



HAL
open science

Concevoir les ambiances - Ikebana vocal et notation sensible

Raymond Lucas

► **To cite this version:**

Raymond Lucas. Concevoir les ambiances - Ikebana vocal et notation sensible. 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Sep 2008, Grenoble, France. pp.253-260. halshs-00833931

HAL Id: halshs-00833931

<https://shs.hal.science/halshs-00833931>

Submitted on 20 Jun 2013

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.

Concevoir les ambiances - Ikebana vocal¹⁻² et notation sensible

Raymond Lucas

Introduction

CETTE COMMUNICATION est extraite d'une recherche du AHRC/EPSRC «Concevoir pour le projet au XXI^e siècle, représentation multimodale de l'espace urbain». Il a vu le jour à partir d'un projet précédent: «Concevoir pour le XXI^e siècle», portant sur la multimodalité et appelé «Design Imaging», ainsi qu'un projet de l'AHRC sur la mesure et la conception de la voix dans l'espace intitulé «Inflecting Space».

Ce projet de recherche d'une durée de deux années cherche à développer une forme de représentation pour l'espace urbain qui réponde à l'expérience globale d'être dans l'espace. Cette multimodalité comprend la totalité du sensorium, traditionnellement compris comme étant formé du voir, de l'entendre, du toucher, du sentir et du goûter. Notre groupe est interdisciplinaire, avec une recherche conduite par le département d'Architecture, de Sciences de la Construction et de Conception en Fabrication et Ingénierie de l'Université de Strathclide. À cette fin, nous travaillons en étroite collaboration, avec un groupe-expert composé de designers, architectes, designers de produits, concepteur sonores, artistes, artistes du numérique, psychologues, géographes et anthropologues.

Un assemblage intéressant s'est opéré entre les médias d'enregistrement et autres technologies et les sens qu'ils doivent stimuler. Le langage de la vision a été influencé par les technologies de la photographie et du cinéma, le langage des sons est influencé par les technologies de l'enregistrement, l'odorat et le goût par les différentes technologies de la parfumerie et des arts culinaires.

-
1. LUCAS, R., *Chion's Acousmetre in Transit Spaces*, Forthcoming, 2007. This paper contains more detail on both Chion's relevance to this study and detail on the «Vocal Ikebana» and «Banal Rhythms» installations.
 2. COYNE, R., LUCAS, R., LI, J., PARKER, M., LEE, J., «Co-operation and complicity: Voices, robots, and tricksters in the digital marketplace», in *International Journal of Architectural Computing* (IJAC), n° 5-1, pp. 161-175, 2007.

Chapitre 3 - Représentation

Concevoir l'ambiance : l'« Ikebana vocal »

Sur ces bases, le groupe de recherche «Inflecting Space» a élaboré une discipline de conception spatiale au moyen d'une installation sonore intitulée «Ikebana vocal». Ce projet utilisait un simple système d'enregistrement sonore d'annonces pour les gares de chemin de fer, des voix de commissaires priseurs et d'autres voix diffusées sur des haut-parleurs sans fil. L'installation était située dans une galerie avec quelques colonnes, quelques meubles (une chaise, des tables basses) et quelques supports pour l'utilisateur : des caisses transparentes en plastique et quelques chutes de tissu qui pouvaient servir à amplifier le son des haut-parleurs ou à le diminuer de différentes manières.

L'espace ne permet pas une exploration plus approfondie de la théorisation de la conception de la cinématique sonore, sur le modèle des travaux d'Eisenstein et de Grierson tels qu'ils sont rapportés par le travail de Michel Chion sur l'acousmètre. De plus amples détails sur ce sujet peuvent être trouvés dans mon article *Acousmetric Architecture*³.



FIGURE 1.

Participant au « Vocal Ikebana » agençant la galerie

On demandait aux volontaires de participer à l'installation de leur choix, et d'abord de répondre à un questionnaire sur trois ensembles de voix. La partie principale de la tâche demandée était de reconcevoir l'environnement auditif de la galerie en utilisant les haut-parleurs et les supports fournis. Cela étant donné une consigne ouverte—l'ikebana

3. LUCAS, R., «Acousmetric Architecture: Filmic Sound Design and its Lessons for Architecture», in *Proceedings of Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*, pp. 157-164, 2008.

Concevoir les ambiances - Ikebana vocal et notation sensible

du titre – conférait un aspect plus esthétique et décoratif à la tâche, plutôt que celui, plus intimidant, de concevoir l'agencement en vue d'un objectif particulier.

