



<p>ens{ap} Lille LACTH CONCEPTION / TERRITOIRE / HISTOIRE / MATERIALITE</p> <p>centre d'étude des arts contemporains ceac Université de Lille</p> <p>Mercredi 27 mars 2019</p> <p>salle Jean Challet (1^{er} étage)</p>	<p>Séminaire doctoral 2018-2019</p> <p>domaine conception</p> <p>Spatialité et mouvement à partir d'Erwin Straus,</p> <p>&</p> <p>spatialité et mémoire</p> <p>Conception et organisation : Anne Boissière, (philosophe, CEAC, Lille) et Catherine Grout (LACTH, domaine conception)</p> <p>Doctorante LACTH : Ekaterina Shamova (LACTH-EDSHS Lille3)</p> <p>Discutante : Clotilde Fromentin-Félix (LACTH, domaine matérialité)</p>
---	--

Lors de cette 10^{ème} séance commune au LACTH et au CEAC (Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille) portant sur la notion de spatialité dans le champ de l'esthétique, de l'architecture et du paysage, nous continuons d'explorer la pensée d'Erwin Straus (1891-1975) en lien avec ses divers prolongements dans les champs de la pensée du mouvement, de l'espace, de l'architecture et du paysage. Cette séance s'organisera autour de la présentation de Ekaterina Shamova de sa méthode d'analyse de la spatialité à partir de la mémoire et de la présentation de Clotilde Félix-Fromentin de deux ouvrages récents: celui d'Anne Boissière *Le mouvement à l'œuvre, Entre jeu et art*, (Mimésis, 2018) et de Catherine Grout *Le Sentiment du monde. Expérience et projet de paysage*, (la Lettre Volée, 2017) avant de soulever quelques questions en vue d'une discussion collective.

>Mots clés : spatialité, espace du paysage, sentir, mouvement, mémoire.

Questionner à nouveau sa méthode, réinterroger l'expérience: approche par la mémoire

Ekaterina Shamova

Un passage à travers un parc un samedi midi ensoleillé à Bruges. Un mouvement lent et rythmé, au milieu de, et avec les autres marcheurs. Le ciel bleu au dessus des arbres encore dépourvus du feuillage, mais avec des bourgeons qui annoncent l'arrivée du printemps. Un champ de jonquilles déjà bien fleuries plus loin dans les rochers. Le passage d'une rue animée et exposée à la vitesse et au chaos de la vie d'une ville à la fraîcheur et au calme du parc, tout en gardant le lien avec celle-ci. Le bâti entourant le parc des quatre côtés, les résidences du côté gauche tout près, les façades des immeubles devant nous, au loin. Les bruits des voitures s'approchant et s'éloignant, les quelques cyclistes, les promeneurs que nous rencontrons ou que nous voyons assis sur les bancs du parc. Les chants des oiseaux parviennent à notre écoute. Le vent léger bouge les branches et la verdure par son passage, touche la peau et les cheveux. Le sentiment prolongé du soleil ou de l'ombre en fonction des endroits où nous passons. Le déploiement lent de la plante des pieds sur un chemin sablé, suffisamment près et en même temps distancé des autres. Le sentiment de la présence de ceux qui marchent devant, à côté ou derrière moi en ce moment présent.

Tel est mon souvenir d'un passage dans l'Astridpark à Bruges, dans le cadre du projet « Slow Walk » d'Anne Teresa de Keersmaeker auquel j'ai participé il y a un mois. Il s'agissait d'une marche lente de 4h à travers la ville qui finissait à la Grande Place par un workshop collectif proposé et animé par la chorégraphe, avec la participation des danseurs de sa compagnie Rosas. Ici j'ai proposé une mise en récit du vécu d'un passage qui s'inscrit dans la continuité et dans la temporalité plus longues de la marche. C'est alors de cette manière-ci que j'ai décidé d'introduire le sujet de mon intervention pour ce séminaire, qui porte sur le questionnement autour de l'appel à la mémoire en tant qu'un des outils de méthode que, dès maintenant, je compte employer dans mon travail de thèse.

Je souhaite attirer votre attention sur quelques points cruciaux qui relèvent de cette introduction par un souvenir. Il s'agit dès le début de différencier deux notions, celle du souvenir, et celle de la mémoire, en tenant compte à la fois de la dynamique entre les deux, non seulement dans la mise en récit, mais surtout dans les processus qui sous-tendent l'appel à la mémoire dans le présent, lors de l'expérience, et dans l'adresse à celle-ci a posteriori, à travers le souvenir, et puis à travers le langage. Il s'agirait aussi de parler de types différents de mémoire, ayant des qualités variables. Dans mon récit, par exemple, nous pouvons sous-entendre différents niveaux du souvenir et de la mémoire, et il sera question de les traiter ainsi tout au long du travail avec le corpus ramassé.

Structure de questionnement/requestionnement de la méthode à travers la question de mémoire

Dans ce qui suivra, je vais apporter une série d'interrogations posées par la méthode utilisant la mémoire .

- Comment est-ce que j'accède à la mémoire de l'expérience vécue ? Pourquoi ai-je besoin de faire appel à ma mémoire, et puis à celle d'autrui ?
- De quelle mémoire est-il question dans ces récits et comment les personnes m'y renvoient ? (ou comment, aussi, dans mon propre récit y a-t-il des indices quant au type ou aux types de mémoire sollicitée(s)) ?
- L'appel à la mémoire me sert-il juste pour pouvoir en faire un récit ? Ou – fondamentalement – me permet-il de m'adresser à ce qui est d'ordre du sentir, du pathique, à travers la mémoire corporelle, entre autres ?
- Comment puis-je analyser ces dits (et aussi non-dits, oubli, omission, imagination) ?
- En quoi l'appel à la/(aux) mémoire(s) modifie-t-il l'approche méthodologique ?
- Quel est le passage entre le « je » et le « nous » dans l'analyse, en lien avec la question de mémoire ?

Ce qui a déclenché la présente réflexion

Il importe de dire que la réflexion autour du thème de la mémoire en tant qu'outil de ma méthode a été amorcée récemment grâce à la réponse à un appel à communication lancé par l'association des doctorants en histoire de l'art à l'Université de Saint-Etienne, alt.516, et qui s'intitule « Mémoires atypiques : regards croisés ». Par cet appel, le comité d'organisation a souhaité « [...] mettre en avant une pensée par cas de la mémoire » avec « la priorité [donnée] aux interventions qui chercheront moins à appliquer une théorie qu'à rendre compte, dans une perspective plus empirique, d'une manifestation ou d'une représentation atypique de la mémoire »¹. C'est en me référant à l'un des axes proposés, notamment aux « cas réels de mémoire restituables à partir d'un récit subjectif² », que j'ai souhaité traiter l'appel à la mémoire en tant qu'outil de méthode qui permet de se rapprocher potentiellement de mon expérience vécue et de celle des autres, au sein d'un projet artistique de la marche collective. L'analyse de cette matière va prendre en compte le passage de l'expérience à la parole, ainsi que les types et les qualités de mémoire(s) et souvenirs sollicités (il ne s'agit pas d'une seule et unique mémoire). Au niveau du corpus produit, corpus de paroles et d'écrits, il s'agit de la sollicitation de la mémoire de la chercheuse, sous forme de carnet de bord, et des entretiens avec quelques participants des projets identifiés.

¹ Extrait de l'appel à la communication diffusé par l'association alt.516 « Mémoires atypiques: regards croisés »

² *Ibid.*

La réflexion, qui a été entamée, révèle un élément qui était sous-entendu dans le corpus que j'ai pu recueillir, mais qui n'avait pas été, jusqu'à présent, interrogé, celui de différents types et qualités de mémoire, mais aussi, de souvenirs. Avec l'introduction des dimensions de la mémoire et du souvenir, des questions surgissent par rapport à une matière qui me semblait, auparavant, plus ou moins évidente tant du point de son contenu que de l'analyse de celui-ci. Aujourd'hui je vais mettre principalement l'accent sur la sollicitation de mémoire considérée en tant qu'un outil. La nature même des types de mémoires convoqués ne fera pas objet de cette intervention. Toutefois, ces deux niveaux de considération seraient complémentaires et leur relation est porteuse pour le développement de la méthode.

