



HAL
open science

Matières à ambiances : les formants sensibles de l'expérience

Grégoire Chelkoff

► **To cite this version:**

Grégoire Chelkoff. Matières à ambiances : les formants sensibles de l'expérience. Matérialités contemporaines = Materiality in its contemporary forms : architecture, perception, fabrication, conception. MC 2012 Symposium, Villefontaine, novembre 2012, 2012, Isle d Abeau, France. pp.123-131. hal-00993659

HAL Id: hal-00993659

<https://hal.science/hal-00993659v1>

Submitted on 25 Jun 2015

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.

Matières à ambiances : les formants sensibles de l'expérience.

Grégoire Chelkoff

Architecte, Professeur ENSAG

Directeur du CRESSON,

Directeur adjoint de l'umr CNRS Ambiances architecturales et urbaines

Abstract

Nous proposons dans cet article d'explorer de quelle manière la matérialité est porteuse d'ambiance, en quoi elle participe à la définition du monde sensible. En envisageant certaines évolutions au cours de l'histoire des techniques, cette approche invite à montrer comment les facteurs d'ambiances peuvent jouer un rôle dans le design du monde matériel. Nous nous appuyons sur une investigation d'ordre documentaire et expérimental en cours sur ces questions dans notre programme de recherche personnel.

Point d'ondes ni de flux qui ne rebondissent sur un solide ou le traversent. La lumière et les sons s'approprient les surfaces, comme les corps entrent en contact avec elles. On ne peut donc considérer la matérialité sous le seul angle de sa construction et de la stabilité, de sa morphologie et de sa structure. De multiples exemples contemporains indiquent que la matière transformée en matériau est désormais explorée en terme d'agent d'ambiance : les interactions lumineuses, thermiques, sonores, tactiles, adviennent dans la fabrication et la pensée contemporaines avec force conjointement aux évolutions technologiques.

En nous interrogeant sur ce qu'il y a de matériel dans l'ambiance architecturale, c'est notre rapport du corps -sentant et agissant- au monde matériel qui est examiné. On abordera cette dimension corporelle particulièrement en montrant comment sont mis en tension des jeux de *formants* (Chelkoff, 2003) sensibles spécifiques. Ces derniers sont définis comme des modes caractéristiques d'exploration et d'action dépendant à la fois des modalités sensorielles impliqués (voir, entendre, toucher, se mouvoir), des dispositifs matériels et des contextes sociaux d'échange et d'action.

Nous nous appuyons sur les travaux qui ont porté globalement sur la formation et la perception des ambiances en entreprenant une approche phénoménale et pragmatique des expériences corporelles et sociales des espaces construits.

Il est nécessaire de rappeler trois considérations de principe essentielles pour définir notre position théorique concernant les ambiances architecturales et urbaines :

- la plurisensorialité convoque tous les sens simultanément au cours de notre expérience somatique, en conséquence, la perception ne peut être scindée en une succession d'effets séparés les uns des autres,

- la sensibilité est éprouvée dans le cours des actions et usages de la vie quotidienne, il faut la relativiser au contexte temporel et social dans lequel elle se déroule et prend sens. En conséquence, l'ambiance n'est pas réductible à une composante purement physico-sensible au sens où toute perception en contexte se joue selon les usages et les échanges sociaux qui instruisent et infléchissent sa constitution,

- l'ambiance est placée sous le signe du temps, le monde réputé stable de la matière est en effet toujours l'objet de perturbations qui la modifient –à des échelles de durées et de rythmes étendues ou proches-, transformant l'apparence phénoménale, comme aussi parfois son état. On ne peut manquer à ce propos le caractère temporel et variable qui précisément s'oppose au caractère permanent du monde matériel construit.

Nous présenterons à présent nos réflexions portant sur les modalités d'expérience sensible du monde matériel permettant de souligner les relations entre matière et ambiance.

Surfaces, enveloppe et dispositif

Les nouveaux traitements de surface comme le renouvellement de leurs agencements ne cessent de questionner les « effets » de matière. Ces effets de surface qui ont jalonné toute l'histoire de l'humanité fabricante s'enrichissent aujourd'hui de procédés toujours plus subtils reflétant une époque qui semble viser une « dématérialisation » de l'architecture en échappant au registre de la pesanteur, de l'épaisseur et de la présence pariétale. La vaste question des relations entre matière et ambiance ressentie n'a donc pas fini de faire couler de l'encre, de fertiliser l'imagination et de questionner la perception. Pour en venir à notre condition présente, remontons un peu le temps.

