

Séminaire doctoral 2013-2014 domaine conception

Spatialité et situations

Date: Mercredi 5 mars 2014

séance commune au Lacth et au CEAC (Lille 3)
Organisation, conception : Catherine GROUT (Lacth) avec Anne BOISSIÈRE (CEAC, Lille 3)

Chercheure invitée : Julie PERRIN (laboratoire d'analyse des pratiques et des discours en danse, Paris 8 Saint-Denis).

Doctorante: Mathilde CHRISTMANN

Introduction

Cette cinquième séance portant sur la notion de spatialité à partir des travaux d'Erwin Straus et commune au LACTH et au CEAC (Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille 3) est conçue avec Anne Boissière, Professeure à l'université de Lille 3 où elle enseigne l'esthétique et la philosophie de l'art. Je suis heureuse d'annoncer la sortie très récente de son dernier ouvrage intitulé *Musique Mouvement*, paru aux éditions Manucius. Celles et ceux qui étaient présents lors de la première séance en janvier 2009, y retrouveront des éléments éclairants sur Straus à partir du concept « d'espace acoustique » qu'elle avait alors abordés. J'en profite aussi pour exprimer l'apport riche du chemin qui se fait ensemble dans ce séminaire.

Dans cette séance nous reprenons le croisement des arts : chorégraphie, paysage, land art, en le faisant, cette fois, à partir de la marche en tant qu'activité sensorimetrice et de relation au monde ainsi que de la promenade en tant que mode d'approche privilégié pour une disponibilité. Nous aborderons également leurs modes de représentation, d'évocation et de description.

Pour cela, nous avons le plaisir d'accueillir Julie Perrin, enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis qui appartient au laboratoire d'analyse des pratiques et des discours en danse et qui est membre de l'association des chercheurs en danse. Dans sa recherche et sa pratique d'enseignante elle porte une attention particulière aux croisements : danse et architecture, danse et arts plastiques, marche et inventions graphiques, tout autant qu'à la notion de spatialité chorégraphique. (texte pp. 3-7)

Je proposerai ensuite quelques éléments d'analyse et de questionnement concernant la « description phénoménologique » et plus précisément celle de la spatialité strausienne à partir de l'étude d'un texte d'Henri Maldiney, lecteur de Straus, texte de 1964 en lequel il évoque sa visite de la fondation Maeght conçue par Josep Lluis Sert¹. (texte pp. 8-14)

¹ Dans mon texte qui suit pour la mise en ligne de la séance du séminaire doctoral, je n'ai pas repris mon analyse



Enfin, nous écouterons Mathilde Christmann dont nous pouvons entendre d'année en année le développement de son travail de thèse, et qui a pu l'année dernière, grâce à une bourse conjointe du LACTH et de l'école doctorale de Lille3, aller faire l'expérience de réalisations de Lawrence Halprin aux Etats-Unis, passer du temps en des archives et enrichir ainsi son corpus tout autant que le contenu de son approche. (texte pp. 15-26)

Le fil conducteur de ces trois interventions concerne ainsi les modalités de « description », d'écriture ainsi que le lien entre une motricité et son évocation, que cette dernière précède en l'anticipant, y participe par la performativité ou qu'elle en découle par son compte rendu. S'y ajoute la question de l'élargissement à autrui : celui à qui est destiné la « description » ou les *scores*, les récits et les représentations graphiques.

Nous retrouverons des questions posées dans les séminaires antérieurs autour du « savoir pratique » ou de la connaissance associée au sentir, à l'expérience personnelle et je renvoie à ce sujet aux interventions qui sont accessibles en ligne sur le site du LACTH et de l'ens {ap} Lille.

du texte de Henri Maldiney « La fondation Maeght à Saint-Paul de Vence » de 1964, car elle est encore en ébauche et est destinée à une publication. J'ai conservé les questions qui portent la réflexion sur la description ainsi que les éléments pour une proposition de méthode concernant la recherche en architecture et en paysage intégrant la spatialité.



Habiter en danseur

Julie Perrin, enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis

Mes travaux portent sur l'expérience esthétique du spectateur de danse contemporaine. Mes objets d'études sont des œuvres chorégraphiques. J'hérite de toute une tradition de la critique d'art, et de l'analyse d'œuvre en danse (telle que portée par Isabelle Ginot²) qui s'est interrogée sur les cheminements du regard sur l'œuvre d'art, et sur la construction de l'œuvre d'art concomitante à la construction du sujet spectateur à travers l'invention d'un trajet perceptif. L'expérience esthétique y est pensée comme une rencontre, où le sujet spectateur s'invente au contact de l'œuvre tout en l'inventant.

Une des questions qui guide ma recherche pourrait se formuler ainsi : comment s'articule l'acte de danser à l'acte de voir ? Comment un geste dansé vient nous saisir ? Qu'est-ce qui préside à l'apparition d'une figure dansante ? Cette question trouve son point de départ dans une interrogation sur le geste, sur la chorégraphie et sur les modes d'adresse au spectateur : de même qu'un texte par ses procédés d'énonciation désigne un lecteur, ou que l'acteur implique un spectateur (par son jeu, la nature de sa profération, son orientation ou son emplacement sur un plateau), de même le mouvement dansé ainsi que la configuration des différents éléments d'une pièce chorégraphique construisent un mode d'adresse particulier et suppose du spectateur une modalité d'attention. Déceler les stratégies élaborées par l'œuvre pour construire son mode d'apparition et scruter les conduites perceptives induites par l'œuvre permet de dégager les régimes d'attention spécifiques à chaque œuvre. C'est à quoi je me suis attelée dans mon livre Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse à partir de cinq pièces (les presses du réel, Dijon, 2012).

La spatialité est devenue centrale dans cette recherche (il y a en vérité maintes raisons pour qu'une œuvre chorégraphique nous saisisse), partant de l'examen de la situation théâtrale. Quel régime de visibilité propose le lieu théâtral et comment la danse y prend-elle place? La dimension spatiale de l'expérience esthétique s'est ainsi articulée autour de deux axes :

1. Une interrogation sur la figure :

Par ce terme, je réactive une très vieille question de l'histoire de la peinture qui articule la réflexion sur les régimes de visibilité à partir de l'opposition entre figure et fond. Comment une figure se détache d'un fond? Comment le visible s'organise à partir d'une constellation d'éléments qui surgissent de la masse des éléments représentés (ou qui constituent le réel)?

Ici ma réflexion doit autant à Pierre Schneider (*Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan, Paris, 2001) qu'à celui qui m'a conseillé de le lire : Hubert Godard³ (analyste du mouvement) qui utilisent très régulièrement les termes de figures et fond à propos de sa réflexion sur le geste venant complexifier l'opposition entre figure et fond en peinture. Il ajoute, si l'on veut, un plan (ou cadre) supplémentaire à partir duquel le geste se donne à voir (à saisir) dans sa spécificité : c'est ce qu'Hubert Godard nomme le fond tonico-postural, qui constitue un arrière-plan à la figure dansante ; c'est l'effet inévitable de la construction, par le danseur, de sa propre perspective, de sa « scène fictive ». La nature

² Professeure au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc id=4&ch id=11.

³ Maître de conférences jusque fin 2012 au département danse de l'université Paris 8. Textes disponibles ici : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=8&ch_id=41



de l'attitude posturale préalable à tout geste va constituer un arrière-plan plus ou moins solide qui peut venir s'intercaler entre les autres plans de la scène. « Avant que quelqu'un ne bouge, il est obligé de construire un espace à partir du *topos*, de la géographie, qu'il va dynamiser, temporaliser⁴. » C'est tout un sens de la relation à l'autre, à l'espace, au contexte que renferme la fabrique même du geste : faire surgir un geste implique déjà d'avoir construit la scène fictive dans laquelle ce geste est possible. L'un des savoirs du danseur consiste bien en sa capacité à faire fluctuer le rapport au contexte qui le constitue

Dès lors, la question spatiale est inhérente à l'analyse du geste et à l'analyse de sa saisie par le spectateur. Et c'est le premier point qui conduit à amener la spatialité au cœur de mes recherches, afin de tenter d'analyser comment s'articule l'acte de danser à l'acte de voir.

2. Une interrogation sur les modes d'adresse et les modalités d'attention :

Il s'agit là de penser tout à la fois l'événement chorégraphique et le lieu de représentation de la danse comme « technologie de l'attention », si l'on reprend une terminologie propre à Jonathan Crary (historien d'art, spécialiste de l'histoire de la vision et de la perception dans la modernité ou des « régimes scopiques » liés à l'histoire des sciences et des techniques). Dès lors, il faut penser plus largement le contexte et les conditions de l'expérience esthétique : Maaike Bleeker travaille dans ce sens au sujet du théâtre post-dramatique et de la danse⁵. Et Gerald Siegmund⁶ pour la danse, puise aussi chez Jonathan Crary lorsqu'il parle du lieu théâtral comme d'une machine qui organise ce que nous percevons, comme d'un appareil (apparatus).

Les modes d'adresse et les modalités d'attention s'inscrivent dans les logiques d'un lieu bien spécifique : le théâtre. C'est là une des dimensions historiques, culturelles, techniques de l'expérience esthétique. Le lieu de la représentation est un dispositif adressé. Les modalités de l'attention doivent tout autant à ce dispositif – la structure de l'édifice accueillant le spectacle – qu'aux moyens mis en œuvre pour diriger cet événement vers le public (ce que j'ai appelé « technologie de l'attention » ou encore « instituer un point de *theatron* ». L'étymon de « théâtre » renvoie en effet d'abord au lieu d'où l'on regarde. Il désigne tout à la fois l'assemblée réunie en ce lieu pour assister à l'événement, et la nature même de son activité : *theatron* dérive du verbe *theaomai* qui signifie voir ou contempler. J'ai fait l'hypothèse que le geste dansé même instituait un point de *theatron*, indiquant au spectateur où et comment regarder).