Problématique actualisée (en lien avec la question de mémoire)

En quoi la problématique de ma recherche évolue—t-elle en fonction des nouvelles notions abordées ? La problématisation des projets de marche collective s'élargit à un questionnement au croisement de plusieurs dimensions. C'est celle de l'expérience vécue dans ses dimensions individuelles et collectives, des manières de l'envisager et de la configurer au sein d'un projet proposé par des chorégraphes et convoqué par une institution, et, maintenant, du lien entre l'expérience immédiate et les qualités de mémoire qui la sous-tend, y compris dans le passage au récit. La mémoire sert à la fois comme outil de méthode qui permet de questionner les outils déjà employés, mais aussi comme matière même d'analyse. En quoi donc le questionnement autour de qualités de mémoire modifie-t-il l'analyse de l'expérience même ? Comment les manières de rendre compte de la mémoire et les outils employés nous permettent-ils d'accéder à ses qualités, mais en même temps, à quoi n'avons-nous pas accès ? Et si nous prenons la dimension du langage comme filtre, comment pouvons-nous analyser la matière obtenue dans cette nouvelle perspective ?

Dès le début de mes recherches, j'ai émis l'hypothèse que l'expérience vécue du projet sera celle de la spatialité en termes straussiens, comme unité du sentir et du se-mouvoir dans et avec le monde, et avec les autres. Il est important de rectifier cette hypothèse et d'ajouter que l'expérience (la mienne ou celle d'autrui) révélerait des modes de présence au monde différents : non seulement celui du sentir, mais aussi du percevoir, ou encore, des variations de l'attention³, chacun de ces modes possédant des intensités différentes. Comment, dès lors, puis-je en rendre compte, et ensuite, qu'en est-il de la question de mémoire ?

Une piste dégagée au cours de la recherche et du travail du terrain, suggère que l'aspect collectif de l'expérience lors des projets identifiés et les manières dont elle est envisagée (par les commanditaires, par les artistes) permet de rapprocher la question de l'expérience et celle paysagère. Les passerelles existeraient entre les manières d'être au monde proposées par certaines pratiques, le vécu immédiat des participants, et les intentions territoriales visées par les commanditaires. Cette hypothèse rejoint une observation : les pratiques et les démarches de certains artistes semblent se développer avec, en parallèle, les volontés de certains acteurs dans les domaines de l'urbanisme, de l'aménagement, du développement du territoire ou des politiques culturelles d'intégrer la dimension de la marche, de l'itinérance dans leurs champs respectifs. De ce fait, il m'a semblé possible de mettre en avant un postulat : il existerait un lien entre la question de l'expérience immédiate dans ses aspects individuels et collectifs, comme présence dans le paysage, et le projet élargi lié aux manières de vivre et de se déplacer sur un territoire donné. Maintenant, une question pourrait être mise en avant : est-ce que par le biais de la marche le statut de territoire traversé change ? Quel est alors le rôle de

³ Perrin, J. « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », dans *Ambiance* #3, 2017, en ligne : <https://journals.openedition.org/ambiances/962>, consulté le 11.11.2018.

Je fais référence à la chercheuse en danse Julie Perrin qui a analysé ses modes d'attention lors du projet « *Walk, Hands, Eyes (a city)* » : « [...] les variations de l'attention ne cessent jamais de fluctuer : je passe d'une concentration focalisée à une perception périphérique, à des moments d'attention flottante, de rêverie, de distraction, d'inattention nécessaire aussi ». Ces états différents de présence dialoguent avec ce que j'identifie dans mon propre vécu des projets que j'ai expérimentés.

l'expérience ? Et comment, dès maintenant, la question de la mémoire peut-elle être inscrite dans ce processus ?

La méthode de départ et passage à la question de mémoire

La méthode que j'ai choisie dès le début de ma recherche reposait sur la participation directe aux quelques projets identifiés. Puisqu'il s'agit d'une expérience qui est tout d'abord individuelle, ma propre expérience et son analyse m'ont paru des outils importants de la recherche. Le passage au langage consistait en l'écriture du cahier de bord sous la forme du récit de ma propre expérience. Ce récit a pris la forme d'une narration des événements chronologiquement situés qui reflètent mes états du corps, mes modes de présence, de l'attention, des moments remarquables, etc., et s'écrivait avant, pendant (parfois) et après la participation. Il importait pour moi d'y mettre à plat la phase préparatoire de participation (protocole, préparation) et la description de mon expérience vécue. Cela m'a permis d'identifier des éléments d'expérience qui étaient la mienne et ceux qui pouvaient potentiellement être présents dans l'expérience des autres. En m'appuyant sur l'indication de E. Straus selon laquelle l'expérience vécue n'est que « pour moi », l'interrogation de ce qu'elle est pour autrui s'imposait. J'ai donc effectué quelques entretiens avec les participants des projets. Je leur ai posé des questions sur leurs états de corps (ressentis sensoriels, proprioceptifs, physiques) ; leur rapport à autrui et au groupe. J'ai supposé que les questions sur les états de corps permettraient d'accéder aux manières de présence au monde à travers le corps, et ce, potentiellement, avec les autres. Le filtre du langage est à prendre en compte lors de l'analyse, ainsi que la restitution toujours a posteriori de l'expérience vécue. Dès lors, cela pose une posture et un développement méthodologique important que j'ai déjà mis en place auparavant. Si nous acceptons le filtre de langage pour une expérience qui serait en partie celle du sentir, comment pouvons-nous, en tant que chercheuse, aller plus profondément vers cette expérience même ? Est-ce que c'est possible ? Comment ce qui émerge peut-il potentiellement être dans mon présent ? Comment me transforme-t-il au présent, corporellement ?

Il importe d'identifier quelques contraintes à la méthode de départ en ce qui concerne l'accès aux expériences des participants. Je leur ai posé les questions qui relèvent en quelque sorte de mon vécu (et, je ne vais pas le cacher, de mon intérêt lié à certains processus, mouvements, relations, etc. – comme la relation au sol, aux autres, la verticalité, etc.). Pour les tout premiers entretiens, les questions étaient posées plutôt de manière projective (je n'avais pas effectué l'expérience avant ou c'était tout juste après ma participation). Les entretiens après étaient plus ciblées en fonction de mon propre vécu. L'entretien n'étant pas directif, les questions laissaient parler, évoluaient en fonction de ce que la personne disait. Toutefois, une certaine grille était présente, le récit restait dirigé.

Une autre contrainte est le caractère changeant de ce qui revient et la question de l'oubli, qui représente en même temps un potentiel d'analyse. Avec la question de l'oubli, intervient une pensée fondamentale sur la nature de la mémoire, et je voudrais convoquer à cet égard l'ouvrage de Paul Ricœur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁴. Dans le chapitre « Esquisse phénoménologique de la mémoire » il revendique le statut de la mémoire en faisant une acceptation de la place de l'oubli dans celle-ci :

« A la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli [...] ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. Si l'on peut faire reproche à la mémoire de s'avérer peu fiable, c'est précisément parce qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir. Nul ne songerait à adresser pareil reproche à l'imagination, dans la mesure où celle-ci a pour paradigme l'irréel, le fictif, le possible et d'autres traits qu'on peut dire non positionnels. L'ambition vériditive de la mémoire a des

⁴ Il importe de dire à cet égard qu'il ne s'agit pas d'une lecture compréhensive de cet ouvrage, mais de l'exploration de certaines notions/éléments qui y sont évoquées.

titres qui méritent d'être reconnus avant toute prise en considération des déficiences pathologiques et des faiblesses non pathologiques de la mémoire [...] ⁵ »

Il y aurait, alors, d'une part, ce que l'auteur appelle « une ambition vériditive » de la mémoire – une ambition attribuée à la mémoire d'être fidèle au passé, à ce qui a été vécu. D'autre part, dans ce rapport au passé il y aura forcément quelque chose qui va manquer, disparaître, sans toutefois considérer cet oubli comme une faille. Donc, pour revenir à la question du potentiel d'analyse évoquée plus haut, dès lors, en tant que chercheuse, il s'agit pour moi d'accepter dès le départ la part de l'oubli, et l'intégrer dans ma méthode, trouver les outils de travailler avec les qualités de cet oubli. Il serait à questionner non seulement au niveau de la mise en mots (mon récit, les entretiens), mais aussi, et cela se réfère au postulat méthodologique énoncé, au niveau de la mémoire engagée même et quelle mémoire.