A l'âge de la main et de l'outil, de l'artisan, les opérations de facettage, le polissage et l'assemblage, conduisent à une esthétique de la trace, de l'objet unique, en ce sens que même si l'objet se répète il n'est pas exactement le même, des détails distinguent les versions de chaque objet fabriqué.

L'industrialisation contient les opérations de répétition parfaite, de reproduction, qui font que l'objet se distingue à l'usage plutôt qu'à l'état initial, c'est l'usure qui marque l'histoire de l'objet. C'est aussi l'ère des composites et mixages matériels, mettant en cause la croyance sensible en la matière avec le simili, le simulacre ou avec l'association de différents matériaux ouvrant des sensorialités variées ou les mettant totalement en question. La singularité de la matière se décline alors de plus en plus sous un ensemble de multiples matériaux naturels, artificiels ou composites et mixtes (Bensaude-Vincent,1998) ce qui en complexifie la perception et l'identification.

L'ère contemporaine semble marquée par la perspective d'une matérialité formante d'ambiance selon deux tendances au niveau de l'architecture et de l'environnement. L'une qui s'appuie sur une sorte de dématérialisation désensibilisante et l'autre sur une reconfiguration morphologique et architectonique, on pourrait dire une rematérialisation sensibilisante.

La première tendance démarre assez tôt, l'architecte André Wogenscky (1972) s'interrogeait déjà dans les années 70 quant au futur matériel de l'architecture, nous le citons longuement car cette réflexion montre comment le problème est alors posé dans cette vision d'une crainte en même temps que d'un espoir : "Il n'est pas impossible que l'architecture se dématérialise progressivement. Pour organiser la fonction primordiale d'abri et d'enveloppe, l'architecte a employé jusqu'à nos jours des matériaux solides. Mais le développement des sciences et des techniques conduira peut être plus rapidement qu'on ne le suppose, à employer des solutions moins matérielles, notamment certaines formes d'énergie. Il a déjà été expérimenté, paraît-il, des toitures invisibles qui mettent à l'abri des la pluie sans lui opposer de paroi matérielle mais un champ de forces. Il n'est pas impossible de penser qu'on pourra un jour se protéger des intempéries par une sorte d'enveloppe faite, non pas de matière, mais de radiations et qui remplirait aussi bien, mieux peut être, ses fonctions de protection. Nous ne sommes pas très éloignés d'une architecture immatérielle qui organisera le milieu physique en créant ou en

modifiant des champs énergétiques. Cette architecture continuera d'agir sur les hommes. Il est certain que cette action sera modifiée fondamentalement parce que nous ne prendrons plus perception, donc conscience de l'architecture par la vue et le toucher. Pourtant nous la percevrons toujours. Elle sera peut être abstraite, invisible, intouchable parce qu'immatérielle. Elle sera toujours réelle, perçue, reçue dans notre conscience puisqu'agissant sur notre corps. Reçue dans notre conscience, donc agissant sur notre pensée."

Voici donc une architecture intouchable mais qui agirait sur notre corps.

Cette anticipation n'est pas sans résonances aujourd'hui. L'apparition de matériaux dits intelligents se caractériseraient par trois critères : sensibles, adaptatifs et évolutifs (Joël de Rosnay¹). Le mur devient lumineux ou éclairant, la paroi captante de lumière-énergie, elle peut même émettre des sons ou des signaux... « Ces matériaux possèdent des fonctions qui leur permettent de se comporter comme des capteurs - détecteurs de signaux ; des actionneurs - qui peuvent effectuer une action sur leur " environnement ", et parfois comme des processeurs - qui peuvent traiter et stocker de l'information. Ils sont donc capables de modifier spontanément leurs propriétés physiques comme leur forme, leur visco-élasticité ou leur couleur en réponse à des sollicitations de l'extérieur ou de l'intérieur du matériau. Dans le domaine de la création de produits industriels ou d'architectures, l'un des enjeux est de dépasser le stade de la gadgétisation de la matière intelligente pour poser les questions de fond qui s'imposent et renouveler le vieux dogme qui nous indiquait que la fonction devait précéder la forme. Cette matière intelligente disparaît dans l'objet sans forme, a priori. Cette dilution pourrait conduire à penser que tout pourrait être dans tout ; la lumière, le son, peuvent surgir de n'importe quelle forme ou matière. »²

