



**HAL**  
open science

## Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide, Corps sans Organes

Anne Philippe

► **To cite this version:**

Anne Philippe. Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide, Corps sans Organes. Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances. Septembre 2016, Volos, Greece, Sep 2016, Volos, Grèce. p. 361 - 366. hal-01409730

**HAL Id: hal-01409730**

**<https://hal.science/hal-01409730>**

Submitted on 12 Dec 2016

**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.

## Le corps à l'œuvre dans les cinétopies : corps liquide, Corps sans Organes

Anne PHILIPPE

LAVUE - UMR LAA, Graduate School of Architecture of Normandie, France,  
annephilippe@orange.fr

**Abstract.** *The author proposes to approach the atmosphere through the prism of cinétopies and basing especially on a musical work of Nicolas Frize. If the work of the artist refers mainly to the notion of soundscape, what happens if we grasp it in terms of ambiance? In return, how do the revealed ambiances enlighten on the nature of the operating ambiance in the cinétopies? This intervention is the opportunity to test these very general questions from a specific example and from the dialectic of intensity it implements.*

**Keywords :** *intime, extime, cinétopie, collectif, archipel, corps sans organes*

En laissant venir à moi les promesses que porte le titre de ce troisième congrès « Ambiances de demain », en projetant ma venue prochaine sur cette terre grecque en pleine ébullition et en reliant ce « demain » avec le « aujourd'hui » de mes recherches est née l'idée de mon intervention qui pourrait venir nourrir, par le détour de l'expérience propre à certaines œuvres artistiques, une réflexion critique sur le devenir sensible et intensif du quotidien. Dans ce que j'ai nommé cinétopie<sup>1</sup>, le présent est un présent toujours en train de se faire, en devenir, et le territoire ne s'appréhende qu'en tant qu'il est traversé. Le travail propre à l'art cherche à faire advenir de l'inattendu, de l'inouï, de l'inespéré, ou peut-être simplement, de révéler l'intensité et la puissance inventive et poétique du réel. Dans les cinétopies, le temps ne se projette pas, il s'éprouve collectivement. Si l'ensemble de l'œuvre en rhizome<sup>2</sup> de Nicolas Frize témoigne, au travers des ambiances générées par les paysages sonores qu'il crée de ce devenir intense du présent pris dans le quotidien des lieux et des gens, celui-ci résulte d'une dialectique de l'intime et l'extime à chaque fois réévaluée, renouvelée. Dans son ouvrage : « De l'intime », François Jullien nourrit le projet de repenser l'extime non pas en tant qu'elle sert à décrire la seule dialectique interne au plaisir (Lacan) mais en tant qu'elle pourrait être employée à penser le « vivre à deux » d'une manière moins bruyante, plus intense, plus inventive, plus aventureuse. Si l'œuvre de Nicolas Frize nous invite à rêver que cette dialectique de l'intensité puisse être au service, non plus seulement d'un « vivre à

---

1. Loin d'un instrument relevant uniquement de l'optique et du son, les cinétopies qualifient les processus de transformation-création faisant se tenir ensemble architecture et art(s) le temps que se révèlent, par les multiples traversées qu'il génère, la complexité sensible du lieu, sa nature archipélique.

2. Voir à ce sujet le site de l'artiste : [www.nicolasfrize.com](http://www.nicolasfrize.com)

deux » mais d'un « vivre à plusieurs »<sup>3</sup>, nous nous proposons ici de la questionner dans sa relation avec les ambiances à partir de l'expérience vécue d'un de ses derniers concerts « Le chant de la chair/la chair du chant »<sup>4</sup>. Ce concert : « Le chant de la chair/la chair du chant » se compose de deux parties séparées par un court entracte technique. Dans la première partie, 80 personnes amateurs interprètent, face au public, une partition basée sur le toucher de leur peau. Dans la seconde partie, le public est convié à improviser avec les sons de sa bouche une partition projetée.