A ce moment-ci, je voudrais revenir au couple des termes « mémoire - souvenir » que j'ai évoqué au tout début de cette intervention après mon souvenir. Il s'agirait d'interroger les types de mémoire engagés dans la mise en récit, et ce dont nous nous souvenons. La différence fondamentale est à noter entre la mémoire et le souvenir. Toujours selon P. Ricœur, « [l]a mémoire est au singulier, comme capacité et comme effectuation, les souvenirs sont au pluriel ⁶ », et que « [...] les souvenirs peuvent être traités comme des formes discrètes aux franges plus ou moins précises, se détachant sur ce qu'on pourrait appeler un fond mémoriel, auquel on peut se complaire dans des états de rêverie vague ⁷ ». Dès lors, comment faire la différence entre la mémoire et le souvenir dans les récits qui me sont fournis par les autres et dans mon propre récit ? La distinction et la dynamique entre les notions de mémoire et de souvenir méritent d'être approfondies. Si, d'après la citation mise en place, la mémoire est à comprendre comme effectuation, et le souvenir comme ce qui revient, qu'en est-il en termes de temporalité ? Si nous pourrions parler du souvenir qui s'éloigne et qui s'oublie, qu'en est-il pour la mémoire, et quelle mémoire, dans ce processus ? Si quelque chose nous revient dans un souvenir, de quelles qualités de mémoire est-il question ?

J'ai utilisé le mot « souvenir » exprès pour le petit passage sur l'expérience de la participation dans la Slow Walk à Bruges. Dans ce morceau, il s'agirait d'un souvenir d'un moment concret et vécu de l'expérience, qui elle ne serait pas homogène dans ses qualités. Si je peux me permettre de faire un parallèle entre ce moment et ce que Paul Ricœur désigne comme souvenir-événement – « le souvenir-événement a quelque chose de paradigmatique, dans la mesure où il est l'équivalent phénoménal de l'événement physique ⁸ », il s'agirait toutefois d'une dynamique entre ce souvenir-ci et ses qualités, et la mémoire qui le sous-tend. Je parlerais ici en termes de la mémoire corporelle (dans ses dimensions proprioceptives, sensorielles, affectives, émotionnelles) qui serait convoquée non seulement pour décrire l'expérience vécue mais pour être analysée, elle aussi. Que signifie-t-elle ? Comment y accéder ? Qu'implique-t-elle en termes de méthode ?

Mémoire corporelle, quelles sont ses éléments constitutifs ? Comment accéder à la mémoire corporelle ? Requestionner sa méthode d'accès et d'analyse

Comme une des pistes d'accès à la question de la mémoire corporelle, je m'adresse aux références de la danse et d'analyse du mouvement. Mes questions de fond sont multiples : qu'est-ce que c'est ? Comment elle se forme ? Quelles sont ses origines ? Comment elle fonctionne dans des situations concrètes ? Comment nous y accédons, au moment même ? Et après ?

Et celles liées au sujet d'aujourd'hui. Comment nous nous en souvenons ? Qu'est-ce qui reste, qu'est-ce qui disparaît ? Et, pour revenir à la question posée au début de cette intervention, comment la mémoire corporelle peut-elle émerger au présent, et puis, dans la mise en mots ?

⁵ Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p.26.

⁶ *Ibid.*, p.27.

⁷ *Ibid.*, p.28.

⁸ *Ibid.*, p.28.

Je ne toucherai ici que très brièvement les prémisses quant à ces questions. Pour comprendre ce qu'est la mémoire corporelle, je m'adresse à Hubert Godard qui parle en termes d' « ontologie de la personne » dans les manières dont nous nous constituons en tant que sujet mouvant, donc, tout ce qui comprend l'organisation dynamique et ses éléments, les habitudes corporelles, les manières de se mouvoir qui se forment tout au long de la vie du sujet, et ce, par rapport à ce qui l'entoure et les autres. Dans l'émission sur France Culture « Le Gai savoir » de 1995, Godard parle alors de la nécessité d'

« interroger la mémoire qui est là, qui pourrait rappeler l'automatisme acquis, qui pourrait rappeler kinésphère particulière. [...] Comment ces automatismes, ces coordinations, se sont inscrites dans l'ontologie de la personne, du sujet, et quelles stratégies employer pour pouvoir évoluer, pour ne pas recommencer éternellement la même perception d'un objet qui est lui-même changeant⁹ ».

Dans ceci, le mot « automatisme » ne serait pas à comprendre dans le sens de quelque chose qui est figé. Il y aura quelque chose qui s'imprime dans nos manières de se mouvoir, d'effectuer un mouvement. Toutefois, en parlant de l' « objet qui est lui-même changeant », Godard présuppose la capacité et le potentiel d'évolution, de suscitation d'une nouvelle organisation corporelle.

Par ailleurs, dans un entretien sur le corps en danse et la question de mémoire et souvenir avec Marie Glon, Odile Rouquet parle du corps-souvenir et de la mémoire corporelle du mouvement quand il a été intégré, vécu. Et donc, de l'activation de mémoire corporelle par la mise en mouvement et le renouvellement potentiel du sujet dans la situation, dans un rapport nouveau à ce qui nous entoure, en adoptant une nouvelle organisation. Comment, alors, en fonction d'une situation, vivons-nous notre mémoire corporelle ? Et en termes de méthode, comment l'analyser, comprendre ce qui est de l'ordre du figé, et ce qui est de l'ordre de quelque chose qui peut surgir et se renouveler dans l'expérience vivante ? Les enjeux de la recherche seront les suivants. Identifier ce qui est de l'ordre de mémoire corporelle, et des qualités de celle-ci, les manières dont cette mémoire est sollicitée par chacun dans une situation. Puis, comment nous pouvons la solliciter et ce qui surgit dans le récit sur cette mémoire corporelle. Pour ce dernier, comment, alors, pouvons-nous nous adresser à la mémoire corporelle ?

Catherine Grout, dans un article en lequel elle explique sa méthode pédagogique, en lien avec la spatialité dans un cursus pour des étudiants-paysagistes, propose quelques outils à l'aide desquels la mémoire corporelle peut être sollicitée :

« Pour convoquer la mémoire corporelle, [...] une disponibilité est nécessaire, une attention sans objet, afin de laisser venir des sensations (rétrécissement, enveloppement, enfermement, effet couloir, sensation d'allègement, envie de courir, de s'enfuir, de tâter le terrain, intensité, densité y compris de l'air ambiant, ne pas se sentir bienvenu)¹⁰ ».

Comment, pratiquement, pouvais-je parvenir (ou ai-je failli parvenir) à la sollicitation de la mémoire corporelle des participants des projets, par exemple ? Comme je l'ai déjà évoqué, j'ai constitué un nombre de questions qui pouvaient diriger le participant dans la remémoration de l'expérience et j'ai essayé de le laisser parler et déployer son vécu. Je reviendrai tout à l'heure au terme de « remémoration ». Parfois, j'ai été tentée, et quelque part je l'ai fait, de ressortir les moments qui m'ont semblé marquants, sur le plan de l'expérience corpo-spatio-temporelle. Mais j'ai vu que pour les autres ces derniers sont passés inaperçus, voire ont été oubliés. Ces choix méthodologiques posent une double interrogation en termes de mémoire corporelle. C'est d'abord la reconnaissance de l'oubli (ce qui était déjà mis en avant tout à l'heure) et la nature de cet oubli, et ensuite, la différenciation entre ce qui est d'ordre du souvenir de ce vécu particulier dans le cadre du projet et ce

⁹ Entretien avec Hubert Godard, « Le Gai savoir », France Culture, avec Gérard Gromer

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-hubert-godard>, mis en ligne le 15.10.2017 ; 1ère diffusion : 05/02/1995, consulté le 15.01.2019.

¹⁰ Grout, C., « Le sentir : au fondement du politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun », dans *Projets de paysage #18*, publié le 08.07.2018, en ligne :

https://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_sentir_au_fondement_du_politique, consulté le 20.08.2018.

http://www.lille.archi.fr/seminaire-doctoral_index--2036459.htm

qui est de l'ordre de la mémoire corporelle elle-même qui serait à considérer sur un temps long, comme une épaisseur.

Je souhaite réfléchir aux qualités de ce qui revient, et comment ?. Ensuite, de quelle manière cela aurait des implications pour le développement de ma méthode.

Si nous parlons de la mémoire, y compris corporelle, il serait question de la distanciation du passé par rapport au présent. Dès lors, je reviens à Paul Ricœur, il s'agit de « classer les expériences relatives à la profondeur temporelle depuis celles où le passé adhère en quelque sorte au présent jusqu'à celles où le passé est reconnu comme passéité révolue¹¹ ». Compte tenu de cette question de l'éloignement de l'expérience, une hypothèse pourrait être émise. La mémoire corporelle serait celle qui, dans les termes de Ricœur, adhérerait au présent plus qu'elle ne représenterait des expériences vécues. Cela permet de faire le lien avec ma question de méthode : comment ce qui émerge est dans mon présent ? Et donc, comment en rendre compte, quels outils employer en tant que chercheuse ?