C'est le deuxième point qui conduit à amener la spatialité au cœur de mes recherches sur le surgissement de la figure dansante. Une spatialité qui se décline

- en termes de lieu : penser le lieu de la représentation (réfléchir à l'histoire et à la configuration du lieu théâtral où la danse contemporaine est majoritairement présentée ; réfléchir à l'histoire de la scénographie).

⁴ Hubert Godard, « Regard aveugle », in Suely Rolnik, Corinne Diserens (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, éd. Musée des Beaux-arts de Nantes, Nantes, 2005, p. 77.

⁵ Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, coll. « Performance interventions », Basingstone, New York, [2008] 2011. Son analyse qui applique au théâtre post-dramatique, mais parfois également à la danse (Forsythe, Blankert), la question de la *visualité* recoupe en bien des points notre approche.

⁶ Dans un texte qui doit beaucoup à Jonathan Crary : Siegmund Gerald, « Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », in *The Drama Review*, Fall 2007, Vol. 51, No. 3, p. 131.



- En termes de spatialité chorégraphique : l'œuvre ménage en son sein une pensée du public et de la relation. C'est accorder à l'acte de danser et à la spatialité de l'œuvre chorégraphique dans sa dimension relationnelle la possibilité de déplacer et requalifier le modèle formé par le seul dispositif théâtral. En d'autres termes : le mouvement et la chorégraphie, dans leur capacité à conduire l'attention du spectateur, opposent au lieu de représentation ses logiques propres, ce que l'on pourrait nommer, avec le chorégraphe Rudolf Laban, une « perspective corporelle ». Il s'agit d'envisager l'échelle de la chorégraphie et de l'expérience corporelle – une expérience sensible, kinesthésique, pondérale, rythmique, musicale, dynamique. J'ai nommé, empruntant à Heidegger et aux géographes, « habiter en danseur » ces **pratiques spatiales** ouvertes par l'art chorégraphique, qui conduisent à reconfigurer le dispositif d'adresse du lieu théâtral.

Aujourd'hui, mes recherches portent sur des projets chorégraphiques hors des lieux de représentation conventionnels, hors-scène. Si une partie des questions posées dans mes recherches précédentes restent pertinentes (par exemple : quelles sont les conditions de la réception et des conduites de l'attention d'une danse hors-la-scène : comment un geste dansé peut-il apparaître parmi le flux des mouvements quotidiens déjà présents ? Ou encore : s'agit-il pour le danseur de se mettre à distance du dispositif théâtral ? Et peut-il se délivrer d'une logique spatiale (en perspective) profondément ancrée dans nos imaginaires et dans les fabriques du geste ?), en réalité, ces questions demeurent en partie inopérantes ou se reformulent autrement pour certains projets sur lesquels je travaille aujourd'hui, à savoir des œuvres-projets chorégraphiques où il s'agit moins de créer un objet (œuvre d'art) que d'inventer une relation au monde. Autrement dit de transformer le lieu en espace par les pratiques qui sont proposées au participant-spectateur-convive-contributeur... (quel que soit le nom et le rôle qu'on lui attribue). Dans ces projets, la représentation (au sens de montrer une danse à un public) est abandonnée et avec elle la question « comment s'articule l'acte de danser et de voir ? ». Le travail de la spatialité dans sa dimension relationnelle et expérientielle est souvent exacerbé dans ces projets. L'espace se manifeste alors à travers une situation, c'est-à-dire l'apparition d'un événement (d'un monde) fait de l'intrication du lieu et de mon expérience.

De quel savoir sensible ou plus spécifiquement chorégraphique cette situation est-elle porteuse? C'est une des questions que j'explore aujourd'hui, à partir de différents projets chorégraphiques en situation.

Dans le cadre de la séance de ce séminaire qui pose la question de la représentation graphique de l'expérience, des modalités d'inscription de la motricité, j'ai choisi d'analyser non pas une performance mais un livre d'artistes: L'agence touriste (Mathias Poisson & Virginie Thomas), Comment se perdre sur un GR. Carnet de promenade de l'agence touriste (éditions Wildproject, 2013, 56 pages). Cet objet – le livre – exige de faire appel à des modes de lecture qui ne sont pas tous propres au champ chorégraphique, loin s'en faut, et de reconnaître l'apport que peuvent être alors pour la recherche en danse les études cartographiques et géographiques. Dès lors que l'activité des artistes chorégraphiques prend la forme du livre, la méthodologie d'analyse doit se réinventer et parfois faire le deuil de ce qui lui semblait essentiel dans le champ chorégraphique. À l'horizon de cette étude, se pose bien sûr la question de ce qu'est un livre de danseur: de ce que la danse fait au livre et vice versa.



Notons que Mathias Poisson construit une équivalence forte entre lire et marcher⁷, et ce dès 2006 dans un texte où il invite à « refaire la lecture de tout l'article en remplaçant le mot "promeneur" par celui de "lecteur", et "se promener" par "lire".⁸ ». Ce faisant, il insiste sur l'expérience du cheminement, du déplacement aussi bien du sujet dans le paysage que dans le rapport du lecteur au livre.

L'agence touriste propose en effet depuis 2010 des promenades et explorations collectives selon des protocoles spécifiques. Ce livre permet de concentrer et rassembler une diversité de questions soulevées par l'ensemble des pratiques de l'agence touriste : pratiques chorégraphiques et pratiques graphiques. L'œuvre de l'agence touriste se manifeste en différents formats et différentes pratiques toutes articulées autour du voyage ou du déplacement, du cheminement (que se soit en marchant ou par une autre forme de mobilité humaine : ramper, courir, se glisser, etc.). À ce titre on pourrait dire que Mathias Poisson est un artiste hodologique : le géographe Jean-Marc Besse écrit : « Il y a un art hodologique, dans lequel l'œuvre, qu'elle soit sculpture, bâtiment ou paysage (...) se fait carte (...). L'art hodologique fait de l'œuvre une cartographie, c'est-à-dire tout à la fois une représentation, une concentration, un dispositif d'opérations vis-à-vis du réel, et une intensification de l'espace et des expériences qu'on peut en faire 9 ».



Couverture du livre de L'Agence touriste (Mathias Poisson & Virginie Thomas), *Comment se perdre sur un GR*, éditions Wildproject, 2013

J'ai donc proposé une analyse de ce livre, considéré comme œuvre à part entière (et non comme document la question : qu'est-ce que le savoir chorégraphique fait au savoir

⁷ Parallèle que proposait déjà Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*.

⁸ « 9746 cm² de promenade Méditerranéenne », in *L'art et la ville maritime*, édition de l'École Supérieur des Beaux Arts de Montpellier-Agglomération, mars 2006.

⁹ Jean-Marc Besse, «L'élan du paysage », in *Comme une danse, Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Actes Sud/ENSP, Arles, 2007.

¹⁰ En cela je fais écart avec le vocabulaire utilisé par le chorégraphe, mais aussi avec l'analyse à ce jour la plus conséquente, conduite par Laurence Corbel avant la parution de ce premier livre de l'agence touriste : « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte, et retour », in *Itinérances, l'art en*



cartographique ? Il s'agissait d'examiner sur certaines pages la façon dont l'opération cartographique mettait en évidence une construction du réel et révélait tout autant que construisait (dans l'acte graphique) une expérience hodologique. Quelle réalité et modes de relation au monde ces cartes construisent-elles ? Comment l'expérience du geste et l'imaginaire du corps définissent-ils la figuration cartographique ?

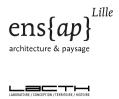
Plutôt que de distinguer dessins, cartes et partitions (comme le fait Mathias Poisson) j'ai préféré regrouper l'ensemble de l'activité graphique de l'agence touriste sous le terme de « figuration cartographique » si l'on s'accorde avec Jean-Marc Besse à considérer l'activité cartographique comme une série d'opérations (y compris hodologique) reliant l'auteur de la carte au territoire auquel elle réfère et donnant lieu à des expressions graphiques très variées qui toutes concourent à l'acte cartographique lui-même (le croquis, l'esquisse, la prise de note, la schématisation, etc.)¹¹. Par « figuration », il s'agit d'insister sur l'invention d'un monde par l'acte graphique, car une carte est bien une figuration et non pas la représentation d'une réalité préexistante : « La figuration est le dessin d'un objet qui ne préexiste pas à son image¹² ». L'opération cartographique est créative et dans le cas de la cartographie artistique, elle donne la part belle au sensible dans son interprétation du territoire comme dans son projet pour le territoire. C'est la « dimension pragmatique » de la cartographie (Jean-Marc Besse) ou la « dimension prescriptive » des figurations cartographiques (Mathias Poisson).

Ce projet, le titre du livre l'indique, est de se perdre. J'ai analysé différentes façons de faire apparaître cette « perte » : par égarement du sujet, fusion, décentrement du sujet, fluidité du fond et des contours, anomalie des échelles, présence du vide, éparpillement des données du réel.

Bio-bibliographie: Julie Perrin appartient au laboratoire d'analyse des pratiques et des discours en danse et est membre de l'association des chercheurs en danse. Ses recherches portent sur la spatialité en danse. Elle est l'auteure de: Projet de la matière — Odile Duboc: Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique (CND / Les presses du réel, 2007) et Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse (Les presses du réel, 2012). Elle coordonne avec Emmanuelle Huynh et Denise Luccioni, Histoire(s) et lectures: Trisha Brown / Emmanuelle Huynh (Les presses du réel, 2012) et avec Françoise Michel, Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe (Les Solitaires intempestifs, 2012). Ses articles les plus récents abordent la danse hors la scène ou la relation de la danse au paysage; ils sont disponibles sur: www.danse.univ-paris8.fr

déplacement (dir. Laurent Buffet), Grenoble, De l'incidence éditeur, 2012, p. 159-176.

¹¹ Jean-Marc Besse, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexion sur la schématisation graphique », in I. Laboulais (dir.), *Les usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle). Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 19-32. ¹² *Idem*.