### *Enveloppement des corps, désenveloppement des regards*

Le titre même de l'œuvre : « Le chant de la chair/la chair du chant » est une invite à appréhender l'ambiance par le prisme des chiasmes perceptifs, par l'entrelacement des sens décrits par Merleau-Ponty. Une lumière douce et ambrée nimbe la scène et l'installe dans une ambiance amniotique, ouatée, la délestant de ces contours trop vifs, de ces contrastes de matières et de formes, faisant apparaître les corps nus<sup>5</sup> en fondu enchainé. Les interprètes apparaissent alors comme une pluralité de singularités de corps ordinaires qui se mettent à vibrer par les variations du toucher de leur peau accompagnées par les mouvements du compositeur. Le vert d'eau de l'habit de ce dernier fait écho au clair ambré des peaux. Pas de contraste ici affirmé, l'habit ne distingue pas, il accompagne, il est avec, maintenant tendu dans le même temps, l'écart entre les interprètes et les spectateurs. La lumière enveloppe les corps des interprètes pour mieux désenvelopper les regards des spectateurs des représentations idéalisées ou fantasmatiques de la nudité, éloignant aussi de toute tentative de fétichisation ou de mise en spectacle des corps. Elle opère une résistance à l'image du corps idéalisé en invitant à redécouvrir la diversité du corps visible. Ainsi, le regard du spectateur se retourne en quelque sorte sur lui-même, de la même manière que le toucher pour l'interprète se retourne sur le touchant, son corps devenant son propre instrument. Dans la singularité des corps affectés par la lumière, se donne à voir le mien, dans toute sa singularité, en écho à ce je vois face à moi. Se redécouvre une partie de moi par le détour de mon regard vers le corps des autres. L'extime ici, est au service de l'intime, dans l'écart qu'il maintient.

« Il faut promouvoir de l'écart entre nous pour que de l'entre émerge, et qu'on ait encore à partager. Aussi, l'extime rend-il plus résolument l'Autre à son altérité, de sorte que lui soit barrée la route à l'assimilation, que l'Autre émerge à nouveau de son lointain et que je puisse le rencontrer. » (Jullien, 2013, p.244). Le regard ainsi rendu à la vision, un corps collectif se crée et l'oreille est disponible pour accueillir l'œuvre musicale. C'est qu'il faut rendre à l'oreille sa capacité à entendre : « J'ai écrit cette musique pour entendre des frottements, des chocs, des glissements, des résonances internes, des cliquetis ou des rebonds, des caresses sur le dos, des bruits de bouche, de genoux, de phalanges, des sons infiniment petits, inouïs à ce jour, si poétiques, si multiples, si profondément musicaux. J'ai aussi écrit cette pièce pour construire un propos sur la liquidité du corps, travailler sur sa densité, sur le

---

3. L'une de ces œuvres se nomme d'ailleurs « Intimités » et a été jouée dans les lieux mêmes du travail (usine). Elle a été interprétée par les personnes travaillant dans les lieux accompagnées de musiciens.

4. Ce concert a été repris en Avril 2016 à la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs à Paris et été joué précédemment en 1995 en France et au Japon.

5. Ils sont vêtus de maillots de bains dessinés par Agnès B.

mouvement des timbres, pour revendiquer la beauté de l'ordinaire, servir la force métaphorique et symbolique de ces sources, de ces gestes, de ces sons... » (Frize, 1998). Le travail de désenveloppement des sons libérés de tout rapport à une fonction ou à une représentation musicale connue transforme l'ambiance étale, quasi amiotique de départ en ce que nous nous proposons de qualifier, à l'instar de Olivier Labussière<sup>6</sup>, de « moments d'ambiances », comme autant de moments de rencontres possibles. Mais comment se connectent-ils les uns dans les autres, et qu'en est-il de la question de l'altérité ?

Pour Merleau Ponty, il y a une idéalité rigoureuse dans l'expérience de la chair qui fait office d'adhérence entre les moments d'une œuvre musicale. « Ils adhèrent l'un à l'autre par une adhésion sans concept, qui est du même type que la cohésion des parties de mon corps ou celle de mon corps et du monde. » Pour lui, l'idéalité n'est pas étrangère à la chair « et lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions »<sup>7</sup>. Cette idée d'une trajection phénoménale entre le corps et le monde est reprise par Augustin Berque dans le sens inverse, à savoir que dans la relation écouménale, le corps médial somatise d'une manière inconsciente le monde, que le corps « pense ». « Réfléchir le monde, le corps le fait aussi, mais en terme de chair »<sup>8</sup>.

Le toucher frappé des peaux tendues ou flasques donne forme à un corps vibrant et proliférant, palpitant et traversé par des événements sonores tactiles, atmosphériques et ondulatoires qui se propagent dans la salle. De son état stable et enveloppant, l'ambiance se transforme et devient océanique et turbulente. Le regard et l'oreille ainsi rendus à eux-même, le spectateur se perd, son oreille s'affole, il plonge, il se noie, se laisse emporter par les flots musicaux et visuels, aspiré dans ses tourbillons, traversé de toute part. Le regard effleure, caresse, ricoche ou surfe, l'écoute distingue, oriente, agence : tout s'intensifie. Le regard devient tactile, et l'oreille voyante, le corps se dilate, se démultiplie, s'archipélise. Alors se forment des îles, des marées, des horizons, à moins que tout ne devienne écume.