Puis, comment la mémoire corporelle est-elle sollicitée par le récit, à travers le ou les souvenirs ? Je viens d'utiliser le terme « remémoration ». A cet égard, je voudrais m'adresser à un couple des notions « évocation/recherche » par lesquelles Ricœur désigne les qualités d'un effort de rappel qui marquent le processus du souvenir. La première, évocation, se présente comme « pathos, comme affection : il arrive que nous nous souvenons, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion ; nous éprouvons alors un souvenir. C'est donc par opposition à la recherche que l'évocation est une affection. En tant que telle, autrement dit abstraction faite de sa position polaire, l'évocation porte la charge de l'énigme [...], à savoir la présence maintenant de l'absent antérieurement perçu, éprouvé, appris¹² ». L'auteur désigne ce premier degré de rappel comme quelque chose qui est immédiatement accessible, dans une dimension affective. Sur le plan de la méthode, pourrions-nous faire un parallèle entre cette évocation comme « survenance actuelle d'un souvenir » (ibid.) et ce qui pourrait surgir potentiellement, dans l'expérience immédiate lors d'un projet, à travers la mémoire corporelle du sujet ? Donc, comme quelque chose qui émerge au présent ? Et sur le plan du récit, est-ce que cette évocation est possible et identifiable ?

Pour étayer encore ce postulat du point de vue de ma méthode, je reviens aux modalités de la mise en forme de l'expérience vécue par la parole. J'accepte alors le fait que ce qui est dit sur l'expérience, que ce soit moi ou quelqu'un d'autre, ce n'est déjà plus cette expérience elle-même. Il est question de l'analyser ainsi. Le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat dans son essai sur le récit d'expérience dit que « [l]'expérience ne devient accessible que si elle s'extravertit et se désolidarise d'elle-même¹³ ». Cela nous renvoie en termes de méthode à ce qui vient d'être évoqué, la différenciation entre l'expérience et ce qui est dit sur l'expérience, et potentiellement – à l'aspect partagé et partageable de celle-ci.

En termes d'analyse concrète, je prends en exemple celui d'une réponse à une de mes questions posée à une participante du projet « Promenades Blanches » qui a eu lieu à Paris le 17 novembre 2018. A ma question sur un rôle potentiel des surfaces et du sol dans son expérience de la promenade, elle m'a répondu qu'elle ne pensait pas trop au sol. Dans cette situation, plusieurs niveaux d'interprétation sont possibles qui s'entrecroisent plutôt que de s'annuler. Il s'agirait peut-être d'un oubli dans le récit, et elle ne se souvient plus de ce rapport lors de la marche (un certain temps s'est écoulé avant l'entretien téléphonique), et dans ce cas-là nous parlons du souvenir de ce passage concret. Mais si nous prenons la dimension de la mémoire corporelle elle-même, la relation au sol devait sans doute être présente et nourrie par les expériences antérieures de la participante, en constituant le fond de son expérience dans le projet. Dans l'analyse, ce qui est dit doit être démarqué

¹¹ Ricœur, P., *op. cit.*, p.30.

¹² Ricœur, P., *op. cit.*, p.32.

¹³ Nicolas-Le Strat, P., « Le récit d'expérience », en ligne : <http://www.le-commun.fr/index.php?page=le-recit-d-experience> [mis en ligne en septembre 2006], consulté le 07.03.2019.

de ce qui a pu être potentiellement vécu, et dans la méthode cette posture sera dès lors indiquée et explicitée.

J'ai parlé tout à l'heure de l'épaisseur de mémoire (dans ce cas, corporelle) et ceci est à plusieurs niveaux. Il s'agit de la mémoire corporelle qui est présente et qui s'actualise à travers de multiples événements et expériences, dont la participation dans un projet spécifique, tel un projet artistique de marche collective. Ensuite, il s'agit de la remémoration de cette expérience qui est restituée par la parole, et en même temps, à travers le filtre de la parole, ainsi que de l'oubli, ou de la modification, à travers le ou les souvenirs. Il y aurait, si nous reprenons le terme d'évocation de Ricœur, les éléments qui reviennent dans le présent, sans que nous ayons besoin de les rappeler volontairement – et dans ce sens cela se rapprocherait de la spatialité en tant que sentir, quelque chose qui advient et constitue mon présent. Il y aura ceux qui vont demander un effort de rappel. Il y aura les éléments qui vont manquer. Par la méthode, il faudra trouver des outils pour explorer les qualités de tous ces éléments, sans les homogénéiser. Ceci, en tenant compte du fait que la mémoire elle-même (j'ai ici parlé uniquement de mémoire corporelle, sans évoquer d'autres types de mémoire sous-jacents à l'expérience d'un participant des projets en question) aurait une nature dynamique et changeante. Elle n'est pas un dépôt ou une accumulation des événements du passé. Dans son article « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », Sébastien Marot, philosophe d'architecture, dit à propos de la mémoire : « [o]n verrait plutôt en elle un processus de transformation qui [...] se développerait par réagencement, par stratification, par réemploi de fragments et, pour tout dire, par reconstruction¹⁴ ». La mémoire, y compris la mémoire corporelle telle qu'elle m'intéresse ici, serait sujet d'une telle considération.

Cela viendrait en lien avec ce qu'Odile Rouquet met en avant par rapport au corps-souvenir que j'ai déjà évoqué : « Chaque fois que l'on active un souvenir, on le réactualise, on le re-crée. [...] Un souvenir qui ne soit pas visité par le présent n'aurait aucun intérêt, et n'est peut-être même pas envisageable¹⁵ ». Dans notre cas, s'agirait-il de la revisitation du souvenir de l'expérience dans le fait d'en parler ? Comment, à travers le souvenir, la mémoire corporelle elle-même peut-elle être réactualisée ? Et sur le plan de méthode, comment pouvons-nous en rendre compte ?

Conclusion

Pour résumer, la nouvelle dimension donnée à la méthode et à l'analyse des expériences à travers le prisme de mémoire est dès lors devenue indispensable. Cela permet le re-questionnement de l'analyse de cette mémoire même et des ces qualités (en fonction de types de mémoires et leurs sollicitations, des souvenirs par lesquelles la mémoire s'actualise), mais aussi, la ré-interrogation et l'approfondissement de l'accès au souvenir et à la mémoire à travers le langage, et donc, la prise en compte de la différenciation dans l'analyse de ceux-ci.

Sur le plan des modalités de présence au monde lors des projets de marche, il s'agit d'une question fondamentale : comment faire émerger ce qui a été vécu dans mon présent ? Est-ce que c'est possible ? De là, il s'agit de développer les outils qui permettraient de s'approcher de cette expérience, et cela, en lien avec le rôle des qualités et des types de mémoire et de souvenirs dans ces processus.

Et enfin, comment faire émerger ce qui est commun ? Puis-je le faire à partir des récits ? Comment mettre ensemble ces récits et l'expérience vécue, sur le plan du commun ?

¹⁴ Marot, S., « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », dans *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, Paris, Société française des architectes, 1999, p.130.

¹⁵ « Le corps du souvenir », entretien avec Odile Rouquet et propos recueillis par Marie Glon, dans *Repères, cahier de danse*, 2011/2 n° 28, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, p.27.

Bibliographie

- Glou, M., « Le corps du souvenir », entretien avec Odile Rouquet, dans *Repères, cahier de danse*, 2011/2 n° 28, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne
- Gromer, G., « Le gai savoir », entretien avec Hubert Godard, France Culture, avec Gérard Gromer <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-hubert-godard>, mis en ligne le 15.10.2017 ; 1ère diffusion : 05/02/1995
- Grout, C., « Le sentir : au fondement du politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun », dans *Projets de paysage #18*, publié le 08.07.2018, en ligne : https://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_sentir_au_fondement_du_politique
- Marot, S., « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », dans *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, Paris, Société française des architectes, 1999
- Nicolas-Le Strat, P., « Le récit d'expérience », en ligne : <http://www.le-commun.fr/index.php?page=le-recit-d-experience> [mis en ligne en septembre 2006]
- Perrin, J. « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », dans *Ambiance #3*, 2017, en ligne : <https://journals.openedition.org/ambiances/962>,
- Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

LECTURE "PAYSAGÉE " de deux ouvrages actuels convoquant chacun à leur manière la pensée de la spatialité de Erwin Straus.