On posait alors aux participants d'autres questions sur leur agencement de l'espace par le biais d'un questionnaire une fois encore, mais aussi à travers diverses tâches de dessin. Fait intéressant, les opérations de dessin influençaient la conception de manière très significative et les participants choisissaient souvent de retravailler leur conception une fois qu'une partie de celle-ci avait été mise à mal sous la forme du dessin.

Il y a, cependant, un déficit dans le langage visuel de ce type d'activité et les participants avaient souvent beaucoup de mal, au cours de celle-ci, pour décrire leurs impressions concernant les sons. Il en avait été de même pour une précédente installation appelée « Banal Rythms » et pour une série de sessions de groupes thématiques.

Interroger le sens de la présence

Le sens de la présence est quelque peu insaisissable, il suscite de nombreuses réponses de la part des philosophes, psychologues, architectes, anthropologues et des spécialistes de l'informatique. Le sens de la présence au sein d'un espace, dans notre cas d'un espace urbain, tel qu'un square de ville ou une rue, repose sur une expérience viscérale totalement intégrée de tous les sens disponibles. Il y a là un problème à la fois pour appréhender la manière dont nous comprenons de tels espaces et dont nous en concevons de nouveaux.

Chaque modalité sensible intervient avec ses caractéristiques propres, son extension spatiale et sa temporalité. Les éléments à prendre en compte pour le son dans l'espace sont différents de ceux qui concernent les aptitudes visuelles, quoique nous avons tendance à concevoir de préférence dans ce dernier registre. De moins en moins d'importance est donnée aux sens du mouvement, du toucher, de la température et des odeurs – en dépit du rôle que ces sens jouent pour susciter notre satisfaction à l'égard d'un espace urbain.

Le caractère des espace peut souvent être défini sur un mode non-visuel, telle que la qualité de mouvement propre à une station de métro à Tokyo, bourrée de gens se précipitant tout en ménageant une sorte d'espace personnel et de politesse qui sont absents des configurations spatiales équivalentes de Londres ou de Paris. D'autres lieux peuvent être caractérisés par des senteurs, le jardin, par exemple, lorsque les fleurs sont placées de manière à tenir compte de la direction des vents, les étals de nourriture en plein air ou l'intérieur des temples ou des églises imprégnés de l'odeur de l'encens ou des bougies.

Au paragraphe introductif d'un travail majeur sur les sens, J.J. Gibson⁴ dit que :

« Il a toujours été supposé que les sens étaient les canaux de la sensation. Les considérer comme des systèmes de perception, ce que ce livre propose de faire, peut sembler étrange.

4. GIBSON, J.J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Greenwood Press Publishers, Westport, 1966.

Chapitre 3 - Représentation

Mais le fait est qu'il y a deux sens différents du verbe sentir: premièrement détecter quelque chose, deuxièmement avoir une sensation⁵. »

Il poursuit en disant :

« Si cette formule est exacte, les données de l'entrée neurosensorielle ne sont pas la base de toute perception comme on nous l'a appris depuis des siècles, mais seulement pour les impressions sensibles passives. Ceci ne correspond pas au fonctionnement général de la perception, ni à la matière première à partir de laquelle l'acte de percevoir est façonné par le cerveau⁶. »

Dans ce texte, Gibson jette les grandes lignes d'une théorie de la perception qui va bien au-delà des premières études qui mettaient l'accent sur la stimulation des divers récepteurs sensoriels. Il s'oriente vers une approche plus écologique de nos sens qui implique une conception multi-sensorielle de la perception comme résultant de la superposition des phénomènes sensibles. Cette reconnaissance des sensations par les sens travaillant les uns avec les autres est extrêmement importante et elle a été explorée plus à fond par des anthropologues tels que Tim Ingold dans son explication de la façon qu'on a de rechercher son chemin et de la navigation⁷.

Cette notion de perception est fondée sur la situation, de la même façon que Martin Heidegger⁸ considérait l'Étant comme une présence ancrée dans un lieu particulier. Ingold décrit comme des cas particuliers en la matière la différence de perception entre la façon de rechercher son chemin et la navigation. Ces conceptions du mouvement ont leurs racines dans la perception : celui qui cherche son chemin fraye sa route en surveillant et en ajustant constamment sa trajectoire, à partir d'informations visuelles, auditives et tactiles traitées en boucle, sur le mode question-réponse avec l'environnement. Le navigateur, au contraire, est coupé de son environnement par l'abstraction d'une carte. Le mouvement de navigation s'opère en référence à une image du territoire considérée comme une représentation complexe d'un espace qui contient en lui-même certaines positions vis-à-vis de ce lieu.

