



**HAL**  
open science

# Corps critiques : parcours sonores urbains artistiques et espace public

Julie Faubert

► **To cite this version:**

Julie Faubert. Corps critiques : parcours sonores urbains artistiques et espace public. Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances, Montreal 2012, Sep 2012, Montreal, Canada. pp.429-434. halshs-00745861

**HAL Id: halshs-00745861**

**<https://shs.hal.science/halshs-00745861>**

Submitted on 26 Oct 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Corps critiques : parcours sonores urbains artistiques et espace public

Julie FAUBERT

CPEUM, Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal  
EAVL, École des arts visuels de l'Université Laval. julie.faubert@arv.ulaval.ca

**Abstract.** *Ever since the early dada experimentations of the 1920's, art has participated in the emergence of a sense of "public space" in public places. By transferring works of art in actual public places, artists in general, and sound artists in particular, have undermined and reshaped our understanding of what an aesthetic experience is and have redefined it's relation to different ethical and political forms of being together. From Max Neuhaus to Atau Tanaka, soundwalks have made it possible for those who walk and listen to infiltrate the complexity of our urban environments. This research is an investigation into how these singular aesthetic events affect our experience of public spaces in such a way as to generate a shift from objective public space to a space that becomes public through interaction.*

**Keywords:** *public space, body, city, audio art, soundwalk, encounter, aesthetic*

### Corps et espace public

En cette ère où le virtuel envahit toutes les sphères de l'expérience humaine, on pourrait s'étonner devant ces nombreuses places publiques, ces rues, ces villes qui depuis janvier 2011 ont été prises d'assaut par des corps agissants. Pour le meilleur et pour le pire, les corps de la place Tahrir, de la Puerta del Sol, d'Athènes, de New-York et de Montréal, par leurs gestes et par leurs mots, ont agi. Les risques annoncés de voir l'espace public du XXI<sup>e</sup> siècle se déplacer sur le web semblent tout à coup s'estomper : les médias sociaux et les différentes plateformes du cyberspace viennent plutôt prolonger les gestes et amplifier les sons de ces corps en mouvement. Il se crée une connivence active entre ces différents modes de *publicité* (Habermas) qui, contre toute attente, vient renforcer l'importance de cette arène de chair et de pierre (Sennett) qu'est la ville : *"While a growing proportion of political communication uses digital means, the things that are communicated involve real people who take up, occupy, share, and contest physical space."* (Parkinson, 2012) Crûment, sans artifices, ces manifestations citoyennes posent la question du sens de l'espace public dans sa dimension concrète, spatiale, ou autrement dit, celle des lieux physiques de la *publicité*.

La question de l'espace public – qu'il soit matériel ou virtuel – est, rappelons-le, d'abord et avant tout une question politique. Il s'agit de cet espace plus ou moins ouvert et accessible selon les contextes politiques, au sein duquel une certaine discussion critique est possible. Définir le qui, le quoi, le où, le quand et le comment d'un tel espace dans sa dimension de *lieux physiques de la publicité* correspond toujours à circonscrire les limites et les modalités d'une certaine intercorporéité<sup>1</sup>. En ce sens il est étonnant de constater que la question du corps dans son *rapport politique quotidien* à l'espace public est souvent esquivée par nombre de réflexions récentes sur la dimension corporelle de la vie urbaine (déplacements

---

1. *Nous n'avons qu'à nous rappeler ces nombreux moments où des dirigeants politiques ont tenté de limiter ces rencontres : attroupements illégaux, couvre-feux, mobilier urbain à usage prescrit, etc.*

urbains, environnements sonores et polysensorialité...). En quoi ce croisement des corps dans notre contemporanéité urbaine pourrait-il actualiser l'idée de discussion publique critique inhérente à la définition de l'espace public ?