Clotilde Félix-Fromentin,

A l'invitation des organisatrices de ce séminaire, que je remercie chaleureusement, il me fut demandé de lire et présenter leurs deux derniers ouvrages, *Le mouvement à l'œuvre - Entre jeu et art* de Anne Boissière et *Le sentiment du monde - Expérience et projet de paysage* de Catherine Grout, qui convoquent tous deux aujourd'hui la pensée de Erwin Straus quoique depuis des territoires différents et avec des ambitions différentes.

Des territoires différents, puisque Anne Boissière est philosophe et professeure de philosophie de l'art et d'esthétique à l'université de Lille, membre du Centre d'étude des arts contemporains, avec une approche particulière de l'art initialement à partir de la musique et de la pensée de Theodor Adorno, quand Catherine Grout est professeure d'esthétique à l'école d'architecture et de paysage de Lille, chercheuse au LACTH dans le domaine Conception, avec une longue d'expérience dans la critique d'art et du paysage, et une connivence particulière avec le Japon. Elles partagent donc de se référer à Straus, quoique leurs ouvrages l'emportent dans des univers et des perspectives tellement distincts que cela fut fascinant de les lire conjointement. Preuve faut-il y voir sans doute de la fécondité de cet auteur de nos jours.

Me voilà donc dans un rôle de lectrice, et ma première interrogation fut de me demander *comment* les lire : dans quel ordre, et avec quelle attention particulière, étant donné l'enjeu de partager mes lectures ensemble, avec vous, et qui plus est, ici, au sein d'un laboratoire d'école d'architecture et de paysage. J'attrape les livres, je les retourne, je lis les quatrièmes de couverture, et d'emblée, il me vient que je vais m'intéresser justement, en écho à leurs thématiques respectives, au mouvement et à la spatialité, au "paysage", que leur lecture fera peut-être naître en moi ... C'est un peu direct, un peu facile, pensez-vous peut-être ? Eh bien non, pas tant que cela, ce ne fut pas facile ... mais ce fut très intéressant de les aborder ainsi, et c'est conséquemment dans une lecture en quelque sorte "paysagée" de ces ouvrages que je vous emporte.

Mon intervention va se dérouler en trois temps : après avoir présenté les ouvrages l'un après l'autre, je poserai quelques questions communes aux deux auteures, questions qui éveilleront j'espère une discussion collective.

1.

J'ai commencé avec *Le mouvement à l'oeuvre - Entre jeu et art*, de Anne Boissière. Le sujet de ce livre est d'évoquer et d'étudier une sorte d'expérience primaire, spontanée, qui est de l'ordre d'un "mouvement" mais un mouvement particulier ; un mouvement qui se trouve être particulièrement éveillé et animé par la pratique du jeu et par l'art — par un certain jeu et par une certaine considération de l'art —, un mouvement qui recèle une puissance créative pour qui le ressent en ce qu'il conduit à l'élaboration de formes — à nouveau un certain type de forme —, et en ce que celles-ci permettent d'engendrer un espace lié à l'habiter : soit un mouvement qui élabore des formes qui se révèlent singulièrement habitables.

C'est dès lors pour se pencher sur cette expérience, sur ce "mouvement", qui est *a priori* indicible pour ce qu'il se situe à un niveau tellement fondamental de notre vécu qu'il peine à être verbalisé, et donc expliqué, c'est pour cette raison que l'auteure emprunte certaines notions à Erwin Straus, notamment les notions du "pathique" et de l' "espace acoustique".

Ces deux notions sont amenées dans la première partie. On y apprend que le "pathique" est un mode de l'être vivant qui s'oppose au "gnosique", le pathique se situant du côté d'un ressenti immédiat, non réfléchi, non conscient, et surtout non objectivable, alors que le gnosique est, lui, lié à la connaissance, au langage, au rationnel. A cette opposition, peut être rapportée cette autre : entre le "sentir" et le "percevoir". Le sentir correspond au pathique, le percevoir au gnosique.

Que "sentir" soit à distinguer de "percevoir", qu'il existe un niveau de relation aux choses et au monde qui se trouve en-deçà de la perception, mais qui n'est pas non plus de l'ordre du réflexe ou de l'instinct, cette idée est parmi les apports majeurs de la pensée de Straus. Cette précision émane, pour ce qui le concerne et à son époque, d'une réaction contre le réductionnisme en vigueur dans les sciences en général et la psychologie scientifique en particulier qui tendaient à replier le vécu humain sur ce qui est enregistrable, chiffrable et conceptualisable. Une réaction qui est, de fait, encore applicable aujourd'hui ...

Dès lors, pour expliciter ce sentir, Straus le donna comme équivalent du verbe "se mouvoir". Le sentir doit être compris comme une sorte de mouvement : mais un mouvement qui n'est pas visible, pas physique, c'est-à-dire qui n'est pas nécessairement un déplacement, même si il peut l'être aussi ; un mouvement, au fond, dirais-je, intime (mais Anne Boissière n'emploie pas cet adjectif), à l'instar d'une dynamique qui affecte la totalité de l'être au point de reconfigurer sa relation au monde. Et c'est parce que ce mouvement se ressent comme si on était "touché", et "mis en vibration" comme sous l'effet d'un son, c'est parce que cela se ressent comme une "résonance" ou un "accord", c'est pour la pertinence de ces évocations que Straus emprunta des références à la musique et à la danse pour donner à le comprendre¹⁶. Cela se vit, lit-on dans l'ouvrage, comme ce que provoque, pour reprendre l'exemple de Minkowski, "le son du cor au fond d'une forêt" : comme une légèreté, une allégresse, une tonicité, ainsi un redressement, une verticalité ... mais aussi comme une clarté quoique aux contours estompés, comme une homogénéité. Comme une "paix du soir" selon Straus. Il est donc une expérience dynamique, mais aussi *spatiale* : ce qui sera rendu par la notion d' "espace acoustique".

Ceci étant posé, il me faut préciser que, en réalité, davantage que de seulement commenter la théorie de Erwin Straus, l'auteure convoque également un certain nombre d'auteurs qui se sont référés à lui et/ou de qui elle souhaite l'approcher pour relier sa pensée à la question de l'art et du jeu. Autrement dit, — et c'est de mon point de vue une qualité méthodologique de ce livre —, elle travaille plutôt à établir une chaîne logique de pensées, qui va donc de Straus dans les années 1930 et sur le territoire de la psychologie, à Henri Maldiney sur le territoire des arts, où l'architecture se compte (Maldiney, je

¹⁶ A noter que la relation entre musique et mouvement fut étudiée par l'auteure dans un ouvrage précédent, explicitement intitulée *Musique Mouvement* (paru aux éditions Manucius, Paris, 2014).

précise, qui est particulièrement étudié de nos jours par Chris Younès dans le champ de la pensée de l'architecture), en passant par la psychanalyste britannique et artiste amateur Marion Milner, et le psychologue et pédopsychiatre dont elle était proche, Donald Winnicott, spécialiste en particulier du jeu chez l'enfant, ... parmi plusieurs autres théoriciens. Chaîne de pensées qui se prolonge ainsi jusqu'à aujourd'hui grâce à ce travail que cet ouvrage nous livre.

Je relèverai d'ailleurs l'actualité de cette réflexion, et son enjeu pour nous, alors que la référence au "jeu" est en vogue dans nos disciplines où on le voit reconsidéré comme une nouvelle méthode de travail en vue de satisfaire à l'injonction de produire toujours plus créativité et d'innovation.

La seconde partie est consacrée au jeu, en l'occurrence précisément avec un point de vue critique sur cette perspective utilitariste. Il s'agit plutôt d'évoquer derechef une *certaine* pratique de jeu, pour la raison qu'elle se trouve mobiliser spécialement ce sentir, ce mouvement.

L'auteure défend une façon de jouer qui n'est pas celle des jeux les plus courants basés sur des règles constitutives et emportés vers un but (gagner). Elle soutient le *Playing*, et non le *Game*. Le *Playing*, théorisé par Winnicott, est au premier chef le jeu libre de l'enfant, que l'adulte, selon une certaine idéologie, ne serait plus censé pratiquer. Un exemple qui est donné est celui d'une personne jouant avec un élastique : elle ne joue pas "à l'élastique", elle manipule bonnement un élastique dont les réactions alimentent son mouvement.