Représentation multimodale de l'espace urbain

Le système de notation lui-même n'est, évidemment, qu'une part du processus. La perception est, selon Gibson, un processus actif qui repose sur l'attention.

Organiser et donner forme à cette attention est crucial pour ce processus, comme l'attention donnée à la modalité visuelle par un artiste crayonnant, ou l'attention auditive

5. *Ibid.* p. 1.

6. *Ibid.* p. 5.

7. INGOLD, T., *The Perception of the Environment*, Routledge, London, 2000.

8. HEIDEGGER, M., *Being and Time*, Blackwell Publishing, Oxford, 1962.

Concevoir les ambiances - Ikebana vocal et notation sensible

d'un concepteur de son faisant un enregistrement. Ce processus de perception est similaire à la pratique de notation.

La notation s'effectue par la méthode des diagrammes radars décrites ci-après, mais d'une manière structurée. La notation est conduite de deux manières principales. La première consiste à enregistrer un parcours en prenant un relevé à chaque intersection de la circulation ou à des intervalles de temps spécifiques. La seconde notation correspond à des enregistrements statiques à des endroits donnés tels qu'un square. Plusieurs sites autour de cet endroit sont relevés et localisés sur un plan.

La notation progresse dans l'ordre suivant :

- localisation: faire un relevé du site qui doit être analysé, selon qu'il s'agit d'une portion d'un parcours ou d'une position statique. Des détails tels que l'heure, la date, le temps peuvent aussi être inclus;
- descripteur: utiliser un mot de la liste donnée pour caractériser chacun des six systèmes perceptuels: auditif, visuel, olfactif-gustatif, thermique, kinesthésique;
- priorité: dessiner un trait sur le graphique correspondant à la priorité donnée à ce système perceptuel dans le contexte;
- corroboration: indiquer comment les sens interagissent;
- temporalité: indiquer la répétition, la singularité, etc. des observations.

En localisant le site sur un dessin conventionnel tel un plan ou une coupe, le schéma de notation peut être compris comme une couche ou un calque ajouté aux modes habituels de description des espaces urbains. Il s'agit d'un stade important, dans la mesure où il définit le processus comme une partie de la boîte à outil usuelle, plutôt que comme complètement étranger à celle-ci. Les informations additionnelles comme l'heure, la date et le temps qu'il fait sont nécessaires pour l'utilisation ultérieure de l'enregistrement, car les données sensorielles dépendent de l'heure du jour et de la saison.

La phase suivante consiste à placer un mot de description sur chacun des six systèmes perceptuels utilisés par la notation. Ils sont choisis à partir d'une liste de mots soigneusement sélectionnés pour chaque sens. Il y a dans cette approche des risques et des avantages. Par la constitution d'un vocabulaire commun de termes strictement définis, l'objectif est de permettre aux concepteurs et à d'autres acteurs, y compris les clients, de communiquer entre eux.

Le troisième temps dans la notation est le plus important du point de vue graphique: c'est celui de la priorité. Ce stade est subjectif par sa nature même, mais il offre une image forte de chaque environnement comme il suggère des voies immédiates concernant la manière dont l'environnement peut changer. Le graphique en radar est tracé avec une gradation de 1 à 6 de l'extérieur à l'intérieur. La priorité la plus élevée est placée à 1, la plus faible à 6. Il y a évidemment dans ceci une souplesse, permettant à certains sens d'être placés au même rang que d'autres, ou d'afficher l'écart entre deux systèmes perceptuels représenté comme plus ou moins grand.

Chapitre 3 - Représentation

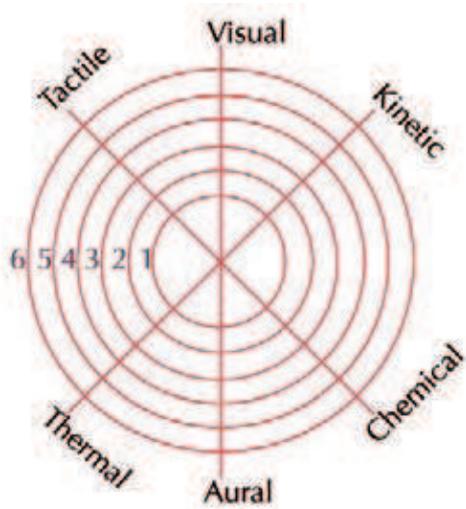


FIGURE 2.

