



<p>ens{ap} ^{Lille} architecture & paysage</p> <p>LACTH LABORATOIRE / CONCEPTION / RECHERCHE / HISTOIRE</p> <p>ceac ^{centre d'étude des arts contemporains}</p> <p>Université de Lille</p>	<p>Séminaire doctoral 2014-2015 domaine conception</p> <p>Spatialités et milieu</p> <p>Mercredi 25 février 2015 10h-13h (exceptionnellement) salle Jean Challet (1^{er} étage)</p> <p>Organisation, conception : Catherine GROUT (LACTH) avec Anne BOISSIÈRE (CEAC, Lille 3) Chercheuse invitée : Marie-Pierre LASSUS (musicologue, enseignant-chercheur à l'université de Lille 3), Doctorante : Mathilde CHRISTMANN <i>séance commune au LACTH et au CEAC (Lille 3)</i></p>
---	---

Cette 6^{ème} séance commune au Lacth et au CEAC (Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille 3) portant sur la notion de spatialité sera consacrée à une approche du milieu par différentes interprétations de la spatialité ainsi qu'à des modalités de transmission.

Introduction « La question du milieu depuis la spatialité straussienne »

Catherine GROUT, professeure à l'ens{ap}^{Lille}, chercheuse au Lacth

Dans la continuité des autres séances du séminaire sur la spatialité, je vais citer quelques extraits de l'ouvrage *Du sens des sens* d'Erwin Straus¹. Dans son chapitre intitulé « L'homme pense et non le cerveau » et le sous-chapitre « mouvement et action » Straus relève qu'« en parcourant la littérature [et en particulier les travaux en psychologie], on est frappé par l'absence de distinction entre milieu et environnement»² (p. 212). Or, pour lui, la confusion est centrale quant à l'étude et à la compréhension du sujet comme être relié et être vivant. Son travail épistémologique porte, ici, sur une critique de la psychologie objective et plus précisément du psychologue positiviste qui, par exemple, fonde ses travaux sur des expériences en laboratoire, comme s'il s'agissait des conditions ordinaires et non d'une situation d'observation _ qui plus est, ayant une grille d'interprétation et ses déterminations —, du chercheur qui étudie des rats comme s'il s'agissait d'objets et non d'organismes vivants situés en relation avec un monde qui leur est propre — (le « monde propre » [à une espèce] est la traduction française de l'« *Umwelt* », notion développée par Jakob von Uexküll, naturaliste contemporain de Straus) — et surtout, qui « au milieu de [ses] présupposés [ne] peut comprendre sa propre façon de faire » (p. 212).

Pour porter son argumentation, il fait allusion à trois situations concrètes en dehors du laboratoire. La première est celle du jeu de billard. « A notre avis, le comportement du joueur et celui de la boule appartiennent à des ordres radicalement différents. Nous définissons le comportement du joueur comme étant un comportement à l'égard de l'environnement ; le comportement de la boule, par contre,

¹ Erwin Straus *Du sens des sens (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie)*, [Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie, 1935], traduit par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989.

² Il poursuit : « Il se pourrait que la différence n'ait pas été prise en considération. Il se pourrait aussi que l'expression « environnement » [en anglais dans le texte] soit utilisée, mais alors dans le sens de milieu, c'est-à-dire comme une région à partir de laquelle ou à travers la quelle des stimuli atteignent un organisme où il se trouve. Il se pourrait enfin que le terme « milieu » ait tout d'abord été compris d'une façon sans doute vague, mais qu'il ait été supplanté au cours de l'exécution du programme par les significations qu'évoque le mot « environnement ».

Les mots « environnement », « monde environnant » induisent directement l'association de représentations, dans lesquelles l'animal et l'homme apparaissent comme s'ils prévoyaient en réalité de se comporter activement vis-à-vis de leur environnement. Et cependant, le mot « behavior » [en anglais dans le texte] ne doit pas être compris comme un comportement significatif à l'égard de l'environnement, mais seulement comme une conséquence de mouvements dans un espace défini physiquement. La psychologie qui institue des expériences et observe un animal, se comporte vis-à-vis de l'environnement, mais ne veut pas concéder à l'organisme les mêmes possibilités. La question est précisément de savoir si le psychologue au milieu de tels présupposés peut en définitive comprendre sa propre façon de faire. » (*Ibid.* p. 212).

devient un mouvement dans un milieu. » (p. 213) « Le billard a servi d'exemple pour caractériser [...] le contraste entre comportement vis-à-vis de l'environnement et comportement dans un milieu. Cependant les psychologues ne font plus d'expériences avec des boules de billard mais bien avec des hommes et des animaux. Avec qui pourrions-nous comparer un rat dans un labyrinthe ? Avec le joueur de billard ou avec la boule ? » (p. 216)

La deuxième concerne « l'espace du paysage ». Il fait venir dans notre imagination une « troupe de mulets sur une route de campagne » : « si nous rencontrons quelque part dans la montagne une troupe de mulets, nous pouvons supposer que la petite caravane aura atteint sa destination dans quelques heures. Les animaux suivent le long chemin étroit et leurs mouvements sont toujours en accord avec les conditions souvent changeantes du terrain. [...] Les animaux ne distinguent pas les triangles des cercles, mais ils distinguent ce qui est escarpé et ce qui est plat, la pierre et la terre, les ponts et l'eau. [...] La même route n'est en aucune façon toujours la même route identique. Un rayon de soleil ou la pluie, le matin ou le soir, la chaleur ou le froid modifient les constellations de stimuli d'un jour à l'autre. [...] Les animaux comprennent l'environnement, ils comprennent où ils vont, ils sont orientés, bref ils se meuvent dans un monde environnant ». (pp. 224-225).

Pour la troisième situation, il convoque une action dans la vie de tous les jours : « Supposons que quelqu'un attende un autobus. Au moment où le véhicule arrive et s'arrête, il doit placer exactement son pied à la bonne place sur le marchepied, et non à un endroit quelconque, devant ou à côté, dans l'espace vide. » (p. 218)

Straus fait ces développements à propos du contexte de la recherche en psychologie et du positionnement du chercheur afin d'indiquer les limites d'une analyse en laquelle le chercheur sépare le sujet (ou l'animal observé) du monde en lequel ce dernier se meut et dont il fait partie (unité sentir – se-mouvoir). « Pour être capable de jouer, un joueur de billard doit comprendre la structure spatiale de la table de billard [...] il doit saisir la position de la boule en relation avec les autres boules dans le champ du jeu. [Par ailleurs,] le joueur doit être informé de lui-même, de son action (non des mouvements de ses muscles) lorsqu'il manie son outil, la queue de billard. Il calcule son coup en anticipant un effet déterminé. Son action est plus qu'une réaction motrice à des stimuli, elle est une action avec des objets variables, visibles et tangibles » (p. 213). Il s'agit aussi d'une critique de la séparation du temps de l'espace. Quant au chercheur, bien sûr, il ne se tient pas dans un espace abstrait ; il est, donc, lui aussi, « en relation avec lui-même »³. Dans son introduction au chapitre intitulé « Caractéristique préliminaire du sentir », s'il différencie deux formes de connaissances, la « forme ordinaire » et la « forme scientifique », il indique que toutes les deux sont « enracinée[s] dans l'existence humaine, car c'est l'homme qui, dans son monde, élabore la science. Le monde humain, tel qu'il se révèle à nous dans l'expérience sensorielle, doit être constitué de telle manière qu'en lui la connaissance est possible. » (p. 314, souligné par l'auteur). Si le sujet n'est pas séparé du monde, le chercheur.e non plus, et réciproquement.

Sa critique du psychologue positiviste m'invite à interroger la situation du chercheur.e en sciences humaines et sociales comme étant celle d'un certain sujet relié au monde et à ce qu'il étudie, regarde, observe et dont la présence importe en tant qu'être vivant, et ce, afin, bien sûr, de ne pas refouler sa part dans l'interprétation, et réciproquement pour ne pas considérer les sujets vivants étudiés comme des objets (objets dans le sens d'une objectivation perdant l'être relié du sujet vivant)⁴.

³ Erwin Straus : Le scientifique « positiviste » « est contraint de faire siennes deux affirmations contradictoires : il affirme que, pour autant qu'il s'agisse de lui, psychologue, la possibilité de prédiction et de contrôle doit être acceptée sans plus comme une devise irrécusable. Simultanément, il maintient que la prédiction et le contrôle doivent être expliqués scientifiquement dans la mesure où il s'agit de comportement comparable à celui du joueur. » (*Ibid.* p. 213).

⁴ Sans parler des relations de pouvoir qu'évoque l'écrivaine cinéaste Trinh T. Minh-ha au sujet de l'anthropologue : « A conversation of « us » with « us » about « them » is a conversation in which « them » is silenced ». (*Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1989, p 67).

C'est pourquoi par rapport à la définition du mot, d'une part, la question du milieu, telle que Marie-Pierre Lassus va la développer, ne correspond pas à la définition donnée par Erwin Straus, mais à celle d'*environnement*, et d'autre part, il me semble qu'il importe de comprendre le sens de celui-ci comme étant bien le monde environnant, étant à la fois le monde propre d'un certain sujet (plus ou moins resserré selon les situations) et le monde en lequel les sujets se rencontrent. Le monde environnant, dès lors, ne peut se restreindre à une définition objective et seulement physique, car il n'est pas un contenant. Il est tout à la fois le lieu où je me trouve et où je me meus (sur un chemin escarpé, une place publique, un musée, mon lieu de travail, une salle de billard), l'atmosphère du moment, la relation que j'entretiens ou qui se dessine avec autrui, la situation en laquelle je me trouve, l'ailleurs où je me dirige et d'où je viens ; de surcroît, comme j'en fais partie et qu'il y a une unité « je-monde », je ne peux pas me dissocier du milieu. L'être est « relié ».

A partir de ce contexte, je souhaite insister à nouveau sur le caractère concret, car incarné, de la spatialité straussienne qui correspond à la manière dont, dans le même mouvement, la même respiration, un sujet s'éprouve, et éprouve le monde environnant.