Partant, en vue de rappeler combien ce jeu-ci pourtant est "naturel", et "culturel", à la base du social et du politique, c'est vers Roger Caillois, Frederik Buytendijk et Johan Huizinga que Anne Boissière se tourne ; Huizinga, soit dit au passage, qui inspira grandement du côté de l'architecture le travail de Constant Nieuwenhuys pour *New Babylon* ou Yona Friedman pour ses principes d'auto-construction et auto-planification.

Mais c'est le témoignage de Marion Milner qui nous offre une description du ressenti auquel cette façon de jouer correspond, au travers sa pratique du dessin libre ou "gribouillage" comme elle l'exprima elle-même. Elle en a rendu compte dans ses écrits selon des déterminations que Winnicott rapportera théoriquement à cette sorte de jeu. Lui-même, au delà du territoire de l'enfance, soutiendra d'ailleurs la fonction du jeu d'être un mode fondamental de la vie humaine, une expérience créative à la base du sentiment que "la vie vaut d'être vécue". De cette expérience, Milner en parle comme : une perception élargie, un regard revitalisé, un mouvement qui semble se faire de lui-même, un moment de grâce, d'illumination, qui peut atteindre "une extase mêlée de panique" et qui donne accès, dit-elle, à une plénitude qui est tel "un royaume".

Cette expérience, en effet, a elle aussi son espace : c'est le fameux concept d' "espace potentiel" de Winnicott. Il se sera penché comme nul autre sur cet espace, un peu mystérieux *a priori* pour nos catégories, que le jeu est capable de déployer pour le joueur. Ni la *res extensa* de Descartes, ni le *topos* des Grecs, ni l'espace corporel de Merleau Ponty, ni l'espace psychique selon Freud ... mais un espace qui rejoint, ainsi que Boissière le démontre, l'espace théorisé par Henri Maldiney.

Ainsi évolue-t-on, au gré de l'ouvrage, du "pathique" et de l' "espace acoustique", au "Playing" et à "l'espace potentiel", et dans la troisième partie, à partir de Maldiney, à la "Gestaltung" et à l'espace existentiel. Le mouvement qui est le thème du livre y est en effet abordé cette fois, à l'aune de cette philosophie, via la notion de rythme (ce mouvement serait de l'ordre d'un rythme), et dans sa capacité à former des formes, même, à auto-former des formes, des formes de fait elles-mêmes toujours en mouvement et en formation, et donc toujours quelque peu informelles, non définitivement formées ; ce dont rend compte le mot allemand *Gestaltung*. Or ces formes ou formations y gagnent d'être dotées d'une expressivité singulière : d'une présence qui est comparée à une parole, à une structure expressive, capable alors de susciter une "surrection" dans un effet de "saisissement" qui se ressent comme un saut qualitatif : comme l'ouverture d'un espace, lui-même également en re-création permanente. Cet espace rejoint alors celui que Martin Heidegger décrit dans le cadre de sa pensée de l'habiter. Pour Maldiney, qui le prolonge, il est plus précisément une réponse à la question "Qu'est-ce qui est produit, qu'est-ce qui se produit, dans l'art? ", et il a pour enjeu, davantage même que l'habiter, l'*exister*.

C'est ainsi que progressant dans cet enchaînement de penseurs, en brassant, en jonglant, en soupesant des notions (ce sont en tout cas les verbes qui me sont venus en accord avec le mouvement que la

lecture me suscitait), la réflexion, m'a-t-il semblé, contribue à sélectionner et progressivement à préciser une petite série de termes clé adéquate à verbaliser *in fine* au plus juste le mouvement interrogé. Pour cela, l'auteure, à la suite de Straus qui procédait, disons, par opposition, et à la suite de Maldiney qui procédait pour sa part franchement par négation (au point d'agacer, précise-t-elle d'ailleurs), nous emporte pour sa part dans une véritable épuration ou clarification de la langue. Elle opère un "nettoyage de la situation verbale", pour citer Paul Valéry, nettoyage consécutif de nos idées reçues, de notre doxa.

Peu à peu, ce faisant, la réflexion se cristallise autour de quelques mots, emportant avec eux leur halo d'explication, autour desquels tout s'articule. Or il se trouve que ces mots nous sont aussi, à nous, des mots clé sur le territoire de l'architecture. Voyez, il y a en somme : sentir, forme (au sens de *Gestaltung*), expression (ou parole, ou communication), ouverture, espace, habiter (ou exister), et mouvement bien entendu. Ne sont-ce pas là des mots que nous manipulons sans cesse en architecture et en paysage ? Forme, espace, habiter avant tout bien sûr, mais expression, ouverture, ressenti, également, non ? Toutefois, hormis justement ... le mouvement ! Y intégrer le mouvement, ne serait-il pas nouveau ? Inespéré ? Car ne regarde-t-on pas jusqu'à présent les choses construites, aménagées, d'une façon trop statique, figée et seulement visible ? Ne rate-t-on pas quelque chose ? C'est à tout le moins ce que cette lecture laisse à penser : que cette expérience, dynamique, formelle, spatialisante, qui intéresse l'auteure, et qui est aux fondements d'un mode créatif d'être au monde, a quelque chose d'universel qui nous concerne également.

Je terminerai en soulignant combien la réflexion est soutenue voire complexe, adossée sur une écriture très rigoureuse, qui atteste au demeurant à quel point un sujet aussi fondamental et délicat exige la plus grande scientificité. Elle s'agrémentent cependant, bien agréablement — j'en ai d'ailleurs cité — de nombreux exemples pris soit dans la vie quotidienne (jouer avec un élastique, avec un foulard, ou bien reprendre des bas, on croise aussi un chat qui joue avec une pelote), soit dans la description d'œuvres d'art amateur ou d'art brut, c'est-à-dire des formes d'art par définition autodidactes et faisant fi des codes normatifs et culturels de l'art, qui révèlent chacun à leur manière comment ce mouvement peut se déposer dans les œuvres et se transmettre au spectateur ou à l'utilisateur. Notamment, sont présentées — c'est une surprise plaisante dans le cadre d'un texte scientifique — les propres dessins de l'auteure, qui s'est elle-même "prise au jeu" ai-je envie de dire, qui elle-même pratique le dessin libre suscitant le mouvement spontané. La façon dont ces exemples sont chaque fois amenés est autant efficace que savoureuse, et concourt au fait que l'ensemble, l'ouvrage dans sa globalité, parvient à nous toucher, c'est à dire exactement à nous faire "vibrer", à sentir une allégresse nous envahir ... et nous donner envie, eh bien, de rechercher désormais cette expérience, ce mouvement, lors de notre travail ou bien dans notre environnement. Car c'est une réelle vertu de ce livre en définitive que de mettre au jour ces dimensions ou ces couches primaires d'expériences qui sont au fondement de tous nos ressentis à chaque instant, et qui recèlent pourtant de tant mystères pour notre entendement. De les mettre au jour, et de nous y sensibiliser, de nous y rendre sensible, en vue d'être capable de les prendre en compte.

2.

Je passe à présent à *Le sentiment du monde, Expérience et projet de paysage*, de Catherine Grout.

Que cette sensibilisation puisse bénéficier au domaine qui est le nôtre ici, de l'architecture et du paysage, c'est justement ce que Catherine Grout discute. Si j'ai opté pour les présenter dans cet ordre, c'est d'ailleurs parce que ce second livre, de mon point de vue, s'inscrit possiblement comme une suite ou un complément logique au premier, en ce qu'il emploie et "interprète", plutôt qu'il ne les définit et les éclaire, les notions de Erwin Straus. Une autre manière en somme d'activer aujourd'hui ce penseur, en le *mettant au travail*.

En particulier, cet ouvrage s'attelle cette fois à "interpréter" (c'est un terme de l'auteure) la formule d' "espace du paysage" développée par Straus pour expliciter le sentir. Elle est voisine de celle d' "espace acoustique" quoique en mettant l'accent sur d'autres valeurs. L'enjeu est pour Catherine Grout de

ressourcer l'acception même du terme paysage. Cet "espace du paysage" est dès lors défini au fil des pages comme une expérience, et une expérience qualifiée de vécue, située, partagée, polysensorielle, spatiotemporelle, qui emporte à "relier" l'être vivant et ce qui l'environne, et à instaurer par ce fait-même le sentiment qu'il y a monde. Expérience qui fait en somme advenir l' "être-relié-au-monde". Cette expérience est dès lors revendiquée comme une mise en relation esthétique (au sens du ressenti) mais aussi politique (qui concerne LE politique) au monde commun. Et c'est en quoi c'est un mode d'être qu'il est bon d'être capable d'éprouver voire d'exercer, notamment lorsque l'on se trouve dans la perspective de faire projet de paysage. Son explicitation fait la part belle aux exemples concrets, œuvres artistiques ou réalisations architecturales. Il faut d'ailleurs d'emblée reconnaître à l'auteure une véritable habileté voire expertise dans la description phénoménologique, qui participe grandement à la transmission des idées. Cette remarque acquiert un caractère méthodologique quand l'exemple se retrouve prendre la primauté devant la théorisation.