La seconde tendance, qui n'est pas forcément antinomique, repose sur l'idée que l'architecture *est* ambiance dans la mesure où elle propose des modalités de perception et d'action à l'habitant³. Elle n'est pas seulement un filtre ou un émetteur aussi sophistiqué soit-il. Les dispositifs matériels qui l'agent nous « mettent en ambiance » en créant des relations à l'altérité - l'environnement et autrui - en ouvrant des styles d'être dans le monde par la perception et l'action.

Dans cette reconfiguration de la morphologie matérielle, qui ne serait pas qu'un nouveau formalisme, l'émergence de la facture numérique dans l'architecture renforce l'ère de la fragmentation fractale, l'art de la découpe, de l'implémentation, de l'information et de l'interaction assistée et pourrait ouvrir des horizons d'exploration nouveaux pour la fabrication de surfaces et de dispositifs ambiants. Faire une ambiance repose alors sur les

¹ Les matériaux intelligents, Conférence UTLS du 04 Octobre 2000 Université de tous les savoirs (CNAM) http://www.cite-sciences.fr/derosnay/articles/utls_conf.html. On retrouve ici nos trois critères d'approche des ambiances : plurisensorialité, contexte d'usage et temporalité énoncés en début de cet article.

² Daniel Kula, responsable des ateliers Plastique et Maquette de l'Ensci, site web de l'ensci.

Des technologies, parfois bien onéreuses indiquent une tendance à incorporer certaines données d'ambiances pour moduler le matériau. Ainsi, l'implémentation d'éléments dans la matière formant des sensibilités, n'est pas nouvelle, mais elle se complexifie avec le couplage à des médias électroniques. Outre les interactions entre les flux lumineux et sonores en tant qu'agent formant l'apparence sensible et les potentiels d'action offerts, le design tend à vouloir proposer aujourd'hui une certaine interactivité entre l'utilisateur et les créations. Les créations thermochromatiques sont sensibles à la chaleur. Elles changent de couleurs et s'habillent de nuances différentes en fonction de la température ambiante ou de la personne qui les touche. « A une époque où la techno science manipule l'extrêmement petit et gère l'énormément complexe, la matière n'apparaît plus à l'échelle de nos perceptions comme série de matériaux donnés , mais plutôt comme un continuum de possibilités. » selon Ezio Manzini.

³ L'expérimentation menée en 2003 avec P. Liveneau montre ce type de démarche. (Chelkoff et al., 2003)

configurations spatiales mais de plus en plus aussi sur les surfaces de mise en contact avec l'altérité qui constituent ces espaces.

L'ère de la géométrie numérique semble faciliter la voie à des morphologies surfaciques renouvelées et à des agencements qui permettraient de créer non seulement des réactivités aux flux ambiants mais qui ouvriraient des modalités d'usage et des potentialités d'action et d'adaptation.

Le champ de la matière architecturée et celui des ambiances en se rencontrant forment ainsi un monde interactif complexe. Les reconfigurations contemporaines bousculent fondamentalement les manières sensibles d'éprouver et de concevoir l'expérience de la matière. Ceci pose alors la question : quels seront alors les formants sensibles du monde matériel de demain ?

Dans les deux cas, nous pensons que ce qui est au centre des problématiques concerne le type d'expérience éprouvée et les marges d'action de l'habitant, autrement dit l'emprise qu'il peut porter sur le monde matériel et ambiant. Les interactions entre matérialité et ambiance sont donc à examiner de plus près en nous retournant sur l'expérience corporelle et somatique.

Plurisensorialité en action

Interroger nos relations au monde matériel sous l'angle des ambiances c'est interroger les modalités de formation sensible de l'expérience. De quelle manière notre expérience sensible opère-t-elle sur la matière ? Prenons un exemple. L'expérience quotidienne de la matérialité se fait en marchant sur un sol. Bien des propriétés peuvent être énoncées : souplesse, résistance, résonance, température, rugosité...