Bibliographie

- Agamben Giorgio *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Rivages, 2006.
- Berque Augustin *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, 2000.
- Dastur Françoise « L'animal – Figure du Tout-Autre » *Philopsis*, 2012. www.philopsis.fr
- Kimura Bin *L'entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie*, [1988], trad. Claire Vincent, Grenoble, Millon, 2000.
- Ingold Tim *Marcher avec les dragons*, trad. Pierre Madelin, éd. Zones sensibles, 2013.
- Maldiney Henri *Art et existence*, Paris, éditions Klincksieck, 1986.
- Merleau-Ponty Maurice *Phénoménologie de la perception*, [1945] Paris, Gallimard, 1976.
- Simondon Gilbert *Cours sur la perception (1964-65)*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2006.
- Straus Erwin *Du sens des sens (Contribution à l'étude des fondements de la psychologie)*, [1935], trad. Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989.
- Trinh T.Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1989.
- Uexküll Jakob von, *Milieu animal et milieu humain*, trad. Charles Martin-Fréville, Paris, Rivages, 2010.

Catherine Grout est professeure HDR en esthétique à l'ens{ap}^{Lille} et chercheuse au LACTH. Ancienne résidente de la villa Kujoyama (1994-95, Kyôto), elle est membre du réseau Japarchi (Asie - IMASIE, CNRS, Institut des Mondes asiatiques), auteure de *Le Tramway de Strasbourg* (Paris, éd. du Regard, 1995), *L'Art en milieu urbain*, (Tokyo, Kajima, 1997), *Marseille*, Beat Streuli, (Arles, éd. Actes Sud, 1999), *Écouter le paysage*, (Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, coll. Confer, 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).

« Spatialité et milieu »

Marie-Pierre LASSUS, musicologue, enseignant-chercheur à l'université de Lille 3 où elle dirige la spécialité « arts et existence » dans le master Arts.

Son qui n'est plus pour l'oreille,
oreille plus profonde,
nous écoute, faux écouteurs
conversion d'espaces. Projet
dehors de mondes intérieurs...
Temples avant leur naissance,
Solution saturée de dieux
mal solubles... : gong !⁵

Introduction

« La spatialité c'est le sens de l'espace dans une certaine culture, *sens* ayant ici pleinement ses trois acceptions, d'orientation physique dans l'espace-temps, de capacité de sensation dans notre chair, et de signification mentale⁶ », explique le philosophe et géographe Augustin Berque pour qui la *mésologie*⁷ (ou étude des milieux humains) commence avec le mot *sens*.

C'est aussi sous ces trois acceptions qu'il est conçu et pratiqué au théâtre des Sens (*Teatro de los Sentidos*)⁸ qui a la particularité de faire cheminer le public (appelé « voyageurs ») dans l'obscurité⁹ afin de lui faire éprouver le mouvement incessant d'internalisation et d'externalisation de l'espace qui « nous constitue et n'existe pas en dehors de nous »¹⁰ : pour preuve, cette *poétique de l'objet*, que ce théâtre placé sous l'égide de G. Bachelard, a mis en œuvre,¹¹ et qui transforme le rapport au monde et à autrui, confirmant l'hypothèse de la mésologie selon laquelle *notre existence est immanente aux choses*, lesquelles ne sont pas réduites à de simples « objets » quand nous établissons avec elles un dialogue réciproque qui devient *poétique*. Ainsi, par exemple, la maison n'est pas seulement un abri clos extérieur à l'humain, mais *un être* isomorphe à notre être : refuge contre les tempêtes du monde extérieur, la maison est « le véritable être d'une humanité pure ... elle est *valeur humaine*... »¹².

Dans ces perspectives, expérience poétique et spatialité se confondent, nous engageant à réapprendre à sentir cette « sympathie universelle...liée à l'âme qui frémit en toute chose » selon Bachelard pour qui c'est là le véritable but de l'art¹³ : un *art de vivre et d'habiter* l'espace en étant à l'écoute, bref, un art de *sentir*.

Car *sentir*, ce n'est pas seulement le terme générique de la sensibilité : il signifie aussi *écouter* en italien et en espagnol¹⁴. Cette manière de *sentir(e)* avec tout le corps, perméable aux ondes sonores qui

⁵ R-M RILKE, *Poèmes épars* trad. par Ph. Jaccottet, Œuvres 2, *Poésie*, Paris, Seuil, 1972 p. 459. La ponctuation (points de suspension et d'exclamation) est d'origine.

⁶ A. BERQUE Préface au *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, sous la dir. de Philippe BONNIN, Nishida MASATSUGU, Inaga SHIGEMI, CNRS éd.2014, p. 17.

⁷ La mésologie repose sur l'idée que l'être humain ne se borne pas au contour d'un corps individuel, mais se déploie dans un milieu commun, de nature éco-techno-symbolique. L'ensemble des milieux humains forme l'*écoumène*, relation de l'humanité à la Terre.

⁸ Le Théâtre des Sens, situé à Barcelone (Camí del Polvorí au Montjuïc) est un collectif d'artistes de diverses disciplines et nationalités qui travaillent depuis vingt ans sous la direction de l'anthropologue et dramaturge colombien Enrique Vargas les langages sensoriels et la poétique des sens.

⁹ M-P LASSUS, *La musique : art de l'aurore. À l'écoute des villes d'ombre du théâtre des sens*, Paris, L'Harmattan, 2014

¹⁰ Introduction au *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit. p. 27.

¹¹ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

¹² G. BACHELARD, op. cit., p. 56.

¹³ «L'Art est le sens d'harmonie qui nous restitue au doux rythme du monde...un véhément amour, une sympathie universelle, nous cherche le cœur et se veut lié à l'âme qui frémit en toute chose», G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris Stock, 1932, p. 128.

¹⁴ P. SZENDY, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par J-L Nancy, Paris, Minuit, 2001,p.7.

le traverse, est propre aux musiciens (et à G. Bachelard¹⁵), dont tout le travail consiste à éprouver en soi l'écoulement de cette énergie perçue à la fois au-dedans et au-dehors, à la solliciter et à la perfectionner dans une relation dynamique et réciproque avec *un milieu*¹⁶ concret, à la fois matériel et immatériel.

Mais comment se mettre en empathie avec le monde, avec l'air ou la musique qui nous fera vibrer et triompher de la peau, à une époque où le virtuel nous fait oublier que l'humain est ancré dans un corps, un lieu, une culture ?

L'expérience poétique sollicite à la fois l'aperception d'une spatialité et d'un *milieu conçu comme un ensemble de relations* qui conditionnent notre existence (et que celle-ci conditionne en retour) mais comment sentir cette concrescence (le « croître ensemble) de l'existence humaine avec les choses ? Est-ce réservé aux artistes ?

Au théâtre des sens, chacun peut en faire l'expérience, corporellement et psychiquement, et réaliser que « nous sommes ces structures topologiques, nous les vivons dans notre corporéité »¹⁷ comme l'a montré le psychiatre Ludwig Binswanger (1871-1966) en mettant à jour cette « spatialisation de l'existence » caractéristique de l'humain dans sa *Daseinanalyse* (de nature à la fois anthropologique et phénoménologique) où il utilise ces directions de sens dans un but thérapeutique.

Je partirai ici du mot *sens*, fondateur de la mésologie et du *sentir(e)* en sa double acception, pour décrire l'expérience de la spatialité dans l'art et dans la musique en particulier, devenue un *milieu* où l'on peut à la fois *naître* et *croître ensemble*, avec les êtres et les choses et avoir ainsi « lieu d'être »¹⁸. Je serai ainsi amenée à remettre en question l'habitude prise par les philosophes occidentaux de concevoir les rapports entre notre esprit et la réalité d'après le seul rapport entre l'œil et l'objet et à nous demander si une autre métaphore (que la métaphore oculaire), peut renouveler aujourd'hui notre conception des rapports de l'humain au monde et aux autres.

I Sentir(e)

- Fermer les yeux

Le théâtre des Sens apporte confirmation que « l'on entend autrement quand on ferme les yeux »¹⁹,

Il faut fermer les yeux et renoncer (à) la bouche

rester muet, aveugle, ébloui :

l'espace tout ébranlé, qui nous touche,

ne veut de notre être que l'ouïe²⁰.

Mais comment faire voir par l'écoute (et non par la vue), faire entrer le visible dans l'invisible ?

Si l'on se met à *écouter* ainsi le monde, à « profondier »²¹ « pour descendre jusqu'aux sécurités de l'archétype »²², tout un univers s'ouvre à nous « qui existe en profondeur par sa sonorité »²³ : chaque chose ayant sa « mélodie »²⁴ propre, il suffit d'écouter, comme le fait le poète R-M Rilke :

Que tu sois environné par le chant d'une lampe ou par la voix de la tempête,

¹⁵ M-P LASSUS, *Gaston Bachelard musicien*, PUS, 2010.

¹⁶ Du point de vue mésologique que nous adoptons ici, « le milieu ce n'est pas l'environnement : c'est la réalité de son environnement pour une certaine espèce et une certaine culture, c'est-à-dire *un certain environnement, spécifiquement approprié à/par cette espèce ou cette culture*. Ce n'est pas le donné environnemental que, par abstraction, peut saisir la science; c'est ce qui existe concrètement dans le monde propre à telle ou telle espèce »

A.BERQUE, séminaire Mésologiques, philosophie des milieux, EHESS .

¹⁷ Introduction au *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit. p. 27.

¹⁸ cf. l'ambivalence du mot *milieu* qui désigne à la fois ce qui entoure un centre, et ce centre lui-même.

¹⁹ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p. 166.

²⁰ R-M RILKE, "Gong", *Poèmes en langue française*, op. cit. p. 518.

²¹ G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, J. Corti, 1960, p. 109.

²² G. BACHELARD, op. cit. p. 109.

²³ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p.166.

²⁴ cf. ses *Notes sur la mélodie des choses*, 1898.

par le souffle du soir ou le gémissement de la mer, toujours veille derrière toi une vaste mélodie, tissée de mille voix, où de temps à autre seulement, ton solo trouve place²⁵

De même, Bachelard *écoute* le chant de sa lampe qui pour lui n'est pas un « objet » : c'est un être vivant : « l'on a vite fait de s'apercevoir qu'elle est quelqu'un... nous dit-il... je la sens, comme une créature créante »²⁶ : une *musicalité du sensible* est perceptible du fond de cette « géologie du silence »²⁷ que les poètes et les musiciens, appelés « silencieux » par Bachelard, sont capables d'entendre²⁸ parce qu'ils « entendent en imagination »²⁹. De cette « sonorité silencieuse » émane la musique, qui englobe le silence, un silence mis en scène au théâtre des sens où, privé de la vue, chacun demeure à l'écoute de la mélodie secrète des êtres et des choses.