De nombreuses recherches théoriques (ambiances, ville « sensible » ou « charnelle », « urbanisme sensoriel », « paysage sensoriel », « mémoire sensorielle », design sensoriel...) et propositions pratiques (toits verts, parkour, flashmobs, aménagements piétonniers, jets d'eau, pistes cyclables, aménagements polysensoriels, performances, installations, interventions sonores...) menées à l'amorce de ce nouveau millénaire interpellent directement ou indirectement, par des formes et à travers des solutions diverses, la relation incontournable que le corps entretient avec les espaces partagés de nos villes. Entre le Pavillon français de l'*Exposition universelle de Shanghai 2010* conçu par l'architecte et urbaniste Jacques Ferrier, qui fait l'éloge de la « ville sensuelle », et l'exposition *Sensations urbaines* de Mirko Zardini, présentée en 2005 au Centre Canadien d'Architecture, il est flagrant de remarquer à quel point le corps, en tant que siège de la sensorialité, domine ces nouvelles perspectives urbanistiques : « Dans la Grèce antique, une ville (polis) comptait environ 10.000 habitants, et un citoyen était avant tout un sujet politique qui possédait certains droits et privilèges. Toutefois, la taille, l'échelle et la diversité de la métropole moderne ont depuis créé un type de citoyen fort différent, celui qui n'est pas tant un sujet politique qu'un sujet phénoménologique ou sensoriel (...) » (Irving, 2006) À lire ces quelques lignes, il semblerait chose possible d'extraire la relation sensorielle à la ville de son contexte politique. Pourtant, comme l'écrit l'anthropologue David Howes, "[it] is not only a matter of playing up the body and the senses through evocative accounts of corporeal life, although these can be valuable, but of analysing the social ideologies conveyed through sensory values and practices" (Howes, 2003). En regard des pratiques esthétiques urbaines, il ne suffirait donc pas de se demander s'il faut plus ou moins de sensorialité dans nos villes, mais plutôt en quoi celles-ci se lient (ou non) au concept d'« espace public » et, plus directement, quel liens elles entretiennent avec la nature démocratique des lieux que nous avons en partage.

Ce qui est en jeu ici, c'est la nécessité de considérer l'expérience esthétique non seulement à travers sa dimension sensorielle et formelle, mais aussi à travers les dimensions éthique et politique qui lui sont inhérentes. Une proposition esthétique située dans le contexte des lieux dits publics, de quelque échelle qu'elle soit, propose une manière de bouger, une manière d'agir, une manière d'être dans la ville et d'entrer en relation avec l'autre : « La question de l'espace public est donc en tout premier lieu, avant d'être une question d'argumentaire politique, une question de sensibilité (de sensibilité morale) à l'autre, une prise de conscience de la présence de l'autre, un autre qui n'est pas seulement un être de pensée, un être abstrait, mais qui a un corps. » (Besse, 2010) Il ne s'agit pas ici d'éluder la question politique, au contraire, mais plutôt d'empêcher sa réduction à un « argumentaire politique » qui ne relèverait que de la pensée rationnelle et de sa manifestation verbale. Une conception *spatiale* de l'espace public situe la question politique au cœur de cette rencontre quotidienne entre les corps. L'intercorporité – ou l'échange de sens qui traverse les corps – est inhérente à nos lieux de rencontre et constitue en soi un *événement critique* qui participe à l'élaboration d'un espace public réel.

À cet effet, la définition de l'esthétique que propose le philosophe Jacques Rancière semble particulièrement à propos puisqu'elle lie l'esthétique à la dimension politique de manière inextricable : « C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience » (Rancière, 2000). Proposer, par une œuvre, une certaine manière de voir, d'entendre, de se mouvoir dans un espace réglementé par une multitude de règles dites ou non dites signifie d'emblée dialoguer avec la « distribution générale des manières de faire. » (Rancière, 2000). En ce sens les pratiques esthétiques qui s'élaborent dans l'espace urbain ne sauraient esquiver la question politique : elles viennent conforter ou interrompre un

certain « partage du sensible », stabiliser ou bouleverser des rapports entre le visible et le dicible (Foucault, Rancière, Ruby). C'est ce potentiel disruptif que possèdent certaines interventions artistiques que l'on pourrait rapprocher de l'agir politique car, comme l'écrit Rancière (1995), « [i]l n'y a de politique que par l'interruption ».