Dans son article : « Flux, ambiances et ré-enchantement du monde », Olivier Labussière<sup>9</sup>, propose de caractériser la nature de l'ambiance en ce qu'elle « procéderait d'une désorganisation progressive du perçu conduisant à un éclatement de la synthèse perceptive », ce qu'il nomme moment d'ambiance. Si nous sommes pris ici effectivement dans un éclatement de la synthèse perceptive généré par l'œuvre musicale, d'autres rencontres se font qui emportent ailleurs, comme en témoigne la seconde partie de l'œuvre. Dans cette seconde partie intitulée : « la chair du chant », la scène est vide de ses interprètes. En fond, est projetée une partition en noir et blanc. Sur les côtés de la scène, de part et d'autre, deux musiciens percussionnistes sont entourés de divers instruments. Entre l'image projetée et le public, le compositeur cette fois-ci est face au public, costumé humoristiquement d'un queue de pie. Dans la salle, cette fois-ci habillés sont disséminés les interprètes. L'ambiance se transforme, devient ludique, non plus portée par la lumière de la scène mais par l'autodérision du personnage du compositeur. Par l'humour, il se désenveloppe lui-même des représentations

---

6. Labussière O. (2013), « Flux, ambiances et ré-enchantement du monde » URL : <http://ambiances.revues.org/141>

7. Merleau-Ponty M. (1964), *Le visible et l'invisible*, ed. Gallimard, p.199

8. Berque A. (2000), *Écoumène*, intr. à *l'étude des milieux humains*, Paris, ed. Belin

9. *ibid* note 6

auratiques liées à l'image du compositeur. Et c'est la frontière même entre l'intime et l'extime qui se défait, s'abolit. Des spectateurs sont invités à monter sur scène. Un enfant spectateur, muni d'un jouet sonore, marche le long de la limite de la scène, il éprouve et active ludiquement par le son la frontière entre l'intime et l'extime, convoquant ici l'enfance et le jeu.

« Qu'il s'agisse par conséquent, d'entamer, de raviver la frontière avec l'Autre, l'intime et l'extime coopèrent en ne laissant pas la frontière là platement comme elle est, en ne laissant pas chacun dans son "état" morne, de son côté. » (Jullien, 2013, p.240)

Et c'est alors que la salle elle-même est retournée, les gradins du public se transforment en une scène improvisée, les spectateurs sont invités sérieusement à devenir les interprètes de la partition projetée, à émettre une série de sons de bouches<sup>10</sup>. Et c'est dans ce grand jeu auquel se livre l'intime et l'extime que se renouvelle la relation à l'autre, pour qu'elle redevienne aventureuse, qu'elle s'invente à nouveau, progresse.

Ce qui se donne alors à entendre pour le compositeur n'est plus seulement la poétique des sons de la peau mais celle des sons émis par la bouche et le souffle alors qu'ils ne sont pas encore pris dans un processus de symbolisation par la parole. Ce faisant, le principe de retournement qui fédère l'œuvre ne participe plus alors seulement à la seule volonté de retourner l'oreille, le regard, le toucher et la voix pour rendre sensible le chant dans sa chair et que chacun s'y reconnaisse dans l'écart maintenu entre l'intime et l'extime. L'œuvre est traversée par d'autres lignes intensives qui font bourgeonner le sens d'une toute autre manière<sup>11</sup>. Un autre plan de consistance de l'œuvre se forme, porté par un principe d'égalité ou plutôt qui cherche à mettre sur le même plan, interprètes, musiciens, compositeur, public, enfance, dérision, militantisme, jouet, choses, lieux... pour que l'œuvre musicale puisse advenir par le travail d'émancipation qu'elle génère.

La relation entre la chair du chant et l'idée de la liquidité du corps qui préside à la création de l'œuvre, si elle procède de cette adhérence organique qui relierait la chair et le monde ne s'y réduit pas. Il y a un autre plan qui permet à l'extime de coopérer avec l'intime pour créer du collectif. S'il y a bien atomisation du sens au travers de cette idée de corps liquide qui pourrait traduire une certaine idée de l'ambiance, celle-ci s'archipelise car elle est traversée par une multiplicité d'autres corps, sociaux, idéologiques, qui motivent l'œuvre elle-même et lui donne sens<sup>12</sup>.

« Ce qui est sur la scène n'est pas eux, (les interprètes) c'est la multiplication d'une foule de signifiants, la scène, eux jouant la musique du compositeur, le public (et il faudrait évidemment en citer d'autres, les références historiques, culturelles,

---

10. *La partition illustre graphiquement une série de variations musicales : une phrase chuchotée et prononcée à l'envers, 6 sons vocaux qui sont plutôt des sons de bouche, une inspiration, une expiration, quatre sons soufflés et un soupir. Chaque phrase musicale est interprétée séparément ou ensemble simultanément par une des parties du public, des groupes de spectateurs ayant été préalablement désignés pour interpréter telle ou telle phrase musicale.*

11. *Cette manière d'envisager le sens fait écho à la pragmatique décrite par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage : Mille Plateaux.*