Notation radar pour la notation sensorielle

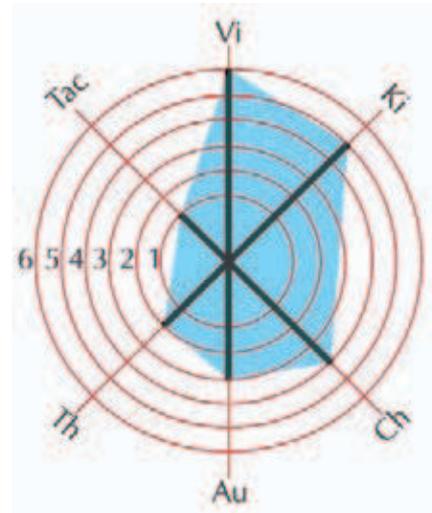


FIGURE 3.

Exemple de notation sensorielle

Le stade suivant consiste à décrire la convergence entre les sens en utilisant des courbes pointillées reliant les différents sens. Ces lignes contiennent diverses données sur cette relation, mais leur principale utilité est de décrire efficacement où apparaissent les recouvrements sans pour autant surcharger le diagramme.

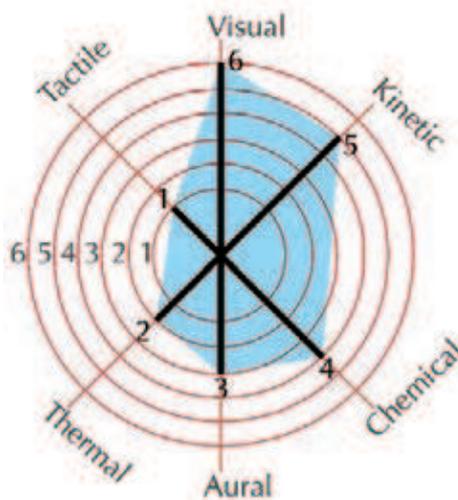


FIGURE 4.

Exemple de corroboration

Concevoir les ambiances - Ikebana vocal et notation sensible

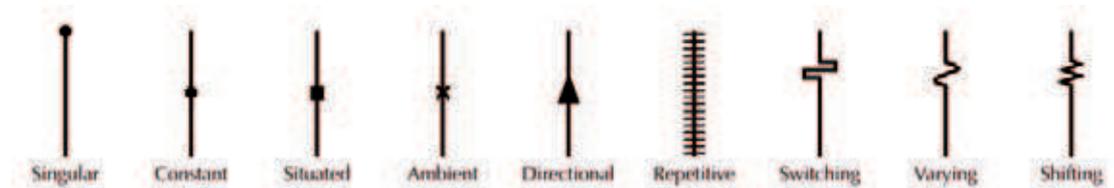


FIGURE 5.

Exemples d'indicateurs temporels

Le stade final explore la temporalité des sens et ajoute au diagramme radar principal des indications sur le caractère temporel propre à chaque sens telles que persistant, répétitif, singulier, rythmique ou intermittent. Cette notation n'est pas nécessairement rapportée au temps chronologique, elle éclaire plutôt le caractère phénoménologique de l'observation : la conceptualisation du temps en regard du temps vécu, plutôt que le temps de l'horloge des sciences physiques.

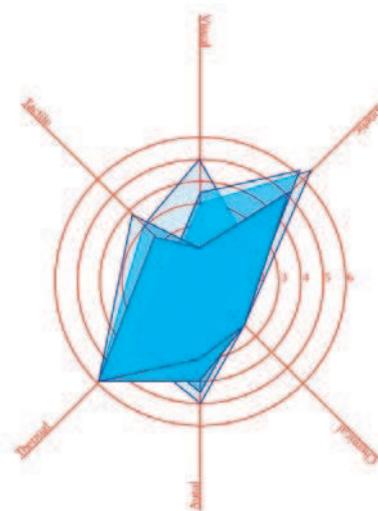


FIGURE 6.

Exemple de la superposition des notations le long d'un parcours

Les diagrammes sont assemblés et analysés de plusieurs manières. La notation de parcours peut être découpée, montrant la progression le long d'un chemin à partir d'un calque. Ceci permet de comprendre le parcours en termes de changement de la perception sensible d'une position à une autre tout au long du cheminement. Ceci peut aider à définir les stimuli sensoriels dominants sur chaque parcours, à indiquer où il y a des déficits et ce qui rend unique le caractère de ce trajet. De la même façon, les localisations statiques peuvent être passées en revue et comprises, en particulier quand un ensemble de gens ont fait un enregistrement au même endroit, dans des conditions similaires.