L'ouvrage se développe en trois temps. Dans un premier temps, Catherine Grout présente les concepts de Straus qui lui sont utiles et explique en quoi. Davantage que sur l'équivalence du sentir et se mouvoir dont nous venons de parler, elle s'adosse sur l'unité, qui lui est connexe, entre "sujet" et "monde". Pour définir cette unité, nous retrouvons l'accent mis sur l'expérience d'une relation immédiate, non contrôlable, qui s'établit entre le sujet et l'objet (dans ce cas l'environnement), et qui est bien une relation de l'ordre d'un sentir et non d'un percevoir selon les distinctions qui furent énoncées avant. Une série de termes empruntés à Straus sert à préciser cette expérience, en même temps que des exemples sont amenés et finement décrits afin que nous nous trouvions en position de les comprendre au travers du ressenti auquel ils correspondent.

Cette unité se vivrait ainsi comme : un "allègement", un "basculement", un "surgissement". Un allègement, que l'auteure aura notamment vécu au Musée Makino de Naito Hiroshi au Japon, qui correspond à une "mise en mouvements" (oui, au pluriel) et instaure une sorte de puissance, un "champ d'action", un "je peux", ainsi qu'une inscription du sujet par rapport à une profondeur, un horizon ¹⁷. Un basculement, qui est une autre sorte de mise en mouvement (au singulier cette fois), que l'auteure aura notamment vécu devant les montages enneigées photographiées par Walter Niedermayr, mouvement ici comparé à un abandon, à un lâcher-prise ou un laisser-faire qui est une disponibilité de l'être, et qui concourt à une ouverture du regard périphérique. Un "surgissement" aussi dit "saisissement", qui est comparé par Straus lui-même à ce que l'on vit lorsqu'on est surpris par une "averse torrentielle", et qui correspondrait à l'accès à une sorte de connaissance globale. A l'issue de quoi, le sujet se sent "être quelque-part", plutôt que n'importe où.

Ce sont donc les mêmes idées que celles entendues précédemment, nonobstant que tout autrement amenées pour ce que Catherine Grout fait pour sa part intervenir les "états de corps" que l'environnement suscite (l'ouverture ou non de la cage thoracique, la mobilité oculaire, la respiration, la digestion en cours, la souplesse de la nuque, et j'en passe), mais aussi la mémoire corporelle qu'il éveille, la qualité de contact et de résonance avec le sol, selon sa matière, sa pente, le rebond éventuel de la marche lorsque l'on avance, etc. Quand Anne Boissière penchait pour le musical pour contrer le visible et l'objectivable, elle, penche pour le corporel.

L'espace du paysage qui est ressenti est donc de l'ordre d'une spatialité, mais alors une spatialité "portée" (ou empêchée) par la configuration spatiale de l'environnement. Et de même que le sentir s'oppose au percevoir (le pathique au gnosique), cet "espace du paysage" doit se comprendre dans une opposition ici avec l'espace géographique ou géométrique, l' "espace cartographique". Toutefois attention, ainsi que l'auteure l'explique ponctuellement à plusieurs reprises — et cela m'a paru un apport important —, cette opposition serait plus précisément de l'ordre d'une "oscillation". Sentir et percevoir serait en réalité des pôles extrêmes entre lesquels l'être serait sans cesse en transition, en balance. Notre culture a forcé la balance du côté du percevoir, il faut désormais s'efforcer de redonner du poids du côté du sentir.

¹⁷ A noter que la notion d'horizon fut étudiée par l'auteure dans un ouvrage précédent, *L'horizon du sujet -De l'expérience au partage de l'espace* (paru aux éditions La Lettre Volée, Bruxelles, en 2012).

Dès lors, dans un second temps, ces notions sont mises à profit, et même extrapolées, pour commenter des démarches artistiques qui interrogent, via la photo, la vidéo et/ou l'installation, la représentation du paysage, quand ces représentations se retrouvent en l'occurrence empêcher, atrophier, figer et donc priver de cette expérience de l'espace du paysage. Ce biais par la négative a ceci d'intéressant qu'il offre de révéler l'ampleur des conséquences de son impossibilité. Il s'agit de réagir à l'assimilation du paysage, consécutive à l'histoire de la peinture de paysages, à des images d'étendues qui sont majoritairement des clichés culturels soutenant des enjeux politiques. Comment le paysage opère culturellement, c'est-à-dire en tant qu'un agent de pouvoir, retient l'attention.

Nous sommes alors embarqués dans un voyage formidable parmi des situations, des contextes, des moments en divers endroits du monde et à diverses époques. Entre autres : au Japon, dans la région du Tôhoku après le tsunami de 2011, où l'artiste Hakateyama Naoya questionne le moyen de rendre compte, par la photographie, du vide qui a succédé là-bas au paysage, et comment ce questionnement peut concourir tout de même à régénérer chez les habitants survivants quelque chose de cette expérience ; en Afrique du Sud, où Santu Mofokeng dénonce par le biais de la photographie de paysages comment justement "prendre" en photo le paysage, cette "prise de vue" (la formule est explicite), derrière son innocence apparente, revient à s'approprier la terre, en l'occurrence à servir l'Apartheid et le racisme. J'ajouterai ce troisième : en Bosnie-Herzégovine dans les années 1990, dans les rues de Sarajevo assiégé, dont Anri Sala tente, par l'installation vidéo, de rendre compte de la spatialité troublée de la ville au travers de l'attitude au quotidien des passants. Elle offre à l'auteure d'exprimer combien autrui, — combien les autres, combien et comment —, constituent pour l'espace du paysage des "présences co-présentes", des rencontres latérales dans le champ périphérique, des couleurs, des profondeurs, des mobilités dont on ressent la vie même sans y prêter spécialement attention. Consécutivement, elle amène à préciser la qualité partagée de l'expérience.

"Faire du paysage, un verbe", voilà comment Catherine Grout résume ce qui se dégage de toutes ces démarches. Faire du paysage un verbe, c'est, en partant du mot anglais *landscape*, le découper en *to land* et *scape*, conceptualisation qu'elle emprunte au critique et historien de l'art et de la littérature américains William John Thomas Mitchell et après lui, à l'artiste Santu Mofokeng. Faire du paysage un verbe, c'est rappeler qu'il est bien un champ d'action, et revendiquer que l'expérience qu'il permet offre à chacun de s'y sentir chez soi (pour ne pas dire d'y habiter).

Enfin, dans un troisième temps, l'auteure envisage problématiquement l'aspect opératoire de ces notions. Elle vise la pratique du projet d'architecture et de paysage, mais aussi l'analyse et la fabrique de connaissances inhérentes à la recherche en architecture et paysage. Comment, alors que l'expérience dépeinte échappe à la perception, à l'objectivable, au rationnel, au langage courant, ... comment en faire "un outil méthodologique", se demande-t-elle, pour nourrir ces perspectives pratiques ? Comment, alors que le pathique, le sentir, s'y oppose par définition, accéder à la réflexion et au gnosique ?

La voilà alors proposer de considérer ce mode d'être que l'espace du paysage instaure, "l'être-relié", comme une attitude à adopter pour aborder tout projet, et bien sûr déjà tout site concerné par un projet. Abandonner toute volonté de maîtrise, prendre le temps de sentir et laisser venir le lâcher-prise, faire alors confiance à la sorte de connaissance qui peut advenir, "surgir", qui n'est certes pas une forme scientifique de connaissance mais une forme de connaissance tout de même, ordinaire, lié au monde ordinaire, quotidien. Ce à quoi l'expérience des œuvres d'art peut aider, comme elle le soutient. L'architecte Naito Hiroshi, celui du musée Makino visité tout à l'heure, procéderait ainsi. Il témoigne de l' "imagination organique" que ce mode d'être lui vaut, qui lui fait venir en imagination une "architecture silencieuse" et qu'il prolonge par une série d'essais de la transcrire en maquettes.

