

Recherche, Art et Pratique : rencontres dans l'urbain et le sonore.

In: *Espace, Matière, Société*. Coll. *Architecture en recherche*. ENSA Rhône-Alpes, Grenoble.

Ricardo Atienza Badel, Laboratoire CRESSON

Dans les disciplines qui s'occupent du phénomène urbain, *pratique* et *recherche* caractérisent un dialogue difficile où chaque camp a établi ses lignes rouges en termes fonctionnels et de responsabilité.

Depuis le monde de la recherche, une réponse classique à ce dialogue problématique a été le développement d'outils d'aide à la conception, capables en théorie de prendre en compte certains degrés de cette complexité urbaine. Mais rares sont les outils conceptuels qui ont pu dépasser la frontière de l'environnement académique, grevés peut-être par leur spécificité disciplinaire ou par la complexité de leur application *in situ* : face aux conditions spatiales du « travail » de terrain, les méthodes académiques d'analyse sont obligées à une cure sévère d'austérité et d'effectivité où il y a peu d'espace pour des parcours méthodologiques complexes et de longue haleine.

L'optique praticienne, quant à elle, cherche à s'approprier concepts et outils capables d'intégrer dans la démarche de conception quelques fragments de la complexité urbaine. Mais les protocoles et méthodes composant l'essentiel de cette pratique professionnelle sont rarement remis en question. Ils souffrent d'une hypertrophie normative et économique (et de culture praticienne) qui impose un cadre restreint de variation du modèle de conception dominant.

On peut ainsi parler d'un dialogue inachevé entre académie et pratique. Le résultat en est typiquement l'application praticienne d'un « vernis recherche » où des concepts et méthodes issus ou inspirés des disciplines théoriques sont convoqués à travers des nouvelles montures allégées, en termes formels et de contenus. Ou encore un regard réducteur et mono-disciplinaire que certaines approches académiques peuvent poser sur le processus de conception et de réalisation.

Les dernières années ont vu l'essor de nouvelles formes de rencontre entre recherche et pratique où l'idée de base est le mélange des genres ou les situations hybrides : la recherche « travaille » ses terrains au sens appliqué du terme, tout comme la pratique s'oblige à savourer l'ambiguïté des configurations urbaines. Cette mixité a montré différents visages depuis son émergence, selon les origines

disciplinaires impliquées et la nature des sujets étudiés. Toutefois ils présentent quelques traits en commun, comme une présence active dans les terrains d'étude (contrairement à la traditionnelle « neutralité » du chercheur-observateur) et l'altération des composantes du contexte étudié pour en comprendre ses modes de fonctionnement subjacents.

Bien entendu, cette altération d'un contexte urbain ne s'attaque pas au cadre physique des lieux mais plutôt aux situations qu'ils hébergent. L'altération de ces situations permettrait de révéler ses composantes et ses dynamiques à travers l'observation des dislocations engendrées. Ces altérations seraient en préférence subtiles : elles ne supposent pas une rupture avec la normalité d'un contexte donné mais simplement une « fissure ». Ces méthodes s'inspirent des travaux de Harold Garfinkel, entre autres, ayant proposé le concept de « brèche » (breaching experiments) comme outil pour révéler le fonctionnement des structures sociales. La transgression des normes qui ne sont pas énoncées mais néanmoins partagées permettrait de les mettre à découvert et les rendre explicites.

Exemple 1 :

Une *recherche en action* sur les ambiances du métro, en collaboration avec Damien Masson, chercheur au Laboratoire CRESSON. Une commande de la RATP portant sur l'évaluation et l'amélioration des annonces sonores dans son réseau ferré, spécialement en situation perturbée (Atienza, R.; Masson, D., 2011 et 2013).

Ce sujet a été abordé intégralement, considérant autant la construction du message que ses conditions de diffusion, physiques (acoustiques) mais surtout de contexte (dans le sens large : corporelles, sociales, émotionnelles). Ceci exigeait des méthodes d'évaluation *in situ* au plus près des situations critiques à considérer, ce qui rentrait en conflit avec le fonctionnement normal du réseau. Pour résoudre ce problème, une méthode spécifique a été conçue: la traversé *schizophonique*. Des parcours situés ont été proposés qui juxtaposent l'environnement sonore à examiner –les annonces sonores dans ce cas– à la réalité à travers une écoute sous casques, tout en s'efforçant de s'y fondre le plus possible. Les participants sont priés de se comporter comme si ces messages étaient réels, dans une logique de simulacre proche d'un « jeu de rôle », pouvant ainsi observer les effets en contexte de ces annonces.