- Musicalité du sensible

C'est chez Baudelaire que l'on peut repérer cette attention particulière à la musicalité du sensible qu'il nous fait éprouver physiquement à travers les sonorités des mots de ses poèmes, savamment combinés pour résonner et retentir en nous; ainsi, dans « Correspondances », les mots parlent une autre langue, musicale, sous la conduite d'un rythme issu d'un matériau central d'où s'origine la forme (à variations) et qui fait résonner (les nasales) les harmoniques les plus élevées à partir des basses les plus profondes pour générer tous les mouvements du poème jusqu'au mot-final : *sens*³⁰. N'ayant ni commencement ni fin et renvoyant (en miroir) à lui-même (on peut le lire à l'envers), ce mot réalise, au terme d'une cette progression harmonique et rythmique, l'unité de l'âme et du corps, de l'essence et des sens, la naissance d'un être vivant ; car ce poème n'est pas un « objet », c'est un être qui prend vie dans les sons proférés et éprouvés par le lecteur sur lequel il exerce une action synesthésique produisant un « effet de vie » et touchant simultanément toutes ses facultés et ses sens:

La perception synesthésique est la règle et si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, entendre et en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir.³¹

o Entendre la couleur : la vibration

Baudelaire entend ainsi la couleur comme une musique, une « grande symphonie du jour » issue d'« une succession de mélodies »³² dont les vibrations finissent par former un *milieu ambiant* et vivant. C'est chez Delacroix qu'il perçoit cette dimension invisible et néanmoins active, cet air qui circule entre les reflets comme entre les sons d'une musique, et qui est « l'autre versant de l'air : pur, énorme »³³ : « L'air joue un si grand rôle dans la théorie de la couleur qu'il y a un espace moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature »³⁴ affirme Baudelaire montrant ainsi que le peintre ne peint pas avec la vue de la vision optique mais avec ce que Merleau-Ponty appelle « le visible », cette *possibilité* d'être, évident, en *silence*, d'être sous-entendu »³⁵.

Mais comment peut-on écouter ce qui n'émet pas de son ? Comment comprendre que « tout

²⁵ R-M RILKE, Prose, La Pléiade, *Notes sur la mélodie des choses*, p. 607.

²⁶ G. BACHELARD *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 93.

²⁷ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 285.

²⁸ R-M RILKE, « Musique : respiration des statues. Peut-être:/ silence des tableaux. Ô langue où les langues finissent !... » « À la musique », *Poèmes épars* trad. par Ph. Jaccottet, op. cit., p. 435.

²⁹ « On entend par l'imagination plus que par la perception » (*La terre et les rêveries de la volonté* Paris, J. Corti, 1948, 196) ou encore : « Les mélodies que l'on entend sont douces mais celles que l'on n'entend pas sont plus douces encore » (G. BACHELARD in op. cit. p.,280).

³⁰ M-P LASSUS, « Des sens au sens dans le poème *Correspondances* de Baudelaire », in *Sillages musicologiques*. Hommages à Yves Gérard, CREC, pp. 139-147.

³¹ M. MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, op. cit. p. 262.

³² Ch. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, « De la couleur », OC, t. II, p. 423.

³³ R-M RILKE, « À la musique », op.cit.

³⁴ Ch. BAUDELAIRE, op. cit., 425.

³⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, note du 27 oct 1959, 264.

mouvement qu'on vit totalement s'accompagne d'une musique imaginaire »³⁶ ? Peintres et poètes ont apporté témoignage de cette écoute musicale du monde:

"[...] Il faut que j'attache à mes fleurs le silence qui les entoure et j'entends que leur silence vibre de bruit [...] Ce qu'il faudrait que je peigne, c'est la vibration des choses, le bruit qu'elles font dans leur silence" se dit Séraphine de Senlis³⁷ qui a compris, à l'instar du poète Mallarmé que l'on ne fait pas de la peinture ou de la poésie avec des "idées" mais avec le corps et avec le cœur : "*je vais travailler du cœur*" décide Mallarmé qui, à la faveur d'un "extrême mal au cerveau" a découvert qu'il « faut penser de tout son corps". Car c'est alors seulement que peut se "produire une vibration" qui l'amène à ébaucher tout un poème longtemps rêvé³⁸.

Tous ces créateurs ont en commun cet art de sentir la vie *en son mouvement*. à l'exemple de la musique qui en donne une idée immédiate³⁹.

o Le don d'écoute

Ainsi, le don d'écoute est d'abord un don de silence. En redonnant aux êtres sonores que nous sommes le don d'écoute, l'expérience poétique (pratiquée au Théâtre des Sens) nous fait retrouver la réciprocité originaire des échanges avec le monde, dans un son, un parfum qui, comme une oreille profonde, nous écoute :

Son qui n'est plus pour l'oreille,
oreille plus profonde,
nous écoute, faux écouteurs
conversion d'espaces. Projet
dehors de mondes intérieurs...
Temples avant leur naissance,
Solution saturée de dieux
mal solubles... : gong!⁴⁰

- Ecouter la mélodie des choses

Si notre existence est immanente aux choses c'est aussi parce que nous *sommes des êtres sonores*, comme l'affirme M. Merleau-Ponty dans son dernier livre demeuré inachevé, mais où le « silence de la perception » a fait l'objet de sa réflexion⁴¹. Il le décrit comme un véritable langage, issu de ce silence actif *entre* les mots et que nous ne savons plus écouter et auquel l'art nous rend sensibles.

« Comme le cristal, comme le métal et d'autres substances, *je suis un être sonore* »⁴² insiste le philosophe qui rejoint là les mythes de création d'une part, où les premiers éléments sont des images de nature purement acoustique (: nées du Son, créateur de monde, les *images acoustiques* forment l'essence de la nature et de l'homme dont l'essence demeure sonore⁴³ même s'il perdit ensuite son corps sonore et lumineux pour se transformer en matière et devenir opaque et lourd). ; et se situe d'autre part à l'opposé de la phénoménologie selon laquelle il n'y a pas de perception qui ne soit *perception de* quelque chose de déterminé (un « objet »). Il met à jour la différence entre la perception et le sensible qui ne réduit pas les choses et les êtres à des objets mais souligne la relation qui les unit

³⁶ « Tout mouvement qu'on vit totalement s'accompagne d'une musique imaginaire... Tout vrai poète *entend* la course réulière des astres. Il *entend* « les chœurs aériens », ... Pour *entendre* les êtres de l'espace infini, il faut mettre au silence tous les bruits de la terre... Toute contemplation profonde est nécessairement un hymne dont la fonction est de *dépasser* le monde réel, de projeter un monde sonore au-delà du monde muet, *L'air et les songes*, p. 61.

³⁷ A. VIRCONDELET. *Séraphine: de la peinture à la folie*, Paris, A. Michel 2008, p.57.

³⁸ P. AUDI, *Créer*, Paris, Verdier 2010, p.136-137.

³⁹ La Musique est l'idée immédiate de cette vie [...] L'art plastique a un but tout différent: ici Apollon triomphe de la souffrance de l'individu /à l'aide de [...] l'éternité de l'apparition. Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 129.

⁴⁰ R-M RILKE, *Poèmes épars*, op. cit.

⁴¹ MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, note de novembre 1960 intitulée « silence de la perception », p. 183.

⁴² MERLEAU-PONTY, op. cit., note du 27 oct 1959 p. 104.

⁴³ Marius SCHNEIDER, in « Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non-européennes » Histoire de la musique T.I, coll. La Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, 131-214.

entre humains et non humains. Car il n'y a d'« objet » que dans la mesure où quelque chose est pensé en face d'un « sujet », à distance de celui-ci.

II Retournement : de l'œuvre de vision à l'œuvre du cœur

C'est pourquoi Merleau-Ponty finit par renoncer aux deux vocables de « perception » et d'« images », qui impliquent l'idée d'une séparation entre l'homme et le monde, au profit du *sensible* exigeant de s'engager tout entier pour pouvoir écouter ce que nous disent les choses et les êtres dans leur silence musical:

« Il nous faut renoncer à des notions telles que ... « image » et « perception ». Nous excluons le terme de perception dans la mesure où il sous-entend déjà un découpage du vécu en actes discontinus ou une référence à des « choses » ou seulement une opposition du visible et de l'invisible »⁴⁴

Pour Bachelard également, « Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence »⁴⁵ : « imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle »⁴⁶ et en ce sens, « *la vue n'a aucune part aux images...l'image est déduite du mouvement* »⁴⁷. Or, pour entendre ces mouvements il faut se déprenre des images. En occident, où la vision a toujours été le modèle de la pensée générant une « philosophie de la perception » qui porte essentiellement sur la perception *visuelle*, cela ne va pas de soi. Il faut opérer un « retournement », à l'instar de R-M Rilke qui l'exprime dans un poème du même nom, marquant sa décision d'*effectuer ce passage de l'œuvre de vision à l'œuvre de l'écoute*, assimilée aussi chez lui à « *l'œuvre du cœur* »⁴⁸ :

Œuvre de la vision est faite ;
fais maintenant œuvre du cœur
sur les images en toi, prisonnières ; car tu
les as vaincues : mais maintenant tu ne les connais pas⁴⁹

D'essence *musicale*⁵⁰, l'image *poétique* est écoutée ici dans son « retentissement »⁵¹ comme *un mouvement* qui se répand en ondes dynamiques et vitales débordant de beaucoup les personnes et les objets, non limités à leur contoutret entre lesquels la vie circule. Mais alors, qu'est-ce que voir ?

○ De l'imagination sans images à l'imagination sonore

Selon Bachelard, c'est l'imagination qui fait voir, et non la perception⁵² : « L'imagination n'est nullement chosiste. Elle ne dessine pas, elle vit des valeurs abstraites »⁵³

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, texte édité par Claude Lefort., p. 207 (annexe de la partie rédigée)

⁴⁵ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, p.10.

⁴⁶ G. BACHELARD, « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire » : « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la « faculté de nous libérer des images premières, de changer les images » op. cit. p. 7,

⁴⁷ G. BACHELARD, op. cit., p. 112.