Lorsqu'on observe les qualificatifs qui aident à définir notre relation sensible au monde de la matérialité, ils semblent ressortir de registres assez délimités qui renvoient essentiellement au rapport à la gravité (poids, masse, etc.), à la texture (tactile, optique), ou encore à ses propriétés de réflexion ou d'absorption (son, lumière, chaleur, couleur). Les critères mis en jeu pour sentir la matérialité et décrypter l'impact sur l'ambiance ressentie relève, si on reprend les distinctions de Descartes, de qualités dites "secondes" puisqu'elles couvrent précisément de phénomènes sensibles qui sont liés à l'expérience corporelle. Elles sont opposées à des « qualités premières », l'étendue, la solidité, la forme, le mouvement, le nombre, désignées comme celles ne relevant pas directement d'une expérience perceptive, et qui seraient inhérentes à la matière, mesurables et « objectives ». En privilégiant cette autonomie de l'objet par rapport au sujet, les propriétés physiques deviennent les dépositaires d'une substance première. Cependant cette distinction de l'objet, commode pour la science physique, ne l'est pas pour la phénoménologie qui explore les concepts à partir de l'expérience. Qu'est ce que faire l'expérience de la matière si ce n'est en éprouver les qualités dites secondes, si ce n'est l'incorporer par le biais de relations sensibles multiples ? Il convient donc de réinterroger ces qualificatifs de manière différenciée pour envisager les relations entre matérialité et ambiance. On soulignera trois points qui peuvent intéresser l'expérience perceptive du monde matériel et de surfaces en particulier : l'haptique et le croisement des sens, le rôle du mouvement, les ambiguïtés et paradoxes sensibles.

Croisement des sens et expérience haptique

L'haptique⁴, l'optique et l'acoustique se mêlent dans un concert complémentaire pour qualifier les objets et dispositifs matériels.

⁴ Ce terme couvre les sensations tactiles et kinesthésiques.

Il nous semble particulièrement évident aujourd'hui au regard de la saisie sensible du matériau que les sens corrélient des caractéristiques en établissant des ponts, des relations, entre les différents registres sensoriels. La résistance d'une surface ou et sa densité peuvent être *entendues*, perçues par le biais auditif selon la résonance acoustique. Merleau-Ponty affirmait déjà que *"les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le visible."*⁵ Le son devient tactile avec l'impact, la matière prend corps⁶. Mais il exprime aussi le poids ou la légèreté non seulement de l'objet mais peut être de soi-même. Les distinctions sont subtiles entre matériaux du point de vue perceptif ordinaire. *"J'ai l'impression que cette matière qui a été utilisée pour paver la rue, ça fait un pas assez sec, il pèse le pas, il pèse, alors que si tu marches dans du goudron ça n'a pas du tout le même son, ici, ça a quelque chose de plus pesant comme son, le son du pas."*⁷ Cette indication révèle en quoi le sol, sa matérialité ressentie par le biais du son, est en quelque sorte formant du marcheur dans la mesure où il exprime l'être marchant et lui indique en même temps qu'il agit lui-même d'une certaine manière, tel un miroir qui reflète notre image. Le son d'impact forme une perception sonore des solides, alors que le son aérien se joue autrement : la réflexion acoustique des différentes surfaces composant l'espace est intégrée par le temps de réverbération global perçu.

Il est aussi par exemple possible d'évoquer l'idée de « masse optique » en fonction des caractères de présentation d'une surface matérielle. La notion de masse passe ici du registre de la pesanteur à celui de l'occupation du flux optique. La lumière « forme » indéniablement la perception des surfaces dans leur qualité.

Dans la vie quotidienne, ces informations intersensorielles sur le monde se combinent et forment le milieu ambiant. Cependant ces relations ne sont pas facilement établies du côté de la conception.

Au titre de l'ambiance, nous nous intéressons donc particulièrement aux passages entre sens, aux combinatoires sensorielles qui caractérisent l'expérience globale et qui orientent les modalités d'exploration corporelle. Car, si la simultanéité des perceptions dans différents canaux sensoriels est la règle, il semble bien que la conscience fasse basculer l'attention d'un sens à l'autre selon les incidences et les besoins. D'autre part, les procédures d'exploration sont propres à chaque sens, mais le son, le tact et la vision entrent en tension à travers un objet d'expérience telle que la surface. Les descripteurs révèlent des croisements possibles entre sens quand il s'agit de caractériser une surface matérielle. Ainsi le *poli* d'une surface met en jeu différentes modalités sensibles et les articule : le tactile par l'intermédiaire de la main (ou du pied) qui touche et ressent précisément les informations de texture et de rugosité, l'oeil qui interprète l'orientation des rayons lumineux et l'oreille qui peut capter le caractère réflexif d'une surface.