Spatialité, situation, description

Catherine Grout, professeure à l'ens $\{ap\}^{\text{Lille}}$, chercheure au Lacth

Mon intervention est construite à partir de quelques questions autour de la « description phénoménologique » en tentant de l'articuler à la spatialité, comprise à partir des travaux du neuropsychiatre Erwin Straus, soit comment dans l'unité du sentir, le sujet vivant s'éprouve dans et avec son milieu dont il est solidaire.

Deux modes d'être

Le premier ensemble de questions concerne la différence entre deux modes d'être qui ne sont pas superposables : celui du sentir qui correspond à « l'espace du paysage » et à la spatialité et celui de la perception qui correspond pour Straus à « l'espace géographique ».

« Du fait que j'ai l'expérience vécue de moi-même comme être sentant dans l'espace [écrit Erwin Straus] *je peux me déplacer dans l'espace* et c'est parce que je suis à proximité de l'objet que je peux m'en approcher. Il reste que nous pouvons toujours être tentés de considérer l'espace comme un contenant à l'intérieur duquel nous modifions notre position ; une telle conception est tout à fait étrangère à nos analyses. Comme être en devenir je suis dans l'espace et l'espace du sentir correspond à la forme originelle de l'expérience primaire d'un devenir. La profondeur n'est en aucune manière une dimension objective propre à l'impression visuelle, elle n'est en aucune manière une dimension spatiale.» ¹³

Ainsi, ni les plans bidimensionnels, ni les rendus géométriques, ni la seule impression visuelle, ne peuvent rendre compte de la profondeur.

Parallèlement, nous ne devons pas comprendre l'espace comme un contenant et lorsque Straus écrit que « comme être en devenir je suis dans l'espace », il s'agit, en fait, de comprendre le « dans » comme un « avec » ou plus encore comme une solidarité : le sujet vivant fait partie du monde.

Je reprends Straus : « Du fait que j'ai l'expérience vécue de moi-même comme être sentant dans l'espace je peux me déplacer dans l'espace et c'est parce que je suis à proximité de l'objet que je peux m'en approcher. » Nous n'insisterons jamais assez sur cet aspect fondamental qui peut sembler aller de soi, alors que l'étude de certaines psychoses nous font comprendre que ce n'est pas le cas. Nous n'y prêtons peut-être pas attention, ayant pu prendre l'habitude de nous abstraire du monde, de nous penser en face, en dehors ou en survol.

Dans notre vie quotidienne, il nous arrive d'être en communication immédiate et a-linguistique avec ce qui nous entoure et ce, sans que nous y prêtions attention. Straus souligne ce point, nous ne pouvons pas de notre propre volonté être dans « l'espace du paysage », nous ne pouvons pas décider d'être entourés par l'horizon. Nous pouvons seulement essayer de nous rendre disponibles et présents en une manière d'être correspondant à un « abandon », à un laisser être. Je reviendrai sur ce point au sujet de la méthode.

¹³ Erwin STRAUS *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, pp. 554-5, je souligne.



« Le monde alinguistique [écrit Straus] est dominé par le sentir, qui s'impose à lui par son immédiateté continue, mais aussi par son étroitesse. [...] L'alinguistique résiste à toute tentative de compréhension de soi. Tout ce qui a été structuré et pensé préalablement par le langage masque ce qui est l'expérience au niveau alinguistique dès que nous tentons de comprendre nos vécus ou même d'exprimer simplement leur contenu. Nous devons d'ailleurs recourir immanquablement à des vécus tout à fait insolites et fort éloignés de ceux qui constituent le tissu de notre existence courante pour arriver ne fût-ce qu'à diriger notre attention sur l'expérience qui est la nôtre dans le monde alinguistique. [...] ce qui se manifeste dans ces conditions [il évoque la mescaline], comme du reste si souvent dans les cas pathologiques, est commun à toutes les expériences vécues, mais est dissimulé (chez l'homme normal sous l'écran des transformations conceptuelles. [...] le malade au même titre que l'homme sain est asservi à un langage qui est commun et relié au monde perceptif, en sorte qu'il ne trouve aucun mot susceptible à la fois de justifier ses sentiments et de les rendre intelligibles à son interlocuteur. »¹⁴

En dehors des cas pathologiques traités par Straus qui dépassent ma compétence et du recours à « des vécus insolites », la première question est double : comment dire, comment faire en sorte que « tout ce qui a été structuré et pensé préalablement par le langage [ne] masque [pas tout] ce qui est l'expérience au niveau alinguistique » ? comment donc passer du sentir au percevoir, et de surcroît, comme, dire n'est pas seulement se dire à soi-même puisque c'est aussi dire à autrui, comment ainsi en parler à autrui, écrire pour d'autres ? Et ce, alors même que le fond de l'expérience du sentir se dérobe dès qu'il y a percevoir.

De là une autre distinction s'impose : si le « langage commun » dans l'échange de visu avec autrui s'accompagne de la présence expressive du locuteur, du ton de la voix, des silences, d'une posture, tout un ensemble qui porte le sens autant que les mots, ce n'est pas le cas d'un texte lu intérieurement, une fois imprimé.

La question est ainsi triple : comment faire en sorte que le langage fasse appel, sollicite non seulement l'interlocuteur mais aussi le lecteur ? Il s'agit de s'intéresser à une certaine présence du sens qui ne se laisse pas réduire à une explication de causalité, et qui puisse, d'une manière latérale, non apparente et pourtant bien la, participer de ce qui est porté vers autrui dans la mise en langage 15.

La description

J'en arrive à la description et à un deuxième ensemble de questions :

Faisant suite à l'injonction de Husserl de « revenir aux choses mêmes » (soit de saisir un phénomène sans le pré-thématiser ou le pré-voir, tout en ayant une visée allant au-delà du particulier), des phénoménologues ont mis l'accent sur la « description ». Je cite Maurice Merleau-Ponty qui écrit dans son avant-propos à la Phénoménologie de la perception : « Il s'agit de décrire et non pas d'expliquer ni d'analyser » 16. La phénoménologie écrit-il :

« est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là »

¹⁴ *Ibid.* p. 325-327.

¹⁵ Sur cet aspect je renvoie, bien sûr, à Maurice MERLEAU-PONTY et, entre autres, à « Le langage indirect et les voix du silence », paru dans Signes, Paris, Gallimard, 1960.

¹⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Avant-propos, [1945] Paris, Gallimard, 1976, p II.



avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une « science exacte », mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir. »

Pour que le « contact » ait un « statut philosophique », le philosophe doit faire un effort. Est-ce opposé à ce que je relevais plus tôt ? Cet effort pour ne pas savoir, me rappelle l'effort pour ne pas d'abord nommer l'apparaître de Claude Monet, de Paul Cézanne et du peintre Elstir dans *A la Recherche du Temps Perdu* et sur lequel je reviendrai avec la méthode.

Par ailleurs, il s'agit bien d'un contact, d'une relation vivante avec le monde. Autrement dit, la réciprocité réclamerait une naïveté de contact pour qu'il y ait rencontre immédiate, au présent. Merleau-Ponty poursuit en indiquant que « la phénoménologie n'est accessible qu'à une méthode phénoménologique », [soit la mise en suspens des « affirmations de l'attitude naturelle »] pour qu'elles ne soient pas déjà interprétées. » La première consigne de Husserl « Revenir aux choses mêmes » « est d'abord le désaveu de la science », « c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance *parle* toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est une forêt, une prairie ou une rivière. »¹⁸

L'expérience vivante peut être une « science exacte » s'il y a d'abord suspension des déterminations dans le contact immédiat, accès aux choses mêmes ; puis, s'il y a ensuite possibilité d'en rendre compte ; et ce, par un compte-rendu qui n'apporte pas dans la description une objectivation réductrice corrélative d'une position extramondaine du sujet, qui n'interprète pas, et qui s'attache donc à l'apparaître et non à ses causes présumées. Et si la réduction doit être eidétique, s'il y a une « nécessité de passer par les essences », « il est clair que l'essence n'est pas ici un but mais un moyen, que notre engagement effectif dans le monde est justement ce qu'il faut comprendre » 19.

« C'est la fonction du langage de faire exister les essences dans une séparation qui, à vrai dire, n'est qu'apparente, puisque par lui elles reposent encore sur la vie antéprédicative de la conscience. Dans le silence de la conscience originaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression. [...] Chercher l'essence du monde, ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématisation. » ²⁰

Dès lors, qu'en est-il de la spatialité telle qu'elle est interprétée par Straus ? Peut-elle faire partie de ce qui est à décrire ? Autrement dit, est-elle à décrire et alors comment le faire ? La spatialité n'est pas dans les choses, elle est dans le « contact naïf », la « communication pathique » avec les choses, dans l'espace, le temps, le monde « vécus », dans la sollicitation et le laisser-être et dans la solidarité avec le monde ou le milieu.

¹⁷ *Ibid.*, avant-propos p I

¹⁸ *Ibid.* p II et III, souligné par l'auteur.

¹⁹ *Ibid*. p IX.

²⁰ *Ibid*. p X.



« mouvoir son corps, c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation »²¹.

Nous avons d'abord appris dans l'espace du paysage ce qu'est une forêt en nous y promenant, en en faisant partie, en l'ayant humée, par exemple après la pluie quand les feuilles mortes et humides s'enfoncent sous nos pas et transforment notre échange gravitaire parce que nous sommes un peu plus pesant et en même temps un peu plus alerte dans notre déplacement, quand le vent agite les branches et fait vibrer la profondeur du sous-bois, quand le chant bref d'un oiseau ouvre l'espace, redynamise notre verticalité dans le croisement des deux axes, vertical et horizontal.

Quelle méthode?

