître la possibilité d'une expérience de la spatialité. Sa revendication n'est pas manifeste comme dans la partition précédente, mais on pourrait dire qu'elle la contient en creux lorsqu'on la lit suffisamment attentivement.

7. L'*ecoscore* du Sea Ranch

Voici pour terminer une partition qu'Halprin a appelé une « *ecoscore* », partition/notation écologiste. Elle a été faite spécialement pour le Sea Ranch par Halprin et un écologue et géographe culturel, Richard Reynolds.

La représentation illustre « l'impact de l'homme sur le terrain du Sea Ranch dans une perspective géologique ». Au centre de la spirale se trouve la période du Crétacée, puis on suit dans le temps l'évolution des forces géologiques, des périodes climatiques, de la végétation, l'arrivée des premiers indiens, puis des colons, les conséquences de l'élevage, de la ruée vers l'or, de l'exploitation de la forêt, du maraîchage, jusqu'à la construction de l'autoroute qui engendre la résidentialisation du site (aujourd'hui).

Les *ecoscores*, en décrivant les configurations naturelles sur une longue période de temps, « sont un moyen d'indiquer le processus de développement en cours ». Sur celle-ci, les flèches



indiquent « l'énorme force potentielle que l'homme a aujourd'hui pour contrôler et créer ». Cette partition indique bien ce qui a eu lieu pendant des millénaires, elle montre « ce qui est là » ; mais pour Halprin, en tant que partition, elle engendre lecture et interprétation. Elle doit donc être comprise comme une ligne d'action pour le futur ; en prenant acte du processus en cours, il est possible de chercher à perpétuer ce processus, à s'inscrire dans son évolution. Halprin le précise bien : « une *ecoscore* ne s'arrête pas à un moment particulier du temps », elle « évolue continuellement ».

Dans cette *ecoscore*, il est donc fait état du processus de construction par lequel la nature et la culture, conjointement, ont « dessiné » le terrain ; et elle engendre la continuation du processus de construction dans l'acte de création qui va voir cette *score* activée.

Les interactions des éléments du vivant les uns avec les autres, matérialisées dans le diagramme qui est choisi, postulent la proximité physique de la nature et de l'individu, du paysage et du vivant, à travers l'éthique environnementale. Les barres transversales permettent de lire les impacts des différents acteurs les uns sur les autres, les équilibres et les déséquilibres. La présence géologique est comme un socle pour ces interactions ; elle varie peu mais elle est toujours présente, depuis très longtemps.

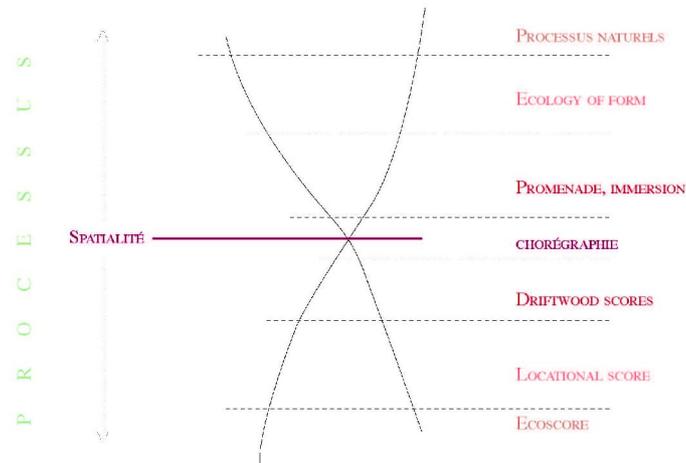
C'est *l'action* des éléments naturels —physiques et humains —les uns sur les autres qui est représentée ici, leur coexistence au sein de la représentation modifiant les différentes lignes. Chaque ligne pourrait « vivre » (être lue) séparément, mais sa mise en contiguïté avec les autres permet de comprendre les variations de cette ligne en fonction du sens attribué à chacune d'entre elles.

Mais ici, si l'action est première dans la représentation, l'expérience « reste à faire » ; elle est cependant matérialisée par les flèches. Le contemporain, le présent, est donc vu comme une continuation des interactions l'ayant précédées. Si l'on se souvient du dessin de *ecology of form*, on peut penser cette *ecoscore* comme le lieu d'où tirer des formes pour la création, à partir des processus qu'elles inscrivent. La grande échelle qui préside à cette représentation, par l'action qu'elle postule en montrant un processus continu, est indirectement tournée vers la spatialité.

Conclusion

En convoquant la notion de processus dans sa démarche de création, Halprin cherche le moyen de parvenir à la construction d'une geste de création du et dans le monde. La spatialité qui caractérise son rapport propre aux environnements transparait à différentes échelles qui ensemble forment le filtre à travers lequel Halprin déploie l'idée d'une communion entre sujet et paysage.