⁴⁸ Il est intéressant de noter que l'écoute est également assimilée à l'œuvre du cœur dans l'art pictural chinois des lettrés, mobilisant une disponibilité et une empathie indispensables à la création.

⁴⁹ R-M RILKE, poème « Retournement », dans *Poésie*, La Pleiade, p. 565-566.

⁵⁰ BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit. p. 2.

⁵¹ Bachelard distingue « la résonance » du « retentissement » au début de *La poétique de l'espace* : il s'inspire du livre d'Eugène Minkowski *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1936, chap.IX, p. 102 où l'auteur prend pour exemple le son du cor qui retentit dans la forêt et montre que le monde s'anime en dehors de tout instrument en ondes profondes insonores et pourtant résonantes pour déterminer la tonalité de la vie. Ce n'est qu'au contact de ces ondes, sonores et silencieuses en même temps, nous dit Minkowski, que cette vie retentira.

⁵² BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 195.

⁵³ BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 83.

Nous jouons ici d'un difficile paradoxe qui reviendrait à prouver le caractère primordial de l'imagination en décrivant l'activité d'une *imagination sans images*, d'une imagination qui trouve sa jouissance, sa vie, en « effaçant » les images.

Pratiquée par les musiciens et par les acteurs du théâtre des sens, appelés « habitants », cette imagination *sans images* ou imagination *sonore* a été décrite par le philosophe espagnol Eugenio Trias (1942- 2013) dans un livre⁵⁴ où il met à jour l'existence d'une véritable archéologie de l'écoute chez l'humain pour qui le monde est d'abord peuplé de sons avant d'être peuplé d'images.

Se référant à la situation de *l'infans* immergé dans le champ vibratoire de la matrice originelle, remplie d'énergies sonores, E.Trias nous rappelle l'existence d'une *vie antérieure* (à l'instar du fameux poème de Baudelaire), de nature purement sensorielle : là, nous n'étions qu'oreille, ouverte aux vibrations de ce milieu aquatique primordial, que nous avons quitté pour nous adapter, en naissant, à un autre milieu, aérien. Il soutient que cette expérience de la cécité dans la caverne obscure du ventre maternel est fondatrice de l'humain en tant qu'*d'être sonore* et qu'elle conditionne notre rapport au monde, comme l'avait pressenti Merleau-Ponty.

C'est aussi vers cette « antécédence de l'être » évoquée par Bachelard dans son œuvre poétique, que nous amène le Théâtre des Sens qui recrée cette situation chez le voyageur, voué à accomplir de nouveau cette traversée dans l'obscurité et à retrouver ainsi le sens premier de la musique, *gnose sensorielle*⁵⁵ partagée par tous les humains qui ont en commun cette communication *infra-langagière* de leur condition première d'existence.

Au « tournant linguistique », dominant au XX^{ème} siècle où le langage fut considéré comme le milieu des identifications de l'humain, se substitue « un tournant musical » chez tous ces auteurs (poètes et philosophes) qui mettent en question notre manière de penser en termes de vision plutôt qu'en terme d'écoute, largement responsable de l'isolement des individus dans nos sociétés occidentales. Déjà Adorno et Horkheimer annonçait cette « régression des masses due à « leur incapacité d'écouter l'inouï avec leurs propres oreilles... »⁵⁶. Enfermés dans leur monde ils sont peu portés à prendre soin de la relation réciproque qui les unit (entre humains et non humains), pour mieux *habiter* le monde. Or, *habiter est le propre de l'humain*⁵⁷, lequel ne se construit pas seulement dans l'espace mais EST espace, traversé par des images-mouvements ou images acoustiques comme dans les mythes de création.

Ainsi, pour Bachelard, *les images sont des forces psychiques premières* : plus fortes que les idées, elles ont la capacité d'augmenter les forces de l'humain et d'entretenir sa santé : c'est pourquoi l'art devient en ce sens une « hygiène de vie » et remplit une fonction vitale pour l'homme qui a pour tâche de maintenir en lui cette activité relationnelle incessante..

De la spatialisation de l'existence

- Vertus thérapeutiques des images-mouvements : Bachelard/Jung/Binswang

Donner un mouvement à des images pour provoquer un tempérament aérien⁵⁸ est la méthode de Bachelard qui s'inspire dans *L'air et les songes*, de la psychologie ascensionnelle de Robert Desoille

⁵⁴ E. TRIAS, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelone, 2010.

⁵⁵ E. TRIAS, op. cit. p. 562.

⁵⁶ *La dialectique de la raison*, Fragments philosophiques. trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, [1974], Paris, Gallimard, collect. Tel, n°82, 1983, p. 36.

⁵⁷ cf. le livre de Thierry PACQUOT (sous la dir. de) *Habiter : le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007.

⁵⁸ G. BACHELARD op. cit. p. 130.

dont la visée thérapeutique s'appuie sur les éléments (air-terre principalement)⁵⁹ : « l'être éduqué par la méthode de Desoille découvre progressivement la verticale de l'imagination aérienne. Il se rend compte qu'elle est *une ligne de vie* »⁶⁰ affirme Bachelard qui cite aussi Nietzsche et sa volonté de nous aider à nous délivrer de tout « ce qui, en nous est terre, ce qui, en nous est passé intime, caché ». De cet anéantissement en nous de cet être pesant surgira notre double aérien⁶¹. Ainsi, en prenant l'habitude de l'élévation ou de l'ascension, le sujet oublie « les lourds soucis... remplacés par une sorte d'état espérant, une sorte de capacité à sublimer la vie quotidienne »⁶² qui aboutit à « la conversion du désespoir en courage » chez l'être solitaire en qui naît « une tonalité de vie »⁶³.

○ Des fleurs et des germes

Avant Binswanger, Bachelard observait déjà que les forces imaginantes de notre esprit se développent selon deux axes ou deux directions chez l'humain : vers le haut et vers le bas. Les unes produisent des fleurs, trouvant leur essor dans la nouveauté, l'événement inattendu, les autres produisent des germes et creusent le fond de l'être : ce sont des images directes de la matière la main les connaît (pétrit, manie...).

Bachelard met ainsi à jour l'existence de deux imaginations : l'imagination *formelle* (qui donne vie à la cause formelle) ou et l'imagination *matérielle* (qui donne vie à la cause matérielle), précisant toutefois que les deux coopèrent cependant; à tel point qu'il est parfois impossible de les séparer : l'image des *fleurs noires* qui fleurissent au fond de la matière et à laquelle répond celle des « *fleurs vocales* » qui fleurissent dans le langage quand on sait *écouter* la poésie des sons de l'eau (ex. Le glaïeul et la gargouille), résume cette idée développée en particulier dans *L'eau et les rêves*.

Apparaît ainsi des directions de sens dans cette matière psychique qui se laisse déployer dans le sens de *l'essor* et dans le sens de l'approfondissement chez l'humain.

○ L'imagination des ténèbres : Bachelard Jung

L'être se déploie à la fois dans le destin de la hauteur et dans celui de la profondeur. Les deux se font *in actu* car nous sommes deux matières en un seul acte unies par l'imagination dynamique qui procède par les pôles contraires comme en alchimie⁶⁴: ainsi, il n'y a pas de sublimation sans un dépôt, ni de cristallisation sans une vapeur légère...sans un esprit qui court au-dessus de la terre »⁶⁵

« Une imagination dynamique doit pouvoir vivre le double destin humain de la profondeur et de la hauteur... Elle nous fait comprendre qu'en nous quelque chose s'élève quand quelque action s'approfondit_ et qu'inversement, quelque chose s'approfondit quand quelque chose s'élève »⁶⁶

Pour Bachelard, « la flamme est un guide ascensionnel, un modèle de verticalité »⁶⁷, mais elle n'acquiert ce sens spirituel que lorsqu'elle prend appui sur une profondeur : ainsi en nous *quelque chose s'élève quand quelque action s'approfondit_* et inversement. En écho, C-G. Jung reprend cette idée dans plusieurs passages de son *Livre Rouge* : « Quand tu cherches une lumière, tu tombes dans

⁵⁹ « La psychanalyse de Desoille réalise au maximum la sublimation en préparant des chemins d'ascension pour la sublimation », G.BACHELARD, *L'air et les songes*, op. cit. p. 131.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ G. BACHELARD, « Alors nous surgirons, libres comme l'air, hors du cachot de nos propres cachotteries » *L'air et les songes* p. 165.

⁶² *ibid.*

⁶³ G. BACHELARD, op. cit. 243.

⁶⁴ Cet axiome de l'alchimie était bien connu de Jung, « Si je ne suis pas composé de ce qui est en bas et de ce qui est en haut, alors je me dissocie en trois parties et j'erre... » (*Cahier noir 5*, annexe, *Livre Rouge* p. 645).

Bachelard en rappelle les principes de dissolution et de cristallisation (« *Solve et coagula* ») dans cette phrase : « L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre » (*La poétique de l'espace*, p.196) en écho à Baudelaire : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » affirme Baudelaire dans « Mon cœur mis à nu » (*Journal intime*, 1864).

⁶⁵ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 127.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ G. BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, p. 111.

une obscurité encore plus profonde. Dans cette obscurité tu trouves une lumière dont la flamme est faible et rougeoyante⁶⁸ » ou encore : « Quand tu as atteint tes profondeurs, tu vois tes hauteurs briller, lumineuses au-dessus de toi, désirables et lointaines, comme inaccessibles »⁶⁹ : il en conclut : « Sans les profondeurs, je n'ai pas les hauteurs, mais pour cette raison précisément, je ne suis pas conscient des hauteurs. C'est pourquoi j'ai besoin d'atteindre le niveau le plus bas pour ma rénovation »⁷⁰. C'est l'art⁷¹ qui est l'instrument de cette élévation chez Jung et qui lui a permis d'affronter ses propres ténèbres⁷². Quant à Bachelard, il a mis à jour l'existence d'une imagination des ténèbres qui mène au « choc noir » et soulève des émotions profondes⁷³. Le rêveur pénètre alors dans l'intimité de la matière et réalise que « toute ténèbre est matérielle ». L'homme est ce héros qui doit entrer dans la lutte des noirceurs intimes, prendre parti pour « la rivalité des teintures » afin de triompher dans et par les images, à ce « choc noir »⁷⁴ dont nous délivrent les grands rêveurs (les poètes)⁷⁵. Ainsi, une imagination *active* « trouve son abîme dans l'élément matériel qui la particularise »⁷⁶ : ce peut être une couleur ou un son ou les deux à la fois.