Dans cette nouvelle voie, l'influence de différents courants issus du *site-specific art* a été particulièrement importante. Du *land-art* aux formes d'art sonore *in situ* en passant par certaines expressions de *happening* urbain, la recherche de nouvelles formes d'interroger les contextes urbains a trouvé, dans ces mouvements, une

source généreuse d'inspiration conceptuelle, méthodologique et d'application pratique. Et de cette inspiration dérive en partie l'émergence actuelle de l'*artistic research* (recherche et création¹) dans le contexte européen. Il n'y s'agit pas d'une recherche sur des objets issus de la production artistique, mais d'une méthodologie efficace d'interrogation d'un contexte donné.

Dans ce domaine de l'*art-recherche* situé, il est particulièrement intéressant de constater comment l'« objet » de production tend à perdre substance matérielle pour se transformer dans des formes d'action en contexte. C'est ainsi l'interaction avec les expressions ambiantes du contexte étudié qui absorbera les efforts de l'artiste-chercheur, le processus devenant ainsi le vrai objet final de ces recherches.

Un autre trait fondamental de cet art-recherche situé est de chercher à modifier le regard de l'habitant ou du passant, changer son mode d'attention ou ses attentes par rapport au contexte –ou comme John Cage dirait, réduire nos *intentions* à 0². Telle est peut-être la finalité essentielle de cette forme hybride entre art et recherche : accomplir le travail inachevé de connexion entre recherche et vie quotidienne. Il est souvent question, dans les sciences sociales, de l'importance d'une certaine équité dans le rapport chercheur-habitant : dans la mesure où les formes d'enquête sollicitent la contribution de ceux qui mieux connaissent un contexte urbain - ses habitants, le chercheur acquiert une certaine forme de dette envers ceux-ci.

Les méthodes d'intervention en contexte de l'*art-recherche* offrent une réponse possible en établissant un échange plus équilibré et plus horizontal où chercheur et habitant construisent ensemble une situation singulière dans laquelle toutes deux parties peuvent faire évoluer leur compréhension du contexte et en tirer des conséquences d'ordre analytique –le chercheur– et d'expérience quotidienne – l'habitant.

¹ Le terme de « recherche et création » habituellement employé en France comme traduction du concept anglo-saxon « artistic research » correspond mal à son sens d'origine ; il sera remplacé dans ce texte par le concept de « art-recherche ».

² John Cage : *L'attitude que j'adopte est que la vie quotidienne est plus intéressante que les formes de célébration (c'est-à-dire, d'Art, n.d.t.) quand on devient conscient de ce fait. Ce « quand » est quand nos intentions sont réduites à zéro.* (Traduction de l'auteur).

The attitude I take is that everyday life is more interesting than forms of celebration, when we became aware of it. That when is when our intentions go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical. Michael Kirby/Richard Schechner: *An Interview with John Cage*, Tulane Drama Review, 10, n°2, 1965, p.65

Exemple 2 : Intervenant sur notre rapport au lieu.

Pendelexperiment, S:t Jacobs, Stockholm / *Råttfångaren*, Hôtel de Ville de Stockholm / *Glänta*, Cathédral de Uppsala. 3 installations en collaboration avec Monica Sand, artiste-chercheur.

Ces trois installations-performances ont voulu questionner notre rapport aux espaces à vocation symbolique –aujourd’hui touristique. L’idée au cœur de ces actions est de proposer sur le terrain des situations « anormales » –mais pas étranges aux lieux– explorant des potentialités singulières de ces contextes. Les visiteurs sont invités par différentes voies à interagir avec le lieu, dans des modes d’échange excluant tout rapport neutre ou distant à l’espace. La fonction de l’artiste-chercheur est ainsi de poser les conditions nécessaires pour inciter d’autres modes de dialogue où le visiteur sera co-responsable des situations engendrées.

Dans le cas de *Pendelexperiment*, à l’église baroque de Saint Jacobs, une balançoire de 12 m de haut placée dans la nef centrale tentait les visiteurs à explorer autrement leur rapport à ce lieu, tandis qu’une installation sonore en temps réel les invitait à explorer les caractéristiques sonores de cet espace. Tel fut également le cas de *Glänta*, à la cathédrale gothique de Uppsala, où une clairière artificielle avec un lac fut construite au cœur de l’autel supérieur, évoquant l’image d’un bois, inspiré par la verticalité de l’espace et de la lumière filtrée depuis le haut des nefs. L’installation sonore transformait dans ce cas les sons des visiteurs en une évocation des ambiances naturelles d’une forêt. Les passants étaient invités à construire ces nouvelles situations possibles à travers l’appropriation de cette clairière et le dialogue avec son ambiance sonore interactive.