Chapitre 3 - Représentation

Ces observations sont collationnées de telle manière que des *patterns* peuvent apparaître. Ces *patterns* sont considérés dans la même optique que celle du *Pattern Language* de Christopher Alexander⁹, mais sous l'angle de l'expérience sensible de l'espace. Ceci est en rapport avec d'autres notations comme l'*Imageability* de Lynch¹⁰, ou même des *Serial Visions* de Cullen¹¹. Un nouveau livre de *patterns* est cours d'élaboration en utilisant la méthode de la notation sensorielle non pas comme modèle absolu, mais comme suggestion et exemple à mettre en jeu et à utiliser pour concevoir de façon libre, sur le mode informel.

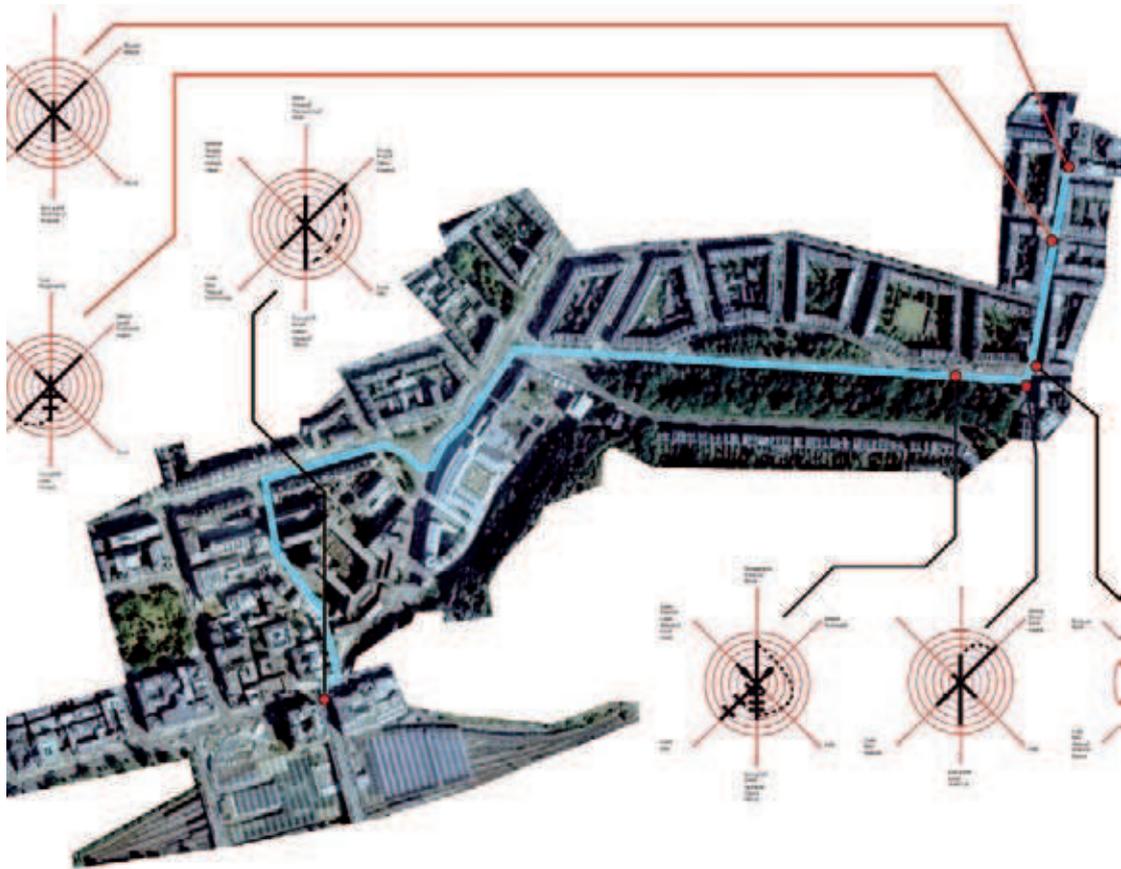


FIGURE 7.

Exemple d'un parcours d'Easter Road à la gare de Waverley d'Edimbourg

9. ALEXANDER *et alii*, C., *A Pattern Language*, New York, Oxford University Press, 1977.

10. LYNCH, K., *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press, 1960.

11. CULLEN, G., *The Concise Townscape*, Architectural Press, Oxford, 1961.