Sans être phénoménologue est-il sensé ou imprudent de tenter une description de la spatialité selon Erwin Straus qui est, je le répète, comment le sujet s'éprouve avec son monde dans l'unité du sentir et du se-mouvoir ? Peut-on tendre vers ? L'enjeu concerne la solidarité sujet / monde qui se joue sur deux niveaux, à la fois avec le corps propre (et alors la relation à l'horizon, le ici avec le là-bas, la posture érigée ou l'être vertical sont des contenus de la description) *et* avec l'état de corps, la proprioception (la tonicité, l'échange de poids, la relation gravitaire, la configuration de la marche, de la respiration et du regard) qui participe de la sollicitation du monde.

Pour cela, nous avons sans doute à développer l'apport d'Erwin Straus qui écrit :

« dans le sentir, nous éprouvons le monde et nous-mêmes en relation avec lui et dans toute modalité nous nous apercevons d'une certaine manière de notre propre corps »²². « Chacun vit le monde du point de vue auquel il est lié par sa corporéité et par la pesanteur qui lui est inhérente. Dans mes pensées, je peux me placer hors du temps et de l'espace, dans mon imagination je peux monter Pégase, le cheval ailé de l'enchantement et me laisser porter par lui. Dans l'expérience sensorielle de l'état vigile actuel nous demeurons des piétons qui, tenus par la pesanteur de leur existence corporelle, ne peuvent se mouvoir que pas à pas — de façon pédante. Que nous ayons des ailes, que nous soyons légers, fatigués ou accablés, nos humeurs vitales sont liées à la pesanteur, en fardeau que nous portons en jouant ou que nous traînons en soupirant. Les choses aussi nous rencontrent dans leur masse et leur lourdeur. »²³

L'humeur vitale est un indice à prendre en compte en son lien avec notre tonicité. Nos pas sont bien plus ou moins lourds ou légers selon la situation et notre état du moment. La question n'est pas de rendre compte du poids en chiffre mais de l'échange avec le monde voire de notre transformation interne. Une distinction s'avère indispensable entre ce qui est l'expérience du sujet vivant qui ne dit pas « je » et le compte-rendu biographique et narcissique. Il ne s'agit pas de rendre compte de nousmêmes, mais bien de notre expérience comme une sollicitation du monde et un accueil de celui-ci, comme une modalité d'être dans l'ouverture au monde. Trois difficultés se présentent. L'une concerne notre propre rapport à notre transformation interne qui advient dans la rencontre avec le monde. L'autre : comment nous éprouvons-nous nous *et* le monde ? La troisième a déjà évoquée : celle de l'après-coup et de la rupture radicale, de la modification par le langage en un autre mode d'être,

-

²¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* p. 161.

²² Erwin STRAUS op. cit. p 391.

²³ *Ibid*. p 449.



lorsque nous ne sommes plus solidaires.

Ainsi, en termes de méthode je voudrais proposer quelques points :

- être présent et disponible : essayer d'être ancré dans la terre tout en étant avec la bipolarité terre/ ciel et le rayonnement ou la profondeur (l'ouverture à 360°). Laisser venir, se laisser conduire, ne pas regarder sa montre, ne pas parler au téléphone, ne pas enregistrer. Des exercices d'éveil corporel, comme un échauffement pour les danseurs, aident à une meilleure disponibilité associée à une concentration sans objet.
- Laisser venir: N'étant pas praticienne, un élément dans la méthode que j'expérimente depuis quelques années pour aborder la spatialité et pour ensuite la décrire, consiste en un laisser venir dans ma mémoire corporelle de ce qui caractérise à la fois la sollicitation du monde et la transformation interne qui l'accompagne, l'une avec l'autre, et ce, sans oublier la rencontre avec autrui.
- pratiquer: comme on le fait en danse ou avec le qi gong. Nos habitudes d'analyse ont recouvert nos « attitudes naturelles » qui doivent être mises en suspension afin que la sollicitation puisse être « vécue » (Maurice Merleau-Ponty). Autrement dit, pour que ce qui nous arrive, nous arrive vraiment, il faut laisser cela nous arriver. J'ai appris ce décalage associant une présence et la passivité du laisser venir du philosophe Kobayashi Yasuo dans son texte où il évoque « la réception de l'arrivée de l'événement »²⁴. L'abandon (en tant que passivité active) pour la disponibilité et l'ouverture est important et il demande un effort comme nous l'avons vu plus haut qui se modèrera avec la pratique. Concrètement, cela s'accompagne de la distinction entre le regard fovéal et la vision périphérique, à laquelle nous ne faisons pas toujours attention et qui est associée à deux modes d'être. Avec la vision périphérique nous sommes plus ouverts à la profondeur, au mouvement, aux sons, nous ne sommes pas tendus vers un objet que nous détacherions de son contexte. Alors, parce que nous ne nous positionnons pas en observateur, voire en dominateur, des autres, des choses et du monde, notre présence au monde diffère. Cela ne veut pas dire que nous sommes alors dans le sentir puisque nous n'y allons pas de notre plein gré. Si un certain effort plus ou moins intense est sans doute nécessaire pour être disponible, toutefois il ne suffira pas, car il s'agit bien aussi d'un laisser venir, d'une passivité active. Cet aspect est paradoxal : d'un côté, Erwin Straus nous indique que nous n'allons pas dans le paysage de notre propre gré, et de l'autre, certaines pratiques nous permettent de réduire l'écart entre nous et le monde.

La pratique nous permet aussi de trouver nos appuis pour être présents à ce qui nous arrive et ne pas être déstabilisés par la transformation. Car être exposé est aussi « s'exposer à tout l'espace » comme l'indique Henri Maldiney²⁵. Comment accepter d'être sans défense ? sans scaphandre, sans bulle protectrice, sans mise à distance ? Il s'agit d'être à la fois dans la profondeur de l'espace et auprès de soi.

C'est aussi pratiquer l'écriture. « Les essences de Husserl [écrit Maurice Merleau-Ponty] doivent ramener avec elles tous les rapports vivants de l'expérience, comme le filet ramène du fond de

²⁴ KOBAYASHI Yasuo « Devant la porte ; devant la loi » paru dans *Le cœur, la mort. De l'ana-chronisme de l'être*. éd. University of Tokyo, Center for Philosophy, Tokyo, 2007, pp. 19-23.

Henri MALDINEY « La Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, [1964], publié dans Queysanne Bruno *Philosophie et / de l'architecture*, les *Cahiers de Pensée et d'histoires de l'architecture*, école d'architecture de Grenoble, n°4, fév 1985, p 70.



la mer les poissons et les algues palpitants »²⁶. Il s'agit ici du passage du compte-rendu de l'expérience vivante en une élaboration philosophique (les essences), passage qui ne doit pas perdre le lien à la vie, au moins dans le processus de passage. Cela concerne aussi le travail d'écriture. En même temps, nulle illusion à se faire, une fois ramenés du fond de la mer, et sortis de l'eau, les poissons et les algues ne palpitent plus très longtemps. En amenant cette métaphore de Maurice Merleau-Ponty, je souhaite indiquer la difficulté de l'écriture de la description afin qu'elle ne soit pas sèche et plate, ainsi que celle d'une nécessité d'attention, ou de soin porté aux rapports vivants pour que l'événement continue de nous solliciter lorsque nous écrivons.

distinguer: chercher à rendre compte de ce qui nous arrive dans et avec le monde, oblige à établir une distinction / entre le comment et le quoi, entre sentir et percevoir. Il s'agit de ne pas mettre de côté le comment, c'est-à-dire la solidarité sujet / monde autrement dit, le mouvement apparitionnel que le sujet accompagne lors de la rencontre²⁷.

Dans le cadre d'un travail de recherche en école d'architecture et de paysage : le quoi importe bien sûr (la typologie, par exemple, le choix des matériaux, les dimensionnements, la relation à l'éclairement naturel, l'ornement, les éléments symboliques, les conditions climatiques et sismiques, sans parler du cahier des charges et des enjeux sociaux et politiques), et si le comment n'est pas recouvert par l'analyse du scientifique, s'il s'articule à une explicitation (qui peut d'ailleurs être graphique), l'architecte et le paysagiste apporteront une qualité de compréhension de l'espace dont nous avons besoin. Ce travail, de surcroît, nourrira sans doute leur approche de praticien.

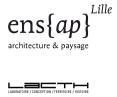
Représenter: par exemple, est-il possible de faire une photographie de ce qui se passe, quand ceci n'est pas un fait? un geste? mais un mode d'être en communication avec l'apparaître? Peut-on photographier sans percevoir? Dans le cadre de la spatialité la relation entre la description phénoménologique et l'image doit être traitée de manière attentive et prudente. L'image fixant un moment dans un déroulement peut empêcher la compréhension de la relation vivante, celle de l'unité du sentir et du se-mouvoir, si elle ne nous fait pas éprouver à notre tour la spatialisation et la temporalisation de l'apparaître.

Il s'agit de ne pas focaliser, en ne cherchant pas à photographier quelque chose (nous serions

²⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit. Avant-propos p X.

²⁷ Henri Maldiney nous met en garde par rapport à l'expérience des œuvres d'art : « Ce que nous apprenons par l'épreuve, dans l'étonnement, nous cherchons à le comprendre et, dans un second temps, notre présence à l'œuvre se fait interrogative. Cette préoccupation, par quoi l'esthétique s'inaugure, est certes légitime, mais elle est l'occasion d'une méprise. Ici pointe en effet le plus grand risque, qui est de transposer une question en problème, un questionnement en problématique.

Si « comprendre », c'est « prendre ensemble », n'y a-t-il pas lieu d'expliciter la surprise première en la ramenant à un ensemble de prises qui constituent autant d'assurances ? En réalité, cette extrême prudence pactise avec le pire danger. Elle subvertit la question. Passant outre le mouvement apparitionnel de l'œuvre, elle substitue le quoi de son apparence au comment de son apparition. Or, c'est adopter en face de l'œuvre une attitude analytique-objectivante qui est incompatible avec la dimension esthétique. [...] Une analyse des apparences est toujours possible. Mais aliénés de leur moment formateur, elles ne sont pas des moments de l'être-œuvre, et l'analyse de leurs rapports ainsi neutralisés échoue à rendre compte de l'événement-avènement qu'est, de soi, une œuvre d'art. » in « L'art et le rien » paru dans Art et Existence [1985], Paris, éditions Klincksieck, 1986, souligné par l'auteur, p 197.