## Les corps-critiques

Les corps-critiques sont des corps en actes ; des corps agissants qui questionnent directement les formes d'être, de sentir et d'agir dans l'espace urbain ; ils participent ou du moins convient à l'élaboration d'un « espace public ». Ils se reconnaissent à la confrontation qu'ils engagent avec l'espace urbain : ils y font naître des situations publiques dans lesquelles la dimension politique de discussion/visibilité critiques est interpellée de manière directe par les rapports qui s'établissent avec et dans l'espace urbain et avec, dans et entre les différents corps.

Quelques-unes des figures historiques ou encore émergentes de ces corps-critiques nous sont plus familières peut-être, soit celles de certains types de marcheurs, comme le flâneur (celui que Walter Benjamin invite à « lire ce qui n'est pas écrit »), le traceur (cet adepte du parkour qui vient « remettre en question la mise en scène et l'aménagement des espaces publics urbains » [Miaux, 2009]) ou le dériveur au « comportement ludique-constructif » qui s'« oppose en tous points aux notions de voyage et de promenade » (Debord, 1956). Celles aussi des corps-critiques politiques qui, par leur action et leur parole, participent directement à la discussion publique : manifestants, grévistes, occupants. Et enfin celles des corps-critiques performeurs et acteurs de l'espace urbain qui, par le biais de gestes artistiques, créent des situations de « dépaysement » ou, pour reprendre les termes de Rancière, d'interruption. Le dépaysement est défini en tant que « brèche dans les habitudes perceptives » ou « mise en défaut d'un rapport de familiarité avec le monde » (Thibaud, 2009)<sup>2</sup>. Il fait écho à l'interruption de Rancière, mais aussi à un nombre étonnant de réflexions entourant le thème de la rencontre : qu'il s'agisse d'étonnement ou de surprise (Maldiney, 2003), ou encore de déprogrammation de nos routines (Harrison, 2000), la rencontre suppose toujours une perte de repères. Ainsi, selon Christian Ruby (2003), il faudrait « reconnaître que le vrai lieu de rencontre ne peut consister qu'en un lieu de décentrement (par l'autre) permanent ».

## L'expérience sonore et la ville

En 1966, le percussionniste Max Neuhaus réalise ses premières *Lecture demonstrations* : après avoir estampillé le mot « LISTEN » sur la main des spectateurs venus assister à sa prestation musicale, ils les entraîne dans une déambulation silencieuse à travers les rues de New-York. Par ce seul mot, l'artiste installe les conditions d'attention à la ville ; il lance une invitation à la lecture sonore de la ville, brouillant les frontières entre lecteur, spectateur et promeneur. Entre 1966 et 1976, les *Lecture demonstrations* réalisées dans divers contextes urbains transforment une proposition artistique en interprétations multiples, ouvertes et indubitablement subjectives. Elles prennent la forme de dérives sonores qui, par l'écoute, tentent de saisir le sens existant entre les multiples ambiances sonores traversées. Neuhaus, par cette intervention, propose une nouvelle appréhension du territoire qui rompt brutalement avec la tradition dominée par l'analyse visuelle, engageant tout à coup une tout autre organisation des rapports sensoriels à l'espace urbain.

Les années 1970 sont marquées par l'éclosion de très nombreuses pratiques sonores qui viennent préciser le territoire d'investigation de ce savoir en devenir : “[s]ome of the main

---

2. Synthèse de la Journée « Corps et intercorporalité en espaces publics », co-organisée par Yves Winkin, Anne Jarrigeon et Rachel Thomas, Réseau international Ambiances, 30 mars 2010.