Le schéma ci-dessous, en forme de sablier, montre l'articulation des échelles autour de la notion de spatialité dans les différents thèmes que j'ai abordés tout au long de ma présentation :



Dans la partie la plus étroite du sablier se trouve l'échelle du corps qui permet un rapport direct, actif, à des phénomènes perceptifs, sensoriels, kinesthésiques qui sont engagés via des processus d'action mettant en contact le corps et ses environnements via une immersion dans la matérialité du paysage. La spatialité semble ici « en action », « à hauteur d'homme » ; elle est « émergente », « haptique »

Et plus l'on s'éloigne de ce point de jonction, plus le sablier s'élargit, et plus la spatialité devient diffuse, car alliée à d'autres façons d'éprouver les rapports vivants et organiques et de les construire via de multiples médiations. Au plus large, la spatialité s'engage vers l'idée d'un lien profond qui unit les forces biologiques dans leur ensemble et fait du corps l'une des composantes du paysage, les deux devant être entendus de concert puisqu'étant intimement liés par la physicalité de leur matière. La spatialité ici me semble s'exprimer sous une forme « sous-jacente », « souterraine », « spirituelle »

Les *scores*, en rendant le processus visible pour l'action, sont autant de façon de déployer le déroulement dans le temps d'expériences spatiales mettant en contact le sujet vivant et son environnement.

C'est donc dans l'articulation de toute la diversité d'échelles et de fonctions de ces formes de *scores*, au-delà de leur diversité graphique, que la spatialité est à déceler. Les *scores* sont un outil de circulation dans ces différentes échelles permettant de faire advenir l'expérience au sein de nos environnements par des mises en action, qu'elles soient celles du compositeur ou celles de l'interprète. Les trois *scores* que je vous ai montrées, chacune à leur façon, illustrent le focus opéré par Halprin pour faire du corps en mouvement dans son environnement —lui-même en mouvement— la matrice d'une prise de conscience du processus comme précepte de vie et de création.

C'est en creux d'une attitude de création, d'un postulat esthétique, social et politique de designer, que l'on entrevoit la pertinence pour Halprin de mettre en chantier un « nouveau »



mode de représentation, capable de transcender les catégories : soit représentations spatiales (plans), soit représentations temporelles (partitions musicales, diagrammes), soit analyses de terrain (biologie), soit croquis (ressentis par le dessin)... Les *scores* empruntent à ces modes de représentation traditionnels et les réengagent dans de nouvelles intentionnalités.

Elles apparaissent comme une nouvelle entrée, ouverte, pour appréhender l'interaction du vivant sous toutes ses formes à travers l'idée de processus. Cependant, si notre expérience avec le milieu qui nous entoure est bien médiatisée à travers les *scores*, elle n'est pas donnée de prime abord : chaque *score* n'est pas en soi un travail de représentation dans lequel émerge la spatialité ; c'est plutôt dans la construction de l'outil, et dans sa possibilité d'apparaître à tous les moments du processus de création (mise en étape) que les *scores* témoignent d'un centrage sur l'expérience vivante du paysage. Les *scores* comme mises en étape du processus de projet témoignent des différentes échelles de l'expérience que l'homme entretient avec son environnement. Elles procèdent par aller-retours constants, par des réévaluations et de nouvelles impulsions quant au lien fondamental qui nous enjoint à explorer et à parcourir nos environnements, voire même à y « prendre des risques ».

Or, nous l'avons vu, l'invention de cet outil n'est pas dissociable de l'expérience même qu'Halprin avait avec le paysage : une expérience chorégraphique, esthétique et vivante du « tout » que constituent l'environnement et les sujets qui à la fois s'y inscrivent et l'inscrivent.

La spatialité « poétique » contenue dans ses « compte-rendus d'explorations » n'est pas expressément manifeste dans les *scores*. Mais elle guide son regard et sa façon de percevoir nos environnements ; à travers les *scores*, qui sont bien des outils du projet —donc médiatisés, et non l'expression directe des émotions —Halprin tente de faire partager sa lecture du corps expérimentant et le tracé qui ouvre à d'autres interactions avec et dans nos environnements.

Bio-bibliographie : Mathilde Christmann est doctorante au Lacth, en troisième année, axe conception, sous la direction de Catherine Grout, en codirection avec Anne Boissière du Ceac. Elle a publié récemment un article en ligne sur www.projetsdepaysage.fr, « Croisements paysage/danse/musique : écritures entre composition et improvisation ».