○ Les couleurs d'abîme : Bachelard Jung

Comme Bachelard, Jung s'est montré particulièrement à l'écoute de cet abîme, toujours accompagné chez lui de couleurs⁷⁷ : le violet et le noir, d'une part, le vert et le rouge d'autre part, dominant dans son *Livre Rouge* qui exprime sa descente en enfer suivie d'une remontée : « Descends dans tes profondeurs, enfonce-toi »⁷⁸ par les couleurs de l'abîme. L'expérience est évoquée par Bachelard à la fin de *La terre et les rêveries de la volonté*, où il évoque ces couleurs d'abîme, moins étudiées selon lui que celles de la lumière et du zénith ascensionnel (de couleur bleue et or que Jung leur oppose dans son *Livre Rouge*) Et il s'interroge : « comment alors faire sentir que tout ce qui fonce nous *enfonce* dans un monde souterrain ? Comment vivre *les couleurs d'abîme* qui, nécessairement nous abîment ?

« Il est des ténèbres vertes et des ténèbres rouges, des ténèbres de l'eau profonde et des ténèbres du feu souterrain »⁷⁹.

La ténèbre verte, celle des eaux de la rivière ou du marais « va créer le monde plus enfoncé dans le mal, l'abîme violet : Sur l'infini de ces marais, pèse la pénombre empoisonnée » (dont le poète nous fait sentir le poids à travers les sonorités des mots). Le violet pèse dans le *Livre Rouge* le poids d'une « main de plomb », créant un espace et un temps nouveaux : celui de l'autre monde après la mort qui

⁶⁸ C-G. JUNG, « Enseignement », *Le Livre Rouge*, p. 218.

⁶⁹ *Le Livre Rouge*. « Un parmi les humbles » *Liber Secundus*, p. 266.

⁷⁰ C-G. JUNG, « Un parmi les humbles » *Le Livre Rouge*. Liber Novus, édition établie et annotée par Sonu Shamdasani, Ed. L'Iconoclaste, La Compagnie du Livre Rouge, 2012, p.265.

⁷¹ « Ce que je suis en train de faire, qu'est-ce au juste? Ce n'est certainement pas de la science_ mais alors, quoi ? » Une voix en moi dit alors : « C'est de l'art ». *Cahier noir 2*. p. 46 dans l'introduction au LR par Sonu Shamdasani (petit format).

⁷² Pour résister à l'influence destructrice de ses propres ténèbres, il s'est mis à *façonner un édifice solide* (intérieurement et extérieurement) qui a pris la forme d'une tour, La Tour de Bollingen sur laquelle il a transcrit une strophe de l'alchimiste Arnaud de Villeneuve, sorte de résumé de sa propre expérience (*Livre Rouge*, p. 477-478) qui prendra fin avec la lecture de *La Fleur d'Or* : « le début de la fin arriva en 1928 lorsque Richard Wilhelm m'envoya le texte de *La Fleur d'Or*, un traité alchimique *Le Livre Rouge*, p. 434..

⁷³ « Ainsi, une seule tache noire...dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en situation de ténèbres » *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, p.76.

⁷⁴ op. cit. p. 78.

⁷⁵ op. cit. p. 77. C'est par l'expression picturale que Jung a pu se libérer des trois mondes envisagés par la *Daseinanalyse* : l'*Umwelt* (monde environnant), le *Mitwelt* (monde interhumain) et l'*Eigenwelt* (monde personnel). À ces trois mondes, correspondent trois sortes de poésie selon Bachelard : la poésie cosmique nous libérera de « l'*Umwelt* qui nous entoure, nous enserre, nous opprime » quand nous ne pouvons pas entrer en relation avec le monde et demeurons sur le seuil.

⁷⁶ *La Terre et les rêveries de la volonté*, Ed. J. Corti, 1947, p. 400.

⁷⁷ Alors j'eus une seconde vision : je vis un magnifique jardin dans lequel allaient des formes vêtues de soie blanche, chacune entourée d'enveloppes aux lueurs colorées, les unes rougeâtres, les autres bleuâtres et verdâtres. Je sais que *j'ai franchi l'abîme*...je suis devenu un nouveau-né » dans *Le Livre Rouge*, *ibid*.

⁷⁸ « Le meurtre du héros », *Le Livre Rouge*, p. 188.

⁷⁹ G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 400.

est « « sombre et violet »⁸⁰ nous dit Bachelard⁸¹ mais conserve toutefois le noir fondamental, couleur de la « noire ouverture » :

Cette couleur, à la main de plomb... comment ne pas lui donner la dynamique du gouffre ? Elle est un espace-temps du gouffre-chute. Plus loin, dans une chute accomplie, le poète trouvera *le noir*. Alors, « le noir et le vide » sont inséparablement unis. La chute est finie. La Mort commence. »⁸²

Ainsi « les images induisent des directions de sens anthropologiques »⁸³. Elles sont la traduction de notre être qui aspire à s'élever⁸⁴ malgré l'expérience quotidienne de la chute que marquent nos déceptions⁸⁵. L'expérience de la chute est selon lui une image première comme celle du vol ou de l'élévation. Ces images-mouvements précèdent la pensée et ont fonction de loi dans le psychisme humain : telle est l'image du vol : « on la parle avant de la penser » ; loi psychique directement humaine, elle est « ...un destin à vaincre... une maladie de l'imagination de la montée »⁸⁶ ; mais on la vit tout particulièrement en rêve : dans le sommeil où « sans cesse nous montons et nous descendons »⁸⁷.

- L'ascension et de la chute : des directions anthropologiques

Considérant le rêve comme une modalité d'être, Jung définit lui aussi (avant Gilbert Durand) l'ascension et la chute comme des *structures anthropologiques de l'humain*. Car ce qui importe avant tout dans la rêverie (et dans l'art) c'est d'éprouver en soi ces mouvements qui ont valeur d'archétypes et induisent une transformation chez l'humain : « Il y a transformation d'une énergie onirique en énergie morale »⁸⁸. Ainsi en est-il de l'image du soleil dont le mouvement quotidien est pour Bachelard le signe de « l'éternel retour de la force »⁸⁹ tandis que Jung n'hésite pas à affirmer que le principe d'Horus régit l'ensemble du développement psychique de l'humain⁹⁰. Une autre image-archétypique de la force apparaît chez Bachelard dans le pin qui pour lui n'est pas une matière mais une force : « droit, dressé, debout, il est vertical. Il ne reçoit pas sa sève d'une eau souterraine, ...il n'a pas besoin des forces de la terre. Il est une force »⁹¹. Ainsi, « les mutations d'images doivent induire des mutations morales »⁹². Dans ces perspectives, l'art se situe davantage du côté de l'éthique (et de la thérapeutique) que de l'esthétique.

- Binswanger et l'analyse existentielle

Il en est de même pour le psychiatre Binswanger dont Bachelard confie qu'il a connu trop tard les travaux⁹³ et dont il se rapproche de manière intuitive dans son œuvre⁹⁴.

⁸⁰ G. BACHELARD, op. cit., p.401.

⁸¹ « Les mondes violets se sont engouffrés dans mon cœur », témoigne A. Block qui rappelle à Bachelard son propre gouffre-chute.

⁸² G. BACHELARD *La Terre et les rêveries de la volonté* p. 402.

⁸³ « les phénomènes aériens nous donneront des leçons très importantes de montée, d'ascension, de sublimation » « Alors, les images s'élançant et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur *même* dans *L'air et les songes*, pp. 12,13.

⁸⁴ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, p.130.

⁸⁵ Pour nous faire vivre ces mouvements (de chute et d'ascension), Bachelard travaille sur les mots en tant que matériaux sonores comme je l'ai montré dans mon livre Bachelard musicien, op. cit. (chapitre I, « Bachelard et la musique des éléments »).

⁸⁶ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 109.

⁸⁷ G. BACHELARD, op. cit. p. 69.

⁸⁸ G. BACHELARD, op. cit. p.130.

⁸⁹ G. BACHELARD, op. cit., p. 180.

⁹⁰ cf. l'image de la barque du soleil présente dans de nombreux mythes ...il va naviguer toute la nuit et se battre contre les monstres qui tentent sans relâche de l'empêcher de renaître... Le fil conducteur, l'impulsion qui pousse à émerger des ténèbres originelles pour parvenir à l'expérience essentielle : la prise de conscience, sous sa faiblesse apparente, de sa force : ainsi, il demeure vivant même dans le bouleversement d'une psyché dissociée, quelque soit la gravité de la dissociation.

⁹¹ G. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 170.

⁹² G. BACHELARD, op. cit., p. 172.

⁹³ G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos* p.76

Cet élève de Jung (directeur de sa thèse de doctorat) a repéré dans l'expérience du rêve⁹⁵, des directions de sens anthropologiques qu'il définit en termes de « tendances spirituelles ». Il a tenté d'étudier la dynamique spatiale de l'existence, en accordant un privilège anthropologique aux catégories du haut et du bas⁹⁶, et en particulier à la dimension verticale⁹⁷ comme le fit Bachelard dont tout l'œuvre poétique est portée par l'image de l'arbre, son modèle d'existence.

Binswanger a ainsi mis à jour les différentes possibilités offertes par la *Daseinanalyse* à travers l'œuvre de Henrik Ibsen⁹⁸ qui eut la compréhension de sa vie toute entière dans une image : celle de la basilique Saint-Pierre de Rome : « Là m'est apparue en une fois une forme puissante et claire pour ce que j'avais à dire ». L'écrivain a trouvé dans l'architecture la forme précise à donner à sa vie et à son œuvre : cette vision lui fait prendre conscience que *dans l'art, la forme est le but* quand elle met en forme le vivant car l'existence dépend de la forme.

Dans cette perspective, la tâche de tout être humain est de donner forme et direction à toutes les possibilités de son être, ces possibilités relevant d'une endurance qui va bien au-delà de l'existence esthétique. « Se réaliser soi-même dans la conduite de sa vie, c'est la chose la plus haute qu'un homme puisse atteindre »⁹⁹, affirme H. Ibsen, en précisant toutefois que « se réaliser soi-même ne veut pas dire « vivre sa vie »¹⁰⁰.