*characteristics of this repertoire are its conception and use of sound, the absence of a narrative discourse, an approach that emphasises contextual aspects, the interaction with the public, and the connection between body, space and time.*” (Campesato, 2009) Ainsi, dès le tout début, l'art sonore se lie à la ville, la questionne, l'interroge et ce à la fois comme forme, comme contenu et comme espace public. La ville devient pour de très nombreux artistes sonores (Maryanne Amacher, Christina Kubisch, Sam Auinger, Bill Fontana...) un champ d'exploration où se mêlent les corps, l'architecture et des environnements sonores à la fois réels et fictifs. Il se dégage peu à peu de ce corpus impressionnant d'œuvres sonores *in situ* quelque chose qui pourrait ressembler à une nouvelle manière d'interroger le territoire. Quel sens se dégage de ces propositions spatiales et sensibles ? En quoi interrogent-elles la dimension publique de nos espaces partagés ? Et surtout est-ce que ces débats *“about music and noise, space and place, collective history and individual memory”* ne seraient pas en train de nous mener *“towards a way of creating more nuanced, embodied, complex, multi-sensory ways of experiencing and representing or surroundings”* (Toby Butler, 2006) ?

Selon Brandon Labelle (2008), il y aurait une dimension relationnelle inhérente au phénomène sonore : *“Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unbinds, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effects.”* L'auteur ne se contente plus ici, comme d'autres ouvrages traitant de l'art sonore l'avaient fait auparavant, de souligner le rapport bien particulier attachant le son au corps et à l'espace, mais il définit ce rapport en termes de relation : une rencontre au sein de laquelle il n'y aurait pas de « définition », mais un transfert de sens (“effects”) qui serait ici, rappelons-le, d'un ordre étranger au discours. Il s'agit dès lors de se demander quel type d'*expérience du corps dans la ville* et quel type de rencontre ces pratiques mettent-elles en scène.

## Les parcours sonores artistiques

Cet aspect relationnel de l'expérience sonore devient incontournable lorsqu'il s'agit de traiter des parcours sonores urbains. Qu'il s'agisse de promenades sonores de type *soundwalk* (marches dans lesquelles le promeneur progresse dans l'espace urbain guidé par un montage sonore précis : Janet Cardiff, *Soundwalk* (NY), Andra McCartney, *Audiotopie*, etc.), ou de déambulations sonores (marches où le promeneur déambule dans l'espace urbain muni d'un appareil d'écoute adapté : Christina Kubisch, Edwin van der Heide, Atau Tanaka, *NoTours*), ces interventions artistiques relèvent toutes d'une articulation complexe entre le territoire investi, le contenu sonore de la proposition et le corps sensible et affectif du promeneur. Comme l'écrit Gascia Ouzounian (2006), *“[w]here sound, body and space meet, new dimensions of, and sensitivities towards, environments can be engaged, and our relationship to these and to ourselves and each other within these can be re-imagined and transformed.”* Car la rencontre qui caractérise les parcours sonores est multiple. Il serait même plus juste de parler *des* rencontres : d'une part une rencontre qui qualifie le processus de création et qui engage l'artiste, et d'autre part une rencontre qui est propre à l'expérience/découverte même de la marche-écoute et qui, elle, engage les promeneurs-écouters et la ville.

Les processus de recherche qui mènent à l'élaboration des parcours sonores urbains sont des processus que l'on pourrait qualifier de relationnels, chaque fois qu'il y a articulation du rythme et du contenu de la marche à un territoire géographique précis. La rencontre se déploie, dans un premier temps, entre l'artiste et la ville (considérée ici comme une réalité complexe à appréhender), et par la suite à travers une multitude de moments de rencontre entre les occupants du territoire (quels qu'ils soient) et l'artiste. Cet ancrage de l'œuvre à la ville entraîne une démarche inédite de repérage, d'enregistrement et de parcours dans le lieu convoité, démarche qui s'étire souvent sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Ces

marches d'écoute dans la ville, en quête de sons, en quête d'histoires, en quête de sens et de présence, engagent un rapport sensible privilégié avec l'espace urbain ; elles sont les marches répétées qui, par accumulation, amplifient l'expérience des futurs promeneurs-écouters. Il s'agit d'être attentif au moindre détail, d'entendre, mais surtout d'écouter (Augoyard, 1999) les relations qui s'établissent entre les différentes ambiances et événements sonores traversés. Il y a quelque chose de la dérive dans ces marches initiales : il s'agit d'être là, de voir et d'écouter, d'être présent à la ville, et ce sans autre but que d'y être.