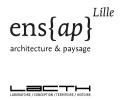


alors du côté de la perception et non du sentir). Dès lors, la vision périphérique est à privilégier car elle laisse venir un peu de que ce qui se passe. Je renvoie à mon ouvrage *L'Emotion du paysage* en lequel je présente la vision latérale de Seton Smith et son effort pour être présente à ce qu'elle rencontre, ainsi que les vidéos de Marcel Dinahet, sa manière de filmer avec son corps en mouvement.

Conclusion

Ces éléments de méthode sont des indications à adapter par chacun(e) en fonction de ses propres appuis et de ses rencontres avec le monde, les choses et autrui. L'élément primordial pour la description concerne d'une part, les modalités de contact, de communication entre le sujet vivant et le monde ou milieu et d'autre part, le mode d'être dans le « compte-rendu » pour que ce qui se passe (le comment) ne soit pas recouvert, réduit et appauvri par une mise en langage qui perdrait le rapport vivant.

Bio-bibliographie: Catherine Grout est professeure d'esthétique HDR à l'ens{ap} ^{Lille} et chercheure au Lacth. Elle fut 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*, (Taipei, 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* (Taipei, éd. Yuan-liou, 2009), *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2012).



L'outil "partition" dans le processus de projet : un lieu d'inscription du performatif ?

L'étude de la Walking Score Wheel, Lawrence Halprin, 1974

Mathilde Christmann, doctorante (4ème année) au LACTH

Introduction: graphier le parcours

Alors que le parcours du corps à travers l'espace est vécu, expérimenté de façon sensible, physique et rythmique par le corps et les sens, l'écriture d'un parcours suppose de se saisir de « quelque(s) chose(s) » de cette expérience qui peut être « graphié ». Il s'opère forcément dans ce passage un changement de dimensions, entre la bidimensionnalité du support d'écriture et la tridimensionnalité de l'action spatio-temporelle que constitue l'expérience du parcours.

Notons que ces deux actes peuvent interagir (puisqu'on parle de leur relation) selon des modes de temporalité différents : je peux d'abord écrire le parcours puis l'effectuer (travailler une carte et y tracer un itinéraire par exemple), je peux lier dans le même moment parcours et écriture (croquis et notes de terrain par exemple), ou/et je peux vivre l'expérience du parcours, puis l'écrire (en écrivant un roman par exemple, ou un compte-rendu). Travailler ce passage suppose toujours de circonscrire le parcours d'une manière ou d'une autre – alors que nous parcourons en fait l'espace à l'envie – et de qualifier le ou les modes d'écriture, de graphie, qui rendront au mieux ce « quelque chose » qui sera rendu du flux de l'expérience passée, présente ou à venir.

Je propose dans cette communication d'étudier l'une des partitions (*scores*) réalisées par Lawrence Halprin, paysagiste américain (1916-2009). Halprin utilise les *scores* comme un outil d'écriture dans sa pratique du projet. Fasciné par les racines de la créativité, et notamment par sa façon personnelle d'engager les processus qui conduisent les idées vers leur réalisation, Halprin développera une pensée singulière autour de la *score*, inspiré de la partition musicale, comme outil de composition et de visualisation dans les processus de création.

Halprin voyait dans les *scores* le moyen d'écrire l'interaction entre les dimensions spatiales, temporelles et humaines qui faisaient selon lui le sel de notre expérience du paysage. L'écriture de parcours, puisque ceux-ci mettent en jeu cette activation spatio-temporelle, est particulièrement représentée dans les créations graphiques que sont les *scores*.

La « Walking Score Wheel » (1974), que j'ai choisie d'étudier, donne à voir un parcours à travers la ville de Washington. De toutes les interactions possibles entre parcours et écriture que j'ai évoquées en introduction, voici les limites dans lesquelles cette *score* se donne à lire :

- le statut de l'écriture doit s'envisager en tant qu'elle est un outil dans le processus de création paysagiste, attachée à la forme partitionnelle,
- le parcours est déterminé spatialement et temporellement, c'est-à-dire comporte un point de départ et un point d'arrivée localisé géographiquement, et est associé à un moment précis,
- l'écriture du parcours a lieu avant l'expérience du parcours, elle précède et informe l'expérience.

Il ne s'agit pas de comparer le parcours réel au parcours écrit (de tester ce qui serait bon ou mauvais), mais d'analyser l'écriture choisie, la *score*, pour voir ce que le parcours écrit renvoie – ou ne renvoie pas – quant à la ou les dimensions expérientielle/s qu'il prétend graphier.

Quelle est la façon dont l'écriture singulière qu'est cette score rend compte de ce parcours ?

Et plus généralement : comment la proposition d'Halprin invite-t-elle à considérer la force



performative de la forme d'écriture qu'est la *score*, c'est-à-dire sa capacité à « faire acte », à « mettre en action »? Si une écriture performative est vouée à produire du sens, c'est par sa lecture que s'effectue l'action, la performance qui fait exister ce sens pour quelqu'un et donc, l'offre à de nouvelles expériences, à de nouvelles interprétations. Comme je le développerai grâce aux recherches de l'anthropologue de l'écriture Béatrice Fraenkel, l'écriture performative induirait un mode de lecture pluriel véhiculé à la fois par la situation/le contexte, l'espace graphique, et une temporalité spécifique d'inscription. Comment ce mode de lecture particulier est-il organisé dans l'« acte d'écriture », de telle facon que celui-ci puisse renvoyer à une expérience ? Et de quelle(s) expérience(s) s'agirait-il ?

La calligraphie : du plan à la score, passages conceptuels et matériels

Plan

Les mots d'Halprin sur la place et le rôle de l'écriture dans le processus de projet paysagiste vont m'amener vers ces questionnements sur l'expérience.

Dans un article paru en 1975 dans la revue Design & Environment, intitulé « The Use and Misuse of Plans » (*Utilité et abus des plans*)²⁸, il réfléchit sur l'outil bien connu des paysagistes qu'est le plan. Il remet en question leur fixité et leur pouvoir, mettant en cause la trop grande part laissée à la « calligraphie » personnelle dans le tracé du plan.

Il définit la calligraphie comme étant

« la façon dont quelqu'un inscrit une représentation graphique, d'abord pour l'exprimer à soi-même, et ensuite pour la communiquer à quelqu'un d'autre. (...) J'utilise le mot « calligraphie » pour décrire toutes les délinéations graphiques d'idées, sans exceptions, produites par un individu — la façon personnelle dont chacun dessine à l'aide de symboles pour exprimer des idées et transmettre ses intentions. »

La calligraphie est donc porteuse du style de son scripteur et d'une certaine satisfaction esthétique valant pour elle-même, comme en témoigne son esquisse pour le projet du Memorial Roosevelt avec lequel il illustre l'article.

Or Halprin explique que si la calligraphie d'un plan devient une fin en elle-même, celui-ci court le risque de devenir le « transfert fallacieux d'un médium en deux dimensions à un environnement en trois dimensions », une façon « d'imposer ses propres idées préconçues quant à la forme sur ce qui est essentiellement un milieu empirique fluide. » Il illustre ce propos dans l'article par le dessin du paysagiste Roberto Burle-Marx, inspiré notamment du sculpteur et peintre Jean Arp, expliquant que l'apposition brutale de ce genre de plan dans les jardins californiens a « détruit » le paysage de cette région.

Expérience

En qualifiant le paysage de « milieu empirique fluide », Halprin affirme que nos environnements sont indissociables de l'expérience que nous en avons, et que celle-ci est indiscutablement relative à la tridimensionnalité. Il écrit :

²⁸ Halprin Lawrence, "The Use and Misuse of Plans", *Design & Environment*, Fall 1975. Traductions personnelles.



« nous percevons (les environnements) de l'intérieur et non extérieurement (excepté dans les rares moments où nous sommes en avion). Nous y entrons et nous les parcourons pas à pas. Ils sont séquencés, et le changement en est un principe essentiel. »

La prise en considération de ce rapport expérientiel aux environnements doit se retrouver selon lui dans l'acte de création, au cours de l'élaboration du projet de paysage, et notamment dans le travail de représentations qu'il occasionne. Si le plan ne doit pas se contenter d'apparaître comme une image ou une peinture, Halprin est conscient qu'il existe une difficulté réelle dans le passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité, dans l'idée d'écrire ce qui serait de l'ordre de l'expérience. Il écrit :

« le plan tracé sur le papier est à l'opposé (d'une telle expérience). Il est cadré et contrôlé par la taille du papier sur lequel il est inscrit. Il est vu du dehors et d'en haut — un plan calligraphique est saisi immédiatement dans sa totalité. Sa simple forme limite sévèrement la capacité du calligraphe à créer des environnements dans leurs situations réelles de forme tridimensionnelle. »

Score

C'est donc une réflexion sur ce passage de dimensions au sein du processus de projet qui enjoint Halprin à mettre en place une forme d'écriture qui est aussi un concept sous-tendant sa façon personnelle de mettre en œuvre le projet : la *score*. La *score*, contrairement au plan calligraphique qui donnerait à voir une image, s'envisage comme « une structure, un canevas dans lequel imaginer la vie en cours... en fait, un cadre dans lequel la vie se développe de façon organique. » La *score* permet de structurer graphiquement les différentes manières que nous avons de parcourir nos environnements en faisant apparaître des formes d'interactions entre les éléments d'ordre spatial, temporel et humain – la vie.

Le plan « devient » (*become*) une *score* s'il est pensé comme ce canevas, cette structure, et non comme une calligraphie. La *score* aurait donc le pouvoir d'outrepasser ce qui serait de l'ordre du style personnel, de la vision esthétique pure, de la fabrication d'un « objet d'art », et par là-même ouvrirait un champ de possibles pour des expériences multiples, partageables et modifiables.