Tout l'œuvre de H. Ibsen va consister à donner forme à ces structures topologiques (cf. *Solness, le constructeur*¹⁰¹) analysées par Binswanger en tant que structures anthropologiques de l'humain grâce à la notion de spatialité qui lui a permis de montrer que toute notre existence est constituée par ces formes spatiales, empreintes de signification pour chacun de nous en fonction de ces deux pôles que sont l'ascension et la chute. Modulées en lignes, plans, mouvements d'aspiration ou de descente...qui traduisent directement nos sautes d'humeur, occasionnés par des hauts et des bas que nous traversons au quotidien en ayant tour à tour le sentiment de pesanteur (qu'accentue l'imagination des ténèbres) ou bien de légèreté éprouvée par exemple dans le sentiment d'ivresse ou de joie.

À la suite de tous ces artistes et philosophes cités ici, il montre que l'espace se vit en nous et que nous en avons une appréhension intime. Si nous appelons *forme* cette *direction générale de signification*, alors ce n'est pas seulement l'art mais *l'existence toute entière qui dépend de la forme* comme l'avait pressenti Goethe :

Nous, les hommes, a dit Goethe, nous dépendons de l'extension et du mouvement ; dans ces deux formes se révèlent toutes les autres formes, en particulier les formes sensibles. Mais, nous, les

⁹⁴ De même, Binswanger cite Bachelard (*La Terre et les rêveries de la volonté notamment*) dans *Le Cas Suzanne Urban, Etude sur la schizophrénie*, Gérard Montfort Editeur, 2004, p. 82 à propos de la *provocation* de la matière dure puis à la p. 104, à propos du monde du schizophrène : « ce monde ne présente ni terre, ni eau, ni air ni feu, ni surtout, aucune végétation ». Binswanger écrit aussi « Il est extrêmement intéressant de voir de quelle manière subtile, Bachelard a su établir le rapport entre l'ordure et la peur, p. 110 de TRV : « Ce finalisme de l'ordure, cas particulier de la peur ».

⁹⁵ BINSWANGER, *Rêve et existence*, Paris, Vrin, trad. Par F. Dastur, 2012 [1930].

⁹⁶ Le fil horizontal = l'odyssée de l'existence // Le fil vertical = le destin, la transe (ex. l'amour, l'art)

⁹⁷ Pour ces deux penseurs, la réalisation de soi consiste en un « plus haut » à partir d'une profondeur bien établie.

⁹⁸ E BINSWANGER : *Le constructeur Solness* : Que je doive payer avec du bonheur humain ...c'est le prix que m'a coûté ma position d'artiste...*Le constructeur Solness* : une existence en échec dans l'ordre de l'amour (et non pas tant dans l'ordre de l'art) La construction est tellement haute (jusque dans la disproportion...) *l'inhabilité* tragique du monde... C'est « la puissance imaginative de l'amour » en tant que « mode transcendant de l'existence » qui rend possible « la puissance imaginative poétique »...L'amour ouvre l'être...la transformation métamorphosante de l'existence...En inscrivant toute sa vie dans *l'autoréalisation dans l'art* sait combien *l'emportement vers le haut est une distorsion*...

Construire des châteaux d'azur...L'espace ne s'espace que par la médiation d'autrui. Dans *Le constructeur Solness* : du style gothique naît la forte impression ressentie pour son aversion pour toute matière qui s'étend, pour toute chose inerte...*La hauteur est comprise comme un mouvement de l'esprit* qui attire à lui l'ens de la vie pratique...le mouvement ascensionnel identifié au *mouvement d'ascension à soi*... L'existence dépend de la forme = l'existence est menée par une puissance d'être...

⁹⁹ Binswanger, *H. Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad par H. Maldiney, De Broeck Université, Bruxelles, 1996.

¹⁰⁰ H. Ibsen, O.C., Ed. Fischer, 167.

¹⁰¹ Pièce de théâtre en 3 actes de H. IBSEN, publiée en 1892.

hommes, ne sommes pas seulement dépendants de ces deux formes d'extension et de mouvement, nous sommes ces formes »¹⁰²

En tant que mouvements régis par l'ensemble des sons et des silences qui la constitue, la musique est une production de formes sensibles qui fait résonner notre rapport à l'espace et au monde en une forme privilégiée pour donner une direction de signification à notre existence. Capable de créer un milieu où nous avons lieu d'être, elle est un « art de l'aurore »¹⁰³.

Conclusion

- La musique comme milieu : l'expérience de la spatialité

En tant qu'invitation au silence, la musique est un puissant moyen de renvoyer l'humain à ses dialogues intérieurs et lui faire découvrir une spatialité nouvelle, sorte de lieu sacré qui l'oriente vers une « aperception immédiate de soi »¹⁰⁴. Dans la (bonne) solitude où nous conduit la musique, il est possible de se retrouver et de tracer un chemin jusqu'à soi-même, au milieu du silence qualitatif qu'elle fait se déployer autour d'elle. De cette contemplation du silence, comme source de toute création et de toute vie, naît la découverte d'un espace intérieur, tant chez le créateur que chez l'auditeur : tel est le but spirituel de la musique : en tant qu'actualisation dynamique de son intimité qu'elle fait se déployer à partir du corps du musicien, elle ouvre un monde dont la musicalité se transmet à l'auditeur. Ce nouveau milieu créé par le musicien étant le fruit d'une mise en résonance entre l'univers intérieur et un univers extérieur.

Ainsi, la musique est une ressource pour l'humain, une éthique qui permet de mieux vivre, c'est-à-dire de mieux habiter le monde, en développant l'expérience poétique de l'écoute comme attitude existentielle.

Bibliographie

- T. ADORNO et HORKHEIMER, *La dialectique de la raison*, Fragments philosophiques. trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, [1974], Paris, Gallimard, collect. Tel, n°82, 1983, p. 36P. AUDI, *Créer*, Paris, Verdier 2010
- G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*,
- G. BACHELARD, *L'air et les songes* Paris, J. Corti, 1943
- G. BACHELARD, *La poétique de l'espace* Paris, PUF, 1957
- G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie* Paris, PUF, 1960
- G. BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961,
- G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté* Paris, J. Corti, 1948
- G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos* Paris, J. Corti, 1948
- G. BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988
- A.BERQUE, *Être humains sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996
- A.BERQUE, *Ecoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987
- A.BERQUE *Fûdo, Le milieu humain*, trad. du livre de WATSUJI, T., 1935 Tokyo, CNRS, Alpha, 2011.
- A.BERQUE *La poétique de l'habiter*, Paris, éd. Donner lieu, 2012.
- A.BERQUE, *La mésologie : pourquoi et pourquoi faire ?*, P.U.O, 2014.
- A. BERQUE Préface au *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, sous la dir. de Philippe BONNIN, Nishida MASATSUGU, Inaga SHIGEMI, CNRS éd. 2014
- L. BINSWANGER, *Rêve et existence*, Paris, Vrin, trad. Par F. Dastur, 2012 [1930].
- L. BINSWANGER, *H. Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad par H. Maldiney, De Broeck Université, Bruxelles, 1996.

¹⁰² Goethe, O.C, vol. 35, 318. C'est moi qui souligne.

¹⁰³ cf. M-P LASSUS, *La musique : art de l'aurore*. À l'écoute des villes d'ombre du théâtre des Sens, Paris, L'Harmattan, 2014; NIETZSCHE écrit dans « Le cas Wagner », *Œuvres philosophiques complètes VIII*, Gallimard, p. 22. « Mes oreilles vont fouiller sous cette musique, j'en écoute l'origine et la cause première. Il me semble que j'assiste à sa naissance »

¹⁰⁴ Selon l'expression de MAINE DE BIRAN (1766-1824) qui a développé ce concept dans son *Mémoire de Berlin* intitulé *De l'aperception immédiate. Mémoire de Berlin*, 1807. Edition établie par Anne Devarieux, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

- Ch. BAUDELAIRE, « De la couleur », *Salon de 1846*, OC, t. II, p. 423.
 Martin BUBER, *Le Je et le Tu*, Paris, Aubier Montaigne, 1938
 GOETHE, O.C, vol. 35
 H. IBSEN, O.C, Ed. Fischer
 G.JUNG, *Le Livre Rouge*, Liber Novus, édition établie et annotée par Sonu Shamdasani, L'Iconoclaste, La Compagnie du Livre Rouge, 2012.
 M-P LASSUS, « Des sens au sens dans le poème *Correspondances* de Baudeaire », in *Sillages musicologiques*. Hommages à Yves Gérard, CREC, pp. 139-147.
 M-P LASSUS, *Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Septentrion, 2010
 M-P LASSUS, « Qu'est-ce que jouer ? » Revue « Psychoanalytische Perspectieven » (dir. Filip Geerardyn, département de psychanalyse de l'université de Gand), n°32,2014
 M-P LASSUS, *La musique : art de l'aurore*. À l'écoute des villes d'ombre du théâtre des Sens, Paris, L'Harmattan, 2014
 A. LEROY-GOURHAN, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964, 2 vol.
 M. MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1945
 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
 E. MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1936
 Th. PACQUOT (sous la dir. de) *Habiter : le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007.
 Th. PAQUOT, Chris YOUNES, *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*. Paris, La Découverte, 2012
 M. PROUST, « La prisonnière », *La Recherche*, III, Paris, coll. La Pléiade, 1989,
 R-M RILKE, Prose, La Pléiade, *Notes sur la mélodie des choses*, p. 607.
 R-M RILKE « *An die Musik* », La Pléiade, p. 1025.
 R-M RILKE, «Gong», *Poèmes en langue française*, op. cit. p. 518.
 R-M RILKE, « Gong », *Poèmes épars* trad. par Ph. Jaccottet, Œuvres 2, *Poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 459
 M. SCHNEIDER, « Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non-européennes » La Pléiade, Histoire de la musique t.I, Paris, Gallimard, 1974, 131-214.
 P. SZENDY, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par J-L Nancy, Paris, Minuit, 2001.
 E. TRIAS, *La imaginación sonora*, Galaxia, Gutenberg, 2010.
 J. Von UEXKÜLL, *Monde animaux et monde humain*, 1956, Paris, Denoël, 1965.
 A. VIRCONDELET, *Séraphine: de la peinture à la folie*, Paris, A. Michel 2008.