Råttfångaren (Le joueur de flûte de Hamelin), à l’Hôtel de Ville de Stockholm, proposait de détourner les habituelles visites guidées donnant accès contrôlé à ce haut-lieu touristique et les substituer par une autre visite guidée à caractère singulier : le groupe de visiteurs était accompagné par un ensemble de musiciens qui improvisaient en dialogue avec les différents espaces acoustiques du bâtiment (de nature remarquable et jamais mentionnés lors des visites officielles) et invitaient les visiteurs à se joindre à cette exploration à travers leur propre production sonore et l’accomplissement de différents « rituels » en lien avec chaque espace parcouru.

Encore dans la discipline artistique (bien que les frontières avec l’art-recherche peuvent être mises en question), nombreuses expressions de l’art sonore situé présentent déjà un rapport de cet ordre avec leurs terrains. La nature immatérielle du son explique peut-être cette tendance naturelle envers la dématérialisation de l’œuvre et de l’artiste-auteur. Max Neuhaus et ses ensembles de pièces *lieu et moment (place and moment)*, Christina Kubisch et ses *promenades électriques*

(*electrical walks*), Janet Cardiff et ses *promenades sonores* (*soundwalks*) ou encore Bill Fontana et ses *ponts sonores* (*sound bridges*)³, voici quelques exemples d'artistes sonores qui cherchent à établir un lien étroit avec leurs contextes –si étroit que sans contexte ou hors-contexte il n'y a plus d'œuvre ou elle perd son sens– et usagers : le concept classique d'audience ou public est ici remplacé par celui d'habitants ou de passants, et c'est leur participation qui rendra possible ces situations « artistiques » ou simplement à la limite de l'ordinaire. Tous ces exemples sont finalement à la recherche de stratégies subtiles d'appropriation présentes au quotidien dans les contextes urbains, et cherchent à interroger ce quotidien même en mettant à l'épreuve ses propres limites.

Située quelque part entre les Arts musico-sonores et le monde de la recherche, la discipline du paysage sonore –ou de l'écologie acoustique– est également à la recherche d'une interaction étroite avec l'expérience quotidienne d'un contexte. Dans ce cas on n'est plus dans du pur contextuel, on est également concernés par les méthodes de réactivation, placées à la fois en-contexte et hors-contexte. Ces méthodes bénéficient de cette distance pour poser un regard différé sur un environnement et ses qualités tout en ayant passé au préalable par un travail de terrain minutieux. Dans le cas du paysage sonore, l'œuvre produite est à la fois pièce sonore et outil de sensibilisation à l'écoute et au rapport entretenu avec nos environnements en général. Il possède sans doute une claire intention pédagogique, alimentée depuis ses origines par l'attitude de son fondateur Murray Schafer.

Exemple 3 : Écouter une mémoire partagée.

Itinerarios de escucha (*Parcours d'écoute*), Santiago de Compostela. Installation audiovisuelle en collaboration avec José Luis Carles et Cristina Palmese.

Itinerarios de escucha est une exploration des éléments composant l'identité quotidienne de Santiago. Ce travail est né sous la forme d'une recherche sur le paysage sonore de cette ville, matière qui permet ensuite la réactivation des mémoires locales des participants. Les paysages collectés furent diffusés à travers un dispositif d'installation sonore en espace qui réagissait aux voix et aux narrations des visiteurs

3 Pour plus d'informations sur les travaux de ces artistes sonores, il est recommandable de remonter aux sources en visitant leurs propres sites internet où il est possible de retrouver des nombreux exemples sonores et réflexions critiques sur leur propre travail :

- Max Neuhaus, <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/moment/notes>,
- Christina Kubisch, http://www.christinakubisch.de/english/klangundlicht_frs.htm > "works with electromagnetic induction"
- Janet Cardiff, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>
- Bill Fontana, <http://resoundings.org/>

invités à exposer ce qui pour eux composait l'identité de Santiago. Leurs voix étaient introduites en temps réel dans la propre installation sonore, composant un mosaïque sonore collectif des expressions quotidiennes de Santiago⁴.

Cette discipline du paysage sonore partage avec nombreuses formes d'Art sonore en contexte, c'est-à-dire soumises aux contraintes du terrain, un besoin de simplicité, une certaine forme de renonce, pas seulement technique et matérielle mais également conceptuelle et méthodologique ; et souvent aussi une renonce à des formes plus introspectives et subjectives d'expression artistique en faveur du contexte même et de ses composantes. Un cas extrême peut être observé dans la production d'un précurseur du paysage sonore, Luc Ferrari, qui dans son *Presque Rien ou Le Lever du jour au bord de la mer* (1967-70) proposera une opération de dépouillement quasi intégral pour s'ouvrir à ce que le lieu voudra bien offrir. Pour Ferrari, comme pour beaucoup de paysagistes sonores, le geste même d'enregistrer un lieu était la manière d'accéder au lieu, à ses habitants, à ses expressions sociales et sensibles ; l'enregistrement devient outil de recherche en tant que document sonore et qu'outil capable d'activer le rapport artiste/chercheur-contexte.