Fonctionnement de l'écriture dans le cadre du projet : fonctions intégratives et performatives

Comment fonctionne cette écriture ? En quoi diffère-t-elle du plan et par quels moyens envisage-t-elle « la vie organique » ?

La *score* emprunte au plan une valeur primordiale pour Halprin : sa capacité intégrative (*integrative*). Le plan comme outil de composition, qui permet de visualiser et de tester les idées, devient une *score*

 \ll lorsqu'il nous permet de voir – en esprit – les changements possibles dans l'environnement avant que ceux-ci soient réellement mis à exécution. \gg

Il explique que cet outil permet au designer sensible de travailler

« (en se sentant) lui-même à l'intérieur du plan. Cela devient plus que de la simple calligraphie. Cela devient, comme l'action painting, un moyen de se situer à la fois dedans et dehors, de s'impliquer en faisant et en même temps de voir de l'extérieur l'émergence des images et des éléments. »



La fonction intégrative de l'écriture concerne donc au premier plan le créateur lorsqu'il trace ses idées. Mais ce qui est en jeu dans la *score*, c'est le passage de cette fonction intégrative propre au créateur qui se noue « à l'intérieur », « en lui-même », à sa diffusion, sa communication et son partage. Car le projet ne doit pas refléter la seule expérience d'immersion du créateur – sinon il s'agit bien d'un plan ayant le même statut qu'une peinture ; l'important pour Halprin est de mobiliser d'autres acteurs dans le projet, et cela passe par la nécessité de faire comprendre, de donner à voir le processus qui concourt à des prises de décision pour la réalisation (la forme). Dans ce cadre, l'écriture des *scores*, le tracement de ce canevas, doit laisser la place à des changements de direction – ou de croissance – pour le projet, au sein même de ce qui est écrit.

Halprin écrit:

« Le plan peut se donner l'apparence d'un système d'ordres... une partition (score) qui dynamise et mobilise les gens — les vraies personnes qui habiteront ces lieux. De cette façon, la calligraphie devient l'art d'une communauté entière, une façon d'impliquer chacun à la fois dans le processus et dans l'action, une sorte de description visible du processus de groupe. Elles peuvent fournir un cadre à de nombreuses choses très différentes — incluant par exemple les symboles et le rêve, de même que le langage des sens. Lorsque les plans sont faits de façon visible comme une partition pour la communauté (community score), ils peuvent initier et stimuler au fil du temps. ».

L'écriture de *scores* s'envisage donc, dans l'acte de projet, comme la façon dont le créateur, en quelque sorte, « pousse » son expérience intégrative « à l'extérieur ». Halprin le dit bien : la *score* permet de se situer à la fois dedans et dehors, de faire et de voir, d'agir et d'être l'observateur. Le designer, par la création de *scores*, extériorise donc son processus de travail, la propre visualisation qui l'a conduit à ses idées, pour que d'autres acteurs – collègues, participants, médias – puissent à leur tour l'intégrer, s'y sentir « à l'intérieur ». Les représentations produites sont donc les médiatrices permettant au processus de projet d'évoluer, de « croître organiquement ».

Je fais l'hypothèse que ce qui pousse cette fonction intégrative vers l'extérieur, c'est la capacité performative qu'a la *score*. Halprin n'emploie pas spécifiquement ce terme – il recourt fréquemment aux termes d'action et de processus –, mais je vais essayer de le mettre à l'épreuve de ses *scores*. Il me semble que c'est dans le va-et-vient permanent entre fonction intégrative et fonction performative que « quelque chose » de l'expérience devient opératif dans l'écriture.

Par sa dimension performative, la *score* est donnée tout à la fois à lire, à manipuler et à exécuter. La forme qu'elle prend, la façon dont du sens lui est donné, sont entièrement conçus en fonction de cet acte de lecture pluriel, qui réfère bien à la partition musicale : l'interprétation est envisagée au sein même de l'écriture, puisque la musique ne s'entendra qu'au moment où elle sera « jouée ». Pour qu'il y ait musique (son), il faut que la partition soit lue et jouée – de la même façon, on pourrait dire que pour Halprin, c'est le parcours qui a le rôle du son musical : il prend corps par l'écriture et la performance, par l'exécution de la partition.

En envisageant l'action, l'exécution dans sa forme même d'écriture, la partition serait performative par essence. Revenons donc d'abord sur cette notion de performativité.



Performativité à l'oeuvre dans la « Walking Score Wheel »

Concept austinien

Le concept de performativité a pris corps sous la plume du philosophe anglais John L. Austin (1911-1960), rattaché au courant du pragmatisme linguistique. Il l'a développé en 1962 dans un ouvrage au titre évocateur : *How to do Things with Words*?, traduit en français en 1970 par *Quand dire, c'est faire*²⁹. Austin s'intéressait aux énoncés du langage oral du quotidien. Il a déterminé comme « performatifs » les actes de langage ayant pour particularité d'affirmer une chose qui, dans le même temps, implique cette action elle-même ; « quand dire, c'est faire », c'est-à-dire quand le langage en soi fait/accomplit un acte. Quelques exemples simples seraient les énoncés « je me marie », « je promets que », « je te conseille », « mange ! ». La valeur de ces énonciations se mesure à l'aune de leurs succès ou de leurs échecs ; c'est ce qui fait qu'elles se distinguent des affirmations qui ont pour critère de valeur la vérité (elles sont vraies ou fausses). L'étude des actes de langage performatifs nécessite selon Austin de considérer l'acte de discours dans sa situation totale, c'est-à-dire englobant les caractéristiques sociales et spatio-temporelles dans lesquelles l'énoncé est formulé – un même énoncé peut être performatif dans un certain contexte et ne pas l'être dans un autre.

Performativité et écriture

Austin s'intéressait aux actes de discours, aux actes oraux, mais en ce qui nous concerne, la partition est une écriture. Nous pourrions donc nous référer à des définitions plus élargies de la performativité qui ont cours dans d'autres champs de recherche aujourd'hui, comme par exemple dans les arts de la performance. Louise Poissant par exemple, du groupe de recherche sur la performativité en théâtre « Effets de présence », résume simplement : « Serait performatif ce qui sert d'embrayeurs d'action »³⁰. Dans ce cadre, d'autres actes que les actes de langage pourraient également être performatifs – par exemple les costumes au théâtre, ou le jeu avec le public. L'écriture qui nous occupe relève bien de l'élaboration d'un langage, notamment verbal, et les caractéristiques propres à son état écrit impliqueraient donc la performativité de manière singulière, puisqu'elle occupe la sphère langagière, mais aussi la sphère matérielle liée à ses conditions d'apparition par le tracé, sur un support.

Pour l'anthropologue de l'écriture Béatrice Fraenkel, cette particularité du médium écrit permet à la performativité de s'inscrire avec davantage de force que dans les énoncés oraux, seuls retenus par Austin. Dans l'article « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture » (2006), elle se penche sur les énoncés écrits des actes juridiques, remettant en chantier le concept austinien de performativité par ce qu'elle nomme les « actes d'écriture » 31. Elle montre que certaines caractéristiques propres au médium écrit favorisent la force performative des énoncés : notamment l'espace graphique et les conditions matérielles de l'écrit; le contexte de fabrication de cet artefact ; le message qu'il véhicule ; et les chaînes d'écriture dans lesquelles il s'inscrit.

Nous allons chercher à comprendre et éventuellement valider ces propositions en étudiant la

Austin John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, Points essais, 1991 [1962], trad. de Gilles Lane (titre initial: *How to do things with words?*).

³⁰ Le site internet du groupe de recherche, de la Faculté des Arts de l'UQAM (Université de Montréal) propose plusieurs définitions de la performativité dans le domaine théâtral : http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/def performativite.aspx

Fraenkel Béatrice, "Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture", *Etudes de communication*, 29/2006. Disponible en ligne sur http://edc.revues.org/369



score/roue élaborée par Halprin.

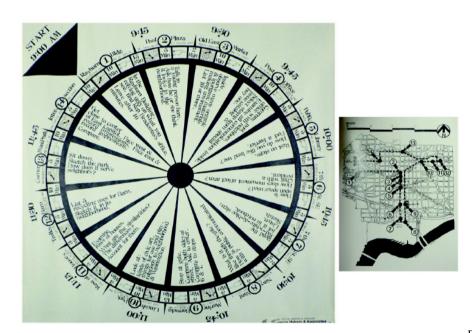
Le déchiffrage de l'espace graphique de la score

Béatrice Fraenkel insiste d'abord sur la « force graphique » de l'énoncé écrit, qui lui confère des « capacités de monstration » et contribue ainsi à la performativité de l'acte en renforçant le sens du message. Elle écrit :

« on peut faire l'hypothèse que tous les phénomènes de mise en forme par le tracé, par la mise en page, jusqu'aux choix typographiques sont susceptibles de porter des significations et de participer à l'effectuation d'un énoncé performatif. L'acte graphique ouvre l'énonciation écrite à toutes les nuances et les jeux qu'autorise la valeur d'exposition de l'écrit. »

Béatrice Fraenkel note que dans l'acte d'écriture, l'énoncé du message se double de la « fabrication d'un artefact spécifique » – en droit, il s'agit des copies, registres, signatures, affiches, etc. Le réglage de l'espace graphique, souvent minutieux et codifié dans les domaines juridiques, est vecteur de l'efficacité du message.

La partition est également un artefact spécifique (nous l'avons dit, sa présence d'écriture est la médiatrice nécessaire entre l'idée et sa réalisation). La complexité visuelle de la *Walking score Wheel* nous permet de saisir l'importance de l'organisation graphique de l'espace de l'écriture.



Revue Design

&Environment, Fall 1975. Photographies de l'exemplaire conservé à la Environmental Design Library, UC Berkeley

La « Walking Score Wheel » est composée de deux éléments distincts, qui sont présentés l'un sous l'autre sur une page dans l'article « The Use and Misuse of Plans » :

- la « Awareness Walk Wheel » (dont le format original de mise en œuvre est un carré



d'approximativement 1m x 1m), que j'appellerai par la suite la ROUE - et le « Walktrack », que j'appellerai le PLAN.