Dans la plupart des cas, cet arpentage sonore se caractérise par une démarche ouverte : il s'agit d'entrer en dialogue avec le lieu, de l'observer, de l'écouter afin de voir ce qui s'en dégage. La nature du contenu récolté est rarement directionnelle. Qu'il s'agisse d'une conversation de coin de rue, de l'histoire racontée par le voisin, des sons de vaisselles qui se déversent dans la rue, de la surabondance de bruits de ventilation, du cliquetis d'un vélo en mauvais état, aucune hiérarchie à ce niveau : tout parle du territoire investi. Afin de réaliser la promenade sonore *Her long black hair* (New-York, 2004), Janet Cardiff dit avoir réalisé des parcours d'écoute et d'enregistrement, de jour et de nuit, l'hiver comme l'été, durant plus d'un an. Le montage final résulte d'un corps à corps avec l'espace, d'une imprégnation répétée du lieu dans le corps affectif de l'artiste : « [l]e devenir actif du corps serait ainsi un devenir sensible, un élargissement de la sensibilité du corps en chacune de ses parties. » (Séverac, 2005) Il y a quelque chose dans ces parcours qui serait de l'ordre de la gratuité – et cela même s'ils s'inscrivent dans le cadre d'une démarche plus institutionnelle –, de l'ordre d'un abandon à l'expérience, d'une indétermination qui permettraient à la rencontre sensible entre le lieu (habitants, paysage sensoriel, architecture, histoire) et l'artiste de s'immiscer entre les couches de gestes réifiés qui sont souvent le lot de nos parcours urbains. Ces marches sonores font écho aux antiwalks dont parle Francesco Careri dans *Walkscapes : el andar como práctica estética*, aux marches dadaïstes, surréalistes, lettristes, situationnistes, dont le but n'était pas la marche, mais l'être de la marche, l'état de la marche, le sens qui se construit par la marche. D'où ce néologisme de *walkscape*, c'est-à-dire cette manière de *faire paysage*, de percevoir le monde et d'être dans le monde qui participe à l'élaboration d'un certain sens, résultat de l'interaction entre le mouvement et la pensée.

À la différence de l'expérience de l'artiste qui est toute tournée vers un dehors à appréhender, le jeu dans lequel entre le marcheur-écoutier est plutôt caractérisé par un incessant mouvement de va-et-vient entre le dehors et le dedans, entre un corps à corps avec la ville et une expérience intime résultant de sa rencontre avec la proposition sonore de l'artiste : “[a]coustic art in public spaces basically involves installing a space in another existing space, both physically and sensorially, and metaphysically and mentally (as a space for reflection and emotion) – an interior space in an exterior space, so to speak.” (Klein, 2009) Encore une fois, cette oscillation, ou plutôt cette déstabilisation, nous ramène au dépaysement, à ce « mouvement permanent d'engagement et de distance, d'implication et de repli, d'accord et de décalage » (Thomas, 2010)<sup>3</sup>. La marche ou déambulation sonore possède la faculté d'engendrer un déplacement tout en restant sur place : elle se distingue des autres types de *walkscapes* par son ubiquité opérante. La manipulation sonore permet de déplacer le promeneur-écoutier dans des espaces divers, qu'ils soient réels ou fictifs ; d'amalgamer les espaces entre eux, de les confondre et de les faire disparaître, installant ainsi un état de vigilance très particulier. Ce pouvoir d'évocation spatiale, largement exploité par les artistes sonores, culmine en quelque sorte avec l'expérience des parcours sonores.