Marie-Pierre Lassus est musicologue, est enseignant-chercheur à l'université de Lille 3 où elle dirige le master Arts et la spécialité « arts et existence ». Professeur invité à l'université de Girona dans le posgrado *Langages sensoriels, poétique des sens, poétique du jeu*, (séminaire : la poétique de l'imagination) créé en collaboration avec le théâtre des sens de Barcelone, elle mène aujourd'hui des recherches sur l'imaginaire et ses effets de vie. Elle a publié en 2010 *Bachelard musicien*, Presse du Septentrion et elle est, depuis janvier 2012, responsable du programme « Chercheurs Citoyens » : *Le jeu d'orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, (Conseil Regional du Nord et Université de Lille 3) qu'elle dirige avec une équipe internationale et pluridisciplinaire et 4 associations de la société civile.

La partition entre cartographie et chorégraphie, ou l'expérience tracée

Mathilde CHRISTMANN, doctorante (5^{ème} année) au LACTH

Cette séance de séminaire est l'occasion pour moi de revenir sur une expérience importante dans mon parcours de doctorante : l'écriture d'un article en binôme, menée depuis un an avec Elise Olmedo, dont la thèse de doctorat en géographie porte sur les cartes sensibles. La mise en commun de nos documents de nature cartographique et partitionnelle, ainsi que le croisement opéré entre les artistes que chacune investit dans son travail de doctorat, nous a conduit à articuler un questionnement commun autour de ces dispositifs graphiques, portant sur les modalités d'inscription de l'expérience corpo-spatio-temporelle et leur capacité à se faire médiatrices d'un rapport sensible au monde.

Je reviendra à la fois sur le processus d'écriture à deux, ses difficultés comme sa capacité de stimulation de la pensée, ainsi que sur le développement théorique qui a vu le jour au fil du temps et a su remettre en chantier certains de mes questionnements sur la partition.

Au regard de ce travail et pour le poursuivre, je mettrai nos résultats en résonance avec les réflexions du philosophe pragmatiste américain John Dewey (1859-1952) dans *L'art comme expérience* (1934).

L'article « Rencontres entre cartographies et partitions : la figuration de l'expérience »¹⁰⁵ s'inscrit dans la continuité de ma rencontre avec Elise Olmedo lors du séminaire 2012 du Ciera (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne) intitulé « Mondes sensibles ».

Elise Olmedo avait alors présenté son travail sur la « cartographie des perceptions » qui l'avait mené à fabriquer une carte sensible en textile, relative à la spatialité vécue d'une personne – une carte à caractère subjectif donc. Outre qu'il explorait la dimension sensorielle de l'espace, ce travail présentait une recherche en géographie sous forme d'objet, avec une mise en forme appelant à la manipulation¹⁰⁶. L'entremêlement de l'expérience du sujet – cette personne dans ses trajets quotidiens – avec l'expérience de la chercheuse – qui produit véritablement un objet manipulable – rejoint mes questionnements sur les formes d'expérience, et c'est assez naturellement que nous avons pensé à travailler ensemble.

L'occasion s'est présentée en 2014 dans le cadre de la publication d'un article dans l'ouvrage *Opérations cartographiques* dirigé par Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien. Nous avons proposé un article en binôme s'inscrivant dans l'axe « corps » ; celui-ci s'intéresserait à la mise en œuvre de procédés de notations singuliers ou spécifiques cherchant à rendre compte d'un espace-temps – davantage que du seul espace comme il est d'usage en cartographie – dans une relation particulière à une individualité sentante. Nous situant aux limites de la cartographie, dans son dialogue avec la forme partitionnelle, nous souhaitons questionner ces dispositifs dans leur façon de déplacer le savoir géographique.

Nous étudions dans cet article les passages, variations, liens et relations entre les modalités graphiques et conceptuelles de la partition et celles de la cartographie. Le croisement de nos corpus iconographiques respectifs – les cartes sensibles contemporaines pour Elise, et les partitions spatio-temporelles pour moi – permet de montrer en quoi ces modalités d'écriture sont porteuses d'une spatialité ancrée et expérientielle.

D'une part, la sélection de ces documents, qui sont tous tracés à la main, allient mots et tracés graphiques (j'entends ici les lignes, points, traits, couleurs etc... qui n'inscrivent pas un alphabet) pour faire état d'un lieu situé géographiquement et éprouvé par un appareil perceptif.

D'autre part, l'ensemble de ces documents met en exergue le tracé d'un itinéraire ou d'un parcours. Cette présence est liée à une perception chorégraphique des lieux, dans le sens où ceux-ci sont appréhendés par le corps en mouvement et non par le seul regard. L'idée du « chorégraphique »

¹⁰⁵ Elise Olmedo et Mathilde Christmann, « Rencontre entre cartographies et partitions : la figuration de l'expérience », in *Opérations cartographiques*, dir. Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, Actes Sud, à paraître en 2015

¹⁰⁶ La reproduction photographique de la carte est consultable sur le site du Monde diplomatique, à l'adresse suivante : <http://blog.mondediplo.net/2011-09-19-Cartographie-sensible-emotions-et-imaginaire>.

comme impulsion au tracement préside à la réalisation de l'ensemble de ces cartes et partitions qui toutes, témoignent d'une spatio-temporalité ancrée dans le corps de l'individu. L'itinéraire agit alors comme la manifestation de ce tracé chorégraphique, processus permettant d'inscrire les déplacements du corps dans un espace-temps davantage que l'espace lui-même.

C'est donc l'exploration d'une géographie ancrée dans le corps et la pratique qui est privilégiée comme angle d'approche pour cet article. La rencontre entre les deux médiums partitionnels et cartographiques permet d'observer les lieux d'inscription du sensible et des expériences dans nos environnements.

Nous avons donc fait en sorte de considérer nos objets d'étude respectifs comme des lieux ouverts, poreux, pour que de leur rencontre naisse une alchimie questionnant la figuration de l'expérience sous un angle particulier. Laurence Louppe et Gilles Deleuze résumant très bien cette malléabilité des objets partitionnels et cartographiques.

Laurence Louppe écrit que « la partition n'a pas de bords. Elle est extensive au point que tout événement concomitant ou non, lointain ou proche, visible ou invisible, l'affecte et la ré-oriente à chaque instant. (...) Les partitions sont partout. Elles peuvent revêtir une infinité de formes et de nature. »¹⁰⁷

Selon Gilles Deleuze, « la carte est ouverte, elle est connectable dans ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. »¹⁰⁸

Ces regards ouverts conduisent à considérer chaque carte et chaque partition explorée comme un dispositif singulier, laissant volontairement de côté les « systèmes » que peuvent également être les cartes ou les partitions.

Nous mettons en avant dans cet article la spécificité du statut de l'expérience dans ces documents. Par la consignation de traces à partir d'un parcours vécu et l'invitation à l'action pour offrir à d'autres la possibilité d'expérimenter le parcours, les dispositifs graphiques invitent le « lecteur » à se mettre en action, usant de modalités d'adresse particulières qui sont exploitées graphiquement et verbalement.

Les cartes et les partitions choisies pour l'article concernent les pratiques de l'artiste-marcheur Mathias Poisson¹⁰⁹ et du paysagiste américain Lawrence Halprin (1916-2009), deux figures importantes dans nos parcours de thèse respectifs. Ces deux artistes sont proches dans leurs préoccupations mais relativement singuliers dans leurs explorations respectives et dans l'invention de leurs outils « carto-partitionnels ». Tous deux s'intéressent à la façon dont peuvent être tracées et partagées et dimensions sensibles des relations entre les individus et leurs environnements. Ces tracés que nous pouvons dire « micro-géographiques » sont destinés au jeu multiple et sans cesse renouvelé des interprètes qui mes mettront en acte en parcourant à leur tour les espaces graphiés.

Je vais ré-étudier aujourd'hui les documents que nous proposons dans cet article sous un angle légèrement nouveau, en les regardant par le prisme des théories du philosophe pragmatiste américain John Dewey (1859-1952). Dewey a publié *L'art comme expérience* en anglais en 1934¹¹⁰. Son étude esthétique permet d'envisager les liens entre art et vie, entre pratique et théorie, entre expérience artistique et quotidien, étudiant ces passages de façon fluide et non dualiste afin de montrer comment l'expérience artistique et esthétique est reliée à l'expérience qu'il appelle « directe ».

Les points de vue du philosophe me permettront de relier certains de nos documents pour caractériser plus précisément « l'expérience », ou plutôt la « forme d'expérience » – l'expérience est donc vue de

¹⁰⁷ Laurence LOUPPE, chapitre « Partitions », *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007

¹⁰⁸ Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie*, éd. De Minuit, 1980

¹⁰⁹ Site internet de l'artiste à l'adresse suivante : <http://netable.org>

¹¹⁰ John Dewey, *Art as experience* (1934), trad. française coordonnée par Jean-Pierre Cometti, *L'art comme expérience*, Gallimard, folio essais, 2010

manière multiple et diverse – qui serait en jeu au cours de l'invention de ces outils graphiques toujours différents.

La première série de documents que j'ai repérée – la carte *Quartier de peines* de Mathias Poisson (2003) et les croquis colorisés du Sea Ranch de Lawrence Halprin (1981) – propose au lecteur une collecte de traces issues du parcours de leur auteur, et soigneusement organisées sous forme de notations. Dans ces documents se lit un lien affectif au territoire dessiné à travers la spécification d'éléments liés au vécu, la nomination des lieux, ou bien les légendes qui amplifient le rendu sensible des lieux, témoignant par la graphie d'une interaction organique entre le lieu lui-même et l'être vivant qu'est l'auteur qui s'est imprégné de ce lieu.

L'expérience notée dans ces documents serait donc profondément subjective, notant une appropriation sensible d'un espace vécu au quotidien. Les dispositifs graphiques créés ici travaillent les relations intimes entre l'expérience ordinaire, quotidienne, et nos environnements ; en traçant ces lieux, les auteurs se rendent conscients de ces relations et partagent avec leur lecteur leur propre interprétation des dimensions sensibles à l'œuvre dans leur relation aux environnements.