Ce second élément a toutes les apparences d'un plan de ville, avec une échelle précise. Le plan n'est pas « trouvé », il est retracé et fait apparaître le tracé des rues par le travail des contours filaires des blocs. Le tracé d'un parcours, matérialisé à l'aide de tirets, est ponctué de points fléchés portant une numérotation allant de 1 à 14.

La présence de ces chiffres sur le plan guide l'acte de lecture en renvoyant à l'autre élément composant la *score* – le sens de ces chiffres nous apparaitra pleinement si nous poursuivons notre lecture en déchiffrant la roue. Sur le plan, chaque cercle et la flèche qui l'accompagne renvoie bien à une localité; les chiffres, qui sont tous différents et indiquent un ordre, sont qualifiés. Dans la roue, ils sont « déplacés » de leur localisation géographique, de leur rapport à un lieu précis, ce dont témoigne leur mise en forme nouvelle. Ainsi, dans le plan, les chiffres sont formellement dépendants du tracé des rues, ce qui créé visuellement une structure dispersée, dont les lignes orthogonales répondent au tracé des rues; par contre, la circularité de la roue organise ces chiffres de façon régulière sur un cercle, les mettant en correspondance avec un lieu, mais également avec des éléments temporels.

Ces chiffres, donc, activent la lecture, permettent de circuler dans la matérialité de la *score*, de repérer spatialement les liens entretenus par différents éléments entre eux. (et inversement si je lis d'abord la roue, puis le plan). Le rapport entretenu par ces deux éléments à l'aide du langage qu'est ici le chiffre est capital pour comprendre comment la roue, qui installe les chiffres dans un espace abstrait, se réfère en fait à un parcours concret, situé.

La roue fait apparaître elle aussi certains éléments spatiaux du parcours de façon plus précise, et surtout, elle les met en rapport avec le facteur temps.

Un triangle en haut à gauche indique le « départ », à 9h, et ce faisant, il donne un ordre et un sens de lecture pour suivre le parcours sur la roue. Le cercle symbolise également la boucle que constitue le parcours — le triangle nomme aussi, implicitement, le point d'arrivée et son heure approximative (midi). Chaque rayon renvoie à la mise en œuvre d'une portion temporelle relative à l'une des localités chiffrées. D'une certaine façon, chaque espace compris entre deux rayons donne une épaisseur signifiante aux tirets qui figurent le parcours sur le plan.

L'organisation rayonnante se double d'une organisation circulaire accentuant l'idée d'une continuité du parcours. Différentes couches d'information, aux typographies de tailles inégales, y sont lisibles : l'heure scandée tous les quart d'heure ; le point précis qui permet de lier l'heure aux actions endessous ; puis de part et d'autre du chiffre se référant au plan, la localisation approximative pour le tronçon du parcours, et en plus petit les coordonnées géographiques exactes du lieu où s'arrêter (le chiffre donc).

Entre deux épaisses lignes noires se déroule une bande de petites vignettes faisant alterner les temps de marche et les temps d'arrêt par des indications de durée. L'ordre de lecture des vignettes, dans le sens de la roue, doit être suivi pour pouvoir les interpréter. Le modèle de lecture fonctionne sur 4 vignettes, et il est réitéré tout au long de la roue. Un petit bout du plan est repris, faisant apparaître la flèche correspondant au chiffre de la portion ; vient dans la vignette suivante le temps qui correspond à l'arrêt dans ce point précis ; ensuite, le symbole d'une main avec l'index pointé en direction de la suite indique la mise en mouvement pour atteindre le point d'arrêt suivant ; et le temps qui suit cette vignette correspond à la durée approximative de marche qu'il faut pour l'atteindre. On pourrait l'interpréter ainsi : s'arrêter au point 11 (Row of Houses) pendant 5 minutes, puis marcher pendant 3 minutes pour arriver au point 12... etc.

Ici donc, le réglage de l'espace graphique porte les conditions d'effectuation du parcours dans ses



dimensions spatiales et temporelles. On imagine bien le temps passé à construire cette structure, à ajuster les éléments entre eux pour les adapter au format, les calculs nécessaires pour faire coïncider espace et temps, et l'intérêt plastique à installer ce vocabulaire sur 1 mètre carré. Le lecteur peut s'orienter dans l'espace du parcours, et il peut « tourner » la roue qui est imprimée sur son carnet A4, manipulant ce message écrit.

L'action par le texte

Intéressons-nous donc maintenant à ce qui constitue le message textuel à proprement parler, qui contribue à la dimension performative de la *score* en associant des actions au parcours.

Le texte est placé dans l'espace compris entre deux rayons – les portions spatio-temporelles de chaque chiffre. Il est écrit (à l'aide de tampons) dans le sens de lecture de la roue, et l'espace du texte est adapté à la forme triangulaire des portions, de l'extérieur vers l'intérieur, ce qui le dispose en drapeau. Sur les drapeaux 3, 4 et 5 par exemple, on peut lire :

*Faites une pause sur les marches. Est-ce que l'aménagement du territoire vous plaît ? Touchez une barrière. *Comparez le bureau de poste à ses voisins. Inspectez tous les messages qui se trouvent à l'intérieur. Sélectionnez un timbre dans un catalogue et achetez-en un. *A l'intérieur, observez les nombreux matériaux organiques et non-organiques qui constituent l'environnement. Listez-en 10 ou plus.³²

L'emploi de l'impératif indique qu'il s'agit bien d'ordres donnés aux exécutants. Les lecteurs de la *score* sont invités à effectuer des actions précises lors de leur parcours ; à chaque lieu situé correspond une liste d'actions simples liées à la découverte sensible de l'environnement. Les phrases sont courtes et se présentent parfois sous forme interrogative.

L'observation visuelle (les verbes « comparez, inspectez, observez ») est associée à la mobilisation de gestes (véhiculé par les verbes « touchez », « achetez » - geste d'échange, prendre, ranger, etc.- ou listez - qui implique qu'il faut écrire -. Des actions d'ordre kinesthésiques, c'est-à-dire liées aux sensations des mouvements du corps, sont exprimées dans les indications qui concernent les pauses ou le fait d'entrer ou de sortir d'un lieu (extérieur/intérieur). Enfin, le vocabulaire paysagiste est mobilisé dans plusieurs actions ; il rappelle le contexte du parcours et donne un crédit « professionnel » au document et à ce qui s'y déroule.

Ce message textuel prend sens dans le lien qu'il entretient avec les éléments spatio-temporels signifiés au moyen de symboles spécifiques et d'une mise en espace graphique minutieuse. L'action demandée, en effet, s'envisage en rapport avec l'endroit où elle a lieu (acheter des timbres dans un bureau de poste), et dans une durée limitée qui est celle spécifiée dans la partition. En organisant l'ensemble de ces éléments dans la même représentation, Halprin donne une visibilité au parcours dans son ensemble tel qu'il est acté, tel qu'il doit être parcouru et vécu, mais également « exercé », le jeu demandant une discipline certaine et probablement de la dextérité – comme le jeu d'un musicien.

En fait, plusieurs degrés d'ouverture à l'interprétation (c'est la notion utilisée par Halprin dans plusieurs de ses ouvrages) sont observables dans chacun des énoncés écrits. Si l'on prend par exemple la portion 5 : Faites une pause sur les marches est un ordre contre lequel on ne peut aller si l'on suit la partition ; il doit être exécuté / Est-ce que vous appréciez l'aménagement du territoire ? est une demande, on peut répondre par oui ou non, ce qui offre une latitude certaine – la réponse attendue peut être noire, blanche ou grise / et Touchez la barrière est une action à caractère relativement ouvert – si

³² Traductions personnelles.



ce n'est le geste, aucune attente particulière quant à ce que cela peut provoquer n'est demandé, ni même s'il faut écrire ce qu'on ressent, dessiner, etc. La *score* manipule ces degrés d'ouverture pour faire jouer l'exécutant et influencer les expériences produites lors du parcours.

La mise en partition, le fait que le parcours ne puisse pas être représenté uniquement au moyen d'un plan (voire du plan qui fait partie de la *score*) est entièrement dépendante de ces actions formulées sous forme textuelle. Ce sont elles qui permettent l'activation de la représentation ; elles indiquent que la partition existe bien pour son interprétation. La *score* contient les possibilités de ces interprétations, et c'est aussi en cela qu'elle est performative : sa construction et son langage construisent une action.

Le réglage de l'expérience cadré par le contexte ; les chaines d'écriture

Cependant nous ne somme pas dupes de l'interprétation qu'elle offre : l'expérience est très cadrée, minutée, les degrés d'interprétations sont contrôlés, les exercices demandés sont parfois fastidieux et empêchent de se laisser détourner de l'expérience telle qu'elle est inscrite. Mais le contexte du parcours, donc le contexte qui préside à cet « acte écrit », pour reprendre Fraenkel, nous éclaire sur les intentions qui donnent à cette expérience tracée un cadre rigide.

Comme je l'ai spécifié, il s'agit d'un exercice de sensibilisation organisé par l'agence d'Halprin pour les porteurs de projet locaux de la ville de Washington. Il s'agit de leur permettre de poser un autre regard sur la ville pour laquelle ils prennent des décisions sans qu'elles soient forcément liées à des expériences concrètes et à une connaissance du processus de création qu'ils ordonnent pourtant. En tant que paysagistes, Halprin et ses associés mettent en place cet exercice de sensibilisation pour faire passer leurs idées — et notamment l'idée selon laquelle on ne peut prendre des décisions quant à l'aménagement qu'en connaissant de façon sensible et physique les lieux, pour en extraire leurs « demandes ».