12. *Les interprètes sont eux-mêmes traversés par d'autres corps collectifs, certains d'entre eux ayant répondu à un appel à participation pour ce concert paru dans les réseaux de l'éducation populaire, notamment publié sur le site du Collectif "Éducation populaire & Transformation sociale" <http://www.ocr.mille-et-une-vagues.org/?Le-chant-de-la-chair>*

géographiques, l'heure, etc.). Ce qui est vu et entendu n'est pas donné à voir ou à entendre en tant que tel, mais présent pour exprimer ce qui n'est pas là, nous dépasse, nous sublime, qui relève pourtant de la présence de tous. » (Frize, 1998). L'alliance ou les alliances entre les corps et les sons ne procèdent pas d'une logique organique, même si elle passe par les organes qu'elle connecte par le son. « Connecter, conjuguer, continuer : tout un programme contre les programmes encore signifiants et subjectifs, nous sommes dans une formation sociale ; voir d'abord comment elle est stratifiée pour nous, en nous, à la place où nous sommes ; remonter des strates à l'agencement plus profond où nous sommes pris ; faire basculer l'agencement tout doucement le faire placer du côté du plan de consistance. C'est seulement là que le Corps sans Organes se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensité. » (Deleuze G., Guattari F. 1980, p.180) L'œuvre opère ce basculement et révèle cet autre corps que Félix Guattari et Gilles Deleuze (via Arthaud) ont nommé : le Corps sans Organes. Ainsi, le plan de consistance propre à l'œuvre ne résulte pas d'une absolutisation des phénomènes, même si c'est par le son que se forme le collectif. Par le son se forme un collectif mais celui-ci est connecté à d'autres collectifs qui se déploient en archipel. Et ce qui connecte et fait collectif, dans cette œuvre, est ce qui réactive l'écart pour que l'intime puisse coopérer avec l'extime qui est de l'ordre de la joie, de la dérision, de l'égalité, du désir, de l'enfance, du travail... « Le Corps sans Organes fait passer les intensités, il les produit dans un spatium lui-même intensif, inéteudu. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré. » (Deleuze G., Guattari F. 1980, p.189). Ce qui amènerait, alors, ici, à envisager l'ambiance à l'œuvre dans les cinétopies comme Corps sans Organes...

## Remerciements

Je remercie chaleureusement Daniel Siret et Jean-Paul Thibaud de m'avoir conviée à participer à ce congrès « Ambiances, Demain » ainsi que les membres du Laboratoire Lavue qui ont facilité ma venue, et enfin Nicolas Frize et Véronique Fabbri pour leur qualité d'écoute et d'échange.

## Références

- Augoyard J-F. (1998), *Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines* in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 3<sup>ème</sup> trimestre, n° 42/43 *Ambiances architecturales et urbaines*, pp.7-23
- Berque A. (2000), *Écoumène*, intr. à *l'étude des milieux humains*, Paris, ed. Belin
- Deleuze G. Guattari F. (1997), *Milles Plateaux*, Paris, ed. Minuit
- Deleuze G. (1988), *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, ed. Minuit
- Frize, Nicolas, (1998), *Sortir le son de l'anonymat*, in C. Saada (dir), *Inhibition et cultures*, GAREFP et Réciproques (eds) Ed L'Harmattan, coll. Pratiques de la folie
- Glissant É. (1990), *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard
- Jullien F. (2013), *De l'intime, loin du bruyant amour*, Paris, ed. Grasset & Fasquelle
- Labussière, Olivier, *Flux, ambiances et ré-enchantement du monde* », *Ambiances* [En ligne], Représentation - Traduction - Écriture, mis en ligne le 09 février 2013, consulté le 10 avril 2016. URL : <http://ambiances.revues.org/141>
- Merleau-Ponty M. (1964), *Le visible et l'invisible*, ed. Gallimard

Philippe A. (*à paraître en 2016*) L'archipel d'Estann où l'expérience de la traversée, émergence de lieux « cinétopiques » à la croisée du cinéma et de l'architecture *in E. Fougère (dir) Pensées de l'archipel et lieux de Passages, ed. Pétra, Paris, Coll. Des îles*  
Thibaud J-P. (2002), L'horizon des ambiances urbaines. In P. Bonnin. (dir), *Communications, 73, Manières d'habiter*, pp. 185-201

## **Auteur**

Anne Philippe est artiste et architecte, membre de l'UMR 7218 Cnrs Lavue, où elle finalise une thèse en architecture portant sur les cinétopies et les processus sensibles de transformation du territoire, sous la direction de Véronique Fabbri, Philosophe. Elle est membre associée du groupe de recherche ATE Normandie. Elle a fondé le collectif artistique *Estann* ([www.annephilippe.fr](http://www.annephilippe.fr)) dans les années 2000 et est Maître-assistante titulaire en Arts Plastiques et Visuels à l'École d'Architecture de Normandie.