Contrairement à l'artiste qui, lors de ses déambulations, se retrouvait face au champ d'interprétation infini, au « paysage » de moments d'attention envisageables que pouvait lui présenter sa confrontation au territoire, le marcheur, lui, rencontre la ville par l'intermédiaire de l'expérience de l'artiste. On pourrait penser que cette proposition sensible participerait d'une réduction de l'expérience sensible ou de son confinement à la fameuse *inten-*

---

3. Ibid., <http://leblogducors.over-blog.com/article-marcher-en-ville-62513287.html>

tion de l'artiste. Il semble au contraire que la plupart des parcours sonores créés dans un contexte artistique contribueraient plutôt à la mise en place et à la définition d'une nouvelle esthétique de l'ouverture, de l'interprétation multiple et de l'impossible réduction de l'expérience à un point de vue identifiable ou précis. Cette esthétique se reconnaîtrait tout d'abord à travers une tendance généralisée à la déhiérarchisation des contenus sonores et des lieux, à la transversalité sensible qui, plutôt que d'enfermer l'interprétation dans un sens précis, la rendrait plutôt mouvante, vigilante, sceptique. En ce sens, les parcours sonores urbains participent d'une resignification de la ville. Ils engagent les corps dans la création de nouvelles résonances entre les signes et les lieux que nous avons en partage, dans des opérations d'écoutes-lectures dépaysantes et des réorganisations sensibles de nos manières de créer du sens. Ils réaffirment le caractère ouvert, *discussif* et pluriel de cet « espace public » qui naît au croisement des corps en présence et le potentiel disruptif de ces corps-critiques face au mode transitoire dominant. Peut-être serait-il plus approprié de parler ici de *sound-walkscape*, une expérience située à mi-chemin entre le paysage sonore et le paysage de la marche ?

## Références

- Besse J.-M. (2010), Le paysage, espace sensible, espace public, *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, vol. II, n° 2, pp. 259-286
- Butler T. (2006), A walk of art: the potential of the sound walk as practice in cultural geography, *Social & Cultural Geography*, vol. 7, n° 6, p. 889
- Campeato L. (2009), A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art, *Organised Sound*, vol. 14, n° 1 (Sound Art), p. 29
- Careri F. (2002), *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili
- Debord G. (1956). Théorie de la dérive, *Les lèvres nues*, n° 9, décembre 1956
- Harrison P. (2000), Making sense: embodiment and the sensibilities of the everyday, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 18, p. 497-517
- Howes D. (2003), *Sensual Relations*, Ann Arbor, MI: Michigan University Press
- Irving A. (2006), La ville sensorielle, *Etc. Montréal*, n° 74, p. 49
- Klein G. (2009), Site-Sounds: On strategies of sound art in public space, *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology*, vol. 14, n° 1 (Sound Art), pp. 101-108
- Labelle B. (2008), *Background Noise : Perspectives on Sound Art*, New-York, Continuum
- Maldiney H. (2003), Art, architecture, urbain. Rencontre avec Henri Maldiney, in C. Younès, (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris : La Découverte, p. 15
- Miaux S. (dir.) (2009), *Corps urbains. Mouvement et mise en scène*, Paris, L'Harmattan
- Ouzounian G. (2006), Embodied Sound: Aural Architectures and the Body, *Contemporary Music Review*, vol. 25, n° 1/2, pp. 69-79
- Parkinson J. R. (2012), *Democracy & Public Space*, New-York, Oxford University Press
- Rancière J. (1995), *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée
- Rancière J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique
- Ruby C. (2003). Quels lieux de rencontre démocratiques ? Des lieux de rencontre au lieu de la rencontre, *EspacesTemps.net*, <http://espacestems.net/document433.html>
- Séverac P. (2005), Le devenir actif du corps affectif, *Astériorion*, <http://asterion.revues.org/158>

## Auteure

Julie Faubert s'intéresse à l'espace qu'occupe/inocupe le corps en Occident. Par ses gestes d'artiste, elle poursuit une réflexion sur les rapports qu'entretiennent le corps et la pensée dans leur relation à l'espace. Elle est professeure en arts visuels à Université Laval à Québec et poursuit des études de doctorat à la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal (CPEUM, Faculté d'aménagement). Contact: Julie.Faubert@arv.ulaval.ca