Dans l'expérience de tous les jours, il apparaît que si la perception haptique (contact et kinesthésie) est fortement informatrice de la nature d'une surface (résistance, rugosité, température, etc.), elle croise fortement aussi les autres sens. Elle est donc centrale dans notre

⁵ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

⁶ L'idée que le son est matière était une croyance ancienne, « Si on entend les sons, si on entend la voix, c'est que leurs éléments se sont glissés dans l'oreille et ont éveillé ce sens de l'ouïe. Je dis leurs éléments car force est de reconnaître que le son et la voix sont formés de particules matérielles. (...) La voix, d'ailleurs, déchire souvent la gorge (...) Si donc trop parler dévore une partie de notre substance, c'est que la voix est faite, elle aussi, d'une substance matérielle » (Lucreèce, Ed. de 1995)

⁷ Chelkoff G. *Entendre les espaces publics*, 1988, citation d'entretien

approche. La matière pour être mise en forme et perçue demande un certain contact, ce contact s'établit à partir de plusieurs canaux sensoriels, un contact ambiant.

Il faut rappeler que le mot « haptique » est employé au dix-neuvième siècle par l'historien de l'art autrichien (Riegl, 1984), dont la thèse est que l'art progresserait en déployant un univers sensible passant de l'haptique à l'optique. Du côté de l'œil, il y aurait ainsi un œil optique et un œil tactile.

Gilles Deleuze (1980) a repris cette distinction dans l'opposition célèbre Espace lisse (haptique) / Espace strié (optique). "Voyez, la vue optique, ce serait la vue éloignée, relativement éloignée, au contraire l'exercice haptique ou la vue haptique, c'est la vue proche qui saisit la forme et le fond sur le même plan également proche."⁸

Son argumentation est que l'haptique correspond à un espace fait de proximité et d'affects intenses sans hiérarchies, ce qui en fait un espace lisse sans profondeur visuelle. Ce serait un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet, de se laisser investir par lui et de s'y perdre. Cet espace aformel, sans contour de forme bien précis et sans représentation formelle du sujet proposerait donc un mode d'exploration spécifique, un mode d'être. Tel serait le principe qui le caractérise et que nous appellerions son « formant », au sens où c'est une procédure particulière d'exploration qui est mise en jeu, en se formant à la fois en nous et dans l'objet.

La deuxième voie principalement développée par l'art occidental exprimerait selon Deleuze une *vision éloignée* et déployée dans un espace optique ou strié. L'espace strié est rapporté au modèle du tissu, avec sa structure, sa finitude et son ordre dynamique spécifique. C'est un monde à comprendre comme figé et essentialiste, articulé sur des quadrillages rigides découlant de l'invention de la perspective qui mettent à distance les objets, valorisent l'espace et éloignent de leur matérialité.

Ces deux modèles nous semblent renvoyer à deux modes d'exploration et d'action *formant* notre relation au monde matériel et ambiant. Ils impliquent en effet des types de relations sensibles spécifiques qui font interagir étroitement l'objet et le sujet.

Perception de surface et réseau optique en mouvement

Gravée, frottée, marquée, découpée, la surface semble constituer l'un des instants décisifs de l'interaction avec un flux ambiant, sonore, lumineux ou thermique dans le plan du corps que ce soit en contact ou à distance. Le second sens qui excelle en matière de surface c'est l'œil sensible au réseau optique.

Du point de vue de la vision et de la lumière, J.J. Gibson (1986) remet en cause comme on le sait l'idée que l'image rétinienne constitue le point d'origine de l'expérience visuelle en attribuant un rôle primordial à l'agencement des surfaces en réseau. Explorant l'expérience visuelle d'un point de vue « écologique » c'est à dire selon ses propres conditions d'exploration in situ, il propose que le réseau total des rayons lumineux atteignant l'observateur fournit une information directe sur l'agencement de l'espace ainsi que sur le mouvement de l'environnement de l'observateur par sa « structure » et les diverses informations dans le réseau optique. La théorie de Gibson est centrée sur la perception visuelle en mouvement, on voit que les variations d'informations sont produites par le mouvement de l'observateur (et celui des objets) dans l'espace. Cette théorie peut être