Echanges :

Florence Plihon : Je me demande quelles sont les limites de ce mode de représentation (les partitions) puisqu'apparemment, il n'a pas été très fécond. Actuellement peu de paysagistes ou architectes utilisent des partitions.

Mathilde Christmann : J'ai fait un workshop récemment à Amsterdam avec des paysagistes, architectes et urbanistes, et on s'est demandé pourquoi les systèmes de notations des années 60 (de Thiel, Lynch, Venturi...) n'ont pas perduré. Je pense que ces systèmes sont trop datés, trop ancrés dans une culture du moment, et leur rigidité n'est rapidement plus acceptée par leurs pairs, le métier évoluant. Pour Halprin, au contraire, il me semble que le problème est justement le fait que sa proposition est trop ouverte ; la *score* déploie des possibilités que les paysagistes ont du mal à saisir, par exemple la possibilité de noter l'action et la performance. Halprin était vraiment initié à la chorégraphie, car il était baigné dans cet univers avec sa femme. Mais la réception a été mitigée parce que pour d'autres paysagistes sans ce passif, l'outil semble trop ouvert, ils ne savent pas quoi en faire. Cet outil est finalement contraire aux systèmes symboliques très cadrés de Venturi ou du *Motation system* qu'Halprin a développé au début de sa carrière et qu'il a ensuite abandonné (je l'avais



présenté dans le séminaire l'année dernière). Après l'intervention de Catherine Szanto, je me demande si une telle notation est compréhensible. Qu'en penseraient des paysagistes ?

Un étudiant en architecture : Il me semble que c'est difficile de s'approprier cet outil car finalement c'est sa perception, sa vision à lui. Cela me fait penser à Eisenmann. En paysage, c'est peut-être encore plus compliqué car la notion de processus naturel entre en jeu, il n'y a pas que les procédés techniques. Je comprends bien cette démarche mais je ne suis pas certain que les paysagistes puissent se l'approprier, à moins de bien connaître le sujet.

Catherine Grout : Par rapport à l'importance qu'Halprin donne à la notion de processus, la relation avec les environnementalistes est certaine. Mais il me semble qu'il y a aussi une pensée de la ville comme processus non planifié, se faisant d'elle-même. Ce n'est pas forcément américain d'ailleurs, cela implique une autre manière de penser le sujet de l'action. Halprin essaie de ne pas se penser comme étant le seul auteur de la forme, mais il y a des limites.

MC : Le projet du Driftwood Village était justement pensé comme un test pour sa vision environnementaliste de la ville. En observant les communautés qui entretiennent un lien particulier au site sur lequel elles s'implantent, Halprin pensait la ville comme une manifestation organique, faite d'individualités. Une fois ces individualités créées, connectées à leur environnement, la communauté pouvait penser les connexions. C'est le mouvement inverse de ce qui se faisait alors aux États-Unis, où les réseaux de transports déterminaient l'implantation des villes.

CG : En termes de méthode, vous avez des références sur cette notion d'émergence de la ville ?

MC : Dans la bibliographie en fin de l'ouvrage *The RSVP Cycles*, il y a des références sur la ville, et dans ses croquis aussi, on trouve des informations. Halprin était juif et a passé un an dans des kibbutz. L'idée de communauté est très forte dans son travail, l'idée d'une proximité des matières entre l'homme et ce dans quoi il est ancré. C'est ce qui doit permettre selon lui de penser l'habitat émergeant du terrain.

Anne Boissière : Je souhaiterais avoir une précision : une fois que la performance a été effectuée, y en a-t-il d'autres à venir, ou est-ce que cela initie un projet, un aménagement laissé sans suite ?

MC : Pour Halprin, c'est toujours remis en question. Dans *The RSVP Cycles*, il explique comment il réévalue constamment les projets. Dans ce cas, il refait des partitions.

AB : Donc la partition ne sert qu'une fois, ce n'est pas réitéré, cela ne permet pas de déployer une œuvre.

MC : D'une certaine manière, si, cela permet plusieurs interprétations. Le plan pour ce site du Sea Ranch par exemple a été interprété par plusieurs architectes, et encore aujourd'hui, il sert de référence pour de nouvelles constructions. Halprin produit ces représentations qui n'ont pas de valeur en soi ; elles ont valeur d'impulsion à l'action.

CG : Oui, les éléments sont pris d'une valeur ou d'une autre par les différentes personnes, qui les modifient et les sollicitent, et les font participer à un mouvement qui les déborde. Il vaut mieux utiliser le terme d'impulsion à l'action que celui de « ligne d'action » (*lines of action* est le terme employé par Halprin) que vous avez utilisé tout à l'heure.

Conclusion de la séance par Catherine Grout.