Car c'est en effet en se tournant en définitive vers ce qui se passe au Japon de nos jours, où se développe une critique et une nouvelle pensée du paysage similaire à la sienne, que Catherine Grout puise de quoi apporter une réponse à sa problématique par des exemples concrets. Des concepteurs (l'architecte Naito Hiroshi mais aussi l'ingénieur-paysagiste Nakamura Yoshio) ont ressenti là-bas la nécessité d'un changement de paradigme dans la conception et s'en sont retournés vers des notions japonaises anciennes, telle que le "ba", le "ma", le "aida". C'est alors l'occasion pour le lecteur d'un nouveau voyage et de l'arrivée de nouvelles notions ...

Et ainsi, quand l'ouvrage de Anne Boissière, à partir de la pensée de Straus, instituait pour le lecteur le ressenti d'un mouvement de réflexion allant vers la clarification, l'épuration, cet autre ouvrage développe et densifie, me semble-t-il, progressivement, un véritable champ dynamique florissant de concepts, de notions, de personnages, d'expériences, de facteurs, ... et une constellation de mots. Notion de "champ" qui s'avère d'ailleurs un terme clé dans la dernière partie du livre : depuis l'idée straussienne de "champ d'action" à celui de "champ de présences", à l'évocation d'un "champ d'interrelation", ... et jusqu'au concept "ba" des japonais qui peut s'entendre comme "jardin, champ de vie à habiter, occuper, utiliser" individuellement et collectivement.

J'en ai fini de ma lecture, et alors, après ces longues heures et ces longs jours, encore toute baignée de ce champ que cet ouvrage aura déployé en moi et aussi transformée que j'aurais pu l'être déjà par cette expérience, je suis sortie et ... tentant de sentir ce qui m'environnait comme je l'avais lu... Tout de même ! Combien il n'est pas évident, ai-je réagi, de parvenir à se sentir *mobilisée* et à se *relier* à cet environnement chaotique et négligé dans lequel nous vivons aujourd'hui. Combien il faut résister pour ne pas se figer et se replier sur soi ! Je vous raconte cette petite histoire en vue de pointer pour finir encore le mérite de cet ouvrage à ne pas viser le beau ou le bon paysage, mais combien il est important, en toutes situations, même les pires, de laisser venir cette spatialité, serait-ce pour être capable de réaliser dans / où / avec quoi nous vivons, en vue de l'accompagner ou bien de le critiquer en conséquence.

3.

Nous en venons à présent aux questions :

- A chacune de vous, qu'est-ce qui a motivé d'écrire un tel livre ? Comment s'inscrit-il, dans sa thématique, dans son écriture, dans votre parcours de réflexion ? Dans quel contexte fut-il écrit ? A qui s'adresse-t-il ? Ce questionnement fait écho notamment au fait que, pour vous, Anne Boissière, il est précisé que vous reprenez des textes ou des communications faites antérieurement remontant jusque 2011, et pour vous, Catherine Grout, qu'il semble être le troisième volume d'une trilogie initiée en 2004.

- Ma deuxième question concerne le rapport à l'art. Straus était psychologue et sa pensée s'adressait à ses confrères. Il trouve certes des références du côté de l'art, de la musique et la danse en particulier, mais ce n'est pas son horizon. Comment vous-mêmes situez-vous votre propos vis-à-vis du champ de l'art ? Diriez-vous que c'est d'art dont vous parlez, ou non, et alors quelle est sa place ? Cette question résonne notamment avec le fait que, de votre côté, Anne Boissière, c'est l'art brut, l'art amateur, voire une attitude créative quotidienne qui fait référence, et que du vôtre, Catherine Grout, c'est le monde ordinaire et la projection de paysages qui sont visés.

- Pourriez-vous revenir sur la place que trouve *autrui* dans les expériences que vous décrivez ? Catherine Grout, vous employez la formule "être-relié", qui n'est pas sans proximité avec l'injonction faite actuellement aux arts de développer du "lien social", est-il question de cela ? En même temps, vous évoquez explicitement la participation de l'autre ou des autres comme des "présences co-présentes dans le champ périphérique", en précisant qu'elles ne suscitent pas une attention particulière. De votre côté, Anne Boissière, vous n'en parlez pas spécialement quoique vous pratiquez, en tant que dessin libre, des "dialogues colorés" qui font intervenir une autre personne. Quelle est sa place dans l'expérience ?

- J'aimerais vous faire préciser la sorte d'engagement appelé ou requis. Vous précisez que l'expérience inhérente au sentir n'est ni contemplation, non plus action intentionnelle. Elle consiste en se tenir là, notamment à marcher pour vous Catherine Grout, ou en une certaine activité pour vous Anne Boissière. Mais tout cela est-il plaisant, agréable, confortable ? Nombre de termes que l'on croise en vous lisant donne à le penser : depuis "la paix du soir" de Erwin Straus à "être à l'aise comme un poisson dans l'eau" de Odile Rouquet. En revanche, Marion Milner parle de panique et d'effroi. Dès

lors, appelle-t-il également, serait-ce exceptionnellement, un effort, une peine? Exige-t-il une résistance?

- Ce sera ma dernière question : il se trouve que toutes deux, dans votre écriture, remplacez très souvent la préposition "dans" par "en" quoique sans l'expliquer. Or, ce sont justement, eu égard à la thématique de ce séminaire, des prépositions exprimant des rapports spatiaux (d'intériorité, de contenance). Voudriez-vous en dire un mot ? Est-ce un choix linguistique volontaire ? Ce remplacement aide-t-il votre réflexion ?

Bio-bibliographies

Anne Boissière est Professeure à l'université de Lille 3 où elle enseigne l'esthétique et la philosophie de l'art ; elle est membre du Centre d'Etude des Arts Contemporains qu'elle a dirigé de 2008 à 2012. Elle est l'auteure de l'ouvrage récemment paru *Le mouvement à l'œuvre, Entre jeu et art*, (Mimésis, 2018). Elle a publié *Chanter Narrer Danser, contribution à une philosophie du sentir*, Delatour France, 2016. *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014 ; *La pensée musicale de Theodor W. Adorno, l'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011 ; co-dirigé avec Catherine Kintzler *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006 ; avec Véronique Fabbri, Anne Volvey, *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010 et avec Mathieu Duplay, *Vie, Symbole, Mouvement ; Susanne Langer et la danse*, éditions De l'Incidence, 2012.

Clotilde Felix-Fromentin est chercheuse au LACTH de l'ENSAPL. Ingénieure en chimie du vivant (ENSCM) et architecte d'intérieur-designer (Camondo-Les arts décoratifs), elle a travaillé une dizaine d'années dans la scénographie d'exposition et dans l'habitation avant de préparer un doctorat interrogeant l'influence de la matière à l'œuvre dans la poïésis de l'architecture (co-direction ENSAPL-Lille 3), et consécutivement ré-orienter l'activité de son atelier dans la recherche théorique par la pratique. On peut lire par exemple « Des matérialités vives : un écho poétique des enveloppes vivantes portées par la Terre », article paru dans la revue *Philotope* N°12 Mat(i)erres. Davantage sur clotildefelixfromentin.fr.

Catherine Grout est professeure HDR en esthétique à l'ens{ap}^{Lille} et chercheuse au LACTH. Ancienne lauréate de la villa Kujoyama (1994-95, Kyôto), elle est co-responsable scientifique du réseau scientifique Japarchi. Ses recherches portent sur le paysage, l'espace public, l'apparaître (entre autres, d'œuvres d'art) et l'expérience située, et ce, à partir du sentir et de la spatialité (Erwin Straus). Elle est l'auteure de *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), *L'Émotion du paysage, ouverture et dévastation* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2004), *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2012). *Le Sentiment du monde. Expérience et projet de paysage* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2017.).

Ekaterina Shamova est doctorante en 3e année au laboratoire LACTH à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille (ED SHS Lille3), sous la direction de Catherine Grout. Elle écrit sa thèse sur les projets artistiques de marche collective, en s'intéressant au lien entre un vécu personnel et collectif et le rôle de la marche dans cette présence au monde collective. Publications relevant de quelques axes de la recherche en cours : article « Marcher ensemble : expérience dans le paysage, de la spatialité à l'expérience commune », dans *Projets de paysage N°19*, section : Journées doctorales en paysage. Ekaterina Shamova enseigne dans le cours de rapport de fin de cycle en Licence 3 Architecture à l'ENSAP de Lille.