⁸ Extrait du cours de Gilles Deleuze à l'Université Paris 8 du 19.05.81, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3>

envisagée à propos des autres sens, tout en examinant leur régime spécifique de fonctionnement vis à vis de la matérialité de l'environnement. Il en va ainsi du domaine haptique, la main immobilisée « sent moins » la nature de la surface qu'elle touche. Lorsque nous nous mouvons, notre réseau sensible entier est transformé : le mouvement crée de l'information, des informations sur l'espace, mais aussi sur la matérialité des surfaces, qui s'écoulent dans le temps.

A ce propos, Descartes observait que les qualités sensibles sont variables, changeantes et inconstantes et sont à ce titre peu fiables. En terme de ressenti, la matérialité construite est en effet soumise aux flux et donc aux variations qui la font changer d'apparence ou de sensibilité à travers l'expérience corporelle qui nous la révèle par le mouvement et dans le temps. La matière sonne, luit ou rayonne selon les conditions de mise en oeuvre, d'utilisation ou de temporalités (éclairage, météorologie, usages, etc.). Ces aspects ne sont pas pour rien dans la définition et les variations de perception et d'action. Cependant, ces variations ne doivent pas nous enlever l'idée qu'il existe des structures de variations, ou des styles de variations qui s'inscrivent dans des registres spécifiques et permettent de maintenir l'unité de l'objet. Par exemple, une surface polie va certes varier en fonction de l'incidence lumineuse mais elle va le faire dans un registre particulier qui sera distinct des variations d'une surface striée. Il va donc se produire des constantes dans les variations. Lorsque ces variations sont difficiles à saisir, des ambiguïtés et des paradoxes émergent au regard de la différenciation entre matière et ambiance.

Ambiguïtés et paradoxes sensibles

A regarder de plus près, la confrontation entre dimensions matérielles et ambiantales est faite de paradoxes et d'ambiguïtés dont profite sans se priver l'activité artistique.

Dans le domaine de l'art, les oeuvres de James Turrell sur la lumière nous apprennent ainsi à interroger fortement l'expérience visuelle et la constitution même d'un espace, d'un lieu circonscrit et matérialisé par la lumière : « il n'y a plus rien à voir qu'une lumière n'éclairant rien, donc se présentant elle-même comme substance visuelle » (Didi-Huberman, 2001)⁹. Il s'agit d'un objet purement ambiant. La tactique de Turrell semblerait donc de « soumettre le regard inquiet à un champ de perception vide d'objets et de plans, un champ où la lumière est tellement lourde, homogène, intense et sans source, qu'elle deviendra comme la substance même -compacte et tactile – du lieu tout entier». Dans ce cas, on suggère que le *principe formant* de l'expérience proposée réside dans cette lumière qui devient paradoxalement solide et impalpable, il se traduit par une exploration corporelle active consistant à interroger les limites de cet « objet » qui n'en est plus un au sens traditionnel de l'objet palpable.

Le même genre de phénomène de perception d'une volumétrie sonore était décrite par Paul Valéry, comme si le son était capable de matérialiser une enveloppe, exprimant cette idée que le son emplit et crée à la fois une enceinte. Le monde sonore forme comme un solide, « comme un temple bâti autour de ton âme ; tu peux en sortir et t'en éloigner; tu peux y rentrer par une autre porte». ¹⁰ Représenter le sentiment de vide au moyen d'une grande densité sonore, c'est-à-dire par le plein, est une exigence qui a émergé dès les premières œuvres de Sciarrino¹¹ selon les propres dires du compositeur.

⁹ L'homme qui marchait dans la lumière, Paris, Minuit, 2001

¹⁰ Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, 1945, p. 42 et suivantes

¹¹ <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/pdf/107.pdf>, Raiola, M.

Les ambiguïtés et paradoxes sensibles entre monde matériel et ambiance se multiplient dans la ville contemporaine, ou se déplacent, et les significations ou interprétations semblent ainsi de plus en plus mouvantes et instables.