Une autre discipline qui se trouve également entre recherche, art et pratique est le *design sonore*, puisant originalement ses ressources méthodologiques dans les différentes expressions de recherche sonore en contexte et sa matière dans les disciplines créatives « composant » le sonore. Ce profil hybride matérialise parfois sa double nature à travers une séparation des fonctions analytiques, de composition et de réalisation, prises en charge par différentes personnes possédant les compétences requises. Comme pour nombreuses expressions du sonore appliqué (paysage sonore, art sonore, ambiances sonores), la confrontation à des terrains et des situations complexes (et dans ce cas au programme et exigences d'un client) oblige à un exercice d'efficacité et d'ascétisme méthodologique et d'application. Cette discipline, de courte trajectoire encore, est vouée à une expansion notable en lien avec le poids que les expressions sonores « ajoutés » prennent aujourd'hui dans nos villes et espaces quotidiens.

⁴ Pour écouter un extrait de cette installation-paysage:
<http://playingthespace.wordpress.com/2011/12/01/itinerarios-de-escucha-listening-itinerary/>

Exemple 4 : Intervenant activement sur une ambiance sonore.

Projet de design sonore pour un nouveau train à haute vitesse (Atienza, R., Billström, N. 2012). Recherche réalisée par une équipe pluridisciplinaire réunissant des chercheurs en design sonore, acoustique et psychoacoustique, des ingénieurs – bureau d'études, des compositeurs et un constructeur ferroviaire (Bombardier). La question au cœur de ce projet était : au-delà des approches classiques cherchant à atténuer les niveaux sonores en termes d'absorption et d'isolement, quelles autres réponses pouvons-nous apporter pour améliorer activement la qualité de ces ambiances sonores et le confort des voyageurs ?

L'hypothèse de fond était le *masquage informationnel* ou *attentionnel* (Nilsson 2010) : au lieu d'occulter la source de nuisance sonore avec un son similaire de plus grande intensité –*masquage énergétique*, une fontaine face au bruit du trafic par exemple–, il est possible de dévier l'attention de l'usager sans augmenter les niveaux sonores en insérant des textures sonores qui se combinent avec les ambiances existantes pour améliorer leur réception d'ensemble. Pour explorer cette question le protocole de recherche adopté intégrait différentes formes d'enquête et d'évaluation, *in situ* et *in vitro*, d'analyse et projection de l'espace acoustique –modélisation, auralisation– et de composition sonore.

Les exemples introduits dans cet article sont le fruit de la rencontre entre recherche, art et pratique et représentent différentes approches au contexte sonore urbain influencés par l'art-recherche et le paysage, art et design sonores. Ces approches partagent leur développement et application *in situ*, visant un questionnement spécifique et actif des lieux. Dans ces démarches, le travail sur le terrain impose une réduction à l'essentielle en termes méthodologiques et d'intervention. Finalement, ces approches hybrides poursuivent l'intégration de l'habitant ou l'usager tant dans le processus de recherche-action que dans les nouveaux regards qui émergeront de cette rencontre.

Références :

Atienza, R.; Masson, D. (2011): *Des annonces à l'ambiance. Qualification et amélioration des situations de diffusion et de réception des annonces sonores dans le réseau ferré de la RATP.* Rapport n.168, RATP, Paris.

(à paraître, 2013) **Atienza, R.; Masson, D.** : *Une recherche en action sur les ambiances du métro : l'expérience méthodologique des traversées schizophoniques.* In *Soundspaces*, Presses Universitaires de Rennes.

Atienza, R., Billström, N. (2012): *Fighting "noise" = adding "noise"? - Active improvement of high-speed train Sonic Ambiances*, In: *Actes du congrès international Ambiances en acte(s)*, Montreal 2012, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745544>

Augoyard, J.-F. / Torgue, H. (éds.) (2006): *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, Montreal, 216 p.

Cardiff, J. & Schaub, M. (2005): *Janet Cardiff - the walk book*, Köln: Walther König

Neuhaus, M. (1994): *Max Neuhaus: Sound Works, vol.I, Inscription*. Ostfildern-Stuttgart: Cantz.

Nilsson, M. et al.: (2010). *Auditory masking of wanted and unwanted sounds in a city park*. Noise Control Engineering Journal, 58(5), 524-531

Thibaud, J-P.; Grosjean, M. (2001): *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Ed.Parenthèses, 217 p.

Kirby, M., Schechner, R. (1965): *An Interview with John Cage*, Tulane Drama Review, 10, n°2, 1965, p.65