Il faut donc comprendre qu'une expérience a déjà eu lieu en amont de la production de la *score*; le parcours a été étudié et choisi pour des caractéristiques spécifiques qui ont été repérées par l'équipe du paysagiste et avec lesquelles elle compte mener le projet. Cette première étape (qui peut d'ailleurs être plurielle, faite de différentes expériences) amène le designer à faire des choix. C'est par le parcours, la connaissance de ce terrain dans l'expérience que sont faits ces choix, et cela mobilise la capacité intégrative du designer. Le parcours tel qu'il est proposé par le designer aux participants du workshop témoigne de cette dimension intégrative, mais dans le même moment, il propose d'autres expériences de façon à ce que personne ne puisse lire et répondre aux questions de la même manière exactement. Un éventail de l'expérience de départ, intégrative, est donc impulsé dans la *score*, à laquelle est donnée une dimension performative, permettant à d'autres d'expérimenter le parcours et d'en proposer de nouvelles interprétations.

La pluralité des interprétations contenues dans l'acte écrit rejoint ce que Béatrice Fraenkel note concernant la force performative de l'énoncé juridique. Elle constate que celui-ci s'insère dans des « chaînes d'écriture », c'est-à-dire des énonciations plurielles (elles sont « énoncées » plusieurs fois, par plusieurs personnes). L'insertion de l'acte d'écriture dans ces chaînes d'écriture permet d'une part de détacher l'énoncé de la personne qui l'a formulé, et d'autre part de l'inscrire dans un processus de lecture, relecture, réécriture, modifiant sans cesse son interprétation. L'auteure écrit :

« le présent de l'énonciation écrite ne dépend en rien d'un unique acte d'inscription ou de lecture, c'est dans une toute autre dimension temporelle qu'il se construit. L'inscription appelle des réinscriptions, la lecture des relectures, c'est à ce prix que se maintient la permanence, c'est dans ces limites fragiles qu'elle est opérative. »



- La première remarque rejoint les velléités exprimées par Halprin de ne pas faire acte calligraphique, d'effacer la puissance graphique personnelle du créateur avec son style en niant la dimension d'oeuvre d'art que certains paysagistes revendiquent. Par sa structure écrite abstraite et originale, savamment réglée, la *score* minimise le pouvoir que le « compositeur » a effectivement sur le projet ; elle n'est pas « calligraphique » en effet, et sa force performative réside dans cet acte de construction pensé dans l'abstraction. La *score* se veut détachée de l'action esthétique que sera la mise en forme du projet. Cette présence visuelle hybride, ambiguë (que nous avons mis du temps à déchiffrer !) travaille à ce détachement, mais nous voyons cependant combien l'expérience est orchestrée, cadrée par le compositeur de la *score*.
- La seconde remarque de Fraenkel nous demande de regarder encore une fois le contexte de création de cette *score*. Tout d'abord, il faut préciser que si notre *score* est bien lue par les participants pour l'effectuation du parcours, elle propose également l'effectuation d'autres actes écrits : ceux qui vont résulter des exercices demandés, les esquisses et les textes notamment les participants ont un cahier (Workshop Notebook). Ensuite, j'ai expliqué que cette *score* résultait de précédents parcours, tracés, annotés, de bouillons qui ont servi à constituer la *score*, et en cela elle suit d'autres actes d'écriture. En enfin, le contexte du workshop est pensé dans cette continuité de lectures et d'écritures : le « Federal Design Workshop » dure 2 journées entières, et la *Walking Score Wheel* est la première étape du travail ; dans ce contexte, la *score* aura servi à impulser un processus composé de plusieurs autres actes écrits, dont d'autres *scores*, réalisées au cours d'étapes ultérieures du workshop.

L'inscription de la *score* au sein de l'acte de projet participe donc à sa dimension performative, et l'inscrit directement dans les « chaînes d'écriture » explicitées par Béatrice Fraenkel. Ainsi, les interprétations qui émergeront de cette *score*, de cet artefact, sont aussi importantes que l'artefact luimême, qui sert à impulser le processus par lequel le projet se met en action (elle sert bien d'« embrayeur d'actions »). L'acte écrit, pour Béatrice Fraenkel, aurait cette capacité de « transporter un énoncé dans le temps », du fait même de son inscription spatiale. En cela, il peut insérer les énoncés performatifs dans des processus de continuité et de permanence (qui est d'ailleurs caractéristique du droit). Ainsi, la temporalité particulière contenue dans le document lui confère une véritable force performative.

Conclusion: Score, partition et expérience

Il semble que la *Walking Score Wheel* rejoigne bien les critères repérés par Béatrice Fraenkel pour donner à une écriture une véritable force performative. L'inscription de cet acte d'écriture dans la dynamique de projet en est constitutive.

La score telle qu'elle est définie par Halprin, comme une structure faisant apparaître un processus (à la fois spatial, temporel et humain par le biais de l'activité), concourt à cette performativité. C'est effectivement un véritable processus qui est « acté » dans l'écriture – dans le message textuel et son espace graphique – invitant à reconsidérer l'acte d'inscription comme étant fixe, donné. Par des lectures et interprétations toujours renouvelées, et par son inscription dans des chaînes d'écriture, la score invite à de multiples expériences. En réengageant l'acte calligraphique vers l'idée d'une structure partageable, Halprin travaille par le biais des scores à donner une visibilité au processus de création, et à l'offrir à l'interprétation.

Pourtant, nous avons vu que les parti-pris quant à l'expérience du parcours sont bien composés, parfois même imposés, de façon à orienter sensiblement les expériences résultant de sa lecture et de sa



performance. La fonction « intégrative » que permet l'écriture pour le compositeur est donc présente dans la *score* – par exemple, le fait d'engager la dimension tactile dans la *score* reflète l'attitude expérientielle de Lawrence Halprin lui-même lorsqu'il créé ses aménagements.

Dans quelle mesure influence-t-il l'attitude expérientielle du lecteur ? Ne fait-il pas œuvre d'artiste tout de même, de calligraphe, demandant simplement par la construction savante de *scores* l'approbation à un public qui croit expérimenter et prendre part au processus de création ? La visibilité du processus dans l'acte d'écriture que constitue la *score* permet bien l'inscription d'expériences multiples, d'interprétations diverses et pourquoi pas, contradictoires ; mais elles sont savamment orchestrées par le compositeur, le « graphieur », qui en circonscrit les limites.

On comprend donc bien qu'Halprin aie choisi ce terme de *score*; c'est bien une partition qu'il écrit, qui peut être comparée à la partition musicale : c'est une forme graphique de notation, une écriture articulée, qui permet de noter l'interaction de différents éléments d'ordre temporels, spatiaux et gestuels; mais c'est surtout une forme d'écriture qui prend en considération l'acte de lecture et d'exécution, la performance; et c'est encore un processus de création artistique visant à terme à produire des formes artistiques porteuses de mouvement (la dimension processuelle pour Halprin). La partition halprinienne s'envisage dans un contexte élargi, c'est certain, mais on retrouve des préoccupations concernant l'espace et l'action dans les partitions du compositeur américain John Cage à la même époque par exemple – et cette même ambiguïté concernant la place du compositeur, qui déclare ne pas être un artiste-dictateur de sa propre esthétique, et qui pourtant, malgré ses nombreuses inventions d'écritures (et d'actes d'écriture), propose bien sa vision d'une expérience du monde.

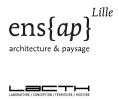
La partition reflète le passage entre se situer « à l'intérieur », et se situer « à l'extérieur » du processus de création. L'utilisation de cette forme de notation, à la fois intégrative et performative, permet à Lawrence Halprin de travailler le passage d'expériences : de la sienne propre aux expériences qui seront parcourues au fil du temps, en étant chaque fois différentes et reflétant pourtant toujours l'acte artistique par lequel le projet de paysage a pu prendre forme.

L'historienne Elizabeth Meyer considère qu'Halprin est un précurseur du langage paysagiste fondé sur la phénoménologie, dans le sens où « il a reconceptualisé l'espace du paysage comme délimitant du flux, un milieu fluide expérimenté de façon multisensorielle par le corps se déplaçant. »³³ Parcourir le Sea Ranch, sur la côte californienne (c'est la réalisation prise en exemple par E. Meyer), c'est ainsi faire l'expérience de variations infimes et de changements soudains d'atmosphères végétales, sonores, architecturales, climatiques; c'est expérimenter dans le parcours les processus par lesquels l'environnement s'est construit au fil du temps, jusqu'au récent projet d'aménagement (années 60).

Tout ce qu'ont pu « dire » les *scores* des expériences ne remplacera pas la prise de contact avec ce paysage ; le processus impulsé par le projet a cours, et c'est ici que l'expérience a lieu et se poursuit depuis presque un demi-siècle, sans le concours d'artefacts graphiques. Ici la « vie organique » est donnée à l'expérimentation ; dans l'acte d'écriture, elle ne peut s'exprimer que par le travail du processus, qui est la seule dimension visible de la vie organique car nous pouvons la structurer ; la visibilité des processus reflète cette possibilité de croissance, d'une forme qui n'est pas figée mais envisage son changement dans sa structure même. Dans l'expérimentation, la structure ne peut qu'être ressentie, vécue, et il me semble que c'est en cela que l'expérience dans l'écriture se distingue d'une expérience phénoménologique, alors même qu'elle peut l'induire.

_

Meyer Elizabeth, "The Post-Earth Day Conundrum: Translating Environmental Values into Landscape Design", in *Environmentalism in landscape architecture*, ed. Conan Michel, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000. Traduction personnelle.



Bio-bibliographie : Mathilde Christmann est doctorante au LACTH, en quatrième année, axe conception, sous la direction de Catherine Grout, en codirection avec Anne Boissière du CEAC (Centre d'étude des arts contemporains, Lille 3). Sa thèse porte sur la partition comme outil du processus de création, à partir de la démarche du paysagiste américain Lawrence Halprin (1916-2009). Un article en ligne relatif à ce travail est disponible sur www.projetsdepaysage.fr : « Croisements paysage/danse/musique : écritures entre composition et improvisation ».