Dispositif matériel et formant d'ambiance

Les dispositifs et leur matérialité sont formants de regard, d'écoute et d'action dans la mesure où ils définissent des potentialités dans ces domaines. Ils n'offrent pas seulement des affordances, qui sont selon Gibson (1986) relatives aux capacités perceptives et motrices de chaque espèce vivante, ils les qualifient, et en retour, ces regards et écoutes les remodelent. Car si la notion d'affordance permet d'énoncer une potentialité d'action telle que passer, marcher, enjamber, voir à travers, etc., elle n'en précise pas la forme ou le mode, le style d'exécution ou la manière de faire en contexte. Selon sa configuration, un escalier peut permettre de monter ou de descendre les marches de manière différenciée, ou encore, la configuration d'une assise permet de s'asseoir selon des postures spécifiques, autrement dit le mode d'action est mis en jeu autant que l'action elle-même. Nous suggérons ainsi l'idée que la relation aux objets et dispositifs construits dépend de la manière dont on peut corporellement s'en servir. C'est en cela que réside la notion de formant sensible qui est pour nous une clé de l'approche des ambiances architecturales et urbaines. Cette notion concerne donc comme on le voit directement les manières par lesquelles un dispositif matériel est corporellement explorable et fonde une manière d'être, d'agir et de sentir correspondante. Certaines modalités sensorielles peuvent être mise en jeu à différents niveaux selon les performances qu'elles assurent de manière plus ou moins pertinente sur un type d'objet. C'est donc un système de codépendance qui caractérise la relation entre le sujet et l'objet matériel. Les formants sensibles se déploient dans et par l'expérience active, c'est ainsi qu'un objet est d'abord senti et se constitue. Marcher sur un sol révèle à travers différents sens la nature de ce sol et, simultanément, le marcheur saisit les possibilités de frottement ou de glissement du pied sur ce sol. Il crée / forme une potentialité de démarche particulière. Cela interroge un style d'action qui incorpore et instrumente le dispositif matériel en même temps. La saisie de la matière par le corps et l'appareillage sensoriel et les modalités sous lesquelles on va agir, le style de perception et d'action dans un contexte, sont codépendantes.

Conclusion

Les évolutions contemporaines semblent bien *mixer* les deux mondes, celui de la matière et celui de l'ambiance. Des flux atmosphériques habitent les solides, mais ce sont aussi des flux perceptifs et actifs. La matérialité n'est pas seulement productrice d'effets de lumière ou de son. Cette première proposition correspond à une approche purement causaliste dans lequel la matière serait productrice d'ambiance. Mais l'ambiance n'est pas seulement faite de flux immatériels, cette seconde proposition laisse de côté les potentialités d'usage et les dimensions contextuelles.

En conclusion, on peut dire que si c'était la matière qui donnait forme à l'ambiance, voilà qu'aujourd'hui c'est l'ambiance qui tendrait à donner forme à une matière qui devient d'une part plus ambiguë, introduisant des paradoxes de perception mais aussi en tant qu'elle interagit avec l'utilisateur, voire que l'utilisateur la transforme. En fait les deux processus coexistent et ouvrent des potentialités intéressantes pour faire des facteurs ambiants le centre de la réflexion architecturale en la ramenant à l'homme qui en est à la fois le producteur et l'habitant. Ainsi à une approche strictement structurale de la dimension

matérielle vient s'accoler une approche modale faite d'attention à la manière dont l'homme forme l'environnement qu'il construit.

Références

- Bensaude-Vincent B. (1988) *Eloge du mixte : Matériaux nouveaux et philosophie ancienne*, Paris, Hachette Littératures
- Chelkoff G., (2004) L'hypothèse des formants in *Ambiances en débat*, Bernin, A la croisée
- Deleuze (1980) *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman G., (2001), *L'homme qui marchait dans la lumière*, Paris, Minuit
- GIBSON J.J. (1986) *The ecological approach to visual perception*, London, LEA
- Hatwell Y., Steri A., Gentaz E., (2000), *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*, Paris, PUF
- Lucrèce : *La nature des choses*, traduit et présenté par Chantal Labre, Paris, arléa, 1995.
- Riegl A. (1984) *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [Alois Riegl. Trad. de l'allemand par Daniel Valéry P., (1945) *Eupalinos*, Paris Gallimard
- Wieczorek. *Avant-propos de Françoise Choay*. Paris : Éditions du Seuil 1984 (Espaces)
- Wogenscky A. (1972) *L'architecture active*, Paris, Casterman