Me rapprochant de Dewey, j'avancerais ici que l'expérience tracée est ce qu'il appelle l'expérience « directe » qui, je cite, « provient des interactions entre l'homme et la nature ». Dewey écrit encore : « l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement *dans* cet environnement, mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. [...] La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes. L'ordre n'est pas imposé de l'extérieur mais est fait des relations entre les interactions harmonieuses que les énergies établissent entre elles. [...] »

L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle *est* véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, [l'expérience] est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. Au lieu de signifier l'abandon au caprice et au désordre, elle fournit l'unique manifestation d'une stabilité qui n'est pas stagnation mais mouvement rythmé et évolution. »

Le deux environnements dessinés par Mathias Poisson et Lawrence Halprin essaient effectivement de capter ce cadre si spécifique de l'expérience fait de « relations intimes », d'« énergies », d'« interactions » et « d'interpénétration du soi avec le monde des objets et des événements ». Ils cherchent à rendre compte par le tracé de l'expérience directe qu'ils ont eu avec cet environnement.

La seconde série de documents que j'ai rapprochée concerne la collecte et l'organisation de traces dans des notations mais ayant pour but cette fois de mettre en place un parcours sensible donné dans un lieu caractérisé. Ces documents – la carte des *Promenades Blanches* à Versailles de Mathias Poisson (2008-2013) et les *Motation Scores for FDR Memorial* de Lawrence Halprin (1975) – sont élaborés dans le cadre de projets artistiques (promenade et projet paysager) ; en tant qu'esquisses, recherches graphiques, ils reflètent un moment de réflexion dans le processus dynamique de construction qu'est le projet. Ces documents ont donc un caractère fragmentaire, personnel, et parfois même obscur pour le lecteur. Ils contiennent beaucoup d'implicite car ils sont tracés avec les souvenirs de ces lieux parcourus qui ont fourni autant d'expériences sensorielles, sensibles et kinesthésiques. Pour reconstruire les spatialités d'un lieu, les auteurs choisissent de délimiter un cadre environnemental pour le cheminement du corps.

L'expérience tracée travaille la façon dont les sens vont être stimulés au cours d'un parcours spécifique ; ils organisent une perception sensorielle qui sera activée dans l'action du cheminement du corps au contact de chacun des environnements.

Dewey explique que la perception sensorielle s'adresse à l'action autant qu'à l'intellect :

« Les sens sont les organes à travers lesquels la créature vivante participe directement à ce qui se passe dans le monde qui l'entoure. Par cette participation, le spectacle splendide et varié du monde devient pour l'être vivant une réalité par les qualités qu'il en perçoit.

Cette perception de la réalité ne peut être opposée à l'action, car ce dispositif moteur et la "volonté" elle-même sont les moyens qui permettent la poursuite et l'orientation de cette participation. Cette perception ne peut pas non plus être opposée à l' "intellect", car c'est l'esprit qui permet de rendre cette participation profitable par le biais des sens ; c'est par l'esprit que des significations et des valeurs sont extraites, conservées et réutilisées par la suite dans les échanges entre la créature vivante et son environnement. [...]

L'expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication. »

Dans les cartes et partitions tracées par Mathias Poisson et Lawrence Halprin, les perceptions sensibles sont travaillées en s'adressant d'une part à l'action (le parcours) en enjoignant à la participation – le parcours tracé est créé pour être parcouru par d'autres que leur auteur – et d'autre part à l'intellect (la lecture) en créant un moyen et un outil de communication.

Par ce dispositif, elles convoquent donc une expérience sensible qui n'est pas uniquement de l'ordre de l'intime ou du soi. Ce qui peut apparaître comme étant de l'ordre d'une traduction d'expériences vécues – comme nous l'avons vu pour l'expérience contenue dans les premiers documents – est transformée ici en impulsion à créer des expériences.

La troisième série rapprochant nos documents fait état de cartes et partitions dans lesquels la création d'itinéraires d'exploration est clairement établie à destination d'interprètes, de *performers* – au sens d'exécutants de cette carte, puisqu'ils vont être amenés la lire comme à l'*exécuter* en parcourant physiquement l'environnement graphié. La *City Map* de Lawrence Halprin (1968) propose un parcours dans la ville de San Francisco ; *Entre les dalles* de Mathias Poisson (2009) s'intéresse au cheminement à travers le quartier du Vieux-Colombier à Marseille. L'activation des lieux est contenue dans le dispositif d'écriture, ce qui en fait des cartes à valeur performative, celle-ci étant véhiculée par un certain nombre de choix : l'itinéraire imposé du parcours notamment, avec des indications géographiques claires, la légende qui permet une autre forme de circulation à la lecture de la carte, un certain nombre d'exhortations à la perception de caractères sensibles spécifiques, et toujours la connaissance préalable du site, dont l'immersion a permis de constituer les traces perçues en notations graphiques données à d'autres.

L'expérience tracée ici est donc dans une certaine mesure « finalisée », complète. Espace, temps et activité sont mis en relation, de telle sorte qu'un cadre d'activation soit donné à lire et à *performer*. C'est dans la forme donnée à la carte et à la partition que se cristallise une expérience particulière, axée sur l'expérimentation d'un lieu.

Le fait que l'expérience puisse être mise en forme est particulièrement bien explicité par Dewey dans *L'art comme expérience*. Il écrit :

« (...) la forme ne se rencontre pas exclusivement dans les objets catalogués comme des œuvres d'art. (...) La forme est la propriété qui caractérise toute expérience comme *une* expérience. L'art au sens spécifique instaure de façon plus plénière et délibérée les conditions qui rendent cette expérience effective. *On peut alors définir la forme comme l'opération des forces qui confèrent à l'expérience d'un événement, d'un objet, d'une scène ou d'une situation son plein aboutissement.* La connexion de la forme avec la substance est ainsi inhérente à l'expérience, sans lui être imposée du dehors. [...]

C'est cela, avoir une forme. Une façon d'envisager, de sentir et de présenter le matériau de l'expérience de telle manière qu'il devienne le plus facilement et le plus efficacement le matériau de construction d'une expérience adéquate pour ceux qui n'ont pas les dons du créateur original. On ne peut donc tracer aucune distinction, sauf dans la pensée, entre la forme et la substance. (p.193)

Ainsi, cette mise en forme de l'expérience est justement la condition permettant d'engendrer d'autres expériences à travers l'expérimentation fondant « forme et substance ». Ces cartes et partitions donnent à lire l'aboutissement d'une expérience en même temps qu'elles impulsent et mettent en mouvement d'autres expériences.

Dewey explique que l'expérience directe est faite de changements qui créent alternativement ordre et

désordre, stabilité et instabilité par le biais de rythmes, organisés aussi bien spatialement que temporellement, « comme les vagues de la mer, les lignes dessinées dans le sable par le va-et-vient des vagues, les nuages d'un blanc floconneux ou d'un noir menaçant ».

Le geste de création qui consiste en la recherche d'une mise en forme de ces expériences directes d'interactions entre « la créature vivante » – pour reprendre les mots de Dewey – et son environnement peut être exploré par ces écritures poreuses, à mi-chemin entre cartographie et partition, entre description et prescription, figuration de l'espace et figuration du mouvement. Elles s'autorisent des circulations dues au jeu du triptyque « lecteur-auteur-performer », comme nous l'avons soutenu dans notre article, autorisant ainsi une approche à la fois créatrice, scripturale et agissante, faisant partie d'un même processus, celui-là même qui fait que l'expérience est si difficile à saisir – comment en effet saisir les rythmes dans la continuité ?

Ces documents proposent donc différentes façons de *travailler avec* l'expérience – telle que je l'ai définie avec Dewey – par l'invention de dispositifs graphiques (qu'ils soient cartographiques et/ou partitionnels). Il ne s'agit pas tant de traduire l'expérience ou de la rendre, que de l'*inventer*, de la constituer en tant que matière. En cela, Mathias Poisson et Lawrence Halprin créent bien une matière artistique qui n'est pas seulement de l'ordre du dessin ou de la représentation, mais dont le processus d'élaboration est tout entier centré sur l'invention d'une matière d'expériences.

Bibliographie indicative :

-- Lawrence HALPRIN :

~ *The RSVP Cycles. Creative Processus in the Human Environment*, New York, Georges Braziller, 1969

~ *Notebooks 1959-1971*, avec Jim BURNS, Cambridge, Mass., MIT Press, 1972

~ Article de Gilles A. TIBERGHIE, « Lawrence Halprin, danse et mouvement du monde », Les Carnets du paysage n°13/14, *Comme une danse*, Actes Sud/ENSP, 2006-2007

--- Mathias POISSON :

~ Site internet de la compagnie de l'artiste : www.netable.org

~ Exposition « Graphie du déplacement », dossier en ligne sur <http://poissom.free.fr/files/GraphieDuDeplacement.pdf>

~ Article de Laurence CORBEL, « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte, et retour » in BUFFET L. (dir.), 2012, *Itinérances : l'art en déplacement*, Grenoble, De l'incidence Éditeur, p.159-176.

--- Sur le concept de trace :

Sybille KRÄMER, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium*, n°10/2012, article en ligne sur <http://trivium.revues.org/4171>

--- Sur l'expérience :

John DEWEY, *L'art comme expérience*, traduction Jean-Pierre Cometti, Folio essais (poche), Gallimard, 2010

--- Elise OLMEDO :

~ « Cartographie sensible, émotions et imaginaire », *Visions cartographiques*, Blog du Monde diplomatique, publié le 19 septembre 2011, article en ligne sur <http://blog.mondediplo.net/2011-09-19-Cartographie-sensible-emotions-et-imaginaire>

~ « Cartographier les interstices de la ville » et « Hendrik Sturm, l'infatigable marcheur-sculpteur d'espace », articles en ligne sur le site www.strabic.fr

Mathilde Christmann est doctorante au LACTH, en cinquième 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). Sur www.projetsdepaysage.fr un article est en ligne relatif à ce travail est disponible : « Croisements paysage / danse / musique : écritures entre composition et improvisation ». Les communications qu'elle a données lors des différentes séances du séminaire doctoral du Lacth sont en ligne sur www.lille.archi.fr, et elle anime un carnet de recherche accueilli par la plateforme Hypothèses, à l'adresse suivante : <http://partitions.hypotheses.org>. Elle a organisé la première séance de l'atelier des doctorants au LACTH en mai 2014, consacrée aux productions graphiques déployées par les chercheurs dans le processus de construction de leurs recherches. Un compte-rendu de cette séance intitulé "Tracer la recherche en architecture et paysage" est en ligne sur www.lille.archi.fr.